

# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

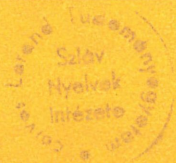


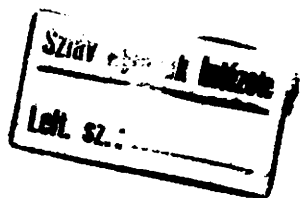
AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
1981

XXVII. EVF.

1-2. S.

index: 256  
Kuszt  
Franciaország  
időzetek  
alatt autóbusszok borvívítotják le a forgalmat. Közvetlen  
ittes kereszteződésében — itt készült a képlettel —





# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS AZ

IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, DOMOKOS PÉTER, HERMAN JÓZSEF, KÉRY LÁSZLÓ,  
KIRÁLY GYULA, KÖPECZI BÉLA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR,  
SALLAY GÉZA, SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ  
HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ  
DOROGMAN GYÖRGY

*E számunk munkatársai:* Abádi Nagy Zoltán egyetemi docens, kandidátus; Bertha Csilla főiskolai adjunktus; Bizám Lenke tudományos főmunkatárs, kandidátus; Bollobás Enikő aspiráns; Dávidházi Péter egyetemi adjunktus; Egri Péter egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; É. Kiss Katalin egyetemi adjunktus, kandidátus; Federmayer Éva egyetemi tanársegéd; Ferencz Győző középiskolai tanár; Frank Tibor egyetemi docens, kandidátus; Fukász György tudományos továbbképzési ösztöndíjas; Gellén József egyetemi tanársegéd; Jakabfi Anna egyetemi nyelvtanár; Halácsy Katalin egyetemi adjunktus; Kniezsa Veronika egyetemi docens, kandidátus; Kovács József tudományos főmunkatárs, kandidátus; Kretzoi Miklósné egyetemi docens, kandidátus; Kulín Katalin egyetemi docens, kandidátus; Kurdi Mária főiskolai adjunktus; Masát András egyetemi adjunktus, kandidátus; Messmer András egyetemi nyelvtanár; Pálffy István egyetemi docens, kandidátus; Pordány László egyetemi adjunktus; Rot Sándor egyetemi tanár, a nyelvtudományok doktora; Rozsnyai Bálint egyetemi docens, kandidátus; Sarbu Aladár egyetemi docens, kandidátus; Scholz László egyetemi adjunktus; Szalay Krisztina egyetemi tanársegéd; Szegedy-Maszák Mihály tudományos főmunkatárs, kandidátus; Szilassy Zoltán egyetemi adjunktus; Szőnyi György Endre egyetemi tanársegéd; Trócsányi Miklós főiskolai docens; Ujházy Lászlóné egyetemi docens, kandidátus; Varga László egyetemi adjunktus; Virágos Zsolt egyetemi adjunktus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlapirodánál (PKHI 1900 Budapest V., Józsefnádor 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: 80,— Ft

1 szám ára: 20,— Ft

Indexszám: 25.287

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

## René Wellek és az amerikai kritika eredetisége

DÁVIDHÁZI PÉTER

Miután híres szótárának átdolgozását befejezte, Dr. Johnson latin nyelvű költeményben panaszkodott a szörnyű ürességről, mely hirtelen rászakadt, amikor végre élvezhette volna a sok termékeny év, egy egész „jól végzett élet jutalmát” (actae bene munera vitae).<sup>1</sup> René Wellek életét és műveit tanulmányozva az embert kísérti a „jól végzett élet” kifejezés; munkásságának kibontakozásában, életútjának viszontagságai és változó szinterei ellenére, van valami eltéríthetetlen iránytudás, mely egy pompás fa megállíthatatlan növekedésének organikus belső biztonságára emlékeztet. 1903-ban született Bécsben; 1922 és 1926 között angol és német filológiát tanult a prágai Károly Egyetemen, ahol doktori disszertációját *Carlyle és a romanticizmus* címmel írta meg. 1927-ben az Egyesült Államokba utazott, a princetoni egyetem kutató ösztöndíjasa lett, majd tanítani kezdett, előbb a Smith College-ban, később Princetonban. 1930-ban visszatért Prágába, és angol irodalmat tanított a Károly Egyetemen. Ekkor csatlakozott a Prágai Nyelvészkörhöz. 1931-ben publikálta első könyvét: *Immanuel Kant Angliában 1793–1838*. 1935-ben a cseh nyelv és irodalom előadójaként kezdett dolgozni a londoni egyetem szláv tanszékén, mígnem Prága német megszállása után, 1939-ben, a megszállók azonnal beszüntették otthonról küldött fizetése folyósítását, s az állás nélkül maradt tanár feleségével az Egyesült Államokba emigrált. 1946-ig az iowai egyetemen tanított, ekkor a Yale Egyetem hívta meg, ahol először a szláv és az összehasonlító irodalom professzora lett, majd 1952-től az összehasonlító irodalom ún. „Sterling” professzora. Időközben kivételes érzékenységgel, lankadatlan erudícióval és józan ítélettel megírt könyvek egész sorát publikálta: *Az angol irodalomtörténetírás kezdetei* (1941), *Az irodalom elmélete* (Austin Warrennel, 1949), *A modern kritika története 1750–1950* (I–IV. kötet, 1955 és 1965), *A kritika fogalmai* (1963), *Esszék a cseh irodalomról* (1963), *Szembesítések* (1965), *A Prágai Iskola irodalomelmélete és esztétikája* (1969), *Megkülönböztetések: a kritika további fogalmai* (1970), nem beszélve a tanulmánygyűjteményekbe és folyóiratokba adott dolgozatairól és számos recenziójáról. Ráadásul életművének zöme a kritikátörténet tartományát gyarapította, noha itt mindig könnyebb volt tervezni, mint megvalósítani, s ezért ez a diszciplína alaposan hozzájárult ahhoz, amit egy

\*E tanulmányok az 1980 áprilisában rendezett I. magyarországi Nemzetközi Amerikanisztikai Konferencia magyar résztvevőinek dolgozatai. A konferenciát – az MTA védnöksége alatt – az ELTE Angol Nyelv és Irodalom Tanszéke rendezte.

<sup>1</sup>SAMUEL JOHNSON: *The Complete English Poems*. Szerk. J. D. Fleeman. Harmondsworth, 1971, 147.



korábbi jelentős kritikátörténész „a megíratlan könyvek nagy könyvtárának” nevezett.<sup>2</sup> Véleményünk több ponton eltérhet René Wellekétől, életművének egésze mégis tiszteletet parancsol; a komoly teljesítménynek kijáró szigorú kritikai analízissel kell közelednünk hozzá. Dolgozatomban először megkísérlem fölvázolni gondolkodásának genezisést és fejlődéstörténetét (I), majd kritikaelméletének rövid összefoglalását adni és kibontani belőle filozófiai előfeltevéseit (II), ezután értékelni teljesítményét, előbb történetileg, a XX. századi amerikai kritika kontextusában, végül mintegy önmagában, az elméleti következetesség és meggyőző erő időtlen normája szempontjából (III).

(I) Tudósi pályája első meghatározó időszakában, a Károly Egyetemen eltöltött tanulói évek során több tanára gyakorolt rá hatást, habár, rá jellemző módon, sosem volt hajlandó tanításait az ifjonti bálványozás kritikátlan lelkesedésével és önfeladásával magáévá tenni. A hatás, ha igazán termékeny, mindig a közvetlen átvétel és kiváltott ellenállás keveréke, s Wellek most is, akár később mindvégig, csakis erős kritikai szűrőn át, alapelveivel szembesítve volt hajlandó bármit elfogadni. Legjobban Otokar Fischer órai vonzották, a költői, műfordítói és germanista irodalomtörténészei, akiben a tudósi szakszerűség költői érzékenységgel, a lélektani intuíció a költői mesterség nyelvi oldalának alapos ismeretével párosult. Pszichológiai, sőt pszichoanalitikus irodalomtelmesztésétől azonban már akkor is idegenkedett, későbbbről visszatekintve pedig észrevette benne a filozófia iránti érdeklődés viszonylagos hiányát, valamint a végtelen toleranciára és történeti relativizmusra való hajlamot, olyan tulajdonságokat tehát, melyek saját kritikaeszményével aligha egyeztethetők össze.<sup>3</sup> Václav Tille irodalomtudomány és kritika iránti alapvetően nihilisztikus nézeteit fenntartásokkal fogadta, annál inkább egyetértett vele Taine determinizmusának tüzetesen kidolgozott cáfolatában és az irodalomtudomány kauzális magyarázatait illető általános szkepszisében.<sup>4</sup> F. X. Šalda, a modern cseh kritika megalapítója, aki az egyetemen akkoriban főleg a francia irodalomról adott elő, korai írásaival csodálatra készítette, polémiáinak hangneme, kritikátlan újdonságvágya azonban riasztotta, előadásai és basáskodó modora pedig csalódással töltötték el. Becsülte tájékozottságát, elméletileg megalapozott, sokoldalú kritikaeszményét, s hogy „[. . .] elvetette azokat a tudományos elméleteket, amelyek külső okokból vezetnek le az irodalmat, [. . .] nem azért, mintha az irodalmat nem a társadalom részeként fogta volna föl, [. . .] hanem mert fölismerete, hogy az efféle teóriák végül olyasmivel kerülnek szembe, amiről nem tudnak számot adni: az egyéniséggel, kreativitással [. . .]”.<sup>5</sup> Wellek: Vilém Mathesiust, a Prágai Nyelvész kör későbbi elnökét is hallgatta. Ismerte ó- és középgangol irodalmi kézikönyveinek megbízhatóságát, látogatta józan, de erősen deskriptív előadásait és szemináriumait a régi angol irodalom történetéről, a későbbi angol irodalomról vallott

<sup>2</sup>GEORGE SAINTSBURY: *A History of Criticism and Literary Taste in Europe*, I–III. Edinburgh és London, 1900–1904, I. kötet, V. Az idézeteket mindvégig saját fordításomban közlöm, a művek címét vagy a létező magyar kiadását követve, vagy, ennek hiányában, saját fordításban.

<sup>3</sup>R. WELLEK: *Modern Czech Criticism and Literary Scholarship*. In: *Essays on Czech Literature* (A továbbiakban: *Essays*). The Hague, 1963, 188; RENÉ WELLEK: *Prospect and Retrospect*. *The Yale Review*, Winter 1980, 303, 305.

<sup>4</sup>*Prospect and Retrospect*, uo., 304, 305.

<sup>5</sup>R. WELLEK: *Modern Czech Criticism and Literary Scholarship*. In: *Essays*, 181. L. még 179, 181, 187; *Twenty Years of Czech Literature: 1918–1938*. In: *Essays*, 37; *Prospect and Retrospect*. *The Yale Review*, Winter 1980, 303–304, 305.

felfogását azonban nem osztotta.<sup>6</sup> Mindegyik tanárával szemben megőrzött tehát valamelyes távolságot, akárcsak azoknak az éveknek, Masaryk elnökségének, szellemi közegalakítójával, az alaposabban csak később megismert Thomas Masaryk életművével szemben is.<sup>7</sup> Gazdag cseh útipoggyászának darabjait önállóan válogatta össze. Indulásakor mindenesetre szerencséje volt, hangoztatja ma is, hogy a prágai egyetemnek virágkorában volt hallgatója, amikor ott a régi típusú filológiai tudomány új ízlés és újfajta kritikaeszmény hatására megváltozott, s tudomány és kritika olyan együttműködés jött létre, melyet az egykori diák hosszú pályafutása során mindvégig ideálisnak tartott.<sup>8</sup>

Ehhez a szerencsééhez, az Egyesült Államokból visszatérve, egy másik, talán még nagyobb is járult. A harmincas évek elején a Károly egyetem fiatal docense részt vett azoknak az irodalomtörténészeknek a munkájában, akik az 1926-ban megalakult Prágai Nyelvészkhöz csatlakoztak, és szembeszállva az irodalomtudományban akkor uralkodó történeti, ideológiai vagy pszichológiai módszerekkel, az orosz formalisták módszereit igyekeztek átvenni s a németek bonyolultabb, filozófiai megközelítésmódjának fényében továbbfejleszteni. Minimumra csökkentvén a külső tényezők hatásának tanulmányozását, elemzéseikben egyrészt magára a műalkotásra koncentráltak, másrészt az irodalom történetére, amelyet „belső evolúciónak” fogtak fel.<sup>9</sup> A prágai körben eltöltött évek gazdag és termékeny atmoszférájukkal, a modern nyelvészet, filozófia és irodalomtörténet ritka együttműködésével a fiatal tudós fejlődésének második döntő lépcsőjét alkotják. Ahogy ő maga elismerte később, *Az irodalom elmélete* részben tudatos kísérlet volt a prágai iskola és az amerikai kritika tanulságainak egybefoglalására.<sup>10</sup> De a prágai kör tanításait sem fogadta el válogatás nélkül: nehezményezi, hogy Mukařovský *Esztétikai funkció, norma és érték* (1936) című írásában föladta az esztétikai érték fogalmát, kijelentvén, hogy a műalkotás pusztán nem esztétikai értékek együttese. Habár a művészet autonómiájának Wellek mindig védelmezője volt, szkeptikusan fogadta a művészet „belső történetének” Mukařovský által bevezetett fogalmát, miként az irodalom „önmozgását” is: szerinte az „önmeghajtású” evolúció eszméje merő „heurisztikus segédeszköz”. Tudatában volt annak a veszélynek is, amely a prágai iskola tanításaiban mindvégig ott leselkedett: hogy „[...] eltávolított az irodalom tanulmányozásának humánus és humanista felfogásától.”<sup>11</sup>

Kritikai gondolatvilágának kikristályosodásában a harmadik döntő fokozatot, már az Egyesült Államokban, az Új kritizmus megismerésében és a prágai iskolával való

<sup>6</sup> *Prospect and Retrospect*, uo., 304, 305.

<sup>7</sup> R. WELLEK: *Masaryk's Philosophy*. In: *Essays*, 64, 66–69; *Twenty Years of Czech Literature 1918–1938*. Uo., 37; *The Two Traditions of Czech Literature*. Uo., 18–19.

<sup>8</sup> *Prospect and Retrospect*. *The Yale Review*, Winter 1980, 304–305.

<sup>9</sup> Vö. R. WELLEK: *Concepts of Form and Structure in Twentieth-Century Criticism*. In: *Concepts of Criticism* (A továbbiakban: *Concepts*). New Haven és London, 1963, 67–68; *American Literary Scholarship*. Uo., 310; *The Main Trends of Twentieth-Century Criticism*. Uo., 350; *The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship*. Uo., 279–280; *The Concept of Evolution in Literary History*. Uo., 49–50; *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School*. In: *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (A továbbiakban: *Discriminations*). New Haven és London, 1970, 276, 278–279, 287–289, 291, 295, 301; *Modern Czech Criticism and Literary Scholarship*. In: *Essays*, 189–190.

<sup>10</sup> *The Literary Theory and Aesthetics of the Prague School*. In: *Discriminations*, 276.

<sup>11</sup> Uo., 291, 287–289, 301.

alapvető hasonlóságának fölfedezésében látjuk. Mindkettőt egészséges fejleménynek tekintette, mert irodalomközpontúvá akarták tenni az irodalomtudományt, de látta különbségeiket is, s a szembesítés ráébresztette különböző erőnyeikre és fogyatékoságaikra: az amerikai irányzatot nem érdekelte eléggé az irodalmi fejlődés problémája, a cseh mozgalmat viszont, mely a nyelvészettel szorosabb kapcsolatban állt, kritikai relativizmusa és a kritikai értékítélet iránti közömbössége gyöngítette.<sup>12</sup> Welles egyetértett az újkritikusokkal abban, hogy a műalkotás „[...]” viszonylag független történelmi, biográfiai és irodalomtörténeti háttérétől [...]”, mert ez nem jelentette náluk azt, hogy „[...]” tagadták volna a történeti információk relevanciáját a költészet értelmezésében.”<sup>13</sup> De 1961-re az újkritikusokkal szembeni kifogásai már hosszú listává sokasodtak: az általuk tárgyalt európai írók keresztmetszete túl szűk, történeti perspektívájuk túl rövid, elhanyagolják az irodalomtörténetet, nyelvészetbeli tudatlanságuk a költői eszközök tanulmányozásakor dilettantizmust szül, esztétikai elveikből gyakran hiányzik a szilárd filozófiai megalapozás. Az Új kritizmus kimerült és megmerevedett, írta 1961-ben, sürgetvén a változást.<sup>14</sup> Mindennek ellenére „[...]” új organicista és szimbolista formalizmusuk [...]”, melyet ő a késő XVIII. századi német esztétikából eredő és hozzánk különböző utakon eljutó értékes irodalomelméleti tradíció legújabb módosulásaként értelmezett, szerinte jobban meg tudja ragadni a költészet és általában a művészet természetét, mint akár a mítosz-kritika, akár az egzisztencializmus; további modernizálásra szorul ugyan, lényegbevágó revízióra azonban nem.<sup>15</sup>

(II) Fejlődéstörténetének ebből a rövid vázlatából természetesen nem lehetne levonni azt a kiérlelt kritikaelméletet, amelyhez végül az útja során elébe került kritikai felfogások és előfeltevések folytonos szembesítésén és átértékelésén keresztül jutott el. Kritikaelméletének összefoglalását a kritika fogalmának értelmezésével kell kezdenünk. *A modern kritika történetében* a kritika („criticism”) terminus „[...]” nemcsak egyes könyvek és szerzők megítélését jelenti, [...]” hanem főként mindazt, amit valaha is gondoltak az irodalom elveiről és elméletéről, természetéről, teremtéséről, funkciójáról, hatásairól, az ember egyéb tevékenységeihez való viszonyáról, fajtáiról, eszközeiről és technikájáról, eredetéről és történetéről.” A kritika kettős célja szerinte az irodalom megértése és megítélése; bármely kísérlet, mint Northrop Frye-é, amely az elméletet elválasztaná az ízlés történetétől és az értékítéletektől, kudarcra van ítélve. Az irodalomnak nem lehetséges értékítéletek és kritika nélküli „tudománya”, másrészt viszont az értékítéleteknek nem kell szükségszerűen szubjektívnek vagy önkényesnek lenniük. „Az irodalomtudománynak (‘literary scholarship’) az ismeretek rendszeres tárává kell válnia, olyan struktúrák, normák és funkciók vizsgálatává, amelyek értékeket tartalmaznak s maguk is értékek.” A kritika nem művészet; „intellektuális megismerésre” és „fogalmi tudásra” törekszik, nem „szabad” teremtés, sem pedig „[...]” teremtő aktusok vagy pusztán individuális benyomások [...]” gyűjteménye. Az irodalomtudomány nem olyan, mint a természettudomány, hanem „[...]” a szervezett tudás saját eszközökkel és célokkal

<sup>12</sup> Vö. *Modern Czech Criticism and Literary Scholarship*. In: *Essays*, 190–191.

<sup>13</sup> *American Literary Scholarship*. In: *Concepts, 308; Literary Theory, Criticism, and History*. Uo., 7.

<sup>14</sup> *The Main Trends of Twentieth-Century Criticism*. Uo., 359–360.

<sup>15</sup> Uo., 354, 363–364.

bíró rendszere [. . .].<sup>16</sup> A kritikának ez az eszménye mely a „megkülönböztetésre” és „ítéletre” helyezi a hangsúlyt, s amely „[. . .] kritériumokat, elveket, fogalmakat s így elméletet és esztétikát, végül pedig valamilyen filozófiát, világképet implikál [. . .]”, Welleket engesztelhetetlen ellenfelévé teszi annak, amit ő a XX. századi angol kritika zömére jellemző „belterjes elméletellenes előítéletnek” hív. Több ízben kipellengérezte azt az angol hiedelmet, mely lehetségesnek tart olyan típusú kritikát, amely nem vall magáénak, s még hallgatólagos előfeltevésként sem zár magába valamilyen filozófiai álláspontot.<sup>17</sup>

Akár az elmélet, az értékelés is elengedhetetlen szerinte az irodalomtudományban.<sup>18</sup> A helyes értékelés lehetőségéről meggyőződve, ellenzi a relativizmust és az értékek anarchiáját, akár a XX. századi historizmusból fakad, akár Croce intuicionizmusából, akár az impresszionizmusból. Az ő irányelve nem a relativizmus, sem a régi értelemben vett abszolútizmus, hanem „[. . .] egyfajta ‚perspektivizmus’, amely megpróbálja a tárgyat minden lehetséges oldalról megfigyelni, s meg van győződve arról, hogy *van* tárgy [. . .].”<sup>19</sup> Amikor nemrég összefoglalta a szemléletének módosulásai közben is változatlanok maradó alapelveit, közéjük sorolta meggyőződését arról, hogy az irodalom tanulmányozásakor a művel mint „ott kint” létező tárggyal állunk szemben, bármi legyen is végső ontológiai státusza, ezt kell megértenünk és értelmeznünk, s ez korlátozza az interpretációk szabadságát.<sup>20</sup> A kritika ennek megfelelően „[. . .] a nyilvánosan verifikálható tárgyak értelmezése és megítélése [. . .]”; beszélhetünk az interpretáció „adekvátságáról”, legalábbis mint eszményről, amely „a szempontok hierarchiáját” implikálja és a „helyes” értékelés lehetőségéhez vezet.<sup>21</sup> Wellek örömmel fedezi fel saját perspektivizmus-elméletének elődjét *Az ítélőerő kritikájában*. Egyetért azzal a kanti nézettel, amely szerint a kritika „[. . .] személyes, de egyszersmind megpróbálja a meghatározó struktúrát magában a tárgyban fölfedezni [. . .]”, de sajnálja, hogy a kanti megoldás mégis megsínvli „[. . .] a szubjektívra és fenomenológaira került általános hangsúlyt [. . .]”, s hogy ez a filozófus „[. . .] nem lép ki bátrabban az objektív struktúrák birodalmába, a létező műalkotások világába.” Kant, episztemológiai álláspontja következtében, „[. . .] túlságosan a szubjektív tartományában hagy bennünket [. . .]”,<sup>22</sup> míg Wellek perspektivizmusa

<sup>16</sup> *A History of Modern Criticism 1750–1950* (A továbbiakban: *History*), I–IV. New Haven, 1955–1965, I. kötet, V, 11, III. kötet V; *The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship*. In: *Concepts*, 260; *The Concept of Evolution in Literary History*. Uo., 52; *Literary Theory, Criticism, and History*. Uo., 4.

<sup>17</sup> *Philosophy and Postwar American Criticism*. In: *Concepts*, 316; *A Map of Contemporary Criticism in Europe*. In: *Discriminations*, 347–348, 350; *The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship*. In: *Concepts*, 264–268; *The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic*. In: *Discriminations*, 263–264, *History*, I. kötet, VI; III. kötet, VI; *English Literary Historiography during the Nineteenth Century*. In: *Discriminations*, 158–159.

<sup>18</sup> *Literary Theory, Criticism, and History*. In: *Concepts*, 4–6, 15; *The Main Trends of Twentieth-Century Criticism*. Uo., 352; *Philosophy and Postwar American Criticism*. Uo., 337–338; *A Map of Contemporary Criticism in Europe*. In: *Discriminations*, 353–354.

<sup>19</sup> *History*, III. kötet, VII.

<sup>20</sup> *Prospect and Retrospect*. *The Yale Review*, Winter 1980, 311.

<sup>21</sup> *The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic*. In: *Discriminations*, 256; *Literary Theory, Criticism, and History*. In: *Concepts*, 18.

<sup>22</sup> *Immanuel Kant’s Aesthetics and Criticism*. In: *Discriminations*, 137, 128, 129, 141.

közelebb van ahhoz a „[...] gondosan definiált és finomított abszolútizmushoz [...]”, amelyet követendő útként javasolt.<sup>23</sup> A két felfogásban sok a közös vonás, hangsúlyaik azonban máshová esnek.

A kanti esztétika Wellek számára oly nagy vonzerejének másik oka láthatólag az volt, hogy Kant elismerte a művészet autonómiáját. Kant volt az első, aki az esztétikai tartomány rendszeres védelmét kidolgozta a szenzualizmussal, emocionalizmussal, moralizmussal és intellektualizmussal szemben, amelyek megpróbálták a művészetet „valami másnak a helyettesévé” tenni.<sup>24</sup> Wellek is – aki változatlan alapelvei sorát azzal nyitja meg, hogy az esztétikai élmény minden más élménytől különbözik s így körülhatárolja az esztétikai tartományát, és akiről joggal tartották, hogy az irodalmat *sui generis*nek tekintti<sup>25</sup> – a művészet autonómiáját veszélyeztető modernebb támadásokkal szemben mindig kész volt a védelemre. Elveti például I. A. Richards felfogását, melyben a művészet „egyfajta érzelmi terápia”, mert ez a nézet [...] tagadja, hogy bármilyen különbség volna az esztétikai és a közönséges élmény között.” T. S. Eliotot is elmarasztalja, amiért a kritikába, tévesen, „kettős mércét” vezetett be: esztétikait és vallásit. Az újkriticizmus trónjára törő újabb módszerek fogyatékoságát is hasonló nézőpontból fedi föl: a mítosz-kritika elmosza a határvonalat művészet és mítosz (vagy vallás) között, az egzisztencializmus pedig hajlamos a művészetet a filozófiával azonosítani. Mindkét esetben „[...] a műalkotást mint esztétikai entitást széttördelik vagy mellőzik a költők attitűdjeinek, érzelmeinek, fogalmainak és filozófiáinak tanulmányozása kedvéért.” A naturalizmus és realizmus esztétikája szerinte hasonlóképpen vezetett élet és művészet összetévesztéséhez, elhanyagolva a kettő közti „ontológiai szakadékot” (ontological gap). Lukács Györgyöt is megbírálja, aki tud ugyan az irodalom „specifikusságáról”, irodalom és gazdasági alap közvetett és gyakran távoli kapcsolatáról, az irodalmat végül mégis „[...] az ismeretszerzés egy nemévé redukálja [...]”, a valóság visszatükrözésének fogja fel.<sup>26</sup> Bármennyire ragaszkodik is azonban Wellek az irodalom és általában a művészet autonómiájához, az irodalom természetére vonatkozó meggyőződésében, ha fordított súlypontozással is, némileg hasonló kettősséget fedezhetünk fel: elsődleges tétele, hogy az irodalmi művet fikcionalitása, látszatvilága elhatárolja az élettől, másrészt azonban úgy véli, hogy a mű olyan „[...] nyelvi konstrukció, mely a külvilágra is utal, s ezért nem lehet pusztán nyelvészeti eszközökkel leírni, hanem az emberről, a társadalomról és a természetről tudósító jelentéssel is bír [...]”.<sup>27</sup> Némileg leegyszerűsítve: Lukácsnál az irodalom elsősorban a valóság ismeretadó visszatükrözése, másodsorban az esztétikum sajátosságának övezete; Welleknél a mű elsősorban saját világú fikció, másodsorban a világról tudósító jelentések rendszere.

<sup>23</sup> *Literary Theory, Criticism, and History*. In: *Concepts*, 20.

<sup>24</sup> *Immanuel Kant's Aesthetics and Criticism*. In: *Discriminations*, 124–125.

<sup>25</sup> *Prospect and Retrospect*. The Yale Review, Winter 1980, 311; SEYMOUR PITCHER: *Comment on 'The Suchness of Literature'*. In: *Teacher and Critic: Essays By and About Austin Warren*. Los Angeles, 1976, 89.

<sup>26</sup> *Philosophy and Postwar American Criticism*. In: *Concepts*, 324; *The Main Trends of Twentieth-Century Criticism*. Uo., 357, 360–361, 363; *History*, III. kötet, XIII; *Recent Czech Literary History and Criticism*. In: *Essays*, 204; *The Fall of Literary History*. In: *Proceedings of the 6th Congress of the I.C.L.A.* Stuttgart, 1975, 31.

<sup>27</sup> *Prospect and Retrospect*. The Yale Review, Winter 1980, 311.



A művészet autonómiájának, illetve külső meghatározottságának kérdése Wellek kritikaelméletének egyik legizgalmasabb s egyben legkényesebb pontjához vezet: a kauzális magyarázatok irodalomtudománybeli értékének rendkívül kétkedő megítéléséhez. Részben, láthatjuk, prágai éveiben kezdett már formálódni ez a meggyőződése: különösen Taine determinista okságmagyarázatainak elégtelenségére hívták fel tanárai a figyelmét. Összefüggött ez azzal is, hogy mint visszatekintve írja, a két világháború közt számos országban megfogalmazódott a hagyományos irodalomtörténetírással szembeni elégedetlenség, részben éppen „kritikátlan szcientizmusa” miatt, mely kauzális kapcsolatok kimutatását mímelte, kauzális magyarázatokat vélt adni azzal, hogy különböző művek párhuzamos helyeit összegyűjtötte vagy megfeleléseket állapított meg a költő életének eseményei és műveinek témái vagy alakjai között.<sup>28</sup> Kritikatörténetének bevezetőjében már tételként kimondja, hogy „[...] a szigorú értelemben vett kauzális magyarázat lehetetlen a szellemi dolgok esetében: ok és okozat összemérhetetlenek, a konkrét okok okozatai megjósolhatatlanok.”<sup>29</sup> Elismeri, hogy a „társadalmi helyzet” meghatározza, lehetségesek-e bizonyos esztétikai értékek és művészeti formák, de lehetetlennek tartja megjósolni, hogy ezek ténylegesen megvalósulnak-e vagy sem. Szkepticizmusa, amely ezen a ponton David Hume-éra emlékeztet, annak tagadásáig terjed, hogy „[...] bárkinek valaha is sikerült bebizonyítania, hogy azért, mert akár a történelemben, akár az irodalomban bizonyos események bekövetkeztek, egy másik konkrét eseménynek be kellett következnie [...]”, és nyomatékosan hangsúlyozza, hogy „[...] a kauzalitás egész fogalma rendkívül megfoghatatlan a szellemi életben.”<sup>30</sup> Elismeri, hogy az irodalomtörténet az egyetemes történelem része, s annak nagy fordulatait után változások figyelhetők meg benne, de szerinte egy konkrét irodalmi művet egyedi mintájával és értékével nem lehet a társadalmi valóságból kauzálisan megmagyarázni, és sohasem sikerülhet egyetlen műalkotás okát, vagy akár csak okait egyikét megneveznünk.<sup>31</sup>

Wellek álláspontjának megértéséhez világosan kell látnunk, hogy a kauzalitás fogalmát mindig a lehető legszigorúbb értelemben használja, azaz akkor tart egy eseményt egy másik esemény okának, ha azt a másikat bármikor, minden körülmények közt szükségszerűen kiváltotta, előidézte volna. Ha ki tud mutatni olyan esetet, amelyben ugyanez az ok az okozatnak feltüntetett esemény nélkül fordul elő, számára elegendő ahhoz, hogy a kapcsolat kauzális jellegét megcáfolva lássa. Morris R. Cohen *Az emberi történelem jelentése* című művéből veszi át az ok fogalmának ezt az értelmezését („[...] magyarázat vagy alap arra, hogy ha az előzmény bármikor előfordul, a következő eseménynek be kell állnia [...]”), s az így értelmezett kauzalitást nem lehet szerinte az irodalomtörténetben alkalmazni: sem a megelőző művek, sem a társadalmi kontextus nem képes szükségszerű erővel előidézni, életre hívni, minden ízében meghatározni az új művet. Sohasem szükségszerű, véli, hogy egy művet egy másik mű okának tartsunk, legföljebb azt állíthatjuk, hogy a korábbi mű nélkül a későbbi más lett volna. Példák egész sorával illusztrálja tételét, mely szerint valamely „[...] mű szükséges feltétele egy másiknak, de nem

<sup>28</sup> *The Fall of Literary History*. In: *Proceedings of the 6th Congress of the I.C.L.A.*, 29.

<sup>29</sup> *History*, I. kötet, 8.

<sup>30</sup> RENÉ WELLEK – AUSTIN WARREN: *Theory of Literature*. Harmondsworth, Middlesex, 1970 (első kiadás: 1949), 106; *Recent Czech Literary History and Criticism*. In: *Essays*, 203.

<sup>31</sup> *The Fall of Literary History*. In: *Proceedings of the 6th Congress of the I.C.L.A.*, 32–33.

állíthatjuk, hogy okozta volna.”<sup>32</sup> Weliek ezzel a finom megkülönböztetéssel önállóan fölfedezni látszik azt az utat, amelyet Georg von Wright javasolt, hogy ti. a kauzalitás tudományfilozófiai átvilágításához az okozatiságot a feltételek fajtáinak terminológiájába tanácsos lefordítanunk.<sup>33</sup> Fönti tétele ugyanis akkor rajzolódik ki legélesebben, ha úgy fogalmazzuk át, hogy szerinte az irodalomtörténetben csak szükséges, de nem szükséges és elégséges feltételeket mutathatunk ki, a kauzalitás fogalma viszont csakis a szükséges és egyben elégséges feltétel fogalmával vág logikailag egybe. S ezt nemcsak mű és mű, hanem mű és társadalmi kontextus viszonyára is alkalmazza: hiába ismernénk Shakespeare korát és életét a legtökéletesebben, nem tudnánk megjósolni belőle a *Hamlet* sajátos felépítését és egyedi jegyeit, ha nem ismernénk a mű szövegét. Különösen a remekmű, a nagy alkotó műve vonja ki magát a kauzális magyarázhatóság alól. A kauzalitás fogalmának ilyen értelmezése érthetővé teszi végkövetkeztetését: „causal explanation as deterministic scientific explanation by deduction from a general law or demonstration of a necessary efficient cause fails if applied to literature.”<sup>34</sup>

Weliek itt is az öngazolódásnak szóló örömmel fedezi fel, hogy Kant a művészetnek közvetítő szerepet juttat a látszat, szükségszerűség, a fizikai kauzalitás tartománya és a morális szabadság tartománya, azaz a természet és az ember között. Saját álláspontja megerősítését látja abban is, hogy Kant megtagadja „[. . .] művészet és organizmus teljes azonosítását [. . .]” és ragaszkodik különbségük megőrzéséhez: „A teremtmények alá vannak vetve a kauzalitás és a fizika törvényeinek, a műalkotások viszont nincsenek.”<sup>35</sup> Ehhez képest a XIX. századi pozitívizmus előfeltevését, amely az irodalmat „társadalmi erők termékének” tekintette, határozottan elutasítja: hagyni kell valamit az egyén kezdeményező készségének, a személyiségnek, amely részben meghatározódik a társadalmi kontextus által, de részben meg is haladja azt. Nem tudja elfogadni azt a nézetet, mely, „[. . .] bármelyik emberi tevékenységet az összes többi ‚elindítójának’ tekinti, akár Taine elmélete legyen az, aki az emberi teremtést klimatikus, biológiai és társadalmi tényezők kombinációjával magyarázza, akár Hegel és a hegelianusoké, akik a ‚szellemet’ tekintik a történelem egyedüli hajtóerejének, vagy akár a marxistáké, akik mindent a termelési módból vezetnek le.”<sup>36</sup> Az utóbbi elhatárolás ellenére Weliek nem áll ellenségesen szemben a marxizmussal; elismeri, hogy közvetett kapcsolat van az irodalom és a konkrét gazdasági, politikai és társadalmi tényezők között, s csak a köztük durva rövidzárással létesített megfeleltetéseket ellenzi. „A művészet legmagasabb fejlettségének bizonyos periódusai nem állnak közvetlen kapcsolatban a társadalom általános fejlettségével, sem szervezetének anyagi alapjaival és felépítésével [. . .]” – idézi helyeslően Marxot *A politikai gazdaságtan kritikájának* bevezetéséből. A marxista kritika szerinte akkor nyújtja a legjobb teljesítményt, amikor egy-egy irodalmi mű rejtett társadalmi implikációinak

<sup>32</sup> MORRIS R. COHEN: *The Meaning of Human History*. La Salle, Illinois, 1947, 102; R. WELIEK: *The Fall of Literary History*. In: *Proceedings of the 6th Congress of the I.C.L.A.*, 33.

<sup>33</sup> GEORG HENRIK VON WRIGHT: *Explanation and Understanding*. London, 1971, 38–40. Az efféle átírásban lappangó redukció kritikai föltárására l. MARIO BUNGE: *Az okság*. Budapest, 1967, 61–83.

<sup>34</sup> *The Fall of Literary History*. In: *Proceedings of the 6th Congress of the I.C.L.A.*, 33.

<sup>35</sup> *Immanuel Kant’s Aesthetics and Criticism*. In: *Discriminations*, 130–132.

<sup>36</sup> *The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship*. In: *Concepts*, 267; *History*, I. kötet, 8, III. kötet, XIV, XVI, *Theory of Literature*, 105.

föltárására vállalkozik. Miközben elítéli a „vulgármarxistát” vagy az „átlagos marxista kritikust”, akit „csak felújított pozitivistának” vél, bizonyos tiszteletet tanúsít Lukács György s az irányzat olyan „kifinomultabb” képviselői iránt, mint P. Sakulin, aki a szociológiai szempont érvényesítése közben sem szakadt el az irodalmiságtól. Esetenkénti élesebb kritikája is nagyrészt a kauzális magyarázatokkal szembeni általános fenntartásaira vezethető vissza.<sup>37</sup> Megfigyelhettük már, hogy Wellek elméleti álláspontja egyetlen kritikai iskoláéval sem azonos teljesen, ilyen mérvű távolságtartását tehát úgyszólván természetesnek kell tartanunk.

(III) De mi az, kérdezhetné valaki, ami sajátosan amerikai az ő elméletében, s miben áll munkásságának eredetisége a XX. század közepének amerikai kritikájához képest? Az első kérdéssel kezdve, ő maga sosem látott sok értelmet a kritika nemzeti karakterének túlzott hangsúlyozásában. A XIX. századi nacionalizmusnak, habár a kritika fejlődéséhez jelentősen hozzájárult, megvolt az árnyoldala is, „[. . .] nemcsak a nemzeti követelések nyilvánvaló túlzásaiban és a nemzetiség irodalmi szerepéről folytatott terjengős és önisméltó vitákban, hanem a kritika széttöredezésében („fragmentation”) és az európai nemzetek közti közösségérzet megdöbbenő gyöngülésében a késő XIX. században [. . .]”. Ezzel szemben, ahogy kritikátörténetének a XIX. századi amerikai kritikuskokról szóló fejezetei meggyőzően bizonyítják, a XIX. század közepétől kezdődő évszázad folyamán az amerikai kritika eredetisége és fő jellemvonása éppen egyetemességében, az európai kritika szintetizálásában rejlett.<sup>38</sup> Abban a „nemzetközi perspektívában” és szintézisben tehát, amelyet Wellek javasolt és gyakorolt, valójában nem volt semmi Amerikától idegen, sőt nagyon is összhangban állt az amerikai kritika átfogó, szintézisreemlő tradíciójával. Mi több, azáltal, hogy ő az amerikai kritikának csak azokat a tanításait fogadta el, amelyeket össze tudott egyeztetni saját, nagyrészt európai eredetű elméletével, sikerült elkerülnie azt a hátrányos helyzetet, amelybe szerinte minden külföldi kerül, amikor nem saját irodalmát kezdi tanulmányozni, azaz az idegen irodalom, ország szokásban lévő módszereinek és mércéinek kritikátlan átvételét, amely az ottani tudománynál eleve alacsonyabb rendűvé teszi őket, s végül megakadályozza, hogy önálló és koherens szemléletre tegyenek szert.<sup>39</sup>

A második kérdés, az eredetiségé, összefügg a történeti értékeléssel, annak fölbecsülésével, mennyiben vitte előre Wellek az amerikai kritika ügyét. Saját ítéletét a XX. századi amerikai kritikáról abban foglalhatnánk össze, hogy az leginkább a múltra és a kritikai hagyomány folyamatosságára vonatkozó tudatlanságát sínyli meg. Ez a beszűkülttség kárhóztat csaknem minden amerikai kritikust arra, hogy feltalálja saját, változékony jelentésű terminológiáját, és évezredes problémákat mintegy előlről kezdjen fölfejtetni, nem lévén tudatában a korábbi megoldási kísérleteknek. Az amerikai kritika előfel-

<sup>37</sup> *Theory of Literature*, 106–107, 109; *The Revolt against Positivism in Recent European Literary Scholarship* In: *Concepts*, 278; RENÉ WELLEK: *What Reality? A Comment*. In: *Art and Philosophy. A Symposium*. Szerk. Sidney Hook. New York, 1966, 155–156; *The Concept of Realism in Literary Scholarship*. In: *Concepts*, 238–239, 255; *A Map of Contemporary Criticism in Europe*. In: *Discriminations*, 358; *Recent Czech Literary History and Criticism*. In: *Essays*, 202–204.

<sup>38</sup> *Philosophy and Postwar American Criticism*. In: *Concepts*, 333; *History*, III. kötet, XV, 151, 153, 176, 179, IV. kötet, 202–203, 213, 215.

<sup>39</sup> *The Main Trends of Twentieth-Century Criticism*. In: *Concepts*, 364; *American Literary Scholarship*. Uo., 302–303.

tevéseit „[. . .] ritkán gondolják át filozófiai implikációikkal és történelmi előzményeikkel.” Az így létrejövő eredetiség, akár Kenneth Burke, J. C. Ransom vagy R. P. Blackmur vívmánya, nincs minden érdem nélkül, de a veszteség tetemesebbnek látszik, mint a nyereség. Az efféle „[. . .] idioszinkráziákban való tobzódás tönkreteszi a kritika felhalmozó hatását [. . .]”; a fogalmak különböző magánhasználatú készleteivel találmokra kísérletezgető írásmód kaput nyit a félreértésnek, s végül zűrzavarba vész.<sup>40</sup> Az amerikai kritikának ez a kérlelhetetlen szigorú bírálata alapvetően találó és meggyőző; mi is érezzük a XX. századi amerikai kritika frissességét, mozgékonyágát, leleményességét és eredetiségét, de azt is, hogy ehhez az eredetiséghez kissé túl könnyen jut hozzá, s ezért az valamelyest éretlen. Úgy ítéljük meg tehát, hogy Welles munkássága olyan elemekkel járult hozzá a XX. század közepének amerikai kritikájához, amelyekre annak égető szüksége volt: a múlt alapos ismeretével, filozófiai előfeltevések tisztázásával, a terminológia következetesebbé tételével és szélesebb távlatokkal. Jóllehet neki is megvan a maga élesen metszett és jól körülhatárolt kritikai elmélete, eredetisége kevésbé látványos, ám alighanem maradandóbb értékű, mint kritikustársaié.

Az elméleti következetesség és meggyőző erő szempontjából azonban értékítéletünk már nem lehet maradéktalanul elismerő. A kauzalitással szembeni túlságosan szkeptikus állásfoglalása, ha filozófiailag kifogásolhatatlan is, aránytalanul nagygyá duzzasztja a kauzális megjósolhatatlanság következményeit, és ezzel szükségtelenül beszűkíti vállalkozásainak hatósugarát. Bevallott célját mindezzel, azaz módszerei tisztaságának és eredményei megbízhatóságának megőrzését, kétségkívül eléri, ráadásul bennünket is éberebbé tesz a kauzalitásra hivatkozó felszínes, verbális, megalapozatlan látszatmagyarázatokkal szemben. A beszűkítésért, kritikai gondolkodás és társadalmi kontextus kapcsolatainak margóra szorulásáért azonban ezek az előnyök nem nyújtanak teljes kárpótlást. Rendszerében ezen a ponton lappangó önellentmondást is fölfedezhetünk: egyrészt a művészet történetére nem tartja érvényesnek a hegeli önmozgás (Selbstbewegung) elméletét, és a művészet önmeghajtású belső evolúciójának eszméjét nem tartja meggyőzőnek, másrészt a kritika történetében a változás vezérelvét „a belső logikában” és a „fogalmak dialektikájában” látja, nem kifogásolván az ezúttal is fölismeret megjósolhatatlanság mozzanatát sem, noha a külső okokra építő magyarázatokat éppen erre hivatkozva utasította el. „A megelőző vagy uralmon lévő kritikai rendszerrel szemben fellépő reakció az eszmék történetének megszokásosabb hajtóereje, habár sem előre megjósolni nem tudjuk, hogy ez a reakció milyen irányt fog követni, sem megmondani, hogy miért épp egy bizonyos időpontban kell bekövetkeznie [. . .]” – írta kritika-történetének előszavában.<sup>41</sup> Amiként bölcsen döntött úgy, hogy „[. . .] bátrabban lép ki az objektív struktúrák birodalmába [. . .]”, mint Kant tette, s hogy a kritikai ítélet történelmi relativitását nem tekinti többnek, mint hasznos *memento mori*nak,<sup>42</sup> amely az objektivitás végső igényével egyáltalán nem összeegyeztethetetlen, s így sikerült is a kritikát megóvnia a szubjektivitás és relativizmus bénító hatásának veszélyeitől, ugyanúgy nem kellett volna ilyen nagy teret engednie a kauzális magyarázatok megbízhatatlansága miatti aggályainak. Amikor azt

<sup>40</sup> *History*, I. kötet, 4–5; *American Literary Scholarship*. In: *Concepts*, 311; *Philosophy and Postwar American Criticism* Uo., 326–327.

<sup>41</sup> *History*, I. kötet, 8.

<sup>42</sup> *Literary Theory, Criticism, and History*. In: *Concepts*, 13.

állította, hogy a mű mint objektív struktúra létezik „ott kint”, bármi legyen is végső ontológiai státusza, a főtételek érvényességét nem engedte az elméleti bonyodalmak ismeretére utaló megszorítástól csorbíttatni; ugyanígy lehetett volna korlátozó megszorításokkal és a kauzális magyarázathipotézisek fokozott ellenőrzésével mégiscsak bővebben fürkésznie kritika és társadalmi kontextus összefüggéseit. A külső okok hatásának analíziséről nagyrészt lemondva kétségkívül sok verbális, mondvacsinált, ismereteink hiányának elfödésére szolgáló látszatmagyarázatot vagy saját (másra értett) szavát kölcsönvéve: merő heurisztikus segédeszközt sikerült kiszűrnie, egyszersmind azonban bizonyos mértékig elszegényítette életműve textúráját.

Életművének kivételes gazdagsága, szerencsére, könnyen elbírtta ezt az elszegényítést. Áttekintésünk végére érve teljesítményének pusztán a formátuma is újra eszünkbe juttatja a dolgozatunk elején idézett verset. Panaszos költeménye után Dr. Johnson, aki akkor 63 éves volt, még 12 évet élt, létrehozván azt a művét, amelyet ma sokan pályafutása csúcspontjának tekintenek, *A költők életét*. Reméljük, hogy René Welleknek, aki most 78 esztendő, lesz ereje befejezni nagy kritikátörténetét, a hiányzó ötödik s az újabban tervezett hatodik kötet publikálásával, s így ritka példát ad nekünk arra, ami Dr. Johnson szerint is joggal lett volna „jól végzett élet”.

## A formalizmuson innen és túl

Harold Bloom pszichoesztétikája

FEDERMAYER ÉVA

Az utóbbi évek amerikai irodalomkritikájában is egyre erősödő formalizmusellenesség tapasztalható. A mű „felnyitását” egyrészt szemiotikai irányzatok kísérelték meg úgy, hogy az irodalmi alkotást komplex jelként a társadalom, ill. kultúra kontextusába ágyazzák, másrészt irodalomelméletek igyekeztek visszakövetelni az embert mint alkotói és befogadói szubjektumot, így a vizsgálatok fókuszába az egyén és egyéniség műmeghatározó szerepét helyezték.

Ez utóbbi irányzat egyik legpregnansabb képviselője a Yale Egyetemen működő Harold Bloom. Saját elnevezésével élve „antitetikus pszichoesztétikájában” kísérletet tett arra, hogy úgy lépjen át a pozitivista forráskutatás, az archetipusos kritika és a Derrida, Kristeva, Barthes által képviselt francia textológiai elméletek felismert korlátain, hogy ezek a módszerek javított kiadásban a pszichoanalízis és retorika eszközeivel az irodalmi műalkotások teljesebb formalizmusmentes feltérképezését tegyék lehetővé.

Tanulmányom célja az, hogy az elmélet irodalomkritikai módszereit bizonyos aspektusokból kövessem nyomon. Megpróbálok rámutatni arra, hogy Bloom elméletének valóságos magja a romantikus „képzelet” (imagination) fogalom egy különös értelmezése, amely sajátos ideológiai hátteret takar. Kritikai nyelvét mint módszerének funkcionális megnyilatkozását vizsgálva egyrészt irodalmi agnoszticizmusára, másrészt a francia textológiai iskolával való minőségbeli azonosságára térek ki. Végül – csak a problémák felvetése szintjén – röviden megpróbálok választ adni arra, hogy valójában sikerült-e Bloomnak túljutnia a formalizmuson. Mielőtt minderre kitérnék, nagy vonalakban felvázolom az elmélet főbb dimenzióit.

Két alapvető művében, *A hatás szorongása (The Anxiety of Influence, 1973)* és *A félreolvasás térképe (The Map of Misreading, 1975)* címűben Harold Bloom vizsgálódásainak középpontjába a felvilágosodás utáni angol és amerikai költészetet helyezi, sajátos logikával azt állítva, hogy a Milton utáni költészet eredetét és minőségét tekintve nem más, mint revíziós jelenség, amelynek lelki alapja a megkésetttség okozta szorongás (anxiety). Bloom szerint ugyanis a Milton *Elveszett Paradicsom*ának I. könyvét uraló Sátán a felvilágosodás utáni romantikus költő allegorikus modelljeként fogható fel azon az alapon, hogy teljes megegyezés ismerhető fel a Sátán, illetve a romantikus (és/vagy modern) költő élethelyzetét meghatározó hiábavaló, ennél fogva heroikus küzdelmében. Ugyanúgy, ahogy a Sátán önpusztító daccal megkérdőjelezi Isten elsődlegességét és tekintélyét, s légióival a Mindenható ellen tör, hogy helyébe lépve kiharcolja isteni jogait, az „erősnek” nevezett modern költő is szellemi–képzeleti arsenálját az őt elsődlegességével és tekintélyével leigázó költő előd ellen veti be azzal a céllal, hogy halhatatlanságát megszerezze, s magáévá tegye.

A nagy költő elődök persze csak szövegekben léteznek az utód számára, s az irodalomtörténet során a Szentírás, azaz az első és legtekintélyesebb könyv szerepével és méltóságával ruházzák fel. Ebből a feltevésből juthat csak Bloom arra a kijelentésre, hogy saját elméletének szintúgy, mint elmélete tárgyának (azaz a felvilágosodás utáni angol, amerikai költészetnek) is „történeti” előképét Isaac Luria írásaiban lelje meg. Ez a XVI. sz.-i zsidó elmélkedő, aki a Tórában kanonizált építő teremtéssel szemben a világ teremtését éppen ellenkező módon, azaz romboláson, katasztrófák sorozatán keresztül beteljesülő teremtésnek képzelte el, tehát saját hitének erejére támaszkodva egyéni látásmóddal revidálta a megmásíthatatlannak tartott szövegeket, Bloom szerint előfutára volt a romantikus/modern költőnek.

Az előbbieket alátámasztandó, Bloom alapos okot talál arra, hogy a Sátán-Isaac Luria-romantikus/modern költő tetteiért „felelős” lelki mechanizmust a Freud által interpretált Oidipusz-komplexusban ismerje fel. Ennek hátterében azonban az az axióma húzódik meg, hogy a romantikus/modern költészet a költői személyiség önmegvalósító kísérletsorozata. S ha elfogadjuk, hogy a költői én fejlődése megegyezik a Freud által kidolgozott, az embert megszületésétől felnőtté éréséig meghatározó személyiségfejlődés szakaszaival, az Oidipusz-komplexus helyét is megtaláltuk Bloom gondolatmenetében: ahogy a gyermek a gyűlölt-imádott apa helyére törekszik az anya mellé, úgy az irodalom „családi románcában” a költő utód is igyekszik megalázott szerepét magáról lerázni, hiszen költői tevékenységének célja (később kiderül, egyetlen célja) elődjének legyőzése. Csupán a pszichoanalízis által használt neveket kell „irodalmiakkal” helyettesítenünk: „apa” helyett „költő elődöt”, „anya” helyett „műsát”, „fiú” helyett „költő utódot” mondunk.

A T. S. Eliottól ismert tradíciófogalmat, amely a mindenkori összes létező költészet harmonikus–statikus élő egységét jelenti a mindenkori művész személyiségének folyamatos kioltása révén, a bloomi elmélet sarkaiból próbálja kiforgatni. Bloom szerint ugyanis a költészet (ill. irodalom) története merész küzdelmek sorozata, melyben az „erősek” a „gyengékkel” ellentétben birokra kelnek a hagyományt, tekintélyt stb. jelentő elődökkel, tehát az irodalom története a felvilágosodástól napjainkig nem más, mint interperszonális kapcsolatok, kihívások és ellentámadások végső soron önpusztító harca, amelynek tétje és okozója az elődöt leigázni akaró ÉN.

Bloom az első romantikus, tehát „megkésett” költeményt, amely a fönt vázolt „családi szorongás” jegyében született, Wordsworthnek tulajdonítja. Kidolgozza az *Ode: Intimations of Immortality from Recollection of Early Childhood* absztrakt „hatásmo-delljét”, vagy ahogy gyakran nevezi, „revíziós arányviszonyait” (revisionary ratios), amelyek magával a verssel egyenlők, s az így kapott wordsworthi vagy revíziós költői modellt próbálja „ráolvasni” néhány általa posztromantikusként nevezett költő verseire is (Th. Hardy, W. B. Yeats, R. P. Warren, J. Ashbery, A. R. Ammons). Ennek pedig bevallott célja az, hogy ezen az alapon Wordsworth (ill. az amerikai „családi ágban” Whitman) után minden „erős” költőt „romantikusként”, azaz „revíziósaként” fogadtasson el.

Harold Bloom elméleti „segédeszközei” Milton, Isaac Luria, S. Freud, Wordsworth mellett Anna Freud (*The Ego and the Mechanism of Defense*) és Kenneth Burke (*The Grammar of Motives*). E két utóbbi szerzőtől pszichoanalitikai és retorikai fogalmakat vesz át elméletébe (nem kevés torzítással), melyekről *A félreolvasás térképe* c. könyvében a következőt írja: „hat trópusom avagy revíziós arányom nem csupán trópus, hanem lelki

védekezés is, amit hatásnak nevezek, s ez a költészetre alkalmazható figuráció is; nem úgy, mint az eredmény és eredet vagy okozat és ok viszonya, hanem mint a későnjövő (latecomer) és a költő előd, az olvasó és a szöveg, a vers és a képzelet (imagination) vagy a képzelet és életünk totalitása közti jelentősebb viszony.”<sup>1</sup>

Bloom költészetelmélete, amelyet a tágabban értelmezett romantikára dolgozott ki, láthatóan óriási hatósugarú. Túl akar lépni a hagyományos irodalomkritika területén (költő–költemények), hiszen lényegében véve a húszas évek orosz és cseh strukturalizmusától ismert, sajátosan kezelt irodalmisággal operál akkor, amikor két folyamatot próbál elméletébe beolvasztani. A költő–félreolvasó (misreader)–kritikus vagy másképpen a költészet–félreolvasás (misreading)–kritika kulcsfogalmai az írást/alkotást és a (művészi) befogadást/interpretációt csak külsődleges (időbeli) különbségnek tételezik (amennyiben az írás megelőzi a befogadást), amely különbözőség azonban éppen a két folyamat belső, minőségbeli egyezésével minden esetben kioltódik. Az írás/alkotás ugyanis maga is befogadás/interpretáció, melyet a pszichének az elkészttség miatti szorongása mozgat a térképnek nevezett hatszoros félreolvasási mechanizmuson keresztül. Ez tehát végső soron azt jelenti, hogy az irodalmiság átértékelődik és leszűkül egy lélektani mozzanatra, melyet ezúttal hatásnak hívunk.

Bármennyire próbálja is Bloom a romantikus költészetet a hatással definiálni, az egész pszichoesztétikai elmélet tulajdonképpeni alapja még odébb van, s ez nem más, mint a Wordsworth és Coleridge által tételezett képzelet (imagination), még akkor is, ha Bloom a képzeletet „destruktív hatásnak” vagy „önmegőrző hatásnak” nevezi. A nagy romantikusok számára a képzelet – idézzük Bloomot – „gyönyörű hazugság” vagy másképpen „fantázia-struktúra”, amelyet Isten helyébe állítottak. Az objektív–szubjektív szintézisét megragadni és megalkotni képes „imagination” azonban kissé módosul, amikor az elméletítő önkényesen „beleolvassa” Auerbachnak a vicói „primitív képzeletről” alkotott interpretációját.<sup>2</sup> Így aztán Bloom is arról a képzeletről beszél, amely a lelki védekező mechanizmusok motorja és az önmegőrző aktus eszköze is egyben, s amely átsegíti a költőt az eluralkodó káoszra. A képzelet az a végső, tovább nem redukálható entitás, amelynek Bloom szerint „nincs referenciális aspektusa. Nincs jelentése önmagában, mert ez maga nem jel; azaz nincs más olyan jel, amelyre vonatkozna vagy amely rá vonatkozhatna. Mint az En Sof vagy a Kabbala Végtelen Istensége, a képzelet fölötte és túl áll azokon a szövegeken, amelyek megidéznek.”<sup>3</sup> Egy másik helyen Bloom ezt írja: „A trópusok vagy védekezések a képzelet természetes nyelve a képzelet minden elsődleges megnyilvánulásához való viszonyában. A költő, megkísérelve újjáalkotni ezt a nyelvet, szükségszerűen azzal kezdi, hogy az olvasás egy önkényes aktusát produkálja, amely természetében nem különbözik attól a folyamattól, amelynek segítségével olvasója közelíti meg őt.”<sup>4</sup>

Meg kell jegyeznünk azonban azt, hogy a költészet és a képzelet mindent kizáró összekapcsolása a bloomi elméletben az őket életre hívó elsődleges okon keresztül

<sup>1</sup> *The Map of Misreading*. New York, 1975, Oxford University Press, 71.

<sup>2</sup> Auerbach: „a primitív képzelet célja [Vico] nézete szerint nem a szabadság, hanem ellenkezőleg, a rögzített korlátok létrehívása, mintegy pszichológiai és materiális védelem a bennünket körülvevő káosszal szemben.” Idézi BLOOM: *The Map*, 67.

<sup>3</sup> *The Map*, 48.

<sup>4</sup> *I. m.*, 69.



történik, ami nyilvánvalóan újra az irodalomnak a freudizmussal való megfeleltetését célozza.<sup>5</sup> Ez azonban csupán adalék arra vonatkozóan, hogy az előd-szöveg mindig instruktív jellegű, tehát egy „zarnoki” megelőző képzelet a „kiválasztott” képzeletre mindig tanító céllal erőszakolja rá magát, s mit sem változtat azon a tényen, hogy a költészet Bloom szerint mindig egy „hatás hatása”, avagy egy „képzelet képzelete”.

A költészetelmélet keretein túllépve Bloom kijelenti, hogy a felvilágosodás utáni nyugati kultúra egészét is egy „hatalmas képzelet” határozza meg.<sup>6</sup> Mivel szerinte minden eredet per definitionem képzelet-konstrukció, tehát a referencia nélküli képzeleten alapul, az összes eljövendő kultúra is eredendően mitológiai jellegű lesz.

Ezek a gondolatok nem újak. Bloom koncepciója mélyen a filozófia válságának és a válság filozófiájának Nietzsche óta erősödő nyugati tendenciájában gyökerezik. A válságmítosz prototípusában, Oswald Spengler *A Nyugat hanyatlása (Der Untergang des Abendlandes)* c. művében világosan kirajzolódnak az életfilozófia erővonalai.<sup>7</sup> Ezek szerint tehát a sors elsődleges az oksággal szemben, a hanyatlás az élet természetéből következik, hiszen az élet felülkerekedik az emberen. A válság centrális tételei, a „vesztés” és az „ismétlődés” összekapcsolódnak és a történetiség terébe extrapolálódnak. Az ismétlődő válságjelenségben a változást a válságra redukálják, a katasztrófa pedig egyszerre lesz a válság tetőpontja és diadala.

Nem nehéz itt közvetlenül felfedezni Bloom katasztrófa-esztétikájának gondolati hátterét, különösen akkor, ha tudjuk, hogy Bloom kifejezett törekvése is, hogy a „költőnek mint költőnek” születését a Freud- és Ferenczi-féle életmeghatározással, ill. a szexuális aktussal analógiásan összeegyeztesse. Azaz: Bloom szerint Freud, amikor azt mondta: „az élet katasztrófával kezdődik és végződik”, lényegében az állította, hogy a költészet kezdődik katasztrófával s végződik katasztrófával. Meglepő egyezést mutat José Ortega y Gasset egyik leglényegesebb gondolatával Bloom költészetelméletének központi tézise is. Ortega azt állítja, hogy a válságban élő embernek az az egyetlen feladata, hogy megőrizze egyensúlyát. Bloomnál *A tigris (The Tiger)* c. versről szóló Blake-elemzésben ugyanez a gondolat vetődik fel a „félelmetes szimmetria” („fearful symmetry”) értelmezése kapcsán, hiszen ez nem más, mint magának a „hatás-viszonynak” néven nevezése, s utal arra a heroikus kísérletre, amelyre csak az „erős költő utód” vállalkozhat, hogy „egyensúlyba” kerüljön elődjével.

Feltétlenül fel kell figyelnünk arra, hogy Bloom mindkét könyvének burjánzó kritikai nyelve több mint stílári szintű egyénieskedés. Aforizmái, parabolái, de még tudományos egzaktásra törekvő gondolatpárhuzamai is – bár roppant erudícióra vallanak – többnyire nem lépnek túl az asszociációk szuggesztivitásán. Bloomnak ebben valóban tökéletesen sikerült túljutnia a formalizmus sokszor kopár, statisztikai igazságon alapuló nyelvén.

<sup>5</sup> Ezt Bloom „Scene of Instruction”-nak nevezi, ami szerinte trópus, és arra a szeretetre és tanításra utal, amelyet a bibliai kiválasztott nép elsőként kapott Istentől. A freudizmust az a S. Freudtól származó spekuláció jelenti itt, amely a *Totem és tabu*ban az emberi civilizációt (történelem, vallás, erkölcs stb.) egy sorsfordulót előidéző primitív ősoktól, az apagyilkosságtól eredezteti.

<sup>6</sup> Bloom szerint így a mitológiák kulturái kezdődtek a kartézianizmus internalizációjával, s folytatódtek a freudi mitológia racionalizált romantizmusával.

<sup>7</sup> A válságmítoszokról lásd összefüggően a felhasznált irodalmat: GEDŐ ANDRÁS: *Válságtudat és filozófia* (Budapest, 1976, Kossuth) c. könyvének V. fejezetét (82–103).

Funkcionális szempontból azért fontos a kritikai nyelv kérdése, mert Bloom célja egy „komoly költemény” („severe poem”) alkotása. Egyetért ugyanis Vicóval abban, hogy lényegében minden alkotás „komoly költemény”, amely a Költői Bölcsességnek („Poetic Wisdom”) arra a képességére épül, hogy az elsődlegességet („priority”) és a tekintélyt („authority”) egyesítse magában. Költészetelméletét tehát maga is „megkésett” versnek tekinti, amely az adekvátságra való törekvés mellett a kritika másodlagosságából a költészet elsődlegessége felé igyekszik. Nem csoda, hogy ennek az ambíciónak egy messianisztikus költői teológia lett az eredménye.

A kritika mint „kritikai költemény” azonban szükségszerűen veti fel az elkerülhetetlen módszertani problémát. Elképzelhető-e valójában az, hogy hatékonyan vizsgálódjunk azzal, ami a vizsgálat tárgya is egyben? Azaz, elképzelhető-e, hogy kiiktassunk egy olyan vizsgálatot segítő metanyelvet, ami jellegéből adódóan distanciát teremt a vizsgált tárgy (mint tárgynyelv) és a vizsgálat eszköze, a kritika nyelve között? Bloom számára (mint ahogy Derrida, Barthes, Paul de Man számára is) ez a kérdésfeltevés eleve hamisnak tekintendő. Nemcsak azokból a formális kijelentésekből adódóan, hogy a kritika és költészet/irodalom közötti határ elmosódott. Hanem abból, és főleg abból, hogy a Tel Quel, de főleg a Derrida hatása alatt álló Bloom, aki maga is gyakran hivatkozik a francia textológusokra, ugyanolyan agnosztikus álláspontot tesz magáévá az irodalmat és a kritikát illetően, mint Derrida és Barthes.

Barthes szerint az „írás” „nem kimondja a kimondhatatlant, hanem nem mondja ki a kimondhatót”, azt a kimondhatót, amit a természetes nyelv, a kommunikáció nyelve kimondhatna.<sup>8</sup> Ebben az értelemben az irodalmi alkotások nem mondanak semmit.

Bloom többek között éppen e „dekonstruktív textológiát” próbálja leszerelni azzal, hogy hangsúlyozottan költőközpontú ellen-elméletet hoz létre, s elveti az irodalmi alkotásra adaptálható nyelvi modell koncepcióját. Csakhogy, amikor Jakobsont korrigálja mondván, hogy inkább igaz az, hogy „a költészet grammatikája teremti a költészet grammatikáját”, mintsem „a nyelv grammatikája teremti a költészet grammatikáját”, voltaképpen a költészet nyelvének (trópusoknak) elsődlegessége mellett száll síkra. Egyáltalán azzal, hogy a költészetet trópusokkal kifejezett védekező képzetnek tartja, illetve trópusok harcának, lényegében ugyanazt állítja, mint a francia teoretikusok. Amikor a nyelvet a retorikával azonosítja, s a retorikát az antik retorikusok álláspontja szerint freudi olvasattal meggyőzésnek avagy az önmegőrzés eszközeinek tartja, akkor valójában közvetlenül tagadja a költészet/irodalom specifikus megismerő funkcióját és a művészi igazság létét. Agnosztikus álláspontját maga is megfogalmazza: „A nyelv retorika, és inkább véleményt, mint igazságot igyekszik közölni.”<sup>9</sup> Bár nem tudni, itt milyen igazságról esik is szó, az világos, hogy az „opinion” (vélemény) azért nem formálhat eleve igényt az igazságra, mert vagy magánvélemény („a jelentés a költészetben családi különbség”), vagy mert a vélemény olyan közegen keresztül manifesztálódik, amely maga is egy (vagy több) interpretáció interpretációja.

A fentebb említett másik érintkezési pont Bloom és a francia „dekonstruktív elmélet” között végeredményben az agnoszticizmusra vezethető vissza. Hiszen a „költé-

<sup>8</sup> Idézi Kelemen János R. BARTHES: *Válogatott írások* (Budapest, 1976, Európa) c. könyvének utószavában (250).

<sup>9</sup> *The Map*, 70.

szet grammatikája” Bloomnál is textusokban létezik, amely textusokat generál, de nem a derridai értelemben vett szubjektumot (alkotót) kizáró módon, „önmozgással”, hanem éppen ellenkezőleg, a szubjektum a freudi „családi románcban” maga is textus lesz, akit vagy amit az utód (majdan megvalósuló szöveg) a költészet elsődleges okának (Scene of Instruction) megfelelően helyettesíteni, ill. meghaladni kíván. Az így megvalósuló textus azonban önmaga is csak viszony (az elődhez képest), azaz a költemény egy olyan viszonyulás, amelyben a költői evolúció Bloom szerint mindig katasztrófával végződő aktusa játszódik le. Ebben az értelemben tehát a derridai „szöveg” ad abszurdum „felnyitásával” van dolgunk, hiszen a szöveg már nem „antropológiai tény” (Barthes), hanem egzisztenciális élettény. A szöveg „eltüntetése” („nincsenek szövegek, csak intratextuális viszonyok”) azonban csak látszólagos elutasítása a szövegnek (derridai értelemben), hiszen ez az alapvetés nem más, mint a szöveg legvégletesebb megvalósítása, a valóságnak, szubjektumnak, költészetnek és a hagyomány–költő viszonyának egyként való textualizálása.

Sikerült-e tehát Harold Bloom kísérlete, túljutott-e a formalizmuson? Az előzőek már talán sejtették nemleges válaszomat, most azonban hadd foglaljam össze indokaimat:

1. Történetietlensége: bár szándékosan vállalja a költészet interperszonális aspektusú vizsgálatát, „történetisége” a maga nemében is egyoldalú és redukciós, hiszen a költők egymás közötti kapcsolatát csupán az időbeli sorrenden keresztül közelíti meg.

2. Túlegyszerűsített absztrakciós modellje, a „hatás hatszoros trópusa”, amely bár sok szempontot próbál asszimilálni, végső soron erőszakos, deduktív modell, amely egy parttalan romantika elvének axiómáján alapul.

3. Egyoldalú költészetmeghatározása az „elkészt képzelettel” a költészetet eltolja a freudi időbe, tehát a tudattalannal hozza elsődlegesen kapcsolatba.

4. A hatás egyoldalúan csak egy előidejűségen alapuló szöveghatás, nem számol egyrészt a megtanulhatóval (a tudatos megtanulttal), s eltekint a szövegeken kívüli, eleve nem tropizálható hatásoktól.

5. A költészet kommunikációs képességét végletesen egyszerűsíti le egy csak költők közt létező kommunikációra. Elnéz afölött, hogy a költő végső soron publikálásra is törekszik, azaz a közönségnek (is) ír.

6. Módszere hiába „antitetikus”, ha a tézis–antitézis egyszerű analógiákon nyugszik. Ebből a szempontból megkérdőjelezhető néhány önkényesen értelmezett pszichoanalitikai fogalom is (pl. a reakcióképzést a mai pszichoanalitikus szakirodalom magatartási és nem védekező mechanizmusnak tartja).

7. Az interpretációról szóló nézetei tulajdonképpen az interpretálhatatlanságot sugallják (misreading), hiszen a költészet, olvasás, kritika tudattalan mechanizmusokon alapszik, hacsak nem éppen az ő absztrakt „krízisparadigmáját” fogadjuk el az egyetlen, olvasatunkat irányító modellnek.

8. Végül; éppen redukciós, egy adott sémába trópusokkal ki-becserélő, trópus-behelyettesítő leegyszerűsített textualizmusa nevezhető merő formalizmusnak, amely éppen az egyéniség, az alkotói és befogadói szubjektum teljes elmerevítéséhez vezet.

## „... regio nullis regnata Monarchis”<sup>1</sup>

Adalékok egy eszme történetéhez

KOVÁCS JÓZSEF

Csaknem négyszáz esztendeje, hogy Budai Parmenius István, a magyar tudós-költő megírta latin nyelvű költeményét egy ismeretlen és titokzatos országról, amelyről úgy hitte, „regio nullis regnata monarchis”, azaz királyok nélküli föld. Most kívül esik értekezésünk témakörén annak vizsgálata, hogy a költő gondolatai eredetiek voltak-e vagy sem, hogy ő maga, amikor ezt a versét Angliában megírta, Sir Humphrey Gilbert nagyszabású gyarmatosítási törekvéseinek volt-e áldozata vagy sem. Elég legyen annyit mondanunk, hogy munkája egyike – és nem éppen legrosszabbika – volt az Amerika felfedezését követő „Aranykor” költészetének; az első magyar volt, aki költői kifejezést adott egy idegen – és minden elképzelhető jó tulajdonsággal felruházott – országba való elvagyódásnak. Ha túlélte volna hosszú utazását, ha alkalma nyílt volna rá, hogy írásait a művelt magyarság elé tárja – hajója a mai Kanada partjai közelében merült a tenger mélyére –, az első történelmi kapcsolatot jelenthette volna az amerikai–magyar irodalmi érintkezések terén.

A „regio nullis regnata monarchis” gondolata – függetlenül attól, hogy Parmenius-tól eredt-e vagy sem – a történelem folyamán megragadt a magyar gondolkodásban, és azonosult az amerikai demokrácia eszméjével. A függetlenségi háborút megelőző évszázadokból azonban a kapcsolatoknak – ha egyáltalán voltak – kevés nyoma maradt fenn. Ilyen mindenestre a Tótfalusi Kis Miklós fordításában megjelent *De Successu Evangelii apud Indos in Nova Anglia*, Increase Mather vallásos értekezése, amely mint Országgh László professzor kimutatta,<sup>2</sup> az első Amerikáról szóló, amerikai szerzőtől való könyv, amelyet Magyarországon kiadtak. És talán az egyetlen a függetlenségi háborúig.

Valójában a függetlenségi háború volt az az esemény, amely a művelt és a világ dolgaiban tájékozódni kívánó magyarság figyelmét Amerikára irányította. Benjamin Franklin neve ismerősen csengett a magyar felvilágosultak között, és párizsi követségének évei során többen leveleztek vele – latin nyelven. E levelezésnek az amerikai–magyar kapcsolatokra nézve legalább két következménye volt. Egyrészt így került Franklin tudtával Kovács Mihály ezredes Washington tábornok hadseregébe, másrészt az ő segítsé-

<sup>1</sup> Euge, sacrum pectus: tibi per tot secula soli Servata est regio nullis regnata Monarchis. (Örvendj, nemes lélek, az évszázadok megőriztek számodra egy földet, ahol nem uralkodnak királyok.) PARMENIUS: *De navigatione* . . . 37–38. sor. In: *The New Found Land of Stephen Parmenius*. Ed. by David B. Quinn & Neil M. Cheshire. University of Toronto Press, 1972.

<sup>2</sup> ORSZÁGH LÁSZLÓ: *Misztótfalusi Kis és az első magyar könyv Amerikáról*. Magyar Könyvszemle, LXXIV (1958), 22–41. Angolul: *A Seventeenth-Century Hungarian Translation of a Work by Increase Mather*. *American Literature*, XXXIV (1962), 94–96.

gével gyűjthette össze Johann Zinner kassai professzor a szükséges anyagot németül megjelenő antológiájához; ez lett a *Merkwürdige Briefe und Schriften der berühmtesten Generäle in Amerika*<sup>3</sup> – a független országnak a legszélesebb értelemben vett irodalmi termését reprezentáló gyűjtemény. A korabeli Amerika képviselői közül csak egy név hiányzott, Thomas Paine-é. Nem az írása, mivel helyet kapott benne a *The Common Sense* egy fejezete, amelyet a szerkesztő, mint Európában mindenki, Samuel Adamsnek tulajdonított.

Thomas Paine neve azonban nem maradt sokáig ismeretlen. Írásai a francia forradalom eszméivel együtt jutottak el Magyarországra. Olvasták és fordították a magyar jakobinusok, akik vigyázó szemekkel figyelték Párizsra, de egyik vezető egyéniségük, Martinovics Ignác mégis Amerika szükséges követéséről beszélt. Egyetlen állítását kell kétségbe vonnunk, nevezetesen, hogy lefordította volna a *The Age of Reason* – francia nyelvre.<sup>4</sup> Ez ellen szól az a körülmény, hogy a mű francia kiadása feltehetően megelőzte az angol nyelvűt, de 1794-ben mindenképpen megjelent, és ugyanebből az évből már egy német kiadásról is tudunk.

Lehet, hogy Martinovics megsejtette Paine műveinek szerkezeti összefüggését, gondolatai egymásra építettségét, a módot, ahogyan a *The Common Sense*-ben tárgyalt nemzeti függetlenség gondolatától a *The Rights of Man* egyéni, állampolgári szabadság eszméjén át eljutott a *The Age of Reason*-ben a szabadság kiteljesedéséig, a lelkiismereti, vallási szabadsáig. Kellő bizonyossággal azonban csak annyit mondhatunk, hogy a jakobinusok a nemzeti és egyéni szabadságjogokat illető kérdésekre figyeltek, a lelkiismereti szabadságra vonatkozó eszméket nagyobbbrészt mellőzték. Ezeknek felfedezése Paine műveiben a magyar unitáriusokra maradt.

Két nevet érdemes megemlítenünk. Körmöczi Jánosét, a kolozsvári unitárius kollégium későbbi fizika- és matematikaprofesszorát, aki németországi tanulóévei során, 1794–97 között a *The Rights of Man* német kiadását tanulmányozta, és lényeges gondolatait *Excerpta ex T. P.* címmel jegyezte fel magának. Tanítványa, Kiss Mihály, a későbbi tordai unitárius lelkész, valószínűleg az ő tudtával, esetleg ösztönzésére fordult Paine írásaihoz, és készített az övéhez hasonló *excerptát*.<sup>5</sup>

A *The Age of Reason* XVIII. század végi, XIX. század eleji és mintegy 14 kéziratos levél terjedelmű kivonata kétségkívül az unitárius érdeklődés bizonyítéka.<sup>6</sup> Tartalma is ezt támasztja alá, mivel olyan gondolatok gyűjteménye, amelyek vallási vitákban vagy prédikációkban a szerző nevével és a mű címével együtt jól alkalmazható idézeteknek tekinthetők. Jóllehet a mondatok tartalmi szempontból hűek az eredetihez, mint magyar mondatok nem irodalmiak és nem retorikaiak. Tartalmi vonatkozásaival együtt ez minden

<sup>3</sup> Részletesen foglalkozik vele GÁL ISTVÁN: *Zinner János kassai professzor, Benjamin Franklin barátja és amerikai függetlenségi dokumentumgyűjteménye 1782-ből*. Irodalmi Szemle, 1970. 938–942.

<sup>4</sup> Martinovics vallomása szerint: „Er [Patocky] wünschte dieses Werk (Das aufgeklärte Jahrhundert) in französischer Überse[t]zung zu lesen, weil er der englischen Sprache nicht ganz mächtig wäre, und ersuchte mich, weil er wusste, dass ich französisch und englisch verstehe, ihm solches zu überse[t]zen.” In: BENDA KÁLMÁN: *A magyar jakobinusok iratai*. Budapest, 1952, Akadémiai Kiadó, II. k. 46.

<sup>5</sup> Vö.: HAJÓS JÓZSEF: *Thomas Paine, az amerikai függetlenségi háború ideológusa*. Korunk, 1959 (10. sz.), 1347–1349.

<sup>6</sup> A kézirat fotómásolata Bíró Ferenc kollégám tulajdona, ő hívta fel rá figyelmemet.

kétséget kizáróan a jakobinus eredet ellen szól, de még a két unitárius lelkész fordító voltát is kizárhatjuk: mint gyakorló lelkészek lehettek annyira képzett szónokok, hogy elkerülhették volna a nyelvi nehézségeket. Helyesebb úton járunk talán, ha feltételezzük a *The Age of Reason* egy olyan teljesebb fordítását, amely a magyar felvilágosultak egyéb irataival együtt kéziratban terjedt, és ebből emelte ki az ismeretlen másoló saját gyűjteményébe és a saját gondolkodásának megfelelően átfogalmazva a jelentősnek tartott mondatokat.

A *The Age of Reason* korabeli magyarországi befogadása egy alapvető komparatiztikai tételt erősít meg. Lukács Györgynek arra az elméleti megállapítására gondolok, amely szerint a külföldi művek kisajátításának vagy asszimilációjának folyamata – és a befogadás bizonyára beleillik ebbe a folyamatba – minden esetben sajátos társadalmi (azaz politikai–szellemi–kulturális) szükségletek eredménye, és e folyamat során az idegen mű alá van vetve nyelvi, stílus- és jelentésbeli változásoknak.<sup>7</sup> Paine műve ebben a tekintetben sajátos funkciót töltött be, és az unitárius értelmezés útján a nemzeti és egyéni szabadság kifejezésével a kor teljes forradalmiságát reprezentálta. Ezzel függ össze speciális jelentésváltozása is, amely abban mutatkozott meg, hogy a korabeli értelmezésekkel szemben éppen az írói intenció szerinti jelentést őrizte meg. A *The Age of Reason* európai elterjedése ugyanis egybeesett azzal a vallási megújulási folyamattal, amely a francia forradalmat követően az osztályharctól megriadt polgárság körében bontakozott ki először Nagy-Britanniában, majd több nyugat-európai országban. A polgárság ezért hajlamos volt minden munkát ateistának minősíteni, amely a szabad vallásgyakorlást, az egyházi hovatartozás megválasztásának, sőt lelkiismereti okból a szervezett egyház elutasításának szabadságát hirdette. Ez az egyházi szempontból „felforgatónak” tekintett felfogás viszont egybeesett a magyar unitáriusok törekvéseivel.

A XIX. század eleji magyar gondolkodásban már végleges formát öltött Amerika, a „regio nullis regnata monarchis” eszméje. Az Egyesült Államok – a külső szemlélő szemével nézve – belső problémáktól mentes független állam volt, a köztársaság legtökéletesebb intézményeivel és példát mutató egyéni szabadságával. Mindez legalábbis elméletileg igazolható volt. Mert ha a gyakorlatban nem is mindig mutatkozott így meg, annak oka nem a rendszer szervei hibájában gyökerezett, hanem az ember morális gyöngeségéből, esendő voltából következett. Ez a felfogás teszi érdekes és értékes kordokumentummá Bölöni Farkas Sándor könyvét<sup>8</sup> amerikai utazásáról, amelyben együtt található a lelkesezés a köztársasági intézmények tökéletessége és a meglepődés – nem nevezném kritikának – azok esetenkénti rossz működése fölött.

Ez nem is lehetett másként. A XIX. század elejének európai gondolkodásában Amerika egyfajta és legalább részben megvalósult utópia volt, egyidejűleg pedig a társadalom megjavítását célzó utópiák kísérleti területe. Sylvester Judd regényének<sup>9</sup> hasonlatával élve a valóságos világgal szemben Amerika volt az eszményi, a rothadóval szemben a

<sup>7</sup> Lukács Györgynek a *Tolsztoj és a nyugati irodalom* c. tanulmányára és az újjászervezett Irodalomtörténeti Társaság I. közgyűlésén elhangzott elnöki beszédére utalnék elsősorban mint olyan megnyilatkozásokra, amelyeket a komparatiztikai kutatás elméletileg még nem hasznosított kellően.

<sup>8</sup> BÖLÖNI FARKAS SÁNDOR *Utazás Észak-Amerikában* c. munkája először 1834-ben jelent meg.

<sup>9</sup> SYLVESTER JUDD: *Margaret: A Tale of the Real and the Ideal, Blight and Bloom* (Boston, 1845) c. regényére gondolok.

virágzó. Ezért találkozhattak össze, illetve követhették egymást Amerikában shakerek és mormonok, ikariánusok, fourier-isták és owenisták. Alexis de Tocqueville könyve, a *De la Démocratie en Amérique*<sup>10</sup> a haladás kézikönyve lett Magyarországon, és jellemző, hogy amikor az 1850-es évek végén a kormányzat engedélyezte a Magyar Tudományos Akadémia működésének folytatását, a testület egyik első ténykedése az volt, hogy a szerzőt tiszteleti tagjává választotta. A reform és haladás gondolatának fellendülése idején, a negyvenes években éppen az volt a kivétel, hogy valaki, mint például Széchenyi István, „anglomán”, azaz politikailag az alkotmányos monarchia híve, és egyidejűleg megbecsült politikus tudott maradni.<sup>11</sup> Nem meglepő ezért, hogy az 1848-as forradalom bukása után a radikálisok, vagy ahogy nevezték, „flamingók” jelentős része egyenesen – vagy kis kerülővel – Amerikába igyekezett, és ott telepedett le, és ha a forradalom lángját Magyarországon nem is tudták újra feléleszteni, számukra, csakúgy mint a Garibaldi hadseregéből éppen idejében érkezett „vörösingések” számára, egyetlen pillanatra sem volt kétséges, melyik oldalt válasszák a polgárháborúban. Ha Magyarországon nem lehetett megteremteni a királyok nélküli földet, Amerikában érdemes volt megvédeni azt, amelyet Farkas Sándor és a progresszív reformerek – Paine-től függetlenül – az emberi jogok menedéke helyének tekintettek.

1870-től kezdve a „regio nullis regnata monarchis” elve gyökeres változáson ment át. Az Amerika iránti érdeklődés már nem politikai eszmékből, hanem gazdasági megfontolásokból fakadt. Az új nemzedék a gazdasági lehetőségeket kereste, a gazdasági érdek fogalmaztatta meg vele a „lehetőségek országa” ígérését és utópiáját. Az új emigráció nem mutatott eszmei rokonságot a régivel, amint hogy történelmi folyamatosság és kapcsolat sem volt közöttük. Csak egyetlen párhuzam volt: a *De la Démocratie en Amérique*, a múlt század egyik legmélyebben szántó és legnagyobb hatású értekezése éppúgy európai eredetű, mint a Szabadság-szobor feliratává lett vers, amely az egész világ háláját volt hivatva kifejezni:

Give me your tired, your poor,  
Your huddled masses yearning to breathe free,  
The wretched refuse of your teeming shore,  
Send these, the homeless, tempest-tost to me:  
I lift my lamp beside the golden door.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> ALEXIS DE TOCQUEVILLE: *A demokrácia Amerikában* c. munkája Gábor Fábán fordításában jelent meg magyarul (Pest, 1841–1842). A szerzőt a Magyar Tudományos Akadémia 1858-ban választotta tiszteleti tagjává. Életművét Trefort Ágoston méltatta: *Tocqueville emlékezete*, Budapesti Szemle, XIV (1862), 108–142.

<sup>11</sup> Széchenyi István 1841. november 19-én jegyezte be naplójába: „Besuche nach der Sitzung Graf Sanfermo de Padore. Auf einmal wird er vertraulich – Je suis republicain . . . Ich „Non Non, je ne le suis pas, je suis angloman – monarchie representatif –” In: *Gróf Széchenyi István naplói*. Szerk. és bevezetéssel ellátta Viszota Gyula. Bp., 1937, Magyar Történelmi Társulat, V. k. 515. GÁL ISTVÁN: *Amerika képe Széchenyi írásaiban*. Filológiai Közlöny, XVIII (1972), 32–46. c. tanulmányából viszont az olvasható ki, mintha az Amerikára történt gyakori hivatkozások mögött Széchenyiben köztársasági érzelmek rejtezként volna.

<sup>12</sup> A szerző, Emma Lazarus (1849–1887) szülei Oroszországból vándoroltak Amerikába. A *The New Colossus* abban az értelemben európai eredetű, hogy amikor írta, az oroszországi pogromok áldozataira és menekültjeire gondolt.

A különös csak az volt, hogy ez a felirat már akkor elveszítette időszerűségét anélkül, hogy bárki észrevette volna. Mégis érdemes utalnunk rá, hogy az aranykapu a magyar népmesékben a jólét birodalmának a bejáratát jelentette.

Mindeddig kevés szó esett az irodalomról. Ez nem is lehetett másként, mivel az amerikai irodalom befogadása sokkal később kezdődött, mintsem hogy részt vehetett volna az Amerika-kép kialakításában, vagy befolyásolta volna változásait. Az egyetlen kivétel talán Harriet Beecher Stowe *Uncle Tom's Cabinja*, amely érzelmileg felkészítette a magyar olvasókat, hogy demokratikus tettekért értékeljék a rabszolgaság eltörlését, illetve a szeparatisták ellen az Unió védelmét.

A hetvenes évektől azonban, amikor az amerikai irodalom befogadása fellendülőben volt, a magyar közönség egészen más eszmék igazolását várta tőle. Mindenekelőtt az egzotikum iránti érdeklődés kielégítését várta. Ilyen egzotikus lények voltak James Fenimore Cooper indiánjai, akik a maguk idealizált formájában is hitelesebbek Karl Mayéinál. Feltétlenül egzotikus környezetet jelentettek Francis Bret Harte kaliforniai történetei éppúgy, mint Lafcadio Hearn írásainak japán háttere, Jack London erőszakos, a vadon törvényeinek alárendelt világa. Az egzotikum iránti igénnyel együtt járt a kalandvágy kielégítése. A Nick Carter-történetek mindegyike izgalmas kalandot ígért – mintegy száz történet jelent meg magyarul –, és ha kevés közül volt is a valósághoz, alkalmasak voltak az egyszerű ember képzeletének megragadására, vágyainak pillanatnyi kielégítésére. Majd Zane Grey westernjei arattak nagy sikert, de ő még a műfaj legjobb képviselői közé tartozott.

Mivel az irodalomtól általánosságban az elfogadott Amerika-kép igazolását várták, a század elején az amerikai irodalom értékrendszere mélyrehatóan és tartósan átértékelődött. Ennek eredményeként Cooper, Beecher Stowe és Jack London az ifjúsági irodalom része lett még azon az áron is, hogy nem minden művük jelent meg fordításban. Mark Twaint egyaránt tekintették humoristának és ifjúsági írónak, Edgar Allan Poe-t pedig csaknem kizárólag háborzongató történetek szerzőjének. O'Henry elbeszélései ugyanakkor a városi kispolgárság szentimentális vágyait voltak hivatva kielégíteni az *Új Idők*ben, Herczeg Ferenc divatos hetilapjában. Általánosságban az amerikai irodalom az alantasabb ízlés, a műveletlen tömeg igényeinek kielégítését szolgálta, míg ezzel szemben például az angol irodalmat a kifinomultabb, műveltebb közönség olvasmányának tekintették.

Befejezésül hangsúlyoznám: az Amerika-kép gyökerei és alakváltozásai, az amerikai irodalom befogadása a maga sajátos folyamatával és jelentésváltozásaival olyan téma, amely komoly figyelmet érdemel, és nemcsak a komparatisták részéről. De mint minden történelmi tanulmány, a befogadáskutatás is rendkívül időigényes, nem vezet gyors, látványos eredményekhez, és úgy tűnik, napjaink kutatói nem szívesen vállalják az időigényes feladatokat. Tudomásul kell azonban vennünk, hogy a befogadáskutatás amerikanisztikáknak természetes és gyümölcsöző területe, és ráadásul olyan, amelyen itthon, a magyar amerikanistáknak kell munkálkodniuk.



## Kísérletek az amerikai nemzeti eposz megteremtésére

KRETZOI MIKLÓSNÉ

George Berkeley, kiábrándulva az Európában uralkodó erkölcsi és politikai körülmények miatt, 1729-ben ideiglenesen Amerikában telepedett le. Azt remélte, hogy az Újvilágban a nevelés és felsőoktatás révén új aranykort lehet létrehozni, s ezt eposzban fogják megénekelni az amerikai brit gyarmatok kiválóságai.<sup>1</sup> A körülmények, amelyek eposz írására készítették az amerikaiakat, fél századdal később, a függetlenségért vívott küzdelem során és közvetlenül a függetlenségi háború befejezése után jöttek létre. Az ébredező nemzeti öntudat megkívánta, hogy az új országot, a fiatal köztársaságot nagyszabású nemzeti eposzban ünnepeljék.

Az amerikai írók—költők azonban furcsa helyzetben voltak. Ismerték a nagy eposzokat, témájukat és műfaji jellegzetességeiket, de ezek közül egyik sem illett tökéletesen az amerikai körülményekre. Az *Iliász* nem új rendszer megteremtéséről szól, hanem egy régi rend lerombolását vetíti előre. Az *Odüsszeia* ugyanazt a történetet más szemzőgből mondja el, és tanúi vagyunk egy új, nem hősi embertípus kialakulásának. Az amerikaiak ez időben mellőzhették a vallásos eposzokat, mint Tasso *Megszabadított Jeruzsáleme* vagy Milton *Elveszett paradicsoma*: ezek megírására a XVII. század lett volna alkalmas idő. Az eposzok egy másik csoportja olyan hősi egyéniségekkel foglalkozik, akik készek voltak arra, hogy föláldozzák magukat a közösség (törzs vagy nemzet) javáért. Ilyen a *Roland-ének* és Ariosto *Orlando Furiosója* vagy a *Beowulf*, amely angolszász szívekhez közelebb állt. De a hibátlan jellemű, szép eszményekért lelkesedő, önzetlen Beowulf történetét óangol nyelven és latin fordításban először 1815-ben adták ki, modern angol nyelven pedig 1837-ben.

A negyedik eposzcsoport állt legközelebb a XVIII. századi amerikaiak igényeihez: azok, amelyek egy új ország felfedezéséről, meghódításáról, megalapításáról szóltak. Az *Aeneist* ismerték legjobban, bár Camões *Luziádákjának*, ennek a hazaszeretettel átitatott költeménynek is konkisztádor a hőse; Vasco da Gama.

<sup>1</sup> „The Muse, disgusted at an age and clime  
Barren of every glorious theme  
In distant lands now waits a better time,  
Produces subjects worthy fame . . .  
There shall be sung another golden age,  
The rise of empire of arts,  
The good and great inspiring epic rage,  
The wisest heads and noblest hearts . . .”

ld. F. L. PATTEE: *The First Century of American Literature*. New York, 1935, 44.

Nemcsak a témaválasztás okozott nehézséget; a kifejezőmód még inkább. Milton után a hősi eposz hanyatlani kezdett. A kor ízlésének jobban megfelelt a satirikus eposz, mint Butler *Hudibrasa* vagy Pope *Fürtrablása*. Ez megfelelt az amerikaiaknak is, amikor a briteket vagy a konzervatív amerikaiakat kívánták kigúnyolni, mint John Trumbull a *M'Fingalben* (1775). A demokratizmustól rettegő, a „csöccselék” uralmától tartó hartfordi írócsoport közös műve, a *The Anarchiad* (1786–1787) a fiatal köztársaság politikai káoszát vette célba. Annál nehezebb volt megtalálni a nagyszabású témát, a fenséges tónust és a témához illő felépítést, amely alkalmas lett volna arra, hogy az új nemzet lelkesedését kifejezze.

\*

Kilenc hónappal azelőtt, hogy aláírták volna Angliával a békeszerződést, amely véget vetett a Függetlenségi Háborúnak, 1783-ban írta a lexikográfus Noah Webster: „Amerikának éppen olyan függetlennek kell lennie az irodalomban, mint a politikában, és éppoly híresnek a művészetekben, mint a fegyverforgatásban.”<sup>2</sup>

Kezdetől fogva új kifejezési formákat is kerestek az írók. Timothy Dwight nem volt hajlandó elfogadni az eposzra vonatkozó normákat. Mint mondta, ezek mind Arisztotelész elméleteire épültek, amelyeket ő „néhány példára alapozott; ha a mai korban élne, ebben a független gondolkodásban, maga is javított volna rajtuk.”<sup>3</sup> Dwightnak föltétlenül igaza van abban, hogy a megváltozott történelmi és társadalmi körülmények új kifejezési formát igényelnek, de saját eposzkísérlete elmaradt ettől a kívánalomtól. A *Kánaán meghódítása* (*The Conquest of Canaan*), amelyet 1771 és 1773 között írt és 1785-ben publikált, témájában és formájában is teljesen hagyományos. Bibliai történetet ír le tízezer sorban: Józsuá meghódítja Kánaánt. Mindenki Washingtonra, a Függetlenségi Háború megnyerésére gondolt és az új ország megalapítására. Dwight azonban elutasította ezt a feltételezést, és arra hivatkozott, hogy műve lényegében már a háború kitörése előtt elkészült. Nincs okunk rá, hogy kételkedjünk őszinteségében, ezért ezt a költeményt nem tekinthetjük nemzeti eposz-kísérletnek; inkább a XVII. századi puritán gondolkodás megkésett termékének.

\*

Kevés amerikai irodalomtörténész érdeklődik a nemzeti eposz kérdése iránt. Ha mégis megteszik, igen tágan értelmezik: beleveszik a XVII. században írott nagy prózai egyháztörténetet, a *Magnalia Christi Americanát* éppúgy, mint F. Scott Fitzgerald *A nagy Gatsbyjét* (1925). R. H. Pearce költészettörténete eposz címen tárgyalja Barlow *The Columbiadját*, Whitman *Ének magamrólját*, Pound *Cantóit*, Hart Crane *A brooklyni hídját* és William Carlos Williams *Patersonjät*.<sup>4</sup> Érthető, miért sorolják ide az epikus sodrású nagy költeményeket vagy egységgé összeálló ciklusokat, mi azonban a hagyományos értelemben vett eposzra, azon belül is a nemzeti eposzra szűkítjük le a vizsgálódás körét. Olyan eposzokra, amelyeknek egy vagy több jelentős egyéniség a hőse, akik önfeláldozó tetteket visznek véghez a közösség érdekében. Lehetnek történeti személyek vagy kitalált, legendás figurák. Az eposz szerzőjének az a szándéka, hogy a múlt fontos

<sup>2</sup> *The Letters of Noah Webster*. Szerk. H. R. Warfel. New York, 1953, 4.

<sup>3</sup> Id. E. H. Cady (szerk.): *Literature of the Early Republic*. New York, 1963, 463.

<sup>4</sup> R. H. PEARCE: *The Continuity of American Poetry*. Princeton, 1961, 130.

eseményeit, történelmi fordulópontját mesélje el, amelyek befolyásolták a nép vagy ország további sorsát. Ezekben az eposzokban a szerző egyénisége többnyire a háttérben marad.

Az első amerikai nemzeti eposz szerzője, Joel Barlow, azzal a nehézséggel küzdött, hogy az amerikaiaknak gyakorlatilag nem volt nemzeti, csak gyarmati múltjuk. Nehezen tudott választani a nemlétező múlt és a mérhetetlenül fontos jelen között. Kortársa volt a Függetlenségi Háborúnak, s ezért még nem rendelkezett kellő perspektívával róla; viszont bepillantott a jövőbe is, amikor részt vett a francia forradalomban. Barlow (1754–1812) fiatalon a konzervatív hartfordi írócsoporthoz tartozott. Amikor 1780-ban írni kezdte eposza első változatát, még nem ért véget a háború. XVI. Lajosnak dedikálta, hálából a franciák által nyújtott segítségért. Általában nemzeti büszkeséget tükröz a mű, de politikailag nem radikális. A *Kolumbusz látomása (The Vision of Columbus)* 1787-ben jelent meg. A következő évben Barlow Európába utazott: Tom Paine és a brit radikális gondolkodó, Joseph Priestley befolyásolta gondolkodását. Nagyon tisztelte Jeffersont is. A jakobinusok tanácsadójaként szolgált a Konventben és a forradalmi Franciaország díszpolgárává választotta. Amikor 1805-ben visszatért Amerikába, radikális szellemben dolgozta át művét, amely 1807-ben *The Columbiad* címmel jelent meg.

A korábbi változat invokációjában a Múzsákhoz fordult: itt a „Mindenható Szabadság”-hoz. Régi barátja, Noah Webster, megbotránkozva írta neki, hogy szeretett volna ismertetést írni a művéről, de úgy nem tudna írni róla, hogy a saját lelkiismeretével is és Barlow-val is békében maradjon. „Egy ismertetésben nem mulaszthatnám el, hogy szigorúan bíráljam a benne levő ateista elveket.”<sup>5</sup>

Az eposz szokatlan. A látszólagos hős, Columbus, passzív hős: beteg öregember, bebörtönözve. Még csak nem is narrátora a jövőbeli eseményeknek. Csak befogadó, akinek Hesper, a Nyugat nemtője megjelenik vízióiban és beszél hozzá. Az elmondott események a személytelen író szempontjából a múltat idézik: Amerika felfedezését, az új brit gyarmatok megalapítását, a függetlenségért folytatott harc kezdetét. Később az események eljutnak Barlow korába: leírja a háborút, a britek legyőzését. Ezen a ponton az író hangja személyesebbé válik. Inti kortársait: ne higgyétek, honfitársaim, hogy a háború megnyerésével elvégezték a feladatokat, vagy hogy a szabadság már biztonságban van. Majd a jövő felé fordul, amelyet utópisztikusan tökéletesnek fest le: minden nemzet nagy gyülekezete lesz, amely biztosítja az emberiség békéjét a nemzetek közötti harmóniában és jóindulatban.

A két bevezető is különbözik szellemében. Az elsőben Barlow-t inkább a téma és a forma érdekli. Hagyományos eposzt tervezett először Amerika felfedezéséről, de észrevette, hogy a felfedezés következményei érdekesebbek, s úgy gondolta, ezeket legjobb lesz látomások formájában megjelenítenie. Húsz évvel később Barlow-t már az eposzban foglalt tanulság izgatja jobban. „Az eposz célja — mint írja — a nemzeti szabadság szeretetének terjesztése, a háborús szenvedély és erőszak elleni gyűlölet felkeltése; annak bemutatása, hogy a köztársasági elvre kell épülnie a jó erkölcsnek, a helyes kormányzásnak és az állandó béke reményének.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> *The Letters of Noah Webster*, 308–309.

<sup>6</sup> Id. V. L. PARRINGTON: *Main Currents in American Thought. The Colonial Mind, 1620–1800*. New York, 1954, 393.

Barlow eposzáról nem sok jót mondhatunk. Az epizódok lazák és szétesők; az eposznak nincs valódi cselekménye. Nehézkes, egyhangú, hagyományos öthangsúlyos hősi párversben íródott, Pope hatását mutatva. Barlow nem tudott új, rugalmasabb formát találni, hogy az új ország alapításának izgalmas kísérletét abban mondja el, sem az első, hazafias változatban, sem a másodikban, amelyben már túllép a nemzeti szemléleten, és szinte az Egyesült Nemzetek alapokmányának szellemében fejezi be. Mindamellett ez volt az első amerikai nemzeti eposz, nagyszabású és emelkedett. Művészi hiányosságai miatt nem tudott amerikai klasszikussá válni.

\*

Longfellow, aki nagy érdeklődéssel fordult az amerikai múlt felé, és egyes eseményeit elbeszélő költeményekben írta meg, felfigyelt a *Kalevalára* annak 1849-es publikálása után. Ha Longfellow hasonló naiv eposzt kívánt írni Amerikáról, nem volt más választása: a régi indián legendákhoz kellett folyamodnia. Nem csupán összegyűjtötte, hanem át is alakította őket. Abban is igaza volt, hogy a *Kalevala* formája: a rímtelen, négyhangsúlyos, ereszkedő versmérték, éppen szokatlanságánál fogva, jobban illett ehhez a szokatlan költői vállalkozáshoz, mint bármely más, angol közönség által jobban ismert és megszokott versforma. Bár több kritikus kifogásolta a *Hiawatha* (1855) formáját, kritikai fogadtatása általában kedvező volt. M. D. Conway lelkes szavakkal köszöntötte: „Mr. Longfellow eme legújabb költeménye alighanem az egyetlen amerikai eposz. Hálával tartozunk neki, amiért ezt a hiányzó művet ilyen kiválóan alkotta meg. Hajlunk rá, hogy legnagyobb költeményének tekintsük; egyebek között azért, mert régóta nagyon időszerű volt, hogy megmentsek a feledéstől rendkívül költői indián legendáinkat, interpretálják őket és felismerjék, hogy hazánknak ez az egyetlen hozzájárulása, amelyet a Múzsáknak adni tud.”<sup>7</sup>

Longfellow „indián Eddá”-nak nevezte költeményét, ezzel is jelezve, hogy az európai eddákkal és sagákkal azonos jelentőségűnek tartja. Gesztusával azoknak adta át az amerikai nemzeti eposzt, akiknek valóban volt múltjuk a kontinensen, mielőtt a fehér telepesek megjelentek. Hiawatha nagyszerű hős: bátor és gyöngéd, békés és önzetlen, aki a népe jólétére gondol. Longfellow úgy írja le az indiánokat, mint akik békében élnek környezetük világukkal, de azt is világosan látja, hogy ezt a békét veszély fenyegeti, amint a fehérek megjelennek. Sötét jelek mutatkoznak – láz és éhség tör ki –, amikor a természet egyensúlya felborul: a fehérek kiirtják a bölényeket, az indiánok közt betegségeket és alkoholizmust terjesztenek. Ezek a tények teszik szükségessé, hogy az indiánok addigi halász–vadász életformájukat némi földműveléssel is kiegészítsék. Longfellow rokonszenvét és megértését némileg eltorzítja a költemény befejezése. Bár Hiawatha látja a jövőt – hogy népét megosztják és szétszórják a fehérek –, mégsem óvja őket a sápadtarcú idegenek ellen, mielőtt elhőzódik, mint Arthur király Avalonba. A misszionáriusokat otthagyja népénél, ezzel az üzenettel:

„Én most útrakelek, népem,  
Hosszú, messzi vándorútra;

<sup>7</sup>Id. E. J. MOYNE: *Hiawatha and Kalevala*. Helsinki, 1963, 10.

Sok hónap, sok tél fog addig  
Jönni és eltűnni sorba,  
Amíg újra láttok engem;  
De a vendégek helyettem  
Itt maradnak, — bölcs szavukra  
Hallgassatok, — igazság az!  
Élet Ura küldte őket,  
Hajnal földjéről, keletről.”  
(Fodor András fordítása)

Hiawatha a jövőről szóló látomásában jól tudja, hogy a nyughatatlan, vándorló, harcra felkészült meg fogják változtatni a Földet: kivágják az erdőket és füstös városokat építenek ki a völgyekben, de mindezt elfogadja mint a haladás elkerülhetetlen kísérőjét. Ezzel az erőtlenné befejezéssel megtörik Longfellow eposzának gondolati egysége. Cooper sokkal világosabban látta az indiánok és a velük egyforma életmódot folytató fehér vadászok kényszerű életforma-változtatásának tragédiáját *Úttörők (The Pioneer, 1843)* című művében.

Nem kétséges, hogy a *Hiawatha* betöltötte a nemzeti eposz szerepét, ha nem is a fehér telepesek eposza. Tizenöt hónap alatt 50 000 példány kelt el belőle: népszerű amerikai klasszikus mű lett belőle.

\*

A nagyszabású nemzeti eposz iránti érdeklődés már azelőtt megfoghatkozott, hogy Longfellow belekezdett a *Hiawatha* írásába: az amerikai írók és kritikusok úgy érezték, hogy az egyszeri amerikai élményt valami más formában kellene kifejezni, esetleg egy nagyszabású regényben. Épp ezért volt meglehetősen szokatlan vállalkozás Stephen Vincent Benétől, hogy az 1928-ban terjedelmes eposzt publikált. A *John Brown teste (John Brown's Body)* megkapta a költészeti Pulitzer-díjat, és egyes részletei gyakran felbukkan-  
nak antológiákban, de valójában sohasem vált népszerűvé. Meg kell vallanunk, hogy a több mint 300 oldalas költemény olvasása nem könnyű feladat, főleg azért, mert túlságosan sok a szereplője, és ezek nem is mindig különböznek egymástól eléggé. Sok főszereplője van, közülük néhányan neves történelmi személyiségek. A költeményben azonban van gondolati egység. Benét úgy tekinti Észak és Dél harcát, mint a régi és az új Amerika közötti nagy vízválasztót. A múltat a jeffersoni agrárdemokrácia gondolata uralta, a jelen pedig tele van versengéssel, pénzhajhászással, a modern technikai civilizáció minden ocsmányságával és veszélyével. Ez az első amerikai nemzeti eposz, amely az effajta fejlődést pesszimizmussal szemléli.

Benét eposzával szeretné létrehozni az Észak és a Dél összebékítését, amelyet a történelem máig sem oldott meg. Megpróbálja egyforma rokonszenvvel kezelni mindkét oldal történelmi és képzelte szereplőit, de az olvasónak végül az az érzése, hogy Benét nosztalgijája valójában az amerikai Dél elveszett életformájának és értékrendjének szól, amelyeket magasabb rendűeknek tekint, mint az északit. Ezt az is alátámasztja, ahogyan elítéli a modern ipari fejlődést.

Benét sablonokban gondolkodik. A bevezető rész, amelyet leggyakrabban közölnek az antológiák, a rabszolgaszállítóhajó-jelenet, azt az egyoldalú nézetet erősíti, mintha a

polgárháború fő, majdnem kizárólagos oka a rabszolgaság kérdése lett volna. Déli és északi szereplőtípusai egyaránt sztereotíp jellemek, bár egyes történelmi egyéniségek jellemzése, az Unió és a Konföderáció vezetőié, jobban sikerült. De nemcsak a gondolkodása sztereotíp Benétnek: a költeményt stiláris szempontból is sztereotípiákban írta. Sok szó esett arról, milyen változatos formákat alkalmazott Benét eposzában, de eltekintve néhány közbeiktatott népdaltól, katonadaltól és prózai dokumentumtól, valójában csak két verselés- és nyelvezettípus van benne. Az összes részek, amelyek az északi Unióról szólnak, szabad versben vannak megírva, néha a *blank verse*-hez közelítenek: a stílusuk komoly, szikár. Az összes, déli eseményekkel és szereplőkkel foglalkozó részben Benét páros rímeket vagy keresztímekeket használ; e részek nyelvezete sokkal költőibb, álmodozóbb, a Dél melegétől bágyadt.

A központi hőst, John Brownt, nem eszményíti Benét, amíg él. Viszont kivégzése után azonnal legendává és szimbólummá válik. Darabos becsületességével John Brown, az öreg farmer, ma már eltűnt régi értékrendet képvisel. Benét kevésbé hangsúlyozza Brown történelmi szerepét, inkább egyszerű farmer eredetét. A költemény befejezése tisztán mutatja a költő nosztalgiáját az elveszett Árkádia iránt:

John Brown halott, nem jön újra,  
Kóbor szellem, kezében szellem-puska . . .  
Temessétek el a Délt övele együtt,  
Temessétek el az elveszett Délt . . .  
S mindezzel együtt a dicső álmat  
Amerikáról, amilyen sohasem volt . . .  
Nem dollárra vagy vállalkozásra épült  
Vagy vérre, amennyit a vér ért,  
Hanem ősi becsületkódexre.  
Mert ők tudták, hogyan illő élni,  
A föld árkádiái lázadását  
A gép ellen, a gőz kora ellen . . .  
John Brown erős izmaiból nőnek ki  
A magas felhőkarcolók, szívéből  
Emelkednek a zengő épületek,  
Szegecsek és T-gerendák, motor és dinamó,  
Nappal füstoszlop és éjszaka tűz . . .<sup>8</sup>

Bár Benét eposza sok tekintetben modern, eszközeiben tudatosan hagyományos. Az Invokációban az Amerikai Múzsához fordul, akit túlságosan sokszínűnek tart, nehezen megragadhatónak; jellegzetes a harcosok felsorolása, a háborús és a szerelmi jelenetek változtatása és így tovább. Jelentős kísérlet ez a mű, annak ellenére, hogy nem hibátlan: ha kevesebb epizód és szereplő volna benne, élvezhetőbb lenne.

\*

<sup>8</sup> John Brown is dead, he will not come again,  
A stray ghost-walker with a ghostly gun . . .  
Bury the South together with this man,

A három nemzeti eposz három különböző évszázadban született. Longfellow az őslakók távolba vesző múltját kutatta; Barlow megpróbálta a nehéz feladatot, hogy saját korát értékelje ki, sőt, a jövő számára is tanácsot adjon; Benét megkísérelte, hogy a polgárháború által okozott szakadást áthidalja. Az amerikai eposz, ez a bűvópatakként meg-megjelenő műfaj, még korántsem merítette ki a lehetőségeit.

Bury the bygone South . . .  
And with these things, bury thy purple dream  
Of the America we have not been . . .  
Based not on dollars or initiative  
Or any blood what the blood was worth  
But on a certain code, a manner of birth.  
A certain manner of knowing how to live,  
The pastoral rebellion of the earth  
Against machines, against the Age of Steam . . .  
Out of John Brown's strong sinews the tall skyscrapers grow  
Out of his heart the chanting buildings rise,  
Rivet and girder, motor and dynamo,  
Pillar of smoke by day and fire by night . . .

S. V. BENÉT: *John Brown's Body*. New York, 1928, 333–334.

## „Regénypótló” műfajok az amerikai gyarmati irodalmakban

SCHOLZ LÁSZLÓ—HALÁCSY KATALIN

Ha a XX. századi amerikai irodalom gyökereit kutatjuk, szembe találjuk magunkat azzal a kérdéssel, vajon miért nem írtak regényeket a gyarmati időkben, azaz több mint háromszáz évig Dél-Amerikában és majdnem százötven évig északon. S ez nemcsak egyszerűen űr, amelyre minden amerikai irodalomtörténetnek magyarázatot kell adnia, hanem olyan kérdéskör, amely a regény műfajára vonatkozó elméleti következtetéseket rejt magában. Állandó bizonytalanságban maradunk ugyanis a válaszokkal; egyrészt minden ismert érveléssel szemben, amely megmagyarázza, miért nem volt regény az amerikai földrészen, hasonló erejű ellenérvet lehet felhozni; másrészt pedig minden olyan véleményre, amely szerint valójában lehetett volna regény a kontinensen, szembesíthetünk azzal a ténnyel, hogy ténylegesen nem volt regény. Két egyszerű példa jól illusztrálja a helyzetet: ha valaki ragaszkodik ahhoz a véleményhez – ahogy sokan teszik –, hogy már 1531-ben betiltották a lovagregények bevitelét a spanyol gyarmatokra, tehát kezdettől fogva el voltak vágva a spanyol regényirodalomtól, akkor arra a tényre kell utalnunk, hogy mégis csak érkeztek regények az anyaországból, a *Don Quijote* első kiadásából például több példány került Amerikába, mint Spanyolországba. Vagy ha valaki azt állítja, hogy Angol-Amerikában azért nem születtek regények, mert nem volt megfelelő olvasóközönség hozzá, akkor ez egyszerűen megcáfolható azzal, hogy például a *Pamelát* már négy évvel az angliai első kiadás után újranyomták Amerikában, és hogy a század végéig 56 ízben nyomtak újra külföldi regényt, hogy – az importált könyveken túl – így elégítsék ki a helyi keresletet.

E dolgozatnak nem az a célja, hogy felsorolja az összes lehetséges érvelést és ellenérvet az amerikai regény hiányának magyarázatára, mégcsak nem is kívánja rendszerezni vagy bíráltni a jól ismert érveléseket; megkerülendő az ördögi kört, egy eddig nem használt megközelítést javasolunk a kérdés körüljárására: induktíve haladva először megállapítjuk, hogy milyen elbeszélő műfajok léteztek az említett korszakban a regény „helyett”; második lépésként kimutatjuk, hogy milyen jellegzetes regényelemek lehetők fel bennük; végül pedig néhány olyan következtetéshez kívánunk eljutni, amely fényt derít a regény műfaji fejlődésére és megválaszolja az eredeti kérdésünket is.

1. Angol-Amerikában a gyarmati kor legelterjedtebb prózaműfaja az *útleírás* volt, amelyben – John Smith kapitány munkájával kezdődően – a különös, új földet és csodálatos kalandjait jelenítették meg a szerzők. A műfajt később felváltotta a rendszerebb leírás két másik változata: egyrészt a *tudományos*, másrészt a *történeti* munkák sora. Ez utóbbiak abban a meggyőződésben születtek, hogy Új-Anglia isteni rendelésre



alapítottatott, a telepesek ezért úgy érezték, hogy fel kell jegyezniük gyarmatuk szellemi kibontakozását — úgy, ahogy pl. Cotton Mather tette —, akárcsak társadalmuk történetét, már csak azért is, hogy a felbomló rendet történelmi példájukkal is igyekezzenek megőrizni (Urian Oakes), vagy épp azért, hogy tudományos igénnyel fogalmazzák meg egy új társadalom létrejöttét (Thomas Prince).

Az észak-amerikai gyarmati próza java vallásos irodalom volt: *prédikációk, meditációk, vitairatok* gyűjteményei. Meglehetősen nagyszámú olvasóra tarthatott számot, de a jelentősége a Great Awakeningnek nevezett vallási megújulás (1741) után fokozatosan csökkent.

A *naplók, életrajzok, önéletrajzok* azt a célt szolgálták Angol-Amerikában, hogy az egyén felfedezze belső életét; a szerzők számot adtak megtérésükről, vagy az istenes élet példáját mutatták fel az eljövendő nemzedéknek, amint ez kitűnik Michael Wigglesworth, Samuel Sewall és az arisztokrata William Byrd munkáiból. A műfaj legismertebb példája Benjamin Franklin *Önéletrajza*.

A XVIII. században az irodalom általános elvilágiasodásával párhuzamosan az újságírás iránt nőtt meg a kereslet, amit az erősödő politikai érdeklődés is ösztönzött. *Pamfletek*et írtak a betelepülés kezdetétől, később a *szatíra* vált önálló műfajjá s egyben politikai fegyverré; ez utóbbit gyakran külön füzetben jelentették meg (mint pl. az *Echót* vagy a *Democracyt*). A későbbiekben, különösen a gyarmati idők vége felé, az angol mintát követő *esszé* vált igen divatosá.

Latin-Amerikában a legjelentősebb elbeszélő műfaj kétségkívül a *krónika* volt: együtt keletkezett a hódítással, és századokig tovább élt. A műfaj igen gazdag volt tartalmában és meglepően változatos a formájában. Hamarosan különböző típusai fejlődtek ki — misszionárius, katonai, kreol krónikák —, s tetőpontját Garcilaso *Comentarios Reales* c. művében érte el.

A krónikákon kívül jelentős mennyiségű prózát írtak *naplók, évkönyvek, életrajzok* formájában (pl. Mugaburu: *Diario de Lima*; Montesinos: *Anales del Perú*). Számos útleírás is született, a java még ma is szórakoztató olvasmány (pl. *El Lazarillo de ciegos caminantes*). Említésre méltók még a didaktikus művek és tudományos értekezések, mivel ezek nemcsak nagy hatásúak voltak, hanem mélyen gyökereztek a korabeli tudatban is; a teológia, a földrajz és a jog fontos kérdéseit taglalták pl. L. Pinelo, Villarroel, Cárdenas, Ulloa és mások munkái.

Végül meg kell említenünk a gyarmati kor néhány fontos regénykísérletét: olyan prózaművekről van szó, amelyek a pásztorregényt (pl. *Los sirgueros de la Virgen sin Original Pecado*), illetve az egyes szám első személyben írt kalandregényt utánozzák (pl. *Infortunios de Alonso Ramírez*).

Most pedig lássuk, milyen kritériumokat választottunk az elemzésünkhöz. Természetesen nem kívánunk új regény-meghatározást alkotni, sem pedig vitába szállni a már meglévőkkel, hanem két olyan jellemző vonást emelünk ki, amely nehézség nélkül minden regényre alkalmazható.

Először is a regény *fikció* — ezen csak annyit értünk, hogy nincs közvetlen megfelelés a regényben szereplő figurák, események és helyek, valamint a valós személyek, a történelem és a valóságos tér között. Ez a valósággal való közvetett, művészileg hiteles kapcsolat nem zárja ki, hogy a regényben közvetlen elemek is feltűnjenek, amennyiben ezeket az író alárendeli a mű általános esztétikai céljának, és nem közömbö-

sítik azokat az áttételeket, amelyek elválasztják a valóságtól. Azzal, hogy a regényt szükségszerűen fikciónak tekintjük, kizárjuk a gyarmati irodalomban oly gyakori életrajzokat, önéletrajzokat és románcokat, valamint a szintén népes csoportot alkotó tudományos munkákat, leírásokat és útleírásokat.

Másodszor, a regények meglehetősen nagy terjedelemben, prózában íródnak, olyan jobbra realiztikus stílusban, amely egyaránt alkalmas párbeszédnek, hétköznapi szituációk és elvont reflexiók kifejezésére.

Most csupán e két kritérium alapján vizsgáljuk meg a gyarmati kor amerikai irodalmát.

2. A fiktív eseményekről vagy személyekről szóló művek nem túl gyakoriak – olykor egészen ritkák – mindkét Amerika irodalmában.

Északon ennek az egyik oka, hogy nem létező személyekről, helyekről, azért nem írtak, mert az efféle irodalom az akkori ideológia szerint semmilyen praktikus célt nem szolgált, tehát ellentmondott volna az első telepések egyik alapvető meggyőződésének: a munkába vetett hitnek.

Egy másik, hasonló fontosságú ok az volt, hogy a regény divatjához egy olyan, többé-kevésbé egységes olvasóközönségre lett volna szükség, amelyet érdekel önmaga, továbbá – s ez még döntőbb – amely témául szolgálhatott volna a regényírók számára. A fiatal gyarmatokról hiányzott ez az osztály is.

Délien ugyan nem létezett a puritánoknak ez az ideológiai akadály, de nagyon is hatott egy másik tényező, amely határt szabott a felfedezők fantáziájának: nevezetesen a korabeli „establishment” gondolati rendszere, amelyet nagyon kevesen mertek áthágni. Kolumbuszt azzal a céllal bocsátották útjára, hogy aranyat és fűszereket hozzon Indiából, következképpen a későbbi felfedezőktől is elvárták, hogy Indiáról, nemesfémekről és fahéjról írjanak.

Volt azonban a fikció hiányának egy másik oka is – talán ez a perdöntő indok mindkét Amerikára –: a telepéseket valósággal felszippanította az új környezet és az újvilági valóság. Kétszeresen is azt várták tőlük, hogy mindent figyeljenek meg, és mindent úgy írjanak le, ahogy a környezetükben látták: egyrészt szemtanúként igyekezzenek megragadni az Újvilág kézzelfogható valóságát, másrészt a hódítók reneszánsz büszkeségével azon voltak, hogy minél hívebb beszámolót küldjenek az anyaországban maradt társaiknak. Ennek következtében a korai irodalmuk nagy része – leírások, útirajzok, életrajzok – olyan szorosan kapcsolódott a természethez és a környezethez, hogy a körülmények által determinált valóságirodalomnak tekintjük őket. Ugyanez vonatkozik a kor más tipikus műfajaira is, az akkor igen népszerű naplókra, évkönyvekre, memoárookra, később a pamfletekre, esszékre, amelyeknek az volt a céljuk, hogy megragadják az adott pillanatot. Bizonyos mértékben mind egyfajta „hic et nunc” hitvallásnak a termései voltak.

Annak ellenére, hogy a kor ennyire nem kedvezett a fikciónak, találhatunk regénybe illő elemeket a fent említett műfajok majd mindegyikében. Kétségtelen, hogy szórványosan fordulnak elő, de már ott vannak a legkorábbi példákban is: néha csak beszűrődnek, néha pedig csak megtűrt vendégek. Délen a krónika fogadott be jónéhány regényelemet: mihelyt kifogyott a szerző a részletekből az új föld leírása során, vagy az európai olvasmányjaiból merített, vagy – és ez az a pont, ahol elkezdődött a latin-amerikai

regényirodalom – kitalált új kalandokat, történeteket, indián legendákat. Ezek a fikatív elemek sokszor azért jelentek meg, mert a hódítókat elragadta a képzeletük, s amúgy sem állt távol a felfedezőktől némi háryjánoskodás. Mindez önigazolásnak is tekinthető: a világot megkaporintó reneszánsz ember ösztönösen is felnagyította az újvilági sikereit.

Eltéktve a katonák krónikáitól, amelyekben a leggyakrabban fordulnak elő regényszerű elemek, útleírásokban, életrajzokban is találkozunk velük, sőt, a várakozásokkal ellentétben, még az egyházi rendek történetében is (Délien), a prédikációkban (Északon), akárcsak a tudományos leírásokban (mindkét Amerikában). Ez utóbbiakra példaként szolgálhatnának azok a jól ismert epizódok, amelyeket a ferences atyák írtak le a szemtanúként látott indián „csodákról” s az andokbeli földrengésekről; jó példák továbbá azok a történetek, amelyek a szószékről hangzottak el, „hogy kifejtésük őket, akár egy puritán szónok” (ahogy Baker írja), vagy hogy elemezzék a körülöttük levő világot; megemlítenők azok a fejtegetések is, amelyek különféle tudományos „bizonyítékokat” tartalmaztak valamely igazság demonstrálására, pl. az a mű, amelyben León Pinelo azt bizonygatja, hogy a Földi Paradicsom sehol másutt nem lehetett, csak Amazóniában.

Mindezek a fikatív elemek tehát a következőképpen jellemezhetők: mind *esetlegesek* és *nem szándékoltak*, azaz szemben állnak az adott forma normáival s nem épülnek be szervesen azok rendszerébe. A mi szempontunkból mindkét jellegzetesség csak annyiban fontos, amennyiben jelzi, hogy a fikció jelen volt az alapjában véve nem fikatív gyarmati irodalomban.

A második kritériumunk szerint a regény *prózai* mű s meglehetősen terjedelmes alkotás. Néhány elvetelt kísérletet leszámítva, mint már fent említettük, egyik Amerikában sem írtak regényt a gyarmati kor utolsó korszakáig; voltak azonban olyan többé-kevésbé hosszú prózai munkák, amelyek előkészítették az utat az amerikai regény kialakulásához.

Északon találkozhatunk fantasztikus, regényes elemekkel majdnem minden hadi beszámolóban, indián fogságról szóló elbeszélésben, útleírásban (említsük meg Mrs. Mary Rowlandson és John Williams munkáit); később a háborús történetekben, a XVIII. században pedig ezek magukba olvasztották a még mindig népszerű indián meséket és csodálatos gondviselésről szóló történeteket, így módszert adtak a cselekményépítéshez és egyfajta gyors mozgású mesélő stílus kialakulásához. Jó ideig – az újság megjelenése előtt – az episztola „töltötte be a tárcacikkíró és a kiküldött tudósító szerepét, amint egyetlen levélbe sűrítette a legkülönbélebb híreket” (Howard Mumford Jones). Már a XVII. századtól kezdve az almanach volt az a műfaj, amely kielégítette az alsóbb osztályok információigényét, tanácsokkal látta el őket, hasznos és stílusában szórakoztató olvasmány volt; hétköznapi és humoros nyelvezete alapelemként épült később be a regénybe. A jellembrázolás megteremtésének nyelvi feltételeiért az életrajzok és a naplók tettek a legtöbbet. Végül, de nem utolsósorban az esszé és a satíra – a gyarmati kor utolsó évtizedeinek legkifinomultabb prózai műfajai – az újságírás gyors fejlődésével olyan prózastílust fejlesztett ki, amely sikerült elege volt a korábbi értekező művek (pl. *The Simple Cobbler of Aggawam* vagy B. Colman és Cotton Mather művei) és a szubjektivebb, irodalomszerűbb reflexiók kifejezőmódjának; ezzel előkészítették a regény későbbi kon-templatív és kritikai-elemeihez illő nyelvet s hozzá a közönség ízlését is.

Délien első helyen ismét a krónikát kell megemlítenünk, ez a műfaj ugyanis több száz éven át megőrizte frissességét, s módosulásai révén tartósan az új amerikai prózastílus

olvasztótégelye lett. A sok irányzat közül kiemelkedő az a stílus, amelyet Díaz del Castillo, Cabeza de Vaca indított el a XVI. században, majd többek közt Rodríguez Freyle folytatott a XVII. században, s amelyet az jellemez legfőképpen, hogy élénk, mozgékony, regényszerű prózában fest realista képet a hódításról és a gyarmatosításról. A krónikák másik döntő típusát az inka Garcilaso de la Vega képviselte, aki elismerten magas irodalmi szintre emelte ennek a műfajnak a stílusát.

Talán kevesebbet, mint Északon, de Dél-Amerikában is szép számban találunk útikönyveket, ún. *cartas de relación* (tengerentúli beszámolókat), amelyek Cortésszel kezdődően egészen a XVIII. század elejéig divatban voltak, és stílusosan ugyancsak kidolgozottak; a XVII. századtól, amikor megkezdődött a hódítás jogi és teológiai igazolása, egy sor olyan tudományos értekező mű keletkezett (pl. Acosta, Villarreal, Solórzano y Pereira), amelyek szerzői – jobbára papok és jogászok – megfelelő kultúrával rendelkeztek ahhoz, hogy műveikben valamiképpen összebékítsék a földrész vaskos valóságát a nagyon is kifinomult – gyakran mesterkelt – stílusukkal. Sok olyan szakaszt találunk a könyvekben, amelyek nyelvezet tekintetében megfelelnek egy-egy korabeli regényrészletnek.

Végül Spanyol-Amerikában is – még ha valamivel később is, mint az angol gyarmatokon – az újságok elterjedése, a publicisztika meghonosodása gyorsította meg az amerikai prózanyelv kibontakozását: szókincsében egyre jobban megfeleltette a közvetlen valóságnak, az esszé útján pedig elősegítette a hétköznapi témák elvontabb, igényes megfogalmazását.

3. Ebben a rövid cikkben a regénynek csupán két megkülönböztető jegyét vizsgáltuk meg a gyarmati prózára vetítve, így csak ízelítőt adtunk abból az átfogó munkából, amely hasonló módszerrel készül. Néhány következtetést azonban így is levonhatunk, ha másért nem, munkahipotézisként:

– A gyarmati korban valóban nem volt regény: Északon egyáltalán nem, Délen pedig csak néhány kudarcba fulladt kísérlet volt;

– mindkét Amerikában bő prózatermést találunk a jelzett időszakban, amelyre jellemző, hogy inkább a valósághoz kötődik, mint a fikcióhoz;

– a fentebb részletezett prózaműfajok semmiképp sem „regénypótló” formák, semmit sem igyekeztek „pótolni”, a regényt sem, sőt mintegy szándékuk ellenére egyengették a regény útját, amikor az amerikai regény alkotóelemeit izoláltan megteremtették;

– Észak- és Dél-Amerikában azért nem volt regény a gyarmati korban – sőt a függetlenség után is egy évszázadot kellett rá várni –, mert a műfajnak meg kellett ismételnie azt az akkumulációs folyamatot, amely az európai regényt is megelőzte;

– ha ez a folyamat nem játszódott volna le, már a hódítással egy időben lehetett volna „amerikai” regény, csak hogy az nem lett volna más, mint az európai művek merő adaptációja.

Következésképpen ha az angol- és spanyol-amerikai regény gyökereit kutatjuk, az európai mintán túl a földrész gyarmati irodalmát kell áttanulmányoznunk, még ha egyetlen regény sem született abban a korban.

## Emerson bölcselete

UJHÁZY LÁSZLÓNÉ

Ralph Waldo Emerson gondolatvilágának szerteágazó gyökerei a platonizmusba, a neoplatonizmusba, a XVIII–XIX. századi német idealista filozófiába és az észak-amerikai puritanizmusba és unitarizmusba nyúlnak. Írásai ma is érdeklődést keltenek, de ha az olvasók a szerző szellemében cselekednének, könnyen kerülhetne sor összeütközésekre Emerson megállapításainak eklektikus és ellentmondásos volta miatt. Önellentmondásai-  
ból Emerson erényt faragott:

A balga következetesség a kislelkűek mumusa, amelyet a kiskaliberű emberek szoktak tisztelni. A következetességhez a nagy szellemeknek egyszerűen semmi közük. . . . Mondd ki keményen, amit ma gondolsz, s mondd ki holnap keményen, amit holnap gondolsz, ámbár ellentmondasz tegnapi beszédednek. (Wildner Ödön fordítása)<sup>1</sup>

Az *Önbizalom* c. esszébe (1841) a fenti mondatok egy korábbi előadásból kerültek, ahol azokat némi kiigazítás követte:

Valójában azonban senki sem követhet el erőszakot saját természetén. . . . Ténykedéseid, ameddig becsületesek és természetesek, minden változatosságuk mellett is következetesek lesznek. . . . Azonos irányzatban egyesülnek. (*Irányzatok*, 1840. *EL*, III, 311)

Az az irányzat, amely Emerson változatos szóbeli és írásbeli megnyilvánulásait egyesítette és amely valamennyi előadásában és esszéjében hangot kapott, a maga korában fölháborodást keltett ortodox vallási körökben. 1867 után azonban fokozatosan része lett az amerikai Unitárius Egyház hivatalos felfogásának.<sup>2</sup> Úgy tűnik, hogy Emerson filozófiája magában foglalta a vallás korszerűsítésére napjainkban tett kísérletek néhány jellegzetes elemét.

Emerson filozófiájának sok vonása újra éled a modern amerikai költészetben is. Több kritikus úgy véli, hogy Emerson jelentősége főleg esztétikai elméletében rejlik.

<sup>1</sup> RALPH WALDO EMERSON: *Természet, ember, társadalom. Válogatott tanulmányok*. Fordította Wildner Ödön. Budapest: Franklin-Társulat, 1921.

<sup>2</sup> SYDNEY E. AHLSTROM: *A Religious History of the American People*. New Haven and London: Yale University Press, 1972, 1973, 607.

Hyatt H. Waggoner pl. kijelenti, hogy „Whitman kivételével senki sem volt olyan nagy hatással a későbbi költőkre, mint Emerson.”<sup>3</sup>

Emerson esztétikájának fontos mozzanata az volt, hogy hangsúlyozta a tartalom és a forma szerves egységének a követelményét: „Ha formázol, tekints a tartalomra” – intett egyik előadásában. Máskor ugyanezt a gondolatot így fejezte ki: „az értelem szabja meg a szavak sorát és hangzását”, ismét másutt pedig így írt: „nem a mérték, hanem a mértéket képező gondolat teszi a verset.” (*W*, VIII, 54; *EL*, III, 359; *W*, III, 9–10)

Emerson arról is nevezetes, hogy az amerikai költők figyelmét saját hazájukra és korukra irányította. 1841-ben *A költő* c. előadásában a „korszerű” költőt annak tekinti, aki az „Ideákat” meglátja

a jelen óra világában, napjaink férfijaiban és asszonyaiban, intézményeikben, . . . házaikban és boltjaikban; . . . kifürkészi a szívet és a lelket minden kimondott szavával, . . . lefesti . . . a nyikorgó szekeret vagy az udvar kapuja körül lépkedő szárnyas jószágot, – . . . és a hétköznapi kopott és unalmas sorára . . . a piruló ámulat fényét veti. (*EL*, III, 363)

Emerson jellegzetes ellentmondásossága azonban ars poeticájában is érvényesül.

A „magánszemély” („private self”) neoplatonikus értelmezése alapján Emerson mindazt, ami az emberben jelentős, nem partikuláris, egyéni jellemének, hanem annak a kapcsolatnak tulajdonítja, amely eredendően vagy sugallat révén az Egyetemes Szellemhez, illetve Lényhez vagy, ahogy ismét másutt nevezi: az Isteni Szellemhez, illetve Istenhez fűzi. Ezért mondhatja Emerson a fent idézett előadásban egyszersmind ezt is:

Az emberek éppúgy tények, mint személyek, és életük önkéntelen része olyan nagyarányú, hogy minden csodálatot magának követel, és nem hagy teret olyan triviális dolgok említésére, mint amilyenek személyes gondolataik és tetteik. (*EL*, III, 365)

Az irodalom művészete viszont éppen azon áll vagy bukik, hogy mennyire képes az emberek egyéni és nem tárgyyszerű ábrázolására, továbbá „személyes gondolataik és tetteik” közül nem azok felidezésére, amelyek triviálisak, hanem azokéra, amelyek tipikusak és szimbolikusan érzékeltetik a lényeges emberi törekvéseket különböző történelmi korokban és helyzetekben. Emerson jól tette, hogy nem írt széprózáját. De ha kísérletezett volna ezzel a műfajjal, ellentétes elvei közül vajon melyiket követte volna? Azt-e, miszerint „a kiemelés és az ezáltal való felnagyítás az ékesszólás lényege a szónok és a költő esetében egyaránt”? Vagy ugyanebben az esszében kifejtett ellenkező nézetét, hogy „minden művészi alkotást a rögtönzés és nem a kiemelés útján kell létrehozni. . . . Az élet maga éppúgy lehet lírikus vagy epikus, mint egy vers vagy románc”, és ezért „az alkotás egyik törvényének” azt kellene követelnie, hogy „a művészetet emeljék föl a természet birodalmába és szüntessék meg különálló és ellentétes létét”? (*Art* c. esszé, *W*, II, 354–355, 365)

<sup>3</sup>HYATT H. WAGGONER: *American Poets. From the Puritans to the Present*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1968, 91.

Emerson kezdettől fogva azzal a dilemmával küszködött, hogyan tartható fenn a vallásos hit („a vallásos érzület”) olyan korban, amikor a természet- és társadalomtudományok rohamosan fejlődnek, és a gazdasági és társadalmi viszonyokban viharos változások állnak be, amikor a széles körű spekuláció és a tömeges csődök nyomán egyre csökken a kistulajdonosok száma, és a vagyonos burzsoázia viszonylag rövid idő alatt példátlan gazdasági és politikai hatalomhoz jut. Már unitárius lelkész korában, csakúgy, mint később, amikor megvált papi hivatalától és egyházi kötöttségektől mentesen világi prédikátorként hirdette eszméit, Emerson riadtan figyelte a templomok látogatottságának csökkenését. „A jámbor szív keserűen szemléli a vallás élettelenességét” – panaszkolta 1837-ben (*EL*, II, 217). 1838-ban a Harvard Egyetem Teológiai Karán mondott beszédében fájta „az egyház sorvadását és a pusztító hitetlenséget”, és így kiáltott föl: „Mily nagyobb csapás érhet nemzetet, mint a vallásos hit elvesztése?” (*W*, I, 143) Ugyanebben az évben a bostoni szabadkőműves-székházban kijelentette: „Bizony rút és félelmetes annak a léleknek a magánya, amely Isten nélkül él a világban.” (*EL*, II, 342)

Elsősorban az egyházakat kárhoztatta merevségükért. A maga részéről olyan stratégiát választott, amely arra volt hivatva, hogy összeegyeztesse a vallás tanításait mind a természet- és társadalomtudományokkal, mind a burzsoázia gazdasági és politikai érkeivel. Ehhez egyrészt a vallás világiassá tételére, másrészt a természettudományok és a kultúra átszellemiesítésére volt szükség. Ezért Emerson összhangot („correspondence”) tételezett föl szellem és anyag, erkölcsi törvény(ek) és természeti törvény(ek) között és azt állította, hogy azok mind az Istenség megnyilvánulásai. Emerson a lehetetlent kísérte meg, amikor egyeztetni kívánta a neoplatonizmust Spinoza panteizmusával. 1836-ban megjelent főművében, a *Természetben* így ír:

Úgy tűnik, hogy a szellem igényli, hogy anyagi formában megnyilvánuljon; és a nappal és az éjszaka, a folyó és a vihar, a barom és a madár . . . létük előtt a megfelelő Ideákban már megvoltak Isten agyában . . . Valamely tény a szellem végső vagy utolsó megjelenési formája. A látható teremtés a láthatatlan világ végső körvonala. . . minden természeti folyamat nem más, mint egy erkölcsi ítélet változata. Az erkölcsi törvény a természet középpontjában van és kisugárzik a körvonalakra. . . Az egyes természeti tények egyes szellemi tények szimbólumai. A természet a szellem szimbóluma. (*Nature*, 18, 21, 15)

Emerson feltehetőleg örömmel értesült vagy közvetlenül, vagy, ami valószínűbb, Coleridge útján arról a nézeteit alátámasztó hasonlatosságról, amely Schelling *System des transzendentalen Idealismus* (1800) c. művében található. „Jede Organisation in der Natur symbolisirt den Geist. . . Daher ist in jeder Organisation etwas Symbolisches” – írja itt a német idealista filozófus.

Ellentmondásos premisszájából Emerson nem kevésbé vitatható következtetésre jut:

A természet ezért mindig szövetségese a vallásnak: minden pompájával és gazdagságával a vallásos érzületet táplálja. (*Nature*, 21)

Itt puritanizusból kibontakozott unitárius nézet is visszhangzik: a természet is az isteni kinyilatkoztatás könyve, minél többre tanít a tudomány, annál többet tudunk Istenről.

Az Emerson 1882-ben bekövetkezett halála után kibontakozó filozófiai pragmatizmus és pozitivizmus a teológiában is háttérbe szorította a lét- és ismeretelméleti kérdéseket. Az 1930-as évektől kezdve azonban egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a vallásos érzület újraélesztéséhez korszerű istenfogalomra van szükség. 1967-ben megjelent könyvében<sup>4</sup> Walter J. Ong, az ismert jezsuita irodalmár, így írt:

A múltban Istent azzal azonosították, amit az ember a mindenségről nem ismert. Ilyen felfogás, amely szerint Isten hézagpótló, egy „X”, amely magyarázatul szolgál arra, amit az ember nem tud, Istent pusztán ideiglenes és kényelmes megoldássá teszi. . . . A zsidó–keresztény kinyilatkoztatás Istene abban nyilvánul meg, amit az emberek tudnak a világegyetemről, és nem abban, amit nem tudnak . . . a tudás gyarapodása áldás a vallásnak.

Napjainkban erősödik az az irányzat, amely a vallás összekapcsolására törekszik a természet- és a társadalomtudományokkal és a művészettel. Ismert Paul Tillich 1967-es megállapítása, miszerint „ahogy a vallás képezi a kultúra velejét, úgy alkotja a kultúra a vallás formáját”.<sup>5</sup> Egyre több angol és amerikai kritikus az irodalomban a vallásos érzület kifejezését vagy keltését keresi és megtalálja ott is, ahol az távol áll a szerző szándékától. Egy 1973-ban közölt cikkben egy másik jezsuita, J. Robert Barth, ezt az irányzatot „Newer Criticism”-nek<sup>6</sup> nevezte, tehát „újabbnak”, mint a „New Criticism”. Az újdonság cégére természetesen nem takarhatja el a hagyomány patináját. Közel száz évvel Emerson halála után vallásapologetikája több követőre talál, mint valaha.

Emerson úgy vélekedett, hogy az Egyetemes Szellem mindent áthat, a természet jelképes, és „az egyetemes lélek” az „egyedüli teremtője mindannak, ami hasznos és szép”, ezért

bármilyen hasznosnak vagy szépnek az alkotásához szükséges, hogy az egyén alávesse magát az egyetemes elmének. . . . Ugyanennek közvetítő csatornája minden ember . . . és minden műalkotásban többé-kevésbé ugyanaz fejeződik ki. . . . bámulatatos műalkotások tanulmányozása mindig fokozza a Természet szépsége iránti fogékonyságot; . . . bizonyos analógia érvényesül mindkettő csodáiban; . . . nagy művészi alkotás szemlélése olyan lelkiállapotot vált ki, amely vallásosnak nevezhető. (*EL*, II, 44, 50)

Emerson következetesen azonosította Istent, a természetet (beleértve az embereket, egyeseket még inkább, mint másokat), a szépséget, a művészetet, az igazságot és az erényt. A *Természetben* ezt írja:

<sup>4</sup> *In the Human Grain*.

<sup>5</sup> *On the Boundary*, München, 1965; London, 1967.

<sup>6</sup> „A Newer Criticism in America: The Religious Dimension.” *Uses of Literature*. Monroe Engel ed. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.



A szépség, legszélesebb és legmélyebb értelmében, egyfajta kifejezése a világmindenségnek. . . . Az igazság, a jóság, a szépség csupán különböző arca ugyanannak az Összességnek. . . . A fizika axiómái az etika törvényeit fordítják le a maguk nyelvére. . . . Az igazi filozófus és az igazi költő egy és ugyanazon személy, és a szépség, ami igazság, és az igazság, ami szépség, mindkettőjük célja. (*Nature*, 14, 18, 26)

Ugyanebben az évben (1836) egyik előadásában Emerson hasonló értelemben nyilatkozik:

Vajon teljesen lehetetlen-e egyesíteni a szigorú tudományokat a költői látomással? A természet törvényei ugyanolyan mértékben bővelkednek erkölcsi tanulságokban és bővölik el a józólést, mint amennyire mértanilag pontosak. (*A tudomány embersége, EL*, II, 36)

Emerson különmeműeket azonosít. Ez pedig óhatatlanul és lépten-nyomon ellentmondásokhoz vezet. Ezek némelyikét kívánom ehelyütt bemutatni.

Emersont úgy ismerik, mint aki, ahogy naplójában írta, „a magánszemély végtelenségét” (*JMN*, VII, 342) hirdette, vagy, ahogy egyik előadásában mondta: „nevezetesen, minden ember végtelenségét”. (*EL*, II, 291) Ez azonban nehezen fér össze egy ugyanebből a korból származó másik megállapításával, amelyet 1844-ben megjelent *Nominalista és realista* c. esszéjében olvashatunk:

Legszívesebben mindenkiről tisztelettel szólnék, de néha csipkednem kell magam ahhoz, hogy ébren maradjak és megőrizsem a tisztességes magatartást. Az emberek általában oly könnyen összeolvadnak, hogy olyanok, mint a fű<sup>7</sup> és a fák, és nehéz őket egyéenként megkülönböztetni. Noha az ihlet nélküli ember kétségtelenül hasznukat látja háztartásában, az isteni ember nem tiszteli őket; úgy tekint rájuk, mint szél kergette felhőfoszlányokra vagy vízfodrokra. . . . Azt képzeljük, hogy az emberek egyének; de a káposztafajok is azok. (*W*, 235–6, 246)

Jól ismerjük az *Önbizalom* c. esszé (1841) nevezetes kijelentését:

Csak ha az ember minden idegen segítséget félretesz, s egyedül áll – csak akkor látom őt erősnek és diadalmasnak. Ő gyengül minden emberrel, aki zászlója alá szegődik. (Wildner Ödön fordítása)

Öt évvel korábban, 1836-ban, Emerson viszont így szólt:

Egy Elméből részesül minden egyén; . . . ami egyéni, az kevesebb, mint ami egyetemes; . . . mi sem ér kevesebbet az egyénnél; mi sem ér többet az egyetemesnél; . . . tévelygés, bűn és betegség a felszíni vagy egyéni természetben rejlik.

<sup>7</sup> Vö. ugyanennek a metaforának demokratikus jelentésével Whitmannéi

Ugyanebben az előadásban hangot kap az organikus szemlélet is:

Az ember csak azért rendelkezik hatalommal, . . . mert élete szerves és szeretlen lények egész láncolatával fonódik össze. . . . Az ember különböző kapcsolatok kötege, gyökérszálak csomópontja, amelyek virága és gyümölcse a világ. . . . Az elszigetelt ember menthetetlenül elpusztul. Környező világ nélkül nem tud kibontakozni – nem tud élni. (EL, II, 11, 17)

„A magánszemély végtelensége” körüli ambivalencia Emersonnál a neoplatonikus új-angliai puritanista–unitárius–„transzcendentalista” gondolkodásban rejlő ellentmondásosságból ered. A felsorolt vallásos irányzatok követői az önmagukba vetett hitet és az önmaguk iránt követelt bizalmat egyaránt isteni elhivatottságra, illetve isteni ihletésre alapozták, akárhogy nevezték is annak forrását: isteni kegyelemnek (divine grace), isteni világosságnak (divine light) vagy Egyetemes Lénynek (Universal Being). „Az Egyetemes Lény áramlatai keringenek rajtam keresztül; része vagy részecskéje vagyok Istennek” – írja Emerson (*Nature*, 8). A neoplatonikus gondolkodásban azonban nem alakul ki dialektikus egység az egyetemes és a partikuláris között. Ezért Emerson, aki a neoplatonikus kálvinizmus hagyományainak szellemében nevelkedett és filozófiailag viszonylag a platonizmusban volt legjáratosabb, óhatatlanul önellentmondásokba keveredett, midőn a folyamatosan változó kapitalista társadalomban élő egyén szuverenitásának az elvét olyan filozófia segítségével próbálta igazolni, amely távolról sem individualista, messzemenően tekintélytisztelő és testületileg kötelező állandó erkölcsi normákat ír elő. Nem kétséges azonban: ha Emerson individualizmusa ellentmondásos, akkor az hűségesen tükrözi hazája társadalmi gyakorlatát.

Ugyancsak ambivalencia mutatkozik akkor, amikor Emerson ember és természet viszonyát latolgatja. Míg *Szellemi törvények* c. esszéjében (1841) kárhóztatja az embert, amiért beavatkozik a természet dolgaiba, a négy évvel később írt *Természet* c. esszében ellenkező állást foglal:

Úgy beszélünk a természetes életről való letérésről, mintha a mesterséges élet nem volna ugyancsak természetes. . . . Ha meggondoljuk, hogy mennyire a Természet fiai vagyunk, el kell hagynunk a város iránt táplált babonáinkat; . . . Természet csinálta a kőművest, s ő csinálja a házat is. Túlbecsüljük a falusi hatásokat is. A természeti tárgyak hűvös és szenttelen képe fölkelte az irigységet bennünk . . . s azt képzeljük, mi is olyan nagyra nővünk, mint azok, ha a szabadban táborozunk és gyökereit eszünk. De legyünk csak emberek, erdei állatok helyett, s a tölgy és szilfa szívesen szolgál nekünk, bár ha elefántcsontszékeken és selyemkárpitokon nyugszunk is. (Wildner Ödön fordítása)

1836-ban Emerson így szónokolt:

Az ember . . . része a természetnek és ugyanaz a szellem járja át. . . . Érezhető, hogy testvérei vagyunk a tölgynek és a fűnek. (EL, II, 35)

A *Természetben* (1836) az emberi testvért a természet hol uraként szolgálja, hol elkorcsosult idegennek tekinti és elzárkózik előle:

A természet . . . oly szelíden fogadja az ember uralmát, mint az a szamár, amelyen a Megváltó lovagolt.

Majd két fejezettel odébb:

A világ . . . nincs . . . alávetve az emberi akaratnak. Áhítatos derűs nyugalalmát mi meg nem zavarhatjuk. . . . Ahogy elkorcsosodunk, egyre nyilvánvalóbbá válik az ellentét köztünk és házunk között. Éppúgy idegenek vagyunk a természettől, mint ahogy elidegenedtünk Istentől. . . . ebből is látható, milyen ellentét van ember és természet között, hiszen az ember nem csodálhatja szabadon a táj nemes szépségét, ha a szomszédos réten munkások ásnak. (*Nature*, 20, 31)

Midőn azonban szűkebb pátriájában, a Concord körüli békés mezők „derűs nyugalalmát” megtörte a vasútvonal építése 1843-ban, Emerson, aki jó üzleti érzékkel rendelkezett és vagyonának egy részét vasúti részvényekbe fektette, naplójában az eseményről így emlékezett meg:

Ma délelőtt ellátogattam a vasútépítkezéshez és úgy találtam, hogy az számos festői vonással gazdagítja majd idilli tájunkat.

Kedvező benyomást keltett benne

40 vagy 50 keménykötésű munkás jelenléte, munkálkodásukba vetett erőfeszítésük és a csoport felügyelőjének az erélye. (*JMN*, IX, 7)

Egy hónappal későbbi bejegyzése politikai éleslátásról tanúskodik:

Félelem övezi a vasút építését, de ha elkészül, Amerika erejét és szépségét fogja hirdetni. És jobb, ha életlen, békés lapát van a kezekben, mintha hegyes végű csákány . . . és ez a 15 vagy 16 órás kemény munkanap, akárhogy szörnyülködik is felette az egész környék lakossága és akárhogy szidalmazza is a vállalkozót egész Concord, a vétkes hajlamok levezetésére jobb rendőri felügyeletet biztosít, mint a sheriff és segédei. (*JMN*, IX, 23)

Az iparosodás és a kereskedelem fellendülése láttán Emerson ritkán érzett aggodalmat. 1840 áprilisi naplójában ugyan megjegyezte:

A vasút barommá teszi az embert, vagon- és tonnaszámra szállítja; igényli, hogy kiszolgálják. Az ember érzi, hogy magas árat fizet a sebességért, amikor saját akaratának érvényesítésében engedményeket tesz. Úgy vélem, hogy az az ember, aki gyalog jár, lenéz bennünket, akik vonaton ülünk. (*JMN*, VII, 342)

Az 1839-es gazdasági válság idején *A jelen kor* c. előadásában e figyelmeztető szavakat intézte közönségéhez:

Semmi sem fontosabb az emberi kultúrában, mint hogy ellenálljunk a Kereskedelem veszélyeinek. . . . „Az üzlet előbbrevaló a barátságnál”, ez ott a jelszó. A meggazdagodás a cél, és ez megfertőzi az egész világot. (*EL*, III, 190–191, 194)

De ugyanennek az előadásnak a során Emerson ezt is mondta:

Legyünk igazságosak e csodatevőhöz és lássuk meg eredményeit. . . . A Kereskedelem népesítette be ezt az országot, bármennyire osztozott is e szerepben egy-két szembetűnő alkalommal a Vallás. (*I. m.*, 196)

Az 1844-ben írt *Nominalista és realista* c. esszében az igazolás már dicsőítéshez vezet:

A pénz, amely az élet prózai oldalát képviseli és amelyről társaságban alig illik beszélni, hatását és törvényeit tekintve oly gyönyörű, mint a rózsza. A vagyon könyveli a világ dolgait és mindig erkölcsös. (*W*, III, 231)

Az 1841-ben írt *Kiegyenlítődés* c. esszében a kereskedelem teljes fizikoteológiai áldásban részesül:

A Törvény végzetszerű; a természet semmit sem ad ingyen; mindenért árt kell fizetni. . . . Mit akarsz? — kérdé Isten — fizess meg érte s vedd. (Wildner Ödön fordítása)

Kortársaihoz hasonlóan Emersont is lenyűgözte a technika fejlődése. A *Természetben* ujjongva sorolja a példákat, majd fölkiált:

Mindezen segédeszközök révén, hogy megváltozott a föld képe Noé korától Napóleonig! A szegénysorú magánember számára városokat, hajókat, csatornákat, hidakat építenek. . . . A lista végtelen . . . és a kereskedelem e jótéteményei a távolabbi jövőre nézve is kedvező hatást sejtetnek. (10–11)

Huszonegy évvel később, 1857-ben *Munkálatok és napok* címmel ugyanilyen derűlátóan beszélt. Ebben az előadásban a XIX. század gazdasági fejlődésének lelkes dicséretét, találmányok („a varrógép, a gépi szövőszék, a McCormick aratógép, . . . a gázláng, a lucifer gyufa, . . . a védőoltás, . . . a vérátömlesztés” stb.) hosszú sorát jámbor megjegyzés követi, miszerint „nincs jobb érv a teizmus mellett, mint a csekély eszközökkel elért nagyszerű eredmények”, majd egy tudományos-fantasztikum: „Lesz még léggömbünk is, és a következő háborút már a levegőben fogják vívni. Talán még olyan rózsavizet is felfedezünk, amely a négert fehérre mossa.”

Itt azonban hirtelen megváltozik az előadás hangvétele. A következő bekezdés így hangzik:

De a dolgok mégis rút képet festenek. . . . az új ember mindig a káosz szélén találja magát. . . . A gép agresszív. A takács szövetté, a gépész géppé válik. . . . Minden szerszám bizonyos értelemben kétélű és veszedelmes. . . . A gép tönkreteszi az embert. . . . A politikai életben még sosem volt ennyi korrupció és brutalitás; . . . Néha fölmerül a kérdés, vajon a munkaképesség fejlődése nem párosult-e erkölcsi hanyatlással. . . . Világosan nyilvánvaló, hogy az erkölcsi fejlődés nem tartott lépést az anyagi teljesítménnyel. (W, VII, 158–160, 163–166)

Emerson dicséretére szolgáljon, hogy meglátta az éremnek mindkét oldalát. Mégis, tőle, aki elsősorban az észak-amerikai burzsoáziához és annak érdekében szólt, aligha várható, hogy képes lett volna megmagyarázni, hogy az az ellentét, amelyet helyesen észlelt anyagi haladás és erkölcsi romlás között, minek tulajdonítható. Kortársa, Herman Melville, mesterművében, a *Moby-Dick*-ben Emersonénál mélyebb bölcsességgel erre így fogalmazott választ: „gyakran a magántulajdon lesz a törvény meghatározója.”

Emerson gondolkodását a társadalmi érzék hiánya korlátozta. Felmagasztalta az egyént, mert közvetlen kapcsolatban áll az Isteni Szellemmel, de figyelmen kívül hagyta azt, amit másik kortársa, Nathaniel Hawthorne az ember „társas lété”-nek nevezett. Hawthorne *A magányról* c. esszéjében megjegyzi: „Csak társadalomban lehetséges az emberi szellem teljes kibontakozása.”<sup>8</sup> Emersontól távol állt ez a szemlélet, és nála szokatlan következetességgel ítélte el minden társadalmi formációt mint minden rossznak és gonoszságnak táptalaját. *Az egyén* c. előadásában (1837), amelynek nagy része átkerült az *Önbizalomba*, így vélekedett:

Minden filozófia, minden elmélet, minden remény kudarcba fullad, amikor társadalomra alkalmazzák. . . . A társadalmat nem illeti haladás. A haladás az Egyénre vonatkozik. (EL, II, 176)

A társadalom és az egyén e szembeállításán alapulnak önellentmondásai a haladásról. „A társadalom sosem halad előre” – olvassuk az *Önbizalomban*:

Mindenért, amit kap, meg kell fizetnie az árt. A társadalom új ügyességekre tesz szert, de elveszt ősí ösztönöket. Mily nagy az ellentét a jól öltözött, olvasó, író, gondolkozó amerikai közt, akinek óra, irón és váltó van a zsebében és a meztelen újzeelandi közt, akinek bunkó, lándzsa, gyékény, . . . a mindene! De hasonlítsuk össze kettőjük egészségét és meglátjuk, hogy a fehér ember elvesztette eredeti természetes erejét. (Wildner Ödön fordítása)

Huszonhat évvel később, 1867-ben, Emerson más hangot ütött meg. Akkor ezt kérdezte:

<sup>8</sup> Idézi F. O. MATTHIESSEN: *American Renaissance*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1941, 1968, 238.

Ki kívánna akár a kő-, akár a bronz-, akár a vaskorszakban élni? . . . Ki nem él szívesebben az acél, az arany, a szén, az ásványolaj, a pamut, a gőz, a villamosság és a spektroszkóp korában? ” (A *kultúra haladása*, W, VIII, 208)

1841-ben *Kiegyenlítőds* c. esszéjében leszögezte:

Így minden dolog a körülmények közömbösségét hirdeti. Az ember minden. Mindennek két oldala van: egy jó és egy rossz. Minden előnynek megvan az ára. Ekképpen megtanulom, hogy elégedett legyek. (Wildner Ödön fordítása)

*Társadalmi célok* c. esszéjében 1864-ben viszont megállapította:

A jó modor . . . bizonyos anyagi feltételeket igényel, . . . ételmezt, ruházatot, házat, szerszámokat, . . . bőséget és kényelmet, . . . A hontentották egész nemzetében nem lesz egyetlen értékes ember, aki értékkel bír törzsén kívül. Európaiak vagy amerikaiak minden milliója között ezrével vannak olyanok, akik értékesnek bizonyulnának a földkerekség bármely pontján. (W, VIII, 99–100)

Az 1860-as évek során Emerson egyik előadásában ujjongva közölte hallgatóságával:

A polgári fejlődés minden egyes lépése minden ember zsebében növeli a dollár értékét. . . . Negyven évvel ezelőtt egy dollárért nem sokat lehetett kapni Bostonban. De most sokkal többet lehet érte vásárolni öreg városunkban, hála a vasútnak, a távírónak, a gőzösnek, ugyanakkor New York és az egész ország fejlődésének. (*Gazdagság*, W, VI, 102)

Közel három évtizeddel korábban, 1837-ben, hasonló meglepedségről adott tanúságot:

Micsoda festői ellentétek vesznek körül! Utcáinkat hinduk, kínaiak és törökök gyönyörű öltözékei ékesítik. Afrikaiak végzik el a házimunkát, írek assák az árkaikat. Kikötőinkben ott található a déltengeri szigetlakók. Házunk ajtajában indián asszonyok árusítanak gyékényt. . . . még a legszegényebb rokkant indiánnak is van mit elcserélnie; és a Csendes-óceán partja mentén hajózó tengerész láttán nincs vad bennszülött, aki ne kapna föl egy kagylót „darabját egy dollárért!” kiáltással. (A *jelen kor és Foglalkozások és hivatások*, EL, II, 160–161, 128)

Két évvel később, 1839-ben viszont szomorúan nyilatkozott:

Minden egyén . . . azt találja, hogy a társadalom a bűnt táplálja és nem az erényt. . . . A társadalom nyomasztólag hat rám. . . . Manapság az emberek nemeslelkűségük arányában magányosak. (EL, III, 87, 96)

Az elmarasztaló mondatok azonban nem a társadalmi rendszert ítélik el, hanem minden társadalmat, alapelveire való tekintet nélkül. Emerson távolról sem kívánta a kapitalizmust bírálni. Ellenkezőleg, ő maga is sikeresen tevékenykedett vagyona gyarapításán és lelkes apológétája volt az egyre nagyobb gazdasági és politikai hatalomra törekvő és azt megszerző észak-amerikai polgárságnak. Majdnem következetesen magasztalta a magántulajdont. Még ennél is nagyobb következetességről tanúskodott, amikor a kapitalizmus erkölcsi és filozófiai igazolásának logikáját követve eljutott szociálevolucionista nézeteihez. Észak-Amerikában a spenceri szociálevolucionizmus számára kedvező talajt biztosított egyrészt a puritanista hagyományok elitizmusa és determinizmusa, másrészt az imperializmus erőteljes kibontakozása a XIX. század második felében.

Az 1841-ben megjelent *Önbizalom* c. esszéiben és az 1860-as években elhangzott előadásáiban, különösen a *Gazdagság* és a *Hatalom* címűekben, világosan kirajzolódik az Emerson által egyneműsített természeti, társadalmi és erkölcsi „törvények” között tételezett „megfelelések” („correspondences”) politikai rendeltetése és célszerűsége. Az *Önbizalomban* ez olvasható:

Az erő, a hatalom a Természetben a jog lényeges mértéke. A Természet nem tűr meg semmit birodalmában, ami nem tud magamagán segíteni. . . . minden állati és növényi élet eleven forrása: megannyi bizonyosága az önmagának elég s így önmagában nyugvó, önmagában bizakodó szellemnek. . . . De csak az, akiben valami isteni van, bizakodhatik abban, hogy a maga törvényhozója tud lenni. Kell, hogy szíve emelkedett, akarata hittel teljes, szeme éles legyen; kell, hogy mélységes komolysággal ő legyen a maga tanítása, társasága, törvénye; kell, hogy egyszerű elhatározása oly erős legyen számára, mint a vaskényszerűség az mások számára! (Wildner Ödön fordítása)

A *Gazdagság* c. esszéiben pedig így írt:

A gazdagságban az ész és az erkölcs érvényesül. . . . Nyiss kaput a tehetségnek és az erénynek és . . . a vagyon nem kerül rossz kezekbe. Szabad és igazságos köztársaságban a vagyon a lusta és bárgyú emberektől száguldva siet azokhoz, akik szorgalmasak, bátrak és kitartók. (*W*, VI, 103, 105–106)

A *Hatalom* c. esszé ebből a következő tanulságot vonja le:

Az erőteljes ember részére mindig nyílik tér és ő sokak számára teremt helyet. A társadalom gondolkodók csapata, és a legkiválóbb emberfők foglalják el a legjobb helyeket. (*W*, VI, 58)

A *Gazdagság* c. esszéiben Emerson egyetért azzal, hogy „a világ azé legyen, aki pénzével bejárja” (*W*, VI, 95) és ennek alátámasztására megjegyzi:

Nem jogos-e ezért a gazdagságra törekvés? . . . A templomi szószékeken és a sajtóban sok közhely hangzik el, amely elítéli a pénzsomjagt; de ha az emberek szavukon fognák ezeket a moralistákat és nem igyekeznének

többé meggazdagodni, ezek a moralisták nyomban sietnének minden áron újjáéleszteni az emberekben ezt a hatalomvágyat, még mielőtt összeomlana a civilizáció. (*W*, VI, 95–6)

Cáfolhatatlan az a logika, amelynek nyomán Emerson eljut a felsőbb- és alsóbbrendű osztályok és fajok megkülönböztetéséhez.

Az ember „gazdagnak született”, állítja a *Gazdagságban* és „a világ nem más, mint a szerszámládája” (*W*, VI, 88, 90). Az 1860-as években Emerson közönsége számára ez ugyanolyan nyilvánvalónak tűnt, mint amit a továbbiakban e később esszévé átvált előadásában mondott:

Az erős faj e feltételek alapján az. Az angolszászok („Saxons”) a világ kereskedői; immár ezer éve az élenjáró faj és ezt semminek sem köszönhetik inkább, mint személyes és . . . pénzügyi függetlenségüknek. . . . Az angolok jómódúak és békések, mégpedig annál a szokásuknál fogva, hogy úgy vélik, mindenki gondoskodik önmagáról és magának tegyen szemrehányást, ha társadalmi helyzetét nem tudja fenntartani vagy jobbitani. (*W*, VI, 90)

1851-ben Emerson elégedetten jegyezte be naplójába, hogy a bevándorlók nagy része szőke és kék szemű, „a fekete szemek, a sötét elem, Európa Európája hátramrad.” (*JMN*, XI, 398) Igaz, hogy négy évvel előbb másként mérte a felsőbbrendűséget:

Világos, hogy az európai jobb állapot, mint az amerikai. Itt csak Websterre, Parsonsra vagy Washingtonra telik a farmerek és egyszerű emberek elsődleges leszármazottai közül. De ezeknek a fiai már középszerűek lesznek. Angliában, Európában viszont a kiváltságos osztályok továbbra is a fajta legjobb Példányait fogják előállítani. Oroszország Cárjai mindig kiváló fajtájúak lesznek. (*JMN*, XIII, 398)

Ha a viktoriánus kor angol uralkodó osztálya a példás „élenjáró faj”, akkor világosan következik, hogy

Elevenségre, vezetőképességre van szükség és nem lehetünk válogatósak. Ha nincs tiszta víz, szennyes vizet kell szivattyúznunk. Élesztő és erjedés nélkül nem lesz kenyér. . . . Ösztönösen érezzük, hogy az élet a maga változatos gazdagságában sok durvaság és bűnözés közepette is képes olyan önkorlátozásra és öntisztogatásra, hogy végül mégis összhangba kerül az erkölcsi törvényekkel. . . . Az üzleti életben hasonlóképpen . . . az életerő együtt jár némi kegyetlenséggel. Az emberbaráti és vallásos testületek általában nem angyalok közül válogatják ki tisztviselőiket. . . . egy kis gonoszság mindig izmosít; . . . ahogy a gyógyszerek készítéséhez is használunk mérget, úgy a világ sem haladhat gazfickók nélkül. (*Hatalom*, *W*, VI, 60, 65–66)



Ugyanebben az esszében megtalálhatjuk Emerson osztályelméletét is:

Minden csoportban létezik . . . férfiak és nők találékony és alkotó osztálya és azoknak az osztálya, akikben nincs lelemény és akik elfogadják s túrik másokét. (*I. m.*, 57–58)

Mindez összhangban áll a természet törvényeivel, hiszen

Minden erő és hatalom azonos, mert a világ természetének része. (*I. m.*, 56)

A világ természetéből az is következik, hogy az emberiség felsőbb- és alsóbbrendűekre oszlik:

Az egyik emberben erős lüktetés lakozik és . . . erély, a másikban nem, mint ahogy az egyik ló magától ugrik, a másik az ostortól. (*I. m.*, 56–57)

Ez a megállapítás visszautal bennünket Emerson gondolatmenetének kiindulópontjához. Hiszen emlékeztet ez a kijelentése 1836-ban:

Az ember . . . része a természetnek és ugyanaz a szellem hatja át. . . . Érezhető, hogy testvérei vagyunk a tölgynek és a fűnek. (*EL*, II, 35)

Ha ez így van, nyilván testvéri kapcsolat fűz a lovakhoz is, mégpedig ahhoz is, amelyik „magától ugrik”, és ahhoz is, amelyik „az ostortól”. De az utóbbi szimbolikus azonosulásban hogyan értelmezendő „a magánszemély végtelensége” és „minden ember végtelensége”? Továbbá hogyan adjunk számot ez istenség által teremtett és áthatott világban folyamatosan érvényesülő minden rosszról és szenvedésről? Emerson magyarázkodása nem nagyon meggyőző.

A *Természetben* a bánatot „arcátlan”-nak („impertinent”) nevezi, és azt állítja, hogy „a természet szemlélésekor látott pusztításnak vagy nyomainak képét saját szemünkben hordjuk.” (*Nature*, 34) A *Tapasztalat* c. esszéjében pedig közli: „Az egyetlen, amire engem a bánat megtanított, az, hogy mennyire sekélyes.” (*W*, III, 48) 1839-ben *Tragédia* c. előadásában így érvel:

A tragédia a szemlélő szemében játszódik le és nem a szenvedő szívében. . . . A bánat . . . úgy oszlik meg, hogy ne pusztítson. Az ami téged összeroppantana, keményebb rostokra hull. . . . A szenge amerikai leányban kétségek támadnak az Isteni Gondviselés iránt, amikor a rabszolgaszállító hajók borzalmairól olvas. És azok éppen elég szörnyűek. De az olyanokat, mint e leányka, ilyen megpróbáltatások nem érik. Azokat érik, akik tompák, korlátoltak és barbárok, és akiknek mindez nem is tűnik olyan rémesnek, mert csak egy kicsit rosszabb, mint előző szenvedéseik. Tulajdonképpen kannibál háborúk helyett most a hajó rakodóterének a bűzét kell elviselniök. Amellett olyan kielégülésekben részesülhetnek, amelyek a civilizált leány számára ismeretlenek. (*EL*, III, 111, 114–115)

Így „a zsenge amerikai leány”-nak nincs oka aggodalomra. „Az Egyetemes Lény áramlatai” mindannyiunkon „keresztül keringenek” (bár nem mindnyájan vagyunk ennek tudatában), és ez zsenge amerikai leányoknak éppúgy kedvezhet, mint afrikai rabszolgáknak, hiszen valamennyien „részei vagy részecskéi vagyunk Istennek”. (*Nature*, 8)

Magát Emersont is aligha győzhették meg saját érvei. Erről tanúskodnak szenvedélyes kirohanásai a rabszolgaság ellen. Nem véletlen, hogy épp ennek a kampánynak a során világosodott meg előtte az egyén és a társadalom szerves összetartozásának a ténye. 1854-ben a rabszolgaság felszámolása érdekében New Yorkban elhangzott beszédében többek között ezt mondta:

Csak az, aki megáll egyedül, alkalmas arra, hogy társadalomban éljen. És véleményem szerint a lélek evilági létezésének egyetlen célja csak az lehet, hogy egymaga ellensúlyozzon minden hamisságot és minden gátságot. (*W*, XI, 235)

Concordi hallgatóságához pedig 1844-ben így szólt:

egy faj civilizációja sem nevezhető tökéletesnek mindaddig, amíg egy másik népfaj megaláztatásban él. . . . egyek vagyunk és . . . egy ember sem sebezhető meg anélkül, hogy mindannyian ne szenvednénk ettől. Amerika nem lesz civilizált ország, amíg Afrika barbár marad. (*I. m.*, 145)

De még ebben a beszédben is, ameyben azt bizonygatja, hogy „olcsóbb munkabért fizetni, mint rabszolgát tartani”, és hogy ha a rabszolgák pénzt keresnének, növelnék a gyárosok vásárlóközönységét, baljóslatú érvet is alkalmaz, amidőn ezt mondja:

A természet . . . csak azt óvja meg, ami arra érdemes; ezt sem szánalomból teszi, hanem hatalmára tekintettel. . . . Ugyanígy bánik az emberekkel is. Ha durvák és ostobák, pusztulniuk kell. . . . Ha a fekete ember gyöngé és nem fontos a létező fajok számára, ha nem egyenértékű a legjobb fajtával, akkor a fekete embernek szolgálnia kell és kiirtandó. De ha a fekete ember egy jövődő új civilizáció nélkülözhetetlen elemét hordozza kebelében, akkor erre az elemre való tekintettel nincs az az erő, körülmény vagy gazság, ami árthatna neki: életben fog maradni és betölti szerepét. . . . De szánalom aziránt, ami nem hasznos vagy szép és nem is lehet az, megalázó és hiábavaló. (*I. m.*, 143–144)

Minden vészjósló felhangja ellenére, szövegbeli összefüggésben a fent idézett szakaszt szónoki fogásnak is tekinthetnénk, annál is inkább, mert utána Emerson határozottan állítja, hogy „a fekete faj állja a versenyt a fehérrel”, és hogy „e faj minőségét önmagáért kell tisztelni.” (*I. m.*, 145) De meglehetősen hátborzongatóak Emerson fajleméletének megnyilvánulásai alábbi naplóbejegyzéseiben:

Túl sok a guano. A német és az ír népnek, csakúgy, mint a négereknek, jókora adag trágya van a végzetében. Áthajózzák őket az Atlanti-óceánon és szertefuvarozzák őket Amerikában, hogy árkot ássanak és robotoljanak,

hogy termékennyé tegyék a földet és olcsóvá a gabonát, és hogy azután idő előtt örökre lefeküdjének, hogy zöldebbé váljon tőlük talpalatnyi fű a prérin. (1851, *JMN*, XI, 376)

*Fajok.* A természet időközönként el-elejt egy láncszemet. Meddig tart még, amíg az indiánok kipusztulnak? Aztán a négerek? Akkor majd elmondhatjuk, mily méltóságteljes és kegyes az a távolság, mely most már elválasztja az embert az állattól! (1856, *JMN*, XIII, 54)

A fekete ember bátor, de ahogy Platón mondta, a fehér emberek Isten gyermekei. Előbb-utóbb eljön az az idő, amikor a fekete embert múzeumban fogják mutogatni, mint most a dodót. Alcott könyörületesen arra gondol, hogy, ha szükségessé válna végüket előrehozni, be lehetne vezetni a poligámiát, és ezek lennének az eunuchok; a poligámiát feltehetőleg azért, hogy növekedjék a fehérek születési aránya. (1854, *JMN*, XIII, 286)

Furcsa története van az *abolicionizmusnak*.<sup>9</sup> A néger nagyon régi jelenség lehet és az ember azt mondaná, hogy a megkövesedett képződmények közé tartozik. Milyen jogon tarthat igényt arra, hogy a kaukázusiak és angolszászok dinasztiájának e késői és civilizált napfényébe tolokodjék? Világos, hogy ilyen alsórendű fajnak a szegény indiánokhoz hasonlóan hamarosan el kell pusztulnia. S[arah] C[larke] azt mondta: „az indiánok azért pusztulnak el, mert nincs számukra hely.” Ez pontosan alsóbbrendűségük ténye. A felsőbbrendű részére mindig van hely. Mégis úgy tűnik, hogy ennek a generációnak etikai neveléséhez szükségünk volt az ilyenek iránti szájalomra. A mi jó világunk nem tanulhatja meg a szeretet szépségét szűk korlátok között, és a mérhetetlen Szív otthonában szükség van arra is, hogy serkentse valami, némiképpen idegen és szörnyű, mint amilyen az etiópiai ember hamis utánzata. (1840, *JMN*, VII, 393)

De vajon hogyan kövessék a pusztulásra ítélt „alsóbbrendű fajok” Emersonnak a fenti naplóbejegyzés évében a bostoni szabadkőműves-székházban elhangzott intelmét:

Úgy gondolom, hogy a helyes véleményalkotás legfőbb biztosítéka, mondhatnám az alapköve mindannak, ami az emberben szent, az, hogy sohasem fogadunk el lealacsonyító nézeteket. (*EL*, III, 291)

Herman Melville Emerson *Esszéi*hez fűzött széljegyzeteinek némelyike *A költő* címűnek azon megállapítására vonatkozik, miszerint „gonoszságot a világban csak gonosz szem lát.” (*W*, III, 18) Melville megjegyzése: „Mit akar ez az ember mondani? Ha Emerson úr Egyiptomban járva azt tapasztalná, hogy kiütött rajta a pestis – ezt vajon gonosz látványnak tekintené-e vagy sem? És ha gonosznak, vajon a szeme azért lenne-e

<sup>9</sup> Az amerikai rabszolgaság eltörlésére irányuló mozgalom.

gonosz, mert a gonoszság a szemébe ötlött, vagy azért, mert azt a szemén keresztül érzékelte?" Továbbá: „Egy tökéletesen jószágos lény ezek szerint nem látna semmi rosszat. – De mit látott Krisztus? – Olyasmit, amitől sírva fakadt.”<sup>10</sup>

Melville, akinek gondolatai nem jártak „Emerson szivárványos egében”,<sup>11</sup> azt látta, hogy „a tengeren általános a kannibalizmus”, a földön pedig „a keselyűk borzalmas ragadozása”.<sup>12</sup> Ahab tragédiájában pedig mintegy arra intett, hogy Emerson vallásos idealizmusa logikai végére járva végzetes és önpusztító következményekre vezethet.

Emerson esszéi és előadásai kétségtelenül hasznos olvasmányok. Megfigyelései élel-elméjüsről tanúskodnak. Önellentmondásai pedig ékesszólóan cáfolják premisszáit. Az *Önbizalomban* egy helyen megjegyzi: „Tegyük föl, hogy csakugyan ellentmondasz magadnak; mi következik ebből? Úgy látom, a bölcsesség parancsa, hogy sohase bízzuk magunkat egyedül az emlékezetünkre, . . . hanem a múltat idézzük mindig az ezerszemű jelen ítélőszéke elé, s kezdünk minden nap új életet.” (Wildner Ödön fordítása) Ám aligha tanácsos olyan nézeteket követni, amelyek egyik napról a másikra érvényüket veszítik. Az elmúlt évszázad tapasztalatai nyomán a mai olvasó kellő bölcsességgel rendelkezhetik ahhoz, hogy Emerson megejtő stílusának élvezete közben felismerje gondolatvilágában a logikai buktatókat és a tévedéseket.

#### RÖVIDÍTÉSEK

- EL*     *The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson. 1833–1842.* Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1959, 1972.
- JMN*    *The Journals and Miscellaneous Notebooks of Ralph Waldo Emerson.* Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 1960.
- W*       *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson.* The Centenary Edition. Boston: Houghton Mifflin Co., 1903–1904.
- Nature*   *Emerson's Nature, Origin, Growth, Meaning.* Merton M. Sealts and Alfred R. Ferguson, eds. Southern Illinois University Press, 1979.

<sup>10</sup> JAY LEYDA: *The Melville Log.* (1951) New York: Gordian Press, 1969, 648–649.

<sup>11</sup> Melville levele Evert A. Duyckinckhez, 1849. március 3-án. *The Letters of Herman Melville.* Merrell R. Davis and William H. Gilman, eds. New Haven: Yale University Press. 1960, 78.

<sup>12</sup> HERMAN MELVILLE: *Moby Dick.* New York: Hendricks House, 1962, 274, 307.

## A középkori Európa egy amerikai szemével: vázlat Henry Adamsról

KURDI MÁRIA

„Nem volt-e Európának egységes szíve és lelke, míg ez a lélek és szív töredékessé kezdett válni kicsivel Shakespeare születése előtt? Dallam és vers szétválóban volt, amikor Chaucer megfosztotta a verset áradásától, hogy gondolatibbá tehesse.”<sup>1</sup> W. B. Yeats, az ír szimbolista költő szavai azt fájlalják, hogy a középkori egység felbomlott a reneszánszban, s a XX. század első éveire elérte a széttöredezettség és káosz fázisát. Yeats a kultúra és világkép egységének utolsó nagy reprezentánsát Dantében látta, s a saját korai költészetében a középkori rózsaszimbólumot keltette életre. Számos kortársa, különösen a Pre-rafraaelita Testvériséghez tartozók merítették a középkorból, s megkísérelték visszaállítani a művészi és a mesteri egykori harmóniáját.

Ahogy a művészek elidegenedése egyre mélyült, a középkor angliai kultusza a múlt század végére elérte tetőpontját, maga a folyamat azonban már korábban elkezdődött. Az antikapitalizmus egyfajta kifejezéséként a XIX. század legelejéig vezethető vissza, „... mióta csak Walter Scott elsőnek támasztotta fel a középkort a sötétségből.”<sup>2</sup> A századvég íróinak menekülvágya igen sokféleképpen jelentkezett, egyik útja a középkori eszmények és értékek egységesítő erejének újrafelfedezése volt. Saját világuk fenyegető talajtalanságából néztek a kapitalista fejlődés előtti időszak távolról harmonikusnak tűnő világa felé, vagyis visszafelé. Más országokban is kitapintható ez a tendencia, érdekes módon Amerikában is, annak ellenére, hogy Amerikának nem volt feudális múltja.

Henry Adams (1838–1918) történész és író azokban az évtizedekben élt, amikor Amerika demokratikus álmai összeomlóban voltak, illetve végképp életképtelenné váltak. 1910-ben testvéréhez írott egyik levelében így összegezte keserű tapasztalatait: „tetőtől talpig család az egész rendszer, mindannyian tudjuk, munkások és kapitalisták egyaránt, de mindannyian beleegyezésünket adjuk hozzá.”<sup>3</sup> Hogyan jutott el idáig, s merre kereste a polgári író egyéni menekülésének útját?

<sup>1</sup>“Had not Europe shared one mind and heart, until both mind and heart began to break into fragments a little before Shakespeare’s birth? Music and verse began to fall apart when Chaucer robbed verse of its speed that he might give it greater meditation”. *The Autobiography of W. B. Yeats*. New York, 1969, Collier Books, 129.

<sup>2</sup>“... ever since Walter Scott first redeemed the Middle Ages from outer darkness.” J. C. LEVENSON: *The Mind and Art of Henry Adams*. Stanford, California, 1957, 249.

<sup>3</sup>“From top to bottom the whole system is a fraud, all of us know it, labourers and capitalists alike, and all of us are consenting parties to it.” *Letters of Henry Adams* (1892–1918), ed. by Worthington Chauncey Ford. Boston and New York, 1938, 549. Letter to Brooks Adams, 20 Sept., 1910.

Dédapja és nagyapja az Egyesült Államok elnökei voltak, így Adams olyan családból származott, amely szorosan kötődött a XVIII. századi felvilágosodott eszmékhez és a demokráciába vetett hithez. A múlt ígérete még eleven volt számára, összeütközött azonban saját korának megváltozott irányával, az amerikai társadalmi és politikai élet növekvő problematikuságával. Irodalomtörténetében Jay Martin T. S. Eliotban olyan kritikust lát, „. . . aki nem egyedül tartotta Adamst az új és régi Amerika közötti átmenet különösen éles szemű alakjának.”<sup>4</sup> Adams, vérében és gondolkodásában a puritán örökséggel, abszolút célokat, mindenki fölött álló és mindenki által tisztelt eszményeket igényelt a körülötte levő világtól. Idealizmusát szükségszerűen csalódás fenyegette; a régi Amerika helyébe lépő új, vagyis a polgárháború utáni, már nem tűzte zászlójára ezeket az abszolút célokat, például az erkölcsi értékek maradéktalan megvalósulását a politikában.

Adams hét évig Európa középkori történetét tanította a Harvard Egyetemen. Történeti munkái azonban Amerikával foglalkoznak; a demokrácia hanyatlásának gyökereig próbált bennük hatolni. Szerzője több politikus életrajzának, s kilenc kötetben elemezte a XIX. század eleji amerikai történelmet *Az Egyesült Államok története Jefferson és Madison irányítása alatt (The History of the United States During the Administration of Jefferson and Madison)* címmel. A történeti munkák megírásával, a demokratikus idealizmus visszájára fordulásának nagyító alatti vizsgálatával Adams kiábrándult az új Amerikából, s elfordult tőle.

A kilencvenes években a világot járta, s csodálat és mély érdeklődés ébredt benne a középkori európai művészet emlékei iránt. Fő műve, a *Henry Adams neveltetése (The Education of Henry Adams, 1907)* ötödik fejezetében Antwerpenre s a város XIII. századi katedrálisára nagy lelkesedéssel emlékszik: „Megízleltem a várost, s olyan sűrűnek, gazdagnak, érettnek találtam, mint az édes bort; középkori volt. . .”<sup>5</sup> Ugyanennek a munkának a következő fejezete Rómát dicséri, mert sikerült megőriznie középkoriságát. Lírja továbbá Adams találkozását Robert Browninggal, a középkori Itália viktoriánus költőjével. Igazán felejthetetlen élmények azonban a francia gótikus művészethez fűzték. A gótikában monumentaritást, méltóságot, céltudatosságot érzett. Számtalan példát találhatunk erre önéletrajzi művében, még metaforái is tanúi, mennyire nem szerette a kortársit, s hivatkozott minduntalan a jóval távolabbira.

Mivel egyre kiábrándítóbban hatott rá az amerikai civilizáció „iskolás hiúsága” és „olcsó polgári gondolkodása”,<sup>6</sup> Adams hosszú ideig nem írt saját kora társadalmáról. A középkori művészetről szóló útikönyv írásába kezdett.

A *Mont-Saint-Michel és Chartres* (1904-ben magánkiadásban jelent meg) szintézise annak, ahogyan Adams a keresztény civilizáció szerinte legnagyobb korszakának vallását, filozófiáját, politikáját, művészetét és irodalmát látta. Olyan harmonikus egységben

<sup>4</sup> „. . . was not alone in understanding Adams as a particularly revelatory figure in the transition between the old and new Americas.” JAY MARTIN: *Harvests of Change, American Literature 1865–1914*. Englewood Cliffs, New Jersey, 1967, 296.

<sup>5</sup> “The taste of the town was thick, rich, ripe, like a sweet wine; it was medieval. . .” *The Education of Henry Adams*, ed. by Ernest Samuels. Boston, 1973, 75.

<sup>6</sup> “schoolboy vanity” és „cheap bourgeois thought”. *Letters of Henry Adams*, 373. To Elizabeth Cameron, 16 Febr., 1902.

jelennek meg ezek Adams művében, amelyhez hasonló saját korából nyilvánvalóan hiányzott. Az egység utáni vágy ösztönözte az író a középkori értékek újrafelfedezésére, szellemi rekonstruálására annak a kornak, amelynek átfogó szimbólumát a Szűz kultuszában vélte felismerni. Maga Adams nem volt vallásos, a középkori kereszténységben az élet más területeivel való harmóniát tisztelte. Az emberi természet megnyilvánulásai érdekelték Mária kultuszában, s árnyalt, ám meglehetősen egyéni képet nyújt szerepéről a középkori vallásban, elsősorban a mű XIII. fejezetében, melynek címe: *A Notre Dame csodái* (Les Miracles de Notre Dame).

Könyvét útikönyvnek szánta, s keretet is szerkesztett hozzá, amely szerint egy nagybácsi kalauzolja unokahúgát Normandiában. Mi azonban inkább esszék gyűjteményének tekintjük ezt a könyvet. Adamsról írott monográfiájában George Hochfield kiemeli, hogy a *Mont-Saint-Michel és Chartres* elsősorban a művészet keltette érzelmeket adja vissza, s mint ilyen műfajilag egyedülálló a világirodalomban.<sup>7</sup> Hosszú, részletező leírásokat találunk benne – sok elméleti fejtegetés mellett, mint már erre utaltunk – például a legendás középkori üvegablakokról. Sok helyütt azonban a rajongó képzelet vitathatatlanul túlságosan messze ragadta magával az író, s a művészi munkát szemlélve ilyen megállapításokat tett a középkori művészről: „... a XII. századi francia művész feltehetően értette a dolgát, s ha egy groteszket vagy zöld arcú szentet alkotott vagy egy kék várat vagy egy szillogizmust vagy egy dalt, úgy tette azt, hogy volt fogalma az elképzelt összhatásról. Az üvegablak egy egész volt számára – egy tömeg – s részei elszórakoztatták, mert a XII. századi francia élvezte a dolgát, noha a modern francia ízlés azt néha meglehetősen nehézkesnek találta, s nem volt olyan kifinomult sem, ahogyan az egyháznak tetszett volna.”<sup>8</sup> Az író belelátta, beleélte az általa keresett egységet a középkori világ egészébe, legapróbb részleteibe, sőt embereibe is. Ez a képessége teszi az írást számos lapon magával ragadó erejűvé, miközben jól tudjuk, hogy a valóságot már messze magunk mögött hagytuk.

A középkori múlt idealizálása nemcsak nosztalgiájának kifejezése volt; saját korának kínált példát egy új harmónia megteremtésére. A könyv azonban megmarad élvezetesen írott egyéni középkor-interpretációnak, mert a távoli múlt eszményei – főként ha részben csak elképzelték – semmiképpen nem időszerűek az alaposan megváltozott körülmények között. Némileg hasonlóan Yeats is csodálta a feudális idők hősi ideálját, de nem kapcsolta ténylegesen jelenéhez, mely szinte kiáltott a jövő szempontjából hasznosítható reális eszmékért.

A *Mont-Saint-Michel és Chartres* Adams szavaival élve „tanulmány a XIII. századi egységről”, miközben a *Henry Adams neveltetése* című önéletrajz (szintén magánkiadásban jelent meg 1907-ben, mert az író már nem hitt a nagyközönség érdeklődésében) „a

<sup>7</sup> GEORGE HOCHFELD: *Henry Adams*. New York, 1962, 113–114.

<sup>8</sup> „... the French twelfth-century artist may be supposed to have known his business, and if he produced a grotesque, or a green-faced saint, or a blue castle, or a syllogism, or a song, that he did it with a notion of the effect he had in mind. The glass window was to him a whole – a mass – and its details were his amusement; for the twelfth-century Frenchman enjoyed his fun, though it was sometimes rather heavy for modern French taste, and less refined than the Church liked.” HENRY ADAMS: *Mont-Saint-Michel and Chartres*. New York, 1959, 154–155.

XX. századi sokféleség vizsgálata.”<sup>9</sup> Előszavában Szent Ágoston *Vallomásaira* utal, s a középkori párhuzam mellett Rousseau-t és Franklint idézi önéletrajzi műve formájának ihletőiként. A mű számos lapján azonban ott kísért a mondat, hogy korának sebes ütemű változásai, az eszmények hiánya és a sokszor tapasztalt politikai korrupció nem hoztak számára igazán pozitív nevelő hatásokat. Elolvasása után ironikusnak találjuk a címét is, mert a leírt események és élmények inkább káoszba borították átélőjüket, mintsem magáralátalását elősegítették volna. A korrajz dominál Adams önéletrajzában, s harmadik személy mögött rejtőzik az én, mivel az írás célja megkívánja ezt a távolságot.<sup>10</sup> Hogyan formálta a XIX. század második fele az egyént; erről szól az önéletrajz. Befejezése esszészerű fejezetekbe, vagyis újabb elméleti útkeresésbe torkollik.

A *Henry Adams neveltetése* 25. fejezetét az 1900-as párizsi világkiállítás gépeinek látványakor szerzett élmények ihlették, címe: *A dinamó és a Szűz* (The Dynamo and the Virgin). Összehasonlítja benne az energia modern kifejezését a középkoréval. A Szűzről szóló korábbi írásaihoz képest új dimenziót talált, a Szűz „Istennő volt ereje miatt; ő volt a megelevenedett dinamó.”<sup>11</sup> A megfogalmazás háttérében az áll, hogy Adams ezekben az években ismét a történelemhez fordult, fizikai törvények, erő, energia megnyilvánulását látta az eseményekben, s újabb történeti munkákat is írt.<sup>12</sup> Európában, elsősorban Franciaországban a fejezet címében jelzett mindkét erő jelenlétét átélhette, de hazájában az utóbbi teljességgel hiányzott, s ezen a ponton a puritanizmust is bírálta Adams. Jónéhány kortárs íróhoz hasonlóan – barátja, Henry James egyike volt ezeknek – nem sokra tartotta kora amerikai kultúrájának és művészetének perspektíváit. Megkérdőjelezte értékeit, s hiányolta belőle a Szűz által megtestesített keresztény erőt; elégedetlenségét történeti élelátása és elemzőkészsége csak tovább fokozta.

A Szűz erejét meggyőződéssel tartotta a középkori egység legfőbb forrásának – a *Mont-Saint-Michel és Chartres* emlékeztethet bennünket erre –, a dinamó hatásának lényegét az emberiség jövője szempontjából azonban már sokkal kevésbé tudta megragadni. A dinamó korának széthullását mindenestre fenyegetőnek érezte, s annak a századnak a világába és levegőjébe menekült, ahol otthon érezte magát. A középkori építészet emlékei fizikailag is előtte voltak, s így részletesen tudta elemezni őket, az önéletrajznak *A tudatlanság szakadéka* (*The Abyss of Ignorance*) című XXIX. fejezetében viszont már a modern tudományt és gondolkodást is bírálta és hiányosnak találta a középkori keresztény filozófia szilárd rendszerével összehasonlítva. Ez már nyilvánvalóan az eddigieknél is erősebben konzervatív, ám Adams tudta és vállalta, hiszen a következő jellemzést adta magáról: „konzervatív keresztény anarchista”. A három szóban benne van saját különösége és bizonytalansága is. A történész növekvő „anarchista” magatartását az

<sup>9</sup>“a study of thirteenth century unity”, “a study of twentieth century multiplicity” – idézi az írótól J. C. LEVENSON (*i. m.*, 304).

<sup>10</sup>Részletesen erről: LOUIS A. RENZA: *The Veto of the Imagination: A Theory of Autobiography*. New Literary History, Autumn 1977, Vol. IX. No. 1, 1–26.

<sup>11</sup>“She was goddess because of her force; she was the animated dynamo.” *The Education of Henry Adams*, 380.

<sup>12</sup>Jól tudjuk, korában nem állt egyedül azzal a tévedésével, miszerint a természettudományok törvényei változatlanul érvényesek a társadalomtudományokban is. Filozófiai tanulmányairól részletesen ír MAX I. BAYM könyve: *The French Education of Henry Adams*. New York, 1951.



táplálta, hogy elvesztette hitét az amerikai fejlődés lehetőségeiben, a demokratikus törekvések eredményes újjáéleszthetőségében. „Konzervatív” lett, aki majdnem kizárólag az európai múlt nagyságáért tudott csak lelkesedni. Különös módon ez a konzervativizmus eredetét, újat is hozott a *Mont-Saint-Michel és Chartres* lapjain, egy távoli kor értékeinek egyéni felidézésével kapcsolatban. Nehéz lenne eldönteni, mennyire volt valószínű az általa leírt középkori egység, Adams menekülni vágyása és vele együtt kitartó keresése azonban valószínű problémát, a századforduló igen sok művésznének válságát fejezi ki: bizonytalanságot, sőt céltalanságérzést a polgári fejlődés hirtelen változásai között, a legújabb kor közvetlen közelében.

## A hétormú ház és az amerikai „romance”

ROZSNYAI BÁLINT

R. Chase 1957-ben megjelent tanulmánya<sup>1</sup> óta újra kritikai közhellyé vált az amerikai irodalomtörténetben a regény és a „romance” megkülönböztetése és az utóbbinak az amerikai hagyománnyal való azonosítása. S noha számos munka e tételnek az alapján tárgyalja a XIX. századi amerikai próza helyzetét, általánosan elfogadott műfaji meghatározás máig sem született. Az egyik leggyakrabban érvényesülő nézet tulajdonképpen a XVIII. századi Clara Reeve túlzottan is általánosító különbségtételén alapszik, míg a másik – ugyancsak nem ritka – elképzelés teljes mértékben figyelmen kívül hagyja azt a szerzői szándékot, amely – főként előszavakban, alcímekben – a regény és a „romance” különbözőségét hangsúlyozza. David H. Hirsch könyve<sup>2</sup> jól példázza, hogy valójában egyik felfogás sem oldotta meg a problémát, hiszen Hirsch egyrészt Chase-t támadja a különbségtétel miatt, ugyanakkor ő maga képtelen a regény és a „romance” azonosságát bizonyítani.

Mindkét elképzelésben felfedezhető azonban az a közös vonás, hogy a kérdést *műfajelméleti* (s tegyük hozzá, strukturális és tipológiai) szempontból nem vizsgálják. S úgy tűnik, éppen e megközelítési mód hiánya magyarázza azt a kudarcot, hogy a XIX. század közepi amerikai regényről valóban átfogó és érvényes képet nem tudnak alkotni.

Dolgozatomban Hawthorne *A hétormú házát* értelmezem, s egyúttal megkísérlem feltárni azt a módot, ahogyan Hawthorne megvalósítja azt a műformát, amit mindig és következetesen elhatárolt a regénytől.

\*

*A hétormú ház* 21 fejezete megközelítőleg azonos terjedelmű (általában 11–16 oldal), csupán két kivétel van: az 1. és a 20. fejezet. Az előbbi (*A régi Pyncheonok*) 25, míg az utóbbi mindössze 9 oldal. Az első valójában nem is tartozik magához az elbeszéléshez, hiszen mint a szerző a fejezet végén megjegyzi: „Most pedig – amint látni fogják ugyancsak igénytelenül – ezennel megindítjuk történetünket.” (33)<sup>3</sup>

A fejezet a bevezetés szerepét tölti be, a történés körülményeit ismerteti, s a történelem tágasabb látószögébe helyezi.

<sup>1</sup> *The American Novel and its Tradition*. New York, 1957, Doubleday.

<sup>2</sup> *Reality and Idea in the Early American Novel*. The Hague, 1971, Mouton.

<sup>3</sup> A dolgozatban valamennyi lapszám *A hétormú ház* (fordította Kászonyi Ágota, Bpest, 1980, Európa) magyar kiadására utal.

A 20. fejezet a legrövidebb, s ez természetesen hangsúlyozza fontosságát, akárcsak a címe is: a 19. fejezet virágját a mítosz szintjére emeli (*Éden virága*). A történet „happy endingje” is tulajdonképpen itt következik be, Phoebe és Holgrave nem csupán a tudás birtokosai, de a tudásuk sötétjét feloldó szerelemé is. S ugyancsak itt tér vissza az ifjú párhoz a megtisztult és megváltott Hepzibah és Clifford. Az utolsó fejezet (*Az elköltözés*) az előzőhöz képest ellentéppontként hat; a mítosz világából a hétköznapi világába való visszatérést jelzi.

Az elbeszélte történet a fentieknek megfelelően a 2.-tól a 21.-ig terjed. Két nagyobb részre oszlik, s az első a 11. fejezettel zárul (*A boltíves ablak*). Az I. rész további négy kisebb egységből tevődik össze: 2–4., 5–7., 8–10. és a 11. fejezet, mely bizonyos fokig el is különül a másik három egységtől. A „romance” első részét a szereplők tagolják. A 2–4. fejezetet Hepzibah uralja, majd az egység végén megjelenik Phoebe, aki az 5–7. fejezet központi szereplője. S minthogy a 7. fejezet végén Clifford érkezése ugyanígy a figyelemnek az egyik szereplőről a másikra való irányítását szolgálja, mondhatjuk, hogy Hawthorne a két érkezéssel az egyik elbeszélő egységből a másikba való átmenetet jelzi.

Meg kell azt is jegyeznünk, hogy a 2–10. fejezetben nemcsak a hangsúly tolódik el, de megváltozik a hang és a perspektíva is, s fokozatosan a narráció is: a 2. fejezet csaknem közömbös szerzői „mi”-je test nélküli szellemmé válik, tehát a narráció mindentudó és „objektív” lesz. A második (Phoebe) egységben az objektív hangot szubjektív egyes szám 3. személyű narráció váltja fel, azaz a lány belső világát közvetlenül jelző kifejezések („Úgy vélte”, „olybá tűnt neki” stb.) megszorodnak. A Clifford egységben az elbeszélő mód ismét közvetetté és objektívvá válik, s sem a Hepzibah-t körülvevő ironia, sem a Phoebe egységben érvényesülő azonosulás nincs meg benne.

A három Pyncheon bemutatása után a Clifford egység a kertbéli boldog jelenettel zárul, ahol rajtuk kívül Holgrave és Venner bácsi is megjelenik. Ez az utolsó jelenet a 21. fejezetben (*Elköltözés*) mintegy ismétlődik, ami egyrészt jelzi e boldogság erősen korlátozott mivoltát, másrészt pedig utal a szereplőknek a „Hádész” jelenetben bekövetkezett megváltás előtti és utáni helyzetére, a két állapot közötti különbségre.

A 11. fejezetben kocsik, szekerek s egy omnibusz haladnak el a boltíves ablak alatt, s ezek a kört és mozgást idéző képek uralkodó szerepre tesznek szert az egész fejezetben. Az egyes mozgások cél- és iránytalanok, „példáztván amaz éktelen nagy járművet, a világot, amelynek úticélja szintén bárhol van és sehol sincs” (143). A köszörűs-jelenettel a képrendszer tovább távolul: a kör (a „varázskerék” és a szikrák) démonikus, sátni vonásokat ölt. Ezt erősíti a bábos érkezése, s előadása egyúttal a fejezetbeli domináns képrendszer csúcspontja. Lényegében a korábbi kör-motívumok itt összegeződnek, s valamennyi aspektusuk (látszólagos előrehaladás – tényleges mozdulatlanság, céltalan mozgás, a sátni vonás) az emberi léthelyzet egyetlen, immár egyetemes látomásává szerveződik.

A báméskodó járókelők nem ismerik fel az általuk látottak jelentőségét: nem tudják vagy nem akarják felfedezni azt az állapotot, melyben végül ők is osztoznak. A függöny mögül nézelődő Clifford megsejti a látvány leplezte látomást. Hiába azonban a felismerés, „az emberi részvétek összefüggő láncolatába” nem tud bekapcsolódni, s kísérletei, hogy magánya falán áttörhessen, kudarcra végződnek. S végül „a szépség reménytelen szerelmeseként” szappanbuborékokat ereget, s a buborékok „megannyi apró, szertefoszló világ; anyagatlan felszínükön, a képzelet élénk színeiben, a nagyvilág

képe" (153). A szappanbuborékokat a járókelők megsemmisítik, s Clifford a teljes felismerésben és azonosulásban nem részesülhet.

A 11. fejezet az első részen belül elkülönül a korábbiaktól; valójában egyfajta tengely ez az egység, összegezi az előzőeket, s az egész részre jellemző statikus minőség ezzel a fejezettel változik meg.

A *boltíves ablak* az első és a második rész egységeinek tagolási módjában beálló különbséget is jelzi: nem átmenetek kötik össze az egyes egységeket. A különbség nem csupán a tagolási módra korlátozódik: jól észrevehető az egyes részek egységeinek egymáshoz való viszonyában is. Az első részbeli átmenetek egyrészt kapocsként szolgálnak az egyes egységek között, másrészt pedig kiegészítő jellegűek; a második részben azonban az egységek inkább antitetikusak. Így a harmadik egység (18. fejezet) az első és a második (12–14. és 15–17. fejezet) antitézise, míg a negyedik egyfajta szintézist valósít meg. A részek közötti különbség leglényegesebb vonása az első „statikus” és a második „kinetikus” mivoltában rejlik. A második rész minden egyes egységében alapvető változások történnek, az első rész egységei pedig a szereplők változásra való képtelenségét hangsúlyozzák, s a 11. fejezetben ennek csúcspontjaként Clifford mint maga a stasis jelenik meg.

A II. rész első egysége Holgrave és Phoebe viszonyát tárja fel, s e viszony negatív párhuzamaként Alice Pyncheon közbeszótt történetét olvashatjuk. Matthew Maule és a boszorkány családjának jelenkori képviselője között óriási a távolság, hiszen Holgrave – az emberi lélek integritását elfogadva – nem él vissza mágikus hatalmával. Az egység végén Phoebe még szabad akaratából elutazhat, mintha Holgrave szerelme és a tudás elől menekülne. Imár azonban ő sem változatlan: az érettség, a felnőttkor küszöbén áll.

A második egységben Hepzibah és Clifford sorsában áll be változás: Jaffrey Pyncheon gonosz tervének megvalósulása elől rémülten elmenekülnek a Házból. Előbb fivérért keresve, Hepzibah egyre növekvő magányának („vacogó magány”, 212) útját járja végig. Az út – a mítoszra való utalás révén – a Hádészba történő alászállással azonosul: a valóság felfedezésével. Miután Cliffordot megleli, vonatra szállnak. Felismervén azonban a menekülés hiábavalóságát, egy isten háta mögötti, elhagyatott helyen elhagyják a vonat, a térbeli sebes mozgás vélt biztonságát. S ezen a helyen végül Hepzibah kimondja a szabadulást, a megváltást hozó ima szavait: „Istenünk, Atyánk, nem vagyunk-e gyermekeid? Könyörülj rajtunk!” (234)

A legalább részleges megváltás lehetőségét jelző első és második egységre a harmadik egység antitézise felel. Megváltozik a hang (részvét helyett kegyetlen irónia), a narráció, s az előző hat fejezet kinetikus minőségét újra a statikus váltja fel. Jaffrey Pyncheon nem tud és nem is akar eredendő bűnével: a büszkeséggel és a kapzsisággal felhagyni. Holtteste köré legyek gyülekeznek, s az egyik előbb homlokára, majd az orrára száll. A bíró megmérettetett: immár azonos a főbűnnel. Sorsa a kárhozat, hiszen végül is maga a Sátán a legyek ura.

A negyedik egység (19–21. fejezet) egyfajta szintézise összegezi az előző egységeket, a valódi és teljes tudás (a „mítosz”) itt tárul fel. Ezt a tudást csak azok érik el, akik a pokolra szállás és a megváltás részesei is. Jaffrey Pyncheon holtteste és az Aranyágra való utalás a Házat a Hádészal azonosítja, s Holgrave itt ismeri fel az emberi léthelyzet lényegét: „bűn és bűnhődés szörnyű színhelye (. . .), amelyben a bűnhődés még rettentesebb, mint a bűn.” (268) Phoebe, mit sem törődve az utcai járókelők figyelmeztetésével, belép a Házba, s így részesül e tudásban.

E kegyetlen látomással azonban nem lehet együtt élni, s úgy tűnik; Hawthorne azt sugallja, az emberi létnek szüksége van a kegyetlen és rideg (mert nem emberi) valóság humanizálására. A 15. fejezetben már utalt az író – ha metaforikusan is – a lehetséges emberi tudásmódra: ott a nap kegyetlen valóságát a hold fénye enyhítette. A Hádészban szerzett teljes tudás embertelenségét a szerelem oldja fel Holgrave és Phoebe számára, az a szerelem, melynek révén: „Átalakult általuk a világ, újra Éden kertje lett, melynek ők voltak az első lakói.” (269)

A második egységbeli megváltás után hazatérő Hepzibah és Clifford megsejti az átalakulást, s intuitív tudásukat Clifford fogalmazza meg. „Rátok gondoltam, amint jöttünk végig az utcán, és megláttam, hogy Alice virágai kinyíltak. Így hát ma az Édenkert virága ebben a vén, sötét házban is kinyílt.” (271)

A felismerés után az utolsó fejezet egyrészt újra megerősíti, hogy a mélyebb és nagyobb tudás Hepzibah-t, Cliffordot, Phoebet és Holgrave-et elválasztja a többi embertől, másrészt pedig hagyományos regényvégződésékként is nyilvánvalóvá teszi, hogy a négy szereplő (valamint a „bukás előtti” Venner bácsi) a romance kisebb világán belül is valóban „happy ending”-ben részesült. A kívülállók, a többiek nem értenek semmit, hiszen a Hádészt ők nem járták meg. Elégedettek a valóság illúziójával, a Világegyetem igazi rendjétől rémülten visszariadnak. Így a szemük láttára zajló történésből is csupán az anyagi gyarapodást fogják fel; „Jó kis üzlet” (280) – rögzíti a helyzetet Dixey.

A *hétormú ház* értelmezéséből négy lényeges következtetést vonhatunk le, melyek nem csupán magát a művet érintik, hanem az amerikai „romance”-ot és Hawthorne művészetét is.

1. Hawthorne elfogadja egy, az emberi lét szintjén túli egyetemes rend (Kozmosz) létét, melynek érvényességét nem vonja kétségbe. Ugyanakkor azonban az emberi tudat számára túl kegyetlennek és hatalmasnak véli, s következőképpen érthetetlennek és felfoghatatlannak a racionális emberi ész számára. A valóság e két szintje között a látnoki képességű művész közvetíthet.

2. Az író ezért hangsúlyozza, hogy műve nem regény, hogy más, mint a korabeli „realista” regény, hiszen az – Hawthorne véleménye szerint – az érinthető, látható felszín: a látszat valóságához ragaszkodik, s így csak a valóság illúzióját teremtheti meg. Hawthorne a „romance”-ban olyan eszközöket alkalmaz, amelyek a racionális tudat számára felfoghatatlan valóságot ki tudják fejezni a racionális fogalmi rendszer, a nyelv keretein belül: azaz a mítoszt és a metaforát.

3. A „romance”-ot ennek megfelelően egy középponti metafora köré szerkeszti (a Ház). A metafora „jelentése” nem rögzített, állandó, hanem folytonosan változó, akárcsak például az angol romantika költői gyakorlatában. A változások azonban nem szerveződnek rendszerbe, a „romance” szerkesztő elvévé; funkciójuk inkább az, hogy az olvasó számára jelezzék az egyes jelentésszinteket, s hogy kulcsot adjanak „dekódolásukhoz”.

4. Holgrave, *A hétormú ház* művésze nem tud igazán részesülni a végső szerencsében: melankolikus mosollyal veszi tudomásul. Választásra kényszerül; vagy feladja látnoki képességét (azaz a Hádész-Házban szerzett illúziómentes tudását), és megtagadja azt a kötelességét, hogy a többi embernek átadja ezt a tudását, vagy elfogadja az emberen túli világrendet és az így rárótt feladatot, s ezzel kiszakítja magát „az emberi részvétek összefüggő láncolatából”. Bárhogy választ is, vétkes, s vétke a megbocsáthatatlan

eredendő bűn. Nincs híd a lét két szintje között, s ennek tudatában a látnoki művész az elkerülhetetlen vétkek tragikumát éli át.

\*

Hawthorne „romance”-ait tehát az a lényegében kierkegaardi felfogás formálja, amely szerint a szabad akaratban rejlő választási kényszer kétértelműsége az emberi léthelyzet meghatározó vonása, s melynek paradigmáját a művész tragikus és szükségszerűen vétkes helyzetében leli meg és ábrázolja. Hawthorne így a jövőt előlegezi, olyan kérdésekre keres választ, melyekkel a modern regény kényszerül majd szembenézni. S ezért mondhatjuk, jogosan különböztette meg műveit a korabeli regénytől: hiszen a regénynek egy másik fajtáját hozta létre.

## Hawthorne művészképe

SARBU ALADÁR

Hawthorne művészábrázolása nem csupán irodalmi kérdés. Fontosak az irodalmon túlmutató tanulságai is, amelyek megértéséhez a történelmi, szociológiai és életrajzi hátteret egyaránt figyelembe kell vennünk. Bár most csaknem kizárólag irodalmi jelenségeként tárgyalom, azaz ritkán lépek ki az elemzésre választott művek világából, bevezetőben nem felesleges utalni történelmi és életrajzi összefüggésekre.

Köztudomású, hogy a tizenkilencedik század Amerikájában hálátlan mesterség volt az íróé. Nemcsak azért, mert csekély anyagi hasznot hajtott, hanem azért is, mert nem létezett olyan igényes közönség, amely az írókat inspirálhatta, a nagy műveket kikényszeríthette volna. „Elég sok kellemetlenséggel járt – róttá fel hazájának a század utolsó harmadában Henry James –, ha valaki nem üzleti vagy más gyakorlati pályán kereste boldogulását”.<sup>1</sup> Azok a törekvő fiatal emberek vagy éppen fiatal nők, akiket történetesen az irodalom érdekelt, nem sok ösztönzőt találtak az ország szellemi életében sem. Az amerikai szellemre a Santayana által „finomkodónak” nevezett hagyomány nyomta rá bélyegét, amely lehetetlenné tette a boldogtalanság bevallását. Lehetetlenné tette a teljes őszinteséget is, következésképpen a rangos irodalom „az elvontságban keresett vigasztalást”.<sup>2</sup> Nem meglepő tehát, hogy Hawthorne magára maradt. Részben a körülményei teremtették, részben ő maga kereste a magányt. „A művész csalhatatlan önvédelmi ösztönével rájött, hogy tehetségét környezetéből kimenekítve tudja csak megőrizni”.<sup>3</sup>

A múlt század közepének tipikus amerikai írója ő, művészportréin ezért nemcsak általános, de sajátosan amerikai vonások is fellelhetők. Különösen akkor, amikor a művész társadalmi megbecsültségéről vagy magáról Hawthorne-ról csúszik be valami a képbe. Ne az írónak higgy, hanem a művének! – hangzik a klasszikus figyelmeztetés. Pontosan erre törekszem: figyelmen kívül hagyni a szerzői előszókat, jegyzetfüzeteket és levelezést, attól a meggyőződéstől vezetve, hogy Hawthorne műveinek kulcsát ott kell keresni, ahol van: műveiben. Ma már senki sem vitatja, hogy Hawthorne jelentősebb gondolkodó a műveiben, mint rajtuk kívül.<sup>4</sup> Vállalkozásom már csak ezért is megérdemli a fáradságot.

<sup>1</sup> HENRY JAMES: *Hawthorne* (1879). In: Edmund Wilson (szerk.): *The Shock of Recognition*. I. New York, 1975 (1943), 450–451.

<sup>2</sup> GEORGE SANTAYANA: *The Genteel Tradition in American Philosophy*. In: Douglas L. Wilson (szerk.): *The Genteel Tradition*. Nine Essays by George Santayana. Cambridge, Mass., 1967, 51.

<sup>3</sup> VAN WYCK BROOKS: *America's Coming of Age*. New York, 1915, 68.

<sup>4</sup> Vö. HYATT H. WAGGONER: *Hawthorne: A Critical Study*. Cambridge, Mass., 1963 (1955), 75.

Aki Hawthorne művészképére kíváncsi, bőven lel forrásanyagot. Számos rövidebb-hosszabb elbeszélése kifejezetten művészet és művész, művészet és társadalom, művész és társadalom kapcsolatával foglalkozik. Ide tartozik *A kézirat ördöge* (1835), *A prófétáló képek* (1837), *A szépség művésze* (1844), *Drowne állóképe* (1844) és *A hőember* (1850). De ide tartozik négy regénye is, *A skarlát betű* (1850), *A hétormú ház* (1851), a *Derűvölgy románca* (1852) és *A márványfaun* (1860), amelyeknek hősei között több művész is akad, még ha egyikük-másikuk inkább a művészi érzékenységet képviseli csak<sup>5</sup> és nem az alkotó kezdeményezést. Nem tagadjuk, Dimmesdale és Chillingworth (*A skarlát betű*) csupán különleges érzékenységük jóvoltából említhetők ehelyütt, akárcsak Clifford Pyncheon (*A hétormú ház*) és Westervelt (*Derűvölgy románca*). Ám Holgrave (*Hétormú*), Coverdale (*Derűvölgy*), Kenyon, Miriam és Hilda (*Faun*) teljes jogú művésznek tekinthetők. És bár a hosszabb művekben sohasem válik központivá a művészet és művész, művészet és társadalom témája, ahhoz épp elég jelentős mindig, hogy tisztességes figyelmet szenteljünk neki.

A címben Hawthorne művészképét ígértem. Hadd folytatom azzal, hogy e képnek sok eleme van, egyesek az elő-, mások a háttérrel színesítik, de így vagy úgy egymással összefügg valamennyi. A könnyebb áttekinthetőség céljából három nagy területet különítettem el, melyeket (1) a művészet mibenléte, (2) a művész és társadalma és (3) a művészi alkat alcímek többé-kevésbé jól jelölnek.

Az első terület teljes mértékben esztétikai: mire képes a művészet, milyen szerepet játszik az ember életében? Azért került az első helyre, mert amit Hawthorne a művészet jellegéről és feladatáról mond, meghatározza, hogyan vélekedik az alkotóról. Szimbolista lévén, gyakran használ műtárgyakat irányjelzőül a jelentéshez. Többnyire képeket, de olykor a valóság egyéb utánezeteit is. A műtárgyak jelentés-megvilágosító, jelentéserősítő használatának irodalmi hagyománya a gótikus regénytől Henry Jamesig terjed, s közben olyan állomásai vannak, mint Hoffmann, Poe, Gogol és Oscar Wilde.<sup>6</sup> A gótikus eredet olykor még a Hawthorne-művek festményein is felismerhető, gondoljunk csak *A hétormú házra*, ahol a falon függő régi portré nemcsak Pyncheon ezredes emlékét, de szellemét is őrizi. Ez teszi lehetővé, hogy a dinasztiaalapító beavatkozzék a cselekménybe, vagy ha az nem sikerül, legalább a véleményét közölje. Ám még az ilyen esetekben is, a képek a művészet funkcióját és hatalmát példázzák. És mert modell és mása nyilvánvaló kapcsolatban állnak egymással, egyúttal fényt vetnek művészet és élet viszonyára is.

Ez a viszony minden esztétikának központi kérdése, Hawthorne esztétikája sem kivétel. Első pillantásra meglehetősen leegyszerűsített választ ad rá, de valójában nem kerüli meg a nehézségeket. *A prófétáló képek* narrátora szerint a festő már-már természetfölötti éleslátással hatol be az ábrázolt személy jellemébe, s ha méltó a nevére, éleslátása – s itt érkezünk el a néző szempontjához – a kész műben ugyancsak tükröződik. A narrátor érvelését legmeggyőzőbben maga a cselekmény támasztja alá, de alátámasztja Pyncheon ezredes portréja, Pyncheon bíró fényképe vagy a Clifford-miniatűr, hogy csak néhány, *A hétormú házban* előforduló példát említsek. A képzőművészet még

<sup>5</sup> VERNON LOUIS PARRINGTON: *The Romantic Revolution in America. 1800–1860*. New York, 1927, 445.

<sup>6</sup> MILLICENT BELL: *Hawthorne's View of the Artist*. State University of New York, 1962, 445.



A *márványfaun*ban is az itt vázolt feladatot teljesíti. Kenyonnak, miután megszabadult a Donatello jellemét illető előítéletektől, sikerül modellje két legfőbb szellemi élményét kifejezésre juttatnia a szobron. A mélyre látás képessége félelmetes hatalom forrása lehet, nem véletlen, hogy festőit, szobrászait, íróit Hawthorne gyakran a varázsló vagy a mágus tulajdonságaival is felruházza.

A példákat tovább szaporíthatnám. Részmegállapításként most annyit szeretnék leszögezni, hogy – noha az irodalomtörténetben a romantikusok között foglal helyet, s nem volna meglepő, ha ennek megfelelően a képzelőerőt szembeállítaná a valósággal – Hawthorne nem utasítja el a mimézis elvét, ellenkezőleg, a művészet megismerő funkciójának hangsúlyozásával, elismeri.

Mégis, bármilyen tetszetős e vélekedés, van egy bökkenője. Túlságosan könnyen hagyjuk figyelmen kívül a romantikus hatást. Mert amilyen helytelen az elbeszélések bizonyos csoportja alapján az emberi természet pesszimista megítélőjének feltüntetni Hawthorne-t, éppolyan helytelen más elbeszéléseket tanúnak idézve a visszatükrözés hívének kikiáltani. Vannak novellái, amelyek látszólag – hangsúlyozom: látszólag – azt sugallják, hogy a művészet igazi birodalma a szép, más szóval, célja, létének egyedüli igazolása az, hogy esztétikai szépet teremt. E ponton még mindig jogos az ellenvetés, persze, hogy szó sincs a mimézis elutasításáról. Ám ha azt vizsgáljuk, honnan ered a szépség, jóindulatú feltételezésünk azonnal meginog. Mert kétségtelen, hogy a gép-lepkében, amelyet Owen Warland *A szépség művésze*ben annyi szeretettel és olyan sok kínlódás árán végül megszerkeszt, az eszmény ölt anyagi formát. „Owen Warlandot éppoly ellenállhatatlan erők sarkallták, hogy eszméit megvalósítsa, mint akármelyik költőt vagy festőt, aki a világot a maga dús látomásaival tökéletlenül másolja le, halvány szépségben eleveníti meg.”<sup>7</sup> Látomás és eszme (talán helyesebb lett volna eszménynek fordítani az ideát) a részlet kulcsszavai, azt jelzik, hogy a romantikus esztétika által új életre keltett neoplatonizmus fontos helyet foglal el írónk művészetfelfogásában. S ha idealista esztétát akarunk faragni belőle, nem hiányzanak a további bizonyítékok sem. Különösen hálás az érvelés szempontjából az *Amerikai jegyzetfüzetek* jól ismert passzusa egy concordi csónakkirándulásról. A partvidék tükörképét Hawthorne szebbnek ítéli, mint a valóságot: a vízben ringó fák, felhők, bokrok a szép eszményének adnak alakot, látható formát, és „összehasonlíthatatlanul nagyobb gyönyörűséget keltenek, mint a valóságos táj.” A leírás végén Hawthorne még megjegyzi: „Hajlok arra a meggyőződésre, hogy a tükörkép az igazi valóság, melynek a természet tökéletlen, csak a mi durvább érzékeinket kielégítő mása.”<sup>8</sup> Látszólag súlyos érvek szólnak tehát a neoplatonizmus mellett, mégis, hadd hívom fel a figyelmet arra, hogy bár *A szépség művésze*ben az alkotó látomást vetít át tárgyba, tehát eszményt a valóságba, a keze alól kikerülő pillangó másolat. Hasonlóképpen, a folyó tükörén elúszó felhők és fák másolatok. Az a meglehetősen önkényes megjegyzése a szerzőnek, hogy a természet csak tökéletlenül utánozza az eszményit, helyesen értelmezve nem egyéb, mint lényeg és jelenség indokolt megkülönböztetése. Vagy ahogy Matthiessen írja: a tükörkép – amely a művé-

<sup>7</sup> *A szépség művésze*. In: NATHANIEL HAWTHORNE: *A lelkipásztor fekete fátyla*. Elbeszélések. Budapest, 1979, 326, Vámosi Pál fordítása.

<sup>8</sup> *The American Notebooks*. Szerk. Claude M. Simpson. Columbus: Ohio State University Press, 1972, 360.

szet szinonimája is lehet – nem más, mint „az esetlegességektől megszabadított valóság”.<sup>9</sup>

Matthiessent a jegyzetkönyvek anyagának elemzése juttatta erre az eredményre. De gondolatmenetét művésziileg hitelesebb, hatásosabb írások segítségével is kifejtette volna. Szeretnék emlékeztetni rá: Clifford Pyncheont a művészi alkattal és érzékenységgel megáldott hősök közé soroltam. Clifford élete olyan, mint az álom, „a nőkről alkotott képeiből egyre inkább kivész a meleg és a valóság, és mint a remeteségben élő festők művei, hideg eszményiségbe merevedtek.”<sup>10</sup> A Phoebe által képviselt valóság elég erős ahhoz, hogy behatoljon Clifford „eszményiségébe” és szétzúzza azt. Ily módon, amikor Phoebe akarata érvényesül, szimbolikus formában az élet diadalmaskodik a művészet felett.

De – még mielőtt meddővé válik – hagyom az elméletekről való elmélkedést, és rátérek „a művész és környezete” témájára. Hawthorne újra és újra visszatért hozzá, de akár korai, akár kései írásairól van szó, művész alakjai kivétel nélkül magányosak. *A kézirat ördögének* Oberonja gyűlöli is az elbeszéléseit, mert „letérítették arról az útról, amelyet a világ követ, és az emberi sokaság közepette különös magányosságra kárhoztatták . . .”<sup>11</sup> Az írás az azzal jár, hogy „senki sem gondolkodik vagy érez úgy, ahogyan ő”. Ez a „senki sem érez vagy gondolkodik úgy, ahogyan ő” Oberontól Coverdale-ig Hawthorne nagyon sok művész hősét fogja még szomorítani. Lehet, hogy e művészek rokonságban állnak az európai romantika magányos óriásaival, amerikai eredetük azonban teljesen nyilvánvaló. Elszigeteltségük oka az amerikai társadalom közönye, esetenként ellenségessége. Kitérni csak kompromisszumok árán sikerülhet, mint például átmenetileg Owen Warlandnak, amikor hagyja, hogy nemesebb törekvései kihunyjanak, és mint a környezetében élő emberek, már „csak a kézzelfoghatóban hisz.”<sup>12</sup> Drowne egyetlen alkotását, mely nem pusztán „faragott kép”, pontos hasonmás, hanem valóságos műre-mek, egy portugál nő, más szóval kívülálló ihlette.

A Jenki anyagiasság és gyakorlatiasság kritikája azonban korántsem egyedüli jellemzője a Hawthorne-hősök magatartásának. Társadalmukhoz, akár csak alkotójukat, ambivalens érzelmek kötik őket. Az ambivalenciát az váltja ki, hogy látják: a cselekvés világa, amely nem akar tudomást venni a művésztől és jogos törekvéseiről, szívós, erős jellemeket nevel, nagy egyéniségeket teremt. Bizonyos vonatkozásban természetesen lényegtelen, hogy a háttér Amerika, mert az érzékeltetni kívánt igazság örök érvényű, de elvonatkoztatni nem lehet tőle. Vagy maguk a művészek érzik tragikusnak a hazájukkal való meghasonlottságot, vagy valaki más, esetleg narrátori mivoltában az író mondja ki ugyanezt. S amikor az elszigeteltség értelmét vitató érvek sorjáznai kezdenek, figyelmünk a művész és társadalom viszonyáról átsiklik a művész és a művészet tárgya viszonyára, ahonnan viszont már csak egy lépést kell tenni az alkotó személyiség természetének vizsgálatáig. Nem mintha azok, akiket ez leginkább érint, mindig tisztában volnának jellemükkel. Ám amikor kellő önismeret birtokában értékelik magukat, szinte megbénul-

<sup>9</sup> F. O. MATTHIESEN: *American Renaissance*. London–Oxford–New York, 1968 (1941), 264.

<sup>10</sup> *A hétormú ház*. Budapest, 1969, 162, Kászonyi Ágota fordítása.

<sup>11</sup> *The Devil in Manuscript*. In: *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*. Szerk. Norman Holmes Pearson. New York, 1937, The Modern Library, 1205.

<sup>12</sup> *A szépség művésze*. In: *A lelkipásztor fekete fátyla*, 335.

nak, példa rá *A szépség művésze* vagy a *Derűvölgy románca*. Mert mindaddig, amíg magányosságáért a társadalmat hibáztathatja, magabiztos a művész. Mint Holgrave *A hétormú házban*, nyugodtan érvelhet azzal, hogy saját törvényét követi, és „jellemének igazi értéke a belső erő mélységes felismerésében” rejlik.<sup>13</sup> Ám amint rájön, hogy lángelméje a semleges és közönyös néző, vagy ami ennél is rosszabb, az önző kíváncsiságtól hajtott megfigyelő álláspontjára kárhoztatja, megrendül „a belső erő mélységes felismerésétől” nagyra nőtt értéktudata.

E fájdalmas és talán megoldhatatlan dilemmát a legtanulságosabban *A hétormú házban* és a *Derűvölgy románcában* veti fel Hawthorne. Holgrave először nem érez lelkiismeretfurdalást, amiért Hepzibah és Clifford életében turkál. A legcsekélyebb szegyenkezés nélkül ismeri be Phoebe előtt: ha lehetősége volna rá, „semmi sem tartaná vissza attól, hogy megfigyelései mérőónját lebecsálja Clifford lelkének mélységeibe.”<sup>14</sup> Önbizalma és „rámenőssége” jól kiegészíti egymást, jelleme így korántsem rokonszenves, de dicséretére legyen mondva, Phoebe jóindulatú megjegyzései (no meg a bájai) nem hagyják egészen hidegen. A lány – az ötletet tőle véve – a házat színházhoz hasonlítja, és a szituációt színdarabhoz. „Úgy beszél, mintha ez az öreg ház színház lenne, és Hepzibah és Clifford balszerencsáját meg az előttük levő nemzedékeket színjátéknak nézhetné, amelyet egyszer egy vendégfogadó udvarában láttam; csak hogy ezt itt egyedül a maga tetszésére adják elő. Én ezt nem szeretem! Az előadónak túl sokba kerül a játék, a néző szíve pedig nagyon is rideg.”<sup>15</sup>

A kőszívű fotográfus–író végül is kizökken a megfigyelő pózából, és a könyv végén minden jel arra utal, hogy sorsát összeköti a küszködő, szenvedő emberiséggel. Nem így Coverdale. Sokkal inkább vámpír-természet ő, mint Holgrave, bár ugyanakkor sokkal érzékenyebb is. Zenobia, aki olyan szerepet játszik a *Derűvölgyben*, mint Phoebe az előző románcban, tudtára is adja neki, hogy nem való merő kíváncsiságból emberi szenvedélyekkel játszadozni. Igaz, szeretné megnyugtatni háborgó tisztességtudatát, de csak akkor kezdi el igazán bántani a lélek, amikor helyzetének tarthatatlanságát felismeri. Mentegeti is magát derekasan: olyan ő, mint a kórus a görög drámában, nincsen köze a cselekményhez.<sup>16</sup> Másutt kötelességet, mi több, szerelmet emleget. „Most úgy érzem, ha Hollingsworth, Zenobia és Priscilla megítélésében valóban tévedtem, ezt akkor is inkább a túlságosan forró, semmint a túlságosan langyos együttérzés okozta.”<sup>17</sup> Sikerül-e vajon meggyőznie magát? Egyáltalán nem. Az őszinteség ritka pillantaiban kénytelen beismerni, hogy „az okoskodó kíváncsiság” kielégítése „kivetkőzteti emberi mivoltából”, elszegényíti a szívét.<sup>18</sup>

Vessünk most megint egy pillantást *A hétormú házra*. A legtöbb Hawthorne-kutató erőltetettnek tartja Phoebe és Holgrave egymásratalálását a könyv végén.<sup>19</sup> Véleményem

<sup>13</sup> *A hétormú ház*, 206–207.

<sup>14</sup> *I. m.*, 204.

<sup>15</sup> *I. m.*, 246.

<sup>16</sup> *Derűvölgy románca*. Budapest, 1973, 143, Vámosi Pál fordítása.

<sup>17</sup> *A hétormú ház*, 203.

<sup>18</sup> Uo.

<sup>19</sup> Vö. F. O. MATTHIESSEN: „Miközben költői igazságot szolgáltat és jómódúvá teszi mindazokat, akiket ettől korábban a bíró elűtött, Hawthorne nem veszi észre, hogy újra elveti ugyanannak a gonoszságnak a magvát.” *I. m.*, 332.

szerint igaztalanul, mert a könyv logikája szükségszerűen vezet el ide. Érzékenysége jóvoltából Clifford Pyncheont a művész hősökhöz soroltam. Érzékenysége mellett Cliffordot még valami rokonítja a művésszel: elszigeteltsége, amelyből először Phoebe csalogatja ki. Fiatal rokonához a társasösztone taszítja, az az ösztön, amelynek hatására egy tüntetés láttán majdnem az utcára ugrik, hogy „az élet hatalmas folyamába” vagy „az emberi rokonszenv szívó áramába” belevesse magát.<sup>20</sup> Nem véletlen, hogy Phoebe-nek Cliffordra gyakorolt jótékony hatását az alábbi furcsa megjegyzés kommentálja: „Tovább vizsgálódnán ebben az irányban, egyszerű magyarázatát adhatjuk egy sokat emlegetett rejtélynek. Miért van az, hogy a költők legtöbbször nem hasonló költői tehetséggel megáldott nőt választanak társukul, hanem olyat, aki éppúgy boldoggá tehetné az együgyű kézművesmestert, mint a szellem eszméssel dolgozó mesterét? Azért, valószínűleg, mert az ihlet emelkedett perceiben a költőnek nincs szüksége emberi érintkezésre, de sivárnak érezné a földet, ha idegenként kellene visszatérnie az emberek közé.”<sup>21</sup> Holgrave azáltal, hogy feleségül veszi Phoebe-t, pontosan ilyen hétköznapi nővel köti össze sorsát, és pontosan ugyanazért. Akárcsak Clifford, ő is Phoebe segítségével jut el „az emberi rokonszenv szívó áramához.”

A *hétormú háztól* térjünk most vissza a *Derűvölgy románcához*. Ha Holgrave tudta, Coverdale még inkább tudja, hogy megfigyelő helyzete elzárja az eleven élettől. A fotográfussal ellentétben nem tudja áttörni magányossága falát. Az ő konfliktusa is megoldódik azonban, ha nem is úgy, ahogy a megoldást az olvasó többnyire elképzelem. Coverdale egyszerűen abbahagyja az írást, és az évek folyamán céltalan, hányódó létbe süpped. Megoldódik a konfliktus – mondtam –, csak hogy a hős egy lépéssel sem kerül közelebb „az emberi rokonszenv szívó áramához”. Éppen ezért Hawthorne egyetlen más művében sem hatnak a művészlétről tett vallomások ennyire őszintének.

Más kérdés, hogy egyetértünk-e velük.

<sup>20</sup> Legmegkapóbban *A hétormú ház* XI. fejezetében mutatkozik meg, vö. különösen 189.

<sup>21</sup> *A hétormú ház*, 163.

## Henry James munkásságának fejlődéstörténeti helyéről

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY

Rövid cikkben aligha nyílik többre lehetőség, mint egyetlen kérdés megfogalmazására. Éppen ezért kisebb terjedelmű szöveget, a *Minta a szőnyegen* című történetet vesszük kiindulópontnak, és beérjük néhány föltevessel, olyan témakört érintve, mely könyvnyi terjedelmű elemzést igényel. Mentségünkre szólva, az itt szereplő fogalmak s tételek közül néhányat másutt alaposabban megvizsgáltunk.

Hogyan jellemezhető a *Minta a szőnyegen* szövegében rögzített beszédhelyzet? Olyan *Ich-Erzählung*ról van szó, mely viszonylag közel áll a szóbeli előadás lejegyzéséhez. James igen sokféle elbeszélő helyzettel kísérletezett, és a *Minta* csak egyetlen állomás e lehetőségek következetes földerítésében.

A szóbeliségben a közlés elsődleges a nyelv kifejező (a beszélő állapotát tükröző) és a tárgyyszerű (a jelentést megvalósító) szerepköréhez képest. Az írásbeliség ezzel szemben fölszabadítja a kifejező és a tárgyyszerű szerepkört.<sup>1</sup> Kései alkotó korszakában James különösen vonzódott az *erlebte Rede* formához, mely lényegénél fogva írott, stilizált jellegű. Íme egy találmásra kiragadott mondat *A galamb szárnyaiból*: „Úgy csellengeni Londonban, hogy közben tud a dologról s a fájdalom nem múlik – nem tenné-e ez lehetetlenné a napjait?”<sup>2</sup> Merton Densher lelkiállapotának kifejezésekor James a nyelv kifejező szerepkörét fölszabadította a közléssel szembeni alárendeltségéből. Densher ábrázolt tudatának mondatszerkesztése a közvetlen és a közvetett beszédetlől egyaránt különbözik. A beszélő nem azonos azzal, akinek lelkiállapotáról szól a szöveg. A második személy hiányzik az elbeszélő helyzetből: a történetbefogadó nincs jelen.

Mindazonáltal egyszerűsítő túlzás lenne azt állítani, hogy James művészi fejlődése egyértelmű az *erlebte Rede* használatának fokozatos kiterjesztésével. A *Levélcsonló* ellenkező irányú kísérlet eredménye, a színművek és *A kamaszkor* pedig a közvetlen beszéd iránti érdeklődést tanúsítanak. *A csavar fordul egyet* is más irányú kezdeményezés: szóbeli előadást utánoz, tehát az elbeszélésnek azt a típusát képviseli, amelyet oroszul *szkaz* néven szokás emlegetni. Írásakor James amerikai hagyományból és az orosz irodalomból merített ösztönzést. A szóbeliségnek arra a hagyományára gondolunk, melynek irodalmiasított leszármazottjaként Ring Lardner *Hajvágás* vagy Mark Twain *A hírhedett ugróbéka* című szövegét említhetjük. James kétségkívül messzebb távolodott a szóbeliségtől, de megtartotta egy lényeges alkotóelemét, a nyelv közlő jellegének elsődlegességét.

<sup>1</sup> Vö. ANN BANFIELD: *Where Epistemology, Style, and Grammar Meet Literary History: The Development of Represented Speech and Thought*. *New Literary History*, IX (Spring 1978), 3, 416.

<sup>2</sup> HENRY JAMES: *The Wings of the Dove*. New York, 1958, 466.

A *Minta* fölépítése nem ilyen egyszerű. Irodalmi művek bírálója az elbeszélő, ki múltjára emlékezik s egy történetbefogadóhoz intézi szavait. Ennyiben a szöveg a *szkaz* forma írott utánzata, s így hiányzik belőle az elbeszélő tudat. A szöveg összetettségét az okozza, hogy a nyelv kifejező jellege mégis fontos szerepet játszik benne. Az események rendjét a történetmondó fatikus és kifejező hangneme szabja meg. A történések időrendjét, tartamát és gyakoriságát négy tényező irányítja: magának az eseménysornak a szerkezete, az illokúciós beszédművelet, a tényanyag átadása és megértése. A történetmondó nem abban az egymásutánban beszél el az eseményeket, amelyben megtörténtek, hanem abban a sorrendben, ahogyan tudomást szerez róluk, illetve megérti őket. Történetmondásának jellegzetes szerkezete van: az új *topic* bevezetését, tehát a nagy egységek rendjét azzal a céllal irányítja, hogy története minél nagyobb hatást tegyen befogadójára. A történet vonalszerű, az elbeszélés viszont körkörös. Az utolsó szavak visszavezetnek az elbeszélő jelenéhez. Az új ismeretek eloszlását a nyelv kifejező szerepköre határozza meg, s ennek tevékenysége két szinten is megfigyelhető: a történetmondó fölledézi az eseményekkel egyidős lelkiállapotait, és elárulja, mit érez a történet leírása közben. A második rész utolsó bekezdésében található ez a mondat: „Tetejébe úgy beszélt velem, mint akit magával tökéletesen egyenrangúnak tekint, s kivel közös az értékrendje.” Ezek a szavak az elbeszélő múltbeli tapasztalatáról szólnak, arról, amit Verekerrel, a regényíróval folytatott beszélgetésekor érzett. „Akkor” azt hitte, hogy a nagy művész kivételesen fogékony embernek tartotta őt, a kiválasztottak egyikének, aki képes lesz fölfedezni művészetének titkát. „Most”, a történet elmondásakor a beszélő már tisztában van a maga tudatlanságával. „Éppoly kevésbé látok, mint valaha” – jelenti ki a III. rész 3. bekezdésében. Még mindig nem érti Vereker művészetét. Sőt, most már egészen bizonyosan tudja, hogy soha nem lesz képes megérteni a regényeit.

A *Minta* szövegében az eseményleírások másodlagosak az elbeszélő tudatára vonatkozó állapotleírásokhoz képest. A beszédműveletek egymásutánja irányadó: korábbi események később említendőek, mivel magyarázzák a már elbeszélteket. A III. részben arról értesülünk, hogy a történetmondó nem tudta megfejtetni Vereker regényeit, kudarcának okára azonban csak a következő részben derül fény, amidőn az elbeszélő beismeri, hogy föladta a keresést, mivel tévesen azt hitte, Vereker műveiből hiányzik a mélyebb jelentés: „Zavarodottságomat – elismerem, tisztességtelenül – azzal mentettem, hogy Vereker a bolondját járatta velem.”

A nyelv kifejező szerepének további megnyilvánulásaként értelmezhetjük azt, hogy a II. rész utolsó előtti bekezdésében, Vereker szavainak idézésekor a beszélő ellentmondóját egykori benyomásainak. A regényíró szavait („ – Kedves fiatalember – kiáltotta –, úgy örülök, hogy rátaláltam önre!”) a történetmondó ősrégi retorikai fogásként, dicséretbe bújtatott lekicsinylésként értelmezi. Pierre Fontanier, annak a nagy retorikai hagyománynak XIX. századi képviselője, melyen még James is nevelkedett, így határozta meg az iróniát: „Az irónia annyit jelent, hogy tréfásan vagy komolyan gúnyolódva az ellenkezőjét mondjuk annak, amit gondolunk, vagy amit szándékunk szerint másoknak gondolnia kell.”<sup>3</sup> A regényíró szavait a fiatalember dicséretként fogja föl, érettebb fővel azonban már lekicsinylésként értelmezi őket. Fölvetődik a kérdés: mi az oka ennek a változásnak?

<sup>3</sup> PIERRE FONTANIER: *Les figures du discours*. Paris, 1968, 145–146.

Hawthorne vagy Dickens számára egy szöveg értelmezése azt is jelenthette, hogy az allegorikus történetből ki kell hüvelyezni a tanulságot. James mindent megtett azért, hogy kizárja ezt a lehetőséget. Erről szól Vereker párbeszéde az elbeszélővel:

„Pillanatnyi szünetet tartottam. – Nem gondolja, hogy némi fogódzót kellene adnia bírálójának?

– Fogódzót? Vajon nem adtam-e minden tollvonással? (. . .) Olyan határozottan fölismerhető dologról van szó, mint a kalitkába zárt madár, a horogra ráakasztott csalétek vagy az egérfogóba helyezett sajtodarab. (. . .)

Megvakartam a fejemet. – A stílusban keresendő, vagy a gondolatban; a formában vagy az érzésben?

Elnézően újra kezét rázott velem; én pedig megéreztem, hogy kérdéseim durvák, különbségtevéseim szálnalmasak.”

Vereker álláspontja szerint valamely világkép és forma ugyanúgy egymás függvénye, mint ahogyan a jelentett és a jelentő csakis egymáshoz képest létezik. A műalkotás jelentését, éppen ezért, nem lehet visszafordítani a rajta kívüli valóság nyelvére. 1895. október 24-én kelt följegyzése tanúsítja, hogy James a szépíró helyzetének kifejezésére törekedett, amidőn hozzászólott a *Minta* elkészítéséhez: „Létezik egy gondolat, mely az egész szöveget áthatja, *qui s'engage*. Ez a gondolat nincs közölve – az olvasónak kell kitalálnia.”<sup>4</sup> Mivel James meg volt győződve arról, hogy a kultúra mindig egy adott közösségben érvényesnek számító intézményesített megszokások rendszere, egyúttal abban is bizonyos volt, hogy a jelentést nem közvetítik, hanem megalkotják a jelek. Vereker azt válaszolja, mikor alkotásainak mondanivalójáról faggatják: „Egy szép napon talán fölismerik a beavatottak, hogy ez egészében könyveim megszervezettségében, formájában, a szöveg fölépítésében van adva.” „Beavatottnak” lenni annyit jelent, mint megtanulni a műben használt nyelvjáték szabályait.

Vereker tanítását röviden így foglalhatjuk össze: az irodalmi mű lehetővé teszi, hogy az olvasó valaminek bekövetkeztét várja a szövegben, amit nem lehet egyszerűen a szerző szándékára visszavezetni. A szándékosság helyett a megszokásra esik a hangsúly. Vereker arra emlékezteti értelmezőit, hogy a jelrendszer csakis használója révén működőképes. Nemcsak a kimondás, hanem a befogadás összefüggésrendszerén is múlik, hogy milyen illokúciós művelet megy végbe. A történetmondó erre figyelmeztet, amidőn Vereker kijelentését idézi. Azért nem tudja megfejteni könyveit, mivel számára (még) ismeretlen a jelrendszerük; írójuk szakított egy általánosan elterjedt hagyománnyal. Azt is mondhatjuk, hogy az elbeszélő azért vall kudarcot, mert képtelen személyes élményre. Balsikerének az a tanulsága, hogy az elfogadott jelrendszer múltbeli tapasztalathoz tartozik; saját tapasztalatunk megértéséhez érvénytelenítenünk kell a már ismertet. Vereker mellett érvel, hogy az irodalom a nyelvnek nem sajátos válfaja, hanem használata. A szöveg teremtette világkép csakis szubjektív felfogásban létezik. James olyan nagy jelentőséget tulajdonított a szokásrendszereknek, hogy egyúttal tagadta az értelmezés egyéni jellegét.

Ha elfogadjuk, hogy „egy kifejezéshez akkor társul *topic* szerepkör, ha értékét azonosították valamely lehetséges világban”,<sup>5</sup> akkor a *Minta* megfejtését az nehezíti, hogy

<sup>4</sup> *The Notebooks of Henry James*. New York, 1961, 220.

<sup>5</sup> TEUN A. VAN DIJK: *Text and Context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. London and New York, 1977, 121.

az olvasó nem tudhatja bizonyosan, melyik szokásrendszer alapján értelmezze a szövegét. Az alá- s fölérendelésekből kialakított fogalmi szerkezet olyan nyilvánvalóan megcáfoló-dik, hogy az a benyomásunk: a példázat kifordításáról van szó. A példázat felszólít, a *Minta* kérdez. Mi Vereker regényeinek a jelentése? Nem kapunk választ.

A példázat írója cél elérésére irányuló beszédműveletet rögzít, „melynél a siker föltételei azonosak a beszélő szándékával, aki az illokúciós művelet következményeként kíván változást előidézni a hallgatóban”.<sup>6</sup> Miért tagadta meg James a példázat angolszász hagyományát? Olyan gépies formát látott a példázatban, mely az élet összetettségének nem képes igazságot szolgáltatni. A *Maisie tudja* előszavában így érvelt: „A zűrzavart állandóan újateremtő erők miatt korántsem gyerekjáték látni és valóban ábrázolni. A lényeg éppen az, hogy a zűrzavar maga is a legigazabb valóság; színe, formája, jellege van”<sup>7</sup>

A Viktória-kor írói szerfölött kedvelték a példázatot. A tanító célzat elválaszthatatlan művészetük lényegétől. Pip kigyógyul sznobizmusából, Rochester és Gwendolen Harleth levetkőzi büszkeségét. James elrugaskodott e megszokástól. Kifigurázta a XIX. századi angol regények zárlatát, megtámadta Dickenset, sőt olykor kérdésessé tette a realizmus igazságföltételeit. A *Csavar fordul egyet* nehezen értelmezhető, A *szent forrás* esetében pedig eldönthetetlen, vajon a befogadónak hinnie kell-e abban, amit az elbeszélő állít. A *Derűvölgy románcának* vagy a *Nehéz időknek* szerzője felszólító érvényt adott az igazságnak, oktató szándékkal lépett fel. Arról akarta meggyőzni olvasóját, hogy a végletes ésszerűsítés elidegenedéshez vezet a társadalomban. James nem kívánta, hogy az olvasó efféle szándékos fogalmi jelentést keressen a szövegében. Hawthorne és Dickens a figyelmeztetés perlokúciós műveletéhez folyamodott, A *szent forrás* és *Az aranytál* írója olyan megállapító illokúciós műveletet utánczott, mely önmagát kérdésessé tevő befogadást igényel. A *Derűvölgy románca* és a *Nehéz idők* tagadó jellegű példázat, a nyelv fölkhívó és ideológiai szerepét helyezi előtérbe, és tagadó igazságföltételekkel hozza létre világképét. Ugyanezeknek a szerzőknek más alkotásai (a *Kopár ház* vagy *A hétormú ház*) már csak föltételese tanácsot fogalmaznak meg, s így kevésbé erős bennük az oktató célzat, az értekező jelleg azonban a legtöbb angol nyelvű XIX. századi regényre jellemző. A *magánélet* vagy a *Maud-Evelyn* ezzel szemben megengedő hangnemű. Nem éri bírálat a nagy író, aki magánemberként jelentéktelen személyiség, sem a fiatalembert, aki általa sosem látott lányba szerelmes. Az elbeszélő semlegesíti a felszólítás és az elkötelezettség hangnemét. Dickens majdnem mindig azért állított, hogy meggyőzzön; Flaubert legtöbbször ábrázolni akart. Egyikük perlokúciós, másikuk illokúciós műveletnek rendelte alá a történetmondást. James következetesen a második lehetőséget választotta. Elbeszélője nem hívja föl a figyelmet az események csattanójára, az értékelő mozzanatok bele vannak ágyazva a történetbe.

Mivel a jelentést az igazságföltételek szabják meg, James világképének többértelműségét a szövegkörnyezettől függő, önmagukban meghatározatlan nyelvi megnyilvánulások sűrű előfordulására vezethetjük vissza. A határozatlan, személyes és mutató névmásoknak, valamint az elbeszélés résztvevőire, helyére, idejére és *topic*jára utaló elemeknek gyakorisága azzal magyarázható, hogy a beszélő alkalmi jelentésekhez folyamodik.

<sup>6</sup> *l. m.*, 199.

<sup>7</sup> HENRY JAMES: *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York, 1962, 149.



James műveiben a zárlat is a példázat kifordításáról árulkodik. Ebben a vonatkozásban nemcsak angolszász, hanem általában az európai megszokástól is eltért. *A skarlát betű* sírfelirattal ér véget, mely „ezennel befejezett legendánk mottója és rövid leírása”. A *Silas Marner* befejezése jellegzetesen Viktória-korabeli értékelést foglal magában: „Ó, apa – szólt Eppie –, milyen csinos otthonunk van! Azt hiszem, senki sem lehet boldogabb nálunk.” Bármennyire távol áll is a *Bűn és bűnhődés* világa az „Otthon, édes otthon” kultuszától, zárlata alig kevésbé nevelő célzatú, mint George Eliot történetének szerencsés kimenetele. Miskin sorsa is tanulságunkra szolgál, akár a *Bovaryné* végszavai, melyek arról tudósítanak, hogy Homais úr megkapta a becsületrendet. Az ilyen megoldásokhoz képest mennyire nyitott Kate Croy utolsó mondata. Olyan jövőre utal, mely kívül esik az elbeszélő ellenőrzésén: „– Már sosem leszünk olyanok, amilyenek voltunk!” A fölkiáltás beszédműveletével a beszélő általa váratlanul ítélt ismeretet közöl. *A galamb szárnyai* meglepetéssel ér véget, szemben a Viktória-kori regények többségével, amelyek a várhatóság fölfokozásával rekesztődnek be. Jellemző, hogy mindnyájan tudjuk, mit is tartalmazott volna a *Feleségek és lányok* záró fejezete, ha Mrs Gaskell nem halt volna meg elkészítése előtt.

A nyitott zárlatok a tanító célzat mellőzéséből következnek. Ezt az ellenkezést a teljes történeti viszonylagosság hite vontta maga után, amely James neveltetésével is összefüggésbe hozható. James egymásnak ellentmondó – európai s amerikai – jelrendszerekkel találta szemben magát, s arra a végkövetkeztetésre jutott, hogy a kultúra kívülről önkényes, de belülről indokolt szokásrendszerekből áll. *A Minta* történetmondója ezért hangoztatja, hogy „az irodalom ügyességet igénylő játék, az ügyesség pedig bátorságot, a bátorság becsületességet, a becsületesség szenvedélyt jelent”.

A példázatok allegorikusak, az allegória pedig egyértelmű megfejtést igényel. A befogadó akkor érti az allegorikus szöveget, ha kiderítette az író szándékát. Nem véletlen, hogy az allegória legnagyobb művelői – La Fontaine vagy Pope – az egyetemes nyelvten megalkotóinak majdnem kortársai voltak. James ezzel szemben azt várta olvasójától, hogy a szövegbe beleszótt mintát kövesse, magában a szövegben fedezze föl a jelentést. Az elbeszélő azért követ el szarvashibát, mivel a műalkotások jelentését másoktól akarja megtudni, olyan magatartást vesz föl, amely példázatok befogadásakor lenne helyénvaló. *A Minta* ellen-példázat, önértelmező szöveg. Azt szemlélteti, amit szerzője a műalkotások helytelen, illetve helyes megközelítésének vélt.

1774-ben a harmincéves Herder a következő címmel adott ki értekezést: *Auch eine Philosophie der Geschichte*. Félretéve az egyetemes Ész fejlődésének gondolatát, egyenértékű kultúrák egymásutánjaként értelmezte a történelmet. James tehát két európai hagyománnyal találta szemben magát: (1) a velünk született eszméknek, a kultúra egyetemes nyelvtenének, az ismeret bizonyosságának, egyértelmű igazságértékének és tekintélyének az eszményével, illetve (2) a történelmi viszonylagosság gondolatával, a jelentésnek és a használatnak, a valódinak és a létezőnek, a hozzáférhetőnek azonosításával. Elutasítván az elsőt, a másodikkal azonosította magát. Ez az álláspont készítette arra, hogy idegenkedjék az allegorikus példázat szabályaitól, a rejtjelezésnek és a megfejtésnek a XIX. századi angolszász kultúrában uralkodó rendszerétől, attól az értékrendszertől, mely jó részt a protestáns erkölcsstan függvénye volt. Ehelyett azt állította, hogy a jelentés és a megformáltság megegyezés kérdése. A tények értelmezését adott jel- és hiedelemrendszerbe vetett közösségi bizalomra, hallgatólagos megegyezésre, ismétlésen alapuló közös

készségekre, irányadó esetekből kiinduló munkamódszerre, igazságföltételek rendszerének és egy módnak az együttesére, „a viselkedésnek előföltételek rendszeréből adódó szabályosságára”<sup>8</sup> vezette vissza. Mivel a megfigyelő által elsajátított szokásrendszerek nyújtják az egyedüli fogódzót, minden értelmezés elárulja azt, hogyan érzékeli a befogadó saját közösségét. Ugyanaz a jelenség idejétműltnek számíthat egyik társadalomban, egyik egyén szempontjából, és újszerűnek tetszhet másik társadalom, illetve egyén számára.

Milly Theale és Lambert Strether a szokások viszonylagosságát kénytelen megtanulni. Mrs Lowder azért „közönséges”, mivel „vidékieken bezárkózó”, Densher szerint csak brit „jelrendszereket” és „megszokásokat” ismer. James műveiben a hamis és igazi értékeket szembeállító megszokások társadalmi szerződésekhez hasonlíthatnak. A hagyomány közmegegyezés eredménye. Valamely szokásrendszer közösségét az tartja össze, hogy tagjai egymás cselekedeteit ki tudják számítani. Az efféle bevett jelrendszer csakis azok számára előírás, kizárólag azoknak jelent egységet és összefüggést, akik úgy érzik, hogy kötelezi őket az alapjául szolgáló ígéret. Joggal érezhetik maguktól idegennek mindazok, akik nem vettek részt a szerződés megkötésében. James világának lényegéhez hozzátartozik, hogy a megszokás sebezhető, csak azoknak ad biztonságérzetet, akik magukénak tekintik. A valóság lényege átmeneti szakaszban válik többértelművé, s egy szokásrendszer hanyatlása együtt jár annak megsejtésével, hogy a közösség már nincs az igazság birtokában. A jelrendszerek történetiségét belső korlátai okozzák. Minden szerződés érvényét veszti, s akkor a jelrendszer is elavul.

A XIX. század angolszász elbeszélő szépprózájában elterjedt tanító célzatosságot James olyan megszokásként fogta fel, mely már elveszítette érvényét, s így csakis idejétműlt utánérzéseket ösztönözhet. Újítást tartott szükségesnek, s ezért az általánosan használt értékrendszer cáfolatát tűzte ki célul. A *mester tanításához* írt előszavában azt írta, hogy a *Minta* megjelentetésével az angolszász közönség tétlen beidegződéseit, „az általános érzékenységnek ezt a tompaságát” akarta megváltoztatni. „Elemző letapogatóra”, „az ironikus tudat szabad érvényesítésére” kívánt ösztönözni, más országok kultúrájából vett példa alapján.<sup>9</sup> A megszokásoknak tág körével számolt, és ötvözésükben látta a vidékies bezárkózás egyetlen lehetséges ellenszerét, e bezárkózást pedig a történeti viszonylagosságban rejlő veszélyként értelmezte. Európában helyüket nem találó amerikaiakat ábrázolt, s színekdoché feladatkörrel látta el őket: Münster báróné, Daisy Miller és Isabel Archer azért vall kudarcot, mert nem tud megérteni az övétől különböző világképeket, értékrendeket, s így képtelen másokkal a saját területükön megküzdeni.

„Nem tudni az ember faluján, egyházmegyéjén vagy nemzetén túl élő emberek viselkedéséről, szokásairól, természetéről”, s „arra vágyni, hogy mások tetteit irányítsuk”. Pound ebben a két tényezőben kereste a vidékiesség összetevőit.<sup>10</sup> Jamest úgy tartotta számon, mint az efféle korlátoltság elleni küzdelem kimagasló alakját. Joggal, hiszen James egész életművét lehet úgy jellemezni, mint különféle szokásrendszerek elsajátítására tett óriási erőfeszítést. Történetmondásos műveknél e jelrendszerek a rövid távú emlékezetben tárolt felszíni szerkezetekből (szóképek és szóalakzatok kölcsönhatásaként felfogható stílusból); az írásnak, az olvasásnak, a történetnek és az elbeszélésnek terét, időrend-

<sup>8</sup> DAVID K. LEWIS: *Convention. A Philosophical Study*. Cambridge, Mass., 1969, 118.

<sup>9</sup> HENRY JAMES: *The Art of the Novel*, 228.

<sup>10</sup> EZRA POUND: *Selected Prose 1909–1965*. London, 1973, 159, 163.

jét, tartamát és gyakoriságát meghatározó költészettani szerkezetekből; végül az elbeszélő helyzetet létrehozó retorikai fölépítésből (az elbeszélőnek a történetbefogadóval, a történet főnállóival: eseményekkel, jellemeikkel és környezettel szemben tanúsított magatartásából) állnak. E három jelenségréteg teremti meg a mű világképét. Részletes elemzéssel kimutathatók, hogy James mindegyik rétegre vonatkozó megszokásoknak igen tág körét ismerte, s a történetmondás lehetőségeinek földerítésében az összegezést kezdeményezéssel párosította. Ezúttal be kell érünk néhány utalással.

A történet mindig okozatiságot tételez föl. James Flaubert lélektani érdeklődését Hawthorne metaforikus stílusával próbálta összeegyeztetni. Műveiben a metonimikus szerkezet összefüggését ezért homályosítja el a történetmondó értelmezéseinek metaforikus jellege. A *Derűvölgy románcához* hasonló példázatokban vagy a *Bovaryné* leíró részeiben az elsődleges metonimikus fölépítést másodlagos szereppel színekdochés szerkezet egészíti ki. James szövegeinek rejtvénytudósága onnan származik, hogy írójuk az oksági viszonyokat felszínként, a metaforikus összefüggéseket pedig mélyszerkezetként értelmezi. Az előzetesen föltételezett és a megállapított tények (*topic-* és *comment-*sorozatok) egymásutánjában a hasonlóság érvényesül, „a beszélő megnyilatkozásának és a mondatnak a jelentése különvállik egymástól”.<sup>11</sup>

Összegezés és újítás egyaránt megfigyelhető abban, ahogyan James a metaforikus elvet alakjainak megteremtésekor használja. Egy jelentettnek a szövegen belüli változatait szerepeltetvén Poe példáját követte, aki a német romantikusoktól vette át a hasonmásnak már az angol reneszánszban megalapozott kultuszát. Egy korábbi tanulmányunkban igyekeztünk bizonyítani, hogy James elődeinél lényegesen rendszeresebb igénytel foglalkozott a hasonmással mint szervező elemmel, fölhasználván azt abban a küzdelmében, melyet a XIX. századi regényírás formái elnagyoltsága ellen folytatott.<sup>12</sup>

Az összes jelentésréteg megújításakor azt a célt tűzte ki maga elé, hogy az alakoknak többféle megformálását egyesítse. Julien Sorel vagy Oliver Twist a társadalom pereméről indul annak központja felé; Pierre sorsa ellenkező irányú. James egyszerre alkalmazta e kétféle érték szerkezetet: Isabel Archer az érdeklődés középpontjába kerül, mégis a lemondás válik osztályrészévé. A *Bovaryné*ban az események hősei társadalmi jellemek, a *Wuthering Heights*hoz hasonló románcos történetben lelki östípusok, a *Nehéz időkkel* fémjelezhető példázatban eszmei vagy erkölcsi magatartások. James e jelrendszerek összegezésére törekedett. Minél többféle várhatóságot akart fölállítani, hogy olvasójának szabadabb kezet adjon az értelmezésben. Mondanivalójának megfejtője éppen azért van nehéz helyzetben, mivel egymásnak ellentmondó párhuzamosságok irányítják magukra a figyelmét. Nagyobb szabadságunknak ára van. Az olvasónak mint társalkotónak a kultusza valószínűleg maga is történeti megszokás – a szabadelvűség terméke –, de föltehetően egyike azoknak a történelem által föladvott leckéknek, amelyeket komolyan vehetünk.

<sup>11</sup> JOHN R. SEARLE: *Expression and Meaning. Studies in the theory of speech acts.* Cambridge, 1979, 30.

<sup>12</sup> *Világkép és stílus. Történeti-poétikai tanulmányok.* Budapest, 1980, 438–440.

## Európai eredet és amerikai eredetiség: a dráma

EGRI PÉTER

Amikor e dolgozat – már pusztán címében is – európai eredetre és amerikai eredetiségre utal, távolról sem azt kívánja sugallni, hogy minden bölcsesség kútfeje az óvilág, vagy hogy minden eredetiség letéteményese az újvilág. Ősztönzés és újítás bizonyára nem területi kategóriák, s a földrajzi tudat túltengése károsan befolyásolhatja a művészi megítélést.

De a világirodalom útját mégis a világtörténelem nyomvonala rajzolja ki, s az európai irodalmi törekvések amerikai újraéledése, újjászületése és megújulása, a továbbfolytatásban, átértelmezésben, újrakezdésben és újat-kezdésben megnyilatkozó befogadó- és teremtőképesség a két világrész közötti történelmi tapasztalatokból fejthető ki, fejthető meg. Ezt kívánja példázni e tanulmány is az európai dráma epikus hagyományának és az amerikai tragédia születésének összefüggésével.

A modern értelemben vett amerikai tragédia és tragikomédia O'Neill életművében született meg, születése mellett azonban az epika is ott bábáskodott. Egyrészt, a modern amerikai tragédiára és tragikomédiára jellemző szembenállások, feszültségek és összeütközések jelentős epikai alkotásokban igen korán feltűnnek, és később is szakadatlanul újra jelentkeznek, szívósan és szervesen tovább élnek. Már Melville *Moby Dick*jében Ahab kapitánynak a Fehér Bálnával vívott társadalmi, lélektani, természeti és jelképes küzdelmét egy puritán módra morbid tragikumelmélet kíséri, s a regény számos fejezete drámai formában íródott. Dreiser erkölcsi és anyagi értékeket szembesítő *Amerikai tragédiája* azt a konfliktust előlegezi, mely majd O'Neill kései ciklusában, a *Magukvesztő birtokszerzők meséjében* bomlik ki. Hemingway novelláit tragikus feszültség tölti fel. Még Styron *Házam lángra gyullad* című regénye is magukvesztő, önpusztító (s egyúttal közveszélyes) birtokosokról mond drámai hangvételű történetet.

Másrészt, O'Neill drámaiban számos epikus vonás figyelhető meg. Kései mesterműve, az *Eljő a jeges* egy korai novellára megy vissza (*Holnap*), melynek valószínű ihletője Conrad azonos című nagynovellája. O'Neill expresszionisztikus drámája, *A szőrös majom* eredetileg szintén novellának készült, ennek szövege azonban elkallódott. E lírai izzású darabban a modern családregények problematikája is felvillan drámai rövidüléssel: „Szeretnék őszinte lenni – vallja Mildred –, hogy megérinthessem valahol az életet. (*Ernyedt keserűséggel*) De sajnos ehhez nincs meg bennem sem az életerő, sem az önállóság. Mindez kiégett a fajtánkból, mielőtt én megszülettem. Nagyapa kohói, melyek lánggal festették meg az eget, acélt olvasztottak, milliókat kerestek – azután apa, aki azokat az otthoni tüzeket égette, s még több milliót keresett – s pöttömnyi én mindennek a legvégén. Én vagyok a Bessemer eljárás selejt-terméke – mint a milliók. Vagy, helyeseb-

ben, öröklöm a melléktermék szerzett tulajdonságát, a vagyont, de semmit az acél energiájából, semmit az erejéből, amely létrehozta.”<sup>1</sup> O’Neill számos egyfelvonásos (kivált a *Vészjelek*, *Reggeli előtt*, *Hosszú az út hazáig*, *Veszélyes övezet*, *Az éjszakai portás*) dramatisztált novella benyomását kelti; a *Vészjelek* valóban a *Minden kötél szakad* című Conrad-novella konfliktusát és alaphelyzetét fogalmazza újra, s O’Neill egyfelvonásosát később novellaformában is újrírta és újjírta (*S. O. S.*).<sup>2</sup> O’Neill teljes drámái nemegyszer megközelítik egy regény méreteit és bizonyos jellegzetességeit (*Különös köztársaság*, *Amerikai Elektra*, *Eljő a jeges*, *Méltóbb palotát*).

Ilyen típusú epikus összefüggések más amerikai drámaírók műveiben is feltűnnek. T. Williams *Üvegfigurákja Üvegkisasszony arcképe* című novellájából ered, amint *Megérintettél!* című darabja is D. H. Lawrence azonos című novellájából származik. A *Nyár és füst* és későbbi változata, az *Egy fülemüle különöségei*, *A sárga madár* című novellából nőtt ki; a *Macska a forró bádogtetőn* is novellának, az *Egy nyári játék három játékosának* leszármazottja; *Az iguána éjszakája* az ugyanilyen című novella eredője; *A tejeskocsi nem áll itt meg többé* szintén novellából, a *Férfi hozni ezt úton fel* című s már címében is pidgin nyelvhasználattal élő novellából lombosodott drámává.<sup>3</sup> A. Miller *Nincs már szükségem rád* című novelláskötetének ha nem is témái, de bizonyos konfliktustípusai szintén drámái felé lendülnek. „E történetek némelyikéből sohasem lehetne dráma, de egyikből-másikból talán lehetett volna”<sup>4</sup> – írja Miller műfaji és műfajelméleti érzékenységre valló előszavában. E. Albee *A szomorú kávéház balladája* és *Malcolm* című drámája C. McCullers novellájának, illetve J. Purdy regényének színi adaptációja.

Bármennyire feszesen kapcsolódnak is ez epikus mozzanatok a modern amerikai dráma keletkezéséhez és kifejlődéséhez, epika és dráma bensőséges kapcsolódása oly régi, mint a drámatörténet maga. Már a hegeli esztétika epika és líra szintézisének tekinti a drámát,<sup>5</sup> s mivel elgondolását – dialektikájának általános elméleti alapjaival és a műnembeli, műfaji vonatkozások természetével egyaránt összhangban – reprezentatív példasoron, meggyőzően igazolja, tételét nem tekinthetjük merő szellemi akrobatikának a triád alakzatán. Felfogása a dráma műnemi önállóságát sem kezdi ki, hiszen a hegeli szintézis sohasem egyszerű összegezés, hanem mindig új minőséget teremtő összefoglalás. Az epikai és lírai összetevő valóban végigkíséri a drámát hosszú fejlődéstörténetének változó és változatos szakaszain; egyiknek vagy a másiknak viszonylagos súlya azonban korszakról korszakra, sőt műről műre haladva is módosul, visszavillantva az emberi létfeltételek változásait és alakváltozatait. Az efféle hangsúlyeltolódások új drámai formák keletkezését is magyarázzák.

A jelenség már a klasszikus görög dráma történetében megfigyelhető. Aiszkhülosz az *Oreszteiában* bemutatja Aigiszthosz megölésének körülményeit, s a tettet hallhatóvá

<sup>1</sup> E. O’NEILL: *The Hairy Ape. The Plays of Eugene O’Neill* (New York, 1954), Vol. III, 219. A szemelvényt a magam fordításában idézem.

<sup>2</sup> Vö. P. EGRI: *The Use of the Short Story in O’Neill’s and Chekhov’s One-Act Plays*. V. Floyd (ed.): *Eugene O’Neill: A World View* (New York, 1979), 125–132.

<sup>3</sup> Vö. EGRI PÉTER: *A novella- és drámaforma összefüggése Tennessee Williams művészetében*. Filológiai Közlöny, XX (1974), 3–4, 273–291.

<sup>4</sup> A. MILLER: *I Don’t Need You Any More* (Harmondsworth, 1967), 10.

<sup>5</sup> G. W. F. HEGEL: *Vorlesungen über die Aesthetik* (Stuttgart, 1953), Band III, 479–480.

teszi. Szophoklész az *Elektrában* szintén színpadra állítja Aigiszthosz csapdába ejtését: mint mutatja meg neki Oresztész Klütaimnésztra tetemét, hogyan hiszi Aigiszthosz, hogy Oresztész holttestét látja, miként vezeti be Oresztész a félrevezetett Aigiszthoszt a palotába. Euripidész azonban a maga *Elektra*-drámájában elbeszéléshez folyamodik: hírnökkel adatja elő *Elektrának*, hogyan ölte meg Oresztész Aigiszthoszt. A változást aligha tulajdoníthatjuk Euripidész tapintatának: a hírnök elbeszélése túlsordulásig telítve van kegyetlen részletekkel, s ebben a történetben Aigiszthosz csapdába esett áldozatnak látszik, szinte a Sors oltárán az isteneknek felajánlott áldozati állatnak tűnik. Euripidész távol állt attól, hogy idealizálja alakjait, de az athéni polisz-demokrácia egyensúlyzavarainak idején, egy idegenné váló világban, bizonytalan és megbízhatatlan értékek közt, irányító fények híján, a drámaíró, ki egyszerre volt e világ foglya és bírja, élesebb akcentussal és keserűbb gesztussal mutatott rá a magára maradó egyén – minden egyén – szigorodó és sodródó sorsára. Az új körülmények közül új drámaforma emelkedett ki, melyben művészi hangsúlyt kapott az a mód, ahogyan a jellemek különösen kegyetlen elbeszéléseket fogadnak. (Az aiszkhüloszi *Oreszteiával* való szembeötlő szerkezeti párhuzamai ellenére is O'Neill *Amerikai Elektrája*, mind szellemét, mind epikus érdeklődését tekintve, sokkal közelebb áll Euripidész *Elektrájához*.<sup>6</sup>)

Dráma és epika korszakokként megújuló kapcsolatában új fejlődési fázist képvisel a shakespeare-i drámatípus, mely történelmi tekintetben utójáték a Rózsák Háborújához, közjáték a Tudorok uralmához és előjáték a puritánok forradalmához. Robbanékonyan dinamikus művészi alkatában az epikai együttható jelentősége is megnövekedett. Tér, idő és cselekmény hármasságának felbontása kétségkívül már önmagában is ebbe az irányba mutat (*Antonius és Kleopátra* stb.). Ilyen szerepe van a nagy számú elbeszélésnek, jellemzésnek és önjellemzésnek is (*Antonius és Kleopátra* II. 2, *Othello* I. 3, *Macbeth* IV. 3, *Hamlet* I. 5, stb.). A késleltető motívumok fontos funkcióhoz jutnak a drámai cselekményben (*Hamlet*). Shakespeare drámaírói zsenialitását dicséri, hogy ezeket az epikus mozzanatokot a művészi egyensúly megbillenése nélkül tudta beemelni a reneszánsz drámaformába, alávetvén őket a központi konfliktus elemi és elementáris értékeinek. Megjelenésük és jelentőségük azonban egy új történelmi korszakra mutat, melyben a társadalmi értékrendszer túlonúl is különmemű volt ahhoz, hogy egy Szophoklész lapidáris egyneműségével, egy tömbből faragottságával lehessen megmintázni.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Vö. P. EGRI: *The Social and Psychological Aspects of the Conflict in Eugene O'Neill's Mourning Becomes Electra. Studies in English and American*, II. (Budapest, 1975), 171–214. — A költői aspektust csak e tanulmány témája szorítja háttérbe. Önmagában természetesen igen fontos a vizsgált darabokban.

<sup>7</sup> Vö. HELLER ÁGNES: *A reneszánsz ember* (Budapest, 1967), 221–260. — A shakespeare-i drámai szintézis valódi jellegét és jelentőségét a kritika sokáig nem ismerte fel. A Shakespeare-kritikának az arisztotelészi megfigyeléseket preventív dogmákká merevítő neoklasszikus szárnya (Sir Ph. Sidney, T. Rymer, A. Pope, Voltaire) megróttá Shakespeare elődeit, majd magát Shakespeare-t, mivel eltért a görög elvektől, felbontotta a hármasságát, elkeverte a komikumot és tragikumot. SZENCZI MIKLÓS (szerk.): *Shakespeare az évszázadok tükrében* (Budapest, 1965), 8–9, 52–53, 61, 64, 67.

A Shakespeare-kritika anti-arisztotelészi, romantikus szárnya (A. W. Schlegel, Stendhal, V. Hugo) ugyanezért dicsérte Shakespeare-t.

Az igazi eredetiséget azonban ritkán lehet az értékelő előjelek pusztá megfordításával elérni. Az ilyen eljárás ugyanis érintetlenül hagyja, nem vonja kétségbe az ellenfél tételét, csupán másképpen értelmezi, értékeli. A valódi előrelépést csak magának a tételnek a módosításával lehetett megtenni.

A késő-polgári drámában az epikus elemek jelentősége tovább növekszik. Ezt legalkalmasabban a cselekményvezetés ún. retrogresszív motívumainak fontossá válásával érzékeltethetjük. A *történelmi regény* című könyvében Lukács György egyetértőleg idézi Goethét, aki az epikai és a drámai cselekmény motiválásának különbségéről ír. Goethe „taglalja a cselekményt mozgató különféle motívumokat, és köztük egyrészt olyanokat talál, amelyek közösek az epikában és a drámában, másrészt olyanokat, amelyek külön-külön jellemzik ezt vagy am azt a műfajt. Ez utóbbi motívumokhoz tartoznak Goethe szerint: »*Előre haladók*, melyek a cselekményt előbbre viszik; 2. *visszafelé haladók*, melyek a cselekményt eltávolítják céljától; az epikus költemény szinte kizárólag ezeket alkalmazza.«<sup>8</sup> Lukács abban is osztja Goethe véleményét, hogy a retrogresszív motívumokat meg kell különböztetni a hátráltató, késleltető mozzanatoktól. Ez utóbbiak nem térítik el a cselekményt céljától, csak „»a menetet feltartóztatják vagy az utat meghosszabbítják; ezeket mindkét műfaj a legnagyobb előnnyel alkalmazza«<sup>9</sup>.

Ilyenformán a hátráltató motívumoknak egyaránt lehet drámai és epikai funkciójuk; Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Csehov és O'Neill műveiben azonban szerepük elsősorban az, hogy a drámát epikusan epizodikussá tegyék, s hogy a cselekmény előrehaladását ne csak visszatartsák, hanem tetemesen ki is szélesítsék, szakaszait epikus érdeklődéssel, részletezően bemutassák.

A retrogresszív motívum epikai szerepkörét Hemingway *Akiért a harang szól* című regényének IV. és XVI–XVII. fejezete példázhatja. A főcselekmény antifasiszta célja, a fasiszta kézben levő híd felrobbantása felé tart. Ezt a célt sodorja veszélybe az a feszültség, mely Robert Jordan hidrobbantó szándéka és a partizánvezér Pablo csoportvédő óvatossága között támad. A szembenállás oly erős, hogy külön novellisztikus epizódot kristályosít maga köré, s Jordan már-már lelövi Pablót. Végül azonban elmarad az összecsapás Jordan és a csoport között, Pablo felesége, az egy tömbből faragott Pilar

---

Ezt Lessing és Coleridge egy irányba mutató különvéleménye képviseli. Lessing egy 1759. február 16-i levelében azt írja, hogy „Corneille a mechanikus elrendezés, Shakespeare pedig a lényeg tekintetében közelíti meg” a görög drámaírókat (SZENCZI M.: *i. m.*, 86). COLERIDGE *Előadások és jegyzetek Shakespeare-ről* (1811–1818) című munkájában hasonló szellemben teszi fel szónoki kérdéseit: „Shakespeare-t vajon csak azok a szépségek és kiválóságok teszik nagy drámai költővé, amelyek közösek benne és az ókoriakban, de már kevésbé számíthat szeretetünkre és tiszteletünkre, amennyiben eltér tőlük? – Vagy épp ezek az eltérések bizonyítják-e ismét költői bölcsességét, mint eredményei s egyszersmind jelképei az élő erőnek, szemben az élettelen gépezettel – a szabad és versengő eredetiségnek, szemben azzal, ami szolgálai utánzás, vagy még pontosabban a hatások vak lemásolása, a lényeges elvek utánzása helyett? Ne képzeljék, hogy én szembe akarom állítani a lángészt a szabályokkal! Nem, épp e szabályok viszonylagos értékét kellene megvizsgálnunk.” (SZENCZI M.: *i. m.*, 107.)

Amikor Lessing különbséget tesz a görög drámaíróknak a mechanikus elrendezés, illetve a lényeg tekintetében való követése között, és Coleridge elválasztja a szolgálai utánzást a lényeges elvek igaz utánzásától, akkor voltaképpen a dráma műnemi lényegét különíti el annak történeti megjelenési módjától, a maradandót az időlegestől, a konfliktusból adódó szükségszerű koncentrációt a hármas egységtől. A gondolatból az is következik, hogy a drámaesztétikai alapelvek lényegének fenntartása az új történelmi körülmények között új formákra vezet, a maradandó és a változó dialektikus egységben áll egymással. A drámai és az epikai vetület shakespeare-i egysége tehát éppúgy megfelel a reneszánsz társadalmi állapotoknak, amint a tér, idő és cselekmény egysége is összhangban volt a görög helyzettel.

<sup>8</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *A történelmi regény* (Budapest, 1947), 119.

<sup>9</sup> Uo.

Jordan mellé áll, s őt támogatja a partizáncsoport is. E cselekményépítés kettős eltérítéssel jár. A novellaszerű epizód cselekménye csak úgy tud előrelépni, ha eltéríti a regény főcselekményét; ez viszont csak akkor tud előremozogni, ha eltéríti az epizód mellék-cselekményét. Ez utóbbi kitérítés, mely egy gondosan előkészített esemény be nem következésén alapszik, katartikus hatású, hiszen az antifasiszta erőik egységbe kovácsolódását jelzi.<sup>10</sup>

Az epikai késleltetés és eltérítés katartikus ereje igen szembeeszköző A. Sillitoe nagynovellájában, *A hosszútávfutó magányosságában* is, melyben a főszereplő Smith már-már megnyeri a versenyt, de a finisben lelassít, és szándékosan veszít: ne legyenek rá büszkék „a fejesek”. A morális és művészi megtisztulást is egy előkészített, de elmaradt tett váltja ki: a külső esemény meg nem történte a belső cselekedet, a választás megtörténte utal.

A dráma szempontjából a vitális kérdés ez: milyen sorsra jut a drámai dinamika s maga a műnem általában, amikor a retrogresszív motívum, az epikus eltérítés és késleltetés különös jelentőséget kap a cselekményben? A válasz korszakról korszakra, drámaíróról drámaíróra és drámáról drámára változik, de alapjában véve két poláris lehetőség sarkpontjai szerint rendeződik. Az egyik a drámai dinamika visszametszése vagy éppen kimetszése. Ennek jelei már a naturalista mozgalomban feltűnnek, mely általában is hajlik arra, hogy epizálja a drámát (Hauptmann: *A patkányok*). Strindberg a *Haláltáncban* kibontja e törekvést, amikor újra és újra, valószínűtlenül hosszú sorban mutatja be, hogyan fenyegeti végzetes szívroham a Kapitányt, kit csak a trilogia harmadik részének legvégén üt meg a jól megérdemelt guta. A drámát Dürrenmatt szellemes *Play Strindbergje* váltotta ki groteszk komorságából azért, hogy a benne rejlő szándéktalan komikumot szándékosan emelte s hegyezte. Amikor a cselekmény hátráttatása és eltérítése uralkodóvá válik, a drámai dinamika zilált, meg-megtorpanó és meghíusuló színpadi gesztusokká szóródik szét, vagy teljesen felbomlik, s egy alapjaiban mozdulatlan és metafizikus miliőt hagy hátra, melyben drámai feszültség gerjedhet, s a tétlenség kényszere a tevékenység igényére lehet vonatkoztatva, de drámai fejlődés nem lehetséges (Beckett: *Godot-ra várva*).

A drámafejlődésnek azonban másik útja is van. A hátráttatással és eltérítéssel járó epikus törekvés keresztveződhet, új minőségben egyesülhet is a drámai dinamikával. Ezt a teljesítményt közelíti meg O'Neill *Különös közjátéka*. A kilenc felvonásos dráma regényszerű méreteket ölt, epikus érdeklődéssel halmozza a részleteket, koronként érzelmes közhelyekkel él, s kissé konvencionális módon ér véget, de drámai lendülettel íródott, társadalmi kutatószervedély hevíti, lélektani elemzőkedv izzítja, és az emberi szenvedéssel való vádemelő együttérzés repíti.

A dráma konfliktusa az egyéni vágyat és az erkölcsi kötelességet ütközteti újra és újra az első világháború hosszan hátravetett árnyékában. A drámai cselekmény epikus hátráttatása, késleltetése többféle módon is megjelenik.

1. A vágy és az erkölcs közötti szembenállás mint az érdekek külső konfrontációja (Nina és Sam, Darrell és Sam stb.) és mint belső (Ninán és Darrellen belüli) ellentét

<sup>10</sup> Lukács véleménye szerint a katarzisz nemcsak a tragédia vagy a dráma sajátja, hanem az egész művészeté is. A tragédia nem teremt, csak koncentrálna, kiemeli a katarzist. LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága* (Budapest, 1965), I, 744–774.



töréspontig éleződhet, de tetté erő összecsapásba nem válthat át. Ehhez Ninából is, Darrellből is hiányzik a szükséges határozottság vagy gátlástalanság. E tétova és tépelődő jellemek a konfliktus és a cselekmény jellegét is megszabják. A katarzis erkölcsi felhajtóereje abból ered, hogy egy tetre nem kerül sor: Nina és Darrell nem tárja fel Sam előtt, hogy családját öröklött elmebaj terheli, nem robbantja fel házasságát, nem házasodik össze.

A késleltetések hosszú sora a drámát epikusan elnyújtja, és olykor vontatottá teszi. Karinthy Frigyes ezt kérelhetetlen világossággal fejezi ki a darabról írt remekbe sikerült irodalmi karikatúrájában, melynek már pusztá címe is jellemzően bőbeszédű és jellegzetesen lassú léptű: „*Mi van ebben különös közjáték, vagy Az élet olyan, mint a lavina, másszóval Wanga Minga csodálatos élete harminckilenc részben.*”<sup>11</sup> A karikatúra mondatai között évek telnek el:

„*Börharisnya . . . (Magában): Szeretem? Nem. (Hangosan): No és? (Két év múlva): De itt jön az anyósod.*”<sup>12</sup> . . .

„*Minga: Ejnye, te haszontalan! (Tíz év múlva): Hogy megnőttél!*

*Pistike: Azt elhiszem! (Öt év múlva): Anyám, bemutatom a menyasszonyom.*”<sup>13</sup>

A torzkép találó: a *Különös közjáték* cselekménye 25 évet fog át; a VI. és VII. felvonás között csaknem 11 év telik el; a VII. és VIII. felvonást 10 év választja el.

2. Charles Marsden nemegyszer akkor lép színre, lép be egy jelentbe, amikor egy-egy lappangó drámai impulzus, gyülemelő drámai indulat felszínre törne. Megjelenése ilyenkor megakadályozza a vágy kirobbanását s az akarat tettéérését. A VIII. felvonásban például Marsden éppen akkor tűnik fel, amikor Nina és Darrell doktor között fellobban a szerelem. Marsden azonban félbeszakítja a jelenetet, letöri annak drámai csúcát. Ne feledjük: Marsden regényíró, aki már a VI. felvonásban így kommentálja Nina és Darrell párbeszédét: „Nina ennek az embernek a szerelmébe szerelmes . . . kegyetlenül magabiztos . . . hiába utálok ezt a pasast, sajnálnom kell . . . én aztán ismerem Ninát, milyen kegyetlenségre képes . . . ideje, hogy beavatkozzam . . . milyen jól illene ez egy regénybel!”<sup>14</sup>

3. A jellemek belső megnyilatkozásai, néma gondolatai, hangtalan érzései, belső monológjai szintén visszafogják, epikus–analitikus módon hátráltatják a drámai lendületet. Ugyanebben az irányban hat a freudi Ödipusz-elmélet koronkénti túlhajtása is, mely túlmotiválja a helyzeteket, s ezáltal epikus komplikációkat hoz létre. Ez történik például a VII. felvonásban, ahol a 11 éves Gordon Evans ösztönös gyűlöletet érez apja, Darrell doktor iránt, jóllehet úgy tudja, hogy Sam Evans az édesapja, s gyűlölete már az előtt fellángol, hogy meglesi Nina és Darrell csókját. Az ösztönösen természetesnek feltüntetett, de a pszichoanalitikus elmélet túlfeszítéséből eredő motiváció inkongruenciáját ismét éles szemmel veszi észre és találóan karikázza Karinthy: „*Börharisnya: . . . Minderre az én egyszerű kurta-furcsa, ős-amerikai, indián eszemmel gyűttem rá, a tomahawkját neki,*

<sup>11</sup> KARINTHY FRIGYES: *Így írtok ti* (Budapest, 1954), 491.

<sup>12</sup> *I. m.*, 493.

<sup>13</sup> *I. m.*, 494.

<sup>14</sup> E. O'NEILL: *Különös közjáték*. Ford. Bánay Geyza. *Drámák* (Budapest, 1974), I, 216. – Vö. PETER SZONDI: *A modern dráma elmélete 1880–1950*. Ford. Almási Miklós. Budapest, 1979, 135–139.

és nem például Freud Zsigmond műveiből, úgymint *Traumdeutung*, *Der Ödipus-Komplex und sein Zusammenhang mit dem Unbewussten* stb., akit nem is ismerek, a nevét se hallottam soha”<sup>15</sup>; és „*Pistike (egy év múlva)*: Kezit csókolom, nagyanyuka! (*Két év múlva*): De a Sóljomszem bácsinak nem köszönök csak azért! (*Magában*): Köszönök neki, de a modern lélekelemzés szabályai szerint a fiúgyermek gyűlölni tartozik édesapját.”<sup>16</sup>

Ugyanakkor O’Neill általában képes arra, hogy a patológusait is társadalmi tényezők (a háború) lélektorzító hatásaként dramatizálja, és a szereplők tudatos, külső és tudattalan, belső megnyilatkozásainak szembeállításával drámaian leplezze, és kiélezze látszat és valóság perlekedő kontrasztját. Az epikai és a drámai így végelemzésben kölcsönösen áthatja egymást.

A célul tűzött cselekvés menetét bizonyos gátló tényezők nemcsak hátráltatni, késleltetni, lassítani tudják, hanem pályájáról el is téríthetik. A *Különös közjáték*ra nagy mértékben jellemző a drámai cselekmény epikus kitérítése.

1. Nina Gordon Shaw-é akar lenni, vigaszul s vezeklésül nyomorék katonáknak veti iszonyodó testét, Sam Evanshez megy feleségül, Darrell doktorba szerelmes, és végül Charles Marsden felesége lesz. A cselekvések és történések e láncolatában oly dolgok következnek be, amelyeket senki sem várt, maga Nina sem sejtett.

2. Máskor viszont olyan események, amelyek iránt O’Neill a nézőben várakozást kelt, melyekre minduntalan céloz, és amelyeket alaposan előkészít, végül is nem történnek meg. Erre példa Evansék családi titkának gyakran megkísérelt, szakadatlanul kísértő, a cselekményt kísérő, de azután elmaradó feltárása Sam előtt; ezt példázhatja O’Neillnak az a törekvése is, hogy elhitesse a nézővel: Sam neurózisa az idegösszeroppanásig fokozódik, s Sam megőrül.

Amikor a II. felvonásban először lép színre, „*Van valami megható benne, mint az eltévedt, elveszett gyermekben, de szembetűnő gyöngesége mögött megbúvik egy csipetnyi, egyelőre még öntudatlan, konok erő is*”.<sup>17</sup> A III. felvonásban „*Samen látni, hogy szinte fél a boldogságtól, mintha még nem merne egészen hinni a szerencséjében, s időnként meg kellene győznie róla önmagát, bár most épp a hullámok taraján vágat, sugárzik róla a szerelem, a ielkesedés, a gyerekes imádat*”.<sup>18</sup>

Ezután tárja fel Mrs. Evans az öröklött elmebaj családi titkát-átkát. A IV. felvonásban már Sam asztala is „*idegbajos lett*”,<sup>19</sup> jelezve Sam idegállapotának megbolydulását és O’Neill már-már regényírói érdeklődését, a tárgyi részletek s a milió iránti fogékonyságát. Sam arca „*csüggedt, szeme nyugtalanul rebben ide-oda, válla alázatosan megrögy. Alaposan lefogyott, nyüzött, sárgás a képe*”.<sup>20</sup> Főnöke megszidta. Önbizalmával munkakedvét és energiáját is elvesztette, attól tart, nem férfi többé. Retteg, hogy elbocsátják munkahelyéről. Az V. felvonásban „*Tekintete szánalmasan gyötrött, viselkedéséről nyomasztóan lerí, mennyire szeretné titkolni krónikus baját: ideges rémületét és rossz lelkiismeret-*

<sup>15</sup> KARINTHY FRIGYES: *Igy írtok ti*, 492.

<sup>16</sup> *I. m.*, 494.

<sup>17</sup> E. O’NEILL: *Drámák*, I, 133.

<sup>18</sup> *I. m.*, 154.

<sup>19</sup> *I. m.*, 166.

<sup>20</sup> Uo.

tét”.<sup>21</sup> Már azt latolgatja, hogy elválik Ninától, hiszen nem tud szerelmet éleszteni feleségében, Nina már szinte gyűlöli, s ő nem tudja anyává tenni.

Ám az önelvesztés, énfelbomlás és idegzavar mind veszélyesebb kibontakozása tüstént megáll, míhelyt Darrell doktortól azt hallja, hogy apa lesz. A VI. felvonásban Samet mintha kicserélték volna. „Zömökebb lett, eltűnt képéről az örök aggodalom és kisebbség kényszerű zavara, arca kitelt, egészséges és elégedett. Még föltűnőbb rajta a szolid nyugalom és határozottság: tudja, mit akar, és biztos benne, hogy az meg is lesz. Megérett, megtalálta helyét a világban”.<sup>22</sup>

O’Neill tehát epikus gonddal részletezi egy tulajdonság kibomlását, és epikus nyugalommal elégszik meg a tendencia kimunkálásával, melyet nem fokoz drámai válsággig. Ez az epikus módszer azonban drámai célt szolgál: megérteti a nézővel, miért vállalta magára Darrell doktor, hogy – amint hitte, mert magával elhitette, merő tudományos kísérletként – gyerekekkel ajándékozza meg Ninát, vagyis hogyan válhatott boldoggá valaki (Sam) mások (Darrell és Nina) boldogtalansága árán.

Az epikus késleltetés és eltérítés szembeszökően kiterjedt használata O’Neill *Különös közzjáték*ában egy formai eljárást kristályosít rá a drámára. Funkciója összefügg azokkal az elvekkkel, amelyeket Hegel fektetett le történetfilozófiájában. Hegel szerint egy történelmi tendencia egyéni erőfeszítések eredője. Minden egyén a maga céljait követi, s személyes törekvései bennfoglaltatnak a történelmi eredményben. Mégis, a történelem mint az egymáson köszörülő személyes szándékok és cselekedetek következménye különbözik is azoktól az egyéni elképzelésektől, amelyeknek összegeződéséből létrejött. Ezt hívja Hegel az ész cselének.

A történelmi folyamatnak ez a jellege különös erővel mutatkozott meg az 1789-es francia forradalom után. A kor a regény klasszikus időszaka volt, mely a maga lenyomatát a műfajon is rajta hagyta. A regényszereplők törekvéseinek epikus eltérülése az egyéni célok világtörténelmi eltérülésének tükröződése. Ez a magyarazata annak is, miért válik a dráma epikussá, amikor felveszi ezt a történelmi szerkezetet.<sup>23</sup>

Amikor a XIX. század második felében és a XX. században a történelmi tendenciának az egyéni törekvésektől való viszonylagos függetlensége nagymértékben megnövekedett, a társadalmi elidegenedés új feltételeit a dráma is megérzi. Ibsen, Strindberg, Hauptmann és Csehov drámai formája fokozottan epikussá válik, s Brecht nem arisztotelészi dramaturgiájának elidegenítési effektusa tudatosan és szükségszerűen epizálja a drámát.

<sup>21</sup> I. m., 187.

<sup>22</sup> I. m., 204.

<sup>23</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *A történelmi regény*, 99–101, 122. – Az eltérítés mintája, míhelyt létrejött, nemcsak a történelmi, hanem a társadalmi regényben is hatékony formanyelv. – *A Különös közzjáték* epikus, regényszerű jellegére vö.: J. W. KRUTCH: *Strange Interlude* (1928), J. GASSNER: *Homage to O’Neill* (1951), E. BENTLEY: *Trying to Like O’Neill* (1952) in O. Cargill, N. B. Fagin, W. J. Fisher (eds): *O’Neill and his Plays* (New York, 1970), 185–186. – O’Neill *Különös közzjátéka* megformálási módját tekintve bizonyos mértékig párhuzamba állítható A. WESKER *Gyökerek* című drámájával. Wesker bemutatja, hogy Ronnie elmaradása Beatie-ből önálló gondolatokat váltott ki (jóllehet az író éppen azért nem jön el, mert azt hiszi, a lány képtelen az önálló gondolkodásra). Így a katarzist e darabban is egy régóta várt és hosszan előkészített esemény be nem következése sodorja fel: a realizmus merülési szintjét az író a naturalisztikus állapotszerűség túlfokozásával éri el, s a drámai dinamikához egy epikus tulajdonság eltűzésével jut el.

A XX. századi amerikai dráma születése, kibontakozása, felnövekedése és eredetisége ugyancsak feszesen összakapcsolódik a társadalmi elidegenedés problémájával és jelenségével. A feudalizmus hiánya, a kapitalista fejlődés viszonylag kései megindulása, az óvilágból átplántált magas szintű technológia és termelési tapasztalat, az újvilág hatalmas területei és gazdasági forrásai, az amerikai forradalom és függetlenségi háború sikere és a polgárháború eredménye, az iparosodott északnak a rabszolgotartó déli fölött kivívott győzelme megvetette a történelmi alapját, megteremtette a mintáját és megszabta a tempóját az amerikai civilizáció példátlanul energikus és dinamikus fejlődésének, mely 1865 után, a monopolizálódás körülményei között kiváltképp előrelendült, és az I. világháború idejére tömegméreteket öltött.

A civilizáció rohamra azonban az elidegenedés rohamos terjedését is magával hozta, s ezt csak fokozta az amerikai földről távol megvívott és megnyert I. világháború speciálisan amerikai tapasztalata: az anyagi és katonai győzelem, mely felpezsdítette a gazdaságot, s a szellemi és emberi veszteség, mely felperzselte az értékeket (Nick Adams és Henry főhadnagy beavattatása az erőszak világába Hemingway novelláiban és *Búcsú a fegyverektől* című regényében).

Az elidegenedés nyomasztó ereje és a tőle kiváltott emberi ellenszegülés tragikus összeütközése magyarázza Mark Twain utolsó alkotó korszakának elsötétülését, az amerikai naturalizmus sötétre satírozott kormos színeit, Dreiser *Amerikai tragédiájának* drámai fojtását, Hemingway novelláinak tragikus sűrítettségét, T. S. Eliot költészetének zománcos komorságát, élesen metszett képeinek keserű keménységét s végül, de nem utolsósorban a modern amerikai tragédia születését, egy olyan modern hangvételű és atmoszférájú dráma megteremtését, mely O'Neill klasszikus művében, az első világháború idején és után a nemzeti és nemzetközi jelentőség színpadára lépett. Ez a világtörténelmi nagyságrendű konfliktus állítja magyarázó fénybe a modern amerikai dráma világirodalmi fontosságát; ez érteti meg, miért éppen az első világháborús időszak kíméletlen bölcsőjében született meg, s az azt követő periódusban nőtt nagyra az amerikai drámairodalom, mely a XVIII. és XIX. században nem vehette fel a versenyt sem az epikával, sem a lírával. A szokásos és szokványos indokok: a XIX. századi amerikai drámai hagyomány továbbfolytatása, vagy egy rendkívüli tehetség csodás üstökös-csövája, vagy az európai művész-színház hatása, vagy az amerikai off-Broadway mozgalom kibontakozása, vagy Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Csehov, Gorkij, Kaiser és Toller drámaíróinak ösztönzése, vagy az egykorú regény példája, vagy pszichikusan, pszichoanalitikusan motivált személyiségzavarok, belső feszültségek kivetülése is csak a történelmi folyamatba ágyazva kaphatják meg kétségtelen, de csupán viszonylagos jogosultságukat és megvilágító erejüket. Senki más nem tudta volna megírni O'Neill drámáit, de O'Neill eredetisége és tehetsége éppen abban áll, hogy önmaga kiegyensúlyozatlanságát és lelki konfliktusait egyetemes érvényű társadalmi, erkölcsi és szellemi ellentétek közegeként tudta megformálni. O'Neill lélektani drámája ezért a kor társadalmi drámájának belső lenyomata, egyenértékese.

Korai egyfelvonásosainak és *A szőrös majom*nak színpadra fogalmazásától fogva O'Neill drámaírói képzetét és érdeklődését mind szuverénebb hatalommal ejtette rabul az elidegenedés társadalmi képlete és lélektani képlékenysége, s a *Különös közzjátékban* a drámaíró az emberi szenvedés végső okát az első világháború embertelenségében jelöli meg, mely az elidegenedés tömegméreteit nyilvánvalóvá tette, s melynek hatása még

abban a módban is megnyilvánul, ahogyan O'Neill az *Amerikai Elektrában* a polgárháborút bemutatja.

Az elidegenedés tudata, melyet a gazdasági világválság, a fasiszta veszély s a II. világháború is felfokozott, megnövesztette O'Neill művészetében az epikus összetevőt, de az emberi ellenerők realiztikus felmérése, az emberi integritás és mozgósítható ellenállás mégoly szétszórt és széttöredezett erőinek valós számbavétele az epikus és drámai jegyek szerves integrálódásához vezetett. E szintézis minőségében, a megváltozott történelmi helyzetből adódó tanulságok művészi levonásában és az európai drámaírókhoz való viszonyában O'Neill eredetisége ismét visszavillan.

Jelentős kései drámájában, az *Eljő a jegesben* O'Neill olyan témát választ, amelyet Ibsen a *Vadkacsában*, Csehov a *Három nővérben* és Gorkij az *Éjjeli menedékhelyben* szintén feldolgozott.<sup>24</sup> Mint európai elődeinek darabjaiban, O'Neill drámájában is illúzió és valóság, eszmény és igazság szembenállása adja a konfliktust. E drámák számos szereplőjét kínozza a két pólus közötti feszültség. Az európai drámák cselekményét az a törekvés mozgatja, hogy a feszültség a való élet szintjének az ideális követelések színvonálára történő felemelése révén szűnjék meg. Ezt kísérli meg a maga módján Gregers Werle, Tuzenbach és Irina vagy Luka és Szatyin. Igen különböző módszereket alkalmaznak, egyaránt élnek reális és illuzórikus eszközökkel, elbuknak küzdelmükben, vagy a remény hagyja el őket, de az eszményekre őszintén és becsületesen, bár olykor illúziókat kergetve, tragikomikusan törekszenek, és kudarckuk a társadalmi helyzet erkölcsi bírálata.

Első pillantásra ez történik az *Eljő a jegesben* is. Hickey rábeszéli Harry Hope lebujának lakóit: ne csak álmodozzanak arról, hogy megvalósítják céljaikat, s követik eszményeiket, hanem valóban szedjék össze magukat, és térjenek vissza életük korábbi köreibé. Valójában azonban Hickey kísérletének lényege épp ellenkezője annak, amit Werle, Tuzenbach, Luka és Szatyin akar elérni. Míg ők a valóságot az ideál (vagy legalább az illúzió) szintjére próbálják emelni, addig Hickey úgy törekszik megszüntetni a feszültséget, hogy megöli az ideált, mely az illúziót táplálja. Ez történik akkor, amikor Hickey meggyilkolja feleségét, Evelynt, sétára küldi egykori körzetében Harry Hope-ot, és akkor is, amikor Parritt feljeleníti és börtönbe juttatja anyját, Rose-t. Ha O'Neill alakjai illúziókban élnek is, feltételezni azt, hogy ezek az emberek az ő társadalmi, erkölcsi és lélektani helyzetükben képesek lehetnek megszabadulni illúzióiktól, mindennél nagyobb illúzió volna.

<sup>24</sup>A *Vadkacs*a és az *Éjjeli menedékhely* közötti összefüggésre vö.: L. GAYNOR: *O'Neill's Icedman Seen as Ghost of Ibsen's Wild Duck*. New York Herald-Tribune, 2 March, 1947; S. ARESTAD: *The Icedman Cometh and The Wild Duck*. Scandinavian Studies, XX (Feb. 1948), 1–11; E. BENTLEY: *Trying to Like O'Neill* (1952); C. DAY: *The Icedman and the Bridegroom* (1958); R. BRUSTEIN: *The Icedman Cometh* (1962) in J. H. Raleigh (ed.): *Twentieth Century Interpretations of The Icedman Cometh* (Englewood Cliffs, 1968), 44, 82, 95, 101; T. F. DRIVER: *On the Late Plays of Eugene O'Neill* (1958) in J. Gassner (ed.): *O'Neill: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, 1964), 118. — Az *Éjjeli menedékhely* és az *Eljő a jeges* közötti kapcsolatra vö.: *Review of the 1946 Production of The Icedman Cometh by George Jean Nathan* in J. H. Raleigh: *i. m.*, 29; V. C. HOPKINS: *The Icedman Seen Through The Lower Depts*. College English, XI (Nov. 1949), 81–87; H. MUCHNIC: *The Irrelevancy of Belief: The Icedman and The Lower Depths* in J. H. Raleigh: *i. m.*, 103–112; G. Oppenheimer: *Long Night's Journey*. Newsday, 25 May, 1956; C. DAY: *The Icedman and the Bridegroom* (1958) in J. H. Raleigh: *i. m.*, 82; J. GASSNER: *Eugene O'Neill* (Minneapolis, 1965), 36–37; P. EGRI: *Eugene O'Neill, The Icedman Cometh: An Epic Tragi-comedy of Illusion and Reality*. Hungarian Studies in English, XI (1977), 95–105.

Mégis, O'Neill nem engedi a cselekményt megdermedni a morális bénultság ez abszolút fagypontján. A dráma távol áll attól, hogy valamiféle halálvágy vagy nihilizmus kifejezője legyen. Gesztusa nem is egyszerűen az ironikusan rezignált kézlegyintésé, mely annak elkerülhetetlenségét jelzi, hogy előbb vagy utóbb mindenki visszaesik álmatag téveszméibe. A dráma végső soron az értékek kétségbeesett felkutatása, mely azt mutatja meg, hogy az emberek nyomorultnak érezhetik magukat, ha nem tudnak eleget tenni önnön eszményeiknek, de ezerszeresen nyomorulttá lesznek, lelki halált hálnak, ha eszményeiket megölik. Az ideál, meglehet, csak a távolban villózik, irreális színekben játszik, s valóra váltására sokszor kevés a remény, de mihelyt elenyészik vagy megsemmisül, az emberi lét értelmetlenné válik, az emberi autonómia megújulásának lehetősége elvész, s az élet a kilátástalan stagnálás vegetatív szintjére szorul.

Az *Eljő a jeges* ilyenformán az emberi eszményeket visszajúkról erősíti meg. Ebben rejlik eredetisége. O'Neill kései darabjait jellemezve Lukács György joggal jegyzi meg: „... emberileg hiteles és nem hiteles vonások szétválaszthatatlanul fonódnak össze jellemeiben, s a hangsúly mindinkább az utóbbiakra esik. Ebben van O'Neill eredetisége, ilyennek látja a helyzetet, s a tragikomikus dacosság sajátos egyvelegével mégis képes megőrizni alakjai személyiségének emberi integritását”.<sup>25</sup> Ám ez az életszemlélet és drámafelfogás szükségképpen az epikus és drámai vonások integrációjával jár. Hogy bemutatassa az elidegenedtség állapotát, hogy mozgósíthassa és összpontosíthassa az ezzel szembeszegülő, szétzilált erők emberi tartalékait, s hogy véleményét meggyőzően és erőszakoltság nélkül fejezhesse ki, O'Neillnak arra volt szüksége, hogy számos cselekményszálát futtasson egymás mellett, s ezek párhuzamosságával erősítse meg a dráma mondanivalóját, mely e párhuzamok nélkül merő erősködés lett volna csupán. Ez arra vezetett, hogy a drámai cselekmény egésze regényszerűen szétterült, egyes epizódjai pedig novellisztikusan kihegyeződtek. Ez magyarázza, hogy O'Neill átvette, felújította és átértelmezte Ibsen vezérmotívumait, Csehov mozaik-technikáját és Gorkij drámai mozgásba hozott epikus tablóképeit.

O'Neillnak a dráma és az epika ötvözésére irányuló törekvései *Magukvesztő birtokszerzők meséje* című, tág ölelésű drámaciklusában tetőződtek. A ciklus címe nemcsak az anyagi nyereség és a szellemi (emberi) veszteség számos más O'Neill-drámában felöltő szembenállását összegzi (*Köd, Olaj, Túl a szemhatáron, A kötél, A forrás, Vágy a szilfák alatt, A milliomos Marco, Brown, a nagy isten, Utazás az éjszakába, Méltóbb palotát, Az utolsó hódítás*); s nem is csak arra a problémára utal, mely olyan egyébként különböző darabokban él, mint Arthur Miller *Az ügynök halála*, Tennessee Williams *Macska a forró bádogtetőn* vagy Edward Albee *Az amerikai álom* és *Kényes egyensúly* című drámája; hanem a modern emberi élet és dráma egyik döntő és perdöntő konfliktusát is mintaszerű tisztasággal és paradox élességgel példázza, s ezért mélyen bevilágít e műfaj keletkezésének és kibontakozásának okaiba. Az elidegenedés folyamatának belső ellentmondásossága a modern amerikai dráma történetének jelentős részét valóban magukvesztő birtokszerzők meséjévé tette. Ha volt valaki, aki tudta, milyen talajon nőtt a XX. századi amerikai tragédia és tragikomédia, a műfaj máig legnagyobb képviselője, Eugene O'Neill bizonyára tudta.

<sup>25</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *Világirodalom*. Szerkesztette és válogatta Fehér Ferenc. Budapest, 1969, II, 260.

O'Neill drámái élelítésének azonban hatalmas drámái mozgástérre és óriási időbeli kiterjedésre volt szüksége ahhoz, hogy világképének látható formát és tapintható alakot adjon. Az amerikai társadalom 1755-től 1932-ig terjedő, több mint másfél évszázados történelmi mozgásának dramatizálása valóban epikus méretű vállalkozás.<sup>26</sup> A ciklus darbjainak hossza és száma szakadatlanul és szinte megállíthatatlanul növekedett, s végül a teljes terv tizenegy drámát ölelt fel. Valószínűnek tetszik, hogy a drámaciklus terve nem elsősorban azért valósult meg csak töredékesen, mert O'Neillt súlyos betegség kínozza (számos cikluson kívüli darabot írt ugyanebben az időszakban), hanem főként azért nem ölthetett testet, mert kivitelezése epikus dimenziókat követelt, és feltehetően epikus formát kívánt.

A klasszikus antikvitás reprezentatív ciklusa olyan drámái láncolat volt, amely a klasszikus mitológiába vetett közös hiten és az athéni polisz-demokrácia homogén értékrendszerén alapult (Aiszkhülosz *Oreszteiája* stb.).

A reneszánsz idején még lehetséges volt világtörténelmi nagyságrendű társadalmi alaprendenciáknak világirodalmi jelentőségű drámaciklusban való példaadó összefoglalása: a feudális anarchiából a polgári rendbe történő átmenet jellegzetes emberi összeütközéseit Shakespeare történelmi ciklusa állította színpadra, s a királydrámák a nagy tragédiák sorozata számára törték az utat.

Amikor azonban az 1789-es francia forradalom és a napóleoni éra után a polgárság feltörekvő erőből intézményes hatalommá vált, az átfogó társadalmi keresztmetszetet adó jellegzetes irodalmi modell már a regényciklus volt: Balzac *Emberi Színjátéka* a maga realista koncepciójával és drámái összeütközéseivel, majd később Zola Rougon-Macquart krónikája a maga naturalista determinizmusával, környezetfestő karakterisztikájával és biológiai érdeklődésével. Figyelemre méltó, hogy e korszakban még a nem epikai ciklusok is bizonyos epikus jegyeket mutatnak fel, mint Wagner mitikus, tragikus, lírikus és dekoratív *Nibelung*-tetralógiája, melynek némely vonását Thomas Mann Zola módszeréhez hasonlította.<sup>27</sup>

A több mint 150 évnyi amerikai történelmi fejlődés dinamikus sodra és ellentétekben kibontakozó vonulata, melyet O'Neill *Magukvesztő birtokszerzők meséje* című nagy ciklusában törekedett megformálni, drámái bemutatást követelt, de a történelmi anyag szerteágazó és szövevényes volta a téma epikus kiszélesítéséhez vezetett, s a ciklust valóban „mesé”-vé, történetté alakította, mely a dramatizált családrégény műfaja felé tart.<sup>28</sup> Ezt alkalmasint O'Neill maga is érezte, amikor 1935. július 3-án így írt Robert

<sup>26</sup> A ciklus időkorét az O'Neill-kutatás némiképpen ellentmondásosan határozza meg: J. Y. MILLER: *Eugene O'Neill and the American Critic* (Hamden, 1962, 1973), 40–42; T. BOGARD: *Contour in Time: The Plays of Eugene O'Neill* (New York, 1972), 371–380; V. Floyd (ed.): *Eugene O'Neill: A World View* (New York, 1979), 8.

<sup>27</sup> ALMÁSI MIKLÓS: *A drámafejlődés útjai* (Budapest, 1969), 247–248, 253.

<sup>28</sup> O'Neillt mindvégig érdekelte a ciklikus elrendezés. Négy korai egyfelvonásosát (a *Karib-tengeri holdat*, a *Hosszú az út hazáigot*, a *Veszélyes övezetet* és az *Útban Cardiff felét*) az *S. S. Glencairn* című ciklusba rendezte. A *nevető Lázár*, a *Dinamó* és az *Örökkön örökké* egyfajta vallásos trilógia. Az *Amerikai Elektrát* O'Neill kifejezetten trilógiaként jelölte meg. A húszas évek végén és a harmincas évek elején O'Neill önéletrajzi drámaciklust tervezett (*Tenger-Anya fia*). Utolsó periódusának két kiemelkedő darabja, az *Utazás az éjszakába* és a *Boldogtalan hold* összekapcsolódó önéletrajzi drámák. Az *éjszakai portást* O'Neill egy egyfelvonásosokból álló sorozat egyik darabjaként írta. (A

Sisknek a ciklusterről: „... Mindegyik darab a család egy tagjának végső sorsa körül összpontosul, de a család egész történetét is folytatja. Röviden szólva, az *Elektra*-elgondolás kiszélesítéséről van szó, de természetesen klasszikus téma nélkül. Nagyobb mértékben alkalmazza a *Brown, a nagy isten* felhangjait és mellékhangjait, jelképesebb és komplikáltabb lesz (hiszen összetettebb viszonylatokat kell feldolgoznia) – és mélyebbre hatol”.<sup>29</sup> Amikor O’Neill az „*Elektra*-elgondolás kiszélesítés”-éről szól, és az „összetettebb viszonylatok”-ból eredő komplikációról beszél, akkor a drámai tárgy ama epikus komplexitására céloz, mely végül is meggátolta a ciklus-terv megvalósításában, és O’Neillt egy elkeseredett pillanatában arra készítette, hogy felbecsülhetetlen és pótolhatatlan kéziratanyagot vessen tűzbe.

Az a két dráma azonban, mely a *Magukvesztő birtokszerzők meséje* ciklusából ránk maradt (*Egy igazi úr, Méltóbb palotát*), az epikus és drámai tulajdonságok szerves egységét mutatja, magyarázó fényt vet a modern amerikai dráma keletkezésének és kibontakozásának okaira, és egy olyan társadalmi problémát állít a figyelem középpontjába, melyet az újabb európai történelem is felvet, de az amerikai fejlődés megsokszoroz, meghatványoz és új minőségigé fokoz.

A modern amerikai dráma úgy váltja ki az elidegenedés tudatát, hogy a nézőt is katartikusán kiváltja az elidegenedés állapotából. A XX. századi amerikai dráma ezért lehetett képes arra, hogy a kortársi európai dráma sugallatait befogadja és átformálja, s ezért válhatott alkalmassá arra is, hogy – a hatás irányát megfordítva – az európai dráma fejlődését ösztönözze. Így vált az O’Neilltől Albeeig ívelő drámai vonulat az európai eredet s az amerikai eredetiség példájává.

---

sorozatnak a *Gyászjelentés gyanánt* címet adta.) A 11 darabot számláló ciklust, a *Magukvesztő birtokszerzők meséjét* ilyenformán nem elszigetelt erőfeszítésnek kell tekintenünk, hanem úgy kell néznünk, mint a drámaíró ciklikus gondolkodásának tetőpontját. O’Neill egyébként teljes életművét, alkotói pályáját is ciklusokra osztotta.

<sup>29</sup>T. BOGARD: *i. m.*, 375.



## John Berryman: a megsokszorozódott személyiség és a költői én

FERENCZ GYŐZŐ

A huszadik századi költészet egyik alapvető kérdése lett az *identitás*. A széthulló, elveszett személyiség kihívására számos költő személyiségének megsokszorozásával válaszolt. Ez a módszer a drámai monológra emlékeztet, amely prizmaként töri meg az egységes költői nézőpontot, és ezzel új dimenziókat ad a versnek. A megsokszorozódott személyiség mint költői eljárás a drámai monológ végsőkéig fejlesztett változata. John Berryman költészete a személyiség integrációjának kérdésére következetesen kereste a választ, és módszere egységes költői én kialakításához vezetett.

Berryman 1972-ben, 57 éves korában öngyilkos lett. Költészete kétszer ismétli meg a személyiség elvesztésétől a – legalábbis látszólagos – egyensúly kialakításáig tartó folyamatot. Ez a folyamat nem más, mint az archetipikus ciklus, melynek során a természettel való elsődleges azonosulástól a személyiség eljut a „valódi én” szintjére, vagyis arra a szintre, ahol a külső és belső világ olyan rendszerbe áll össze, amely mind a külső, mind a belső világ számára elfogadható.<sup>1</sup> Berryman korai költészetét szinte valamennyi kritikusa „akadémikus” költészetnek tartotta. Ezekben a versekben könnyen felismerni Yeats, Auden, Hopkins és számos más költő hangját. Berryman azonban kétféle verset írt ekkor: az egyiket a közönségnek, a másikat magának. Szonettciklusát például húsz évig nem jelentette meg. Pedig a szonettek, melyeket a „hangja vesztett” korai versekkel párhuzamosan írt, a személyiség kérdését próbálták megoldani a maguk elkeseredett, rövidre zárt és éretlen módján. A személyiség kérdése persze az „akadémikus” versekből sem hiányzik; ám itt – mint a híres *Labdavers (The Ball Poem)* című versében – mindössze annyit közöl személyiségéről, hogy elvesztette. A szonettek azonban meglepően személyes hangon szólalnak meg. Céljukat nem érik el: Berryman a szonettek írása közben kapja első súlyos idegösszeomlását. Mégsem tekinthetők ezek a versek zsákutcának. A stanzaformát, a töredezett szintaxist, az archaizmusok használatát Berryman későbbi verseiben mind továbbfejlesztette. John Haffenden írja: „Az a fajta ember volt, aki irodalmi adósságait – Yeatsnek, Poundnak, Audennek, Stevensnek, Rilkének – talán túl sokáig törlesztette. Közel húsz évig inaskodott, míg meg tudta írni első nagykölteményét, a *Hódolat Bradstreet úrnőnek (Homage to Mistress Bradstreet)* címűt, első kimagasló kritikai sikerét.”<sup>2</sup> Lélektani szempontból a *Hódolat* visszaesés a szonettekhez

<sup>1</sup> HEINZ HENSELER: *Narzisstische Krisen (Zur Psychodynamik des Selbstmordes)*. Reinbek bei Hamburg, 1974, Rowohlt.

<sup>2</sup> JOHN HAFFENDEN: *Introduction to JOHN BERRYMAN: Henry's Fate and Other Poems*. New York, 1977, Farrar, Straus and Giroux, xii.

képeket, ám ugyanakkor újabb nekirugaszkodást is jelent. Maga Berryman is azt mondta, hogy Anne Bradstreetnek nem a költészete, hanem az élete érdekelte. A költőnővel olyannyira kívánt egyesülés visszalépés az „elsődleges harmóniához”. Másrésztől azonban magasabb fokon ismétli meg a korai versek kérdéskörét, sőt, a korai versek előtti állapotra is utal. A szonettek személyes hangvétele után azonban költői álarcot öltött magára: három évszázad távolából beszélget Anne Bradstreettel. Ez az álarc jelenti a költői én megsokszorozódásának kezdetét. A megsokszorozódott személyiség Berryman legjelentősebb alkotásában, az *Álomdalokban (The Dream Songs)* teljesedik ki. Ezekben a versekben a veszteség érzetétől hajtva kutat saját személyisége után. Ezek a versek azonban nem olyan rövidre zártak, mint a szonettek. A *Hódolatban* megkezdett úton halad, a „valódi én” megvalósítása felé. Ebben az állapotban a személyiség „valódi objektum”-ként szemléli a külvilágot, de azért – azzal harmóniában – megőrizz magában egy „én-ideál” képet is. Berryman legjobb művei ezen a magaslaton vannak. Két utolsó kötetében: a *Szerelem és Hírnév (Love and Fame)* és a posztumusz *Csalódások stb. (Delusions, etc.)* című kötetekben már nem használ álarcot. Munkásságának ebben az utolsó szakaszában mélyen személyes hangon szólal meg. Az egyszerű, higgadt, bölcs hang azt sejteti, hogy a költő „befejezte” önmagát. Valójában azonban költészetének kiteljesedése nem járt együtt életének kiteljesedésével, s ez mindenképpen kudarcnak számít.

Az *Álomdalok* című versciklust Berryman 1955-ben kezdte írni, s több mint tizenöt éven át dolgozott rajta – egészen haláláig. Walt Whitman óta számos amerikai költő kísérletezett olyan, hosszú versciklus írásával, amely mintegy enciklopédiaként működik. A huszadik századi költők közül elég, ha Ezra Pound *Cantóira*, William Carlos Williams *Patersonjára*, Hart Crane *Voyagesjére*, Charles Olson *Maximus* verseire gondolunk, de Conrad Aiken, Louis Zukofsky, Lawrence Ferlinghetti és jó néhány más költő kísérleteit is meg lehetne említeni. Az amerikai költészetnek ez a törekvése összefügg a személyiség kérdésével. Berrymant két tényező vezette ehhez a kérdéshez. Az egyik egy nehezen megfogható, ám ténylegesen létező történelmi–kulturális hagyomány, a másik személyes élettörténete.

Berryman gyászversekben emlékezik meg elődeiről és költőtársairól. Meggyászolta Yeats, Dylan Thomas, Hemingway, Robert Frost, William Carlos Williams, Wallace Stevens, Theodore Roethke, Randall Jarrell, Delmore Schwartz, Sylvia Plath halálát. Történelmi–kulturális szempontból nézve Berryman személyiségvesztése nem több, mint az amerikai kulturális életre jellemző foglalkozási ártalom. Ahogy Glauco Cambon írja: „Az amerikai identitás, paradox módon, állandóan önmagát keresi két eltérő világ között. Ettől inkább amolyan talált, semmint eleve adott jellege van, és minden jelentős írónál, Whitmantól Jamesig, Robinsontól Eliotig más-más alakot ölt, akár az ön-tagadás alakját is.”<sup>3</sup> Berryman elődei közül Whitman a totális személyiség elvét hirdeti, míg Emily Dickinson (akit Berryman élete utolsó éveiben alaposan tanulmányozott) „önmagába húzódik vissza, és ezzel belakja a teret”.<sup>4</sup> Whitman azáltal sokszorozódik meg, hogy minden önmagán kívül esővel azonosul; Dickinsonnál pedig – s újból Cambont idézem – „a csupasz személyiség lesz önmaga színháza, »teljes, mint az opera«”.<sup>5</sup> Ez a megállapítás

<sup>3</sup> GLAUCO CAMBON: *The Inclusive Flame*. Studies in Modern American Poetry. Indiana University Press, 1963, 3.

<sup>4</sup> *I. m.*, 28.

<sup>5</sup> *I. m.*, 33.

Berrymanre is érvényes. Berryman minden elődjének örökségéből megőrzött valamit, ám a hagyományos amerikai nosztalgiát és ambivalenciát az európai „gyökerek” iránt – a „gyökértelenség” érzését – nem szabad túlbecsülni. Berryman egyik szellemes verse a *Gyökerek (Roots)* címet viseli:

Fiatalemberek (fiatal nők) „gyökereimről”  
faggatnak, mintha *növény* volnék. Yeats,  
kissé affektáltan – akkor is éreztem – azt mondta,  
„London hasznos, de én hazamegyek

Írországba, ott vannak a gyökereim.” Mr Eliot  
is nyugtalankodott gyökerei miatt,  
akár a rakoncátlan folyó, a Mississippi,  
akár a Temze partján vagy másutt.

Nem értem. Sokan csavarognak,  
mindkét Lawrence, Byron, & legyen nekik.  
Sokan otthon maradnak örökre: Hardy: pompás.  
A francba e korcsok előítéleteivel.<sup>6</sup>

Egy másik kulturális hatás a „tizenkilencedik századi úttörőké, akik a pionírok magatartását követték az irodalomban, amennyiben engedtek a készletésnek, hogy valami újat kezdjenek szűz térben és szűz időben. Innen ered a nyelvvel való kísérletezés hajlama, amely kéz a kézben halad a prófétai vagy akár »szakadár« magatartással.”<sup>7</sup> Láttuk, hogy a korai Berryman költői szerepvállalása kudarcba fulladt, s kísérlet útján kellett megalkotnia költői személyiségét. Ezért olyan fontosak kísérletei: az identitás és a stílus szoros kapcsolata miatt. A személyiség feltárása párhuzamosan halad a kifejezési eszközök kutatásával. M. L. Rosenthal az új amerikai költészetről szóló tanulmányában felteszi a kérdést, „vajon az utóbbi évek költőinek van-e jellegzetes karaktere”.<sup>8</sup> Itt kell utalni a század két meghatározó példájára: Yeatsre és Eliotra. Berryman igencsak Yeats oldalán állt, noha, mint Ralph J. Mills írja: „Yeats elve, hogy a költőnek meg kell teremtenie saját személyiségét, anti-személyisége nincs szöges ellentétben Eliottal. Yeats szándékosan személyes hangja, mely pályájának előrehaladtával mind bátrabb és idioszinkrasztikusabb lett, remek példa volt Roethkének, Kunitzknak, Berrymannek, Nemerovnak és más kortárs költőknek, akik személyes kifejezőmódjukat keresték, olyan nyelvezetet, mely életükkel együtt rezdül.”<sup>9</sup>

Az érett Berryman költészetét kritikusai jobbra „vallomásos” költészetnek tartják. Az ilyenfajta költészetben „a költő magánélete válik a fő témává, különösen lelki válság

<sup>6</sup> JOHN BERRYMAN: *Henry's Fate and Other Poems*, 58.

<sup>7</sup> GLAUCO CAMBON: *i. m.*, 3.

<sup>8</sup> M. L. ROSENTHAL: *The New Poets: American and British Poetry Since World War II*. New York, 1967, Oxford University Press, 7.

<sup>9</sup> RALPH J. MILLS, Jr.: *Creation's Very Self: On the Personal Element in Recent American Poetry*. Texas, 1969, Christian University Press, 5.

kényszere alatt. Gyakran érezni azonban, hogy ez nemzeti vagy kulturális válságot is szimbolizál.”<sup>10</sup> A személyiség széttöredezett, és kérdés, hogy újjá lehet-e építeni esztétikai eszközökkel. Berryman tudatában volt költészete gyógyító funkciójának. Az *Álomdalok* (*The Dream Songs*) című ciklusában kitalált egy szereplőt, Henryt. Ezt írja egy jegyzetben: „A vers tehát, bármi széles legyen szereplőinek sora, alapvetően egy Henry nevű képzeletbeli szereplőről (nem a költőről, nem rólam) szól, egy fehér amerikaiáról, aki inkább fiatal, mint középkorú, időnként feketének van maszkírozva, és valami múlhatatlan veszteség érte, néha egyes szám első személyben, néha harmadik személyben, sőt, olykor második személyben beszél magáról; van egy barátja, akit sosem nevez meg, s aki őt Mr Bonesnak és ehhez hasonlóknak szólítja.”<sup>11</sup> A belső dramatizálás mellett, amit még összetettebbé tesz a különböző nyelvtani személyek használata, számos beceneve is van Henrynek: Henry House, Henry Pussy-cat, Henry Hankovitch stb. Sőt mi több, John Haffenden írja, hogy „Berryman tréfálkozott azon, hogy még senki sem azonosította helyesen Henry barátját.”<sup>12</sup> Berryman más nyelvi eszközökkel is kifejezi személyiségének töredezettségét. A barát gyakran néger dialektusban beszél, s ezenkívül is, Berryman a nyelv több rétegét használja, a vulgáris–kollokvialistól kezdve az irodalmi nyelvig. A legelső vers az angol gyermekversek hangján kezdődik: „Huffy Henry hid the day, / unappeasable Henry sulked”<sup>13</sup> („Durcás Henry eltemette napját, / nyughatatlan Henry duzzogott”). A töredezettség és a megsokszorozódás azonban az egység érzetét kelti. Berryman nemcsak azért sokszorozta meg személyiségét, hogy széttörtségét kifejezze, hanem azért is, hogy képes legyen újból összerakni. Ugyancsak John Haffenden írja: „Berryman megjegyezte, hogy »*Mr Bones a Halál*, Henry barátja — aki végül eltünteti a színről.« A szintaxis azt sejteti, hogy Mr Bones, a Halál és Henry barátja egy és ugyanaz a személy, tantaluszi kínokat okozó ötlet. Azt is fontos azonban megérteni, hogy még ez az azonosítás sem szilárdult meg a költő elméjében, amely nem tudott sematikus vagy kategóriákban gondolkodni. A kérdésesen tűnődve Berryman maga is azon a véleményen volt, hogy az emberek teljes, magában álló lények, akiket nem lehet például az id, az ego és a superego fogalmaival meghatározni. Legnagyobb munkájának, az *Álomdalok*nak legfőbb szempontja, hogy dramatizálja az identitás jelentésének többféleségét.”<sup>14</sup>

A többszörös álarc azonban nemcsak tükrözi a költő belső világát, hanem el is rejti, éppen összetettsége folytán. Paradox módon a költő és az olvasó közé ékelődik a költészet, s az olvasó képtelen azonosulni a költővel. Ez persze hátrány a költőnek, hiszen így sosem tud önmaga lenni — a költészetten keresztül. De ez a kettősség egyúttal védelem is, hiszen, mint John Bayley kérdezi: „Hogyan lehet megítélni valakit, aki miközben beszél és kínozza magát, verset ír a beszédéről és a kínról?”<sup>15</sup> Berryman költői energiája egy szinte körülírhatatlan szereplőt teremtett, Henryt. Egy interjúban Berryman azt mondta, hogy az *Álomdalok* cselekménye „Henry személyisége, ahogy mozog a világ-

<sup>10</sup> M. L. ROSENTHAL: *i. m.*, 9–10.

<sup>11</sup> JOHN BERRYMAN: *His Toy, His Dream, His Rest*. London, 1969, Faber and Faber, ix.

<sup>12</sup> JOHN HAFFENDEN: *i. m.*, xv.

<sup>13</sup> JOHN BERRYMAN: *77 Dream Songs*. New York, 1975, Farrar, Straus and Giroux, 3.

<sup>14</sup> JOHN HAFFENDEN: *i. m.*, xv.

<sup>15</sup> JOHN BAYLEY: *John Berryman: A Question of Imperial Sway*. In: *Contemporary Poetry in America* ed. by Robert Boyers. New York, 1974, Schocken Books, 64–65.

ban<sup>16</sup>; vagy ahogy egyik kritikusa, Edward Mendelson szellemesen megjegyezte, „a költemény csontváza » Mr Bones«.”<sup>17</sup> Henry tudja, hogy ő kicsoda, de csak Henry tudja meghatározni önmagát: Henry a költői eszköz, hogy felépíthesse költői személyiségét Berryman. Henry meghatározza önmagát, s Berryman viseli a következményeket. Mi készítette, hogy 385, továbbá 45 és még ki tudja hány *Álomdalt* írjon? Nem az önkontroll hiánya, hanem az az erőfeszítés, mellyel úrrá akart lenni a szinte elviselhetetlen feszültségen. Megvolt persze az önparódiába fulladás veszélye (egy bizonyos Philip Toynbee írt is Berryman-paródiákat), de az önparódia érintése „egyetemes idézőjel”-lé oldotta a zártság veszélyét: önvédelem lett – Henry számára! Berryman az én-kérdést egy paródia-én közbeiktatásával tudja megoldani, innen a versek iróniája. A beszélő személyek és azok hangvételének váltogatása humoros hatású, s az olvasó úgy érzi, hogy a költő önmagát szórakoztatja, elfogadja megsokszorozott személyiségét: úgy nézi azt, mintha színpadra állítaná. De a versek fekete humora (például: „– És aztán mi történt, Mr Bones? / – Bámulatos szerencsém volt. Meghaltam.”<sup>18</sup>) a megsokszorozódott – megosztott! –, töredezett személyiség tragédiáját jelzi. Henry Berryman idézőjelei között jó védelem volt, de csak egy ideig, s az idézőjel is jó védekezés volt, de csak Henryt védte és nem Berrymant, a személyt. „Henry hasonlít rám, és én is hasonlítok Henryre; de másrészt nem én vagyok Henry, tudják, én fizetek jövedelmi adót; Henry nem fizet jövedelmi adót”<sup>19</sup> – írta Berryman.

Berryman utolsó költői gesztusa az volt, hogy álarc nélkül jelent meg. Utolsó két kötetében (*Szerelem és Hírnév; Csalódások stb.*) látszólag elérte a „valódi én” szintjét. Henry helyett már Berrymant láthatjuk, azaz „Berryman”-t idézőjelek között – egy esztétikai konstrukciót:

Nem akartam, hogy következő versem *teljesen* yeatsi  
vagy teljesen audeni legyen,  
mert akkor hol a pokolban vagyok *én*?  
de mi *helyett* akartam másképp hangzani? <sup>20</sup>

Ezeket a sorokat olvasva akár helyeselhetnénk is John Bayley szavait: „Hiányoljuk a világa fejlődését. Önmagát a lapokon megtalálva a költő megtalálta a poklot vagy az istent – nagyjából ugyanaz, ugyanis egyik esetben sincs folytatás.”<sup>21</sup> Berryman kísérlete, hogy fölépítsen egy költői személyiséget, amely ellensúlyozni tud egy széttöredezett személyiséget – ezek szerint –: kudarc. Az eredmény egy megsokszorozódott személyiség, amely egységes költői világot teremtett. De mihelyt ez a költészet teljessé vált, az embernek nem volt más választása, mint – ahogy egyik késői versében írja – „kiálts / és vágd a tüt eredbe”.<sup>22</sup> A helyzet mégsem reménytelen. A stílus identitás is, és Berryman hiteles és

<sup>16</sup> JAMES M. LINEBARGER: *John Berryman*. New York, 1974, Twayne's United State Authors Series 244, 81.

<sup>17</sup> EDWARD MENDELSON: *How to Read Berryman's Dream Songs*. In: *American Poetry Since 1960* ed. Robert B. Shaw. A Carcanet Press Publication, 1973, 29.

<sup>18</sup> JOHN BERRYMAN: *77 Dream Songs*, 28.

<sup>19</sup> LINEBARGER: *i. m.*, 80.

<sup>20</sup> JOHN BERRYMAN: *Love and Fame*. London, 1971, Faber and Faber, 25.

<sup>21</sup> BAYLEY: *i. m.*, 76.

<sup>22</sup> JOHN BERRYMAN: *Delusions, Etc.* London, 1972, Faber and Faber, 27.

eredeti stílust fejlesztett ki. Ez az identitás, bármi legyen is, csak költői közegben működik – de ebben a közegben működik:

Arról a „rólam”. Egy előadás után  
odajött egy hölgy, beszélne velem. „Hogyne.  
Mikor alkalmas? ”  
Hát *most*, mondta. „Igen, de most ebé-  
delek.” Majd ránéztem és lelkifurdalással telve  
azt mondtam: „Rendben van, gyerünk.”

Átmentünk a szobámba és helyet kínál-  
tam és megkérdeztem mivel némán ült: „Miért jött? ”  
„Bezárná kérem, az ajtót? ”  
Henry zavarba jött. Nem szoktuk diákokkal bezárni az ajtót,  
ez afféle elv. De ez a hölgy  
gyanú felett állt.

Igy fölálltam & bezártam és hátrafordulva  
könnyek között leltem – mentegetőzve – „Semmi-  
ség” biztattam, „adok  
egy zsebkendőt. Sírjon.” Sírt ő, sírtam én.  
Mikor összeszedte magát,  
megkérdeztem, „Mi baj, már ha el akarja mondani.”  
„Semmi. Semmi baj.” Ennyi.  
Én ő vagyok.<sup>2 3</sup>

Egocentrikus? Igen. De megsokszorozott egójával sokszorosan tud azonosulni is.

<sup>2 3</sup> JOHN BERRYMAN: *His Toy, His Dream, His Rest*, 171.

## Nő és költő egy személyben?

Konfliktusok Emily Dickinson, Sylvia Plath és Anne Sexton költészetében

BOLLOBÁS ENIKŐ

Valamikor minden művész szembekerül a szerep-konfliktus dilemmájával, s akkor megoldást is kell találnia – legalábbis saját maga számára. Az életét vagy a művészetét helyezze előtérbe? Ez az a szorongató választás, melyről William Butler Yeats ír.

Az emberi szellem választani kénytelen:  
tökéletes élet vagy tökéletes munka?  
A második után ha nyúl, megtagad  
egy égi otthont, sötétben tanyázót.

*(The Choice)*

Ha a művész egyébként még nő is, a konfliktus különösen éles, hiszen a két szerep, az asszonyé és a költőé, homlokegyenest ellentétes. Nincs szemantikai közös nevező, mely a két fogalmat összekapcsolná, csak néhány sikertelen vagy még sikertelenebb próbálkozás a két szerep együttes vállalására. A két szó szemantikai jegyei ellentétesek: (+ EGO), azaz a tudatos személyiség a modern férfitársadalmakban a férfiasság egyik hordozója, mely az autonóm és független költő célirányos tevékenységéhez szükséges, s így egyúttal a „költő” szó jelentésének fő eleme is. Ezzel szemben a „nő” fogalmát a (- EGO) jegy jellemzi, hiszen őt mindig egy másik emberhez (apa, férj, gyermek) való viszonyában határozzuk meg: kinek a lánya, felesége, anyja. 'Öntudatos', 'magabiztos', 'domináns', 'független' ill. 'önzetlen', 'félénk', 'alárendelt', 'függő' – ezeket a jegyeket tudjuk a férfiasság, ill. nőiesség jellemzőinek. Közülük olyan férfitulajdonságok, mint az önkifejezés, szellemi szabadság és energia szükségességek versíráshoz, s általában az alkotáshoz.

Bármilyen problematikus az ellentétek feloldása, költőnők mégiscsak léteznek, akik legalább egyszeri bizonyítékát adják a szintézis lehetőségének. Általában azonban ha mint költők megállják a helyüket, elbuknak mint asszonyok, vagy fordítva. Emily Dickinson, Sylvia Plath és Anne Sexton különböző sikerrel éltek és alkottak az asszonyköltők kettős kötelékében:<sup>1</sup> nőiségük költészetük alapeleme lett, s ezzel új, sajátosan feminin tradíciót indítottak, mely önálló és független, de mégis kiegészíti az amerikai líra törzsvonalát. (A különbség itt nem abban áll, hogy férfi vagy nő-e a

<sup>1</sup>Erről a kettős kötelékről („double bind”) ír SUZANNE JUHASZ *Naked and Fiery Forms. Modern American Poetry by Women: A New Tradition* című könyvében (New York: Harper and Row, 1976).

költő maga, hanem abban, hogy a költők nőisége, a feminin élmény helyet kap-e műveikben.)

Emily Dickinson látszólag tökéletesen élte női szerepeit. Az 'Apa' házában lakott, kedvenc leánya s örök rejtélye volt az aktáival elfoglalt ügyvédnek. A 907-es levélben Emily a háztartás kényes művészetéről ír, mely csak annyiban különbözik a költészettől, hogy kevésbé veszélyes annál. R. P. Blackmur megjegyzi, hogy az az asszony, aki kötőtűvel fűzi össze verseit, éppolyan természetességgel ír, mint ahogyan a többi háziasszony főz vagy köt:<sup>2</sup> ír pókokról és a takarító seprőről (605), virágokról (903), kötésről (748) vagy madarokról (1586). Emily Dickinson úgy tudja ábrázolni a női hétköznapokat, hogy azok egyetemes célokat szolgálhatnak költészetében, írja Ellen Moers.<sup>3</sup> Éppúgy, mint a többi nőnek a században, neki is megvoltak kedves barátnői, akik Emilynél vendégeskedve nem férjükkal, hanem barátnőjükkel hálaltak; a barátnők intimitása a házastársakéval vetekedett. Hasonló női természetességgel fordul a költő férfiakhoz irányításért. „Lenne a Preceptorom, Mr. Higginson?” – kérdezi (265. levél), majd életének fejedelmét keresve (271. levél) megfogalmazja: „... ezért, Tanítóm, – Engedelmességet, a Kertem virágait és minden hálát, amire képes vagyok – önnek adok” (268. levél – Károlyi Amy ford.). Elszántan vállalja a nő szerepét, melyet Adrienne Rich így jellemez: „aki inkább befogadó, mint alkotó; inkább szemlélődő, mint festő; inkább hallgató, mint zenész; inkább szenvedő, mint cselekvő.”<sup>4</sup> Számptalan versében ölti magára a kislány szerepét: ez a személy – a magát alárendelő gyermeké – írja a Mesterért vágyódó verseket (106, 124, 339, 481) és leveleket (187, 233, 248). Látnunk kell azonban ez írások paradox voltát, hiszen a legvégletesebb női szerepet – az akarat nélküli, irányításra szoruló kislányét – éppen gránitkemény remekműben vállalja. „Én költő sem lennék”, írja 500 vers után (505). A Janus-arcú költőnő éppúgy bújik férfiszerepekbe is, különösen amikor tántoríthatatlanul védi személyes és művészi autonómiáját. Hogy maga oszthassa be idejét, a személyes találkozók helyett inkább a levelezést választja. Minden kapcsolatában ő határozza meg az intimitás mértékét és minőségét; ehhez ragaszkodott, írja Thomas H. Johnson.<sup>5</sup> Higginson 'Tudósa' kívánt lenni, de mindvégig megmaradt függetlennek, mutat rá Adrienne Rich; „Higginson bírálatát csak részben fogadta el, ritkán kívánt vele találkozni, s akkor is csak az ő saját feltételei szerint. Életét maga irányította – tudatosan, saját elvei szerint.”<sup>6</sup>

Céltudattal fejlesztette, növesztette költészetét, mely valami sajátosan női ismerelméletre épül.

Mondd ki mind az igazságot, csak mondd ki rézsút –  
A Siker a Kerülőben áll  
(1129)

<sup>2</sup> R. P. BLACKMUR: *Emily Dickinson: Notes on Prejudice and Fact*. The Southern Review, 3 (Autumn 1937), 346.

<sup>3</sup> ELLEN MOERS: *Literary Women* (London: D. H. Allen, 1977), 61.

<sup>4</sup> ADRIENNE RICH: *Vesuvius at Home*. Parnassus: Poetry in Review (Fall-Winter 1976), 60.

<sup>5</sup> THOMAS H. JOHNSON: Introduction to EMILY DICKINSON: *Selected Letters* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971), xiii.

<sup>6</sup> ADRIENNE RICH: *i. m.*, 53.



Elismeri, hogy a tudáshoz boncolnunk kell, de attól fél, hogy ezzel megöljük kíváncsiságunk tárgyát. Emily Dickinson ezért azt ajánlja, hogy ahelyett, hogy elemeznénk egy virágot, mondjuk, inkább mi hasonuljunk megismerésünk tárgyához, a virághoz (lásd 1058). Aggódik, hogy a tudomány nem törődik pusztításaival, s hagyja, hogy a tudományos megismerésben a dolgok misztériuma elillanjon (812).

A hagyományos férfi, ill. női dichotómiák közül, úgy tűnik, Emily Dickinson a feminin vonalat választja: az erőszakos kereteket szétfeszítő, indulatokkal teli keleti (dionüszoszi) művészetet, szemben a nyugati (apollóni) megszelídített szellemiséggel (1054); a ciklikus időben hisz, és nem a lineárisban (906); a dolgok elengedésében, és nem birtokbavételében (745); a pogány mágiákban, és nem a vallásokban (1068, 1583). De Emily semmiképp nem kizárólag választja a női szellemi-lelki vonulatot. A vihar- és vulkán-motívumok például (158) már nem a női szerepkör részei: a kitörő vulkán aligha lehet a nőiség metaforája. Szilárdan hitt eljövendő hírnevében (431); ismerte saját művészi gazdagságát (454), s boldog volt vele (791). Érezte növekvő erejét (843); ez az erő feszíti a 754. versből híres „töltött fegyverét”: költői potenciáját itt már kétségtelenül a férfiassággal azonosítja.

Életem – töltött fegyver – állt  
Sarokban, egymaga,  
Míg arra járt és felkapott  
A tulajdonosa.

...

Jó munka után fejinél  
Őrködöm éjszaka,  
Ez jobb mint hogyha dunna-mély  
Vánkost megosztana.

Az ellensége az enyém,  
Nem mozdul többet el,  
Kit célba vesz a sárga szem  
Vagy a súlyos hüvelyk.

Túléljem? Élni néki kell  
Hosszabban mint nekem,  
Mert ölni-tudni, azt tudok,  
De halni tudni nem.

(754 – Károlyi Amy fordítása)

Mindezekből arra következtethetünk, hogy Emily Dickinson sajátos kettős látással élt és dolgozott. Ez a „töltött fegyver” metafora is androgén konnotációkkal terhes. Számtalan versében céloz a kétneműsége: olykor hímnemben beszél saját magáról (448); ír a táncban önmagát búvölő pókról (605); ábrázolja önmagát saját vulkánja mellett (1677). Úgy tűnik, Emily Dickinson költészetében jelen van a szerepkonfliktusban küszködő mindkét énje – kettős látásban, kettős kötelékben. A 413-as vers megírását valószínűleg valamilyen tudathasadás-szerű élmény ösztönözte; de ez a

vers nem egyedülálló: több darab témája a széthulló személyiség, mely a téboly árnyékában él – igaz, csak az árnyékában: Emily Dickinson személyiségét még nem robbantja szét a belső hangok háborúja. Sylvia Plath és Anne Sexton már nem képes összetartani az ellentétes erőket; az ő küzdelmük valóban örülethez, végül pedig öngyilkossághoz vezet.

A két XX. századi költő írásaiban is végigvezethető a hangok vitája a szerepek harcában. Anne Sexton olykor képes az asszonyiségében boldog asszony lágy, női hangján énekelni.

Édes súly,  
azt az asszonyt ünnepelve, aki vagyok,  
azt az asszonylelket, aki vagyok,  
azt a teremtményt és minden örömét,  
hozzád énekelek.

*(In Celebration of My Uterus)*

De éppígy hallhatjuk a nőiségétől menekülő hangot is.

Belefáradtam már abba, hogy asszony legyek.  
befefáradtam a kanalakba és edényekbe,  
ajkamba és melleimbe,  
a szépítkezőszerekbe és a selymekbe.

...

Megfáradtam én a dolgok nemében.

*(Consorting with Angels)*

Végül jelen van a két szerepben meghasadt személyiség androgén, homoerotikus hangja.

Ujj ujj után – végre megvan.  
Nincsen már messze. Ez az én légyottom.  
Rázom, mint egy csengettyűt.

...

Éjszaka, egymagam, az ággal hálók én.

*(The Ballad of the Lonely Masturbator)*

Sylvia Plathban is hasonlóképp küzd a két én: a felszíneken csillogó, testi és szellemi első díjas és a költő a mélyben.

Hát ez már mindig rajtam lesz! Két személy vagyok:  
Ez a vadonatúj-fehér és a régi sárga,  
És a fehér bizonytalansággal a felsőbbrendű.  
Nem kér enni, valódi szent. Pedig  
Először még utáltam, nincs személyisége –

*(Gipszben – Tandori Dezső fordítása)*

Szerepkonfliktusát azzal a döntéssel oldja fel ebben a versében Sylvia Plath, hogy megpróbálja menesztetni a felszíni tökéletességet.

Gondoltam azt is: megmaradhatnánk együtt –  
 Mert az ilyen közellét szinte házasság.  
 Most már látom: vagy ő, vagy én. Lehet, hogy  
 Ő egy szent, én meg rút vagyok és szőrös,  
 De hamar rájön, hogy ez mit se számít.  
 Erőt gyűjtök; egy nap megpróbálom nélküle.  
 Majd megöli akkor az üresség, majd hiányzom.

Ez a menesztés a valóságban nem valósul meg: a kettősség végigkíséri Sylvia Plath költészetét. Charles Newman megállapítja, hogy egész életműve lényegében nem más, mint dialógus kettejük között.<sup>7</sup> Ez az a pont, ahol Emily Dickinson, Sylvia Plath és Anne Sexton költészete találkozik. Felismerik, hogy két személy küzd bennük. Emily Dickinson tudatában volt a kettős kötelék feszítésének. Ez a konfliktus a 400. és 600. vers között kulminál. Hatására mintha idegösszeroppanást szenvedne a költő, melyből úgy épül föl, hogy nyilvános életét és hangját letompítja: szelleme cellájában kíván élni a zajos világ helyett. Női szerepeit visszaszorítja, az alkotó elme jut diadalra. Művészetének tökéletesítését választja, s megtanul élni a világ nélkül. Ezzel szemben Anne Sexton és Sylvia Plath nem választottak élet és művészet között; ők mindkettőt egyaránt akarták, s valószínűleg ezért is buktak végül el. Számukra a kettős kötelék mindvégig létezett, fokról fokra széttépte őket. Ez a konfliktus uralta életüket és költészetüket.

Sylvia Plath végül választott ugyan, de akkor már késő volt. „Ki kell alakítanom saját életemet amilyen gyorsan csak lehet”<sup>8</sup> – írja egy levelében nem sokkal azután, hogy elhatározta, elválik férjétől. „Egyszerűen képtelen vagyok folytatni azt a lealacsonyító és agonizáló életet, melyet eddig éltem.”<sup>9</sup> Úgy tűnik, akárcsak Emily Dickinson, választásában ő is megtalálta nyugalmát: „Amióta így döntöttem, mintha visszaszüremlene saját életem, saját teljességem” – írja.<sup>10</sup> Ezután írta meg legjobb verseit, az *Ariel* kötetet. De már túl késő volt: négy hónap múlva megölte magát. Hiába választotta a költészetet, döntése nem lehetett valós, hiszen mint két gyermek anyja, nem dobhatta el az asszony szerepét – ettől csak öngyilkossággal tudott megszabadulni.

Anne Sexton a végsőkig küzdött; ő mindvégig ragaszkodott ahhoz, hogy nő is és költő is legyen. Egyszerre kívánta vállalni, majd a halállal egyszerre eldobni a két szerepet. Kihívóan játszott a halállal, tudakolva, melyikük az erősebb. A *Live or Die* kötete konklúziójaként még büszkén utasítja vissza a halál csábítását.

Nem flangálok hát tovább kórházi pongyolámban,  
 a feketemisét és hasonlókat emlegetve,  
 azt mondom Élj, Élj a napért,  
 az álomért, a szenvedélyes ajándékért.

(*Élj* – Tótfalusi István fordítása)

<sup>7</sup> CHARLES NEWMAN: *Candor is the Only Wile*. In *The Art of Sylvia Plath*, ed. Charles Newman (Bloomington: Indiana University Press, 1970), 25.

<sup>8</sup> SYLVIA PLATH: *Letters Home*. Ed. by Aurelia Schober Plath. New York: Bantam Books, 1975, 549.

<sup>9</sup> *I. m.*, 542.

<sup>10</sup> *I. m.*, 545.

Ez a „szenvedélyes ajándék” a költő asszonyisága – az egyetlen visszautasító válasz a halál hívására. A versek azonban egyre komorabbak, egyre sötétebb tónusúak lesznek: a *The Death Notebooks* költője már megadja magát a halál vonzásának.

Sylvia Plath és Anne Sexton verseiben uralkodnak azok a lélektani vallomások, melyek az asszonyköltők alapkonfliktusát és az ettől megszabadító halál vonzását írják le. Már Emily Dickinson is a pszichológiai mélység mestere; tudományos pontossággal tud írni az agy folyosóiról (670), a fájdalom hatáiról (644) vagy a *déjà vue* jelenségéről (701). De egészen más Sylvia Plath és Anne Sexton lírája. Az idegösszeroppanás szorítójában mindketten terápiai céllal írtak, mely megkívánta a valóságos őszinteséget. Saját tudatukat úgy térképezték fel, mintha az a legközérdekűbb valóság volna. Emily Dickinsonnal ellentétben személyes élményeiket nem mindig fordítják át kollektív/publikus élményekké, hanem megmaradnak a konfesszionális szintjén. Ha mégsem pusztán önéletrajzi vallomás Anne Sexton és Sylvia Plath költészete, azért van, mert a legszemélyesebb lírai anyag is megszűnik pusztán személyes lenni azáltal, hogy poétikai kontextusba kerül, azaz a költő szándéka szerint versnek és nem naplónak olvastatik.

Valószínűleg nagyon tudománytalan, mégis gyakran felteszem magamnak a kérdést: boldogok voltak-e ezek az asszonyköltők? – Nem kétséges az igen Emily Dickinson esetében: választása nem volt fölösleges, művészete valóban tökéletes lett. Sylvia Plath a halállal remélte megtisztulását és beteljesedését; megtisztulásának feltételei immár adottak tehát.

Ez a nő teljes lett.

Holtteste

Célba érkezve mosolyog, görög

Szükségszerűség illúziója

Árad tógája redőin,

Meztelen

Lábfeje mintha így szólna:

Eddig jutottunk, vége van.

(*Dobás* – Tandori Dezső fordítása)

Anne Sexton pedig olyan erősen vágyódott a halál után, hogy ilyen elkívánczozással – boldogan – nem lehet élni.

Egy dolog biztos: kettős kötelékük éppúgy volt áldás, mint átok; nőiségük ereje éppúgy volt konstruktív, mint destruktív. Mindannyiukról elmondható az, amit Adrienne Rich ír Marie Curie-ről.

Meghalt a már híres asszony. Tagadva

a sebeit

tagadva

hogy sebei onnan valók ahonnan ereje is.

(*Power*)

## Tennessee Williams és a drámai ember mássága

PÁLFFY ISTVÁN

Az igazán nagy, művészi-esztétikai értelemben lenyűgöző drámai alkotás tengelyét minden egyes esetben az a központi alak képezi, aki „drámai emberként”<sup>1</sup>, jelenlétével, mintegy jellemének szűrőjén átszűrve, a színpadra szánt eseménysorozatot drámai cselekménnyé, konfliktussá avatja, amint azt – hogy csak példának említsük – a *Hamlet* esetében láthatjuk. Már a *Hamlet* példája is arra utal, hogy a drámai ember nem egyszeri, egyszerű esemény vagy eseménysorozat részese, hanem általános érvényű, egyetemes jelentőségű, szimbolikus alak, olyan művészi utánzása Arisztotelész „cselekvő emberének”, akiben egyúttal az alkotó tapasztalásainak, élményeinek művészi újjáteremtését is látnunk kell.<sup>2</sup>

Az a drámaírói szándék, hogy az alkotó elsődlegesen megélt élményként önmagát, szellemi önarcképét vetítse drámai embereibe, más szavakkal: hogy „drámai ember” minőségben önmagát, társadalmi és szellemi egészében, vagy esetenként önmagának egy-egy vonását helyezze a drámai mű középpontjába, csak a drámaírás történetének legújabb szakaszaiban jelentkezett.<sup>3</sup> Az angol–amerikai drámairodalomban például az 1950-es évek tájékán mutatkozott ez a tendencia; az alkotói önportrének drámai emberként való megjelenítése. A szigetország drámairodalmában elsőnek „a dühös ifjú”, John Osborne és a „második hullámként” emlegetett színpadi szerzők (elsősorban Arnold Wesker) léptek színre drámai alakot öltött szellemi, eszmei önarcképeikkel, az óceánon túli drámairodalomban pedig Tennessee Williams névéhez fűződtek azok a kísérletek, amelyek az alkotó önarcképének drámai emberként való megjelentetését célozták. A *Dühöngő ifjúság* (*Look Back in Anger*, 1956) Jimmy Portere és a Wesker-trilógia Ronnie Khanja mellett a Tennessee Williams-művek között elsőrendűen az *Orpheusz alászáll* (*Orpheus Descending*, 1957) Val Xavierje az a színpadi alak, aki mint drámai önportré hívja fel magára a figyelmet. Jimmy Porter alakjával kapcsolatban már közvetlenül a színmű 1956 májusi ősbemutatóját követő napokban nyilatkozó kritikusok is úgy vélekedtek (persze különböző előjelekkel látva el Jimmy Porter jellemét), hogy itt tulajdonképpen egy alkotói önportré rajzolódik a néző elé,<sup>4</sup> a későbbi, behatóbb elemzés pedig egyértelműen azt igazolta, hogy Jimmy Porter valójában élethű szellemi képmása a

<sup>1</sup> Vö. PÁLFFY I.: *The Dialectics of Experience and Intention in Contemporary English Drama*, in: *Studies in English and American* No. 4. Budapest, 1978, Eötvös University, 229.

<sup>2</sup> Uo.

<sup>3</sup> Vö. PÁLFFY I.: *Az új angol dráma – mint a „valóság drámája”*. Budapest, 1978, 8.

<sup>4</sup> Vö. PÁLFFY I.: *Contemporary English Drama Through Hungarian Eyes*, in: *Hungarian Studies in English*, V, Debrecen, 1971, KLTE, 139–140.

drámaíró John Osborne-nak. Ronnie Khanról maga Wesker nyilatkozott, mondván, hogy önnön magának drámai arcképe a *Trilógiának* e központi alakja.<sup>5</sup> Ugyanakkor azonban sehol sem történt még említés arról, hogy az *Orpheusz alászáll* Val Xavierje is alkotói önportré, amit igen könnyen magyarázhatunk azzal a sajátos körülménnyel, hogy míg Jimmy Porter és Ronnie Khan esetében az önarcképek hangsúlyozottan realiztikusak, következésképp könnyen azonosíthatók alkotóikkal, akár életrajzi adatok alapján is, addig Val Xavier esetében olyan önarckép bontakozik ki az elemző kritikus előtt, amely alapvetően szimbolikus, a dráma belső törvényszerűségeihez mérten túlságosan is költői, épp ezért jóval nehezebben azonosítható az alkotóra vonatkozó, életrajzilag hitelesnek tudott, szélesebb körben is ismert adatokkal.

Mégis úgy tűnik, hogy Val Xavier éles vonásokkal kirajzolt önportré: költői képek egész sora bontakoztatja ki ebben az alakban az alkotó tényleges szellemi arculatát és állítja azt a dráma tengelyébe, ugyanakkor valamennyi vonása közül a legsajátosabbat, szellemi másságát emeli ki, azt a másságot, amely – mint költőt és költői önarcképet – élesen megkülönbözteti környezetétől. Ezzel kapcsolatban már itt érdemes megjegyeznünk, hogy a valós drámai ember mindig is épp eredendően benne rejtező másságának okán különbözött környezetétől, de ezen másság – amely a kezdetek kezdetén is már meghatározója volt a tényleges drámai konfliktusnak – a korai drámai alkotásokban inkább külső élmények és tapasztalások átlényegítéséből származott, míg az újabb keletű drámai művekben már közvetlenül az alkotó énjéből sugárzik át a drámai emberbe. Tennessee Williams *The Past, the Present and the Perhaps* című cikkében, amely közvetlenül az *Orpheusz alászáll* New York-i bemutatója után látott napvilágot a New York Times hasábjain, egyértelműen arra utalt, hogy műve sokkal többet tartalmaz annál, mint amit a felszínen látható cselekményből az átlagnéző megsejthet: „Az *Orpheusz alászáll* – mondja – jóval több egy szabad szellemű fiatalember történeténél, aki belecseppen egy konvencionális déli közösségbe, s ott olyan felfordulást okoz, mint amelyet egy róka csinál a tyúkólban”.<sup>6</sup> Hogy mi is ez a „több”, arra már az eléggé meggyőző utalásnak tűnhetne, hogy Tennessee Williams úgy szerkesztette színművét, hogy annak cselekménye mintegy párhuzamot képezzen Orpheusz mitológiai pokoljárásával, amit csak tovább erősíthetne, igazolhatna a drámabeli Eurüdikének, vagyis Lady Torrance-nek a dráma III. felvonásában központi helyet elfoglaló haláljelenete, az azt megelőző groteszk termékenység rítus-aktussal és az abból kinövő – talán még annál is groteszkebb – haláltáncsal. Mindez azonban csak kis része, másodlagos eleme a teljes igazságnak: mert mindaz, ami a *The Past, the Present and the Perhaps* c. cikkből idézettekhez sokkal szorosabban kapcsolódik, az Val Xavier-Orpheusz alakjában keresendő; abban, hogy ez az alak hangsúlyozottan is alkotói önportré.

Tennessee Williamsnek nem egy drámai embere (Val Xavieren kívül elsősorban a *Camino Real* [1953] Kilroyát, valamint az *Ifjúság édes madara* [*Sweet Bird Of Youth*, 1959] Chance Wayne-jét, *A vágy villamosa* [*A Streetcar Named Desire*, 1947] Blanche Dubois-ját és az *Üvegfigurák* [*Glass Menagerie*, 1945] Lauráját említhetjük) az imént említett másság folytán válik el környezetétől, illetve kerül azzal konfliktusba. Mindehhez

<sup>5</sup> TYNAN, K.: *Curtains*. New York, 1961, 130.

<sup>6</sup> TENNESSEE WILLIAMS: *The Night of the Iguana and Orpheus Descending*. Harmondsworth, 1968, Penguin, 122.

viszont azt kell hozzátennünk, hogy másságuk alapvetően az alkotó énjéből fakad, még akkor is, ha e másság könnyen körülírhatóan tetszhet egyszerű társadalmi képletekben is.

Val Xavier például a társadalom perifériáira szorult, de ugyanakkor a társadalom bénító kötöttségeitől megszabadult művész-csavargó szabadságtudatával, Chance Wayne a tekintélyt kérdőjelező száműzött tiltakozó háborgásával, Blanche Dubois a múlt irreális álmvilágához való immáron patológikus ragaszkodásával, Laura öncsonkító magabazárkózásával, Kilroy makacs menekülési vágyával különbözik a környezettől. Mindez igaz, de még elégtelen lenne Tennessee Williamsnek e drámai alakjait kizárólag a tapintható reáliák szintjén értékelni, mert ha például Val Xavier történetét csakis így szemlélnénk, az *Orpheusz alászáll* egy jól ismert sémára zsugorodna: a gazda–feleség–alkalmazott/szerető háromszög. A jellemek rendje és a tényleges szituáció az *Orpheusz alászáll* esetében persze még így is jóval többet, jóval értékesebbet nyújtana, mint amennyit a séma önmagában ígérhet, hiszen a műben felvázolt szituációt a Dél társadalmi atmoszférájának hiteles, mesterien realista érzékeltetése alapvetően társadalomkritikaivá formálja.

Val Xaviernek mint drámai embernek a mássága nem egyszerűen a társadalmi realitás szintjén körülírható sajátos vonásaiban rejlik, hanem emellett, sőt, ezen túl: abban is, hogy mint alkotójának szellemi önarcképe, az alkotó másságát fejezi ki, ami azt hozza magával, hogy az alkotónak a környezettel, a társadalom tényeivel és jelenségeivel való szembenállása a realiztikus bemutatás mellett szimbolikus formában is kifejezésre jut. Szimbolikus önarckép tehát Val Xavier, aki a williamsi értékrendben a magasabbrendűt, a szépet, a költőit képviseli, s akin keresztül – mihelyt egy más világba, a gyűlöletből táplálkozó Dél világába lép – a költészet szépsége a környező valóság rútságába ütközik, s hatványozottan egyetemes jelentőséget nyer. Szimbolikus önarckép voltát számos felszíni, de korántsem lényegtelen vonás rögzíti: már pusztán megérkezése, színrelpte külön figyelmet érdemel. A színpadi művek nagy többségében a főszereplő színrelpte gondos és főleg realiztikus exponálás után történik; Val Xavier azonban szinte a semmiből érkezik, mintha csak a néger ördögűző „choctaw” kiáltása idézte volna meg, ami rögtön sugallja, hogy a színre lépett alak, a „harminc év körüli fiatalember, akiben valami olyasfajta vad szépség van, ami az előbbi kiáltás nyomán is fölrémlett az emberben”,<sup>7</sup> sajátos alak, s megkülönböztető vonása épp az, hogy nem abba a világba tartozik, ahová érkezett. A különbséget, a másságot előbb csak felszíni jegyek – a gitár (az orpheuszi lant modern változata) és a kígyóbőr kabát – jelzik. A későbbiek során azonban, így például az 1. felvonás 2. jelenetében, a Ladyvel való éjszakai találkozása alkalmával, már belső énje is tárulkozik, amikor is nyilvánvalóvá lesz, hogy bensőjét tekintve is más („különös dolgokat fecseg össze” – mondja róla egykori munkaadójának, a garázstulajdonosnak az ajánlólevele<sup>8</sup>), különös lény, s voltaképpen azokra a furcsa kis madarakra emlékeztet, amelyekről ezeket mondja:

De lába nincs a madárkának, egész életét a levegőben tölti, a szélre dőlve alszik, úgy tölti az éjszakát, hogy a szárnyát egyszerűen kitarja, és oly édesen alszik a szélben, mint más madár csukott szárnyal az ágon...

<sup>7</sup> TENNESSEE WILLIAMS: *Drámák*. Budapest, 1964. *Orpheusz alászáll*, ford. Bányay G. és Keszthelyi Z., 362.

<sup>8</sup> *l. m.*, 379.

(zene szűrődik be) Alszik a szélben, és . . . (ellágyult tekintete a távolba réved, fölveszi gitárját, és kíséri vele az alig hallható zenét) . . . nem száll le ide a földre, csak egyetlenegyszer, amikor meghal!<sup>9</sup>

A másság alkotói kinyilatkoztatása az itt idézett szövegrész, s egyben a környezetűktől különbözők tragikus végének előre sejtetése is. Mert egyszer nekik is – csakúgy, mint Val Xavier madárkáinak – le kell szállniuk a földre, szembe kell találniuk azokkal, akik azt a világot alkotják, ahol „úgy adják-veszik az embert, mint a kampón lógó hasított marhát a mézárósnál”,<sup>10</sup> s ez az alászállás, ez a találkozás már halálukat, pusztulásukat fogja jelenteni. Hogy az itt idézett részletben milyen költői erő rejlik, hogy sajátos kádenciáival mennyire emlékeztet a gyászénekek tompa ritmusára, azt már gyakran emlegették, s a passzus majd minden kritikus figyelmét megragadta mint drámába ágyazott, leheletfinom költészet,<sup>11</sup> de mint a másság és az uniformizáltság összecsapását és a tragikus véget előrevetítő dramaturgiai elem még soha nem lett vizsgálat tárgyává. Pedig e madár-szimbólum épp ilyen szempontból tarthat igényt megkülönböztetett figyelemre, különösen akkor, ha a Lady válaszát is figyelembe vesszük, s azon belül megérezzük azt, hogy a hitetlenkedő elutasítás miként alakul át elfogadó vággyá, s hogyan csapódik le ebből a fájó lemondás:

Ha egy ilyen madárka egyszer meghal, lehull a földre, és maga véletlenül megtalálja, szeretném, ha megmutatná, mert félek, hogy ez a madár csak a maga álmaiban él. Nem hiszem, hogy élőlény valaha is lehet ilyen szabad, még távolról sem. Mutasson egy ilyen madarat, s én azt mondom: „Hát mégis van az Istennek legalább egyetlen tökéletes teremtménye” . . . Bizony, odaadnám érte ezt az egész üzletet az utolsó szögig, ha olyan égszínű madárka lehetnék . . . ha egyetlen éjszakát alhatnám a szélben, és ott fönn lebeghetnék . . . kedvemre, a csillagok alatt . . . Mert olyan mocskos stricivel hálók, aki a tüzeset utáni kiárúsításon vásárolt meg, mert tizenöt éve nincs egyetlen jó álmom . . . Á! Kőpök az egészre . . . Nem is tudom, mért mesélem ezt egy idegennek . . .<sup>12</sup>

Mindez már arra is utal, hogy nemcsak egyedül annak kell elbuknia, aki eredendően más, mint a környezete, hanem annak is, akit megejt a másság, aki ennek hatására maga is mássá lesz.

Köztudott tény, hogy Tennessee Williams közel két évtizeden át érlelte az *Orpheusz alászáll* c. művét: az 1957-ben keletkezett darab, vagyis az *Orpheusz alászáll* abban a formában, ahogyan ma ismerjük, kb. hetvenöt százalékban átírt, átdolgozott változata egy igen korai művének, az 1940-ben írt *Battle of Angels* (*Angyalok háborúja*) című színművének. Maga a tény, hogy az *Orpheusz alászáll* háromnegyed részben átdolgozás, azt sugallhatná, hogy a *Battle of Angels* csak kis mértékben lehet azonosítható az *Orpheusz*

<sup>9</sup> *I. m.*, 382.

<sup>10</sup> *I. m.*, 381.

<sup>11</sup> Vö.: JACKSON, E. M.: *Music and Dance as Elements of Form in the Dramas of Tennessee Williams*. *Revue d'Histoire du Théâtre*, XV (1963), 3, 294–301.

<sup>12</sup> *I. m.*, 382–883.



*alászáll*al, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy Tennessee Williams tizennyolc év elteltével, már érett képalkotó tehetségének teljes birtokában látott hozzá az érlelődő téma feldolgozásához, a mű újraírásához. Ugyanakkor mégis azt kell látnunk, hogy a *Battle of Angels* és az *Orpheusz alászáll* között szerves egység van: ugyanaz a két mű témája, s a *Battle of Angels*nek majd valamennyi alakja otthonra talál az *Orpheusz alászáll* színpadán.

Maga Tennessee Williams is hangsúlyosan utal a két műnek e szerves kapcsolatára, amikor a már említett cikkében azt írja, hogy „azt hiszem, [az *Orpheusz alászáll*ban] végre sikerült kimondanom azt, amit már rég ki akartam mondani”.<sup>13</sup> A szerves kapcsolat lényege az, hogy már a korai, 1940-ben keletkezett műben a pályakezdő művész alkotói önarcképét a másság megkülönböztető vonásával akarta felruházni, s hogy művét a központi drámai ember másságából kibontakozó konfliktusra akarta alapozni.

Természetes, hogy nem egyedül Tennessee Williams drámáiban fedezhetjük fel a másságot mint a drámai embert döntően jellemző vonást. Hamlet példáját már említettük, de hasonló példákat bőven sorolhatnánk a későbbi korok drámairodalmából is; de mert a drámai embernek az alkotóval való azonosítása főleg a mai drámában lehetséges, hadd hivatkozzunk újra Jimmy Porterre, akivel kapcsolatban a másság dramaturgiailag meghatározó funkciója már korábban is felkeltette a figyelmet. Csakhogy Jimmy Porter másságával kapcsolatban figyelembe kell vennünk azt a sajátos körülményt, hogy – bár e másság az akció kezdetétől jelen van, döntő tényező a drámában – nem veleszületett vonása Jimmy Porternek. Bizonyos tapasztalások, élmények eredményeként alakult ki benne, olyan tapasztalások reakciójaként, amelyekben a cselekményt megelőzően vagy a cselekmény során volt része. Elvileg akár fel is adhatná másságát; lehetősége megvan erre, sőt, a mű nyitottsága erre utal is. Val Xavier esetében azonban a másság veleszületett, tőle elválaszthatatlan tulajdonság, épp ezért tragikus is. Drámai létezésének lényege ugyanis az, hogy a dráma egyetlen pillanatában sem tehet másként, mint ahogyan cselekszik: mindig másnak kell lennie, mindig különböznie kell környezetétől, mert ha másként tenne, feladná másságát, s ez a dráma realista szintjén, csakúgy, mint szimbolikus síkján, a tőle idegen, vele szemben ellenséges környezetbe való beolvadását jelentené. Épp ezért nem menekülhet még akkor sem, amikor Talbott, a seriff figyelmezteti, s épp ezért vállalnia kell azt a tragikus véget, amelyet már az első felvonásban megsejtetett az alkotó. Mindezek ismeretében mondhatjuk, hogy Val Xavier esetében a másság a jellem természetes vonása, s ennek forrása magában az alkotóban rejlik.

Tennessee Williams színpadi műveinek megítélésénél mindig a jellem-, a helyzet-alkotás és a dialógusformák kialakításában megnyilatkozó tehetség számított művészi értéket meghatározó kritériumnak. Mindezekhez azonban legalább ilyen, ha nem nagyobb súllyal járul hozzá az a különleges erő, amely színpadilag is képes kifejezésre juttatni alakjainak másságát. A másság mint jellemtényező valamennyi drámai alakjának lényegi meghatározója, s valamennyire érvényes René-Marill Alberesnek a drámai hőst leíró definíciója, mely szerint „ami a központi figurát megkülönbözteti azoktól, akik környezetét alkotják, az az, hogy az ő számára mindaz, amit a többiek nem akarnak, vagy nem mernek tudomásul venni, létproblémaként vetődik fel”.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *I. m.*, 126.

<sup>14</sup> RENÉ-MARILL ALBERES: *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui*. Paris, 1946, 125.

Természetesen Tennessee Williams színműveiben a hős másságából származó konfliktus nem minden esetben kapcsolódik alkotói önarckép megjelenéséhez, hiszen nyilvánvaló, hogy Blanche Dubois vagy Chance Wayne igazában nem alkotói önarckép. Viszont épp legmeggyőzőbb drámai alakjai, így Val Xavier, valamint Kilroy, akinek a *Camino Real*on való létezése sok tekintetben hasonlít Val Xavier pokoljárására, hű művészi képmások, amelyek egyben az alkotó másságát is kifejezésre juttatják.

## Eredeti eredetnyomozás: a bokononizmus

ABÁDI NAGY ZOLTÁN

Kurt Vonnegut regényművészetének szembetűnő vonása egyfajta eredetiség, mellyel a szerző regényről regényre az amerikai társadalom és kultúra megjelenítésének újnál újabb módozatait találja. A szatirikus diagnózisokba és ironikus prognózisokba bújóalkotói leleményből többek között két eredeti ideológiára is futotta. Két részletesen kidolgozott ironikus vallásról van szó, melyeknek tengelyén két regényvilág gördül; nevezetesen „A Közömbös Isten Egyháza”-ról a *The Sirens of Titan*ben (A Titán szirénjei; 1959) és a bokononizmusról a *Macskabölcsőben* (*Cat's Cradle*; 1963). Az „ironikus vallás” megjelöléssel arra kívánunk utalni, hogy A Közömbös Isten Egyháza és a bokononizmus egyszerre konstruktív és destruktív, üdvözítő és kárhozatos ideológia, többszörös szatirikus funkciójú iróniasűrítmény. A hagyományos vallásokkal létesített párhuzamok is fontos részét képezik a szatirikus játéknak, de parodizált történelmi vallások helyett ezúttal olyan *fiktív* hitrendszerekkel van dolgunk, melyek az amerikai múlt, jelen s jövő görbe tükrői a regényekben, egy eredeti társadalmi eredetnyomozás eszközei diagnosztikai és prognosztikai értelemben egyaránt. A szatirikus diagnózis eszközeként a jelen eredetét kutatják a múltban, a prognosztikus funkció pedig profetikus balsejtelemként bontakoztatja apokaliptikus jövővé a jelen torz tendenciáit.

A két vallás közül e helyütt csak az átfogóbb rendszert képező, kimunkáltabb bokononizmussal foglalkozunk. A bokononi hitrendszernek eredeti terminológiája van, ironikus tanai szisztematikusan szólnak emberről, társadalomról, transzcendenciáról. Értelmezése kötelező kritikai feladat, hiszen a bokononizmusban rejlik az a jelentésbeli mélyszerkezet, melyet a popregény eszközeivel élő, könnyű olvasmánynak tűnő *Macskabölcső* az igényes olvasónak tartogat. Ha a könyv végére érve feltesszük magunknak a leglogikusabb kérdést, hogy miféle eszmerendszer hát ez a bokononizmus, rádöbbenünk, hogy a válasz nem is olyan egyszerű. Miért nem?

Bokonon, a kalandos sorsú néger, aki hajótöröttként ér partot San Lorenzo szigeten, ahol a róla elnevezett vallást alapítja, első benyomásra amolyan bohóc vagy ripacs messiásnak tűnik; elvégre megegyezéses alapon száműzötteti és üldözteti magát a sziget kormányzójával, mert a betiltott és üldözött vallás vonzása nagyobb. De hívhatnánk bomlott eszű messiásnak, ha elhinnénk, hogy valóban elment az esze; vagy tehetetlen üdvözítőnek, mert nincs beleszólása az apokaliptikus események menetébe. Tovább nehezíti a dolgot, hogy a San Lorenzói vallásalapító öndiszkreditáló, önnön hitelét tagadó megváltó, amint erre *Bokonon* könyvének címlapja figyelmeztet: „Megőrültél? !

Csukod be rögtön ezt a könyvet? ! Hisz ez tiszta *fomá*<sup>1</sup>! A „fomá” ártatlan hazugságot jelent. Alapítója ilyenekből állónak, az ártalmatlan hazugságok vallásának mondja a bokononizmust. Ám a *Bokonon könyvét* tartalmazó *Macskabölcső* élén is ott áll egy figyelmeztetés, Vonnegut narrátorának, Jónásnak a szavai: „Ebben a könyvben egy szó sem igaz”. Eszerint a bokononi alaptétel, mely szerint vallási igazságai hazugságok – maga is ártatlan hazugság. Csakhogy az ironikus kettős tagadás eredménye mégsem egyszerűen állítás, hiszen a bokononizmusnak vannak a regényben valóban diszkreditált aspektusai. Mindezt tetézik, az olvasót kajánul tovább „keverik” Bokonon „tanai”. Ezért nem olyan egyszerű a bokononizmus megítélése, ezért nehéz ez a „könnyű” regény.

A cselekménnyel párhuzamosan prezentált bokononizmus értékelésének egyetlen lehetséges – és önként kínálkozó – módja, hogy szembesítjük a cselekménnyel. Végül is a San Lorenzó-i társadalmi viszonyokra való visszahatásként keletkezett, és ugyanazon társadalom katasztrofális megsemmisülésének idején bizonyíthatná világmegváltó hatékonyságát. A *Macskabölcső* bokononi fonalát – tehát San Lorenzo vallását – és a másik alapítótól, McCabe tizedestől eredő fonalát – azaz San Lorenzo társadalmi, politikai életét – szembesítve úgy találjuk, hogy a bokononi hitrendszerre ötvöződött ironiaegyben legalább öt komponens keveredik, öt rétegben tárható fel benne a vonneguti mondanivaló: 1. a meghazudtolt igazságok rétege; 2. az igaz hazugságok rétege; 3. az ironikus fatalizmus; 4. a valláspródiá; és 5. a bokononizmust érvénytelenítő ellentmondások rétege.

Az első réteget a kifejezetten tanítás jellegű bokononi tételek alkotják. Vonnegut legmélyebbről fakadó, legdédélgettebb és a valóságtól legkegyetlenebbül megtépzott üzenetét tartalmazza. Szép és igaz eszmények, melyek azonban a történelem viharvert mostohái, és aki magáénak vallja őket, ennek megfelelően gyilkos hangulatban van. Maga a San Lorenzó-i valóság idegenedett el ezektől az eszményektől, a valóság mintegy meghazudtolja őket, ezért utalhatók tehetetlen ironikus gesztussal a „fomá”-k, tehát ártalmatlan hazugságok sorába.

A meghazudtolt igazságokat az ember szentségébe vetett hit hatja át. Csak az ember szent, tanítja Bokonon, még az Isten sem az (149). A „szinvat” is azért gonosz ember, mert arra kényszerítené társát, hogy egyedül őt fogadja szívébe, a világot zárja ki belőle (146). Az igazi bokononista látomás ugyanis minden idők minden másodpercének, minden emberének egységben látása, az idők egészével és az emberiség egészével való egészséges törődés. Erre nevel a „bokomaru”, a „tudatok elegyítésének” (112) komikus, mindenkivel, mindenhol végezhető szertartása.

Az emberség szentségének magasztos hite mellett a bokononizmus gyengeségünket, esendőségünket, XX. századi kiábrándultságainkat is vállaló elszomorító–megmosolyogtató emberi vallás. A felnőttéssel ránk köszöntő kiábrándulás és fájdalom emberi reakció – tanítja Bokonon (140; 186). És a Mester éppoly bizonytalan sorsú, mint minden halandó, ezért „sosem tévedés istenhozzádot mondani” (88; 160). A különös alapító ezeket a nem is olyan különös tényeket közli foglalkozására vonatkozóan a nyilvántartási úrlapon: „mellékfoglalkozása” – „élni”; „főfoglalkozása” – „meghalni”

<sup>1</sup> KURT VONNEGUT: *Macskabölcső*. Fordította Borbás Mária. Budapest, 1978, Európa, 187. A továbbiakban ezt a kiadást használjuk, az idézetek előfordulási helyére szövegekben, zárójellezett lapszámokkal utalunk.

(98). A bokononizmus tehát az ember szentségére alapozott, az emberi realitásokra szabott ironikus vallás vagy inkább látomás. Látomás, mert nem válhat valóságformáló erővé, hiszen a San Lorenzói világ az emberiség egészét és minden idők egészét féltő bokononizmust tagadja. Az ötréteges iróniájú vallás a meghazudtolt igazságok tartományában szépet és igazat „hazudik”, ezek a „hazugságok” legfontosabb eszményeink volnának, ám valóban ártalmatlanok, nem osztanak, nem szoroznak, San Lorenzóban küszöbön a világvége.

Az igaz hazugságok tartománya nem azonos a meghazudtolt igazságokéval. A regényen kívülről szemlélve ugyan mindkettő igaz szerzői ítéleteket tartalmaz, de a bokononizmus szerkezetében betöltött ironikus funkciójukban elkülönülnek. Míg a meghazudtolt igazságok rétege pozitív írói normarendszer, melyet „meghazudtol” a valóság, az igaz hazugságok beigazolódtott „fomá”-kat jelentenek, a San Lorenzói társadalom negativitását megfogalmazó ítéleteket, melyeket igazol a regényben feltáruló valóság. Mindkét esetben hazugságról derül ki, hogy igazság, de mindkettő másként ironikus: az egyik a nem érvényesülő pozitív eszmény, a másik a valóságot meghatározó negativitás iróniája; az egyik külső normarendszer, amellyel San Lorenzót mérlegre tesszük, a másik a San Lorenzói lényegét jelentő belső specifikumok tartománya.

Az igaz hazugságok rétege épül a legközvetlenebbül a vallás megalapításának gondolatára. „És amikor nyilvánvalóvá lett, hogy semmiféle kormányreform vagy gazdasági reform nemigen enyhíthet a nép nyomorán, a vallás lett a remény egyetlen valóságos eszköze. Mivel az igazság annyira borzasztó, az igazság ellensége volt a népnek. Bokonon minden igyekezetével azon volt, hogy jobbnál jobb hazugságokkal traktálja őket.” A vallás alapításának a pusztá ténye is a korrupt, nevetséges, népnymorító diktatúra felett mondott bokononi ítélet. A „fomá”-k közé azonban becsempészi a társadalom negativitását leleplező igazságokat is, melyek egyébként túl fájdalmasak és elviselhetetlenek ahhoz, hogy igazságukat San Lorenzo népe fel merje ismerni, be merje vallani. Bokonon ártalmatlan hazugságoknak nyilvánítva teszi őket beadagolhatóvá. Ez az igaz hazugságok ironikus tartománya. Ezek a hazugságok – épp mert igazak, mert jogos társadalombírálatot tartalmaznak – nem is olyan ártalmatlanok, mint amilyeneknek a „foma”-definíció álcázza őket. Néhány példa: „Ne törődjete a császárral. A császárnak halvány fogalma sincs róla, hogy mi történik *valójában*” (74). Az ideális társadalom Bokonon meghatározásában: „olyan társadalom, amelyben a jót a rossz ellen uszítjuk.” (75) Az igaz „hazugságok” rétegébe épült társadalomkritika alig leplezetten irányul a szerző századközépi, századközép utáni valósága ellen. „Bokonon Hetedik Könyve” az utópiákról szól. „Bokonon Republikájá”-nak lényege: „Alapozzuk meg Republikánkat vegyeskereskedés-hálózattal, fűszerüzlet-hálózattal, gázkamra-hálózattal és nemzeti sporttal. Ezután megírhatjuk Alkotmányunkat.” (200)

A harmadik réteg az ironikus fatalizmusé. A *Macskabölcső* minduntalan visszatérő gondolata, hogy a dolgoknak úgy kellett történniük, ahogy történtek. A nemzeti, az intézményi, a foglalkozási, a családi keretekbe oszlott embercsoportok Bokonon szerint csupán „nagybömbök”, hamis „karaszok”. Az igazi „karasz” emberéletek „különösebb ésszerű ok nélküli” összegabalyodását jelenti (8). Istennek célja van a „karasszal”, amelynek tagjai közös „vám Péter” körül forognak, „a csillagköd spiráljának fenséges káoszában”, „merőben spirituális pályán” (41). Ez a „vám Péter” a *Macskabölcső* figuráiból gabalyodó „karasz” esetében a sorsukat a látszatértelmektől függetlenül alakító, a

„karasz” sorsának tengelyévé váló „szuperjég”. Szerepel Bokonon szótárában a „zama-kibo” szó is: „elkerülhetetlen végzet”-et jelent.

Arra vonatkozóan, hogy Bokonon miért fatalista, és mit jelent ez a fatalizmus, Vonnegut telehintette válaszokkal a regényt. A legfontosabbat az utolsó mondatban adja a végre testi valóságában is megjelent Bokonon szájába: San Lorenzo története „az emberi ostobaság krónikája” (201). A bokononi fatalizmus keserű vonneguti póz, annak csípős–gunyoros kifejezése, hogy az emberiség képtelen okulni a történelemből, ostobán ismétli a végzetes hibákat, mindig újakezdi a pusztítást. A reményvesztéshez az új igazságok világosságát ígérő, de nemritkán a pusztítást szolgáló tudomány járul hozzá a leginkább. A *Macskabölcső* nemcsak az emberi felelőtlenség satírája, nemcsak egy ellen-példázattá emelt karib-tengeri diktatúra parodisztikus rajza, hanem a tudomány felelőtlenségének gyilkos satírája is. A haladásból San Lorenzónak az elektromos gitár meg a „szuper-jég” jut.

A bokononizmus negyedik iróniatartományában a vallásos tudatot nyíltan támadó satíra és áttételes iróniájú vallásparódia keveredik. Az ártalmatlan hazugságok vallása a Közömbös Isten Egyházának utóda, amennyiben Isten létezését megengedi, de csak azért, hogy közömbösségét, sőt, a *Macskabölcső*ben már inkább cinikusságát, szemére lobbant-hassa. A világkatasztrófa után Bokonon ezt pingálja fehér festékkel az elnöki palota éppen maradt kapuivére: „*ha e gyászos napon perelni akarod Istened, menj és pereld. Bólint rá és nevet.*” (190) Ebből következik az a tétel, hogy „az igazi vallás jóformán árulás” (122). Mivel pedig a bokononizmusról maga Bokonon hangoztatja, hogy „foma”, nem túlzás azt állítani, hogy a regény jelképesen minden vallást hazugságnak, árulásnak minősít. Végeredményben a bokononizmus is árulás. (Erre tüstént visszatérünk.)

A vallásos tudat és az „igazi vallások” elleni nyílt kirohanásoknál gazdagabb, finomabb satíra bontakozik ki a bokononizmus vallásparódia-jellegéből. A parodisztikus funkció hamar megmutatkozik, ha a vallásnak nevezett társadalmi jelenség lényegével szembesítjük a bokononi hitet. A vallás természetfölötti irányításának véli a tapasztalati valóságot, ezért kapcsolatot keres a transzcendenciával. A bokononizmus ezzel szemben azt vallja, hogy transzcendentális erőknek az ember sorsára nincs döntő hatásuk, velük nincs kapcsolat, nem befolyásolhatók. A vallásban a fantasztikum síkján valósul meg mindaz, ami a tapasztalati világban elérhetetlen. A bokononizmus viszont olyan társadalmi igények megvalósíthatatlanságából indul ki, amelyeket a hagyományos vallások rábíznak a földi társadalmakra. Ezek kielégítésére a bokononizmus se fantasztikus, se más módon nem vállalkozik. San Lorenzón – vélekedik a bolondokházává váló sziget elnöki tisztére kiszemelt narrátor – a „sok finom ennivaló”, a „tisztességes hajlék”, az iskola, a „jó egészség és közérzet” az, ami hiányzik, meg „munka minden dolgos kéznek” (159). Bokonon ironikus vallása a világnak nem kiegészítése, hanem elkendőzése. A bokononizmusra is érvényes az, ami keletkezésük pillanatában vagy az állammal való összefonódás eredményeként a történelmileg kialakult vallásokat is jellemzi: az ópium-jelleg. Hogy ugyanis a vallásban az emberi kiszolgáltatottság fejeződik ki, és olyan viszonyok hozzák létre, amelyekben az ember képtelen a külvilág alakítására. A bokononizmus tehát a vallás ópium-jellegének, egyház és állam összefonódásának is paródiája, hiszen Bokonon meg a köztársasági elnök azért folytat egyezményes népiértő játékot, hogy a társadalmi lényegről a figyelmet elterelje. A vallást parodizáló iróniaréteg eleme az is, hogy a Hoenikker gyerekek a keresztény megváltó születésének estéjén, karácsony este osztják fel apjuk

örökül maradt találmányát, a „szuperjeget”, amely megváltás helyett kárhozatot hoz a világra.

A bokononizmust nemcsak a vallásalapító érvényteleníti, amikor „fomá”-nak nyilvánítja, és hangoztatja, hogy „nem fogadná meg tulajdon tanácsát, mert tudja, hogy semmit sem ér” (192), hanem azok az ellentmondások is, amelyekkel Vonnegut valahol a legmélyebb (az ötödik) rétegben aknázza alá az ironikus hitrendszert. Utóvégre Bokonon ártalmatlan módszere – a bekövetkezett katasztrófa tükrében – nem is olyan ártalmatlan. San Lorenzo népének becsapása túl jól sikerül: a bokononista játék eredményesen terelte el a figyelmet a leglényegesebből, a konkrét, aktuális társadalmi folyamatról. A pozitív társadalmi általánosságok közé tartozó tanítás – „ne törődjete a császárral” – egy értelemben messzevivő biztatás, másrészt ambivalens, mert arra szólít: ne érdekeljen, mit csinál a császár (a figyelemelterelés a bokononizmus lényegéhez tartozik). Az ember és a tudomány felelőtlensége meg a depolitizált nép passzivitása együttesen teszi lehetővé a katasztrófát. Bokonon végeredményben elárulja San Lorenzo népét, mert depolitizálja, és a szabad teret nyert felelőtlenség prédájául dobja. A bokononi fatalizmust nemcsak indokolják, hanem ki is kezdik az események, hiszen Vonnegut ellenpontoszó (a bokononizmust ellenpontoszó) cselekménysora azt mutatja meg, hogy semmi sem azért történt, mert így kellett történnie. A tragikus eseményeket a szemünk láttára, emberek idézik elő, olyan felelőtlen cselekedetekkel, melyeknek könnyűszerrel az ellenkezőjét is teheték volna. Az ártalmatlan hazugságok messiása, akinek tanításai között a legnemesebb eszmények is megtalálhatók, a társadalomtól elfordító módszerével érvényteleníti magát, maga is „rang-rang”-gá válik: olyan eltérő gondolkodásmódú személlyé, aki életmódja képtelenségét saját példájával bizonyítja (59).

Az ellentmondások diszkreditáló iróniája pontosan azt mondja a bokononizmusról, amit „a valóságról való hazugság szívszakasztó szükségességének és a hazugság szívszakasztó lehetetlenségének” bokononista paradoxona összefoglal (199). A bölcs–hóbor-tos Bokonon vallásának genezise: kezdetben vala annak szívszakasztó szükségessége, hogy hazudjunk a valóságról. És szólt Bokonon: légyen bokononizmus. És lőn a „fomá”-k vallása. Ám „a valóságról való hazugság” – teszi hozzá Vonnegut – mégis „szívszakasztó lehetetlenség”, mert katasztrófába sodorja a világot.

## Styron: Házam lángra gyullad – az „amerikai műfaj” regénye

BIZÁM LENKE

Miért műfaj- és miért nem művészregény? Azért, mert középponti kérdése immáron nem a művészlét, hanem a mű problematikája: a konkrét művészi „hogyan”. Ehelyütt természetesen még csak nem is gondolhatunk e problémakomplexum érdemi elemzésére. Csupán arra mutathatunk rá röviden, hogy milyen formában bontakoztatja ki épp ez a regény.

Európában egyébként korántsem ismeretlen a probléma művészi feldolgozása. Goethénél és Balzacnál például már voltaképp modern formájában találkozunk vele: ti. a művészet „hogyan továbbjának” dilemmájaként, amely azután az európai művészetnek napjainkig szinte állandó témája marad. Az észak-amerikai irodalomban azonban, tudomásunk szerint, e nemben Styron szóban forgó műve az első és egyetlen.

Melyik volna hát az a problematikussá lett művészi forma, amellyel e regény foglalkozik, s amelyet éppenséggel amerikainak nevezhetünk? Nem más ez, mint a film, de abban a formájában, amivé azt immár a világ minden tájára széttelepített hollywoodi álomgyárak a siker- és a sztárkultusz eszközüvé tették.

Ilyenformán Styron e regénnyel voltaképp olyasmire vállalkozott, mint amire – mutatis mutandis – Thomas Mann a *Doktor Faustus*szal, tíz évvel korábban: egy sajátosan hazainak érzett műforma problematikájával együtt, sőt annak még kompozíciós elveit is mintegy kölcsönkérve ábrázolja hazája adott problematikáját. Vajon hatás ez vagy kongenialitás, eredet vagy eredetiség?

Úgy véljük, kongenialitás és eredetiség mind a két írónál: az emberi műért való közös aggodalom tükre egy, az emberiséget létében fenyegető történelmi talaj közös bázisán. Az egyik, a korábbi, arról ad hírt, hogy az ember „fölötti” hatalmak és eszmék ténylegesen ember alattiak, s hogy az „Übermensch” voltaképp Unmensch. A másik történet pedig arról tudósít, hogy az emberi mozgástérnek áru-univerzummá változtatása nemcsak a hazai földet, hanem az emberi lelket is megfosztja identitásától.

Styron elének tárja, hogy míg a „győztes amerikai” fizikai mozgástere soha nem látott mértékben kitágul, miként csúszik ki egyidejűleg talpa alól a honi talaj, s veszíti el arculatának meghitt vonásait, hogyan lesz idegenné a szülőföld: „Most már mind kivágták a magnóliákat, hogy helyettük műút húzódhassék végig a part mentén; lármás üzletközpontok keletkeztek itt, teltíve tömeggel, s körülkerítve szupermarketekkel . . . Mi, amerikaiak, talán azért is vagyunk olyan elképesztően hajszoltak és idegesek, mert múltunk csaknem letűnik már, mielőtt jelenné vált volna.” (Styron: *Set This House on Fire*. New York, 1960, Random House, 10, 18.)



„... lehetséges, hogy írásom a mi körülzárt Európa-erődünkéből kijut valamely csoda folytán, s magányosságunk titkairól a kintieknek némi hírt vihet.” (Thomas Mann: *Doktor Faustus*, Berlin, 1965, Aufbau-Verlag, 7.) A német író így érzékelteti, miképp vált hazája erőd helyett börtönné, amiért jelene elől a múltba fordulva vélt szilárd jövőt építhetni magának. Az amerikai regényben az adott tér emberi minőségének kérdése dominál, a németben az adott időé. Mindenekelőtt ezen az alapon lesz álfilmszerkezetű a Styron-regény és álzenei Th. Manné.

Mindkét író azt a lehetőséget használja ki, hogy mivel fogalmi anyagból formál, az irodalom minden más művészetet szerkezetileg is felidézhet: „készíthet” képet s mozgóképet, „szerezhet” zenét. Ilyenformán építheti fel Thomas Mann „regényszimfóniája” sajátos dallamvilágát, tervelheti ki – leginkább oratorikushoz hasonlító – szerkezetét, „tétéleit” és „hangtesteit” – ahogyan Styron is: szóban forgó művének sajátos „filmvilágát”: a *total*, a *premier plan*, az *áttűnés*, a *beúszás* és a *flash-back* „kamera-mozgásait”. Figyelemre méltó, hogyan újul meg e különös szerkezeti áttördelés által műfajilag, és valósul meg ismét eredetiként, a maga specifikus tökélyében, a regényforma. Éppen az tehát, amelyet a szóban forgó két remekmű keletkezésének időpontjában, s manapság is, némelyek egyre csak temetnek.

Fél százada már, hogy Lukács György felismerte, s azután újra meg újra kimutatta, hogy a regény válsága az emberarc elszemélytelenedésével s az egyéni pályáiv ellaposodásával egyenes arányban fokozódik. Az osztály- és rétegválaszfalaknak a modern monopolkorszakra jellemző megmerevedése egyre átjárhatatlanabbá teszi a társadalmi mozgásteret s így egyre szűkösebbé az epikai fordulatosságot, kiszorítja a cselekményt s alanyát, hogy mindinkább a merő történet és tárgyát léptesse helyére.

Az a látszat keletkezik, hogy a mindjobban elszürkülő egyénnek ez a monoton kényszerpályája totális és végzetszerű, hogy nem konkrét emberi tulajdonviszonyok terméke, hanem valamilyen transzcendens hatalomé.

Az epika művelői mármost, attól függően, hogy elhiszik-e, vagy nem hiszik el, lényegileg kétféleképpen reagálhatnak erre a látszatra, illetve vehetik tudomásul az ebből adódó műfaji kényszerűségeket. Ha elhiszik, akkor vagy mitikussá nagyítják, vagy hazugul „házasítják” e látszat féttiseit. Ilyen alternatívák függésében keletkeznek azután a különféleképpen csonkult, illetve ál-regényformák.

Ezek egyfelől olyan képmást idéznek fel, amely szerint az, amit egyénnek hívunk, tulajdonképpen valamely kifürkészhetetlen hatalom pusztá tárgya csupán. Esetleg értetlen szerepjátszó egy transzcendens Semmi démoni ügynökei által toborzott, nyomorúságos árnyékcsapatban – akár a nyüzsgő kísértethad Kafka Amerikájának fedetlenül is homályos, fal nélkül is kiúttalan világszínpadán.

Az adott rend könnyebb fajsúlyú, belletrisztikus védelmezői viszont a modern deus ex machinát léptetik színpadra: banális happyendingekké alakítgatják át az iménti, kozmikus végzetet.

E modern mítoszok lényegi egy töről fakadottságát ékesen demonstrálja legújabb összefonódottságuk is: „legyünk állatok, hogy emberek lehessünk!” – ezzel a tartalmilag kétes jelszóval hív békeharcba a *Hair* című musical, és: „Like a roller in the ocean, Life is motion, Move on”, továbbá: „I’m a marionett, Just a marionett etc.” – hangzik fel buzdítón vagy panaszosan az ember önleértékelése a népszerű ABBA-dalokban. Vagy

éppen a gyermek megönkifejezés mulékony bódulatáért érzett hála: „Thank you for the music, The songs I'm singing, etc.”

„Ez a kérdés [tehát az emberé mint alkotóé, B. L.] csak mint az ördög földi, ironikus karikatúrája jelentkezik” – jegyzi meg a *Doktor Faustus* elemző Lukács György. – „Saul Fitelberg impresszárió, ez az avantgardista zenével spekuláló tőkés teszi a csábító ajánlatot Adrian Leverkühnnek, akinek áruja »komolyan és jövősen botrányos, ami holnap már a legjobban megfizetett nagy divat, az igazi művészet lesz.«” (*Világirodalom*, II, 164.)

„A szex az utolsó határ – így érvel Styron regényének milliomos aranyifja –, a művészetben, ahogy az életben is, a szex az egyetlen terület, Péter, ahol az ember teljesen kifejezheti egyéniségét, ahol teljesen szabaddá lehet. Itt . . . nyerheti vissza emberi önmagát.” (*I. m.*, 151.)

A művészet neoprimitivizáló elembertelenedésének ezeket a próféciáit Mann harminchárom, Styron huszonhárom évvel ezelőtt írta le, s azóta megértük a testkultúra helyett művelt testrészt-kultuszt: a szór-imádatától kezdve az ügyes világítási effektusok segítségével csupán árnyeszerű töredékeiben sejtetett, rázkódó emberalakon át egészen a naturálisan tátott szájüreg s benne a pucér nyelv s a nedves fogakat övező ajak reszkető vonaglásának premier-plan ábrázolásáig.

Ily módon természetesen nemigen érzékeltethető, hogy amíg csak él, mind cselekvésének, mind szenvedésének alanya az ember, és nem tárgya vagy merőben biológiai alkatrésze, hanem igenis, alanya még szenvedélyének is. Ezzel a tartalommal természetesen már megújítható valamely művészeti ág, műnem vagy műforma. Mert ez az a művészi magatartás, mely az adott fétisek mindenhatóságát nem hiszi el, s legendáikat szétfoszlatja. Századunkban ilyen tartalmakat önt új formába egy Bartók, egy García Márquez vagy egy Eisenstein is. S e formamegújítás nemritkán úgy történik, hogy magát a szép és hasznos mű lehetőségéért való küzdelmet, kutatást ábrázolja a művész, mint – mondjuk – a *Nyolc és félben* Fellini, a *Nagyításban* Antonioni, az *ikonfestőben* Tarkovszkij vagy épp a szóban forgó két regényben Thomas Mann és Styron.

S eközben persze szó sincs a műfajok rossz elegyítéséről, Adorno taglalta „kirojtósításáról”, mivel a választott tárgy – a kiküzdés adott folyamata – maga diktálja itt az adekvát szerkezetet.

A *Doktor Faustus* azt élteti át velünk, miként huny ki a göggel kompenzált egyéni és nemzeti múltbazartság elfogadásából a zene alapvető tartalma: az emberi érzelem. A *Házam lángra gyullad* írott képsorai azt pergetik le előttünk, hogy az „önmagát menthetetlenül elveszítettnek tudó” ember számára miként foszlik párává a festészet tartalma, hogyan oldódik szét kaotikusan kavargó víziókba az arányos emberarc és az emberkéz formálta rend.

Styron regényének sajátos „filmritmikája” által a táj valóságosan is, az ember azonban mindig csak rémálmokban, apokaliptikus látomásokban, hajszoltan, menekülőben vagy a motorizált sebesség szédületében mozog. A cselekmény azonban mégis antropocentrikus szerkezetű: két ember emlékezésének egymást szakaszosan felváltó s mozgóképszerűen felidézett folyamata.

A *Doktor Faustus* cselekménye ezzel szemben mintha mindvégig valamiféle „tisztábensőségben” játszódna, hiszen hangsúlyozottan írásztala „kisvilágához” van kötve mind főhőse, mind narrátora. De egyfelől épp e „benső” által idézi fel tartalmilag a

zeneiség élményét, másfelől viszont a cselekmény szerkezete itt is az objektív „külsőre” támaszkodik, két idő folytonos egymáshoz viszonyításából kerekedik ki: Adrian Leverkühn „német zeneszerző” tragikus életpályájának s a baráti krónikás, Serenus Zeitblom második világháborús jelenének gondosan „ellenpontozott”, „fűgákba” préselt és „futamokba” foglalt eseménysorából.

Mindkét sorsszakasz egy-egy sajátos Inferno; s Mann e kétfajta pokolhang „kontrapunktikus” szembeállításával indít: a *Doktor Faustus* bevezető mondataiban mintegy „motivikusan intonálja” a később kibontakozó kvázi-dallamvilág alaptónusát.

Styron a maga regényét egy autóúttal indítja: narrátor-hőse Rómából dél felé tartva, autóval és baedecckerrel mintegy „rákocsizik” a mozgóképszerűen „panorámázó” olasz tájra, de korántsem diadalmasan, hanem valami homályos szégyenérzettel. E képeknek is van tehát – hangsúlyozottan hangulati – alaptónusa, de képi-filmszerű, amelyből azonban szintén nem hiányzik a „pokol-motívum”. Az indulás napjának – egy tikkasztó New York-i vasárnapon, emlékként felidézett – Rómája a hőség pokla, mely csak az esti búcsúzás pillanatában, a távozó amerikai hivatalnok számára válik égi és földi csillogások tündér-panorámájává. Ebben s ekkor nyilvánul meg – még mindig panoráma-effektusokkal – „Róma türelme a föld barbárai iránt, akiknek én épp csak a legfrissebbjét képviseltem” (24).

E perspektíva csak akkor szűkül le, s válik fenyegető közelnézetté, amikor városok s víkendező motorzajos hada „kocsizik rá” a dél felé haladóra: „Hőséget ontott az országút párálló hullámokban. S e hullámokon át jött és jött felém, néha egyenest nekem, baljósan csillogva és bőgve, a gépkocsizók dübörgő ördögparádéja: robogók, pukkadásig tömött kirándulóbuszok, személykocsik.” (I. m., 27.)

A gépkocsi-balesetnél pedig, mintegy jeleztén, hogy az eddigi puszta látvány hirtelen személyes szituációvá válik a résztvevők arcát-alakját hirtelen közelnézeten mutatja az írói kamera. Akkor történik ez, amikor a fogatékos elméjű falusi kistolvaj motorjával utasunk, a légynek sem vétő Peter Leverett kocsijának nekiszalad. A „pokol-motívum” kezd „témává” bontakozni. Hangulati felerősítése már az előbbi jelenetet bevezető útfázisban megtörténik: „Kimerültség tört rám, akár egy ökölcsapás – mondatja narrátorával az író –, s én hirtelen megálltam. Valamely oknál fogva a sambucói eseményeket, legalábbis azokat, amelyeknek részese voltam, ettől a perctől kezdve számítom.”

És mik voltak ezek a sambucói események? Lényegükre már a regény negyedik bekezdésében figyelmezteti az olvasót a visszaemlékező: „Mivel nem akarom, hogy mindjárt kezdetben a nagyképűség gyanújába keveredjem, megmondom, hogy az említett események közül az egyik gyilkosság volt, a másik nemi erőszak, mely szintén halállal végződött, s több, kevésbé erőszakos, de ugyancsak szorongató-ijesztő történés-sorozat-hoz kapcsolódott.” (I. m., 4.) A „vég felől” komponált nyitány, baljós hangulatú intonáció ez a kezdettől hangulati eszközökkel egyneműsítő, „filmnyelvű”, „flash-back” technikájú emlékezésfolyamathoz!

Az eddigiek során mindkét regény vonatkozásában szó esett itt kultuszról-mítoszról, ördögről-pokolról. A szóban forgó művek ezek szerint nemcsak akként defetiszizálnak, ahogyan – mint Lukács György kifejtette – minden hamis tudatot leleplez minden műalkotás, hanem demitizálnak is. Szét kell oszlatniuk egy-egy, körmönfontan vagy épp kétségbeesetten kiagyalt ködképet is. Az adott esetekben tehát igazi, evilági mivoltukban kell leleplezniük az öntúlbecsülés, illetve önlebecsülés veszedelmes „ördögeit”.

Mert a mítoszoknak mindkét regényben van egy-egy ördöge: „nyitányának” mindjárt első „taktusaiban” egy „iszonytató adás-vételi szerződés kihatásairól” beszél a leverkühni zene krónikása, és: „Úristen, a lator kísérteni próbál!” – hallucinálja a balkonra az itteni Gonosz izzó szemű árnyalakját Styron művész hőse e mű sajátos, képi „crescendójában”.

Az ördögök tehát voltaképp a két művész csábítói, s mindkettő egyaránt a „történelmileg determinált tehetetlenség” ördöge: „Amit a művész a maga klasszikus idején még bizonytalán megkaphatott nélkülünk is – halljuk érvelni Adrian alvilági látogatóját –, azt mostanság már csak mi kénáljuk . . . Mi ma a művészet? Zarándokút töviseken. A tánchoz mostanság több is kellek, mint a piros cipő, s nem egyedül te vagy, kit az ördög búsít . . . Hol mű és igazság már nem tűrik el egymást, hogy lehet dolgozni? . . . Csak a technikának vannak távlatai . . . A zenei anyag történelmi mozgása a zárt művel szembe fordult. Ideje zsugorodik, elveti idő-dimenzióját, a zenemű terét, s azt üresen hagyja . . .” (I. m., 322, 324, 325, 327.)

„A művészet halott, Peter” – halljuk az iménti irracionális filozófia vulgarizált változatát az aranyifjú Mason Flagg szájából. – „Mondjuk, nem halt még meg egészen, de lassan haldoklik, és tíz-húsz éven belül meglátjuk, amint végképp kiadja a párját. Az új múzsa a tudomány lesz, Péter. Ehhez még add hozzá a sablon-izlés eluralkodását, és a vég elkerülhetetlen. Sírásra azért nincs okunk. Azon nem lehet sírni, hogy létezik történelmi determinizmus. Ami tény, az tény. Századunk végére a festészet s a zene, a dráma meg a vers, egytől-egyig mind kipusztul majd, akár a labirinthodont.” (I. m., 146.)

Mason Flagg itt még Leveretthez beszél, de valójában a művész Cass Kinsolving megmontója. Adrian ördögétől abban különbözik, hogy míg amaz a tehetséget emeli az ember fölé, ez úgy véli, hogy pénze emelheti más halandók fölé. Az egyik a lelki önroncsolás halálos démona, a másik piti áru-ördög. Az egyik hatására a művész „vissza akarja venni” a IX. Szimfóniát, a másik ördögnek már fogalma sincs róla, mit jelent. A német művész azért nem tud igazán nagyot alkotni, mert képtelen együttérezni a többi emberrel, az amerikainál viszont mazochisztikus méretet ölt a részvét: „minden amerikai bűnéért vezekel”. Következésképp Adrian a társadalomból, Cass az életből menekül.

A részvét azonban mindenképp emberibb a részvétlenségnél. Cass nemcsak kereső-képtelen alkoholista, de még önpusztító dühében is másokról gondoskodni akaró ember. Ezért tud fölébe kerekedni az érzés és alkotás képességére irigy Mason Flaggnak. Szétszagathatja a „szégyen-paktumot” – egy, élelem és orvosság fejében kicsalt pornó festményt –, miután sikerült visszalopnia a millióival már csak ártani tudó, törpe pénz-ördögtől. És ennek a törpeségnek művészi legyőzéséül talál rá végül is Cass épp a karikatúra műfajára.

Igen-igen rövid analízisünknek talán ezen a pontján érzékelhető már valamelyest, miként bontakozik itt a „téma” kvázifilm-formává. A festészetért való küzdelmet az életpróza hangsúlyozottan pergő képei ellenében ábrázolja az író, s még a szituáció sajátos „pokoldramaiságát” is – akár egy filmben – aláfesti a Cass által harsogtatott repedt Don Juan lemez és a Cass által szavalt, néhány antiktragédia-részlet.

Vizuálisan hangulatkeltő és – mintha az öreg Leverkühn fényben tenyésző „halott lényei” tragikomikus érzelmi akcentusát idézné – csúfondárosan pokoli a sambucói táj is: elragadóan szépséges, de izzó terméketlenségével megöli földtúró paraszt lakóit.

Hasonlóképp – tehát motívumból témába, majd témából intenzíve-tartalmas formába átcsapva – és a fonák, a groteszk mozzanatát szintén kezdettől magában hordozva

szerepel a regényben az „együgyű” figurája. A felnőtt Flagg voltaképp egy féleszű kislányon – kamaszkorában – elkövetett erőszakért bűnhődik, de közvetlenül nem a saját, hanem egy helybéli féleszű fiú gyilkos erőszaktevé miatt. Ugyanakkor maga is mintegy makogó bolondként hal meg. Védekezése – a távolság miatt – a szikladarabbal fenyegető Cass számára értelmetlen, néma tátogásnak látszik, s épp ezért hiábavaló.

Leverett a maga módján, éspedig az ún. „édes étellel” szemeni ártatlanságában, szintén „együgyű”. És féleszű az is, akit autójával elüt, de mert akaratlanul teszi és részvéte igazi, neki nem kell bűnhődnie. Bőröndjét egyébként szintén egy falubolondja cipeli, ugyanaz, aki később majd ijedtében a *felöltt* Mason által megerősszakolt, sikoltozó Francesca gyilkosa lesz. S persze Cass is bolond. Nemcsak örült önpusztításában vagy delirium tremensbe süppedten, ahogyan Mason akarná. De a whiskyért meg a család életéért meg a tuberkulotikus olasz paraszt gyógyszeréért – a kupeclelkű milliomos Mason parancsára – felölti magára a bohóc csörgősipkáját, és vállalja a playboy házi-bolondjának szerepét.

Nincs terünk rá, hogy e sajátos „bolondjáték” tartalmi intenzitást fokozó formai bravúráját tovább részletezzük. Feltétlenül meg kell jegyeznünk azonban, hogy „az együgyű” a keresztény mitológiának is közismert, allegorikus figurája, s e műből ez az allegória nem tűnt el egészen. Nemcsak ott találkozunk vele, ahol jelenléte – az irónia eszközeként – tartalmilag jogos, hanem az amerikai „eredendő bűn” áldozata- s ellenpéldájaként is!

Cass együgyű kisleány még, amikor nagybácsija hátborzongatóan „együgyű” tréfájának – a rádiórészlettel tartozó néger, a hangsúlyozottan „együgyű áldozat” kunyhója felgyújtásának – tanúja lesz. Az emlék ezután mint fel-felbukkanó bűntudat-forrás él Kinsolving agyában. Francescáék viskójában is az „ott érzett savanyú szegényszagra” vél ráismerni, nem utolsósorban ezért akar mindenáron segíteni rajtuk, ahogyan Mason iránti jogos gyűlöletéhez is hozzájárul, hogy a milliomos „európai négereknek” nézi és kezeli az olaszokat.

„Ezek nem fogják föl – magyarázza az öreg, tiszta erkölcsű Leverett hazalátogató fiának –, hogy a négernek meg kell kapnia azt, ami jogosan jár neki rabsága hosszú éveit . . . Itt jöttek be az 1619-es esztendőben . . . Egyik legszomorúbb napja volt ez az emberi történelemnek . . . Még mindig azért a napért fizetünk, és fizetünk ezután is. És lesz még vérontás, és sírás is lesz.” (*I. m.*, 14.)

Itt érződik kissé Faulkner hatása, aki a „fehér ember missziójának” mítosza helyett „a” fehér ember bűnének mítoszává változtatta a faji elnyomással párosult kizsákmányolást. Úgy véljük, hogy a négerkérdés ilyen mitikus, szervesen beiktatása miatt laposodik el kissé a regény vége. Nem mintha a négerkérdés nem volna valóban a vegyes etnikumú USA népeletének egyik leglényegesebb problémája, de a szóban forgó történetbe nemigen illeszkedik. Logikájából inkább az következik koherensen, hogy az emberi törekvések csúcsa nem a siker, hanem az önmegvalósítás.

S a filmművészetről is elhangzik itt az egyik rokonszenves szereplő szájából, hogy „a leghatalmasabb művészeti forma, melyet az ember valaha is kimódolt, és mi jön ki belőle? Üresség . . . Még csak barbárok sem vagyunk, egyszerűen csak kóklerek . . .” (*I. m.*, 120.)

Igazság ez is, ha nem is oly átfogó és sodró pátoszú, mint Adrian Leverkühn búcsúszavai, aki már nemcsak a zenéről szól, amikor kimondja: „Józanok legyetek és

figyelmezzetek! . . . hogy az emberek közt olyan rend állíttassék, mely a szép műnek ismét ételalappal és tisztos beilleszkedéssel szolgálna . . . ” (l. m., 676.)

Sajnálatos, hogy Styron munkásságában egyelőre még nem erre a szélesebb spektrumú emberi rendre irányultság, hanem továbbra is egy szűkített, „bűn és bűnhődés”-motívum folytatódik – mind a *Nat Turnerben*, mind *Sophie’s Choice* című, legújabb művében. Féltő ugyanis, hogy művei ilyen koncepciójával akaratlanul is elfedi azt a tényt, hogy nem a bőrszín vagy vallás szerinti diszkrimináció révén keletkezik a bűn s a bűnrészesség, mint ahogyan nem ennek alapján különböztethető meg egymástól a hős, a hóhér és az áldozat sem.

## Jellemábrázolás és behaviorizmus Onetti A hajógyár c. regényében

KULIN KATALIN

A múlt századi vagy az e század eleji elbeszélő irodalomban szembetűnő a jellemrajz jelentősége, gondoljunk akár a romantikus, akár a realista vagy lélektani regényre. Bár némiképpen különböző mértékben, minden szereplő hajlamainak és/vagy a társadalmi körülmények reá gyakorolt hatásának eredménye. A szerző tisztában van alakjai várható lépéseivel és lelkük legkisebb rezdülésével. A felvilágosodás örökül hagyta a XIX. századra a racionális gondolkodás és a tudomány mély tiszteletét, és ezt a pozitívizmus még inkább elmélyítette. Híres *Emberi Színjáték*ában Balzac az emberi természet tudományos alaposágú feltárását tűzte ki célul, míg Zola a *Rougon-Macquart család*ról írt ciklusában tudományos kísérletsorra vállalkozik, hogy a korabeli örökléstan törvényeit bizonyítsa.

A filozófia, a társadalmi elméletek, a műszaki és tudományos haladás rányomta bélyegét a múlt századi elbeszélő irodalomra. A szerzők hittek a tudomány korlátlan lehetőségeiben, és a valójában csak a reményekben létező, minden problémát megoldó tudós helyébe lépve olyan világot építettek, amelynek ismerték minden szabályát. Így lett belőlük az oksági elven nyugvó történetek mindentudó alkotója.

A regény nagy korszakának elmúltával az elbeszélők elvesztették biztonságukat, már nem tájékozódtak oly könnyen fiktív világukban, mint elődeik, a logikus gondolkodás csődöt mondott a szereplők cselekedeteivel, sőt magukkal a körülményekkel szemben is. Közhely már, hogy a polgári társadalmi rendszerek elbizonytalanodtak. A bizonytalan-ságnak ebben az általános légkörében az emberrel foglalkozó tudományok meglehetősen óvatos álláspontra helyezkedtek. A pszichológiában új irányzat jelentkezett: a behaviorizmus. A múlt századi regényt befolyásoló tudományok megváltoztak, de új szempontjaik ma is meghatározóak az irodalomra. A tagadhatatlanul elsődleges jelentőségű társadalmi körülmények mellett figyelembe kell vennünk azt is, hogy az irodalom művelői érzékenyen reagálnak a filozófiai, pszichológiai, szociológiai és egyéb tudományos nézetekre, amelyek természetesen maguk is az adott társadalmi körülményeket tükrözik. Ezek a nézetek nemcsak az írók világszemléletében, hanem műveik formájában is kifejezésre jutnak. A behaviorizmus nélkül, még ha nem is egyedül e pszichológiai elmélet számláját terheli, nehezen magyarázhatnánk Juan Carlos Onetti jellemábrázolási módszerét.

A behaviorizmus abból az elvből indul ki, hogy az önmagunkba tekintés – a korábbi pszichológiai irányzatok legfőbb anyaga – nem kellő „alap semmilyen tanulmányozás számára, mert a bőrünkön belüli személyes világ objektíven nem figyelhető és ismerhető meg.”<sup>1</sup> A heisenbergi bizonytalansági tényezőn felül (a megfigyelő módosítja a megfigyel-

<sup>1</sup> B. F. SKINNER: *About Behaviorism*. London, 1974, Jonathan Cape, 31.

tet a megfigyelés pusztá ténye által) a behaviorista még azért sem hajlandó érvényesnek tekinteni a belső világról adott tájékoztatást, mert szerinte nincs bizonyíték arra, hogy azonos jelenség érzékeléséről azonos szavakkal adott információ valóban azonos érzékelést jelent. Minket ugyanis arra tanítottak, hogy bizonyos stimulust pirosnak hívjunk, bár könnyen lehet, hogy e színnel jelölt ingerre különböző belső választ adunk. Tanult verbális magatartásunk nevezeti velünk pirosnak az érzékelt tárgyat. Természetes, hogy hasonló álláspont nemigen tud mit kezdeni a tudatossággal. Lashley szerint „a tapasztalatból mindössze azt szűrhetjük le, hogy van gondolat. Egyetlen pszichológus sem fedezte fel a gondolkodót.”<sup>2</sup>

Ez utóbbi megállapítás legyen a kiindulópontunk, lévén ez a legmegbotránkoztatóbb a mindennapi ember számára, aki hagyományosan saját tudatos énjé fogalmiságában gondolkodik. A behaviorista gondolkodási mód következtében a szerző nincs többé meggyőződve arról, hogy tökéletesen belelát jellemeibe, és ezért az emberi lény megfigyelhető megnyilvánulásaira fordítja figyelmét, de ez nem jogosítja fel őt arra, hogy szereplőjéből is behavioristát csináljon, azaz nem foszthatja meg őt az önmagáról és a világról való tudatától. A mindentudó szerző átadja helyét az óvatos megfigyelőnek, aki tényekkel és csakis tényekkel akar dolgozni, másrészt szereplői, akik környezetük ingereire különböző magatartásformákkal válaszolnak, belső világukban megragadhatatlanok maradnak, csakúgy, mint abban a megmagyarázhatatlan meggyőződésükben, hogy valami egyedivé és egyszerűvé teszi őket, valami, amelyre egyaránt alkalmazhatják a lélek vagy a szellem kifejezést.

A *hajógyárban*, Onetti elbeszélő művészetének e kiemelkedő darabjában, a megfigyelésről, a behavioristára jellemző eljárásról tanúskodik a *nézni* és a *látni* igék gyakori használata olyan esetekben is, amikor ezekre látszólag semmi szükség. A szerző nem annyit mond pusztán, hárman isznak a bárban, ahová a főszereplő belép, hanem hozzáfűzi: „*Látott* egy idősebb embert és két fiatal, bőrzeke és esőkabát volt rajtuk; egy ablak mellett ültek, és fehér bort ittak; az egyik fiúnak szabályos időközönként szétvált az ajka, és kivillant a foga; alkarjával meg-megtörölte az ablaküveget, és minden görcs után rámosolygott társaira meg a szürke és fürgeteges alkonyatra.”<sup>3</sup> E jelenetből is kitűnik, mennyire szükségesnek érzi Onetti, hogy mindent aprólékosan megfigyeljen az, aki felveszi az elbeszélés fonalát. Ugyanakkor az olvasóba sulykolja, hogy a főszereplőt környezeti inger érte, amelyre ő megjegyzéssel válaszol. E szempontból érdektelen, hogy megjegyzései, csakúgy, mint együttérző hangszínya is, tökéletesen hamisak. („Ilyen időben úgyse tudnak halászni — jegyezte meg Larsen együttérzően.”<sup>4</sup>) A kövér, ötvenes Larsen, akit kivénhedt, tönkrement prostituáltak tartottak el annak az illúzióknak fejében, hogy törődik velük, Santa Mariába jön, ahonnan öt évvel azelőtt kitoloncolták, miután bezárták azt a bordélyházat, amelyet nyitott és amely élete nagy álma volt. Túlságosan öreg ahhoz, hogy valami újba kezdjen. Ebben a, ha nem is ellenséges, de legalábbis tökéletesen közömbös világban, pusztán rég tanult mozdulatok, szavak automatikus ismétlésére kapaszkodhat, számtalanszor alkalmazott viselkedési modellekhez tarthatja magát.

<sup>2</sup> *The Neuropsychology of Lashley*. Ed. by Beach Hebb, Morgan Nissen. New York, 1960, McGraw-Hill Book Co., 531.

<sup>3</sup> JUAN CARLOS ONETTI: *A hajógyár*. Fordította Székács Vera. Budapest, 1977, Magvető Könyvkiadó, 94.

<sup>4</sup> Uo.



Kabátujja alól selyem kézelőjét húzgálja, szándékosan lassan és himbálózva jár, sarkát erősen a földhöz veri, tekintetét mások szemébe fúrja, hogy kiváltsa belőlük a felismerés jelét, túlzott borraivalókat osztogat, kihívóan és egyszersmind megbocsátóan mosolyog; mindez válasz csupán a Santa Mariától kapott valódi vagy vélt kihívásra. Ugyanakkor saját válaszai nyilvánvalóan válasz kiváltására szánt ingerek. Később megpróbálok kitérni magatartásának a környezetre gyakorolt hatására. Most azonban célszerűbb néhány példát felsorolni verbális magatartásának jellemzésére.

Larsen az elhagyott hajógyárba megy, amelynek tulajdonosa, Jeremias Petrus csödbe jutott. Hogy miért megy oda, azt nem magyarázza meg a szerző, hanem választást enged nekünk a véletlen vagy a sors vagy egy valószínűtlen tájékoztatás alternatívái között. A Belgranóban, egy olcsó és ócska hotelben és bárban találkozik Larsen Angélica Inésszel, Petrus szellemileg visszamaradott lányával. A férfi fel akarja magára hívni a lány figyelmét, és ezért a bártulajdonoshoz fordul. „Nem akarok panaszkodni az ánizs miatt – mondta halk, de zengzetes hangon. – Tudom, hogy manapság . . . De nincs valami jobb márkája?”<sup>5</sup> Megjegyzéseivel mindössze egy nagyvilági ember verbális magatartását akarja utánozni. A csaknem imbecilis Angélica Inés pedig apja szavait ismétli: „Azt mondja, hogy minden rendbe jön. Ő adta hozzá a pénzt meg a munkát, az ötletet meg a terveket. A kormányok jönnek-mennek és mind azt mondja, hogy persze, igaza van: de csak nem hoznak rendbe semmit.”<sup>6</sup> Mindezek olyan megállapítások, amelyek számtalanszor hangozhattak el tönkrement üzletemberek szájából. Az eredetiség hiánya miatt kiváló példák a szokványos tapasztalatokon alapuló verbális magatartásra.

A párbeszéd szinte egy rituálé szabványai szerint zajlik azok között, akik régóta nem látták egymást. „Rég nem láttam. – Évek óta.”<sup>7</sup> (Az eredeti szöveg formula jellegűbb, magyarul inkább így hangzana: ezer éve.) A társalgás csaknem teljesen az adott környezethez illő sémákra szorítkozik. Larsen viselkedése és beszéde egy elképzelt vezérigazgatóét utánozza. A fiktív főnök így szól fiktív beosztottjaihoz: „Holnap kezdünk. Figyelmeztetem önöket, hogy nálam dolgozni szokás.”<sup>8</sup> Az alkalmazottak ugyanúgy bizonygatják lelkesedésüket Petrusnak, mintha működő üzem törekvő tisztviselői lennének: „Petrus úr, holnapra végzünk a leltár egyeztetésével . . . – A revíziójával – javította ki Gálvez szirupos mosollyal, összedörzsölve ujjai hegyét. – Eddig még egyetlen csavar se hiányzik.”<sup>9</sup> E jól begyakorolt verbális magatartás csak üres formula, mint ahogy maga az adott helyzet is pusztán látszat. Hiszen a leállt hajógyárban nem folyik munka, nincs is szükség munkára, és a néhány alkalmazott sohasem kapja meg gondosan könyvelt fizetését. E verbális magatartások nem irányulnak sem közlésre, sem érzelem, kívánság, parancs, tiltás vagy vélemény kifejezésére. De ha ez a helyzet, hogyan szolgálhatják minden verbális magatartás eredeti célját: a kapcsolatteremtést? Hadd idézzem ismét Skinnert. (Természetesen Onettinek nem kellett őt ismerni, amikor a szóban forgó regényét írta. A művész számára a tudományos irányzat felületes ismerete is elegendő ahhoz, hogy azt beépítse munkájába.) Skinner azt mondja, hogy ha egy éhes szervezet magatartásával

<sup>5</sup> ONETTI: *A hajógyár*, 14.

<sup>6</sup> *I. m.*, 15.

<sup>7</sup> *I. m.*, 102.

<sup>8</sup> *I. m.*, 35.

<sup>9</sup> *I. m.*, 25.

élelmet szerez, e magatartást saját következménye tovább erősíti, éppen ezért ismételt előfordulásának valószínűsége fokozódik.<sup>10</sup> Hozzáfűzi még, hogy az a magatartás is „tovább erősödik saját következménye által, amely csökkenti az egy adott helyzetben benne rejlő ártalom lehetőségét”.<sup>11</sup> A kérdés tehát az, melyek az erősítő tényezők Petrus, Larsen, Gálvez és Kunz magatartásának következményeiben.

Tudjuk, hogy látszatmunkát végeznek. Petrus állandóan beadványokkal ostromolja a hatóságokat, hogy feloldják a csődöt – bár jól tudja, hogy nem várhat eredményt és nem is érdekli a visszautasítás. Larsen rég lejárt hajózási okmányokat és soha meg nem valósított tervekkel tanulmányoz. Gálvez a soha kifizetésre nem kerülő fizetéseket könyveli, Kunz olyan tervrajzokat másol, amelyeket senki sem fog megnézni vagy figyelembe venni. Milyen megerősítést nyernek újra és újra alkalmazott magatartásukból?

Mint Skinner fenti idézetéből kiderül, a magatartás akkor is megerősít, ha csökkenti az adott helyzettel járó ártalomlehetőséget. A fenti szereplők mindegyikének égető szüksége van arra, hogy a ránézve ártalmas körülményeket visszafordítsa. A társadalomnak nem kellene. Nincs számukra se munka, se pénz. Petrus kivételével, akinek a háztartását legalább közvetlenül nem fenyegeti az éhség, mintha csak felette állna az efféle jelentéktelen problémáknak, gyakorlatilag mindnyájukat az éhezés fenyegeti. A hajógyár raktárán rozsdásodó műszerek eladogatása semmiképpen sem indokolja következetesen folytatott látszatmunkájukat. Mind tisztában vannak azzal, hogy az ártalmas helyzet valójában közeledő végüket jelenti. Ál-magatartásuknak az a következménye, hogy a világot, jelenlétüket a világban és eltűnésüket e világból egyaránt irracionálissá, hamissá, látszólagossá teszi. Úgy tesznek, mintha dolgoznának, mert így életük azokéhoz hasonlít, akik nincsenek pusztulásra ítélve. Az azonos környezeti ingerekre kialakított hasonló magatartásuk révén mindnyájan ugyanabba a kategóriába tartoznak.

Különböző múltbeli magatartásuk következménye, hogy végső (a történet legnagyobb részét jelennek tekintve: jövőbeli) magatartásuk nem azonos.

Petrust valóságos és hatékony üzletemberi előélete lázas tevékenységre ösztönzi, ebből továbbra is megerősítést nyer, bár most már e magatartás sikertelen marad. Larsent nők tartották el. Velük szemben kialakított magatartását próbálja utánogni, mikor Angélica Inésnek udvarol és figyelmességével árasztja el Gálvez feleségét. Ennek ellenére nem tud igazán hű maradni múltbeli személyiségéhez, mert a környezeti ingerekre egyedül az ál-magatartás a megfelelő válasz. Ez pedig rányomja bélyegét a nőekkel való kapcsolatára. Csak a látszat-magatartás foszthatja meg a véget valóságosságától. Nem meglepő, hogy miután Josefinával tölti az éjszakát, azaz megismétli múltbeli magatartását, elfogadja, sőt kihívja a valóságot, a véget, és elmegy meghalni.

Gálvez fiatalon jött a hajógyárba, elkábítva a Petrus által kilátásba helyezett káprázatos lehetőségektől. Elszántan munkát akar, hogy kivívja helyét a társadalomban. A munka és munkások nélküli, csödbement hajógyár kegyetlen csapást jelentett neki. Nincs rá módja, hogy elszökjék, fogolyként vergődik Petrus képzelődésének hálójában. Túlságosan gyenge ahhoz, hogy elmenjen, és túlságosan fiatal ahhoz, hogy megalkudjék helyzetével. Ezért részben úgy viselkedik, mintha állása valódi lenne, részben nem adja fel a bosszúállás reményét. Ezért tartja magánál a Petrus csalását igazoló, fedezet nélküli

<sup>10</sup> SKINNER: *i. m.*, 39.

<sup>11</sup> *i. m.*, 39–40.

kibocsátott részvényt. Amikor megszállott bosszúvágya felülkerekedik még azon az alapvető szükségleten is, hogy egyen mind ő, mind terhes felesége, börtönbe záratja Petrust. Feladja tehát látszat-magatartását, de ezért az életével fizet. Öngyilkos lesz, mert rájön, hogy amikor elvágta a Petrus szötte irreális világ hálóját, olyan valósággal találta magát szemközt, amely semmilyen megerősítést nem nyújtott neki.

Kunz megmenekül a végső, tragikus következményektől, mert nem változtat azon a válaszon, amelyet addig is adott a környezete ingereire. Az életet szakadatlan nyomorúságként fogja fel, amelyben a fennmaradást egyedül a belenyugvás biztosíthatja. Múltja, a nélkülözés hosszú évei, amelyek megtanították az alkalmazkodásra, igényeiről való teljes lemondásra, képessé teszik magatartásának fenntartására, mert tapasztalata szerint ettől joggal remél csekély, de mégis elegendő megerősítést.

Mint láttuk, a négy szereplő – ha eltekintünk múltjuk néhány tényétől és a regény végső kimenetelétől – hasonlóan viselkedett ugyanannak az elvárható megerősítésnek a reményében. Látszatviselkedésük segít fenntartani egy látszatvilágot. Múltjuk és jövőjük (viselkedésük, amelyhez végig hűek maradnak, vagy amelyet a történet végén megváltoztatnak) más lehet, de jelenük nem ösztönöz arra, hogy egymással szembeállítsuk őket és jellegzetességüket különbözőségükben keressük. Még sorsuk eltérő végkimenetele is az egyugyanazon ingerre adott azonos válasz különböző fokozataként értelmezhető. Semmi sem lehet távolabb a múlt század jellemábrázolásától. Onetti nem erkölcsi alapon egyénít. Érdemtelen, hogy szereplői jók vagy rosszak. Egyedül válaszuk számít. Logikusan épített belső világ hiányában viselkedésüket nem oksági összefüggések határozzák meg. Gondolataikba csak elvétele pillanthatunk, de még e bepillantások is többnyire töredékesek és múltbeli magatartásokra utalnak vissza. Ezeket a gondolattöredékeket Onetti feltehetően azért iktatja műveibe, hogy ne fossza meg szereplőit a tudatosság minden jelétől. Nem állítja, hogy látja a gondolkodót, de nem is tagadja létét.

Ezek a gondolatfoszlányok, bár lehetővé teszik, hogy a jellem kissé kibontakozzék a belső világ homályából, semmiképpen sem változtatnak a szerző módszereinek alapvető vonásain. A szereplőkről a környezet ingereire adott válaszuk mikéntje ad képet. A köztük és környezetük közötti bonyolult kapcsolat fényt vet rájuk a környezeti ingerek értelmezése által, míg a környezetre nézve viselkedésük megvilágító.

A társadalmi körülmények megismerésére nincs más lehetőség. Előzőleg említettem, hogy majd visszatérek a szereplők viselkedésének a környezetre gyakorolt hatására. Egyszerű feladat, mert semmilyen válasz nem mutatható ki a társadalom részéről. Santa María passzív közeg, arra szorítkozik, hogy megfigyelje és magába szívja *A hajógyár* szereplőitől érkezett ingereket. A válasz hiánya bizonyítja leginkább, milyen elszigeteltségre ítéltettek a regény alakjai. A társadalom kivetette őket. Képzletünkben ez a társadalom mint űr (hiány), semmi jelenik meg.

Megismétlem a kérdést: hogyan valósítják meg Onetti szereplői verbális viselkedésükkel a közlést, hogyan hoznak létre kapcsolatot, ha egyikük sem törekszik gondolatai átadására vagy érzelmeinek kifejezésére? A kapcsolatot közöttük azonos látszatviselkedésük teremti meg. E látszatviselkedés arra irányul, hogy általa megerősítést nyerjenek. Kapcsolatuk annak a tudatán is alapszik, hogy a másik viselkedése ugyancsak a megerősítést célozza.

Különböző koruk, külsejük, gesztusaik és múltjuk ad némi lehetőséget egyéniségük megsejtitésére. A hagyományos értelemben nincs jellemük és a regényben nincs társa-

dalmi helyzet. Van azonban egy látszólag oszthatatlan és megkülönböztethetetlen massa, amelyben egybeolvadnak a szereplők és környezetük. Társadalmilag beilleszkedésre képtelen egyedekből alakult közösség ez. Az író meglepő módon alkalmazza a behaviorista szemléletet, amely eredetileg abból a társadalmi szükségletből született, hogy az adott környezeti ingerek mellett elvárható viselkedési formák ismeretében növelje az emberi munka hatékonyságát.

Onetti — indokoltan — nem sok reményt fűzött ahhoz a fejlődéshez, amelynek során Uruguaynak a jóléti államok sorába kellett volna lépnie. Bár erre vonatkozóan egyetlen eszméjének vagy ítéletének sem ad hangot, a behaviorizmus törvényszerűségeinek megfelelően ábrázolt jellemein keresztül társadalmi legsötétebb arcát tárja fel előttünk.

## A happeningek és az „új színjátékelméletek” európai gyökereiről

SZILASSY ZOLTÁN

A címben vállalt feladat nehézsége többek között abból adódik, hogy – legalábbis tudomásom szerint – eddig még nem készült átfogó-értelmező mű a happening-mozgalomról, sőt egyelőre nem létezik olyan általános meghatározás sem, amely magába foglalhatná mindezen „események” környezettervezésének, akciórendezésének és „üzene-  
tének” sokrétűségét, nem is beszélve a tulajdonképpen megcélzott „spontán közönség-reakció és részvétel” bonyodalmairól. Az „új színjátékelméletek” még problematikusab-  
bak, mivel a viszonylag friss kritikai értelmezések sem kevesebbről szólnak, mint szere-  
pükről „posztmodern” kultúránkban. (14) Másik, magától értetődő gond az, hogy szinte  
lehetetlen a később „intermediák”-nak keresztelt happeningek autentikus atmoszféráját  
rekonstruálni a vázlatsterü Szenáriumból, egy-egy fényképen foglyul ejtett, megfagyott  
pillanattól, avagy egy-egy „hivatalos résztvevő” impresszionista kritikájából, ha ezek  
egyáltalán elérhetőek.

Így, a happenerek életműveinek akárha vázlatos ismertetése helyett e rövid eszme-  
futtatás nem vállalhat többet, mint néhány alapvető szöveg és kritikai reakció gyors  
summázatát és egybevetését. Három lényegi forrást tartanak számon: Kaprow, Kirby és  
Kostelanetz munkáit (5; 8; 12). Annak ellenére, hogy mindhárom elméleti alapvetés  
szempontjából különösen fontos, esszé jellegű előszó vezet be, maguk a művek inkább  
„antológia” jellegűek – ahol is szövegtől kezdve a szubjektív beszámolóig és az  
egyéni, olykor egymással vitatkozó kiáltványokig minden megtalálható –, semmint a  
mozgalom egészét tágabb társadalmi és esztétikai értelmezési tartományban elhelyező  
alapozások. Mindegyikük külön és öntörvényű értéke is vitathatatlan viszont, az anto-  
lógiaiak szerkesztőinek a hatvanas évek amerikai neoavantgarde-jában betöltött különböző,  
de lényegi szerepe miatt. Jóllehet e különleges, átmeneti műfaj „hivatalos” névadója az  
atyamester, Allan Kaprow volt (*18 Happenings in 6 Parts*, 1959), valójában Michael Kirby  
(akkor elsősorban elméletírő és a TDR egyik szerkesztője) volt az, aki ugyanazt megtette  
a happeningekért, mint Martin Esslin az „abszurd színházért”, vagyis: koherens és gene-  
tikusan igazolni kívánt teóriával látta el őket. Hasonlóképpen: Allan Kaprow és John Cage  
e mozgalomban betöltött szerepköre némileg emlékeztet a párhuzam Ionescójára és  
Beckettjére – Kaprow lévén a mozgalom örökké nyughatatlan és változó par excellence  
művésze és alkalmi teoretikusa, Cage pedig ugyanannak archetipikus „ösatyja”, lakonikus  
kommentálója, akit szinte minden happener bálványoz.

Kirby a könyvét szikrázóan éleselméjű előszóval vezette be, melyben megrajzolta a  
happeningek kapcsolatát az európai, „klasszikus” avantgarde-dal: a futurizmussal, a konst-  
ruktívizmussal, a dadaizmussal és a szürrealizmussal. Eközben tulajdonképpen a hap-

peningeknek a neoavantgarde színházra gyakorolt hatását emelte ki. Míg az amerikai kultúra ezen sajátos és összetett jelenségének európai eredeteiről beszélt, korántsem feledkezett meg a dolog eredetiségéről, kapcsolván azt az amerikai „akció-festészethez” és „absztrakt expresszionizmushoz” is. Nem maradt el a jogos visszatekintés a film- (Chaplin, Marx testvérek) és a táncművészet (Graham, Cunningham) proto- és pre-stimulusaira se.

Kronologikusan és logikusan szólva, Kaprow könyve sok tekintetben egyenes válasz Kirbyére. Művész-bennfentesként Kaprownak valós joga volt a happeningek geneziséét közvetlenebbül és későbből származtatnia: az ötvenes évek New York-i művészeti életéből. Ez a viszonyulásmód is segíti az „utó-dokumentátort”, hogy az 1959-es kulcs-dátum előtti, hasonló próbálkozásokat figyelembe vegye.

Az előzményeket figyelembe véve, Richard Kostelanetz, aki kompetens esztétaként már egyidejűleg felhívta magára a figyelmet (11), abban a kedvező helyzetben volt, hogy saját könyvében (12) egybevetette a Kaprow és Kirby beszámolóit és véleményei közötti különbségeket. Ahogyan ő beszél a happeningekről („még mindig színház-orientáltágú intermediák”), lehetővé teszi számunkra azt, hogy elképzeléseit rokonítsuk Richard Schechner (rendező, színműíró és kritikus – sokkal inkább „Greenwich Village-típus”, mint igazi „happener”) „új színházelméletével” (16; 17), továbbá számos kritikus azon ráeszmélésével, mely szerint a hatvanas évek amerikai színháza új, azaz „rebellis”, „protestáló” stb. jellegű. A happeninget ugyan nem célszerű összekeverni a párhuzamosan megújulni kívánó színház és színháztékos közélet másfajta eseményeivel (bár a kölcsönhatás nyilvánvaló), mégis érdekes, hogy a legkisebb közös többszörösésként érvényes metaforát egy „kívülálló”, Susan Sontag találta meg, amikor azt mondta, hogy „a happening a radikális mellérendelés művészete”. (15)

Még a jelen, korlátozott okfejtésben is elkerülhetetlen definiálnunk, mit értünk happeningen. Ehhez viszont úgyszintén nélkülözhetetlen néhány, a teljes századbéli háttérrel és a konkrét mikrokorszakot megvilágító maxima kockázata. Úgy gondolom, Jerome Klinkowitz pontosan fogalmaz ez ügyben:

A legtöbb kritikus egyetért abban, hogy e század művészetének leglényegibb témája önnön művészettörténetének keresése . . . A zene, a fikció, a költészet, a mozi, a színház, a táncművészet, sőt a népszerűsíthető antropológia – mind efféle gyümölcsöző önfigyelem példáját mutatták. A hatvanas évek is eképpen váltak intellektuálisan aktív periódussá, hogy összhangban legyenek a mindennapi élményként tapasztalt történelmi és társadalmi zűrzavarral . . . Mindegyik művészeti ág művelése radikálisan teljes élménnyé vált a vonatkozó esztétikai rákérdezések okából. Ami először veszteségnek, vagy akár kipurulatlánságnak látszott, valójában a gazdagodáshoz járult hozzá. A kevesebb – ez esetben is határozottan többnek bizonyult. (10: 124; 131)

Mivel tagadhatatlan, hogy a happeningek zömmel „nem színházi” (festészeti, szobrászati és talán zenei) eredetűek, és mivel bemutatásuk mindenképpen színháztékszerű volt (tekintettel arra, hogy előfeltételezték bizonyos rokonszenvező, és/vagy idegenkedő, legjobb esetben részt vevő közönség jelenlétét), számolniuk kellett a bepattanók és a

jelenlevők relatív hovatarozásával. A potenciális közönség (a ténylegesen meghívottakon kívül) azokból jött össze, akik korábban is eljártak (volna) az eseményértékű vernisszázokra, nyilvános előadásokra és koncertekre. Végül is: csak a későbbi és csak nagyon felületesen rokonítható események és akció-parádék („utcaszínház”, „gerilla-színház”, spontán demonstrációk stb.) hozták meg a feltehetőleg pongyola, de legalább alkalmazható definíciót, hogy „gyümölcsöző káosz”-ról, a művészeti/társadalmi *küszöbök* („liminalitások”) kereséséről volt szó (14 : 13).

Kirbynek – mint némileg preconcepciózus elméletalkotónak – alkalmasint túl precíz meghatározásnál kellett kikötnie, mely szerint a happening a *színház* egyik olyan formájaként értelmezhető (a „színháziság” ellen sok happener tiltakozott), „amelyben diverz és alogikus elemeket – beleértve a nem mátrixos előadásmódot – kompartmentális struktúrában szerveznek.” (8 : 21)

Ezzel szemben az eklektikus Schechner (aki rendezői és elméletírói gyakorlatában szívesen alkalmazta Jerzy Grotowski egyidejűleg hatékonyvá vált és Antonin Artaud posztumusz sikert aratott elméleti és gyakorlati tanításait), amikor retrospektíve megvilágítani kívánta az általa „réginek” és „újnak” nevezett színjátszás közötti különbségeket, a fent nevezett eszmék elfogadása mellett nagyon taktikusan, erőteljes brechti reminiscenciákkal dolgozta ki saját megközelítését (16 : 8. fejezet). Jóllehet ő is gyakran utal az előzményekre, nem dolgoz ki olyan szoros kapcsolatrendszerrel, mint Kirby, mert őt az új színjáték (melybe a happeninget is *per definitionem* beleérti) elméletének megalapozása még tágabb horizonthoz vezet. Schechner számára a hatvanas évek világszínházának tanulságai Lévi Strausznak azt az elméletét illusztrálják, amely szerint mindennemű emberi kultúra „törzsi” jellegű, s ez eredendő mentalitást még tovább erősítik a Marshall McLuhan által megfigyelt jelenségek.

Kirby is hajlamos a szociologizálásra, de az övé belterjesebb. Elfogadja Schwitters „Merz” kategóriájának a „Kommerz”-ből való eredeztetését, s eképpen nyilván a „Pop” és a „Popular” viszonyát is. Kirby a happeningeket genetikusan közelíti meg, elméletileg is poentírozva a percepció több mint számos lehetőségét az állandóan változó idő–tér viszonylatokban. Ily módon a happeningek rokonítása a színházzal – amely ugyanezen premisszák hagyományosabb formáival dolgozik – viszonylag jogosulttá válik.

A művész Kaprow először valószínűleg úgy látta a happeningeket, mint többekévvé logikus folytatását azon „assemblage”-oknak, melyeket a korábbi években alkotott. John Cage-nek az „aleatórikus kompozíció”-ról vallott, Zen inspirálta nézeti alapot és módszertant nyújtottak arra, hogy egyetlen műben a művész mind kontrollálható, mind kontrollálhatatlan anyagokat is alkalmazzon. A későbbi években azonban Kaprow is csatlakozott az amerikai neoavantgarde színház azon elméletíróihoz és gyakorló művészeihez, akik az előadás rituális aspektusait hangsúlyozták. A happeningek már 1961-ben felkeltették a befutott művészek világának vegyes érdeklődését. Újfent Kaprow volt az első egyike, akik észrevették az „újfajta művészre” leselkedő veszélyeket: a művész, akinek sui generis feladata „morális aktusok teremtése”, legjobb esetben önméltóvá, legrosszabb esetben „divatossá” is válhatott (4:60). Amikor elméletileg akarta megvilágítani, mit ért a „különböző színházon”, még mindig ősi elképzelésekkel is kellett harcolnia, mondván, hogy a happeningeknek nincs szerkezetszerű „eleje, közepe és vége”. Ugyanakkor azonban nem tudta megmagyarázni, miért készül ennek ellenére (elő)scená-

rium és programozás a spontánnak szánt happeningekről, sőt hogy miért vannak (gyakran, ha nem is mindig) próbák! Paul Walsh pontos fogalmazását idézem:

Lehet, hogy véletlenszerű elemeket eleve bekalkulálhattak a szerkesztésbe és még inkább az előadásba . . . de az alkotó művész mindenkor ellenőrizhetett bizonyos predeterminált paramétereket, melyeken belül az esemény sorozat létrejöhetett. (18 : 39)

A „predeterminált paraméterek” rendszere szerkezetileg olyan szigorú volt, hogy amikor egy-egy happening szövegekönyve utólag nyomtatásban is megjelent – nem beszámoló, hanem eredeti scriptum formájában! –, a kevésbé vagy túl jártas olvasót akár prózaversre is emlékeztethette (vö. pl.: *A Spring Happening* – 8:92–93).

A „véletlenszerű elemek” autentikussága ezért különleges fontosságú volt, mivel ez volt az a tényező, amely a szelektáló művészt arra készítette, hogy a lehető legkevesebbet használjon fel a „prostituált Művészet” eszköztárából, s hogy helyette a közönség szempontjából is „konceptuális művészet”-et, netán a „művészet mint aréna” szempontját használja – Jackson Pollock szellemében. A nemes elképzelések dacára bizonyos tényleges eredmények meglehetősen emlékeztettek Wagner olyan esetleges rémálmára, amely a „művészetek szintézisének” lehetséges eltorzításából fakadt, kiváltképp, mert erre a konglomerátumra – akkor és ott – még ráépült a „kacat-kultúra” kultiválása is. (13:89)

E ponton futólag meg kell említenünk egy másik lényeges alkotót, Ken Dewey-t, aki talán az első (vagy egyik első) happener volt annak hangsúlyozásában, hogy ez az új művészeti forma anarchista mivoltában politikailag elkötelezett. Szerinte a happening a színház megújításának egyik lehetséges formája, ahol kapcsolat teremődik a jelenkori, valamint a primitív és a középkori színház között azon „kinesztétikus” vonzat által, mely a primitív rituálé célja és az abban részt vevő emberek között fennáll (2). A későbbi években a New York-i neoavantgarde színház néhány képviselője – főleg a Beck-Malina-féle „Living Theatre” és Schechner „The Performance Group”-ja – Dewey-hoz hasonlóan megpróbált kapcsolatot teremteni a primitív és a ritualisztikus színházzal. Olyan teoretikusok, mint Kirby és Kostelanetz azonban mindig világos különbséget tettek a *Living* korai, inkább színdarabszerű kísérletei (pl. Jack Gelber: *The Connection*, 1959) és a későbbi, kommunálisabb és a happeninghez közelebb álló produkciók (pl. *Paradise Now!*, 1968) között. Ugyanezek hangsúlyozták még az évtized eleji, neoavantgarde dráma (pl. Albee: *Állatkerti történet*, 1960) színházi fontosságát is.

A hatvanas évek közepén a legtöbb happener folytatta egyéni kísérleteit a specializációval, az időtartam manipulálásával és magával a performanciával. Kirby mint elméletíró még mindig az előtérben volt (vö. pl. TDR, Winter, 1965). A „nem mátrixos” előadásmód gyakran olyan szélsőséggé fajult, hogy a színjátékban részt vevő emberi tényezők teljesen tárgyiasultak, legalábbis elméletileg a környezet egyik fajta objektumának számítottak. Ez, természetesen, nagy mennyiségű idegenkedő vagy ellenséges kritikát szült, melyek a happeningeket „kegyetlen és antihumánus absztrakciók” gyanánt írták le. De mivel a hatvanas évek atmoszférája amúgy is telített volt valós és stílizált kegyetlenséggel, még ez a konzervatív kihívás is a tudatosítás okából előnyére vált a „Kegyetlenség Színháza” reneszánszának, amely Artaud-nál nyilvánult meg és, mutatis mutandis, Grotowski kortársi hatásában kristályosodott ki.



Kaprow fokozatosan távolodott el a „happeningek mint kommunális előadástípusok” elméletétől. Jelenleg, úgy tűnik, az „auto-performancia” magától, ill. Kaprow képzőművész indíttatásából értetődő eszméjénél tart („fejlődése” nyomon követhető a 6. sz. referenciától a TDR 1979 márciusi számáig). Egyre inkább úgy érezte, hogy amikor Kirby az avantgarde előadásmódok történetét hangsúlyozta a happeningek kapcsán, végül is meghamisította a valós esztétikai élményt, amelyet a happeningek megcéloltak. Kaprownak mintegy válaszul, Kirby kidolgozta a saját „új színjátékelméletét”, hogy megkülönböztethesse a happeningeket azoktól, amiket ő „aktivitásrendszereknek” és „eseményeknek” nevezett (9:80). Ugyanezeknek számos és sokszínű változatai (*Fluxus*, *Yip*, *Guerrilla* stb.) csak bonyolították a helyzetet, és egyben lehetőséget nyújtottak arra, hogy más értelmezők ugyanezeket az „eseményeket” sokkal politikusabban értelmezzék. A francia Jotterand pl. mindezen esztétikai történések abszolút összefüggését hangsúlyozza (3). Lee Baxandall azt sugallja, hogy a happeningek azért „mentek ki” az utcára, hogy részévé váljanak annak a félig gúnyos, félig valós társadalmi forradalomnak, amelyet a hatvanas évek második felének „ellen-kultúrája” hozott létre (1: 149).

Freud, Marcuse, Lévi Strauss és McLuhan terminusait elegyítve, Kostelanetz a happeningeket a következőképpen határozza meg:

Az a művészeti forma, amely megfelel az információs túlterhelés korszakának mint olyan korszaknak, ami a polimorf módon libidinális élvezet és gondolkodás által helyettesíti és felülmúlja a „fallikus koncentráció” korát – mind az orgazmikus gyönyörben, mind az alkotó munkában (12:41).

Hogy végre „magyarul” is szóljunk: a „nem csak utánzó”, „totális” színház e korszakbeli igénye volt az, amely a happeningek jelentőségét a színháztörténet számára össze tudta foglalni. Ahogyan E. T. Kirby a dolgot komolyan véve nyilatkozik: „A happeningek újabb lépést jelentettek a művészetek szintézise felé, amelyről Wagner, Appia, Craig és a szimbolisták beszéltek” (7 : xxxvi). Ugyanez az alapvető elképzelés – átforgatva az „új színjátékelméletek” dimenzióiba – jellegzetesen másféle kimenetelt is eredményezhetett. Az „új színjátékelmélet”, amelyről Schechner beszélt, úgy kívánta megkülönböztetni a színjátékot, hogy az „inkább tartozik a társadalomtudományok, mint az esztétika szférájába” (17 : vii).

Amint láthattuk, az itt említendő kevés valóban bennfentes elképzelése a happeningekről értelemszerűen magán viselte az egyéni és szakmai hovatartozás jegyeit. Mindez azt sugallja – Paul Walsh újfent taktikus megfogalmazása szerint –, hogy

ezt a mozgalmat, amely képzőművészeti indíttatású volt, alkalmasint némileg félretérítették a neoavantgarde színház értő és kevésbé értő képviselői (18:68)..

De a három kulcsszövegadó és mindennemű kommentátoraik tevékenysége által ez a „kiterő” is jócskán fontos. Továbbá a happening-mozgalom minden jogos eredetiség igényén kívül magán viseli az európai „eredetek” összes lényegi jegyét.

## HIVATKOZOTT IRODALOM

Itt köszönöm meg Paul Walsh (University of Minnesota) és Jerome Klinkowitz (University of Iowa) segítségét, akik a témában inspiráltak és publikálatlan kézírataikat is rendelkezésemre bocsátották.

- <sup>1</sup> BAXANDALL, LEE: *Happenings: An Exchange*. TDR (T-49).
- <sup>2</sup> DEWEY, KEN: *ACT of San Francisco at Edinburgh*, *Encore*, 10 (Nov.–Dec., 1963).
- <sup>3</sup> JOTTERAND, FRANCK: *Le nouveau théâtre américain*. Paris, 1970.
- <sup>4</sup> KAPROW, ALLAN: *Happenings in the New York Scene*. *Art News* 60, — May, 1961.
- <sup>5</sup> UŐ: *Assemblages, Environments and Happenings*. New York, 1966, Harry N. Abrams.
- <sup>6</sup> UŐ: *The Happenings Are Dead, Long Live the Happenings!* *Artforum*, 4 (March, 1966).
- <sup>7</sup> KIRBY, E. T.: *Total Theater*. New York, 1969, Dutton.
- <sup>8</sup> KIRBY, MICHAEL: *Happenings*. New York, 1965, Dutton.
- <sup>9</sup> UŐ: *The Art of Time*. New York, 1969, Dutton.
- <sup>10</sup> KLINKOWITZ, JEROME: *The American 1960's — Imaginative Acts in a Decade of Change*. (Kézirat! — 1978. Publikálása előkészületben: University of Iowa Press: 1980.)
- <sup>11</sup> KOSTELANETZ, RICHARD: *The New American Arts*. New York, 1965. Collier—Macmillan.
- <sup>12</sup> UŐ: *The Theater of Mixed Means*. New York, 1968, DIAL.
- <sup>13</sup> KOZLOFF, MAX: *The New American Painting*. In: KOSTELANETZ, 1965, 11.
- <sup>14</sup> *Performance in Postmodern Culture* — szerk.: BENAMOU, M. és CARMELLO, CH.; Madison, 1977, University of Wisconsin.
- <sup>15</sup> SONTAG, SUSAN: *The Art of Radical Juxtaposition*. In: *Against Interpretation*. New York, 1969, DELL.
- <sup>16</sup> SCHECHNER, RICHARD: *Public Domain*. New York, 1970, Discus/Avon.
- <sup>17</sup> UŐ: *Environmental Theatre*. New York, 1973, Hawthron.
- <sup>18</sup> WALSH, PAUL: *Happenings and New Performance Theories*. Minneapolis, 1978, University of Minnesota. (Kézirat)

## Bevándorlás és közösség: az etnikai tudat egy aspektusa az Egyesült Államokban

GELLÉN JÓZSEF

Az Egyesült Államok kezdetektől fogva vívódott nemzeti, illetve etnikai-kulturális mibenlétének, sajátosságainak meghatározásával. Az angol és egyben európai örökség megtagadása, Hector St. John Crevecoeur „új embere”, a Noah Webster által szorgalmazott „új nyelv”, Emerson sürgető felhívása az amerikai valóság felhasználására az amerikai irodalomban mondhatni szükségszerűen párosult az európai kultúra és civilizáció büszke továbbvitelével, a „civilizáltak” a „civilizálatlan” rovására történő missziós terjesztésével.<sup>1</sup> Később, a bevándorlás fokozódásával párhuzamosan, az angolszász, protestáns kultúrkötelékek hangsúlyozásával is.

Szemben az önállóságot előtérbe állító politika, irodalom, sőt teológia-filozófia területeivel, a történetírásban az ún. teuton iskola, amely az amerikai intézmények germán eredetét, derivatív voltát hangsúlyozta, a XIX. század utolsó harmadáig uralkodó volt.<sup>2</sup> Ugyanakkor az újabb, nem germán eredetű bevándorló csoportokkal szembeni diszkriminációs törekvések érvrendszerével is mutatott kapcsolatot. Valójában a század utolsó évtizedében jelentkező Frederick Jackson Turner „frontier tézise” teremtette meg az alapot az amerikai kultúra önálló, autonóm értékelésére. Turner tézisével azonban az inga a másik irányba mozdult ki. Turner és követői az amerikai élményt minden „importált” kulturális és etnikai elem „olvasztótégelyének” tekintették, amelyből egy minden eddigittől eltérő, bár pontosan meg nem határozott, új jön létre.<sup>3</sup>

A XX. század második évtizedére a munkaerőpiac kezdett viszonylagosan telítődni. Másrészt kezdett világossá válni, hogy a bevándorlók – különösen az újabb, Kelet- és Dél-Európából érkezők – integrálódása sokkal hosszabb és bonyolultabb folyamat, mint azt korábban gondolták. A reakció kétféle volt. Egyrészt az amerikanizálás erőszakosabb formái, illetve a bevándorlás korlátozása volt a válasz. Másik oldalról a „reformnemzedék” liberális szárnya, különösen Randolph Bourne és Horace M. Kallen, a „melting pot” elméletének elvetését és a különböző kulturális örökségek együttélését, kulturális plura-

<sup>1</sup> HECTOR ST. JOHN CREVECOEUR: *Letters from an American Farmer* (London, 1908); NOAH WEBSTER: *Dissertations on the English Language* (Gainsville, Fla., 1951).

<sup>2</sup> Vö.: EDWARD N. SAVETH: *American Historians and European Immigrants, 1875–1925* (New York, 1948).

<sup>3</sup> FREDERICK JACKSON TURNER: *The Significance of the Frontier in American History*. In: *The Frontier in American History* (New York, 1920); ROBERT E. PARK and H. A. MILLER: *Old World Traits Transplanted* (New York, 1921); MERLE CURTI: *The Making of an American Community* (Stanford, Cal., 1959); OSCAR HANDLIN: *The Uprooted* (Boston, 1951).

lizmust hirdettek.<sup>4</sup> A pluralista gondolat csak a II. világháború után vert mélyebb gyökereket. Sőt, azon kevesek is, akik megukévvá tették az etnokulturális pluralizmus gondolatát, pl. az író-publicista Louis Adamic, inkább csak rövid távon gondolkodtak; hallgatólagosan elkerülhetetlennek tartották a teljes asszimilációt.

Bár változó tartalommal, az amerikai történetírás az asszimiláció (olvasztótégely) és az etnokulturális sokféleség (pluralizmus) dichotómiájába zárkózott. Néhány próbálkozástól eltekintve, ez az antagonisztikus szembenállás ma is érvényesül, sőt az ehhez kapcsolódó szakmai és ideológiai polémia igen megélnékült az utóbbi évtizedben. Az etnikai tudat újraéledését (the new ethnic movement) a fehér etnokulturális csoportok között a négerék polgárjogi harcának sikerei váltották ki, melynek során a hátrányos helyzetű egyén egy etnikai csoporthoz tartozás révén s nem individuumként ért el bizonyos eredményeket, ami a feudalizmus utáni társadalmak alapvető normája. Michael Novak, az új etnikus mozgalom egyik fő ideológusa, a mozgalmat az ipari társadalom egyes aspektusaival szembeni lázadásként jellemzi, és hangsúlyozza a kulturális fejlődés több évszázados múltjába nyúló gyökereket, az őseredetiséget, a megváltoztathatatlan vérségi kapcsolatokat.<sup>5</sup> Mások azt vallják, hogy a *New Ethnicity* folyamatos identitás-meghatározás terméke, szintetikus jellegű, szabadon választott lehet, azaz érdekektől meghatározott.<sup>6</sup> Ha elfogadjuk azt a definíciót, hogy az „etnikai tudat kettősen meghatározott, egyrészt belülről, amit a szocializációs folyamat alakít ki és tart fenn, másrészt kívülről, amit a csoportközi kapcsolatok határoznak meg,” azt is mondhatjuk, hogy az etnicitás a múlt (bevándorlás) öröksége, etnokulturális „poggyász”, ugyanakkor generatív is, képes funkcionális átalakulásokra különböző történelmi helyzetekben.<sup>7</sup>

#### *Az etnikai tudat genezise*

A bevándorló csoportok letelepedésének térbeli közelségét, kulturális homogenitását és stabilitását még a legutóbbi évek tanulmányai is gyakran az idegen környezettel szembeni kezdeti reakciónak tartják (ami néha saját eredményeiknek is ellentmond).<sup>8</sup> Ez az érvelés összecseng Robert E. Park és H. A. Miller nézetével, miszerint a bevándorlók spontán módon reprodukálják óhazai közösségeiket,<sup>9</sup> vagy az Oscar Handlin *The Up-rooted* című epikus erejű művében gyakran előbukkanó „átmeneti összebújás” gondolatával.<sup>10</sup> Ezek a megállapítások történetileg pontatlanok, mert figyelmen kívül hagyják azt a társadalmi folyamatot, aminek az etnikai koncentráció, közösségformálás nemcsak

<sup>4</sup> RANDOLPH BOURNE: *Trans-National America and The Jew and Trans-National America*. In: Carl Resek (ed.): *War and the Intellectuals* (New York, 1964); HORACE M. KALLEN: *Culture and Democracy in the United States* (New York, 1924).

<sup>5</sup> MICHAEL NOVAK: *The Rise of the Unmeltable Ethnics* (New York, 1971).

<sup>6</sup> Vö.: HOWARD F. STEIN and ROBERT F. HILL: *The Ethnic Imperative* (University Park and London, 1977).

<sup>7</sup> WSEWOLOD W. ISAJIWI: *Definitions of Ethnicity*. *Ethnicity*, 1 (1974), 111–124; FREDRIK BARTH: *Ethnic Groups and Boundaries* (Bergen, Oslo, London, 1969).

<sup>8</sup> R. C. OSTERGREN: *Cultural Homogeneity and Population Stability in Swedish Immigrant Communities* (MA Thesis, University of Minnesota, 1972); JOHN G. RICE: *Patterns of Ethnicity in a Minnesota County, 1880–1905* (Geographical Reports 4, University of Umeå, Umeå, 1973).

<sup>9</sup> ROBERT E. PARK and H. A. MILLER: *i. m.*, 146.

<sup>10</sup> Vö.: JOHN HIGHAM: *Hanging Together: Divergent Unities in American History*. *The Journal of American History*, 56 (June 1974), 5–28.

produktuma, hanem lényeges kelléke, előfeltétele. Másként szólva úgy általánosíthatnánk, hogy a nagy volumenű, hosszú távú (különösen nemzetközi), gazdasági indíttatású migrációk egyáltalán nem alakulhattak volna ki bevándorló közösségek kialakulása nélkül. Így a közösségekbe való tömörülés nem csupán reakció az amerikai valóságélményre, hanem aktív módszer az idegenbe irányuló vándormozgalom megvalósítására.

A kutatások egy másik iránya közelebb jutott a bevándorlók földrajzi, illetve gazdasági-foglalkozási tömörülésének adekvátabb feltárásához azáltal, hogy magát a migrációt személyes kapcsolatok láncolatán keresztül realizálódó folyamatként fogta fel.<sup>11</sup> A rokoni—baráti—ismeretségi kapcsolat- és hatásláncolat magyarázza, hogy a letelepedés első időszakában az egyes etnikai szomszédsági közösségeken (ethnic neighbourhoods) belül is megfigyelhetők az óhazai földrajzi eredet szerinti csoportosulások. A koncepció azonban túlzott determinizmust sugall, nem hagyva teret a véletlenszerűnek, a szóródásnak, ami megfelelne a migrációs folyamat valószínűségi jellegének.<sup>12</sup>

Hogy közelebb léphessünk az etnikai csoportok, illetve az etnicitás geneziséhez, magához a migrációs folyamathoz kell visszanyúlnunk. A folyamat beindulásához annak két végpontján taszító (push), illetve vonzó (pull) környezeti tényezőkkel kell számolnunk. Ezen környezeti tényezők azonban hatásukat a sajátos belső törvényszerűségekkel rendelkező migrációs jelenségen keresztül gyakorolják, s így gyakran sokirányú módosulást szenvednek.

Az egyes populációk vándorlásra való hajlama, készsége maga is függvénye annak, hogy ezen populációk hogyan ítélik meg az elvándorlást mint társadalmiprobléma-megoldást történelmi és kulturális örökségük szubjektív szűrőlencséjén keresztül. Így a gazdasági mozgatórugók eltérően eredményeznek elvándorlást, és ezt a differenciálódást tovább fokozza a már elvándoroltak katalizátorként való működése az adott hagyományos közösségekben. A kialakuló transzkontinentális közösségi hálózat tehát további vándorlásokat képes létrehozni a „megbízható” információs feedbacken keresztül. A visszaáramló információ tendenciájában pozitíve torzult (positive bias), hisz az óhazai „push” a pozitív példák keresésére ösztönöz, és a sikertelenség beismerése is gyakran elmarad — pszichológiai okokból. A pozitív torzulás a visszacsatolásban növeli az adott közösségekből a kivándorlás valószínűségét és csökkenti a véletlen szerepét. Így a bevándorló etnikumok koncentrációjáról nemcsak általában beszélhetünk, hanem helyi közösségek tömörüléséről is. Azaz konkrét óhazai régióból vagy faluból konkrét újvilági telepre csoportosulnak a bevándorlók, így etnokulturális sűrűségük, kohéziójuk igen nagy.<sup>13</sup>

A bevándorló közössége nagy távolságot átívelő hídként funkcionál. A személyes kapcsolatok hálózata — a modern ipari társadalmakban is — a vándormozgalmak létezési formája, ezért az etnikai csoportok, közösségek alakulása már szerves eleme a kivándorlást

<sup>11</sup> JOHN S. MACDONALD and LEATRICE D. MACDONALD: *Urbanization, Ethnic Groups, and Social Segmentation*. *Social Research*, 29 (1962), 4, 433–448; UŐK: *Chain Migration, Ethnic Neighborhood Formation and Social Networks*. *Milbank Memorial Fund Quarterly*, 42 (1964), 82–97; RUDOLPH J. VECOLI: *Contadini in Chicago: A Critique of The Uprooted*. *The Journal of American History*, 51 (December 1964), 404–417.

<sup>12</sup> JOHN W. BRIGGS: *An Italian Passage: Immigrants to Three American Cities 1890–1930* (New Haven, Conn., 1978).

<sup>13</sup> FRANK THISLETHWAITE: *Migration from Europe Overseas in the 19th and 20th Centuries*. In: Herbert Moller (ed.): *Population Movements in Modern European History* (New York, 1964); SUNE ÅKERMÁN: *From Sweden to San Francisco* (Uppsala, 1975).

megelőző döntési folyamatnak. Ily módon tehát egy bevándorló csoport tagjai nem az idegen világ hatására, mintegy védekezve „bújnak össze”, hanem az etnikai közösséget maga a vándorlás termeli, és egyben a közösségalkotás lehetősége teszi vonzóvá és megvalósíthatóvá a vándorlást magát.

A bevándorlók letelepedésének térbeli közelsége kifejeződése és egyben feltétele annak a személyes kapcsolathálózatnak, amely nélkülözhetetlen a tömeges, gazdasági jellegű vándorlások esetében. A letelepedést követő időszakban (nagyjából az első generáció életében) a térbeli közelség szükséges eleme az etnikai tudatosságnak annyiban, amennyiben ez a társadalmi és fizikai környezet, „tájkép” adekvátan tükrözi a bevándorló szubjektív megítélése szerint érzelmileg és gazdaságilag biztonságos életkörülményeit. A térbeli eloszlás tényleges vonásait a bevándorlás történelmi körülményei és a bevándorló etnikum kulturális és társadalmi öröksége is meghatározza. Így a térbeli eloszlás különbségei már genézisükben etnokulturálisan is meg vannak határozva.<sup>14</sup>

#### *Az etnicitás amerikai sajátossága*

Az utóbbi évtized kutatásai kétségbe vonták az asszimiláció és a hagyományos etnikai közösségekből kifelé irányuló, társadalmilag előrelátható, de etnikailag esetleges (keveredő) mobilitás közötti kauzális összefüggést. Azt találjuk, hogy a kiköltözést, az etnikai közösség térbeli elhagyását, a távolság növekedését részlegesen ellensúlyozza a közlekedés és a kommunikáció fejlődése, valamint a kulturális örökség elemeinek megtartása melletti adaptáció képessége. Így a térbeli távolság nem abszolút mércéje az etnikai közösség dezintegrációjának. Ugyanakkor az etnikai tudat tartalmi elemei fokozatosan átalakulnak a térbeli közelség és az etnikai csoport intézményeinek elvesztésével. Egyre inkább kulturális—szimbolikus tartalommal alakulnak, melyek idővel egy-egy érdekközösség formálisabb szolidaritásává kristályosodhatnak újra. Az etnikai tudat ilyen kikristályosodási folyamata indult meg az 1960-as évek végén és izmosodott sokszínű politikai tényezővé.<sup>15</sup>

Ezek a tendenciák újra megerősítik az informális vagy primér etnokulturális kapcsolatokat is (lásd: „az etnikai közösség melegének keresése”), melyek valójában mindig is jelen voltak területi bázis megléte vagy hiánya esetén egyaránt. Azaz, az „olvasztótégely” nem működött abban az értelemben, hogy nem hozott létre monolit kultúrát, de az etnikai közösségek sem zárkóztak stagnáló szubkultúrákba. Másképpen szólva, az egymást követő vándorlások sokaságából sarjadó amerikai társadalom természete, hogy szakadatlanul termeli az etnikai azonosságtudat új kristályformáit, folyamatosan új tartalmakkal tölti meg az etnicitást.

A bevándorlás formálta etnokulturális közösségek az amerikai civilizáció és kultúra derivatív elemeinek hordozói, ugyanakkor az új környezettel és egymással való kölcsönhatásokban újat és eredetit is termelnek. Az amerikai kultúra ilyen értelemben a derivatív és az eredeti egysége mind formai, mind tartalmi szempontból. Nemcsak „régibor új palackban”, hanem új bor is régi palackban.

<sup>14</sup> WILBUR ZELINSKY: *The Cultural Geography of the United States* (Englewood Cliffs, N. J., 1973), 29–33.

<sup>15</sup> KATHLEEN NEILS CONZEN: *Immigrants, Immigrant Neighborhoods, and Ethnic Identity: Historical Issues*. *The Journal of American History*, 66 (December 1979), 603–615.

## Adalékok az Egyesült Államok kultúrmítoszainak tanulmányozásához

VIRÁGOS ZSOLT

Az amerikai civilizáció fő mozgatórugóinak tanulmányozása szükségessé teszi az USA uralkodó mítoszrendszereinek vizsgálatát is, mely végső fokon elengedhetetlen az USA kulturális értékei, közösségi önarcképe, értéktelített hiedelemrendszere, valamint azon eszmei és érzelmi alakító tényezők megértéséhez, melyek a kultúra integrálását szolgálják. Az ilyen természetű vizsgálatban a szándék kockázatával is számolni kell, hiszen a jelzett kutatási területet a fogalmi rendszer képlékenysége, a privát értelmezések és igazolási stratégiák bábeli hangzavara teszi ingoványossá.

A zűrzavar csökkentésére kívánatos a mítosz ehelyütt használt jelentésének és funkcióinak elméleti tisztázása. A mítoszon itt olyan önigazoló kulturális konstrukciót értek, mely a struktúra egészen belül két összefonódó elemet, mégpedig a racionális, tényszerű realitást, illetve a valótlan elemét úgy ötvözi, hogy a két pólus közötti feszültséget áthidaló rendszert egy adott közösség hosszabb-rövidebb ideig igaznak fogadja el. A két összevont pólus szokványos elnevezései lehetnek még a valóságos és a valótlan, igaz és hamis, természetes és természetfölötti, történelmi és történelmietlen, a megfigyelhető és az észlelhetetlen stb. Lényeges annak megértése, hogy ismeretelméleti szempontból egy adott mítosz egésze hamis, annak ellenére, hogy az ún. „realitáskomponens” révén a mítosz bizonyíthatóan az objektív valóságban gyökerezik. A mítosznak éppen ezen utóbbi vonatkozása — tehát az a tény, hogy a konstrukció egyik pólusa ismert tényekkel vagy elfogadott hipotézisekkel van összhangban — alapfeltétel ahhoz, hogy a mítosz egésze mintegy az igazság foglalataként tapadhasson meg egy társadalom hiedelemrendszerében és normatív elvárásaiban. A legtöbb ilyen mítosz realitáselemét a hit szándéka erősíti, ami egyben a mítosz még egy jellemzőjére mutat: ahhoz, hogy egy mítosz „aktív” legyen, szükség van egy külső közegre, azaz egy többé-kevésbé homogén csoportra vagy közösségre, mely hajlandó magáévá tenni a mítosz „igazságát”. Funkcionális szempontból egy adott mítosz — attól függően, hogy milyen sajátos célok és elvárások kísérik — működhet mint magyarázó—interpretáló eszköz, igazoló—legitimizáló mechanizmus vagy projektív rendszer. A mítosz talán leginkább jellemző tulajdonsága az, hogy bár végső fokon hamis tudati tartalmat közvetít, használati értéke, „működési érvényessége” van.<sup>1</sup> Éppen ezen átmeneti pragmatikus érvényességből következik az, hogy egy adott civilizáció motivációs és pszichológiai színpéjében a mítoszok hatékony mozgósító tényezők lehetnek. Az aktív kulturális mítoszok további két sajátossága még, hogy egyrészt

<sup>1</sup> CHARLES I. GLICKSBERG: *The Dynamics of Myth-Making*. *Arizona Quarterly*, 7 (Spring 1951), 58–59.

szükségszerűen kapcsolódnak a csoportkohézió tényéhez, mely elfogadásuk oka és következménye is lehet, másrészt a mítoszban hívők legbecesebb értékeihez és normáihoz tapadó mítoszok az őket fogyasztó közösség számára a nyilvánvalóság és bizonyosság erejével hatnak, következésképpen nem mítoszként tudatosulnak.

Annak ellenére, hogy az Egyesült Államok kultúrája közfogyasztásra szánt újvilági mítoszok egész tömegét építette már magába, kétséges, hogy ezek végérvényesen teljes listája valaha is megszülethet. A korlátozó tényezők sajátos nehézségekre utalnak: a bizonytalan szemantikai háttér, melyben maga a mítosz szó előfordul; az osztályozás, illetve az osztályozó személy szempontjai; az igazságreferenciák konkrét bemérése; a vitalitás mértéke; a tényleges (újvilági avagy átértelmezett európai) eredet kritériumainak megalkotása stb. További nehézségeket jelent az a dilemma, hogy milyen esetekben lehet egyenlőségjelet tenni a legenda és a mítosz fogalma közé, és hogy miként lehet pontos átmeneteket és fordulópontokat diagnosztizálni az ideológiák, hipotézisek és hiedelemrendszerek mítosszá válásának folyamatában.

A fenti nehézségek konkrét érzékeltetésére jó példa az amerikai álom ünnepelet mítosza. Általános vélemény szerint az amerikai álom mint eszmei—kulturális képződmény sajátosan újvilági termék, és mivel szervesen összefügg a nemzeti fejlődés perspektívájával, feltehetően minden amerikai tudja, hogy mit fed a fogalom. Az konkrét értelmezések mégis tetemes eltéréseket mutathatnak az átlagamerikai tudatában. Az egyik divatos változat az a meggyőződés, hogy az amerikai ember hazájában mindenekelőtt képességei, nem pedig származása vagy korábbi társadalmi hovatartozása szerint ítéltetik meg. Ugyanakkor mások értelmezésében a mítosz azt jelenti, hogy bárki elérheti a társadalmi hierarchia csúcsát, ha rendelkezik a megfelelő képességgel, leleményességgel és rámenősséggel. Egy további változat szerint az amerikai álom érvényessége csupán a milliommossá válás (making a million) tényére utal, míg még egy vélemény értelmében az eddigi magyarázatok csupán az igazság felét tartalmazzák, mivel annak „másik fele abban a mesében keresendő, melyben az önerejéből felemelkedett fiatalember az elnöki széket próbálja elnyerni”.<sup>2</sup> Nyilvánvaló, hogy másodlagos mítoszok egy csoportjával van itt dolgunk, de ez még nem dönti el az értelmezés dilemmáját, mivel további kérdőjelek ágaskodnak előttünk: leszűkíthető-e az említett hiedelem pusztán a köznapi értelmezésekre; felfogható-e úgy, mint az anyagi siker és az ahhoz tartozó olyan leszármaztatott manifesztációk hozzávetőleges megfelelője, mint a közismert Horatio Alger-féle sikerformula, az ún. „rags to riches” (nyomorból a meggazdagodáshoz) vagy a „vertikális mobilitás” stb. sztereotíp karrierkliséje? Amennyiben az amerikai álom hiedelemrendszerét a siker helyett a tágabb haladás vagy fejlődés fogalmai alá vonjuk, a koncepció amerikai gyökerei megkérdőjeleződnek, mivel az a meggyőződés, hogy „az ember politikai, társadalmi és erkölcsi szempontból nemcsak tökéletesíthető, de ez a tökéletesedési tendencia egyszersmind elkerülhetetlen”,<sup>3</sup> eredetileg az európai felvilágosodás öröksége volt. Ebben az esetben viszont csupán az átvett formula szűkített értelmezését tekinthetjük újvilági terméknek. Az amerikai álommal kapcsolatban további jogos kérdések is

<sup>2</sup> ELIOT JANEWAY: *Jimmy Carter and the Southern Success Story*. Mainliner, September 1976, 13.

<sup>3</sup> ROD W. HORTON—HERBERT W. EDWARDS: *Backgrounds of American Literary Thought*. New York, 1952, 69.



jelentkeznek. Például tekinthetjük-e azt valós, esetleg potenciális ideológiának vagy csupán mítosznak? Statisztikai mutatók mennyiben igazolják az Álom érvényességét? A szépirodalmi bizonyíték, ahogy időrendben Benjamin Franklintól Horatio Algeren át Dreiserig vagy éppen Fitzgerald *A nagy Gatsby* című regényéig haladunk, az amerikai álom érvényességének rohamos beszűkülését mutatja. Egyben utal arra az eltolódásra, mely az Álom valós koncepciójától annak csupán jelképes, főleg érzelmi felhangokra épülő megcáfolhatatlansága felé ment végbe.

A mítoszok a társadalmi tudatformák bármelyikébe beépülhetnek, ugyanakkor rendkívül heterogén forrásokból származhatnak. Lássunk néhány példát. Az ún. mítoszteremtő igény legprimérből kifejeződése a köznapi tudat azon befogadási készsége, mely olyan kultúrhősök vonatkozásában érvényesül, akik a nemzeti teljesítmény és siker jelképeként élnek, s éppen ezért a hazafias érzések hatékony paradigmáit avagy egyéni beteljesülési vágyak kivetítődéseit szolgálják. Technikai értelemben ez a fajta retrospektív mítoszépítés főleg a mítikus konfiguráció megalkotásában előforduló eszközök és mechanizmusok miatt érdekes: a hős elkülönítése szokatlan jellemvonásainak eltúlzása s ugyanakkor meghitt emberközelségébe hozása a részletek gondos kidolgozása révén.

Jó példái az ilyen természetű hőskultusznak az ún. történelemkönyv-hősök, valamint a múlt nemzeti hagyományának folklórrétegeiből kiemelkedő reprezentatív alakok. Az utóbbi változat gyakran a jelenkor valóságának kinövésékként is előfordul, főleg népszerű televíziósorozatok visszatérő alakjaiban, képregények, a sportélet, a szórakoztatóipar stb. típusfiguráiban. Jól példázzák mindezt az amerikai nemzeti panteon olyan személyiségei, mint a népszerű amerikai elnökök: Washington, Jefferson, Lincoln, mindkét Roosevelt stb.; a hagyományos népi kultúra olyan emberfeletti hősei, mint a nagy északi erdők Paul Bunyonya, Davey Crockett, valamint az amerikai „tall tale”, a nagyotmondás népi hagyományát megőrző történetek tucatnyi egyéb népszerű figurája; a sport legendás hősei mint Babe Ruth vagy Joe DiMaggio; úrhajósok; slágerénekesek stb.

George Washington esete különösen tanulságos. Minden hazai iskolában nevelkedett amerikai ismeri a Washingtonról és a cseresznyefáról szóló történetet, melyből a gyermekek megtanulhatják a becsületesség értékét, azaz egy követésre szánt ideális viselkedési modell szemléletes és könnyen befogadható, éppen ezért nagy nevelő erejű képletét. Azt viszont már nagyon kevés amerikai tudja, hogy a nemzeti becsületesség eme megkapó portréja valójában egy Mason Locke Weems (1760–1825) nevű lelkész, számos tanító szándékú erkölcsfejlesztő könyv szerzőjének képzeletében fogant.

Egy adott civilizáció által kiválasztott kultúrhősök jellemzők az alapvető hiedelemrendszerre és a közösségi tapasztalat milyenségére. Ebben a vonatkozásban az amerikai hőskultusz jellemző terméke az ún. businessman hős: a polgárháborút követő időszak arrogáns hatalmi manipulációinak „rablólovagjai”, a Rockefeller-, Vanderbilt-, Morgantípusú hirtelen meggazdagodott milliomosok, azaz nagyon is hiányos erkölcsi arculatú emberek, akik annak köszönhetően, hogy „a társadalmi törekvés egy sajátos módját testesítették meg, . . . a fiatal nemzedék részéről a követendő példa végső megtiszteltetését nyerték el.”<sup>4</sup> A sikeres nyerészkedő iránti tisztelet ismét felszínre tört a szesztilalom idején (1919–1933), amikor sajátos módon a hivatásos gengszter és a szeszcsempész lett a spontán közvélemény új hősideálja.

<sup>4</sup> MAX LERNER: *America as a Civilization*. New York, 1965, 801.

A fentieknél szélesebb társadalmi érvényű amerikai kultúrmitoszok esetében nem könnyű rálelni arra a kritériumra, mely egyszersmind általános közös nevezőként szolgálhatna. A közhiedelemben némelyik mítosz meglepően nagy életképességet mutat, annak ellenére, hogy létezésük történelmi alapja tetemesen megcsorbult vagy már rég nem érvényes. A Dél mítosza még mindig hat, még ha a Dél több szószólója ezt határozottan tagadja is. Annak ellenére, hogy az irodalomban a romlatlannak, ártatlannak hitt amerikai kisváros mítoszáat Mark Twain, Hamlin Garland, a *Spoon River antológia*, a reformista szándékú muckraker csoport, Sherwood Anderson *Winesburg, Ohio*, Sinclair Lewis *Főutca* című munkája hatásosan szétfoszlatta, az átlagamerikai részéről ma is ki nem mondott kíváncságot, hogy az USA elnöke lehetőleg kisvárosból származzon, „mivel az ilyen eredet magasabb erénye és ereje túlélte magának a kisvárosnak a hanyatlását is.”<sup>5</sup>

Számos hagyományosan ünnepezt amerikai mítosz további sajátossága az, hogy a történelem során az amerikai kultúra egészében sajátos kontrasémák egyik ellenpólusává rendeződtek. Így szerveződött ellentétpárba az individualizmus a konformizmussal szemben, ily módon lett a „melting pot” („olvasztótégely”) mítosza a kulturális pluralizmus (avagy az ún. anti-amalgamation doktrínája, azaz keveredés ellen ható elmélet) ellenpólusa, az amerikai szegénység ténye az amerikai álom mítoszának cáfolata stb.

Ez a fajta kettősség figyelemre méltó, mivel számos mítosz beépített sebezhetőségére mutat. Ez a funkcionális sérülékenység egyben a mítoszok szükségszerű „idő-indexére” is utal, tehát a tudományos bizonyítékok részéről bekövetkező kihívásra, mely tendenciaszerűen kiugratja a mítosz szerkezeti egységében szunnyadó hamisság elemét, ezáltal megcsorbíthatja, végső fokon megszüntetheti a mítosz egészének öngazoló potenciáját. Az a tény, hogy kevés amerikai mítosz létezik ellenmítosz nélkül, az USA kulturális pluralizmusának színpéjében egy komplex társadalom ellentétes érdekeire és az ún. mozaikszerű társadalmi elrendeződés meglétére is mutat.

A továbbiakban két nagy hatású, közösségi önarcképre vonatkozó mítoszlól lesz szó: a frontier, illetve Afrika mítoszaról. Történelmi visszatekintésben nyilvánvaló, hogy az USA nemzetté válásának kezdetétől kereste azokat a tényezőket, melyek sajátos fejlődését alakították, nemzeti jellegét formálták, egyszersmind készen állt a nemzeti történelem olyan magyarázatának befogadására, mely túlmutat a hagyományos történet-tudomány közvetlen érvényességén. Az Európára orientált ún. csíraelmélet (germ theory), mely „a történelem kontinuitását” és „az intézmények öröklését”<sup>6</sup> hangsúlyozta, nem elégítette ki a kivételes „amerikai szellemet” kutatók nacionalista elvárásait. Ezt látszik igazolni Frederick J. Turner (1861–1932) híressé lett frontier-hipotézisének páratlan népszerűsége is. Gyakran idézett – *A frontier jelentősége az amerikai történelemben* című – előadása, mely az American Historical Association 1893-as összejövetelén hangzott el, talán még ma is a legismertebb, amerikai történelemtudományról szóló tanulmány az USA-ban. Az ebben és az egyéb írásokban kifejtett Turner-tézis ellenvetés nélkül uralkodott egészen az 1930-as évekig, és valósággal monopolizálta az USA történelemtudományát. Turner nézete, mely szerint a frontier mint földrajzi hely, mint társadalmi–gazdasági–kulturális folyamat és mint tudatállapot az amerikai fejlődés kulcsa, valamint az az állítás, hogy

<sup>5</sup> Uo. 379.

<sup>6</sup> LOUIS M. HACKER: *Sections – Or Classes?* In: George Rogers Taylor (szerk.): *The Turner Thesis Concerning the Role of the Frontier in American History*. Boston, 1949, 63.

bármi, ami egyedien sajátosnak számít az amerikai történelemben, politikai intézményekben és nemzeti jellegben újvilági alapokból egyenértékűen megmagyarázható, rendkívül vonzóknak bizonyult. Annak a közhiedelemnek csábító szakmai megerősítése, hogy „az amerikai életmód» valami teljesen őshonos, valami egészen új, valami olyan, ami jóval magasabbrendű minden más nemzeténél”,<sup>7</sup> ellenállhatatlan volt. Az már más lapra tartozik, hogy Turner építménye lényeges bizonyítékok híján meglehetősen ingatag. Az elmúlt néhány évtized alatt ünnepeelt tételeinek legtöbbjét meggyőzően cáfolták, sőt a tézis több ellentmondását „elképesztő tévedésnek”<sup>8</sup> minősítették.

Bár Turner másodrangú történész volt, aki szubjektív elvárások talaján gerjesztett érvelési stratégiát és alkotott hipotézist, mint mítoszépítő elsőrangú, hiszen frontier-képe meglepően hatékony mítosznak bizonyult és számos járulékos mítosz létrejöttét ösztönözte. Mint egyik kritikusa megjegyzi, „a végső győzelmet Turner aratta. A legtöbb amerikai Turner hívének számít, még akkor is, ha csupán egy-két tőle származó mondatot olvasott az iskolában, vagy csupán a Marlborough County hirdetéseivel találkozott.”<sup>9</sup> Turner mítoszának szokatlan népszerűségét a magyarázza, hogy nacionalista és izolációs politikai érzelmeket hozott mozgásba, technikai értelemben pedig a Turner-konceptió eszmei hordaléka a közfogyasztásra szánt, könnyen befogadható, mérsékelttel intellektuális változatok transzformációjára rendkívül alkalmasnak bizonyult. Turner maga is felhasználta a mítoszépítés legtöbb szokványos eszközét: az érvek manipulatív átrendezését, a bizonyítékok nélküli önkényes igazolást, a szándékos túlzást és olyan tényezők figyelmen kívül hagyását, melyeket nem lett volna szabad mellőznie. Az újvilági teljesítmény dicsőítése mellett — a kontraszt tágítása érdekében — a korrupt és diktatori Európáról vallott régi amerikai témát is felhasználta. Turner feltehetően nem volt tudatában érvelései és forrásai rejtett iróniájának: míg a *frontier*-hipotézis értelmében az amerikai társadalom zsákutcája az lenne, ha szoros kapcsolatokra törekedne Európával, az agrárutópia népszerűsített újvilági változatában Turner maga is európai kultúrimportra támaszkodott, elsősorban Rousseau-ra és a „kert” mítoszára.<sup>10</sup>

A közfelfogásban a *frontier* mítosz szükségszerűen felhívítva, illetve képtörmelékek, jelszószerű klisék, hirdetésszöveg-ízü sablonok („az újrakezdés országa”, „a lehetőség földje”, „kitágult gazdasági horizontok”, „az örök visszatérés országa”, „az ifjúság forrása” stb.) és árnyalatlan, sarkított ellentétezek formájában él: a jó és a rossz ellentéte, az egyszerű a mesterkélttel szemben, a nyugat a kelet ellen, Amerika minden más ellen. Amikor a hangsúly a földrajzi és gazdasági vonatkozásokról a politika szférájába tevődött át, a *frontier* fogalma és mítosza fokozatosan beszűremlett a tömegtájékoztatásba és a napi politika zsargonjába. Századunk második és harmadik évtizedében, amikor a konzervatív politika a Turner-tézist fegyverként használta a liberalizmus növekvő tábora ellen a *frontier* már mint az amerikai mitológia szerves eleme bukkant fel.<sup>11</sup> Később Franklin D. Roosevelttel már a széles körű megértés reményében jelentette ki, hogy új gazdasági és

<sup>7</sup> CARLTON J. H. HAYES: *The American Frontier — Frontier of What?* In: G. R. Taylor (szerk.): *i. m.*, 87.

<sup>8</sup> L. H. HACKER: *i. m.*, 62.

<sup>9</sup> ROBIN W. WINKS: *The Myth of the American Frontier*. Leicester, 1971, 15.

<sup>10</sup> L. erről bővebben HENRY NASH SMITH: *Virgin Land* (Cambridge: Harvard University Press, átdolg. kiadás: 1970) című monográfiájának XXII. fejezetét.

<sup>11</sup> MODY BOATRIGHT: *On the Nature of Myth*. *Southwest Review*, XXXIX (1954), 134.

társadalmi politikája, „a New Deal új frontiert teremt, mely által a kisvállalkozó, a kapitalista társadalom igazi individualistája ismét gazdagodásra lelhet”.<sup>12</sup> Amikor pedig John F. Kennedy jelölést elfogadó programbeszédében a „New Frontier” jelszavát választotta elnöksége vezérmotívumának, a kifejezés ismerősen és kellemesen csengett az amerikai füleknek.

A melting pot koncepciója, mely egészen az 1950-es évekig elvitathatatlan érvényességgel uralta a közfelfogást, a spontán köztudatban úgy élt – jegyzi meg az egyik cikkíró –, mint „egy nagy homogenizáló gép, melybe mindannyiunkat beledobtak. Aztán, a csuklókar elfordítása után egyformán beszélő és gondolkodó, Brooks Brothers öltönybe bújtatott angolszász amerikaiak jöttek ki belőle.”<sup>13</sup> Azonban a néger etnikum esetében, akik az „olvasztótégely” közelébe sem juthattak, a fehér–angolszász–protestáns uralkodó civilizációval való asszimiláció ezen programformulája nem érvényesült. A hatvanas évek polgárjogi küzdelmeinek közvetlen hatására egy sor olyan önébredési folyamat játszódott le, mely országos méretekben nyilvánvalóvá tette, hogy az etnikai eredet sokkal jelentősebb szerepet tölt be a volt bevándorló közösségekben, mint azt korábban sejteni lehetett. Amikor a politikai színtéren a polgárjogi mozgalom és annak liberális integrációs programja végső fokon meddőnek bizonyult, a néger nacionalizmus felé hajló újabb mozgalmak más területeken keresték az etnikai öntudat és önünneplés fokozásának eszközeit. A húszas évek Garvey-mozgalmának néhány elemét is felhasználva ekkor indult meg a felértékelési folyamat újabb hulláma, mely az újvilági fekete kultúra afrikai gyökereinek és Afrikának jelentős szerepet szánt. Két ok is közrejátszott abban, hogy a pozitív Afrika-kép szükségszerűen a mítoszteremtés irányába fejlődjön. Az egyik kiváltó tényező az a felismerés volt, hogy a hatvanas–hetvenes években az újvilági négerség Afrikával való tényleges kapcsolata nem nyújtotta azt az eredményt, melyet korábban reméltek, másrészt továbbra sem sikerült megbízható tudományossággal felmérni az afrikai örökség valós helyét és értékét az afroamerikai kultúrában. Ez tette szükségessé a fekete kontinens szubjektív felértékelését, melynek fő célja az volt, hogy az afroamerikai etnikum presztízsértékét a saját és az uralkodó fehér kultúra képviselői szemében egyaránt növeljék. A valaha primitívnek, barbárnak tartott kontinens negatív megítélése a szubjektív minősítés szűrőjén ellenkező végletébe csapott át, amely tendenciaszerűen a romantikusan eszményített túlzásokba szárnyal, így gyakran nélkülözi a tudományos alapot. Tipikus példái ennek Malcolm X *Önéletrajza*, E. Cleaver *Soul on Ice* című esszékötetete, avagy Lerone Bennett, C. Eric Lincoln stb. történelmi munkái. Az új koncepció szellemében Afrika az emberi civilizáció igaz és egyetlen bölcsőjévé lépett elő, a fekete ember piramisokat épített, irdatlan birodalmakat alapított, felfedezte a vas-kohászatot stb. Malcolm X pedig egy helyen megjegyzi: „Tekintsetek csak az ott felfedezett tárgyakra, melyek egyre csak azt bizonyítják, hogy a fekete ember mily nagyszerű, kiváló, érzékeny civilizációkat épített, még mielőtt a fehér ember a barlangból előmászott volna.”<sup>14</sup> Mire az USA fennállásának kétszázadik évében – talán nem egészen véletlen, hogy éppen akkor – Alex Haley „életbenmaradási története”, a *Gyökerek* napvilágot látott, az ún. black-pride movement ('a néger büszkeség mozgalma') már előkészítette a talajt a mű

<sup>12</sup> R. W. WINKS: *i. m.*, 12.

<sup>13</sup> DAVID GELMAN, et al.: *Everybody's Search for Roots*. Newsweek, July 4, 1977, 29.

<sup>14</sup> *The Autobiography of Malcolm X*. New York, 1966, 180.

fogadtatására és példátlan népszerűségére. A lényeges szempont itt az, hogy Afrika mítosza mind a mai napig rendkívül hatékonyak bizonyult. Nyilvánvaló, hogy a mítoszra szükség van. Mint K. Johnson megjegyzi, „azoknak az embereknek, akik nem látták tanújelét saját négerségük dicsőségének, úgy kell a propaganda, mint egy falat kenyér.”<sup>15</sup>

Még egy utolsó megjegyzés. Aligha kétséges, hogy a fejlett ipari országok között napjainkban az USA a modern mítoszok legnagyobb fogyasztójának számít. Ennek a nyilvánvaló világnézeti okok mellett történelmi, kulturális, sőt filozófiai hagyományai is vannak. Az a tendencia, hogy eszmék próbakövévé nem objektív ismeretelméleti kritériumok, hanem azok célirányossága és gyakorlati következményei emelkedjenek, nem idegen az amerikai hagyománytól. Talán egyáltalán nem számít véletlennek, hogy a pragmatizmus szubjektív érdekeket kielégítő filozófiája amerikai földön született. Mi az igazság? William James szerint az, „ami a leghasznosabb számunkra”. A megállapítás érvényessége nem közömbös az itt bemutatott mítoszok esetében sem.

<sup>15</sup> Vö.: MARION BERGHAHN: *Images of Africa in Black American Literature*. London and Basingstoke, 1977, 191.

## Emigráció és remigráció

Visszavándorlás az Egyesült Államokból a századfordulón

FRANK TIBOR

A migráció nem egyszerűen létszükséglet, hanem egyike az emberi kultúra mozgatórugóinak. Az emberi viselkedés és gondolkodás mintáit a születési hely vagy a lakóhely nagyban befolyásolja, s az ember gyakran fogalmazza meg saját lényegét származási vagy tartózkodási helyének adataival. S mégis, az emigrációra vonatkozó, igen kiterjedt irodalom ez ideig feltáratlanul hagyta a remigráció, vagyis a visszavándorlás kérdéskörét, ezzel azt mintegy véletlenszerű, említésre se igen érdemes jelenségnek állítva be.<sup>1</sup>

Az Osztrák–Magyar Monarchiából az Egyesült Államokba irányuló emigráció története a századfordulón megdöbbentően nagy arányban példázza a kudarcos áttelepülési kísérleteket. Akár a szebb életet vagy a szabadságot keresték is a kivándorlók, a családás arányai nagyobbak voltak az eddig köztudottnál. Nyilvánvalóan a visszatérésnek annyiféle oka volt, ahányan csak éltek ezzel a lehetőséggel. A remigráció egyéni döntés eredménye, ám okai között mégiscsak elkülöníthetünk néhány fontosabbat: az anyagi nehézségeket, az interperszonális konfliktusokat, az életfontosságú kötelékek vagy, igen gyakran, a valódi közösségek hiányát.

Nem túlzás, ha e visszafelé irányuló mozgás tömeges méreteit hangsúlyozzuk. C. A. Macartney a néhány esztendő után visszatérő osztrák–magyar kivándorlók arányát mintegy 20-25%-ra tette. S nagy volt azoknak a száma, akik vallási türelmet, politikai jogokat vagy gazdasági lehetőségeket keresve a kivándorló útlevelért folyamodtak. 1886 és 1895 között a Monarchiát évente 25 000 ember hagyta el, s a számok folyamatosan növekedtek egészen a század elejéig, 1903-ban a 120 000-et is elérve. Az Egyesült Államok bevándorlási statisztikái ugyancsak jelentős arányúnak mutatják a Monarchiából érkező csoportokat 1898–1899 és 1912–1913 között: 423 000 szlovák, 402 000 magyar, 219 000 német, 47 000 román és mintegy 30 000 szerb települt át egyedül Magyarországról, ami másfél évtized alatt mintegy 1 121 000 embert jelentett.<sup>2</sup>

Az egykorú irodalmi, néprajzi, zenei, művészeti sőt klinikai források igazolják a visszavándorlási folyamat méreteit és jelentőségét. Az új század első évtizede az irodalmi

<sup>1</sup> J. A. JACKSON (ed.): *Migration* (Cambridge University Press, 1969), 4. — F. WILDER-OKLADEK M.Sc. disszertációján (*The Returnee Movement of Jews to Austria*, London, 1965), R. T. APPELYARD cikkén (*Determinants of Return Movement . . .*, *The Economic Record*, 38 [Sept. 1962], 352–368) és J. HERNANDEZ ALVAREZ tanulmányán (*The Return Migration to Puerto Rico*, Berkeley, 1967) kívül csupán módszertani szempontból hasznosítható, főként Ausztráliára és Kanadára vonatkozó közleményekről tudunk (vö. JACKSON: *i. m.*, 189).

<sup>2</sup> C. A. MACARTNEY: *The Habsburg Empire 1790–1918* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1968), 702 és 727.

források egész sorát kínálja, bizonyítékául annak, hogy a magyar költőkre és írókra milyen mély benyomást tett nemcsak az emigránsok, de a remigránsok folyamatos vonulása is. Mikszáth Kálmán, Ady Endre és Dutka Ákos művészi tanúvallomása megerősíti Macartney professzor óvatos becslését. A századforduló mesterei művészi eszközökkel és így egészen koncentrált formában igazolják azt a hipotézisemet, hogy a remigráció korántsem tekinthető a nagy amerikai kivándorlási hullámok mellékösvényének, hanem sokkal inkább olyan jellegzetes képlet, amely a nagy vonulás minden negyedik vagy ötödik résztvevőjére érvényes volt.

Az Ady kortársaként és barátjaként induló Dutka Ákos egyike volt a *Holnap* antológiák költőinek, akik a *Nyugat*ban induló írónemzedékkel együtt egy új magyar irodalom születését jelentették. Épp itt, a *Holnap* második kötetében (1909) tette közzé Dutka *Hajók ha találkoznak* című versét, amelynek később a *Newyorki emlék* alcímet adta. Dutka maga is hazatért emigráns volt, aki egyik saját tengeri élményét dolgozta fel, s ezzel a költőileg megmunkált témát a *Holnap* költészetének egyik fontos gondolati építőkövévé tette. A vers kevés értelmezést igényel: képanyaga nagy erővel idézi fel kivándorlás és visszavándorlás kettős drámáját.

Fekete testük gyöngyöző tarajt túr  
Az óceán nagy sima szérűjén, –  
Ugy buknak föl a rejtelmes homályból,  
Mint két tajtékzó hab-sörényű mén.

Az egyikén az új életre várók . . .  
Nyugati partok álma hiteget!  
A másikon meg törődöttek ezre,  
Kiket visszahítt a szürke vén Kelet.

Egymást csodálják néma félelemmel:  
– Mi megyünk . . . – És mi jövünk vissza már  
Fürkészve, sejtve – egymást vádolóan  
Állnak a hajók árbocainál.

A lomha gályák lassan elsuhannak . . .  
Hívogat Nyugat és hív a vén Kelet,  
Köszöntik egymást néma szánalommal  
Magyar pusztákról jött idegenek.<sup>3</sup>

A hazatérő kiábrándultakkal való találkozás élményét idézi fel Ady Endre egyik úti levele is, melyet 1906-ban tett közzé. A költő ekkoriban újságíróként hajózott Messinába, és Dutkához hasonlóan maga is találkozott Amerikából hazatérő magyarokkal, ami nem lehetett ritka tapasztalat a kortársak számára. „Fiume és Marseille között az Adria-hajókat jobbadán Málta látja el utassal. Máltától Fiuméig talán magam leszek az egyetlen utas. No és magyar testvéreim a hajó elején. Génuaiban fedeztem fel őket. A hajólépcső fölött álltak. Nézték a kacagó kék tengert, és káromkodtak. Pompás, kecskeméti zamat-

<sup>3</sup>A *Holnap új versei* (Budapest: Deutsch, 1909), 145.

tal. Francia hajó hozta őket Dél-Amerikából Marseille-ig. Kutya rossz dolguk lesz otthon. Ezért káromkodnak. De hova menjenek? Most már Amerikától is elment a kedvük. Hazajönnek Darányi Náci ínségkukoricájára.”<sup>4</sup>

A fiatal Ady e cikkének megírásának évében a magyar próza nagy mestere, Mikszáth Kálmán is feldolgozta ezt a témát *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című regényének ekkor közölt első változatában. A főhős nő édesapja, Tóth Mihály egyike a jellegzetes magyar amerikai emigránsoknak, aki vagyont szerezni ment az Újvilágba és sikerrel is járt ott. Az „amerikai” nábob apósa halálos ágyához érkezik vissza Magyarországra, és ekkor derül ki, hogy egy darab szőlő erejéig örököse lett az öreg rokonnak. Először még habozik, hogy vajon megnézzé-e egyáltalán frissen örökölt birtokát, de azután lépésről-lépésre engedi magát sógorától rábeszélteni, hogy mind több időt töltsön a szőlőskertben. A végén Tóth elhatározza, hogy marad – és újra magyar lesz.

„– Ember vagy, Miska, – kiáltott fel és vadul rázta a barátja kezét, – meglásd, hogy ha itt nem dől is úgy a pénz a markodba, mint ott, százszor nagyobb boldogság az élet . . .

– Hát igen, – folytatá Tóth Mihály elgondolkodva, – magam is így gondolom, – legalább magam kezelhetem a szőlőmet is.

Velkovics mosolygott; elgondolta, milyen furcsa Isten teremtése a magyar ember, kit egy örökölt szőlő a világ végéről is képes hazahúzni. No az igaz, hogy a Somlyó-hegyen van.”<sup>5</sup>

Lukács György nyomán tudjuk, hogy milyen jelentősége van ilyen tipikus regényhősök viselkedésmintáinak, hiszen ezek „pszichológiájukban és sorsukban mindig társadalmi áramlatok és történelmi hatalmak képviselői”.<sup>6</sup> Az olyan jellegzetes hős tehát, mint Tóth Mihály, nem egyszerűen művészi önkényből tér vissza szülőföldjére: a szerző – a kor viszonyai között különösen járatos újságíró és parlamenti képviselő – költő kortársaihoz hasonlóan jellegzetesen századfordulós tematikát ragadott meg a figura sorsában.

A visszatérő magyar emigráns nemcsak irodalmi forrásokból lép elénk. A magyar–amerikai néprajz egyik legérdekesebb dokumentuma az *Amerikai magyar katolikusok imádságos könyve az amerikai élethez alkalmazva*, amely Connellsville-ben jelent meg, sajátos módon ugyancsak 1906-ban. E gyűjtemény az amerikai magyarok napi használatra szánt imái között felsorakoztat egyet a következő címmel is: *Ó-hazába visszatérő magyar család imádsága*. Az ima a visszatérők jelentős számára és a kint élő magyar társadalomban a visszatérési motívum fontosságára utal. „Óh jóságos Istenem, aki kegyelmességeddel megengedted, hogy itt a halálos veszedelmek ezen országában hosszú fáradozásaim gyümölcseit családom számára összegyűjtögethettem, úgy magam, mint családom nevében alázatosan kérlek, ne vond meg tőlem isteni támogatásodat továbbra sem, különösen most, hogy ezen hosszú, veszedelmes út áll előttünk, öriztess bennünket szent angyalaidal, hogy arra a földre, ahol születtünk, szerencsésen épségben legyen megérkezésünk, hogy megláthassuk az otthon való hozzánk tartozókat, szülőfalunkat és kis templomkánkat, hogy abban térdeinkre borulhassunk és a Te dicsőségedet hirdetve, ezer hálával

<sup>4</sup> ADY ENDRE: *Magyarok a hajón*. In: *Ady Endre publicisztikai írásai*, 2. kötet (1905–1907), (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 442–443.

<sup>5</sup> MIKSZÁTH KÁLMÁN: *A Noszty fiú esete Tóth Marival* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1954), 136.

<sup>6</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *A történelmi regény* (Budapest: Magvető, 1977), 38.



megköszönhessük Neked, hogy kint az idegenben támaszunk és gyámolítónk valál és bennünket magyar hazánk számára megtartottál. Ámen.”<sup>7</sup> A politikatörténet kevésbé személyes, de igen meggyőző forrásanyaga hasonló következtetéshez kínál segédkezet: az országgyűlési vitákon éppen úgy, ahogyan az ún. kivándorlási kongresszusokon a hazatérők példája elrettentő érvelést szolgált a távozás gondolata ellen.<sup>8</sup> A visszatérő emigránsok hullámai fokozták a munkaerőgondokat, s ezzel a nyomort, melyet részben a munkanélküliség teremtett. Banktárgyalások jegyzőkönyvei bőséges anyagot szolgáltatnak a földárak megnövekedéséről azokban a körzetekben, ahol a tekintélyes vagyonnal visszatérő „amerikások” száma különösen nagy volt.

Bár e dolgozat csupán első kísérlet arra, hogy felvesse a remigráció kérdéskörét, s még korántsem számolhat be egy befejezett kutatási szakasról, mégis indokoltnak látszik felvázolni a Habsburg-monarchiába visszatérő százazrek jellegzetes indítékait. Az egykorú források bőségesen illusztrálják azokat a tipikus szempontokat és megfontolásokat, amelyek az óhazába való visszatérésre ösztönöztek egyéneket és családokat egyaránt. Nyilvánvaló, hogy az anyagi nehézségek az első számú mozgatói voltak mind a távozók, mind pedig a visszatérők utazásainak. Azt is hangsúlyozni kell, hogy az Egyesült Államokba hajózók nagy része már eleve is csak egy meghatározott időszakra kívánt ott letelepedni, és jó előre megtervezte – remélhetően gazdag – visszatérését. Ez a mozzanat az idevágó kutatást igen megnehezíti, hiszen a leendő amerikaiak egy része sohasem kívánt valódi amerikai lenni: pénzre vágytak és prosperáló hazatérésre osztrák vagy magyar szülőföldjükre, hogy ott élhessenek emberibb életet. Így tehát világosan el kell különíteni a visszatérők két csoportját: az eleve hazatérési szándékkal kiutazókat azoktól, akik egészen új élet felé igyekeztek, és akiket csak az amerikai életben szerzett keserű tapasztalatok győztek meg a hazatérés szükségességéről. Ugyancsak lényegesnek tartom azt a különbséget is, amely a hazatérők két csoportja között van: csupán az egyiket ösztönözte ugyanis a nyomorúság vagy valamely más elviselhetetlen anyagi természetű nehézség – a másikat valamilyen kevésbé nyilvánvaló, általában szociálpszichológiai jellegű komforthiány indukálta. Az alábbiakban különböző forráscsoportokból választott példákkal igyekszem a hazatérés motivációs hátterét megrajzolni.

A visszatérés egyik leggyakoribb okáról sajátos módon egy különleges forráscsoport: a pszichiátriai kórrajz tudósít bennünket. Tipikusnak tűnik például egy 21 esztendőes könyvelő pályafutása: egy nagyváradi ügyvédi irodában elfoglalt állását azért hagyta ott, hogy „jó állásba jussak”. Állandó megélhetési forrásra azonban nem talált, és hozzá könnyedén elpredálta kevés összegűjtött pénzét is, leginkább sörivással. Összetörtén és elnyomorodva tért vissza Németországon át Budapestre, ahol – 1908-ban – nyomban az egyik állami ideggyógyintézetbe került. Egy másik beteg kórrajzából, akit 1913-ban diagnosztizáltak, megtudjuk, hogy pénzszerzési célból két ízben is kiment Amerikába, de sikertelenül tért vissza mind a kétszer. Egy harmadik beteg kórlapja arról tudósít, hogy a vagyon vágya az illetőt háromszor is Amerikába vitte, ahol azonban mindannyiszor kudarcot szenvedett. Először 1903-ban utazott ki és három és fél évet

<sup>7</sup>NAGY DEZSŐ: *Az amerikás magyarok folklórja* (Folklór Archívum, 8; Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport, 1978), 320.

<sup>8</sup>DE POTTERE BRUNO (szerk.): *A délvidéki kivándorlási kongresszus tárgyalásai* (Budapest: OMGE, 1903), 30, 73–74, 79, 85–87, 133–134, 202.

töltött ott, majd újra 1911-ben és 1913-ban kísérletezett, de mindig ugyanazokkal a pénzügyi gondokkal küszködött, és sohasem volt képes a létfenntartáshoz szükséges összeget megkeresni. E különös és eléggé elhanyagolt társadalomtörténeti forráscsoport jellegzetes példákat kínál az amerikai kivándorlási kísérletek mögött meghúzódó, ekkoriban talán legfontosabb indíték, a pénzhiány mozgatóerejére. Csupán gyaníthatjuk, hogy a tengerentúli tapasztalatok milyen mértékben és módon járultak hozzá az idegrendszerük összeroppanásához.<sup>9</sup>

Tamási Áron maga is visszatérő emigráns, aki önéletrajzi ihletésű regénytrilógiájának, az *Ábel*-nek egyik egész kötetét amerikai élményeinek szentelte. Hőse a megfelelő állás és a bensőséges személyes kapcsolatok fojtogató hiányától szenved és keresi növekvő rosszérzésének okait. Hogy megtudja, mitévő is legyen, elhatározza, hogy megkérdez egy négert, aki éppen akkor tér magához epileptikus rohamából. „... a vállára tettem a kezemet, mélyen a szemébe néztem és azt mondtam neki:

– A maga lelke most tiszta: mondja meg tehát nekem, hogy mi célra vagyunk e világon?

A négernek megmerevedett egy pillanatra az arca, majd hirtelen kacagni kezdett s kacagás közben folyton azt mondta:

– Furcsa, furcsa, furcsa.

Aztán ismét megmerevedett az arca, mélyen a szemembe nézett és így szólt:

– Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne.”

A néger elmegy, és Ábel-Tamási gondolkodni kezd azon, amit éppen hallott.

„– Azért vagyunk a világon, hogy valahol otthon legyünk benne – ismétellem el magamnak. És éreztem, hogy a szívem megtelik nagy és általános meleggel, a lelkem megtelik a derűs idő nyugalomával és a szemem megtelik a hajnal harmatával.

Lassan felálltam és azt mondtam:

– Igaza van: késedelem nélkül haza fogok menni, hogy otthon lehessen valahol ezen a világon! Igaza van: nem is lehetünk más célra ebben az életben, mint hogy megismerjünk mindent, amennyire lehetséges: a tarka és zeg-zugos világot, a megbocsátandó embereket, az egymásra morgó népeket; s amikor mindent megismertünk, amennyire lehetséges, akkor visszamenjünk oda, ahol otthon lehetünk.”<sup>10</sup>

A szociális–kulturális talajtalanság érzése húzódik meg a korai XX. század nagy szecessziós mestere, Alfons Mucha vándorlásai mögött is. A cseh mester 1904 és 1913 között összesen hat alkalommal járt az Egyesült Államokban, de mindig átmenetinek tekintette ottlétét. „Amit itt keresek, az nem a gazdagság, a kényelem vagy a hírnév, hanem a lehetőség, hogy hasznára legyek ügyünknek” – írta testvérének és sógorának első kintlétekor. Nem akart letelepedni Amerikában, és minduntalan visszatért szeretett Párizsába, s utóbb, egyre gyakrabban, cseh szülőföldjére. Nagyon sokatmondó Mucha lelki fejlődésére nézve az a tematikai változás, amely életművében megfigyelhető. A szecessziós mester egyre láthatóbban elkanyarodott ugyanis kedvelt és jellegzetes témáitól, mindenekelőtt a női testtől, és új, hazafias motívumok jelentek meg a vásznain. Már az I. világháború alatt nekikezdett *Szláveposz* elnevezésű, hatalmas festményekből álló

<sup>9</sup> A kórrajzok részben az Országos Ideg- és Elmegyógyintézet kórrajztárában végzett kutatómunkám, részben Dr. Pisztora Ferenc miskolci ideggyógyász főorvos gyűjtése nyomán kerültek elő.

<sup>10</sup> TAMÁSI ÁRON: *Ábel Amerikában* (Budapest: Ifjúsági Könyvkiadó, 1957), 279–280.

vállalkozásának, amely a szláv népek őstörténetét volt hivatva feldolgozni. E nagyszabású sorozatot szinte a csehszlovák állam megszületésének pillanatában Mucha kiállította a prágai Clementinumban (1919). Ekkor már prágai lakos lett, és elvállalta az új, nemzeti kormány megbízását: a köztársaság első papírpénzének és postabélyegeinek megtervezését, amelynél sok helyi-nemzeti motívumot dolgozott fel. Kevés jobb példát lehet találni a Monarchia kultúrtörténetében a nagy cseh művésznél, akinek a Habsburg Csehországból Párizson át az Egyesült Államokba, majd onnan a Csehszlovák Köztársaságba kanyarodó életútja tisztán mutatja a nemzeti identitás és a nemzeti kultúra utáni állandó vágyakozást. A pálya földrajzi értelemben utolsó állomása s az ott alkotott művek sora jelzi a nemzeti témák, s így a nemzeti kötelekek újrageltalálása felett érzett lelkes örömet.<sup>11</sup>

A cseh nemzeti zene is példát ad az amerikai közegbe való beépülési vágy és az elhagyott nemzeti kultúra utáni sóvárgás őrlő kettősségére. Antonín Dvořák IX. (Újvilág) szimfóniája (1894) tisztán megszólaltatja a nemzeti nosztalgia érzését, amit a harmadik, *scherzo* tétel *furiante* és *sousedská* táncmotívumai hordoznak. Ezek ugyanis világosan utalnak a mester korábbi kompozícióira, pl. a *Két furiant hegedűre* (Op. 42). és az 1878-ban komponált *Szláv táncok* melódia- és ritmusképleteire. A cseh komponista Op. 104 jelzésű gondokaversenye (1895) zenei anyagát tekintve önéletrajzi elemekre utal, idézve a szerző *Négy dal* c. munkáját a második tételben, ilyen módon festve meg egy elmúlt szerelem képét. Behatóbb zenei elemzés nélkül természetesen nehéz a nemzeti–magánéleti motívumok pontos értékét felmérni, de a Dvořákéhoz hasonló programzene az amerikai zenei környezetbe ültetett motívumokkal eléggé egyértelműen utal a szülőföld és az elhagyott kultúrkör utáni kifejezett vágyakozásra. Mind a IX. szimfónia, mind pedig a gondokaverseny tudatosan, s hozzá a centrális tételekben programján szerepelteti a zeneszerző alapvető érzelmi és intellektuális kötelekeire való hivatkozásokat.<sup>12</sup>

A hazatérésre ösztönző motívumok egész csokrárt találjuk meg végezetül a prózaíró Dutka Ákos egy késői munkájában, az amerikai utazási élményeit felidéző *A nagy kaland* című önéletrésésében. A negyven évvel az utazás után megjelent könyv gazdag anyagot tartalmaz a visszatérés lélektanához, ami tulajdonképpen a remigráció kutatásának egyik legérdekesebb részterülete. A költő levelet kap egy magyarországi barátjától. Antal Sándortól (aki később a *Holnap* antológiák egyik szerkesztője lesz), s a levél visszahívja őt hazájába. De már néhány nappal e levél érkezése előtt a költő magányosan bolyong New York utcáin, és azon medítál, hogy vajon nyújthat-e még e város valamit az ő számára. Jó negyven évvel később így foglalja össze akkori érzéseit: „... hány arcodat mutatod meg még, te gigászi város, te milliárdnyi életcsírával vemhes óriás szemétdomb, amelynek mélyében itt nyűzsög a világ minden tájáról összeverődött tömeg: a kalandorok, az örök menekülők, az új életvárók roppant serege. Mit keresek közöttük? Nem ide készültem. Nem értem a nyelvüket. Furcsa lázuk, rohanásuk, életük feketén bugyborékoló sodra olyan félelmes, olyan idegen! Mit akarok közöttük? Sodródok, ámulok és csodálkozom. Voltam már hajléktalan, ültem már a Caffé Hungarianban a Serly bácsi asztalánál, kést

<sup>11</sup> JIŘÍ MUCHA: *Alfons Mucha. Meister des Jugendstils* (Prag: Artia, 1965), 193, 203, 234, 235, 256, 257, 265, 267, 269.

<sup>12</sup> MOLNÁR JENŐ ANTAL: *Smetana – Dvořák* (Budapest: Gondolat, 1967), 240–241, 250–251.

pucoló és aranymosó kalandorok között. Aludtam a Magyar Ház éjjeli menedékhelyén, hallgattam a letört milliomosok és induló prémvadászok meséit. Mit akarok még? Itt semmit! Ez nem az én világom. Itt az aranyasszony oltára körül kavargó a Danse Macabre. Minek táncoljak velük? Minek sodródjam közöttük, mikor úgysem értem az arany titkát, nem érzem az értékét? Elszököm innen . . .”<sup>13</sup>

A társadalomtörténetírás az emberi tapasztalatszerzésnek ezt a területét eddig eléggé elkerülte. Kevés az elméleti jellegű előmunkálat és a jól definiált fogalom is a remigráció témakörében. E kezdeti lépésként tekintett kísérletben a századforduló visszavándorlási mozgalmának méreteire és az egykorú forráscsoportokban való változatos tükröződésére szeretném a figyelmet felhívni. A bemutatott anyag arra a paradox következtetésre indít, hogy minél inkább kötődik egy emigráns valamely „nemzeti” szubkultúrához az emigrációban, annál nagyobb az ottani integráció valószínű kudarca, vagyis az a veszély, hogy a kivándorló a helybeli társadalom egészébe nem tud beilleszkedni. Más szavakkal: a kivándorló legkönnyebben valamely nemzeti szubkultúra révén illeszkedhet be az új társadalomba, de az integráció végső sikere éppen ezért nagyon kérdéses. A nemzeti kötődés ilyen értelemben vett továbbélése végül is gyakran nem az új társadalomba való beilleszkedésre, hanem inkább hazatérésre sarkall.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> DUTKA ÁKOS: *A nagy kaland. Regényes korrajz a kivándorlás idejéből* (Budapest: Magvető, 1959), 221.

<sup>14</sup> A dolgozat egészéhez jól hasznosítható kézikönyv HENRY STEELE COMMAGER (ed.): *Immigration and American History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1961), továbbá JOHN F. KENNEDY: *A Nation of Immigrants* (New York & Evanston: Harper & Row, 1964) c. munkája.

## Az inherens variabilitás és a nyelvi interferencia szerepe a mai amerikai angol nyelv fejlődésében. A kulturális pluralizmus néhány kérdése

ROT SÁNDOR

„C'est en vain que nos Josué littéraires crient à la langue de s'arrêter; les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus. Le jour où elles se *fixent*, c'est qu'elles meurent” (V. Hugo).

E lírai szavak azt a prózai nyelvészeti igazságot fejezik ki, hogy a nyelv csak úgy változhat, csak úgy fejlődhet, ha funkcionál, s hogy nem funkcionálhat, nem maradhat fenn, ha nincs állandó mozgásban, fejlődésben.

A mai angol nyelvnek, az emberi kommunikáció e csodálatos eszközének a makro-rendszere, melyben az amerikai nemzeti változat igen fontos szerepet játszik, állandó változásban és fejlődésben van. De vajon jó irányba tart-e ez a változás, javára válik-e ez a fejlődés? Megfelel-e egyre jobban arra, hogy egy világnyelv nemes feladatát ellássa? Melyek azok a jelenségek, amelyeket rendszerei és alrendszerei termelnek ki, szédítő iramban?

Rendszerint addig nem is vesszük észre, milyen erős a hatás, amelyet a mai angol nyelv, annak elemei gyakorolnak ránk, amíg egy új nyelvi alakkal, innovációval nem találkozunk. Ilyenkor jövünk igazán rá, hogy a nyelvi változás és a nyelvfejlődés nem valami olyasvalami, ami Shakespeare korában, vagy a közép- illetve óangolban ment végbe, hanem olyan jelenség, ami napjainkra is jellemző. Ekkor igen nehéz problémával találjuk szemben magunkat. Dönteni kell ugyanis, minek tekintjük a szóban forgó innovációt: a szellemi restség indokolatlanul létrejött teremtményének, vagy a jövő angol nyelve ígéretes rügyének, mely „jó magról fakadt”, s amely nem áll ellentmondásban az angol nyelv rendszerével mint olyannal, azaz nem mond ellent az angol nyelv alapvető strukturális-tipológiai nomenklatúráinak, diakrón (definicionális, empirikus, szelektív, konnektív stb.) univerzáléinak. Ezt csak akkor dönthetjük el, ha megértjük az angol nyelvi változások és nyelvfejlődés<sup>1</sup> alapvető tendenciáit, s ha döntésünket az általános nyelvészet biztos talajára alapozzuk. De melyik általános nyelvészeti modellt, melyik irányzatot válasszuk?

Az utóbbi években élénk mozgás észlelhető a nyelvészetben: a nyelvtudomány különböző kísérleteket tesz arra, hogy kiigazítsa, helyrehozza a relativisták hibáit, kezdve a deskriptivistákkal, akik egészen odáig mentek el, hogy a nyelvi formáknak nyelvspecifikus abszolút értéket tulajdonítottak, egészen az új-humboldtianusokig és ethnolingvistáig, akik az egyes nyelvek belső formáinak az egyedi sajátosságait becsülték

<sup>1</sup>A „nyelvi változás” és „nyelvfejlődés” szakkifejezések tartalmi differenciálódásáról ld. S. ROT: *On the Development of Present-Day English and its Sociolinguistic Problems*. Hungarian Studies in English, XIII, Debrecen, 1980, 7–9.

túl. Új nyelvészeti irányzatok születnek, heves viták közepette egy sor ellentmondást hozván a felszínre. Ezek az ellentmondások abból a tényből erednek, hogy a nyelv igen bonyolult kibernetikai rendszer, melyben a szisztematikusság és a variabilitás szélsőséges jelenségei különféle dinamikus hierarchikus rendszereket alkotnak, s ezért a nyelv különböző módon vázolható, különféleképpen elemezhető, egy sor eltérő nyelvi modellt eredményezvén. Mivel a szélsőséges empirizmus és mentalizmus (amelyeket szerintünk igazságos bírálókat érte) kimerítette lehetőségeit, örömmel üdvözöljük az izomorfizmus elméletét, melynek magvai ott szunnyadnak a neves M. Ampère munkáiban, s amelyek a kiváló N. Wienert hozzásegítették, hogy rámutathasson az összes tudományágban egyre szűkülő specializálódás hibáira, és segítette abban, hogy e tudományok horizontját kitágítsa, megalkotva a kibernetika elméletét.

Az izomorfizmus elmélete szerint olyan nyelvészeti kutatásokra van szükség, amelyek egyesítik magában a dedukciót és indukciót, az univerzálékat és az állandó változást, az intuíciót és a statikus, kézzelfogható bizonyítékokat, a veleszületett egyéni intenciókat és a társadalmi jelentést, a lényegest és az esetleget, a kompetenciát és a performanciát, az absztrakt hipotézist és az elemi szintű analízist, valamint a nyelvi centrum és periféria jelenségeit. Ezek a nyelvészeti kutatások egyáltalán nem könnyűek. Az izomorfizmus fontos szerepének felismerése szükségessé tette a nyelvi változás (nyelvfejlődés) szabályszerűségeinek vizsgálatát.

A mai amerikai angol nyelv rendszere, amely az angol nyelv makro-rendszerének egyik nemzeti változata, beleértve annak sztenderd és nem sztenderd variánsait, valamint az akkulturálódó („pidginisített” és „kreolisított”) nyelveket, illetve a regionális változatokat és szociolektusokat (slang, Gullah stb.) különböző beszélt és írott megnyilvánulásaiukban, kezdve mondjuk John Steinbeck *Érik a gyümölcsével*, vagy J. D. Salinger *Zabhegyezőjével*, egészen a rögbimeccset közvetítő rádióbemondó beszédéig, E. Sapir szavaival „saját maga által létrehozott áramlatában sodródik az időben. Semmi sem teljesen statikus. Minden szó, minden nyelvtani elem, minden beszédfordulat, minden hang és hangsúly egy lassan változó konfigurációt alkot”.<sup>2</sup> A nyelvnek ilyen folytonos, mindent átfogó áramlasként való felfogása herakleszi gondolatokra megy vissza, de megpróbálja kikerülni a következő lényeges kérdéseket: mi a nyelvészeti lényege ennek az „áramlásnak” (azaz a nyelvi változásnak és nyelvfejlődésnek), miféleképpen a változás mozgatórugói, hajtóerői. Az e tárgyról írott terjedelmes irodalom igen szerteágazó. Találunk benne apriorisztikus naív glosszocentrizmusból, sőt mai modern neopozitivizmusból és más filozófiai irányzatokból kinőtt bizarr fantáziákat és alaptalan spekulációkat, de komoly próbálkozásokat is egy általános, nyelvi változással és nyelvfejlődéssel foglalkozó elmélet létrehozására. De gyakran még olyan kutatók is a priori módon kiválasztott kritériumok adatai alapján alkotott sablonokkal közelítették meg az amerikai angol nyelv rendszerét, változásait és fejlődését, akik a nyelvi realitás szilárd talaján állnak, s ezért gyenge eredményeket kaptak ebben a tekintetben. Ennek oka, ahogyan M. Nowakowski helyesen látta meg, az, hogy „semmiféle (nyelv – S. R.) – változás-elmélet nem képzelhető el előzetes nyelvelméleti alap kidolgozása nélkül”.<sup>3</sup> A nyelvi változás és nyelvfejlődés

<sup>2</sup>E. SAPIR: *Language. An Introduction to the Study of Speech*, New York, repr. 1949, 150, 171.

<sup>3</sup>L. M. NOWAKOWSKI: *Generative grammar and theories of language change*. Poznań, 1976, 14.

problémáival, lényeges elemeinek vizsgálatával – „mi a nyelvi változás és mi a nyelvfejlődés”, „mik a változás és a fejlődés feltárásának folyamatai”, „milyen a nyelvi változás és nyelvfejlődés extralingvisztikai és intralingvisztikai mozgatórugóinak egymáshoz való viszonya”, „milyen szerepük van a nyelvi változásban és nyelvfejlődésben a szociolingvisztikai jelenségeknek, a pszichológiának és a nyelvi interferenciának” stb. – foglalkozó nagyszámú munka kimerítő elemzése megmutatta, mennyire tövises az ilyen elmélethez vezető út. Hozzásegített ahhoz is, hogy megértsük az újgrammatikusok, a strukturalisták, a transzformációs-preskriptivisták és a variacionisták által posztulált elméletek és módszertani megközelítések közötti különbséget, s hogy melyek voltak egy ilyen, nyelvi változással és nyelvfejlődéssel foglalkozó általános elmélet elfogadható modellje iránti, ezen nyelvészeti iskolák által támasztott követelmények.

A mai nyelvészetben nincs olyan általános nyelvi változással és nyelvfejlődéssel foglalkozó elmélet, amely kidolgozottságában és módszertani tökéletességében bármely, jelenleg elfogadott általános nyelvelmélethez volna hasonlítható,<sup>4</sup> jóllehet a nyelvi változás variációs elmélete, úgy annak korai, szociolingvisztikai kutatásokon és U. Weinreich, W. Labov és W. Herzog<sup>5</sup> munkáin – a kérdés legfantáziadúsabb tanulmányain – alapuló, mint nemrég megjelent második szakasza, melyben E. Close-Traugot, D. Birkenton, E. V. Clark, N. Baron és mások egy anyanyelv-elsajátítás és nyelvi változás közötti kapcsolatot posztulálnak,<sup>6</sup> valamint A. K. Halliday<sup>7</sup> és H. Andersen<sup>8</sup> átfogó munkái feltehetően közelebb visznek egy ilyen elmélethez. Az új szemléletek három igen figyelemreméltó nyelvészeti terület, a pszicholingvisztika, a nyelvi interferenciái kutatások és a szociolingvisztika kombinációját vetítik előre.

Célszerűnek látszik a legalapvetőbb kérdéssel kezdeni: elfogadjuk-e vagy elvetjük azt a jelenséget, amit W. Labov inherens variabilitásnak nevez, vagyis azt, hogy az intralingvisztikai mozgatórugók a nyelv, esetünkben az angol nyelv amerikai nemzeti változatának rendszerén belül spontán módon működnek.

W. Wolfram, az amerikai angol nyelv szociolingvisztikai problémáit vizsgálva, úgy vélekedik, hogy elméletileg el lehet vetni az inherens variabilitás fogalmát, ha azt feltételezzük, hogy a variáció minden megnyilvánulása egyszerűen koegzisztens rendszerek és alrendszerek közötti kódváltás kérdése, olyan rendszereké, mint a brit angol és az amerikai angol nyelv, vagy a sztenderd amerikai angol és a Black English. Ebből a szemszögből nézve a fluktuáló változatok a beszélő nyelvi repertoárján belüli különböző rendszereknek és alrendszereknek tulajdoníthatók; a beszélő egyszerűen egyikről a másikra vált át.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Uo. 21.

<sup>5</sup> U. WEINREICH, W. LABOV, W. HERZOG: *Empirical Foundations for a Theory of Language Change*. In: W. P. Lehman and Y. Malkiel (eds.): *Directions for historical linguistics. A symposium*, Austin, 1968, 95–195.

<sup>6</sup> M. NOWAKOWSKI: *i. m.*, 36, 42.

<sup>7</sup> M. A. K. HALLIDAY: *Explorations in the functions of language*. London, 1973.

<sup>8</sup> H. ANDERSEN: *Abductive and deductive change*. *Language*, 1L (1973), 765–793.; UŐ: *Towards a typology of change: Bifurcating changes and binary relations*. *Historical Linguistics*, 11, 17–60.

<sup>9</sup> W. WOLFRAM: *On what Basis Variable Rules?* In: *New Ways of Analyzing Variation in English*, ed. by C. J. Bailey and R. W. Shuy. Washington, D. C., 1974, 2.

A nyelvi variáció megnyilvánulásairól mint interferenciális kódváltásból eredőkről való nézetek U. Weinreich gondolataiban gyökerezhetnek, aki szerint voltaképpen nincs különbség egy és ugyanazon nyelv sztenderd változata illetve dialektusai vagy szociolektusai közötti, és különböző, független, eltérő eredetű és strukturális-tipológiai jellegű nyelvek közti nyelvi kontaktusok között.<sup>10</sup>

De vajon a tényleges variációk, melyek bizonyos mértékben immunisak a tudatos elfojtással szemben, csak nyelvi interferencia útján jönnek létre?

Nyelvi kontaktusok és nyelvi interferencia terén végzett kutatásaink,<sup>11</sup> valamint a mai angol nyelv és más nyelvek makro-rendszerén végzett konkrét variacionizmus-elemzéseink azt mutatták, hogy a helyzet ennél jóval bonyolultabb. Itt ugyanis nyelvi heterogenitással állunk szemben.

Igy, olyan esetekben, ahol a sztenderd amerikai angol nyelvben (amely máig a domináns amerikai angol változat szociolingvisztikai szempontból s az amerikai angol nyelv „státuszszimbóluma”) keletkezett nyilatkozatok, nyelvi elemek között annak eredeti, alapvető forrásaiból eredő variációkat találunk, kizárólag az inherens variabilitás és a spontán módon működő mozgatórugók azok, amelyek az ilyen változatokat létrehozzák, beleértve az alapvető, eredeti lexiko-szemantikai neologizmusokat is, amelyeket amerikanizmusoknak nevezünk.

Alapvetően kétfajta amerikanizmusról beszélhetünk.<sup>12</sup> Az első (az általánosabb értelemben vett) típus: olyan szavak, jelentések és egyéb nyelvi jelenségek, amelyek Észak-Amerikában keletkeztek (ezért fontos, hogy különválasszuk a korai amerikai előfordulásokat). A második (szűkebb és egyedül tudományos értelemben vett) típus: olyan szavak, jelentések és egyéb nyelvi jelenségek, amelyek Észak-Amerikában (még pontosabban az USA-ban) elterjedtebbek (vagy kizárólag ott terjedtek el), mint a világ bármely más angol nyelvű közösségében.

<sup>10</sup> U. WEINREICH: *Languages in Contact. Findings and Problems*. The Hague, 1968, 3.

<sup>11</sup> A. ROT: *A nyelvi kontaktusok kérdéseiről*. Nyelvtudományi Közlemények, LXXIV (1972), 49–70.; A. M. POT: *Особенности взаимодействия языков и диалектов Карпатского ареала*. Ужгород, 1973.; A. M. POT: *Венгерско-восточнославянские языковые контакты*. Будапешт, 1973.; A. M. ROT: *Probleme der Sprachkontakte und Besonderheiten der ostslawischen Lehnübersetzungen und Lehnübertragungen in den finnisch-ugrischen Sprachen*. Tartu Riikliku Ülikooli Toimised. Fenno-Ugristica, Vihik 344, 1, Tartu, 1975, 275–285.; S. ROT: *Multilateral Contacts of Languages and Dialects in the Carpathian Linguistic Area and Problems of Sociolinguistics*. In: *Grazer Linguistische Studien*, Referate vom 1. soziolinguistischen Grazer Symposium, Frühjahr 1979, 9, 133–151.

<sup>12</sup> ORSZÁGH L.: *Bevezetés az amerikanisztikába*. Budapest, 1972, 105–114. A. H. MARCKWARDT and R. QUIRK: *A Common Language: British and American English*. London, 1964.; W. A. CRAIGIE and J. R. HULBERT: *A Dictionary of American English on Historical Principles*. 4 volumes, Chicago, 1939–1944.; M. M. MATHEWS: *A Dictionary of Americanism on Historical Principles*, 2 volumes, Chicago, 1951.; H. L. MENCKEN: *The American Languages. The Fourth Edition and the Two Supplements abridged, with annotations and new material*, by R. I. McDavid, Jr., New York 1963 (VI. fejezet: „American and English”); W. VIERECK: *Bibliographie zum amerikanischen Englisch*. Lebende Sprache, 13 (1968), 59–61. UŐ: *Regionale und soziale Erscheinungsformen des britischen und amerikanischen Englisch*. Tübingen, 1975.; A. Д. ШВЕЙЦЕР: *Очерк современного английского языка в США*, Москва, 1963.; G. P. KRAPP: *The English Language in America*. 2 volumes, New York, 1925.; H. GALINSKY: *Die Sprache des Amerikaners*. 2 Bände, Heidelberg, 1951–1952.; H. SPITZBARD, G. GRAF: *Amerikanisches Englisch*. Leipzig, 1964.; P. PYLES: *Words and Ways of American English*. New York, 1952.; A. D. ŠVEJČER: *Standard English in the United States and England*. The Hague—Paris—New York, 1978.



Az angol nyelv makro-rendszer nemzeti változatait elemző terjedelmes nyelvészeti irodalomban mintegy 26 000 ilyen amerikanizmus létezéséről tesznek említést. Az egyetlen módja, hogy erről meggyőződjhessünk, az volna, hogy nyelvi adatszolgáltatók ezreit kérdezzük meg az Atlanti-óceán mindkét partján, s ellenőrizzük a 26 000 nyelvi elem használatát (ha a szlenget kihagyjuk a listából); ez tíz évet venne igénybe, amely alatt a nyelv oly nagymértékben megváltozna, hogy eredményeink részben elavultak, de legalábbis igen pontatlanok volnának. Szálljunk le újra a földre; még egy megvilágításban megvizsgálhatjuk az amerikanizmusokat, ahogyan Sir William Craigie tette a harmincas években, s aki szerint „az amerikanizmusok olyan szavak, jelentések, amelyek sajátos színezetet nyertek az USA-ban való használatuk következtében.”<sup>13</sup>

Ennyit az amerikanizmusokról. Ejtsünk egy pár szót a neologizmusokról általában. E. Partridge úgy véli, hogy a Fowler testvérek helyesen jártak el, amikor a neologizmusok következő definícióját adták: „Olyan új szó vagy kifejezés, amely nem biztosított magának megkérdőjelezhetetlen helyet a sztenderd nyelvben”.<sup>14</sup> Az ilyen meghatározás szubjektívizmusnak ad helyet. O. S. Ahmanova valószínűleg közelebb jár az igazsághoz, amikor így definiálja a neologizmus fogalmát: „Olyan szó vagy kifejezés, amely új (addig ismeretlen) dolog jelölésére jött létre, vagy új fogalom jelölése céljából keletkezett”.<sup>15</sup>

Egy adott időben keletkezett szóról nem mondható el, hogy biztos esélye van a fennmaradásra. Így a *hell bomb* lexikai egység szerepel 1951-ben az AmA-ban, 'hidrogénbomba' jelölésére: mára elfeledték ezt a szót, a *hydrogen bomb* szó kiszorította. A szó denotátuma eltűnhet, feledésbe merülhet, esetleg egy szűk területen belül marad, vagy magát a szót más szavakkal helyettesítik. Ha az 1955-ös I. W. Russel *Britannica Book of the Year* szójegyzékét vesszük, kitűnik, hogy csupán körülbelül harminc nevezhető viszonylag használatosnak a 133-ból. Ez azt bizonyítja, hogy „a nyelv mezeje olyan kalandos életű szavak száradó csontjaival van borítva, amelyek egykoron atyai áldással indultak szerencsét próbálni, ám korai véget értek”.<sup>16</sup> De ennek ellenére az angol nyelv amerikai nemzeti változatában nagy lendülettel működő inherens variabilitás mozgatórugói csak egyre öntik a lexikai neologizmusokat. A felgyűjtött anyagunk<sup>17</sup> arról tanús-

<sup>13</sup>W. A. CRAIGIE and J. B. HULBERT: *A Dictionary of American English on Historical Principles*, volume 1, Chicago, 1939. Az „amerikanizmusok” ilyen meghatározása összecseng R. I. McDavid JR. definíciójával; vö. R. I. McDAVID Jr., *Defining Americanisms*. In: *The English Language in the United States. Current Trends in Linguistics*, volume 10. *Linguistics in North America*, edited by Thomas Sebeok, The Hague, 1973, 15–17.; vö. még A. W. READ a „briticizmusokról” szóló definíciójával; lásd A. W. READ: *Approaches to Lexicography and Semantics*. In: *Current Trends in Linguistics*, volume 10. *Linguistics in North America*, edited by Thomas Sebeok, The Hague, 1973, 145–205, valamint W. S. AVIS és mások „kanadizmus”-meghatározását (W. S. AVIS et al.: *Canadisms on Historical Principles*, Toronto, 1967).

<sup>14</sup>E. PARTRIDGE: *Usage and Abuse*, London, 1976, 142.

<sup>15</sup>O. C. АХМАНОВА: *Словарь лингвистических терминов*. Москва, 1966, 198.

<sup>16</sup>E. PARTRIDGE: *i. m.* 204.

<sup>17</sup>Ezeket az amerikai angol nyelvi neologizmusokat különféle forrásokból gyűjtöttük össze, de főleg C. L. BARNHART et al.: *The Dictionary of New English since 1963*. New York, 1973; *Meriam-Webster's 6 000 Words*. New York, 1976; C. L. BARNHART: *The Addenda Section to the third Meriam-Webster*, New York, 1971; I. W. RUSSEL: *Among the New Words*. *American Speech*, 1945–1975; M. M. MATHEWS: *A Dictionary of Americanisms on Historical Principles*. 2 volumes, Chicago, 1951; W. A. CRAIGIE and J. R. HULBERT: *A Dictionary of American English on Historical Principles*. 4 volumes, Chicago, 1939–1944; H. L. MENCKEN: *The American Language*. The Fourth

kodik, hogy az 1925–1975. években az amerikai angol nyelvben ily módon megalakult mintegy 11 500 lexikai innováció átjutott a nyelvi kodifikálásnak szigorú szabványain és győztesen bevonult különféle szemantikai (lexikai) mezőkbe.

A szemantikai (lexikai) mezők elméletét attól az időtől kezdve éri negatív kritika, hogy J. Trier, továbbfejlesztve A. Stöhr és G. Ipsen elgondolásait, lerakta annak alapjait.<sup>18</sup> Az elítélő kritikák alapja az, hogy az elméletet túlságosan megfertőzték az agnoszticizmus idealisztikus filozófiájának gondolatai. Ezek a homályos ellenvetések megszűnni látszanak, amint a nyelvészek a szószaporítás burkán át meglátják az igazság szikráját. Semmiféle érzelmi alapú ítélet nem utasíthatja el azt, ami magában is bizonyos mértékben bizonyítéka annak, hogy sok igazság van abban, amit állít. A dilemma szarvai roppant hegyesek. A leglényegesebb kérdés: a szó jelentése vagy a szó értéke határozza meg az illető szó szemantikai (lexikai) mezőjét? Ez a kérdés alapvetően a szókészlet strukturalitásának problémájára vezethető vissza.

Összes filozófiai tökéletlensége ellenére J. Trier tételének van egy alapvető érdeme: megmutatja, hogy a szóérték a szókészlet struktúrájától függ, azaz, hogy minden egyes szó jelentése más, mellette álló szavak jelentésének függvénye.

Kutatásaink eredményei világossá tették, hogy J. Trier tételének filozófiai tökéletlenségei figyelmen kívül hagyhatók, ha egy bizonyos nyelv lexikai egységeit nem extralingvisztikai tartalmak által egybefűzött szemantikai (lexikai) mezőkbe csoportosítjuk, hanem a monoszémák belső viszonyait tükröző lexiko-szemantikai mikrostruktúrákba.<sup>19</sup>

1925–1975. között létrejött sztenderd amerikai neologizmusok korpuszának alapos vizsgálata hozzásegített ahhoz, hogy nyomon kövessük, mely lexiko-szemantikai mikrostruktúráknak lettek elemei, tagjai.

Az alapvető eredetű inherens variabilitás mozgatórugói által létrehozott összeg ilyen neologizmus nem-lineáris kauzalitásban, a visszatükrözési elmélet elveivel összhangban, azokat a társadalmi-gazdasági és kulturális változásokat (a szó tág értelmében) jelzi, amelyek az USA-ban az utóbbi 50 évben végbementek. A korpuszunk anyagából itt csak ízelítőnek szánt, az amerikai angol nyelv szókincsben a változások és a fejlődés legnagyobb dinamizmusával jelentkező lexikai-szemantikai mikrostruktúrákhoz tartozó néhány ilyen eredetű neologizmust szeretnénk bemutatni:

- 1) A tudomány különböző ágaira valamint a technológiára vonatkozó lexikai-szemantikai mikrostruktúrák neologizmusai: *airlift, black box, count down, to dock, downrange, double strings, electric blanket, hypoallergenic, hyperosmolarity, idiolect, impatentate, interlock, jetting, jetport, jet lag, jumbo jet, Lindy Hop, magnox, zip gun* stb (a felgyűjtött lexikai innovációk mintegy 23%).
- 2) Az urbanizációra, távközlésre, közlekedésre vonatkozó lexikai-szemantikai mikrostruktúrák neologizmusai: *asphalt jungle, bedroom town, bicycle boulevard, creep-*

---

Edition and the Two supplements abridged, with annotations and new material, by R. I. McDavid, Jr. New York, 1963; *A Supplement to the Oxford English Dictionary*, ed. by R. Burchfield. 2 volumes, (A–M) Oxford, 1972–1976; valamint különböző amerikai folyóiratok, újságok, szépirodalmi művek elemzéséből.

<sup>18</sup>J. TRIER: *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Die Geschichte eines sprachlichen Feldes*, Band I. Heidelberg, 1931.

<sup>19</sup>L. erről részletesen: A. ROT: *Problems of Modern British and American Slang*. Budapest, 1976, 25–26.

*er lane, condominium, crossbusing, double parking, freeway, highrise, hot line, metroline, parking meters, parkway, radar fence, skateboard, tollway, towaway zone, turn-pike, zip code* stb. (a felgyűjtött lexikai innovációk mintegy 16%).

- 3) A társadalmi életre, emberi kapcsolatokra, amerikai életmódra, emberi viselkedésre vonatkoztató lexikai-szemantikai mikrostruktúrák neologizmusai: *beatiful people, beatnik, cop out, to come on strong, citizen band, goldbrick, groupies, hipster, to keep at low, litterburgs, macho, mod, pepsi generation, profile, pillow talk, second bananas, to stark, victory girl, wheirdo* stb. (a felgyűjtött lexikai innovációk mintegy 11,5%);
- 4) A politikai és társadalmi életre vonatkoztató lexikai-szemantikai mikrostruktúrák neologizmusai: *ageism, busing, black muslims, to bite the bullet, cloud, gay lib, rumble, scam, stonewall, watchdog, Watergate, white backlash* stb. (a felgyűjtött lexikai innovációk mintegy 10,5%);
- 5) A köznapi életre, étkezésre, ruházatra vonatkoztató lexikai-szemantikai mikrostruktúrák neologizmusai: *afro (hairdo), bell bottoms, discotheque, Levi's, meakers, poundcake, Trumanburger, zing up* stb. (a felgyűjtött lexikai innovációk mintegy 8,5%) és sok más.

Valójában az inherens variabilitáson belüli változások akkor is mennek végbe, ha bármely nyelvi szint regionális dialektizmusainak mikroizoglosszái, a nyelvi vonzás segítségével, a sztenderd amerikai angol nyelv perifériája felé haladnak, s néha áthatolnak a kodifikáció folyamatának bizonytalan határán. Pl. *buttonball* 'sycamore', *brook* 'creek', *hasty-pudding* 'mush', (az északi nyelvjárásokból); *skillet* 'frying pan', *smearcase* 'cottage cheese' (a közép-amerikai nyelvjárásokból); *light-wood* 'kindling', *turn of wood* 'armful' (a déli nyelvjárásokból)<sup>20</sup> stb.

Akkor is inherens variabilitáson belüli variációval van dolgunk, ha az amerikai szleng monoszémái ellentmondást nem tűrő nyugalommal és hetvenkedő magabiztossággal „erőltetik rá” magukat a sztenderd nyelvre. Az amerikai szleng monoszémái (amely, mint kutatásaink bebizonyították, nem más, mint a nyelvi rendszer olyan lehetőségeinek gyakorlása, amelyekkel addig nem élt a nyelv struktúrája) rendszerint fokról-fokra kapaszkodnak föl a „nyelvi létrán”, egészen addig, míg az elfogadott sztenderd használat trónusán nem találják magukat. Sok oka lehet annak, hogy az inherens variabilitáson belüli variáció szlengizmusokat foglal magában. A legfontosabb ilyen, potenciálisan vagy ténylegesen ható kiváltó tényezők a következők:

1. „dicséretes elégedetlenség” a megfakult kifejezésekkel; klisék, közhelyek elkerülése;
2. „szellemi torna”; „burjánzó szellemi aktivitás”; „intellektuális felsőbbrendűség”;
3. játékosság; a nyelv alakításának öröme; növekvő élénkség, elevenesség;
4. újszerűsége, a megragadóra, a meglepőre, a képszerűre, a megdöbbenőre való törekvés;
5. rövidsége, a nyelvi gazdaságosság elvének megfelelően;<sup>21</sup>

A szleng olyan, a nyelvben állandóan aktív folyamatoknak a nagyszabású formálódása, alakulása, amely mutatja az egész nyelv szókincs fejlődésének útját.

<sup>20</sup> W. VIREECK: *Regionale und soziale Erscheinungsformen des britischen und amerikanischen Englisch*. Tübingen, 1975, 73–76.

<sup>21</sup> L. erről A. ROT: *Problems of Modern British and American Slang*, 12–13.

Ahogy J. Galsworthy helyesen fogalmazta meg: „Egykor valószínűleg szleng volt legfontosabb szavaink többsége; e szavak egyenként váltak szentté és sérthetetlenné, egyházi és más ellenségeskedés ellenére is”.<sup>22</sup> Lévén a struktúra kiterjesztése, a szleng azoknak az utaknak a szimptomája, amelyeken a nyelv utazni szándékozik.

H. Wentworth–S. B. Flexner *Dictionary of American Slang* című szótárának (New York 1979; kb. 51 000 szócikk) kimerítő elemzése azt mutatja, hogy szlengizmusainak majd 12%-a az utóbbi öt évtizedben keletkezett.

A konstitutív kritikai iskola<sup>23</sup> felépítésük szerint két csoportra osztotta a szlengizmusokat. Az egyik csoportot a „régii” amerikai sztenderd angol nyelv szavai alkotják, pl. *upstairs* ,sky', *him* ,sweetheart', *can* ,possibility', *second hand* ,cigarette stub', *high-hat* ,aristocratic', *front-page* ,famous', *to immediate* ,discharge', *to baby-girl* ,to give birth to a girl', *to bible* ,to take oath', *to gunshoe* ,to follow', *to footloose* ,to wander', *to into* ,to hit" stb. Ezeket a szavakat az új monoszémikus viszonyok teszik szlenggé.

A másik szlengcsoportba azok a szlengizmusok tartoznak, amelyeknek a felépítése nem egyezik meg a sztenderd amerikai nyelv létező szavainak a felépítésével, hanem olyan szóképzési termékek, amelyek a sztenderd mintákat és monomorfokat olyan „ugródeszkának” használják, ahonnan kiindulva elindíthatják innovációjukat.

A szóképzési minta fogalma még némi pontosítást igényel. Ha úgy fogjuk föl, mint „inherens szokások összességét a beszélők idegrendszerében”,<sup>24</sup> akkor bizonyításra vár még, hogy milyen hatása van a nyelv funkcionálására. Ha viszont csupán fikció, munkahipotézis, akkor a nyelv tanulmányozása szempontjából vett értékét egy-egyértelmű módon meg kell határozni. O. S. Ahmanova úgy véli, hogy „szóképzési minta szegmentális és szuprasegmentális elemek konfigurációinak komplex nyelvi egységekké való reguláris elrendeződése, amelyet az adott nyelv jellege határoz meg, s amely a beszédben állandóan reprodukálódik.”<sup>25</sup> Ez a meghatározás túl általános egy konkrét leírás céljaira. Az amerikai szleng második csoportjához tartozó lexikai innovációk elemzésénél a szóképzési modellt olyan konfigurációként értelmeztük, amely a nyelvi struktúrában a szubszumpciók helyeit — elsődleges generalizált szemantikai jelentés és szóképzési valencia útján — állítja egymással megfeleltetésbe. A szubszumpciók helyei nem mások, mint olyan pontok, amelyekbe a konfiguráció a minta közvetlen összetevőit helyezi, a közvetlen összetevők pedig a monomorfok. A szóképzési valencia az a disztribucionális monomorfikus potenciál, amely minden egyes szubszumpciós hely „töltete”. A mai amerikai szleng itt a következő szóképzési típusokat és altípusokat használja:

a) affixáció (vagy deriváció); pl. *bull-shitter*, *Vietnik*, *colaholic*, *neatnik*, *sleazo*, *slickville*, *superstud*; *mikester*, *whatitis*, *pigskinology*, *pregdom*; *prepey*, *sexable*; *collegize*; *bachify* (a *bachelor* szóból); *anticoack*, *re-up* stb.

b) Szóösszetétel (vagy kompozíció); pl. *car fever*, *stenogirl*, *sexskirt chaser*, *bob-down man*, *chatter-chitter*, *cock-and-pinch*, *straight-up-and-down* stb.

<sup>22</sup>J. GALSWORTHY: *On Expression*. The English Association, Pamphlet No. 59, Oxford, 1924.

<sup>23</sup>Erről a kritikai iskoláról részletesen I. A. ROT: *Problems of Modern British and American Slang*, 8–9.

<sup>24</sup>E. HAUGEN, W. F. TWADDLE: *Facts and Phonemics*. Language, XVIII (1942), 246.

<sup>25</sup>O. C. AXMAHOVA: *Словарь лингвистических терминов*, 232.

c) portmanteau vagy telescoping képzések (két másik szó hangzását és értelmét összekapcsoló szó); pl. *wintercation, beausom, eatomat, cencissors, alcohollywood, beautyity* stb;

d) Összevonás (contraction); pl. *proption, thuse, sci-fi, com, to butch, bump, wop* stb.

e) Konverzió; pl. *shop-lift, bow-off, front-page, can* 'possibility', *footloose, to baby-girl* stb.

f) Transzformáció; pl. *whisper and talk* 'a walk', *Whilkie Bards* 'cards', *a-pain-dictis* 'appendicitis' stb.

A mai amerikai angol nyelv változásaiban és fejlődésében fontos szerepet játszanak a nyelvi kontaktusok (vagy másképpen: nyelvi kapcsolatok, nyelvi kölcsönhatás, régebben pedig nyelvi keveredés). A nyelvi kontaktusok problémáinak tanulmányozása a modern nyelvészet egyik legizgalmasabb területévé vált.

A nyelvi kontaktusok eredményei a nyelvi interferenciában nyilvánulnak meg, melyen gyakorlatilag a nyelvi kölcsönhatás okozta eltéréseket kell értenünk.

A nyelvi kontaktusok elméleti problémáinak tisztázásához V. Abajev, P. Ariste, Bárczi Géza, W. Doroszewski, J. Deserijev, H. Fott, Gombocz Zoltán, B. Gornung, E. Haugen, V. Jarceva, Juhász János, Majtinszka Klára, A. Martinet, A. Petrovici, V. Rozencvejk, K. Schönfelder, B. Szerebrennyikov, U. Weinreich, J. Zsluktenko és mások tanulmányai járultak hozzá messzemenően.

Valamennyien a nyelvi interferencia konkrét megnyilvánulásainak tanulmányozását szorgalmazzák. Érthető, hogy ezen a téren különösképpen a soknyelvű országok, így az USA területén „code-switching” (pl. az amerikai angol és a magyar) valamint „non-code-switching” (pl. az amerikai angol és az ír angol) lingvisztikai interferenciával jelentkező nyelvi kölcsönhatásnak a vizsgálata nagyon fontos. Az angol nyelv amerikai nemzeti változatában a „code-switching” és „non-code-switching” lingvisztikai interferencia mozgatórugói néhány jellegzetes nyelvi kapcsolatok típusához vezet vissza. Ezeket a jellegük, a lingvisztikai interferencia dinamikája, a tartamuk és az intenzitásuk különbözteti meg egymástól.

1) A kauzális nyelvi kapcsolatok, vagyis az amerikai angol nyelv és más nyelvek közötti ideiglenes, laza alkalmi nyelvi kontaktusok;

2) A permanens nyelvi kapcsolatok, vagyis az amerikai angol nyelv és más nyelvek közötti tartós, szoros kapcsolatok a nyelvi közösségek huzamosabb idejű intenzív érintkezésekor alakulnak ki. A permanens nyelvi kapcsolatok viszont két fontos altípusra oszlanak:

a) külső nyelvi kapcsolatok jönnek létre az amerikai angol nyelv és más nyelvek között olyan nyelvi közösségek érintkezése között folyamán, amelyek különböző társadalmi-politikai egységhez tartoznak és állandó szoros gazdasági, politikai és más kapcsolatokat tartanak fel egymással;

b) belső nyelvi kapcsolatok jönnek létre az amerikai angol és más nyelvek között olyan nyelvi közösségek érintkezése folyamán, amelyek az USA-ban egy társadalmi-politikai egységet alkotnak.

A belső nyelvi kontaktusok legizgalmasabb problémája a két- és a többnyelvűség lingvisztikai és lélektani kérdései.

A két- és többnyelvűség kérdéseinek tanulmányozása több évszázados múltra tekint vissza. Így pl. már Bionio Fláviusz (XV. század) nagy érdeklődést tanúsított az olyan emberek iránt, akik „két vagy több nyelvet felváltva használnak”.

De e problémakör kérdéseit behatóan csak napjainkban kezdik vizsgálni, amikor a különböző lingvisztikai iskolák, irányzatok képviselői – a „modernizált” újgrammatikusoktól, a strukturális deskriptivistákon és transzformációs preszkriptivistákon át egészen az „új isteni igazságot” hirdető variacionisták második nemzedékéig,<sup>26</sup> – a nyelv funkcionálásának, változásának és fejlődésének a modellezésében egyre nagyobb figyelmet szentelnek a nyelvi kölcsönhatásoknak, és ezen belül a „non-code-switching” és „code-switching” lingvisztikai interferenciának.

A két- és többnyelvűség lingvisztikai kérdéseit a nyelvtudomány leginkább a nyelvi kontaktusok problémáin belül tárgyalja.

A lingvisztikai irodalomban van egy törekvés, hogy a nyelvi kontaktusok problémáit és ezen „non-code-switching” és „code-switching” lingvisztikai interferencia típusait és altípusait a két- és többnyelvűség kérdéseivel azonosítsák.

Kutatásaink arról tanúskodnak, hogy ez helytelen. A neves A. Martinet alkotta „nyelvi kontaktusok” szakkifejezésnek sokkal szélesebb jelentése van és magába foglalja nemcsak a bilingvizmus és multilingvizmus (polilingvizmus) típusainak és altípusainak sokaságát, hanem a nemmarginális kauzális nyelvi érintkezésektől egészen az intraregionális permanens nyelvi kölcsönhatás<sup>27</sup> jelenségeinek széles skáláját. A két- és többnyelvűség önmagában véve érdekes probléma. Igen elterjedt, és lépten-nyomon találkozunk vele. A földkerekség sok országában és területén a lakosság jelentős része két- vagy többnyelvű; például: az USA-ban, a Szovjetunióban, Kanadában, Ausztráliában, Belgiumban, Svájcban, Elzászban, a Baszkföldön, Katalóniában, Walesben, Tiroiban, Indiában, Pakisztánban és másutt. A két- és többnyelvűség tényezője nagy szerepet játszik ezeknek az országoknak a társadalmi életében, kultúrájában és oktatási rendszerében.

A Kárpát-medence<sup>28</sup> illetve az euro-ázsiai nyelvi area északi részének,<sup>29</sup> az USA, a Szovjetunió, valamint nemrégben India bilingvizmus és multilingvizmus izgalmas jelenségeit tanulmányozva láthattuk Fergusson a diglossziáról<sup>30</sup> szóló elmékedésének „gyenge pontjait”, Ch. Osgood<sup>31</sup> és J. M. Verescagin<sup>32</sup> a két- és többnyelvűséget a „szubordinatív” és „koordinatív” típusaira osztályozó koncepciójának sematizmusát, valamint azt a tényt, hogy a többnyelvűség a kétnyelvűség „nem egyszerű mechanisztikus kibővítése”, ahogy ezt sok kutató állítja, és ezért szükségszerű, hogy külön-külön tárgyaljuk.

<sup>26</sup>S. ROT: *The Development of Present-Day English and Its Sociolinguistic Problems*, 7–8.

<sup>27</sup>S. ROT: *Multilateral Contacts of Languages and Dialects in the Carpathian Linguistic Area and Problems of Sociolinguistics*, 134.

<sup>28</sup>A. M. POT: *Особенности взаимодействия языков и диалектов Карпатского ареала*. Ужгород, 1973.

<sup>29</sup>S. ROT: *On Peculiarities of Linguistic Interference in the Languages of the Northern Part of the Euro-Asian Linguistic Area*. (Kéziratban)

<sup>30</sup>CH. A. FERGUSON: *Diglossia*. *Word*, 75 (1959), 2, 126.

<sup>31</sup>CH. OSGOOD: *Types of Bilingualism*. New York, 1964.

<sup>32</sup>Е. М. ВЕРЕЩАГИН: *Пассивный и активный билингвизм и языковое контактирование*. Актуальные вопросы современного языкознания и лингвистическое наследие Е. Д. Поливанова, Самарканд, 1964.

Vizsgálataink azt bizonyítják, hogy a kétnyelvűség jellege mindenekelőtt a nyelvi kapcsolatok típusától függ. Kazuális nyelvi kapcsolatnál kétnyelvű személy nagyon kevés akad, a kétnyelvűség leggyakrabban csak az egynyelvű környezetben szétszórt egyénekre jellemző. Az ilyen kétnyelvűséget individuálisnak nevezik; előfordul olyankor is, ha egyes személyek önállóan idegen nyelvet tanulnak.

A nyelvtudományi irodalomban van egy irányzat, amely a kétnyelvűség összes folyamatait a kétnyelvű személy pszichológiájához vezeti vissza. U. Weinreich hangsúlyozza, hogy „a kapcsolat létrejöttének helye a kétnyelvű személy”.<sup>33</sup> V. Arvinte arra hívja fel a figyelmet, hogy a kétnyelvűség idején két különböző nyelvi rendszer „létezik és fonódik össze egy beszélő agyában”.<sup>34</sup> Ez a törekvés, hogy a kétnyelvűség vizsgálatát csupán azokra a folyamatokra korlátozzák, amelyek az egyénre jellemzőek, igen leszűkíti a kétnyelvűséggel kapcsolatos problémakört. Valójában az individuális kétnyelvűség csupán külsőleg tartozik az egyes személy szférájába, megjelenése válasz a társadalom bizonyos szükségleteire és kezdettől fogva társadalmi jellegű. Ezért a kétnyelvűség tanulmányozása nem teljes és nem részletes, ha a kutató nem fordít figyelmet „a kétnyelvűség keletkezésének és létrehozásának társadalmi feltételeire az adott közösségben”.<sup>35</sup>

Permanens külső kapcsolatnál – az intenzívebb jellegű nyelvközi kapcsolatok esetében – jelentősen megnő a különböző nyelvű közösségek érintkezésének szükségessége, ennek folytán növekszik a kétnyelvűek száma, ezek egész csoportot alkotnak. Ez a csoportos kétnyelvűség nagy jelentőségre tesz szert a megfelelő nyelvi közösségek életében, és jelentős nyomot hagy az érintkező nyelvekben. Szövevényesebbekké válnak az érintkezés formái és a nyelvi szituációk; gyakoribbak lesznek a kommunikációnak azon aktusai, amelyek az individuális kétnyelvűségre voltak jellemzőek, és megjelenik egy új alfajuk – a kétnyelvűek érintkezése.

Permanens belső kapcsolat esetén feltételek alakulnak ki a tömeges kétnyelvűségre. Egész nyelvi közösség vagy annak jelentős része kénytelen megtanulni és az anyanyelve mellett állandóan használni egy másik nyelvet. A tömeges kétnyelvűség megjelenése még jobban megszilárdítja a kapcsolatokat az érintkező nyelvek között, elősegíti kölcsönhatásuk folyamatainak elmélyülését, és jelentős befolyással van a nyelvi változásokra és nyelvfejlődésre. Megjelennek az érintkezés új formái:

- a) a kétnyelvű személy és a kétnyelvűek csoportja között;
- b) különböző kétnyelvű csoportok között;
- c) a kétnyelvűekből és egynyelvűekből álló vegyes csoportok között.

Tehát a csoportos és tömeges kétnyelvűség viszonyai között a kétnyelvűség társadalmi jellege és jelentősége még jobban megnövekszik, és már az egész kétnyelvű csoport a kapcsolat létrejöttének helyévé válik.

A nyelvi közösséget az fogja egybe, hogy minden tagjának azonos az anyanyelve, illetve az „A”-nyelve. Belső nyelvi kapcsolat esetén a társadalom, természetesen, több nyelvi közösségből és csoportból áll. Emiatt a kétnyelvű csoport összetétele is lehet egyenetlen és beletartozhatnak:

- a) egy nyelvi közösség képviselői, akik megtanultak egy másik nyelvet;

<sup>33</sup> U. WEINREICH: *Languages in Contact, Findings and Problems*, 3.

<sup>34</sup> В. АРВИНТЕ: *Один из случаев славяно-румынского двуязычия в связи с румынскими элементами в гороре липован деревни Думаски*. *Revue de linguistique*, IV (1959), 1, 91.

<sup>35</sup> L. erről: Ю. О. ЖЛУКТЕНКО: *Мовні контакти*. Київ, 1966, 22–24.

- b) két érintkező közösség képviselői, akik megtanulták egymás nyelvét;
- c) közbeeső (természetesen kisszámú) sora azoknak a személyeknek, akik gyermekkorukban egyidejűleg tanulták meg mindkét nyelvet, és ezért mintha egyszerre mindkét érintkező nyelvi közösséghez tartoznának.

A gyakorlatban viszont gyakrabban előfordul, hogy a kétnyelvű csoport főleg egy nyelvi közösség képviselőiből áll. Természetesen, kétnyelvűek a nemzetiségi kisebbségek képviselői, míg az ország alapvető nyelvi közösségének képviselői ritkán vállalják a kisebb csoport nyelvének megtanulásával járó nehézségeket. Az USA-ban egyes bevándorló csoportok, mondjuk a magyarok, az ukránok, az olaszok stb. kétnyelvűek, viszont az ország angol anyanyelvű lakossága csak a saját nyelvét beszéli.

A kétnyelvűség meghatározásánál semmit sem mondanak arról, mikortól kell az egyént kétnyelvűnek tekinteni, vagyis a másik nyelv ismeretének milyen fokát kell elérni valakinek ahhoz, hogy kétnyelvűnek tarthassuk. U. Weinreich nyitva hagyja ezt a kérdést. Más tudósok hangsúlyozzák, hogy a másik nyelv jobb-rosszabb ismeretének nagy jelentősége van mind a gyakorlati kétnyelvűség, mind pedig a nyelvek kölcsönhatása szempontjából. Így V. Zsirmunszkij azt állítja, hogy csak olyan állapotot lehet kétnyelvűségnek tekinteni, amikor az egyén egyformán jól beszéli mindkét nyelvet.<sup>36</sup> Ez a véleménye V. Avrorinnak is.<sup>37</sup> L. Bloomfield szerint a kétnyelvűség „az a képesség, amikor úgy beszéljük a két nyelvet, mint az anyanyelvünket”.<sup>38</sup>

Mindamellett sok szerző hajlamos kétnyelvűségnek tekinteni azt az állapotot is, amikor a másik nyelv ismerete nem eléggé tökéletes. Például B. Gornung azt ajánlja, hogy különböztessük meg a „teljes” kétnyelvűséget (a kétnyelvűek teljesen elsajátították a másik nyelv rendszerét) és a „nem teljes” kétnyelvűséget (a másik nyelv tudása jelentősen elmaradt az anyanyelv tudásától).<sup>39</sup> R. S. Graham szintén azt érti a kétnyelvűségen, hogy ki tudjuk magunkat fejezni két nyelven nem okvetlenül mindkettő azonos fokú ismerete mellett.<sup>40</sup> E. Haugen azt állítja, hogy a kétnyelvűségnek több stádiuma lehet, de kezdete az a momentum, amikor a beszélő más nyelv eszközei segítségével kerek, értelmes kijelentéseket fogalmaz. Azt javasolja, hogy ezt a momentumot nevezzük kétnyelvűség előtti stádiumnak. Ettől kezdődően meglehetnek az összes lehetséges fokozatai egészen olyan tökéletesség eléréséig a másik nyelvben, amelynek alapján úgy tekinthető, hogy ez az egyén egynél több nyelvi közösség tagja.<sup>41</sup> E. Haugen későbbi munkájában lehetségesnek tartja a „passzív” kétnyelvűség létezését is, amikor az ember érti a másik nyelvet, de még nem beszéli.<sup>42</sup> A nyelvi kölcsönös kapcsolatok problémájának kiváló ismerője, A. Martinet a „nyelvi kontaktusok” kifejezés szerzője szintén hangsúlyozza: „A tökéletesség kritériumának ebben a tekintetben nincs alapja: akármilyen nyelvi közösségben akadnak

<sup>36</sup> В. М. ЖИРМУНСКИЙ: *Выступление на дискуссии о субстрате*. Доклады и сообщения Института языкознания АН СССР, № 9, Москва, 1956, 94.

<sup>37</sup> В. А. АВРОРИН: *Ленинская национальная политика и развитие литературных языков народов СССР*. Вопросы языкознания, 1960, № 4, 15.

<sup>38</sup> L. BLOOMFIELD: *Language*, New York, 1933, 56.

<sup>39</sup> Б. В. ГОРНУНГ: *К вопросу о типах и формах взаимодействия языков*. Доклады и сообщения Института языкознания АН СССР, № 2, Москва, 1952, 5.

<sup>40</sup> R. S. GRAHAM: *Widespread Bilingualism and the Creative Writer*. Word, 12, No. 3, December, 1956.

<sup>41</sup> E. HAUGEN: *The Norwegian Language in America*. Vols. 1–2. Philadelphia, 1953, 6.

<sup>42</sup> E. HAUGEN: *Bilingualism in the Americas*. New York, 1956, 9.



monolingvák is, akik olyan formákat használnak, amelyeket a sztenderd helytelennek tart”.<sup>43</sup> Ezen az alapon A. Martinet arra a következtetésre jut, hogy a tökéletesség foka, amellyel a kétnyelvűség fogalma kiterjed minden fokozatra, a „B”-nyelv „teljes” elsajátításától csupán gyenge ismeretéig. Kutatásaink azt mutatják, hogy a kétnyelvűség megnyilvánulásainak különféle típusait (összesen 15) célszerű ebből a szempontból négy csoportra osztani: a) kezdetleges bilingvizmus; b) előrehaladt bilingvizmus; c) nem teljes bilingvizmus; d) teljes bilingvizmus.

A kétnyelvűség ezen egy-egy csoportja a „non-code-switching” és „code-switching” lingvisztikai interferencia sajátos dinamizmussal és a nyelvi szintek behatolhatóságának különböző fokával jelentkezik.

Így a kezdetleges kétnyelvűség lingvisztikai interferencia a nyelvi szintek behatolhatósága a következő dinamizmussal jelentkezik: a) a lexikai-szemantikai szint; b) a mondattani szint. Pl.:

1) a jiddis – amerikai angol bilingvizmus: „*Lejbt dána mišpoche olredi* (< AmA. *already*) *in inzer distrikt* (< AmA. *district*)? ”\* – ‚Hát a családod már a kerületünkben lakik? ;

2) a spanyol – amerikai angol kétnyelvűség: „*Queremos, mister boss* (< AmA. *mister boss*), *una media batel* (< AmA. *bottle*) *of red vajn* (< AmA. *of red wine*)”\* – ‚Kérünk, gazda uram, egy fél üveg vörös bort’.

Az előrehaladt kétnyelvűség lingvisztikai interferencia a nyelvi szintek behatolhatósága a következő dinamizmust mutat ki: a) a lexikai-szemantikai szint; b) a mondattani szint; c) a fonetikai (fonológiai) szint.

Pl.: 1) a magyar–amerikai angol bilingvizmus: „*A korneron* (< AmA. *corner*) *sokáigk vártam a jányomért* (< AmA. *to wait for* ‚vár valakire’; szó szerint ‚vár valakiért”\* – ‚Az (utca) sarkán sokáig vártam a lányomra’.

2) a szlovák (keleti nyj.) – amerikai angol kétnyelvűség: „*Já še ho pítám, máj dýr ankel* (< AmA. *my dear uncle*) ‚*dze chcece robic’*, *hír in máj šop* (< AmA. *here in my shop*) *al’bo u ofisu* (< AmA. *office*) *Džona* (< AmA. *John*)? ”\* – ‚Kérdezem tőle, kedves bácsikám, hol szeretne dolgozni, itt az üzletemben, vagy a John irodájában?’

A nem teljes kétnyelvűség lingvisztikai interferencia a nyelvi szintek behatolhatósága a következő dinamizmussal jelentkezik: a) a lexikai-szemantikai szint; b) a mondattani szint; c) a fonetikai (fonológiai) szint; d) a szóképzési szint; e) a morfológiai szint (ritkábban);

Pl.: 1) a román (erdélyi nyj.) – amerikai angol bilingvizmus: „*Und’e ai fost sandii ivening* (< AmA. *Sunday evening*) *nostru frat’ele* (< AmA. szórend: *our brother*) *keim ouver for tu mi:t* (< AmA. *came over for to meet*) *cu noi?* ”\* – ‚Hol voltál vasárnap este, amikor fiú testvérünk átjött, hogy találkozzon velünk?’

2) az ukrán (kárpat-ukrán) – amerikai angol kétnyelvűség: „*Бойсики* (< AmA. *boys*) *суть люблю* (< AmA. *like*) *ихня модер* (< AmA. nyj. *them mother*)”\* – ‚A kisiúk hasonlítanak anyjukra’.

A teljes kétnyelvűség lingvisztikai interferencia a nyelvi szintek behatolhatósága a következő dinamizmust mutat ki: a) a mondattani szint; b) a lexikai-szemantikai szint:

<sup>43</sup> А. МАРТИНЕ: *Основы общей лингвистики*. Сборник Новое в лингвистике, вып. 3, Москва, 1963, 523.

Pl.: 1) az angol–német (pennsylvaniai) bilíngvizmus: „*Misster loijer* (< AmA. *lawyer*), *wass Zeit iss es* (< AmA. *what time is it*)? ” – „Ügyvéd úr, hány óra van?”

2) az amerikai angol–norvég kétnyelvűség: „*Vurdan har Di de* (irod. *hvordan har De det*) *máj oud boj* (< AmA. *my old boy*)?” – „Hogy vagy, öreg fiú?”

A kétnyelvű szituációk túlnyomó többségében mindkét nyelv egyenlőtlen helyzetben van. A Weiss azt ajánlja, hogy a kétnyelvűeknél különböztessék meg alapnyelvüket, amely mindennapi érintkezésük fő eszközül szolgál, és második vagy pótnyelvűeket, amelyet korlátozottabb mértékben, szakosítottan, csak az érintkezés bizonyos területein használnak.<sup>44</sup> Sok esetben a kétnyelvűek alapnyelve, vagyis „A”-nyelve egyúttal anyanyelvük is. Ez az a nyelv, amelynek segítségével az ember gyermekkorában megismerte a világot, ismerkedett a világ jelenségeivel, folyamataival és viszonyaival, elsajátította a nemzeti és az egyetemes kultúra örökségeinek megnyilvánulásait, tanulta kifejezni az érzelmeit, tanulmányozta a társadalom más tagjaival való érintkezés formáit stb. Ezért ez a nyelv rendkívül szoros kapcsolatban áll mindennel, ami az embert körülveszi, az egész társadalommal, kultúrájával, az előző élettapasztalattal. Éppen ezzel magyarázható az anyanyelv pozíciójának rendkívüli szilárdsága a kétnyelvű ember és a kétnyelvű csoport általános kommunikatív rendszerében. Huzamos idejű kétnyelvűség esetén mindkét nyelv helyzete természetesen megváltozik, de olyan állapot, hogy mindkettő teljesen egyforma helyet foglaljon el az ember nyelvi tevékenységében, igen ritkán figyelhető meg és nem sokáig tart.

A bilíngvizmus elméletének egyik vitás problémája az a kérdés: vajon a kétnyelvű ember mindkét nyelve továbbra is önálló rendszerként áll-e fenn, vagy egy rendszerbe olvad össze. Egyes tudósok, olyan orvosok megfigyeléseire hivatkozva, akik a kétnyelvűek beszédképességének elvesztésével kapcsolatos jelenségeket (afázia) vizsgálták, arra a következtetésre jutnak, hogy az „A”-nyelv és a „B”-nyelv ismerete különböző helyeken lokalizálódik az agykéregben, tehát a nyelvi magatartás két különböző rendszereként nyilvánul meg. Más nyelvészek rámutatnak arra, hogy a kétnyelvű ember legtöbbször nem teljesen sajátítja el a másik nyelvet, ezért ilyen kétnyelvűeknél nem beszélhetünk két nyelvi rendszer fennállásáról. „Kétségbe vonható – írja E. Haugen –, hogy minden kétnyelvű embernek két egymás mellett létező nyelvi rendszere van. Sőt az interferencia megjelenése feltételezhetővé teszi, hogy valamivel kevesebb mint két, már egynél több rendszere van.”<sup>45</sup>

Vizsgálataink azt bizonyítják, hogy itt sokkal bonyolultabb helyzettel állunk szemben az „A”-; „B” nyelvi rendszerek: I. a kezdetleges bilíngvizmusnál a 1:0,4 korrelációt; a II. az előrehaladt bilíngvizmusnál az 1:0,6 korrelációt; a III. a nem teljes bilíngvizmus az 1:0,8 korrelációt; a IV. a teljes bilíngvizmusnál az 1:–1 korrelációt alkotnak.

Az a körülmény, hogy a kétnyelvű egyén gyengébben ismeri a „B”-nyelvet mindenekelőtt azzal magyarázható, hogy bármilyen nyelv ismerete összefügg az emberi tevékenység teljes diapozonjával. A magatartás nyelvi rendszerét az ember a külső világ tanulmányozásával és a szellemi élet folyamatainak tudatosításával egyidejűleg sajátítja el.

<sup>44</sup> A. VON WEISS: *Zweispachigkeit und Sprachbegabung*. Orbis, V (1956), No. 1. Uő: *Hauptprobleme der Zweispachigkeit*. Heidelberg, 1959.

<sup>45</sup> E. HAUGEN: *Language Contact*. In: *Proceedings of the 8th Congress of Linguists*. Oslo, 1958, 772.

A nyelvek egyenlőtlen helyzete a kétnyelvű egyénnél több más okkal is magyarázható. E nyelvek egyike nagyon gyakran fejlettebb kultúrát képvisel.

Ami az érintkező nyelvek belső tulajdonságait illeti, mindkét rendszer teljesen biztosítja az érintkezés szükségleteit, a nyelv szerkezete nem szabja meg a kölcsönhatás következményeit. A nyelvközi kapcsolatokat leíró művekben gyakran jelölik az érintkező nyelveket a következő kifejezésekkel: „magasabb” és „alacsonyabb” nyelv (L. Bloomfield), „ellenálló” és „nem ellenálló” vagy „ellenállóbb” és „kevésbé ellenálló” (J. Deserijev) stb. A szerzők legtöbbször nem veszik figyelembe azt, hogy ha kikötések nélkül használnak ilyen kifejezéseket, akkor kisebb-nagyobb mértékben megsérthetik bizonyos közösségek képviselőinek érzéseit, akiknek nyelve az érintkezés folyamán kedvezőtlenebb helyzetbe került. Ezért hangsúlyozni kell, hogy az ilyen meghatározások egyáltalán nem jellemzik a nyelveket belső tulajdonságaik szempontjából, hanem csupán funkcionális helyzetükre vonatkoznak, amelyet rendszerint a társadalmi életviszonyok határoznak meg.

Permanens belső kapcsolat esetén az érintkező nyelvekben a következő változások állnak be:

1) Eleinte a kétnyelvűek fő érintkezési eszköze továbbra is az „A”-nyelv marad; a megtanult „B”-nyelvnek szűkebb, szakosított funkciói vannak.

2) Terjed a „B”-nyelv használata, ez a nyelv mind nagyobb szerepet játszik a kétnyelvűek érintkezésében, az „A”-nyelvnek használati területe pedig fokozatosan szűkül.

3) Az „A”-nyelv használatának szférája annyira leszűkül, hogy alapnyelvből pótnyelvvé válik, míg a „B”-nyelv a kétnyelvűek alapnyelvévé lesz.

Sok eset ismeretes, amikor a kétnyelvűség ezen a szakaszon hosszú időre megakad. Például az angol-walesi, a grúz-szván kétnyelvűség több évszázados múltra tekint vissza. De gyakran megfigyelhető az is, hogy a kétnyelvűség legfeljebb két-három nemzedéken át tart, miután a megtanult „B” nyelv az érintkezés egyetlen eszközévé, „A” nyelvvé válik, és a kétnyelvűségből új egynyelvűség lesz. A kétnyelvű közösség egyik nyelve kimegy a használatból, bekövetkezik a nyelvek helyválttatása. Ennek alapján egyes tudósok azt a következtetést vonják le, hogy

elsődleges	– kétnyelvűség –	másodlagos
egynyelvűség		egynyelvűség

sorrend a nyelvi kapcsolat fejlődésének elkerülhetetlen szakasza vagy legalábbis „klasszikus formája”.<sup>46</sup> „Олькор – írja V. Avrorin –, például a tadzsikoknál és üzbégeknel, a kétnyelvűség nagyon sokáig, néhány évszázadig fennállhat, de előbb vagy utóbb mégis helyet ad az egyszerű új egynyelvűségnek”.<sup>47</sup>

Bármilyen nyelvi kapcsolat fejlődéséről vallott ilyen fatalista nézetnek, véleményünk szerint, nincs kellő alapja. Valójában a nyelvek kölcsönhatása egyáltalán nem olyan egyenes vonalú, és a nyelvi kapcsolatoknak igen eltérő következményei vannak.

A nyelvek változásának a történelemben bizonyított eseteit a nyelvtudományi művekben nem mindig helyesen magyarázzák meg. Annak idején A. Schleicher, gépiesen

<sup>46</sup> Ю. Д. ДЕШЕРИЕВ: *Выступление на дискуссии о субстрате*. Доклады и сообщения Института языкознания АН СССР, № 9, 1956, 104.

<sup>47</sup> В. А. АВРОРИН: *Ленинская национальная политика и развитие литературных языков народов СССР*, 16.

kiterjesztve a nyelvre a darwinizmus elméletét, azt tartotta, hogy a nyelvek között, csakúgy, mint a természetben mindenütt, harc folyik a létért, amelyből azok a nyelvek kerülnek ki győztesen, amelyek életképesebbek. Wilhelm von Humboldt szintén azzal magyarázta az indoeurópai nyelvek elterjedését a világ jelentős részében és győzelmüket sok más nyelv fölött, hogy az indoeurópai nyelvek állítólag tökéletesebbek és életképesebbek. Ezek a nézetek bizonyos változatokban mindmáig elterjedtek sok jelenkori nyelvtudós műveiben. A nyelvekre valóban nem jellemző semmilyen természetes harc, közöttük, mint immanens jelenségek között nem folyhat semmilyen „harc a létért”. A nyelvi befolyás és kölcsönhatás jelenségeit mindig külső, nem nyelvészeti tényezők váltják ki. „A nyelvek teljes változását természetesen politikai okok idézik elő”<sup>48</sup> – állapítja meg V. Jarceva. A politikai helyzetekre viszont, mint ismeretes, egyáltalán nem jellemző az állandóság. A történelem ismer olyan eseteket, amikor egy vidék egész lakossága többé-kevésbé huzamosabb idejű kétnyelvűség után megváltoztatta nyelvét (például: a galliai kelták elsajátították a latin népnyelvet és elfelejtették anyanyelvüket), és viszont: amikor egy ország lakossága tartós kétnyelvűség után visszatért az elsődleges egynyelvűséghez.<sup>49</sup> Az USA-ban élő kétnyelvű személyek rendszerint közvetítői teendőket végeznek, az összekötő láncszem szerepét játsszák két egynyelvű közösség között. Tehát feltételezhető, hogy a kétnyelvűség csak addig állhat fenn, amíg megőrzi közvetítői jelentőségét. Így, például, E. Haugen azt állítja: „... Ahhoz, hogy ilyen csoport bármennyire is számottevő ideig kétnyelvű maradjon, nyilvánvalóan jelentős szociális nyomás szükséges. Amíg ez a csoport valóban összekötő láncszem az anyanyelvűek között, van ilyen nyomás. De ha az egynyelvűek az egyik oldalon eltűnnek, kétnyelvűekké válva vagy teljesen áttérve a másik nyelvre, a kétnyelvűség okai megszűnnek, és a kétnyelvűség funkcionális jelentősége csökken”.<sup>50</sup> A kétnyelvűség azután is fennáll, hogy az egész közösség már nem egynyelvű. Noha a belső érintkezés szükségleteit a csoportban ebben az esetben már két nyelv segítségével elégítik ki, az „A”-nyelv még sokáig megőrzi fölényét ezen a területen az elsajátított „B”-nyelvel szemben. Ezenkívül sok esetben a kétnyelvű közösség tagjai szükségét érzik az „A”-nyelv megőrzésének ahhoz, hogy legyen egy olyan érintkezési eszközük, amelyet nem értenek már a közösség tagjai és amelyet úgy használnak, mint bizonyítékot arra, hogy saját csoportjukhoz tartoznak (a nyelv úgynevezett exoterikus funkciója).

A kétnyelvűség jellege jelentős mértékben még attól is függ, milyen módszerrel – természetesen vagy mesterséges módszerrel – tanulták a „B”-nyelvet, más szóval, vajon a másik nyelvet beszélgetéssel, imitatívan, idegen nyelvű személyekkel folytatott közvetlen gyakorlati érintkezéssel sajátították-e el, avagy pedagógus vezetésével tanulták valamilyen tanintézetben. Az első esetben a nyelvek kölcsönhatásának intenzitása jóval nagyobb. Ugyancsak ismeretes, hogy a „B”-nyelv ismeretének foka sok tekintetben attól függ, hogy az illető személy milyen korában jött létre a kétnyelvűség: a gyerekek és a felnőttek kétnyelvűsége között eléggé jelentős az eltérés.

<sup>48</sup> В. Н. ЯРЦЕВА: *Теория субстрата в истории языкознания*. Доклады и сообщения Института языкознания АН СССР, № 9, 1956, 13.

<sup>49</sup> А. М. ПОТ: *Вопросы билингвизма*. Acta Linguistica Acad. Sci. Hung., XXII (1972), 47–94.

<sup>50</sup> E. HAUGEN: *The Norwegian Language in America*, 7.

Egyes amerikai tudományos körökben igen elterjedt volt az az elmélet, hogy a kétnyelvűség árt az ember szellemi fejlődésének. I. Epstein, E. Ludovicy és mások „asszociációs pszichológiájának” hívei szerint a gondolkodás az eszmék és a szavak asszociációja, tehát bizonyos eszme és idegen nyelvű szó között közvetlen kapcsolat jöhet létre.<sup>51</sup> Viszont egy nyelv ismerete okvetlenül beleavatkozik a később tanult más nyelvek ismeretébe. Ebből azt a következtetést vonták le, hogy a kétnyelvűség nehézségeket okoz gondolkodás közben, és ezek a nehézségek kiváltképp akkor érezhetők, ha a nyelvet szokatlan területen vagy olyan emberekkel való érintkezés közben használják, akikkel addig más nyelven beszélgettek.

Ezek az elméletek sok pszichológus és nyelvész ellenvetéseit váltották ki. U. Stern azt bizonygatta, hogy „a nyelvek különbözősége nem váltja ki az interferencia jelenségeit, sőt hatalmas ösztönzést ad a gondolkodás egyes mozzanataihoz, az összehasonlításokhoz és a differenciációkhoz, a fogalmak kiterjedésének és határainak tudatosításához, a finom jelentésárnyalatok megértéséhez”.<sup>52</sup>

A kétnyelvűségnél valamivel kisebb mértékben terjedt el az USA-ban a többnyelvűség vagy multilingvizmus. Többnyelvűek vagy több nyelven beszélők (néha poliglottoknak is nevezik őket) azok, akik több mint két nyelvet ismernek és használnak. A tudományos irodalomban gyakran találkozhatunk azzal a nézettel, hogy a kétnyelvűség és a többnyelvűség között csak mennyiségi jellegű eltérés van. E. Haugen véleménye szerint a többnyelvűség nem más, mint a többszörös kétnyelvűség válfaja.<sup>53</sup> Valóban, sok azonos jelenség figyelhető meg a kétnyelvűségben és a többnyelvűségben, mindkettőt egész sor közös törvényszerűség jellemzi, viszont megfigyeléseink szerint közöttük nagy a különbség is. A többnyelvűségnél bonyolultabbakká válik a viszony az érintkező nyelvek között, egész sor közbenső folyamat jön létre, a nyelvi hasonlóságok és azonosságok néha többfokozatú átmenet formáját öltik fel. Egyrészt a kétnyelvűség előző tapasztalata megkönnyíti minden következő nyelv elsajátítását, másrészt viszont, amikor a harmadik, „C”, a negyedik „D” stb. nyelvet tanulják, akkor közben nemcsak az „A” nyelv interferenciáját érzik, hanem a korábban tanult „B” („C” . . . „N”) nyelvekét is, tehát a nyelvek kölcsönhatása összetettebbé válik. A többnyelvűség e bonyolult jelenségeinek felgyűjtött anyagunkból itt csak egy-két példát hozhatunk:

Az amerikai angol–magyar–jiddis trilingvizmusból: „*I know him well 'hisz falubeliek vagyunk' mir zind tzizaman in chejder gagangen*”<sup>\*</sup> – „Jól ismerem – AmA. 'hisz falubeliek vagyunk – magyar', együtt jártunk a hejderbe (= Zsidó vallási iskolába) -jiddis.’

Az amerikai angol–szlovák–magyar–német quatrolingvizmusból: „*We all were really happy 'že zme tu t'ážku vojnu prežili', hisz nem vout sem kenyerünk, sem házunk / unt mir hobæn nit kævust wu mir ken solæn*”<sup>\*</sup> – „Valóban nagyon boldogak voltunk mindjárt – AmA. (, hogy túléltek ezt a nehéz háborút – szlov.), hisz nem volt sem kenyerünk, sem házunk (= lakásunk) – magyar / és nem tudtuk, hogy hová menjünk – német nyj.

<sup>51</sup> E. LUDOVICY: *Notes sur le bilinguisme*. Revue de psychologie de peuples, 9 (1954), No. 2, 157.

<sup>52</sup> Idézem U. WEINREICH: *Languages in Contact*, 71. lapja nyomán.

<sup>53</sup> E. HAUGEN: *Bilingualism in the Americas*, 9.

<sup>\*</sup>Saját feljegyzéseim.

Természetes nyelvi kapcsolatok viszonyai között gyakran figyelhető meg a nyelvek szubsztitúciójának jelensége: ha valakit ismeretlen nyelven megszólítanak, önkéntelenül is valamelyik ismert idegen nyelven, csak éppen nem az anyanyelvén válaszol.

A kétnyelvűséget és a többnyelvűséget tanulmányozó kutatóknak azt is figyelembe kell vennie, hogy „B”-nyelv tanulásával párhuzamosan az egyén bekapcsolódik egy más nép kultúrájába. Azok a személyek, akik számukra új kultúrát sajátítanak el, rendszerint úgynevezett „kulturakcentussal” rendelkeznek. Ennek természete hasonlít a nyelvi akcentushoz, és szintén két olyan ellentétes megszokási rendszer kölcsönhatásának eredménye, amelyik kitarotán interferálja egymást. Mivelhogy a kulturakentus azt jelenti, hogy megmaradnak azzal az előző környezettel fennállott szoros kapcsolatok, amelyből az egyén került ki, ezért ez az akcentus egyidejűleg arról is tanúskodik, hogy az „A”-nyelvnek szilárd a helyzete a „B” („C” . . . „N”)-nyelv kultúrájával fennálló kapcsolatában.

A kultúra makrorendszerének a vizsgálata sok izgalmas problémát vet fel.

E problémák megoldása csakis az izomorfizmus elméletén alapuló módszerek segítségével lehetséges.

Vizsgálataink azt mutatják, hogy a „gyorsuló idő” közepette a kultúra makrorendszere egy dinamikus rangsort alkot.

E hierarchiában pezsgő élet folyik: állandóan változnak a rendszerek struktúrái, belső és külső tényezői, ezek viszonyai, de a nyelv domináló pozíciója változatlan marad.

A kultúra rendszerei és struktúrái nem fejlődhetnének, ha nem állna rendelkezésükre a nyelv. Ezenkívül a nyelvi jelek a kultúra különböző rendszerhez tartozó ideális vagy absztrahált entitások hordozói is.

Ugyanakkor a nyelv mint a kultúra makrorendszerének a szerves része, visszatükrözi a nem lineális kauzalitás alapon a kultúra többi rendszereinek és struktúráinak a változásait és fejlődését. Ezért a visszatükrözési elmélet segítségünkre lehet abban a törekvésben, hogy a nyelv elemeiből kultúrtörténeti konklúziókat vonjunk.

Ezekből az elméleti premiszákból kiindulva megkíséreltük megállapítani a két- és többnyelvűség helyét a kultúra illetve kultúrák makrorendszerében.

Megfigyeléseink ahhoz a következtetéshez vezettek, hogy a bilingvizmus és a multilingvizmus összefonódik a kulturális pluralizmus különféle típusaival.

A két- és többnyelvűség kulturális pluralizmusa több problémát vet fel. Ezek között itt csak kettővel szeretnénk foglalkozni:

a) Miből is tevődik össze ez a kulturális pluralizmus?

b) Hogyan kapcsolódnak a kulturális pluralizmus rendszerei és struktúrái a két- és többnyelvűség „A”, „B”, („C” . . . „N”)-nyelvhez.

Kutatásaink egyértelműen mutatják, hogy a kulturális pluralizmus rendszerei nem tükrözik vissza mechanisztikusan a két- és többnyelvűség „A”, „B”, („C” . . . „N”)-nyelv korrelációját. A kultúra rendszerei és struktúrái, amelyek az „A”-nyelv körül csoportosulnak dinamikusabban interferálnak a „B” („C” . . . „N”) nyelv körül tömörülő kultúra rendszereivel, struktúráival, mint maga az „A”-nyelv elemei, struktúrái a „B” („C” . . . „N”) nyelv rendszerével, elemeivel. Ezt a folyamatot elősegíti az a tény, hogy a kultúra „nem nyelvi rendszereiben” több az abszolút illetve areális univerzálé, mint a nyelvben. Ezért sok jelenség, amelyet néha nehéz megmagyarázni, a két- vagy többnyelvű személy nyelvi rendszereinek kölcsönös viszonya szempontjából, magyarázatra találhat a kulturális pluralizmus folyamataiban.

## Topic-fókusz nyelvek

(Li és Thompson nyelvtipológiájához)

É. KISS KATALIN

Azt a tényt, hogy a mondatok nem minden nyelvben alany–állítmány szerkezetűek, elsőként Brassai Sámuel mutatta ki egy 1860-as tanulmányában. Brassai számos nyelv mondatainak elemzése alapján arra a következtetésre jutott, hogy az a mondattagozódás, mely a világ nyelveire általánosan jellemző, a topic–comment, vagy Brassai terminológiájával: az inchoativum-zöm szerkezet. Az indoeurópai nyelvek kis csoportjában megfigyelhető alany–állítmány szerkezet nem más, mint a topic–comment szerkezet specifikus esete: olyan topic–comment szerkezet, melyben a topicot az alany képviseli. Brassai azt is megjegyezte, hogy a nyelvek osztályozhatók volnának topic–comment szerkezetük sajátosságai alapján, például aszerint, hogy a topicot mindig egyetlen bővítmény alkotja-e – mint pl. a németben, vagy tetszőleges számú – mint pl. a magyarban; vagy hogy topicként csak az alany szerepelhet-e – mint pl. az angolban, vagy tetszés szerinti esetű bővítmény – mint pl. a magyarban.

Brassai gondolatai – talán túlságos újdonságuk folytán – a maguk korában nem találtak követőkre. Több mint 100 év múltán azonban újra fölmerültek; Charles Li és Sandra Thompson, az University of California nyelvészei egy Brassaiéhoz hasonló elméletet dolgoztak ki (Li–Thompson 1976). Bizonyos, a kínaival, koreaival, tagaloggal, a burmai lahuval és lisuval foglalkozó nyelvészeti tanulmányok Li és Thompsont arról győzték meg, hogy az alany–állítmány mondat szerkezet nem univerzális; nem jellemző a világ minden nyelvére. A nem alany–állítmány szerkezetű nyelvekben a mondat elsődlegesen topicra és commentre tagolódik. A világ nyelvei tehát két stratégiát követhetnek mondataik megkonstruálásában: alapvetően vagy az alany, vagy a topic köré szervezik mondataikat. Az alannak, illetve a topicnak a mondat szerkezetben való prominenciája a nyelv egész szintaktikai szerkezetére nézve meghatározó (vö. Li–Thompson 1976. 459–460).

E cikk Li és Thompson fenti nézeteit kívánja kibővíteni és módosítani, mégpedig a következő állításokkal:

(i) A nyelveket nem mondat szerkezetük teszi alany- vagy topic-prominenssé, hanem az, hogy mondat szerkezetükben a kategóriák relációi milyen *funkciókat* fejeznek ki.

(ii) Topic-prominens nyelvek helyett helyesebb topic–fókusz (-prominens) nyelvekről beszélni, hiszen azok a nyelvek, melyek szerkezeti relációikat kommunikatív szerepek kifejezésére használják, úgy látszik, nemcsak a topic, hanem a fókusz funkciót is jelölik, mégpedig a topic funkcióénál nem kisebb súllyal.

(iii) Li és Thompson tipológiai felosztásával ellentétben mind a magyar, mind a japán topic-fókusz nyelv.

Először az (iii) állítást bizonyítom, ugyanis a magyar és japán bizonyító anyagból az (i) és (ii) állítások érvényessége is következni fog.

Li és Thompson tipológiai osztályozásukban a finnugor nyelvcsaládot az alany-prominens nyelvek közé sorolják. A magyarban azonban semmilyen jel sem mutat arra, hogy a mondatok akár felszíni, akár mélyszerkezetükben elsődlegesen alanyra és állítmányra tagozódnának. A felszínen az alany viselkedése semmiben sem különbözik az ige többi bővítményének viselkedésétől, például egy alany, tárgy és ige valamennyi permutációja egyaránt lehetséges és helyes; és e permutációk oly módon különböznek jelentésükben, hogy nem vezethetők le egy hipotetikus alany–állítmány mélyszerkezetből jelentésváltoztató transzformációk feltételezésével.

Ahelyett, hogy az alany–állítmány szerkezetet próbálnánk kívülről ráerőszakolni a magyar mondatokra, keressük meg indukció útján a magyar mondatok közös, invariáns szerkezetét – összevetve egy ige és bővítményeinek valamennyi lehetséges felszíni sorrendjét úgy, hogy a relatív szórendi helyzet, szintaktikai kategória, hangsúlyozás és intonáció, valamint sajátos kommunikatív-szemantikai tartalom tekintetében egymásnak megfeleltethető mondatrészek ugyanabba a pozícióba kerüljenek.

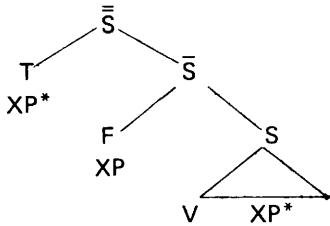
(1)	i	ii	iii	iv
a.	János		ISMERI	Londont.
b.		JÁNOS	ismeri	Londont.
c.			ISMERI	János Londont.
d.			ISMERI	Londont János.
e.		LONDONT	ismeri	János.
f.	Londont		ISMERI	János.
g.	Londont	JÁNOS	ismeri.	
h.	János	LONDONT	ismeri.	
i.	János Londont		ISMERI.	
j.	Londont János		ISMERI.	

Az (i) pozícióba hangsúlytalan mondatkezdő bővítmények kerültek. A mondat-hangsúly (melyet a mondat-hangsúlyos szó nagybetűs szedése jelöl) a mondat maradék részének első főkategóriájára esik, tehát az (ii) pozícióban álló bővítményre, vagy amennyiben (ii) üresen maradt, az (iii) pozíciót elfoglaló igré. Az (i) pozícióban álló bővítményeknek bevezető, előtérbe állító, vagy átkötő, szövegösszefüggést teremtő szerepük van, azaz topic funkciót töltenek be. Az ige előtti, mondat-hangsúlyos (ii) pozíciót elfoglaló bővítmény a mondat fókuszaként funkcionál. A fókuszban álló, a mondat szemantikai-kommunikatív és fonetikai súlypontját képező bővítményt általában kimerítő felsorolásként értelmezzük, tehát például (1b) azt jelenti, hogy ‚Jánosra és nem másra igaz az, hogy ismeri Londont‘; (1e) azt jelenti, hogy ‚Londonra és nem másra igaz az, hogy János ismeri‘. Kommunikatív funkciójukra emlékeztetendő, az (i) pozíciót T pozíciónak, az (ii) pozíciót F pozíciónak nevezzük. Az ige utáni, (iv) pozícióban álló igei bővítmények kommunikatív szempontból semlegesek.

Az (1) alatti mondatok felépítését általánosítva a magyar mondatoknak a következő invariáns szerkezetet tulajdonítjuk:



(2)



XP igei bővítmenyt jelent; az NP (főnévi csoport), AdjP (melléknévi csoport) és AdvP (határozószói csoport) közös szimbóluma. XP\* azt jelenti, hogy ,tetszőleges számú XP'.

A (2) alatti szerkezetnek számos szintaktikai bizonyítéka van, melyek részletesen megtalálhatók É. Kiss (1978a), (1978b) és (1980)-ban. Itt helyhiány miatt csupán mutatóba sorolok fel néhányat közülük.

Azt, hogy a T-ben álló elemek mellérendelő viszonyban vannak, és egy szintaktikai egységet alkotnak, az a tény bizonyítja, hogy ezen elemek sorrendje szabad; a T-ben álló bővítmenyek sorrendje nem befolyásolja a mondat jelentését, amint ez például (1i) és (1j) összevetéséből kiderül. Az ige utáni bővítmenyek mellérendelő viszonyára is abból következtethetünk, hogy e bővítmenyek a mondat jelentésének módosulása nélkül felcserélhetők – amint ezt az azonos jelentésű (1c) és (1d) mutatja.

Bizonyos szintaktikai kategóriák, például kérdőszók, csak F pozícióban jelenhetnek meg (1. 3.) Számos módosítószó, például a *nem*, *csak*, csupán az F-ben álló bővítmenyhez, vagy az igehez csatlakozhat (1. 4.)

- (3) a. [<sub>T</sub> Londont] [<sub>F</sub> Ki] ismeri?  
b. \*<sub>T</sub> Ki] [<sub>F</sub> LONDONT] ismeri?  
c. \*<sub>T</sub> Londont] [<sub>F</sub> ∅] ISMERI ki?

- (4) a. [<sub>T</sub> János] [<sub>F</sub> NEM LONDONT] ismeri.  
b. \*<sub>T</sub> Nem Londont] [<sub>F</sub> JÁNOS] ismeri.  
c. \*<sub>T</sub> János] [<sub>F</sub> ∅] ISMERI nem Londont.

F pozícióból a beágyazott mondat extrapozíciója kötelező; más pozícióból (például T-ből) viszont nem. Vö.

- (5) a. \*<sub>T</sub> ∅] [<sub>F</sub> AZ, hogy János ismeri Londont,] lep meg.  
b. [<sub>T</sub> ∅] [<sub>F</sub> AZ ∆ ] lep meg, hogy János ismeri Londont.

T helyzetben nincs akadálya a mondatbeágyazásnak:

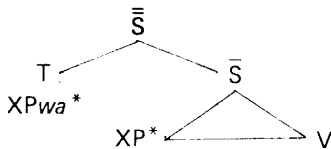
- (5) c. [<sub>T</sub> Az, hogy János ismeri Londont,] [<sub>F</sub> MEG] lep.

Más-más névmásokat használunk T-ben és F-ben, azaz a jelölt szintaktikai pozíciókban, valamint az ige utáni neutrális mondatrészben, ha élettelen referensre akarunk anaforikusan visszautalni. Pl.

- (6) a. [<sub>T</sub> *Arról*] [<sub>F</sub> *JÁNOS*] fog írni.  
 b. [<sub>T</sub> *János*] [<sub>F</sub> *ARRÓL*] fog írni.  
 c. [<sub>T</sub> *János*] [<sub>F</sub>  $\emptyset$ ] fog írni *róla*.

Ezek a tények arról tanúskodnak, hogy a magyar mondatok szerkezetében a mondatrészek *esete* nem játszik szerepet; a mondat szerkezet jelölt pozíciói kommunikatív funkciók kifejezését szolgálják. A közvetlenül  $\bar{S}$ -től dominált pozícióban, a T-ben álló mondatrészek topicként funkcionálnak; a közvetlenül  $\bar{S}$ -től dominált pozícióban, az F-ben álló mondatrész pedig fókusz szerepet tölt be.

Li és Thompson azt állítják, hogy a japán egyszerre alany-prominens és topic-prominens nyelv, azaz a japán mondatok egy része alany-állítmány, más része topic-comment alapszerkezetű. Li és Thompson tehát nincs tudatában annak a ténynek, hogy a topic kitöltése a topic-comment szerkezetben nem kötelező, s a topic hiánya egyáltalán nem jelenti azt, hogy a mondatban a szintaktikai relációk nem kommunikatív funkciókat, hanem esetfunkciókat jelölnek. A japánról foglalkozó újabb szintaktikai tanulmányok, például Kuno (1976), Kuroda (1972), J. McCawley (1976) mind megegyeznek abban, hogy a (7) alatti szerkezet a japán mondatok általános invariáns szerkezetét képviseli. A T pozícióban egy vagy több vagy zéró igei bővítmény áll, melyekhez a *wa* topicjelölő morféma csatlakozik.



(A japánban az ige mindig szigorúan a mondat végén áll. A japán az eseteket morfé mákkal jelöli. A *ga* nominativusi morféma valamint az *o* accusativusi morféma mindig törlődik a *wa* topic-morféma előtt; a többi esetjelölő választhatóan vagy kötelezően megmarad.) Pl.

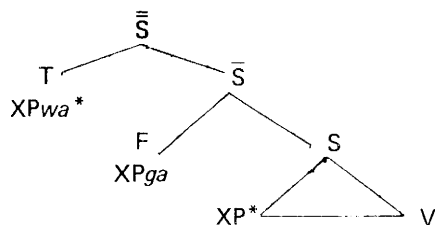
- (8) a. Noriko wa sono hon o yonda.  
 Noriko-topic a könyvet olvassa  
 'Noriko a könyvet olvassa.'  
 b. Sono hon wa Noriko ga yonda.  
 a könyv-topic Noriko-nomin. olvassa  
 'A könyvet Noriko olvassa.'  
 c. Sono hon wa Noriko wa yonda.  
 a könyv-topic Noriko-topic olvassa  
 'A könyvet Noriko OLVASSA.'  
 d. Sono mura ni wa oozei no hito ga kita.  
 a falu-ba-topic sok -genit.ember-nomin. jött  
 'A faluba sok ember jött.'

Az, hogy a japán részben alany-prominens, részben topic-prominens nyelv, abban az értelemben sem tartható fenn, hogy a (7) alatti mondat szerkezetben az  $\bar{S}$  tagozódik alanyra és állítmányra, tehát a topic-comment szerkezet mintegy fölé van rendelve az

alany–állítmány szerkezetnek – ugyanis nincs semmiféle bizonyíték rá, hogy  $\bar{S}$ -ban volna akár egy megkülönböztetett alany-pozíció, akár egy állítmányi vagy VP (igei csoport) csomópont. Nem ismeretes például olyan japán transzformáció, mely a VP-re vonatkozna, tehát az igeire és az alanyt kivéve az igei bővítményekre (vö. Kuno 1976). Hogy a nominatívusi bővítmény nem foglal el meghatározott szintaktikai pozíciót  $\bar{S}$ -en belül, mi sem bizonyítja jobban, mint hogy szabadon helyet cserélhet a többi bővítménnyel, a jelentés bármiféle módosulása nélkül. PI.

- (9) a. Washington e wa *watashi ga* kinō tomodachi to  
 Washington-ba-topic én-nomin. tegnap barátokkal  
 jidōsha de itta.  
 autóval mentem  
 'Washingtonba én mentem tegnap barátok társaságában autóval.'  
 b. Washington e wa kinō *watashi ga* tomodachi to jidōsha de itta.  
 c. Washington e wa kinō tomodachi to *watashi ga* jidōsha de itta.  
 d. Washington e wa kinō tomodachi to jidōsha de *watashi ga* itta.

Véleményem szerint a (7) alatti szerkezetben  $\bar{S}$  valóban tovább strukturálódik: S élén valóban elkülönül egy bővítményi pozíció a mondat, illetve a comment többi részétől, S-től, de ez a pozíció nem az alany, hanem a fókusz számára van fenntartva. Íme tehát a japán mondatok szerkezete:



(A *ga* fókuszjelölő morféma csupán homonim a *ga* nominatívusi morfémával, de nem azonos vele.)

Hogy a (10) alatti szerkezet szükségességéről meggyőződhetünk, tekintsük át az alábbi japán nyelvi tényeket:

Számos japán mondat típusban két *ga*-val jelölt mondatrész található. PI.

- (11) Noriko ga otōsan ga sinda.  
 Noriko apa meghalt  
 'Noriko apja halt meg.'  
 (12) Watashi ga ano koro ga totemo natsukashii.  
 én azok a napok nagyon hiányoznak  
 'NEKEM hiányoznak nagyon azok a napok.'

- (13) *Watashi ga shinbun ga yomemasu.*  
 én újság tudok olvasni  
 'ÉN tudok újságot olvasni.'
- (14) *Watashi ga eiga ga mitai.*  
 én film akarok látni.  
 'ÉN akarom látni a filmet.'

Mint hogy a japán nyelvészek a *ga* morfémát minden előfordulásában esetjelölő morfémának veszik, a fenti mondatok elemzése igen problematikusnak bizonyult. Kuno például (11)-et kettős alanyú szerkezetnek nevezi, s (15)-ből vezeti le egy úgynevezett szubjectivizációs transzformációval:

- (15) *Noriko no otōsan ga shinda.*  
 Noriko-genit. apa meghalt  
 'Noriko apja meghalt.'

Ennek a levezetésnek azonban nincs magyarázó ereje: Kuno sem szintaktikailag, sem szemantikailag nem tudja megindokolni a második alany megjelenését. A (12), (13) és (14) alatti mondatokat másként elemzi Kuno: az első NP után álló *ga* morfémát nominatívusi, a második NP után álló *ga*-t viszont accusatívusi morfémának tekinti. Így tehát a japánnak két accusatívusi morfémája lenne: az *o* és a *ga*. Ezt az elemzést az teszi kérdésessé, hogy mint N. McCawley rámutatott (1976), azok az igék, melyek egy  $NP_1ga$  és egy  $NP_2ga$  bővítmenyt vonzanak,  $NP_1ni wa$  és  $NP_2ga$  vonzattal is állhatnak, tehát az első *ga*-val jelölt bővítmenyük T helyzetben a *ni* dativus-jelölővel ellátva jelenik meg. Vessük össze például (12)-vel (16)-ot:

- (16) *Watashi ni wa ano koro ga totemo natsukashii.*  
 én-dativus-topic azok a napok nagyon hiányoznak  
 'Nekem nagyon hiányoznak azok a napok.'

A (16) alatti változat tehát arra utal, hogy (12)-ben az  $NP_1ga$  nem alany és az  $NP_2ga$  nem tárgy, hanem az  $NP_1ga$  mélyszerkezeti dativus, és az  $NP_2ga$  az alany. Kuno elemzésének további gyengesége, hogy nem tud magyarázatot adni a (11)–(14) képviselte mondat-típusok alábbi sajátosságaira.

(i) Bár a japán szórend meglehetősen szabad, és – mint (9) mutatta – a nominatívusi bővítmeny bárhol állhat az ige előtt, (11)–(14)-ben az első  $NPga$  nem mozdítható el mondatkezdő helyéről. Vö. például

- (17) \**Shinbun ga watashi ga yomemasu.*  
 újság én tudok olvasni

Pontosabban a (11)–(14) mondat-típusokban az  $NP_1ga$  bővítmeny nem a mondat egész, azaz  $\bar{S}$  élén, hanem  $\bar{S}$ , azaz a comment élén kell, hogy álljon, tehát megelőzheti egy *wa* topic-morfémával ellátott bővítmeny:

(18) Shinbun wa watashi ga yomemasu.

(ii) A (11)–(14) mondattípusokban a mondat éléről el nem mozdítható NP<sub>1</sub>ga kimerítő felsorolásként értelmezendő, tehát (11)-ben *Noriko ga* azt jelenti, hogy ‚Noriko és nem más az, aki . . .’; (12)–(14)-ben *watashi ga* azt sugallja, hogy ‚én és nem más vagyok az, aki . . .’ Az egyetlen *ga*-val ellátott bővítményt tartalmazó mondatok általában kétértelműek: a nominatívus mind semleges leírásként, mind kimerítő felsorolásként értelmezhető:

(19) Boston ni Noriko ga ikimashita.

Boston-ba Noriko ment

a. ‚Noriko Bostonba ment.’

b. ‚NORIKO ment Bostonba’.

Ezek a problémák mind megoldódnak, ha feltételezzük, hogy (11)–(14)-ben az NP<sub>1</sub> bővítmény *ga* morfémája fókuszjelölő morféma, amely előtt az NP esetmorfémája, azaz (11)-ben a genitívusi *no*, (12)-ben és talán (13)–(14)-ben is a datívusi *ni* törlődött. Minthogy a fókusz pozíció az  $\bar{S}$  élén kötött, az F-ben álló bővítmény természetesen nem cserélhet helyet a többi (S-ben álló) bővítménnyel. A  $\bar{S}$  éléről el nem mozdítható NP<sub>ga</sub> kimerítő felsorolásként való értelmezése a bővítmény fókusz funkciójából következik. (19) azért kétértelmű, mert a *ga* mind nominatívus-jelölőként, mind fókusz-morfémaként értelmezhető.

Így a magyar és japán mondatoknak tulajdonított szerkezet csupán annyiban különbözik, hogy a magyarban az ige a jelöletlen mondatrész élén, a japánban pedig a jelöletlen mondatrész végén áll. Mindkét szerkezet két jelölt kategória-relációt tartalmaz: a közvetlenül  $\bar{S}$ -től dominált XP, és a közvetlenül  $\bar{S}$ -től dominált XP relációkat. Az előbbi reláció a topic kommunikatív funkció, az utóbbi a fókusz kommunikatív funkció kifejezésére szolgál.

Chomsky az *Aspects of the Theory of Syntax*-ban azt írja, hogy a szintaktikai kategóriák szerkezeti relációi univerzálisan az alábbi funkciókat határozzák meg:

20 (Chomskynál 2.2. fejezet (11))

(i) Subjectum: [NP,S]

(ii) Predicatum: [VP,S]

(iii) Objectum: [NP, VP]

(iv) Főige: [V,VP]

A japánban és a magyarban megfigyelt tények fényében azonban Chomsky definíciói legfeljebb egy nyelvtípusra: az úgynevezett alany-prominens nyelvekre érvényesek. A nyelvek másik (vagy egy másik) típusát, a topic-fókusz nyelveket az alábbi reláció-funkciók jellemzik:

(21) (i) Topic: [XP,  $\bar{S}$ ]

(ii) Fókusz: [XP,  $\bar{S}$ ]

## HIVATKOZÁSOK

- BRASSAI SÁMUEL (1860) *A magyar mondat*, Magyar Akadémiai Értesítő, A Nyelv- és Széptudományi Osztály Közlönye, 1, 279–399.
- CHOMSKY, NOAM (1965) *Aspects of the Theory of Syntax*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- É. KISS KATALIN (1978a) *A magyar szintaxis egy transzformációs generatív megközelítése*, kandidátusi disszertáció.
- É. KISS KATALIN (1978b) *A magyar mondatok egy szintaktikai modellje*, Nyelvtudományi Közlemények, 80, 261–286.
- É. KISS KATALIN (1980) *A Transformational Generative Syntax Based on the Notions of Topic and Focus*, D. Clément (szerk.), *Empirische Rechtfertigung von Syntaxen*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn.
- KUNO, SUSUMU (1976) *The Structure of the Japanese Language*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- KURODA, YUKI (1972) *The Categorical and the Thetic Judgement: Evidence from Japanese Syntax*, *Foundations of Language*, 9, 153–185.
- LI, CHARLES–SANDRA THOMPSON (1976) *Subject and Topic: A New Typology of Language*, in Li (szerk.), *Subject and Topic*, Academic Press, New York.
- McCRAWLEY, JAMES (1972) *Japanese Relative clauses*, *The Chicago Which Hunt*, 205–214, CLS, Chicago.
- McCRAWLEY, NORIKO (1976) *Susumu Kuno: The Structure of the Japanese Language*, ismertetés, *Language*, 52, 942–960.

## Az amerikai nyelvjárások eredete és eredetisége

KNIEZSA VERONIKA

Észak-Amerika keleti partvidéke a XVI. századtól kezdett benépesülni Európából érkező gyarmatosítókkal. Angliából a XVII. század első évtizedeitől jöttek ide telepesek, elsősorban a délkeleti országrészből: Kelet-Angliából, Kentből és London vidékéről, kisebb számban a nyugati és az északi grófságokból. A XVII. sz. első negyedében Észak-Írországból skót nyelvű bevándorlók érkeztek nagy számban (skótnak a Skóciai-alföldön beszélt északi típusú angol nyelvi változatot nevezzük). A XVIII. sz. végére az Atlanti-óceán partvidéke teljes hosszában összefüggő angol nyelvterületté vált.

Az észak-amerikai kolóniák kezdetben szoros kapcsolatban voltak az anyaországgal, de egymástól teljesen elszigetelten éltek. Ennek következtében egy-egy kolónián belül az eredeti angol nyelvjárási elemek összeötvöződtek, de az elszigeteltség révén határozott amerikai–angol regionális változatokká fejlődtek. Társadalmi megoszlás szempontjából a korai telepesek a középosztályból és a szegényebb néprétegekből kerültek ki. A középosztály beszédére nagy befolyással volt az angol írott köznyelv (Standard English), de a mezőgazdasági területeken is, a puritán hagyományok következtében a Biblia nyelve hatott erőteljesen. A tájszókat felváltották a köznyelvek, a kiejtést pedig a betűjejtésre való törekvés egyenlítette ki.

A településtörténet határozza meg az amerikai angol nyelvjárások kialakulását. A kutatások megállapították, hogy a nagyobb egységeket vagy a nagyvárosok hatóköre, vagy földrajzi tényezők határozzák meg, pl. magas hegyvonulatok, ritkán lakott dombságok elválaszthatnak egymástól nyelvjárási egységeket, a folyóvölgyek mentén letelepült lakosság nyelve is külön tájnyelvvé alakulhatott. A déli államokban társadalmi tényezők is hatottak: az ún. déli nyelvjárás a rabszolgatartó ültetvényes társadalomhoz kötődött és itt a rabszolgatartást elítélő elvi állásfoglalás hozott létre éles nyelvjárási elkülönülést.

Az Atlanti-óceán-parti területek angol nyelve az angliai regionális nyelvi változatok közvetlen leszármazottja. Ezért e terület nyelvének, nyelvi változatainak kutatása és feldolgozása rendkívül fontos. A főbb változatok meghatározása támpontot adhat a későbbi földrajzi terjeszkedés irányát illetően, és alapul szolgálhat az amerikai angol nyelv belső fejlődési jellegzetességeinek és a külső hatások módosító szerepének felderítésére. Az angliai nyelvjárásokkal való összevetés pedig az amerikai települések történeti kialakulását nyelvi vonatkozásaiban is igazolhatja, és megvilágíthatja a társadalmi rétegződéseket.

1930-ban határozták el az Egyesült Államok és Kanada nyelvatlásának szerkesztését. A munkálatokat Hans Kurath igazgatásával kezdték meg. 1939–43-ban megjelent Új-Anglia (New England) nyelvatlása H. Kurath szerkesztésében, aki azután részleteiben is feldolgozta az összegyűjtött anyagot. *Handbook of the Linguistic Geography of New*

*England* c. művében leírta a terület településtörténetét és a nyelvjáráskutatás elvi szempontjait (pl. az adatközlők kiválasztását, személyi történetét stb.). A *Word Geography of New England* c. könyve fontos forrásmű, mert ebben a keleti államok szókincsének elemzése során meghatározta az alapvető amerikai angol nyelvjárási izoglosszákat. Három nagy egységet határolt el: Északi – Maine, New Hampshire, New York állam, Vermont, Massachusetts, Connecticut, Rhode Island, New Jersey és Pennsylvania északi része; Középső – Pennsylvania és New Jersey déli része, Maryland, Delaware, Kelet-Virginia nyugati része, Nyugat-Virginia, Észak- és Dél-Carolina nyugati része; Déli – Delaware, Maryland déli része, Kelet-Virginia, Észak- és Dél-Carolina keleti része. A nagyobb területi egységeket kisebb körzetekre osztotta fel, amelyeknek nyelvjárási változata a nagyvárosok hatására, vagy elszigetelt folyóölgyekben, vagy félszigeteken alakult ki. *The Pronunciation of English in the Atlantic States* c. atlaszban, amelynek társszerzője Raven J. McDavid jr., az atlanti-óceáni államok kiejtését dolgozták fel. Ebben a műben a szerzők állandóan párhuzamba állítják az amerikai nyelvjárási módokat az angliai regionális kiejtéssel. Megállapítható, hogy a szóföldrajz során kialakított nyelvjárási határokat a hangtani vizsgálatok megerősítették, lényeges módosításra nem volt szükség.

Az amerikai nyelvjáráskutatókat alapvetően a francia nyelvatlász módszereivel, a J. Gilliéron által lefektetett elvek alapján szervezték meg. Az európai felmérésektől eltérően azonban a helyi viszonyoknak és a történelmi fejlődésnek megfelelően nemcsak a szigorúan vett mezőgazdasági területek nyelvállapotát vizsgálták meg, hanem a városokét is, és valamennyi kutatóponton igyekeztek művelt és kevésbé iskolázott adatközlőket keresni. Az így nyert anyag tehát nemcsak a területi, hanem a társadalmi tényezők hatását is mutatja.

Az Új-angliai Atlasz megjelenése óta számos fontos regionális kutatás eredménye látott napvilágot: újabb földrajzi tájegységek nyelvatlászeit, speciális nyelvi jelenségek helyi monográfiáit, tájszótárakat stb. jelentettek meg. Az Egyesült Királyság (Anglia, Skócia, Wales, Észak-Írország) angol nyelvjárásaival való összevetést megkönnyíti, hogy mind az angliai (*Survey of English Dialects*), mind a skóciai (*Linguistic Survey of Scotland*, ez az észak-írországi skót nyelvjárásokat is tanulmányozza) nyelvjáráskutatók anyaga kezd egyre teljesebb terjedelemben hozzáférhetővé válni: az *SED Basic Material* 1963–70-ben, a fonológiai Atlasz 1979-ben, a LSS lexikai atlaszai 1977- és 1979-ben jelentek meg. Az összehasonlítást megnehezíti azonban az, hogy a három nyelvjáráskutatás más-más módszeren alapszik. Említettük az amerikai kutatások szociolingvisztikai színezetét, a skóciai kutatásokat strukturalista elvek szerint végezték, az angliai pedig szigorúan követte a gilliéroni elveket. Ennek megfelelően pl. a szókincskutatás alapját képező kérdőívek kérdései nem mindig azonosak, és az ez idáig publikált anyag sokszor nem engedi meg a párhuzamos elemzést (arról nem is beszélve, hogy az USA-atlaszok közül Magyarországon egyet sem lehet közkönyvtárainkban megtalálni, a többi kiadvány is csak töredékesen férhető hozzá).

Az amerikai regionális szókincs eredetét tekintve túlnyomóan angol, de jelentős idegen nyelvi hatással is számolni kell. A nyelvjáráskutatás szempontjából ezek közül a keleti partvidéken elsősorban a holland, a pennsylvaniai német (eredetét tekintve rajnai, pfalzi német), a francia és az indián szavak átvétele és földrajzi megoszlása figyelemre méltó. A kölcsönzők egy része az USA egész területén elterjedt, az amerikai köznyelvi szókincs-részévé vált, mások megmaradtak tájszóknak. Sajnálatos módon mindaddig még



nem készítettek részletes tanulmányt ezekről a kölcsönszokról. Annyi azonban megjegyezhető, hogy a legtöbb átvétel a mindennapi élet megnyilvánulásaira vonatkozik. Számbelileg legtöbb a német és a holland átvétel, valószínűleg azért, mert mind a nyelv, mind az életforma szempontjából ezek álltak legközelebb az angolhoz. A német kölcsönszók zöme az állattenyésztés, gazdálkodás köréből való: pl. állathangutató vagy állathívogató szavak: *laugh* 'nyerít' < német *lachen* stb. A hollandból sok ételnevet vettek át: *cookie* 'aprósütemény', *waffle* 'ostya' stb. A francia kölcsönszók általában földrajzi jelenségekre és a társadalmi érintkezésre vonatkoznak: *chute* 'vízmosás' < francia *chute* 'vizesés', *prairie* 'fátlan, füves pusztaság' < francia *prairie* 'rét', *shivare* 'szerenád' < francia *charivari* 'zenebona' stb. Ezek valószínűleg nagyon korai átvételek, erre utal az esetenkénti hangváltozás és jelentésváltozás is. Az új természeti környezet készítette a telepeseket arra, hogy az indián nyelvekből vegyenek át állat- és növényneveket. Az amerikai angol fejlődése során azután ezek az indián szavak a köznyelvben speciális jelentésűek (egy bizonyos, tipikusan észak-amerikai állat vagy növény neve), míg a nyelvjárásokban általános jelentésűekké váltak: pl. *chipmunk* a köznyelvben csak a *Tamias striatus* neve, a nyelvjárásokban általában 'mókus' jelentésben használják (ez utóbbi a köznyelvben *squirrel*), *skunk* az amerikai bűzös borz neve a köznyelvben, a nyelvjárásban általában 'göreny' jelentésben található meg (= köznyelvi *polecats*) stb.

Az amerikai nyelvjárások eredetét és eredetiségét próbáljuk megvizsgálni jelen dolgozatunkban. Kurath szóföldrajzi eredményeit összevetettük a két angol nyelvjárás-gyűjtés anyagával. Célunk az volt, hogy megállapítsuk, az egyes amerikai kifejezések milyen nagy-britanniai nyelvjárási terület tájszóival egyeznek meg, és ha eltérés van a változatok között, milyen forrásból táplálkozhattak az amerikai újítások.

Az *iskolakerülés* szerepel az amerikai atlasz (83. sz. kérdőív) és a LSS (1. kérdőívzet 86. kérdés) anyagában, de a SED-ben nem. Kurath (1963. Fig. 157, 158) szerint nyolc kifejezés használatos az USA keleti államaiban, a *Linguistic Atlas of Scotland* (I. kötet 29. 29A térkép) huszonhat kifejezést és alakváltozatot ad meg. A SED szerkesztői kiadtak egy pótkérdőívet az *iskolakerülés* yorkshire-i változatainak összegyűjtésére, aminek alapján kilenc kifejezést mutattak ki ebben a megyében. J. és P. Opie az iskolások nyelvét és szokásait leíró könyvében kb. húsz kifejezést sorol fel, sajnos általában pontos helymegjelölés nélkül.

Kurath véleménye szerint a keleti államokban feljegyzett tájszók amerikai szóalkotások, amelyek valószínűleg azután jöttek létre, hogy az 1880-as években kötelezővé tették a közsoktatást. Különleges ezeknek a kifejezéseknek a földrajzi megoszlása: nem egyezik meg a többi tájszóval, és nemcsak a kisebb nyelvjárási egységek, hanem a legfontosabb izoglosszák által határolt nyelvjárási területek sem vonatkoznak rájuk.

A keleti államokban feljegyzett kifejezések az *iskolakerülésre*: *Play truant*, *Skipped school*, *Played hookey*, *Lay out*, *Laid out*, *Bagged school* vagy *Bagged it*, *Hooked school*, *Hooked Jack*.

A fentiek közül az első kettő (*Play truant*, *Skipped school*) az, amely megtalálható az angliai szóikincsből is. Ezek közül is *Play truant* a legrégebbi: 1560 óta adatolható. A főnévi elem (*truant*) jelentése eredetileg 'csavargó' volt, ebből 'lusta, tétlen ember, iskolakerülő fiú' lett. A szerkezet jelentése 'csavargót játszik'. Ez a köznyelvi kifejezés, mint Ellis 1957 megjegyzi, sok adatközlő nem is ismert más szót. Nagy-Britanniában általánosan megtalálható egészen az Orkney-szigetekig, a Shetland-szigeteken és Észak-

Írországban azonban ismeretlen. Az USA keleti államaiban általában a nagy városok hatókörében fordul elő, különösen Massachusettsben és Connecticutban, de megtalálható végig az egész atlanti-óceáni partvonalon Kelet-Virginiáig. A két Carolinában nem adatolták, és nyugat felé is egyre ritkul a használata.

A *Skipped school* is irodalmi értékű kifejezésnek számít. Az ige eredeti jelentése 'szökdécsel, átugrik'. Ebből fejlődött a 'kihagy' majd a 'meglép' jelentés. A szerkezetet ebben a jelentésében először 1824-ből adatolja az OED. Nem kifejezetten köznyelvi alak, inkább a bizalmasabb stílushoz tartozik, de irodalmi szövegekben is gyakran előfordul. Nagy-Britanniában nem kötődik nyelvjárási területhez. Előfordulásának északi határa Közép-Skócia, ami arra utal, hogy a szóalkotás déli, angliai eredetű. Észak-Írországban nem használatos. Az USA-ban az egész tárgyalt nyelvterületen előfordul a többi kifejezéssel párhuzamosan, főleg New York környékén és Észak-Pennsylvániában. Mindkét változat az angol irodalmi művek útján terjedhetett el Amerikában. Kurath külön térképen tünteti fel őket.

*Play hookey* szerkezetére nézve a *Play truant* mintájára képződött: 'úgy tesz, mintha... , azt játssza, hogy...'. A főnévi elem azonban problematikus. A MED szerint a középanyolban *hōke* a húsvét utáni hétfőt vagy keddet jelentette, amely a XIV. sz.-tól népszerű vidám ünnep lett (a szó etimológiáját még nem sikerült megnyugtatóan megállapítani). A modern nyelvjárásokban *hookey*, *hockey* stb. aratási ünnep, amelyen az asszonyok és gyerekek is részt vehetnek. A XIX. sz.-ban Észak- és Kelet-Angliában és Írországban élt ez a hagyomány, a *hookey* alakot Írországban jegyezték fel. A *hockey* másik jelentése a francia *hocquet* 'kampó' szóból származik, és ez a sport neve. A szerkezet jelentése tehát lehet 'úgy tesz, mintha ünnep lenne' vagy egyszerűen 'hokizni megy', mint az *iskolakerülés* körülírása. Ez az egyetlen az amerikai változatok közül, amelyet a *Play* igével kapcsolatban alkottak. Skóciában az alakok majdnem a fele ilyen szerkezet, ez arra enged következtetni, hogy a kifejezés korai amerikai szóalkotás. Területileg a *Play truant* és a *Skipped school* előfordulásával megegyezik. Partridge 1937 szerint Nagy-Britanniába az 1890-es években importálták Amerikából. Opie 1959 szerint Anglia-szerte általánosan használják az iskolások. A SED kérdőíve szerint Leeds környékén ismerik, a *Linguistic Atlas of Scotland* Northumbria és Angus keleti, tengerparti területein mutatja ki.

*Lie out (of school)*. A *lie* ige tárgyatlan, jelentése 'fekszik'. A középanyolban 'rejtőzködik, ólálkodik' jelentése is volt. A régi skótban 'tétlenkedik, kötelességet mulaszt' is. Az *out* adverbium azonban megnehezíti a szerkezet keletkezésének magyarázatát. Egyedül a régi skótban található *lie out* mint 'megtagadni a támogatást vagy engedelmességet a hatalomtól'. A modern nyelvjárásokban *lie out* a rideg pásztorkodás kifejezése. A skóciai atlasz szerint *lie out* 'iskolakerülés' jelentéssel Írországban fordul elő, összesen 5 adatközlő említette meg. Amerikában összefüggő területen található meg, a két Carolinában és Kelet-Virginiában, ezek déli nyelvjárási területek, és nem tartoztak a hagyományos skót vagy ír telepes vidékekhez.

*Laid out (of school)*. A *lay* tárgyas ige, jelentése 'fektet'. A középanyolban kialakult tárgyatlan használata is, amely funkciójában hasonlított a tárgyatlan *lie*-éhoz. A mai nyelvhasználatban nyelvjárásokban és a műveletlen, pongyola nyelvhasználatban fordul elő. A *Laid out* valószínűleg a *Lay out* alakváltozata, és a két alak majdnem párhuzamosan fordul elő Amerikában. Nagy-Britanniában nem adatolták.

*Hooked School.* A középangolban volt egy személytelen tárgyatlan ige, *hook* 'elmege, továbbmegy' jelentéssel. A modern szlengben *hook it* alakban 'kereket old'. Az 'iskolakerülés' jelentés ebből a változathból eredeztethető. A szerkezet nyelvtani változásokon ment keresztül az évszázadok folyamán: az eredetileg személytelen ige a szlengben általános tárgyat: *it* vett fel. Ezt az amerikai kifejezésben felváltotta *school* 'iskola' mint valódi tárgy, ezáltal az ige tárgyassá vált. A *Hooked school* ismeretlen Nagy-Britanniában, az USA-ban is csak szűk területen, Baltimore környékén, Marylandben használják.

*Hooked Jack.* A kifejezés igei alakja valószínűleg azonos az előzőével. *Jack*, mely eredetét tekintve a francia *Jacques*, majd az angol *James* és *John* személynevek becézett alakja, a nyelvjárásokban és a szlengben számtalan, rendkívül változatos jelentéseket vett fel, nyelvi jolly-jokernek is lehetne nevezni. Az 'iskolakerülés' jelentéssel kapcsolatban a matróz-szleng sokféle kifejezése jöhet számba főnévi alakban. Igeként a skótban bizalmas stílusban kialakult 'tétlenkedik, pizmog, cselleng' jelentése. Az angliai és ausztráliai nyelvjárásokban és szlengben 'abbahagyja a munkát, odébbáll' jelentése volt. A nehézséget az okozza, hogy a nagy-britanniai és az amerikai kifejezéseknek alapvetően eltér a nyelvtani szerkezete. Feltételezhető azonban az is, hogy két szinonima kapcsolódásáról van szó, ahol a sokjelentésű *Jack* igéből átváltott főnévi funkcióra, és a *Jack* ebben az esetben a *School* szó szinonimájává vált. A kifejezést csak Amerikában, ott is csak Cape Codban jegyezték fel.

*Bagged school, Bagged it.* A *bag* 'zsák, zacskó' főnévnek még a középangol korokban kialakult tárgyatlan igei alakja 'lóg, lötyög' jelentéssel. A XV. sz.-tól ez tengerészeti műszó lett, a petyhüdt vitorlára alkalmazták. Ebből a jelentésből alakult ki a *bag* ige 'eltér a kijelölt iránytól' tengerészeti terminusa. Valószínűleg tréfás szóhasználat eredményeként kezdett 'iskolakerülés'-t jelenteni. Nyelvtanilag a szerkezet ugyanúgy fejlődött, mint a *hook* – *hook it* – *hook school*: személytelen tárgyatlan ige, általános tárgy *it*, valódi tárgy *school*. A skóciai anyagban csupán néhány adatközlő, többségükben férfi, említette a kifejezést 'iskolakerülés' jelentéssel Dumfriesshire-ben. Webster 1905-ben említi: *bag it* szleng 'iskolát kerül'. Egyébként ez az egyetlen a kifejezések közül, amely a megvizsgált Webster szótárakban előfordul. Az USA-ban egyébként csak Philadelphia környékén használatos.

Az amerikai és nagy-britanniai nyelvjárási szókinccsgyűjtemények összehasonlítása alapján megállapítható, hogy a mindennapi élet, a ház, a gazdaság stb. fogalomkörében található a legtöbb regionális vagy helyi jellegű kifejezés. Az ételek, ruházat, napi munkafolyamatok, munkaeszközök, háziállatok, termények, az időjárás jelenségek, a környező állat- és növényvilág nevei tartoznak a szorosan vett tájszók közé. Ezek képviselik a szókinccs legrégebbi rétegét, és az amerikai változatok közül ezeket a legkönnyebb visszavezetni nagy-britanniai eredetükhöz. Ugyanakkor a szókinccsnek ez a rétege bizonyult Amerikában a legmúlékonyabbnak: az életkörülmények, munkafolyamatok, a természeti környezet megváltozása magával hozta az eredeti gazdag tájszóváltozatok leegyszerűsödését, a társadalmi változások pedig azt segítették elő, hogy a köznyelvi kifejezések kiszorítsák a korábbi regionális szokat. Az USA tájszóanyaga sokkal szegényesebbnek tűnik egy-egy szűkebb angliai tájegység hasonló jellegű szókinccséhez képest.

A társadalmi jelenségekre vonatkozó kifejezések azonban az amerikai atlasz tanúsága szerint éppen ellenkező fejlődést mutatnak. Ezek egyrészt időtállóbbaknak bizonyultak, másrészt a más nyelvű csoportokkal való együttélés során átvételekkel is bővültek, és

angolszász eredetű szavak is nyertek új jelentést, vagy alkottak új szókapcsolatokat. A szókincsnek ez a rétege jellegét tekintve a szlenggel határos, kialakulásának körülményeire a társadalmi változások hatnak, és divat jellegük miatt az idő fontos tényező keletkezésükben, módosulásukban és kihalásukban. Mivel ezek a kifejezések ritkán szerepelnek frott szövegekben, történetük leírása, a kifejezések elemzése komoly nehézségekbe ütközik. A *Play truant* és *Skipped school* példája azt mutatja, hogy ha egy eredetileg rétegnyelvi vagy bizalmas stílushoz tartozó vagy éppen szleng kifejezés valamilyen módon bekerült az irodalmi nyelvbe, ez a tény évszázadokra biztosíthatja az illető kifejezés használatát, míg mások csak kérészetűek.

Eredetüket tekintve az *iskolakerülés* amerikai változatairól megállapítható, hogy valamennyi angolszász szó jelentésváltozásával alakult ki, olyan igékből általában, amelyek az angol nyelvfejlődés valamelyik fázisában vagy az angol regionális változatok valamelyikében kialakítottak 'tétlenkedik, munkát kerül, kötelességet mulaszt' jelentést. A jelenlegi szerkezetekben először valószínűleg jelentésbővülést kell feltételeznünk: 'munka, kötelesség' + 'iskola', majd az eredeti jelentések elhomályosulásával és kihalásával a kifejezések leszűkültek az 'iskolakerülés' fogalmára. Ez a fogalom, úgy látszik, inkább a szociolingvisztika területéhez tartozik (vö. a SED állásfoglalását, amelynek alapján kihagyták az alapgyűjtésből, és Webster „szleng” megjelölését a *bag it*-nél). Érdekes és a jelentésváltozások vizsgálata szempontjából hasznos lenne ezt a fogalmat újból és újból felmérni, hogy meg lehessen állapítani, a jelenlegi kifejezések közül melyek bizonyulnak tartósabb életűeknek, esetleg válnak irodalmi alakká, melyek szorulnak ki a nyelvhasználatból, és az új szóalkotások a szókincs melyik rétegéből, milyen jelentés-áryalatokból alakulnak ki.

#### I R O D A L O M

- A Dictionary of the Older Scottish Tongue*. Ed. W. A. Craigie and A. J. Aitken. Chicago—London, 1937 ff. (DOST)
- ELLIS, STANLEY: *Yorkshire Expressions for „To Play Truant”*. In: YDS, 1957, 48—49.
- HUGHES, ARTHUR—PETER TRUDGILL: *English Accents and Dialects*. London, 1979.
- KURATH, HANS: *A Word Geography of the Eastern United States*. Ann Arbor, 1963.
- KURATH, HANS: *Studies in Area Linguistics*. Bloomington—London, 1972.
- KURATH, HANS: *Handbook of the Linguistic Geography of New England*. Providence, 1973.
- KURATH, HANS—RAVEN J. McDAVID, Jr.: *The Pronunciation of English in the Atlantic States*. Ann Arbor, 1961.
- The Linguistic Atlas of Scotland*. Eds. J. Y. Mather and H. H. Speitel. Vol. I. London, 1975.
- McDAVID, RAVEN J., Jr.: *The dialects of American English*. Chapter 9. In: W. NELSON FRANCIS: *The Structure of American English*. New York, 1958.
- Middle English Dictionary*. Eds. H. Kurath and S. Kuhn. Ann Arbor, 1952 ff. (MED)
- New English Dictionary on Historical Principles*. Eds. J. Murray, H. Bradley, W. A. Craigie, C. T. Onions. Oxford, 1884—1928 (NED)
- OPIE, IONA and PETER: *The Lore and Language of School-Children*. Oxford, 1959.
- Oxford English Dictionary*. (Eds. vö. NED) Oxford, 1933 (OED).
- PARTRIDGE, E.: *A Dictionary of slang and Unconventional English*. London, 1937.
- REED, CARROLL: *Dialects of American English*. Univ. of Massachusetts Press, 1977.
- VIERECK, WOLFGANG: *Regionale und soziale Erscheinungsformen des britischen und amerikanischen Englisch*. Tübingen, 1975.
- WEBSTER, NOAH: *Dictionary of the American English Language*. Providence, 1867 és 1873.
- Webster's Imperial Dictionary*. Chicago, 1905—1906.
- WRIGHT, JOSEPH: *The English Dialect Dictionary*. London, 1898—1905 (EDD).

## W. D. Whitney és néhány európai nyelvész

MESSMER ANDRÁS

William Dwight Whitney-nek (1827–1894), ennek a múlt század második felében tevékenykedett amerikai nyelvésznek a neve egészen a legutóbbi időig<sup>1</sup> feledésbe merült; dolgozatunkban azt igyekszünk bizonyítani, hogy méltatlanul feledték el, és hogy modern, saussure-i nyelvfelfogásunk gyökerei hozzá nyúlnak vissza.

Whitney két általános nyelvészeti műve közül itt csak a másodikkal foglalkozunk: az 1875-ben megjelent *A nyelv élete és fejlődése (The Life and Growth of Language)* cíművel.<sup>2</sup> Először azt vizsgáljuk meg, hogyan határozza meg Whitney ebben a művében a nyelvet, másodsor, hogy mit tartott a nyelvtudományról. Abban a korban még nem voltak jelentős nyelvészek Amerikában. Whitney volt az 1869-ben megalakult Amerikai Filológiai Társaság<sup>3</sup> első elnöke. Ezért, ha el akarjuk őt helyezni a nyelvtudomány történetében, az európai nyelvészek között kell vizsgálódnunk: a múlt században a nyugati nyelvtudomány egyet jelentett az európaival. Így dolgozatunk mindkét részében azt is figyelni fogjuk, hogy Whitney hogyan kapcsolódik véleményével az európai nyelvészekhez – mind kortársakhoz, mind elődökhöz és eljövendőkhöz, hiszen a gondolat túllép az időhatáron.

1. Whitney esetében a „Mondd meg, hogy mit tartasz a nyelvről, s én megmondom, ki vagy”-féle módszer alkalmazásától – első pillanatra úgy tűnik – el kell tekintenünk. Munkája ugyanis nagyrészt nyelvdefiníciók rendezetlen és terjedelmes halmaza.

Már az első oldalon megtudjuk, hogy a nyelv „az emberi gondolkodás kifejezésének eszköze”. Túl általános, noha igaz megállapítás ez, Whitney azonban nem áll meg itt. Néhány sorral lejjebb kifejti: „[A nyelv] olyan eszköztárat [jelöl] . . . , amelynek segítségé-

<sup>1</sup> A 70-es évek elejéig: a *Life and Growth*-reprint 1970-ben, a SILVERSTEIN-féle kiadás 1971-ben jelent meg: William Dwight Whitney, 1970. *The Life and Growth of Language*. Hildesheim–New York: Georg Olms Verlag [Documenta Semiotica. Serie 1. Linguistik.]; Michael Silverstein, ed. 1971. *Whitney on Language. Selected writings of William Dwight Whitney*. Cambridge, Mass.—London: M.I.T. Press.

<sup>2</sup> *The Life and Growth of Language: An Outline of Linguistic Science*. New York: D. Appleton; London: H. S. King. A másik az 1867-es *A nyelv és a nyelv tudománya (Language and the Study of Language: Twelve lectures on the principles of linguistic science*. New York: Scribner's Sons; London: Trübner. Rövidített kiadása in SILVERSTEIN, 1971, 7–111).

<sup>3</sup> „Filológia” és „nyelvészet” terminusaiban még nem, a valóságban már kettévált; a nyelvészet státusában – mint JESPERSEN 1949: 64 megjegyzi (Otto Jespersen, 1922<sup>1</sup>. *Language. Its Nature, Development and Origin*. London: George Allen and Unwin Ltd.) – a XIX. század derekán változás következett be: „a filológia szolgálólánya” helyett a nyelvtudomány autonóm stúdiummá lett, míg a filológia egyre inkább a nemzeti kultúra vizsgálatát kezdte jelenteni.

gével az ember tudatosan és szándékkal kifejezheti gondolatait, főként azzal a céllal, hogy azokat mások számára ismertté tegye . . . [A nyelv] kifejezés közlés céljából (expression for the sake of communication).” Ez a kissé hosszadalmas meghatározás természetéből adódóan sok olyan kifejezést tartalmaz, amelyeket Whitney lényegesnek tartott megjegyezni a nyelvről, s így igen tanulságos. E körül a definíció körül építjük ezért dolgozatunk első részét, amennyiben vizsgálódásunk során sorra vesszük kulcsszavait.

Először is, Whitney szerint a nyelv *eszköz, eszköztár*. Mint írja, „[a nyelv] nem tulajdonság vagy adottság, kapacitás; nem gondolkodásunk közvetlen kiáradása; a nyelv közvetett produktum és eszköztár” (278). Ezzel a véleményével a fél évszázaddal korábban élt nagy német tudóssal, Wilhelm von Humboldttal (1767–1835) kerül szembe, az ő számára ugyanis éppen fordítva, a nyelv nem produktum, *ergon*, hanem élő képesség, *energeia* volt.

Másodszor, Whitney a nyelvet a *gondolat, a gondolkodás* kifejezésévé teszi. Egész munkáját átszövi a gondolkodás nyelvvel szembeni elsőbbségének hangsúlyozása.<sup>4</sup> Ezzel egyrészt szembenáll a locke-i reflexió–érzékelés dichotómiát az utóbbi felé eltoló Condillacnak a nyelvi nézeteit<sup>5</sup> szélsőséges, vulgáris materialista irányzattá tevő angol Horne Tooke-kal (1736–1812), – de az e századi Leonard Bloomfield neopozitivizmusával is. Számukra ugyanis a láthatatlan és megfoghatatlan gondolkodás helyett csak az érzékelhető nyelv létezik. Viszont „a fogalom mindig és mindenhol elsődleges a kifejezéssel szemben” (139) – mondja Whitney –, „[a nyelv] csupán eszköztár, amelyet egy erő használ föl, s ez a gondolkodás” (238). „A gondolkodás . . . lényegét tekintve aktív és teremtető erő” – írja –, amely „nem oktatható olyan készségekre, melyek előzőleg nem voltak birtokában” (30). Másrészt tehát nemcsak a gondolkodást passzívnak tekintő empirista irányzattal kerül szembe, hanem úgy tűnik, mintha egyben a Descartes-tól eredeztetett és napjainkban Noam Chomsky által képviselt innata-elmélet egyik múlt századi képviselője lenne. Azért használtunk feltételes módot, mert Whitney központi gondolatait sem egységes rendszerként adja elő, hanem inkább többször visszatérő gondolatcsírák formájában. Az innatizmusra pedig nem találtunk több utalást ebben a művében.

Az, hogy Whitney ennyire hangsúlyozta a gondolkodás elsőbbségét, nemcsak az őt megelőző és jóval utána következő korok nyelvészei között jelöli ki helyét. Az őt közvetlenül követő újgrammatikusok – paradox módon<sup>6</sup> – részben talán éppen pszichológista beállítottságuk miatt éreztek eszmei rokonságot Whitney-vel és tekintették őt előfutárunknak. A két kiváló lipcsei nyelvész, Karl Brugmann (1849–1919) és August Leskien (1840–1916) igen elismerően nyilatkozott róla az Amerikai Filológusok Első Kongresszusára küldött leveleiben.<sup>7</sup> Az 1894-ben, Whitney halálának évében rendezett kongresszus egy napját ugyanis a híres amerikai nyelvészről való megemlékezésnek szentelték.

<sup>4</sup> Lásd pl. 106, 110, 137, 298–299.

<sup>5</sup> Lásd ÉTIENNE BONNOT DE CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746). Paris–Bordeaux: Ducros, 1972. JOHN HORNE TOOKE, *Epea pteroaenta or the Diversions of Purley*, I–II, London, 1786–1805.

<sup>6</sup> Hiszen Whitney – mint a dolgozat 2. részéből kiderül – éppen pszichologizmusáért támadta Steinthalt, akitől az újgrammatikusok szintén sokat merítettek.

<sup>7</sup> Mint JAKOBSON idézi *World Response to Whitney* c. cikkében, in SILVERSTEIN, 1971: xxvi–xxviii.

Harmadszor, az alapul vett definíció tartalmazza a *kifejezés* és *jelölés* szavakat. A *jel*lel Whitney máshol is kapcsolatba hozza a nyelvet: „A nyelv . . . kiejtett és hallható jelek összessége” (2); „az összes emberi nyelvben megalkotott minden szó tetszőleges és konvencionális jel” (19). Ez annyira egybevág azzal, amit fél évszázaddal később Saussure fog mondani a nyelv jelszerűségéről, hogy érdemes megnézni, hogyan folytatja Whitney ezt a gondolatmenetet. „Tetszőleges – írja –, mert ezernyi más, ugyancsak használatos szót . . . ugyanilyen jól megtanulhattak volna erre az egy bizonyos célra alkalmazni; és konvencionális, mert annak, hogy éppen ezt a szót használják és nem másikat, csupán az az oka, hogy ez a szó már használatos abban a közösségben, amelybe a beszélő tartozik.” Ezzel Whitney egy évezredes vitában foglal állást: az ógörög filozófiában az i. e. V. században kezdődött természet-konvenció vitára gondolunk. „A szó *thesei*, ‚kijelölés szerint’ létezik, és nem *physei*, ‚természet szerint’, abban az értelemben, hogy akár a dolgok természetében általában, akár az azokat használó emberek természetében egyénenként, bármi is lenne, ami előírná vagy meghatározná” (19).<sup>8</sup> Jól tudjuk, hogy Saussure mennyire a sztoikusok jelelméletére alapozta rendszerét; ebben a kérdésben azonban nem *physei*-párti görög elődeivel, hanem a *thesei*-párti Whitney-vel tart, akiről egyébként ő is majdnem elküldte méltató levelét 1894-ben.<sup>9</sup>

Végül, *tudat*, *szándék* és *közlés* (*kommunikáció*) említése az alapul vett meghatározásban mind arra utal, amit úgy tartanak számon, mint Whitney legfőbb hozzájárulását a nyelv tudomány fejlődéséhez. Whitney híres nyelvdefiníciójáról van szó: a nyelv „ember alkotta institúció” (34).

Miben jelent ez a felismerés előrelépést? Olyan kortárs nyelvészek szerint, mint August Schleicher (1821–1868), a nyelv az embertől függetlenül születő, fejlődő és elhaló természeti organizmus. Whitney élesen fellépett – külön cikkben is („Schleicher és a nyelv fizikai elmélete”) – ez ellen a nézet ellen. Szerinte a nyelv nem a „fizikai”, vagyis a természeti szférába tartozik, de – mint ezt külön ki is fejti egy másik cikkében („Steinthal és a nyelv pszichológiai elmélete”)<sup>10</sup> – bármennyire hangsúlyozza is a gondolkodás elsődlegességét, nem is a lélektaniba. Institúció, „intézmény” annyit jelent, mint emberek által „intézett” – amit az ember hozott létre, ami az embertől függ, és amit az ember változtathat meg. Szándékosságról, „az emberi akarat szabad működéséről” (143) van tehát szó, de nem az egyénéről. A nyelv „nem egyéni tulajdon, hanem társadalmi” (149): Whitney a nyelvet a társadalmi szférába helyezi.

Nem keríthetünk itt sort Whitney nyelvdefinícióinak kimerítő vizsgálatára. Két olyan tényre azonban, mely – úgy tűnik – Whitney-t meglepő módon a modern nyelvészethez közelíti, fel kell hívni a figyelmet. „A szó igazi értelmében senki sem tudja meghatározni a nyelvet – mond ellent önmagának az a szerző, aki munkájának jó részében egyebet sem tett, mint meghatározta a nyelvet –, mert az egy hatalmas, konkrét institúció, az egy közösségben uralkodó *használatok* összessége, melyet csak megmutatni s leírni tudunk” (157; kiemelés tőlem – M. A.). A látszólagos önellentmondás azonban

<sup>8</sup> A problémával Whitney külön cikkben is foglalkozott: *Physei or Thesei – Natural or Conventional?* (Transactions of the American Philological Association for 1874, 1875: 95–116), in SILVERSTEIN, 1971: 111–133.

<sup>9</sup> Lásd R. JAKOBSON, *i. m.*, in SILVERSTEIN, 1971: xxviii–xliv.

<sup>10</sup> *Schleicher and the Physical Theory of Language; Steinthal and the Psychological Theory of Language*, in: W. D. WHITNEY 1873, 298–331, ill. 332–375.

megoldódik, ha észrevesszük, hogy itt Whitney más értelemben használja a *nyelv* szót, mint eddig. Itt azt írja körül, amit negyven év múlva Saussure *parole*-nak, s napjainkban Chomsky performanciának nevez. Az idézet további részéből valóban úgy tűnik, mintha Whitney tudott volna a nyelv–beszéd megkülönböztetéséről: „[A nyelv] szótárában és nyelvtanában létezik, de anyagában és használatában is, ami nem jut bele sem a szótárba, sem a nyelvtanba”. Sajnos azonban Whitney nem viszi tovább a gondolatot, az megmarad csíra formájában – ez jellegzetes hibája –, sőt úgy tűnik, később el is feledkezik róla, keverve a *language* és *speech* terminust (304–305).

Whitney ugyanakkor a maga józan alaposságával több terminust mérleget, mielőtt a nyelvet institúciónak nevezi. Így kerül elő – s ez a másik figyelemre méltó tény – Chomsky híres kulcsszava, a *generálás* (308), azonban nem a mondatok „generálása” értelmében. Whitney csak szavak létrehozását tárgyalja: a múlt századi nyelvtudomány szóközpontú volt, szemben a mai mondatközpontú nyelvészettel.

2. Amit Whitney a nyelv általános természetéről megállapít, nagyrészt meghatározza álláspontját a nyelvtudománnyal kapcsolatban. Bár általában *science of language*-ről beszél, a nyelvészetet nem tekinti természettudománynak. Ami az emberi tudattal kapcsolatos, az számunkra „humán” vagy társadalomtudomány. Whitney mégis így fogalmaz: „Az a stúdium, amely az ember cselekedeteivel, körülményeivel és szokásaival kapcsolatos . . . , nem lehet más, mint történeti vagy morális tudomány” (311). A történettudomány valóban társadalomtudomány; de vajon miért sorolja Whitney ide a lingvisztikát is? Mint az idézetből kiderül, ő általánosabb értelemben használja a *historical science*-t: éppen a mi „társadalomtudomány” terminusunkat érti rajta. És ez az elnevezésbeli különbség nem véletlen. A XIX. század a történelem hőskora volt: ekkor vált a história általános törvényekkel rendelkező tudománnyá. Darwin elmélete nyomán pedig a többi tudományterület kutatóinak figyelme is a fejlődés mechanizmusa felé fordult. Azt tartották, hogy a jelen magyarázata a múltban keresendő. Korának historiz-musa hatott Whitney-re is.

Noha Whitney nem vonta ki magát ez alól a hatás alól, ezen a területen is – bár itt is csíragondolat-szerűen – továbblépett.

Tudjuk, hogy Saussure élesen elválasztotta a diakrón nyelvészetet a szinkrónról, mely a nyelvi rendszert egy adott időpontban vizsgálja. Whitney is kétfelé osztja a nyelvtudományt, azonban (s ez azt mutatja, hogy mégsem felejtette el teljesen) inkább a nyelv–beszéd elválasztásának megfelelően: „Azt mondhatjuk, az *összehasonlító filológia* és a *nyelvészet tudománya* ugyanannak a stúdiumnak a két oldala: az előbbi elsősorban a nyelvek bizonyos összességének egyedi tényeivel foglalkozik, osztályozza őket, feltárja kapcsolataikat, és következtetéseket von le belőlük; az utóbbi pedig a beszéd törvényeit és általános alapelveit tekinti fő tárgykörül, és az egyedi tényeket inkább magyarázatul használja” (315; kiemelés tőlem – M. A.). Jellemzően összekeverve ugyan a nyelv és beszéd terminusokat, Whitney a kétféle megjelöléssel egyrészt pontosan arra a tudománnyá válásra utal, amit fentebb a történelemmel kapcsolatban megjegyeztünk. A Bopp-hoz visszanyúló (*Vergleichende Grammatik . . .*, 1833–39) *comparative philology* egyedi tények és törvényszerűségek tömegét tárta fel a Whitney-ig terjedő fél évszázad alatt; amit Whitney számon kér, a *linguistic science*, amihez ő annyi értékes gondolattal járult hozzá, az a nyelv általános vizsgálata. Ennek egységes rendszerét azonban csak majd Saussure adja meg a tanítványai által 1916-ban *Cours de linguistique générale* címmel megjelen-



tett genfi előadásában. Mivel azonban az általános nyelvészetben ma a szinkrónia dominál, az összehasonlító nyelvtudomány pedig a nyelv fejlődésére utaló tényeket tárja föl, kis túlzással talán mégis tekinthetjük a Whitney-féle beosztást a saussure-i szinkrón–diakrón elválasztás előképének.

Whitney eredeti gondolatok magvait vetette a nyelvészet termékeny talajába, és egy saussure-i nagyságú nyelvésznek kellett jönnie, hogy learassa a termést.

## D. L. Bolinger és L. S. Hultzén az intonációról

VARGA LÁSZLÓ

### Bevezető

Az amerikai nyelvészek többségével ellentétben Bolinger és Hultzén nem értett egyet az intonáció strukturalista-fonémikus felfogásával. Ez a felfogás fokozatosan alakult ki a Bloomfield utáni amerikai nyelvészetben, Trager és Smith nagyhatású szintézise (1951) után pedig egyeduralomra tett szert az Egyesült Államokban, és csak a hatvanas években tört meg. A strukturalisták fonéma-jelleget tulajdonítottak az olyan szupraszegmentális jelenségeknek, amelyek képesek azonos hangsorból álló grammatikai szerkezeteket megkülönböztetni, vö. pl. *She<sup>2</sup> wáshed and brúshed her<sup>3</sup> háir<sup>1</sup> ↓* (= Megmosta és átkéfélt a haját) ~ *She<sup>3</sup> wáshed<sup>2</sup> ↑ and<sup>2</sup> brúshed her<sup>3</sup> háir<sup>1</sup> ↓* (= Megmosakodott és átkéfélt a haját). Azt tartották, hogy a grammatikai szerkezetek és szupraszegmentális megformálásuk (pl. hangsúlyozásuk) között közvetlen kapcsolat áll fenn. Ezt az utóbbi véleményt a strukturalizmust felváltó transzformációs-generatív nyelvészet követői is vallják.

Hultzén és különösen Bolinger a strukturalista-fonémikus intonáció-felfogás számos állításával szinte kezdettől fogva szembeszállt, és így nézeteik között jelentős a hasonlóság. Mivel saját nézeteiket általában polémikus érveléssel fejtették ki, akadnak közöttük túlzások is. Elévülhetetlen érdemük viszont, hogy munkásságuk állandó kihívás a nyelvtudományra leselkedő dogmatizmussal szemben.

A jelen tanulmány Bolinger és Hultzén hangsúllyal kapcsolatos nézeteit tárgyalja elsősorban, de érinti az intonáció egyéb vonatkozásairól (hanglejtésről, junktúráról) vallott felfogásukat is.

### 1. A hangsúly fonetikai természete

A hangsúlyt, mint fonológiai kategóriát a strukturalista-fonémikus iskola *stress*-nek, Bolinger és Hultzén pedig inkább *accent*-nek (akcentusnak) hívta. Ez a terminológiai különbség egy sokkal fontosabb különbségre utalt: a hangsúly fonetikai tartalmának eltérő megítélésére.

A strukturalisták szerint az angol hangsúly (tehát egy szótagonak az angol nyelvben jelentőséggel bíró relatív prominenciája) egyetlen fonetikai változóval jellemezhető, és ez az intenzitás-hangerő. Ezzel szemben Bolinger (1955) és Hultzén (1955) már meglehetősen korán azt állította, hogy az intenzitás-hangerő nem az egyetlen, és nem is a legfontosabb fonetikai jellemzője az angol hangsúlynak. Több kutató is (pl. M. O. Berger 1955, H. Mol és E. M. Uhlenbeck 1956, D. B. Fry 1958, P. Lieberman 1960) bizonyította, hogy az angol hangsúlyélményben a hangmagasság- és időtartambeli eltérés,

valamint a redukált és nem-redukált hangszínzet sokszor fontosabb szerepet játszik, mint az intenzitás-hangerő. Mivel a hangsúly fonetikai tartalma nem azonosítható az intenzitással, a *stress* szó viszont a strukturalista használatban ezzel az értelmezéssel fonódott össze, Bolinger és Hultzén az *accent* szót használta. Hultzén szerint „az akcentus a viszonylagos hangmagasság, hangerő ( . . . ) és időtartam kompozituma” (1964: 86).<sup>1</sup>

Bolinger azonban még tovább ment. Mol és Uhlenbeck (1956) következtetéseire hasonlóan arra a megállapításra jutott, hogy az intenzitás-hangerő gyakorlatilag nem játszik szerepet az angol hangsúlyélményben. Az angol hangsúly igazi fonetikai ismérve a radikális hangmagassági változás (*pitch obtrusion*), az időtartam másodlagos, az intenzitás-hangerő pedig elhanyagolható (1958 a). Bolinger nem tagadta, hogy az intenzitás-hangerő jelen lehet és gyakran jelen is van a hangsúlyban (vö. 1964 a: 284), de tagadta, hogy ez a jelenlét döntő.

Az intenzitás-hangerő kiiktathatósága az angol hangsúly fonetikai tartalmából nem egyértelműen eldöntött kérdés. D. Crystal (1969: 116) szerint Bolinger a strukturalista felfogás elleni küzdelmében az ellenkező véletl hibájába esett, amikor az intenzitást elhanyagolhatónak tartotta. Ugyanakkor viszont a Haskins laboratóriumban folytatott beszédszintetizáló kísérletek tanúsága szerint kielégítő hangsúlyélményt lehet elérni az időtartam és a hangmagasság segítségével, tehát intenzitás nélkül is (I. Mattingly 1966: 2; J. H. Gatenby, G. N. Sholes és G. M. Kuhn 1972: 27–9).

Megjegyzendő még, hogy Bolinger a *stress* szakkifejezést is megtartotta, de más értelemben használta, mint a strukturalisták. Nála ez a lexikai szintű prozódia eleme. A *stress* egy lexikai egység meghatározott szótagjának képessége arra, hogy a nyelvi megnyilatkozásban (*utterance*) akcentust kapjon (1958 a: 149; 1964 a: 285, 1972: 614). Hultzén ilyen megkülönböztetést nem tett.

## 2. A hangsúly az intonációs eszközök rendszerében

2.1. Hultzén szerint a nyelvi megnyilatkozás (*utterance*) szövegből és a szövegre ráakadó intonációból áll (1959: 109; 1964: 85). A szövegre települő intonáció maga is komplex: három különböző, egymásra épülő rétegből tevődik össze. A formális réteg meghatározza, hogy a megnyilatkozás mely szótagjai hangsúlyosak és melyek hangsúlytalanok (1957: 320), és jelzi, hogy a beszélő egy bizonyos nyelvi dialektushoz tartozik (vö. 1955: 39; 1959: 108; 1964: 86). A szintaktikai réteg a formális rétegre épül rá, és meghatározza annak dallamát. A dallamalakulás különösen a frázis végén jelentős. „A nem-mély dallamvégződés a befejezetlenséggel, a mély dallamvégződés pedig a befejezettséggel jár együtt” (1957: 320),<sup>2</sup> vö. még 1959: 108–9; 1964: 86–7. Az első két intonációs réteg eredményeként kétféle hordozó dallam (*carrier tune*) állhat elő, amelyek gyakorlatilag azonosak D. Jones két alapdallamával (D. Jones 1969: 279–86). Végül a retorikai réteg a hordozó dallamra települ rá, és meghatározza, hogy annak hangsúlyos szótagjai közül melyik fog kiemelkedni. Az így kiemelt erős hangsúly jelzi a közlemény fontos részét, a kiemelés mértéke pedig a fontosság mértékét (1957: 326–7; vö. még 1955: 39; 1959: 107; 1964: 90–2).

<sup>1</sup>“an accent is a composite of relative pitch, loudness ( . . . ), and length.”

<sup>2</sup>“A not-low phrase end correlates with non-completion and a low phrase end with completion.”

2.2. Bolinger intonáció-elmélete a kiemelkedő hangsúlyokra épül. Az ilyen hangsúlyokat, mint láttuk, fonetikailag elsősorban a hangmagasságbeli radikális változás létesíti. A hangmagassági változás főbb irányai nyelvileg jelentősek, és az A-, B-, illetve C-típusú akcentust hozzák létre. Ezek diszkrét, egymással és zéróval szembenálló (1961), morféma-jellegű nyelvi elemek. Jelentéseik így általánosíthatók: A-akcentus = határozott, erőteljes nyilatkozás (*assertiveness*), B-akcentus = befejezetlenség vagy folytatólagosság (*incompleteness or connectedness*), C-akcentus = az A ellentéte (*antiassertiveness*) (1958 a: 142–7, vö. még 1957: 57–66). Ugyanakkor egy akcentus konkrét megvalósulásaiban tapasztalható kisebb fonetikai különbségeket (beleértve pl. az akcentus hangközének tágasságát), valamint az akcentust megelőző dallamszakasz fonetikai alakulását Bolinger nyelvileg kevésbé jelentősnek, nem-diszkrétnek tartja és intonációnak nevezi (1958 a: 148–9; vö. még 1961; 1970: 138, lábjegyzet). Bolinger sajátos terminológiájában tehát az „akcentus” és „intonáció” együtt alkotja a szó szokásos (tág) értelmében vett intonációt.

2.3. Hultzén és Bolinger elméletét összevetve, a következő megfeleléseket találjuk:

(Hultzén)	(Bolinger)
formális réteg . . . .	lexikai hangsúlyok (stress)
szintaktikai réteg ..	az akcentus típusa
retorikai réteg . . . .	az akcentus helye

Figyelemre méltó, hogy sem Hultzén, sem Bolinger nem hivatkoznak intonációs (szupraszegmentális) fonémákra, pl. fonémikus hangmagassági szintekre, amelyek a korabeli strukturalista elemzésekre olyannyira jellemzők voltak. Bolinger már 1949-ben figyelmeztetett arra, hogy a szegmentális elemzés módszereit nem szabad az intonáció elemzésére átvinni, mert az intonációs jelenségek más természetűek, mint a szegmentális fonémák. Az utóbbiak diszkrétnek, önkényesek és több fonetikai változó jellemzi őket; az intonációs jelenségek viszont folyamatosak, csak részben önkényesek, és egyetlen lényeges fonetikai változójuk van: a hangmagasság (1949: 248–53; vö. 1958 a: 110). Véleménye szerint a relatív hangmagasság fogalmát – amit igen fontosnak tart az intonáció elemzésében, ld. pl. 1970 – a Trager és Smith-féle hangmagassági fonémák esetében nem határozták meg kellő pontossággal (1951: 199). Szerinte az intonációt csak összefüggő hangmagassági változások, ún. konfigurációk formájában lehet megragadni, és nem pedig egymást követő hangmagassági szintek formájában (1949: 250; 1951: 206–8). A szintelemzés és konfigurációs elemzés ilyen éles szembeállítását azonban többen megkérdőjelezték, mondván, hogy végső fokon a kétféle elemzés egymást feltételezi (J. Sledd 1955: 328; F. Daneš 1960: 39; S. R. Greenberg 1969: 5).

### 3. A grammatikai szerkezetek hangsúlyozása

3.1. Hultzén szerint a kiemelkedő hangsúly elhelyezése a hordozó dallamban az intonáció harmadik rétegének, az ún. retorikai rétegnek a funkciója. Hultzén ezt a matematikai kommunikáció elmélet segítségével magyarázta. Ami az előzmények vagy körülmények alapján sejthető, annak a kommunikációban nincs informatív értéke. Minél kevésbé sejthető adott helyen egy lexikai egység (azaz minél nagyobb az adott helyen

lehetséges választások száma), annál nagyobb a lexikai egység informatív értéke és annál valószínűbb, hogy erős hangsúlyt kap. Egy grammatikai szerkezet hangsúlyképletét így nem maga a grammatikai szerkezet, hanem a benne lévő szavak megjegyezhetősége (*predictability*) határozza meg. Az utóbbi pedig javarészt a kontextustól függ (1959: 107; 1964: 90).

Ez a nézet ellentmond annak a strukturalista állításnak, amely szerint a hangsúlyképletet a grammatikai szerkezet határozza meg és ezért a hangsúlyképlet a grammatikai szerkezet kulcsának tekinthető, amint a nyelvelírásban a fonológiától a grammatika felé haladunk. A strukturalisták az egyes grammatikai szerkezetek tipikus (semleges, nem-kontrasztív) hangsúlyképletét is kidolgozták. Így pl. azt állították, hogy a *melléknév + főnév* szerkezetben a melléknév másodlagos, a főnév pedig elsődleges hangsúlyt kap az angolban (vö. E. Haugen 1953), pl. *a good book* (= egy jó könyv).

De Hultzén már 1956-ban kimutatta, hogy a szerkezeten alapuló hangsúlyozás érvényessége a valóságos beszédben igen korlátozott. 75 olyan *melléknév + főnév* szerkezetet vizsgált meg, amely valóságos, összefüggő beszédben hangzott el, de csak 26 esetben (kb. 35%) talált másodlagos + elsődleges hangsúlyból álló hangsúlyképletet. 46 esetben a melléknév kapott erősebb hangsúlyt, mint a főnév, 3 esetben pedig a melléknévre és főnévre egyforma erejű hangsúly esett. A vizsgált anyag 65%-a tehát a strukturalista elvárások ellenkezőjét igazolta. Hultzén következtetése szerint „az, hogy a melléknév vagy a főnév kap-e viszonylag erősebb hangsúlyt, az információtól függ és nem a struktúrától!” (1956: 199).<sup>3</sup> Így az *a good book* szerkezetben várhatólag a *good* melléknév kapja az erősebb hangsúlyt egy könyvekkel kapcsolatos milióban, ahol a melléknév a kevésbé sejtethető elem; viszont a *book* főnév esélyes az erősebb hangsúlyra olyan helyzetben, ahol valamilyen módon a jóság fogalma tekinthető adottnak; végül mind a *good*, mind a *book* nagyjából egyforma hangsúlyt kaphat, ha egyenlő választási lehetőséget képvisel (vö. loc. cit.).

Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy Hultzén megállapítása – legalábbis részben – nyitott kapukat dönget. Azt ugyanis a strukturalisták is elismerték, hogy a grammatikai szerkezetek semleges hangsúlyképletei összefüggő beszédben a kontextus hatására módosulnak, és így az elsődleges hangsúly bármely szóra áttolódhat, ha az a szó szembenáll a kontextus egy megfelelő szavával (vö. pl. R. Stockwell 1960: 367). Ez az „ellentéti hangsúly-eltolódás” (*contrastive stress shifting*) viszont csak úgy ragadható meg, ha előzetesen feltételezünk egy semleges hangsúlyképletet, amivel szemben az eltérést tapasztaljuk. Mivel a Hultzén által talált ellenpéldák egy része ellentéti hangsúlyeltolódással magyarázható, azok nem perdöntöek a strukturalista tanítással szemben.

Hultzén magyarázatának másik gyenge pontja az, hogy az erős hangsúly időnként olyan lexikai elemre is kerülhet, amely a kontextus alapján nagyon is sejtethető, tehát informatív értéke kicsiny. Ezt Hultzén később maga is elismerte (1964: 92). Figyeljük meg a következő párbeszéd utolsó mondatát (R. Gunter 1966: 161). A nagybetűs szavak erős hangsúlyt kapnak:

- Have you read THIS novel? (Olvasta ezt a regényt?)
- YES. It's aMUSing. (Igen. Szórakoztató.)

<sup>3</sup>“whether the adjective or the noun has relatively stronger stress is a matter of information, not of structure.”

– And well conSTRUCTed. (És jól van szerkesztve.)

– It's a good BOOK. (Jó könyv.)

Semmi kétség, hogy az utolsó mondat könyvekkel kapcsolatos miliőben hangzott el, tehát az erős hangsúly a *book* szón Hultzén magyarázata értelmében indokolatlan, mégis természetes. A sejthetőség elve önmagában tehát nem eléggé megbízható kulcs a hangsúlyozáshoz.

3.2. Bolinger alapállása szintén az, hogy a grammatikai szerkezet és a hangsúlyozás között nem áll fenn meghatározó kapcsolat: sem a grammatikának (szintaxisnak) nincsen hangsúlyozási, sem pedig a hangsúlyozásnak nincsen grammatikai (szintaktikai) szerepe.

A junktúrával kapcsolatban azonban nem volt ennyire elutasító. Úgy találta, hogy nem a hangsúlyképlet, hanem a junktúra (*disjuncture*) különbözteti meg az angolban az olyan párokat, mint pl. a *light housekeeper* (= kissúlyú háziasszony) ~ *light-house keeper* (= világítótorony őre), de sietve hozzátette, hogy ennek okát a szavak eltérő szemantikai kötődésében (*semantic bond*) látja, tehát a junktúrával elért szintaktikai megkülönböztetés csak másodlagos fejlemény (D. L. Bolinger és L. J. Gerstman 1957: 225; vö. D. L. Bolinger 1958 a: 127).

A grammatikai szerkezetek hangsúlyozását illetően Hultzénnel együtt azon a véleményen volt, hogy az nem a struktúráról, hanem az információról függ, és mint ilyen, a szavak sejthetőségével (*predictability*) áll kapcsolatban. Ugyanakkor azonban a sejthetőség elvét óvatosabban kezelte, mint Hultzén. Amíg Hultzén gyakorlatilag automatikus megfelelést tételezett fel a szavak sejthetősége és hangsúlyozása között, Bolinger ezt nem ilyen mechanikusan fogta fel. Először is, kitágította a sejthetőség fogalmát. Annak, hogy egy szó előfordulása adott helyen sejthető, nemcsak az lehet az oka, hogy a szó jelen volt az előzetes kontextusban vagy beszédhelyzetben, illetve, hogy kikövetkeztethető abból. Egy szó akkor is sejthetőnek minősül, ha a grammatikai szerkezetben szereplő többi szóéhoz képest kicsiny a szemantikai súlya (*semantic weight*) (1972: 635). Vannak grammatikai szerkezetek, amelyek hangsúlyozása akkor is eltér a strukturalisták által várt hangsúlyképlettől, ha szövegösszefüggéstől függetlenül, izoláltan ejtjük ki őket. Ezt az eltérést nem egy szónak a külső kontextusban található másik szóval való szembenállása okozza, és így nem is magyarázható ellentéti hangsúly-eltolódással, csak a szerkezeten belüli szemantikai súlyviszonyokkal. Továbbá a sejthetőség – amely immár magában foglalja a relatív szemantikai súly fogalmát – csak egy a hangsúlyozást befolyásoló tényezők közül, bár kétségkívül a legfontosabb. Egy másik tényező a beszélő szubjektív döntése arról, hogy ő mit tart fontosnak (op. cit.: 634), egy harmadik pedig a beszélő érzelmi állapota (op. cit.: 640). Ezek a szubjektív tényezők alkalmasint le is győzhetik a sejthetőség elvét; annak ellenére is érvényesülhetnek. Ezért egy szerkezet hangsúlyképletét sohasem tudjuk abszolút bizonyossággal megjósolni (a sejthetőség elvével sem), hangsúly-predikcióink mindig csak valószínűek.

A struktúra Bolinger szerint nem hangsúly-alakító tényező. Ugyanakkor elismeri, hogy a grammatikai szerkezetek és a hangsúlyképletek között statisztikai összefüggés lehet, egyszerűen azért, mert egy adott szerkezetben igen gyakran azonos információs (sejthetőségi) viszonyok valósulnak meg, és ez „a hangsúlyok részleges megszilárdulásához vezetett vagy vezet” (1958 b: 69).<sup>4</sup> Bolinger egyfelől seregnyi példával bizonyította a

<sup>4</sup> „... has led or is leading to a partial fossilization of the stresses.”

strukturalistákkal szemben, hogy pl. a *melléknév + főnév* szerkezetben a melléknév erősebb hangsúlyt kaphat még akkor is, ha nincs semmivel szembeállítva (vö. pl. 1972: 638), másfelől megvallotta, hogy azért szembeállítás nélkül az esetek többségében az erősebb hangsúly a főnévre kerül, mert „a dolgok természeténél fogva a főnév kevésbé sejthető, mint a jelző” (1958 b: 68).<sup>5</sup> Más szóval: a strukturalista hangsúly-predikciók gyakran helyesek (pontosabban: valószínűek), de csak annyiban, amennyiben a szerkezet egy bizonyos információ eloszlást valószínűsít.

3.3. A strukturalisták a hangsúlyozást általában a felszíni szerkezettel hozták kapcsolatba. De olyan törekvések is akadtak, éspedig jóval a transzformációs-generatív nyelvészet előtt, amelyek mélyebb szintaktikai összefüggésekkel érveltek. Így pl. S. S. Newman 1946-ban azt állította, hogy az angol *főnév + infinitívusz* szerkezet kétféle hangsúlyozását a szerkezetben szunnyadó kétféle logikai viszonytal lehet megmagyarázni. Ha a főnév az igei infinitívusz logikai tárgya, akkor az elsődleges hangsúly a főnévre kerül, pl. *I have instructions to leave* (= Utasításokat kell hagynom; Itthagyni való utasításaim vannak), ha viszont az igei infinitívusz a főnevet komplementálja, akkor az elsődleges hangsúly az infinitívuszra esik, pl. *I have instructions to leave* (= Utasításom van arra, hogy távozzak) (S. S. Newman 1946: 179).<sup>6</sup> Hasonlóképpen, a *bread to eat* (= enni való kenyér) szintagmában a *bread* (= kenyér) főnév kapja az elsődleges hangsúlyt, hiszen a kenyér az evés tárgya, az *a desire to eat* (= vágy az evésre) szintagmában viszont a *to eat* (= enni) infinitívusz lesz elsődleges hangsúlyú, mert a főnevet komplementálja.

Bolinger nem fogadta el ezt a magyarázatot. Szerinte a szóban forgó szerkezetben az infinitívusz nem azért veszti el esetenként a hangsúlyát, mert a főnév neki logikai tárgya, hanem azért, mert a főnévhez képest nem informatív (vagyis erősen sejthető). Ha az *I have instructions to leave* mondatból elhagyjuk az infinitívuszt, a mondat nem sokat veszít a jelentéséből. A *bread to eat* szintagma infinitívusza pedig már a főnévből sejthető, hiszen a kenyérral általában azt tesszük, hogy megesszük (1958 b: 70). Ha az infinitívusz informatív (vagyis kevésbé sejthető), akkor bizony elsődleges hangsúlyt kap, hiába logikai tárgya neki a főnév, pl. *money to burn* (= égetni való pénz), *time to waste* (= vesztetni való idő) stb. (loc. cit.).

Érthető, hogy Newman hipotézise a transzformációs-generatív nyelvészek körében is visszhangra talált. A transzformációs-generatív nyelvészet szintén meghatározó kapcsolatot tételez fel a grammatikai (szintaktikai) szerkezet és a hangsúlyozás között. A fő vita e téren a hetvenes évek elején akörül folyt, hogy a szintaktikai komponens felszíni szerkezete elegendő-e a hangsúlyképlet meghatározására, illetve, ha nem, milyen mértékben döntő a mélyebb (köztes) szerkezet. Chomsky és Halle ún. nukleáris hangsúly-szabálya (*Nuclear Stress Rule*) a felszíni szerkezetet vette alapul (N. Chomsky és M. Halle 1968: 90). Így eleve alkalmatlan volt az olyan esetek megmagyarázására, amelyekben, mint Newman példáiban is, egy felszíni szerkezetnek kétféle hangsúlyozása van. Ezért J. Bresnan, éppen Newman példáira hivatkozva, azt javasolta, hogy módosítsák a nukleáris hangsúly-szabályt (J. Bresnan 1971). A módosított szabály a szintaktikai ciklus utolsó szabályaként a köztes szerkezeten érvényesül, és az egyes lexikai elemek a köztes szerkezetben nyert hangsúlyfokukat viszik magukkal a felszínre. Ily módon Newman

<sup>5</sup>“in the nature of things nouns are less predictable than attributes.”

<sup>6</sup>NEWMAN itt közölt példáit és BOLINGER (1958 b) ellenpéldáit a hangsúlyjelölés szempontjából összhangba hoztam BOLINGER (1972) hasonló példákra alkalmazott hangsúlyjelölésével.

példái is megmagyarázhatók. Bresnan ismerte Bolinger korábbi támadását a Newman-féle hipotézis ellen, de úgy tartotta, hogy Bolinger ellenpéldái idiómák és így nem perdöntöek (op. cit.: 263, 3. sz. lábjegyzet). Bresnan javaslata jelentős vitát váltott ki (vö. G. Lakoff 1972; A. Berman és M. Szamosi 1972; J. Bresnan 1972), de a vele vitázók is egyetértettek vele abban, hogy a hangsúlyozás – legalábbis részben – a szintaxison múlik. Nem úgy Bolinger. Kifogásolt ellenpéldái helyébe ezúttal olyanokat állított, amelyeket nem lehet idiomatikusnak nevezni, pl. *problèmes to compúterize* (=számítógéppel feldolgozandó problémák), *a point to émphasize* (=kiemelendő pont), *too many topics to élucidate* (=túl sok kifejtendő téma) stb. (1972: 633–4). Ezekben a példákban a módosított nukleáris hangsúlyszabály értelmében a főnévnek kellene elsődleges hangsúlyt kapnia, hiszen a közties szerkezetben a főnév még az ige tárgya. Ennek ellenére az elsődleges hangsúly az infinitivuszra esik bennük. Így nemcsak a Newman-hipotézis ellen szolgáltatnak újabb érveket, hanem a Bresnan által módosított nukleáris hangsúly-szabály érvényességét is megdöntik. Cikke hátralévő részében Bolinger (op. cit.) a Bresnannal vitatkozó, de azért többé-kevésbé szintaktikai alapú hangsúlymagyarázatokat cáfolja. Véleménye szerint a hangsúlyozást nem szintaktikai, hanem szemantikai elmélettel lehet csak megmagyarázni. Ez az elmélet a sejtetőség elvére épül úgy, hogy magába foglalja a relatív szemantikai súly fogalmát, de ugyanakkor szabad teret hagy a beszélő szubjektív ítéletének és érzelmeinek. „A mondatbeli hangsúlyok eloszlását nem a szintaktikai struktúra, hanem a szemantikai és érzelmi kiemelés határozza meg. A szintaxisnak közvetett szerepe van, amennyiben bizonyos struktúrák (értsd: strukturális elemek, V. L.) kiemelése valószerűbb, mint másoké. De az ilyen szemléletű leírások csak statisztikai jellegűek lehetnek.” (op. cit.: 644).<sup>7</sup>

#### 4. Az intonáció grammatikai szerepe

Az eddigiekben főleg a hangsúlyról volt szó. Most azt vizsgáljuk meg, hogy hogyan látta Hultzén és Bolinger az intonáció egészének grammatikai szerepét.

Mint láttuk, Hultzén az intonáció három rétegét különböztette meg, és a középsőnek a szintaktikai réteg nevet adta (vö. 2. 1.). Ez nem más, mint a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok fűzésére rátelepülő dallam. Elnevezése alapján azt hihetnők, hogy Hultzén a dallamnak grammatikai jelentőséget tulajdonított. Valójában ez a grammatikai szerep Hultzén szerint nem túl nagy. Ha a befejezettséget jelző (mély végződésű) dallam befejezett szöveggel, a nem-befejezett jelentésű (nem-mély végződésű) dallam pedig nem-befejezett szöveggel lép az angolban kölcsönhatásba – a nem-befejezett szövegek közé értendők az eldöntendő kérdések is –, akkor a dallam csupán megerősíti azt az információt, ami amúgyis benne van a szövegben. Ha azonban a dallam és a szöveg között nincs ilyen megfelelés, akkor már többről van szó, mint egyszerű befejezettségről vagy nem-befejezettségről, és a szöveget valami egyéb módon kell értelmezni, pl. kérésként parancs helyett, udvarias kijelentésként közönséges kijelentés helyett, és így tovább (1964: 88). Az intonáció másik két rétegének (az ún. formális és retorikai rétegnek) pedig

<sup>7</sup>“The distribution of sentence accents is not determined by syntactic structure but by semantic and emotional highlighting. Syntax is relevant indirectly in that some structures are more likely to be highlighted than others. But a description along these lines can only be in statistical terms.”



egyáltalán nincs grammatikai szerepe. Ezért Hultzén szerint az intonáció grammatikai szerepét túlbecsülték: „Lehetséges, hogy jóval többet vártunk az intonációtól, mint amennyi jogos lett volna” (1959: 119).<sup>8</sup>

Bolinger, különösen munkássága korai szakaszában, még elutasítóbb volt mint Hultzén. Ekkori véleménye szerint az intonáció voltaképpen nyelven kívüli jelenség, „amely minden ponton a beszélő idegrendszeri feszültségéhez kötődik” (1949: 249),<sup>9</sup> és tartalmaz ugyan egy-két önkényes vonást, „de ezek ösztönös reakciókba vannak beágyazva” (loc. cit.).<sup>10</sup> „Az intonáció és grammatika közötti találkozások esetlegesek, nem törvényszerűek. Az ilyen alkalmi találkozások során a grammatika felhasználja az intonációt, de az intonáció nem grammatikai természetű” (1957–8: 37).<sup>11</sup>

Úgy tűnik azonban, hogy a hatvanas évekre Bolinger negatív álláspontja valamelyest enyhült. E tekintetben jelentős pl. az a – már említett – felismerése, hogy a grammatikai szerkezetek hangsúlyképletei megszilárdulóban vannak és így a struktúrák és hangsúlyozásuk között statisztikai összefüggés lehet (vö. 1958 b: 68–9). Ezzel tulajdonképpen közvetve elismerte, hogy a strukturalista és transzformációs-generatív hangsúlymagyarázatoknak van bizonyos alapjuk. Ebben az időszakban Bolinger álláspontjában figyelemre méltó kettősség tapasztalható. Egyfelől továbbra is azt tartja, hogy az intonáció a nyelv perifériáján helyezkedik el (1964 a: 282), „félíg megszelídített szolgálja a nyelvnek” (op. cit.: 292),<sup>12</sup> amely az emberi faj pszichofizikai sajátosságával, nevezetesen a feszültség–ernyedtség kettősségével (*tension-relaxation dichotomy*) függ össze. Az intonáció ugyan megveti a lábát a szintaxisban, „de ezt csak fél lábbal teszi; a másik lába tovább folytatja primitív táncát” (1964 b: 844).<sup>13</sup> Ugyanakkor viszont Bolinger számos olyan funkcióját sorolja fel az intonációnak, amelyek aligha tekinthetők másnak, mint grammatikai funkcióknak, mégha ő nem is nevezi őket így. Ilyenek pl. a fontos szó kiemelése a mondatban (1964 a: 284); a topic és comment megkülönböztetése (1964 b: 844), – a magyar nyelv pl. mindkét funkciót elsősorban szintaktikai eszközökkel fejt ki –; azután a kijelentés és eldöntendő kérdés megkülönböztetése (1964 a: 284–5), – az angolban ezek leggyakrabban szintaktikai szerkezetükben is különböznek –; továbbá a diskurzus egységeinek (nagyjából: mondatoknak) elhatárolása (op. cit.: 289–92); valamint a'paren-tézis jelzése (op. cit.: 289). Ez a felsorolás már burkoltan arról tanúskodik, hogy az intonáció komolyabb tényező a nyelvben, mint azt Bolinger korábban hitte.

Pár évvel később pedig Bolinger nyíltan elismerte, hogy az intonációnak van „egy meglehetősen magas szinten grammaticizált rétege” (1970: 137),<sup>14</sup> amely az imént felsorolt funkciókban nyilvánul meg. Ezzel jelentősen eltávolodott az intonáció nyelvi szerepét alábecsülő korábbi álláspontjától, amely miatt egyébként még nem-strukturalista európai kollégái (pl. F. Daneš 1960: 35; D. Crystal 1966: 93) is bírálták.

<sup>8</sup>“It is possible that we have been expecting a great deal more of intonation than we are justified in expecting.”

<sup>9</sup>“... tied at every point to the speaker’s nervous tension.”

<sup>10</sup>“but they are embedded in a matrix of instinctive reactions.”

<sup>11</sup>“The encounters between intonation and grammar are casual, not causal. Grammar uses intonation on those fragment encounters, but intonation is not grammatical.”

<sup>12</sup>“a half-tamed servant of language”

<sup>13</sup>“But the foothold is with one foot; the other one is back there doing its primitive dance.”

<sup>14</sup>“a rather highly grammaticized layer”

- BERGER, M. O. (1955) „Vowel distribution and accentual prominence in modern English”, *Word*, 11; 361–76
- BERMAN, A. és M. SZAMOSI (1972) „Observations on sentential stress”, *Language*, 48; 304–25
- BOLINGER, D. L. (1949) „Intonation and analysis”, *Word*, 5; 248–54
- BOLINGER, D. L. (1951) „Intonation: levels vs. configurations”, *Word*, 7; 199–210
- BOLINGER, D. L. (1955) „Intersections of stress and intonation”, *Word*, 11; 195–203
- BOLINGER, D. L. (1957) „On certain functions of Accents A and B”; Abe, I. és T. Kanekiyu (szerk.): *Forms of English, Accent, Morpheme, Order*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965; 57–66
- BOLINGER, D. L. (1957–8) „Intonation and grammar”, *Language Learning*, 8; 31–8
- BOLINGER, D. L. (1958a) „A theory of pitch accent in English”, *Word*, 14; 109–49
- BOLINGER, D. L. (1958b) „Stress and information”; Abe, I. és T. Kanekiyu (szerk.): *Forms of English, Accent, Morpheme, Order*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1965; 67–83
- BOLINGER, D. L. (1961) *Generality, Gradience and the All-or-None*; s Gravenhage: Mouton and Co.
- BOLINGER, D. L. (1964a) „Around the edge of language: intonation”, *Harvard Educational Review*, v. 34, no. 2; 282–96
- BOLINGER, D. L. (1964b) „Intonation as a universal”, *Proceedings of the 9th International Congress of Linguists*, The Hague, Mouton; 833–48
- BOLINGER, D. L. (1970) „Relative height”; Bolinger, D. L. (szerk.): *Intonation*, Penguin Modern Linguistics Readings, 1972; 137–53
- BOLINGER, D. L. (1972) „Accent is predictable (if you’re a mind-reader)”, *Language*, 48; 633–44
- BOLINGER, D. L. és L. J. GERSTMAN (1957) „Disjuncture as a cue to constructs”, *Word*, 13; 246–55
- BRESNAN, J. (1971) „Sentence stress and syntactic transformations”, *Language*, 47; 257–80
- BRESNAN, J. (1972) „Stress and syntax: a reply”, *Language*, 48; 236–42
- CHOMSKY, N. és M. HALLE (1968) *The Sound Pattern of English*, New York: Harper and Row
- CRYSTAL, D. (1966) „The linguistic status of prosodic and paralinguistic features”, *Proceedings of the University of Newcastle upon Tyne Philosophical Society*, 1:8
- CRYSTAL, D. (1969) *Prosodic Systems and Intonation in English*, London: Cambridge University Press
- DANEŠ, F. (1960) „Sentence intonation from a functional point of view”, *Word*, 16; 34–54
- FRY, D. B. (1958) „Experiments in the perception of stress”, *Language and Speech*, 1; 126–52
- GATENBY, J., G. SHOLES és G. KUHN (1972) „Word and phrase stress by rule for a reading machine”, *1972 Conference on Speech Communication and Processing*, Air Force Systems Command, US Air Force; 27–30
- GREENBERG, S. R. (1969) „An experimental study of certain intonation contrasts in American English”, *Working Papers in Phonetics*, No. 13, UCLA
- GUNTER, R. (1966) „On the placement of accent in dialogue: a feature of context grammar”, *Journal of Linguistics*, 2; 159–79
- HAUGEN, E. (1953) „On resolving the close apposition”, *American Speech*, 28; 165–70
- HULTZÉN, L. S. (1955) „Stress and intonation”, *General Linguistics*, 1; 35–43
- HULTZÉN, L. S. (1956) „The poet Burns’ again”, *American Speech*, 31; 195–201
- HULTZÉN, L. S. (1957) „Communication in intonation: General American”, *Study of Sounds*, Tokyo; 317–33
- HULTZÉN, L. S. (1959) „Information points in intonation”, *Phonetica*, 4; 107–20
- HULTZÉN, L. S. (1964) „Grammatical intonation”; Abercrombie, D. et al. (szerk.): *In Honour of Daniel Jones*, London: Longmans, Green; 85–95
- JONES, D. (1969) *An Outline of English Phonetics*, Cambridge: Heffer, 9-ik kiadás
- LAKOFF, G. (1972) „The global nature of the nuclear stress rule”, *Language*, 48; 285–303
- LIEBERMAN, P. (1960) „Some acoustic correlates of word stress in American English”, *J. Acoust. Soc. Am.*, 32; 451–54
- MATTINGLY, I. G. (1966) „Synthesis by rule of prosodic features”, *Language and Speech*, 9; 1–13

- MOL, H. és E. M. UHLENBECK (1956) „The linguistic relevance of intensity in stress”, *Lingua*, 5; 205–13
- NEWMAN, S. S. (1946) „On the stress system of English”, *Word*, 2; 171–87
- SLEDD, J. (1955) „Review of ‘An Outline of English Structure’ by Trager and Smith, and of ‘The Structure of English’ by C. C. Fries”, *Language*, 31; 312–35
- STOCKWELL, R. P. (1960) „The place of intonation in a generative grammar of English”, *Language*, 36; 360–67
- TRAGER, G. L. és H. L. SMITH (1951) „An outline of English structure”, *Studies in Linguistics, Occasional Papers*, No. 3, Battenburg Norman, Okla.

## Amerikanizmusok a brit angolban

PORDÁNY LÁSZLÓ

Az amerikanizmusok<sup>1</sup> mintegy fél évszázaddal ezelőtt kezdtek jelentős számban feltűnni és egyre inkább érzékelhetővé válni a brit angolban (pontosabban itt és a továbbiakban: a „standard” brit angolban). A folyamat egyúttal fordulatot is jelentett a brit–amerikai nyelvi kapcsolatban, amelyben addig elsősorban a britnek az amerikai angolra gyakorolt hatása volt a jellemző és a meghatározó. Az amerikai angol a két világháború között mintegy felszabadult a brit angol „nyelvi gyámkodása” alól<sup>2</sup> (ha tetszik: kívül rekedt hatószféráján), ugyanakkor azonban nem következett be a két nyelvi változat megjósolt további és döntő jelentőségű különválása,<sup>3</sup> mert egyidejűleg megindult és azóta is tart az a kölcsönző folyamat, melynek során amerikanizmusok tömegei jelennek meg a brit angolban, nagyrészt véget vetve (illetve: továbbra is elejét véve) a két nyelvváltozat jelentős mértékű „külön utas” fejlődésének.

A megfordult folyamat a harmincas években nem kis meglepődést (csodálkozást vagy éppen riadalmat) váltott ki a brit lakosság különböző rétegeiben. Korábban az angolok, ha egy részüknek voltak is – gyakran negatív attitűdökkel kísért – valamilyen felületes tapasztalatai vagy homályos elképzelései az amerikai angoloról, többnyire egyszerűen nem vettek róla tudomást, valahogy olyan módon nem, mint ahogy az amerikaiak széles rétegei – Új-Anglia és a Keleti Partvidék bizonyos fokú kivételével – nem vesznek tudomást a brit angoloról napjainkban. Időközben azonban a nyelvi attitűdök döntő változáson mentek keresztül. „A toladó, barbár”<sup>4</sup> ex-kolonisták „durva akcentusa” a közvélemény szemében olyan ország és nép nyelvét alakult át, melyre csak a legrosszabb esetben tekintenek irigységgel kevert leereszkedéssel; jobb esetben az érdeklődés és az elismerés, némelykor pedig a kritikátlan csodálat mutatja a megváltozott attitűdöket. A változás közvetett vagy kevésbé közvetett módon elsősorban annak az általános súlypont-eltolódásnak a következménye, melynek során a nyugati világ politikai, gazdasági, tudo-

<sup>1</sup> Amerikanizmus: a szűkebb, hagyományos értelmezésnek megfelelően az esetek többségében lexikológiai–frazéológiai, illetve lexiko-szemantikai fogalom. Szélesebb értelemben a fogalom alá tartozik minden Amerikában keletkezett vagy a vizsgálat idején jellemzően ott használatos bármilyen angol nyelvi konstrukció.

<sup>2</sup> Természetesen nem irányított és közvetlen nyelvi tevékenységről van szó, hanem azokról a nyelvi attitűdökről, amelyekkel a múlt században és századunk elején az amerikai lakosság meghatározó szegmense – társadalmilag az iskolázottak jelentős része, földrajzilag pedig főként a keletiek – a brit angolhoz mint (követendő) példaképhez viszonyultak.

<sup>3</sup> Lásd pl. H. L. Mencken prognózisait, illetve azok alakulását különösen *The American Language* különböző kiadásainak tükrében (New York: Alfred A. Knopf, 1919, 1921, 1923, 1936).

<sup>4</sup> A „bumptious” és „barbarous” jelzők a XVIII. században olvashatók a leggyakrabban, de számos utalásban később is sokáig használatban maradtak.

mányos centruma Nyugat-Európából (és ezen belül Nagy-Britanniából) fokozatosan áttevődött az Egyesült Államokba. Ez a folyamat jóval előbb kezdődött, de a húszas–harmincas években gyorsult fel olyan mértékben, hogy Amerika kiemelkedhessen viszonylagos elszigeteltségéből, majd hamarosan a tőkés világ vezető hatalmává váljék. Az általános presztízsnövekedés hatására, illetve részeként az „American idiom” is elkerülhetetlenül megjelenik: az óceánon túli eszmék, szellemi és egyéb irányzatok, tudományos eredmények, gazdasági és kulturális termékek közvetítője döntően a nyelv. Jelentős az amerikai sajtótermékek térhódítása, sokkal jelentősebb azonban az amerikai filmek tömeges angliai megjelenése, melyeknek a harmincas években addig elképzelhetetlen nyilvánosságot adott az angol televízió. A némafilmek felirataival, majd még inkább a hangosfilmekkel tudatosodott az angolok széles rétegeiben, hogy létezik egy másik angol standard is, melyet egyébként – a korabeli olvasó–hallgatói levelek tanúsága szerint – kezdetben sokan nem vagy alig-alig értenek.

Nagy-Britanniában napjainkban teljesen megszokott és mindennapos az amerikai angol jelenléte a sajtóban, a rádióban és a televízióban egyaránt, mely utóbbi például többszörösen több amerikai filmet vetít évente, mint ahány angolt a három nagy amerikai országos hálózat együttesen. A napi sajtóban igen nagy mennyiségű az amerikai anyag. Bár a nyelvi kölcsönzés döntően nem közvetlenül tudatos, jelentékeny szerepet játszanak benne a brit újságírók, akik első alkalommal legtöbbször valamilyen *amerikai kontextusban*, s mint ilyenben általában *tudatosan használnak egy-egy amerikanizmust*, egyúttal mintegy implicite indokolva a kérdéses szó, kifejezés stb. használatát, továbbá megteremtve a brit kontextusban való szukcesszív használat alapját.

A brit angol mint befogadó eleve megkönnyíti az átvételeket azért, hogy szinte kivétel mértékben nyitva áll a különféle külső hatások előtt, legalábbis lexikológiai szinten. Ezt a nyitottságot tovább erősíti, illetve kölcsönhatásban van vele egyfajta angol nyelvszemlélet: az angolok általában nem tekintik olyan mértékben sajátjuknak az angol nyelvet, mint például a franciák a franciát vagy a magyarok a magyart, vagyis érzékelik–elfogadják a nyelv tőlük független létét és használatát. Ezzel, továbbá az angol szókinccs jellemző tulajdonságaival összefüggésben Angliában viszonylag csekély jelentősége van az „idegen szavak” fogalmának, az ellenük folyó „küzdelemről” nem is beszélve; lényegileg ugyanez állapítható meg az angol nyelv művelés egészéről.<sup>5</sup> Mindez valóban csak megkönnyíti, vagy inkább még könnyebbé teszi az átvételt; a „könnyű átvétel” alapfeltételét természetesen az biztosítja, hogy nem két nyelvről, hanem – mint az „amerikai nyelv” kiemelkedő exponense, H. L. Mencken is elismerte a harmincas években – egyazon nyelv két változatáról van szó. Hozzáteendő, hogy mindemellett a brit angol sem asszimilál automatikusan mindent, amivel kapcsolatba kerül; a nyelvi ellenállás eklatáns példája a *movie* makacs és hosszan tartó visszautasítása. Ilyen és hasonló kivételektől eltekintve azonban sem az angol nyelvi közvélemény, sem a nyelvvel hivatásszerűen foglalkozók nem tanúsítanak jelentős ellenállást a beáramló amerikanizmusokkal szemben.

Az átvételt a fentiekén kívül valószínűleg még egy fontos tényező megkönnyíti bizonyos esetekben, s ezzel egyúttal a jelen tanulmány szűkebb tárgyához: az átvett

<sup>5</sup> Ez ebben a megfogalmazásban természetesen túláltalánosítás. Angliában is vannak nyelvvédők és köztük számos „purista”. Mindamellett a magyarhoz hasonló anyanyelvi kötődés és rendszeres, kiterjedt nyelv művelés nem meghatározó – ilyen célú tudományos akadémiát sem létesítettek Angliában.

amerikanizmusok, illetve azok egy részének *eredetéhez* jutunk közelebb. Mint ismeretes, az amerikai angol egyik jellemző sajátossága az ún. *nyelvi konzervativizmus*, azaz olyan szavak, fordulatok, kifejezések stb. megőrzése és jelenlegi aktív használata, amelyek a brit angol szempontjából *archaizmusnak* tekinthetők. Olyan nyelvi egységek amerikai továbbéléséről van szó, amelyek az elmúlt néhány évszázadban kihaltak a standard brit angolban (bár nem feltétlenül az angol helyi dialektusokban) vagy teljes egészükben, vagy bizonyos jelentésük tekintetében. Nem egy kifejezést az első nagyobb kivándorlócsoporthoz mintegy „magukkal vitték emlékebe” az Újvilágba, ezek ti. a kivándorlásokkal körülbelül egy időben eltűntek a standard angol szóhasználatból, de változatlanul (illetve kisebb-nagyobb változásokkal) tovább éltek a mindennapos amerikai használatban, így válva „amerikanizmus”-sá, végül a legutóbbi időkben a többi amerikanizmus között ismét feltűntek a brit angolban. Egyfajta visszatérésről van tehát mindössze szó, annak ellenére, hogy a brit nyelvérzék különösnek tűnő módon sokszor éppen ezekben az esetekben vél „törőlmetszett”, netán „barbár” amerikanizmusokat felfedezni az angol nyelvben. Ez történt az *I guess* esetében, ami például Chaucernél még természetes, de ‘azt hiszem, úgy vélem/gondolom’ értelemben a XVIII. században elavulttá vált, hogy aztán a legutóbbi időkben kezdjen ismét megjelenni a brit angolban. Az amerikai közvetítéssel újraélesztett archaizmusok közé sorolható egyebek közt az *implement*, főként gazdasági és politikai kontextusokban, a *transportation* (vö. brit angol *transport*), az *assignment* ‘küldetés’ értelemben és olyan összetételekben, mint a *home assignment* (házi feladat), az ‘elmenni, otthagyni, abbahagyni’ értelemben használt *quit*, mint pl. a számos *quit doing sg* szerkezetű kifejezésben. A „nyilvánvalóan” amerikai hangzású *railroad* (vö. brit *railway*) még ma is megtalálható egyes északangol dialektusokban. Az amerikai nyelvi barbarizmus klasszikus példájának tartott *maybe*-t századunk első évtizedeiben még „perhaps”-re cserélték amerikai regények angol kiadásaiban, ma egyre gyakrabban tűnik fel a brit társalgási nyelvben, talán nem véletlenül: Shakespeare mindennapos szóként használta. A tendencia apró jelei a morfológia szintjén is kimutathatók: a nemrég még ugyancsak amerikai barbarizmusként emlegetett *-ly* képző nélküli határozókat (lásd: *go slow* a „helyes” *go slowly* helyett) pl. Shakespeare ugyancsak szabadon használta – ez természetesen nem nyelvhelyességi értékítélet. A lista a szintaxisra is kiterjeszhető: a visszatérés jeleit kezdi mutatni például az egyes alárendelt mellékmondatokban használatos ún. „optative subjunctive” szerkezet, mint pl. a következő mondatokban: *It is necessary that you do it* vagy *We demand that the manager take a closer look* (vö. mai brit *it is necessary that you should do it, we demand that the manager should take a closer look*, illetve egyéb szerkezetek használata). Hasonló folyamatok végül a kiejtés terén is megfigyelhetők. Az utóbbi években-évtizedekben lassú eltolódás figyelhető meg a brit angol ún. „széles” (*broad*), azaz hosszú, hátsó nyelvállású, nyílt [ɑ:] magánhangzó társadalmi stratifikációjában, pontosabban: az [ɑ:] némileg teret veszít egy lényegesen kevésbé hátsó nyelvállású és valamivel kevésbé nyílt [æ] ellenében (lásd: *trans-lation, plas-ter* stb.). Ez utóbbi (illetve egy hasonló magánhangzó) előfordul brit és ír angol dialektusokban is, de ami fontosabb: standard magánhangzónak számít az amerikaiban, ahol az általános angol magánhangzó-rendszer fejlődésének egy korábbi állapotát tükrözi.

A szókincre visszatérve vegyünk egy olyan példát, amely a fentieknél nagyobb figyelemre tarthat számot már csak azért is, mert az eredet szempontjából külön csoportba tartozó amerikanizmusokhoz vezet. Példánk a *blizzard*, melynek amerikai eredete

Albert Baugh szerint „könnyen felismerhető”<sup>6</sup>, H. W. Horwill pedig ezt írja róla: „. . . természetesen mindenki felismeri, hogy az olyan kifejezések, mint a *blizzard* . . . az Atlanti-óceán másik feléről érkeztek hozzánk.”<sup>7</sup> Ma már valószínűleg kevés angol vélne amerikai eredetet fölfedezni a kérdéses szóban (az átvétel több évtizedes), ami az asszimiláció gyorsaságát és viszonylagos teljességét mutatja. Példánk esetleg azt is mutatja, hogy milyen könnyen visszakerülhetnek az archaizmusok a brit angolba, mármint ti. ha elfogadjuk a Century Dictionary 1913-as kiadásának szómagyarázatát, amelyről láthatólag sem Horwillnak, sem Baugh professzornak nem volt tudomása, és amely szerint a *blizzard* eredetileg a brit angoltól került az amerikaiba (lásd: angol dial. „blizzer”). Mindez azonban csak az érem egyik oldala, azaz a szó eredetének csak egyik lehetséges magyarázata. Egyes – legalább ugyanilyen fokig plauzibilis – amerikai források ugyanis a német Blitz (‘villám’)-ig, majd ennek amerikai átvételéig követik a szó történetét,<sup>8</sup> és ez – függetlenül attól, hogy az adott konkrét etimológia helytálló-e – a brit angolba került amerikanizmusok eredetének egy sajtószerű aspektusára, nevezetesen a *germanizmusokra* irányítja a figyelmünket.

Korábban a legtöbb kutató – beleértve a fent idézett Horwillt, a *Modern American Usage* szerzőjét – tendenciózan elhanyagolta vagy alábecsülte a külső hatásokat, azaz az egyéb nyelvek szerepét az amerikai angol fejlődésében. Akik esetleg fordítottak némi figyelmet a sokat emlegetett „olvasztótégely” nyelvi aspektusaira, többnyire azok sem mentek túl néhány nyilvánvaló (egyébként sokszor kérészerűen) kölcsönző említésén. Az elsők között Mitford Mathews állapítja meg, hogy „. . . az idegen nyelvekből való amerikai kölcsönzések sokkal számosabbak és jelentősebbek, mint ahogy eddig feltételezték. Aki az amerikai angolt tanulmányozza, annak sohasem szabad szem elől tévesztenie azt a fontos ténytet, hogy az Egyesült Államok nyelvének a kialakítása sok nép és sok nyelv részvételével történt. Számos olyan jelenség található az amerikai angolban, melyre az angol nyelv határain belül maradván nem lehet értelmes magyarázatot adni.”<sup>9</sup> Valamelyes nyelvi kölcsönhatást pusztán logikailag, tehát a nyelvi hatások alakulásának ismerete nélkül is fel kell tételeznünk, egyszerűen azért, mert tudjuk: az észak-amerikai kontinensen keveredtek egymással a különböző anyanyelvű néptömegek. A kölcsönhatások feltételezhető volumenére azonban csak a nyelvi–etnikai összetétel alakulásának az áttekintése világíthat rá.

A németek és a német nyelv tekintetében ennek megfelelően nem érdektelenek a számadatok, és fontosságukat növeli, hogy, mint Marckwardt megállapítja: „A német (nyelvi) elem az első, . . . amely nem legyőzött koloniális vetélytárostól, hanem bevándorló népcsoporttól származott . . .”<sup>10</sup> Ehhez hangsúllyal hozzáteendő, hogy bár a német az angolnak valóban nem volt „koloniális vetélytársa”, a XIX. században meglehetősen közel került ahhoz, hogy „posztkoloniális vetélytársa” legyen, ami a legjobban mutatja a német nyelv viszonylagosan magas társadalmi presztízsét Amerikában. Nem következik Marck-

<sup>6</sup> A. C. BAUGH: *A History of the English Language*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1957, 455.

<sup>7</sup> Society for Pure English, Tract No. 45. 1936.

<sup>8</sup> Lásd pl. a különböző Webster-szótárakat. A College Edition szerint pl.: „akin to G. blitz, lightening.”

<sup>9</sup> M. M. MATHEWS (ed.): *A Dictionary of Americanisms On Historical Principles*. Chicago: The University of Chicago Press, 1951, vii.

<sup>10</sup> A. H. MARCKWARDT: *American English*. New York: Oxford University Press, 1958, 51.

wardt megállapításából továbbá, hogy németek nem vettek volna részt Amerika gyarmatosításában. A később „Német Mayflower”-ként emlegetett Concord nevű hajó 1683-ban kötött ki az észak-amerikai kontinensen, és attól kezdve a német telepesek folyamatosan terjeszkedtek az atlanti partvidék teljes hosszában. Legfontosabb lapjukat, a *Der Hoch-Deutsch Pennsylvanische Geschichts-Schreibert* az összes gyarmaton árusították. A Függetlenségi Háború kezdetén közel negyedmillió német élt a gyarmatokon, ezen belül az egyik legfontosabb gyarmat, Pennsylvania lakossága körülbelül egyharmad részben volt német. A XIX. század első felében mintegy másfél millió német telepedett le az Egyesült Államokban; a számadat jelentőségét akkor tudjuk érzékelni, ha figyelembe vesszük, hogy alig néhány évtizeddel korábban az ország összlakossága sem volt több néhány milliónál.<sup>11</sup> Az 1880–1890 közötti egyetlen évtized leforgása alatt újabb másfél millió német érkezett Amerikába; ebben az időben a németek messze a legnépesebb bevándorlócsoporthoz képezik. Számuk jelentőségét a nyelvi hatás tekintetében növeli, hogy viszonylag gyorsan és könnyen beilleszkednek a társadalmi–gazdasági rendbe anélkül, hogy nyelvüket fel kellene adniuk, ami saját sikeres erőfeszítéseik mellett annak is köszönhető, hogy eleve kevesebb előítéllettel találkoznak, mint számos más népcsoport – ez közvetve vagy közvetlenül a német nyelvre is vonatkozik. Az Amerika fejlődésében döntő szerepet játszó Pennsylvania állam nagy része bilingvis marad a XIX. században, azaz a nem német anyanyelvűek jelentős része is beszél, vagy legalábbis ért valamennyire németül. A többi államban a német a legnépszerűbb idegen nyelv az iskolai oktatásban egészen az első világháborúig. A háborút közvetlenül megelőző időszakban, ami körülbelül egybeesett a német jelenlét és kulturális nyelvi hatás tetőpontjával, közel 9 millió német él az Egyesült Államokban.<sup>12</sup>

Marckwardt az *American English* című alapvető munkájában 51 német eredetű szót és kifejezést ad meg. Ez a szám a fent vázolt hosszú és fontos német nyelvi jelenlétet tekintve nem túl magas, annak ellenére, hogy nagyobb, mint amit az ugyanazon cím alatt tárgyalt egyéb – francia, spanyol, holland és indián – nyelvek vonatkozásában kapunk. Némi többletet jelent, hogy a német lista nemcsak főneveket tartalmaz, hanem kiterjed néhány más szófajra is; ez a kapcsolatok mélyrehatóbb voltára utal, lásd pl. az *ouch* indulatszót vagy a *nix* formát, mely utóbbi a kollokvialis amerikaiban egyaránt lehet ige és határozószó. Mindennél lényegesebb azonban Marckwardt utólagos megjegyzése: „... marad az olyan összetételek problémája, mint a *rainworm*, a *cookbook* és a *back country*, és amelyek a *Regenwurm*, a *Kochbuch*, illetve a *Hinterland* fordításaiént magyarázhatók...”<sup>13</sup> Ez lényegében a szakirodalomban helyenként felbukkanó ún. tükörfordítás-hipotézis egyik megfogalmazása,<sup>14</sup> miszerint az amerikai angol számottevő mértékben „élt” a német nyelv kínálta egyfajta „könnyű” szóképzési lehetőséggel, ha ez sokszor nem is mutatható ki egyértelműen. A felhozott példák száma – mint Marckwardt-nél is – általában csekély; a verifikált vagy verifikálható tükörfordítások száma összességében sem túl nagy. Némi gyűjtőmunka során kiderül azonban, hogy a legalábbis erősen „fordítás-

<sup>11</sup> A becslések szerint az Egyesült Államok lakossága 1790-ben 3,9 millió, 1800-ban 5,3 millió.

<sup>12</sup> Az adatokat lásd pl.: H. KLOSS: *German-American Language Maintenance Efforts*. In: *Language Loyalty in the United States*. The Hague, 1966.

<sup>13</sup> *American English*, 53–54.

<sup>14</sup> Lásd: „loan-translation”; a kifejezés önmaga is valószínűleg tükörfordítás (vö.: német. Lehnübersetzung).



gyanús” példák száma az előzőeknél lényegesen magasabb. Ezekből szemléltet néhányat az alábbi szelektív lista, amely a majdnem nyilvánvaló fordítástól a valószínűig egyfajta skálát képvisel, továbbá meglehetősen vegyes nemcsak formai tekintetben, hanem szemantikaiilag is.<sup>15</sup> A szelektálás fő szempontját az adja, hogy a jelen tanulmányban a brit angolba került amerikanizmusokról van szó, a lista tehát csak olyan amerikanizmusokat tartalmaz, amelyek többé-kevésbé „anglicizálódtak”, vagy ennek a folyamatnak valamelyik fázisában vannak.

*Home town*, vö. ném. Heimatstadt.

*Round trip*, vö. ném. Rundfahrt (jelentésváltozás: az angolban ‘oda-vissza út’).

*To iron out*, vö. ném. ausbügeln (‘elsimít’, pl. nézeteltéréseket, véleménykülönbségeket).

*To neck*, vö. ném. necken.

*To fill out*, vö. ném. ausfüllen.

*To leaf through*, vö. ném. durchblättern.

*Standpoint*, vö. ném. Standpunkt.

*To stem (from)*, vö. ném. stammen (‘vmiből ered’), a „szemantikai transzfer” esetének tűnik, melyben az „átvitelt” megkönnyítette a formális megfelelés. Hasonló folyamat játszódhatott le az alábbi két esetben:

*Fresh*, vö. ném. frech.

*Dumb*, vö. ném. dumm (‘ostoba’); ez a jelentés mellesleg annyira elterjedt, hogy közvetett hatására a korábbi „deaf-and-dumb” kifejezés helyét egyre inkább a „deaf-mute” veszi át.

Végül vegyük figyelembe a következő két kifejezést:

*I wouldn’t know* (‘nem tudnám megmondani’, vagy egyszerűen: ‘nem tudom’), vö. ném. Ich wüßte nicht.

*To knock on wood* (‘lekopog’ – babonából), vö. ném. auf Holz klopfen.

A keletkezéstörténet jórészt homályba vész – éppen ezért nincs bizonyítva vagy nem bizonyítható maga a fordítás ténye sem igen sok esetben; a folyamat egyetlen dokumentálható része legtöbbször a legújabb fázis, azaz a brit átvétel. Az interlingvisztikai fázist illetően általában kétfajta módozatot vehetünk számításba. Az első szerint feltételezhető, hogy bizonyos német szavakat és kifejezéseket németül tudó angol anyanyelvűek fordítottak angolra – többé-kevésbé tudatosan. A másik feltételezés – és ez látszik az esetek többségében relevánsnak – szerint az angol formák először az amerikai németek angol beszédében jelentkeztek mint interferencia-hibák, majd megerősödtek és általánosultak a német nyelvi, illetve később a nagyobb közösségben.

Végül megjegyzendő, hogy a német nyelvnek az amerikai, majd ezen keresztül a brit angolra gyakorolt hatása nem merül ki feltétlenül a fenti típusú, viszonylag egyszerű tükörfordításokban. Egyrészt a tükörfordítás valószínűsége egyéb, viszonylag meglepően bonyolult kifejezések és fordulatok esetében is felmerül; lásd pl.: *You have never had it so good* (vö.: Du hast es nie so gut gehabt), másrészt bizonyos grammatikai hatások is valószínűek, mint pl. a *-wise* végződés (vö.: német *-weise*) szinte univerzális határozószó-képző használata, különösen kollokvialis nyelvi rétegekben.

<sup>15</sup> A tükörfordítások szemantikai kérdései, beleértve az ún. „jelentésátvitelt”, önmagukban is külön és bonyolult problematikát képeznek. A tükörfordítás egyrészt formai kérdés, másrészt igen gyakran „jelentésetolódás” következik be. Esetünkben német jelentés kapcsolódik egy-egy meglévő angol formához – formai megfelelés, ill. hasonlóság révén.

## A középkori dráma kutatásának új útjai

(Gondolatok egy nemzetközi konferencia után)

A szegényes középkori magyar dráma – tulajdonképpen helyesebb színjátszásról beszélni dráma helyett, lévén hogy drámai szövegünk még kevesebb van, mint amennyi a színházi tevékenységre vonatkozó bizonyítékunk – legnagyobb monográfiája a *Régi magyar drámai emlékek* Kardos Tibor szerkesztette első kötete, amely 1960-ban jelent meg. Munkájában a szerző csak igen gyér előzményekre támaszkodhatott, hiszen az irodalom más műfajaihoz képest valóban csekély anyag nem sok kutató érdeklődését keltette fel. Kardos Tibort az a logika vezette, amit egy másik monográfiában előtte Hont Ferenc címnek is választott: az eltűnt régi magyar színjátszást kívánta felkutatni. Példaként vette a többi művészeti ágat is, ahol mind azt látjuk, hogy rekonstruálható értékünk mindig jóval több van a megmaradt nyomoknál. Nyilvánvaló – az országban Székesfehérvártól Pusztaszerig szétszóró romok tanúskodnak róla –, hogy jóval több nagyméretű román templomunk, monostorunk volt, mint amennyit ma a turistáknak megmutathatunk. Hátha így történt ez a régi magyar színjátszással is, hiszen aligha lehetséges, hogy a meglehetősen nemzetközi és homogén középkori kultúra idején ebben nem követtük volna szomszédainkat, holott a képzőművészet és az irodalom ágainak területén láthatjuk, mennyire szorosan benne élt Magyarország az európai művelődés áramköreiben.

Kardos Tibor is megpróbálta rekonstruálni ezt az eltűnt magyar színjátszást; szövegek híján sokszor másodlagos forrásokból bizonyítani létét. Módszerében azokat az iskolákat követte, amelyek a drámát, a színjátszást igen tágan határozták meg, s minden olyan szöveget e kategóriába sorolt, amely mimetikus eszközökkel valamilyen konfliktust jelenít meg monológ vagy dialóg formában. Kétségtelen, hogy minél tökéletesebb rekonstrukció vágyából fakadó lelkesedésében Kardos Tibor néha túlságosan is lazán értelmezte a saját drámadefinícióját, s egyes szövegeket erősen vitatható módon nevezett ki drámáinak, mindez azonban mit sem változtat premisszáinak jogos voltán. Eredményeinek értékelése még mindig nincs megnyugtatóan tisztázva. A mű megjelenését követően ugyan heves recenziós vita bontakozott ki, ám mivel ezek a többnyire elmarasztaló vélemények általában nem komoly s új kutatásokon alapultak, döntő konklúziót sem hozhattak. A további kutatásoktól mindenesetre elvették a medievalidák kedvét, mert azóta – néhány zenei vonatkozású, idegen nyelvű cikkel kívül – semmilyen érdemleges tanulmány nem jelent meg a témakörben.

Nekem sem volt tehát más forrásom, amikor meghívást kaptam, hogy tartsak angol nyelvű előadást a középkori magyar drámáról a Középkori Drámát Tanulmányozó Nemzetközi Társaság (*International Society for the Study of Medieval Drama*) harmadik kollokviumán, melyet 1980. július 9. és 13. között Dublinban rendeztek meg. Az első körlevélben a következő fő témaköröket jelölték meg: liturgikus dráma, populáris és folk-dráma, kelet-európai dráma. Ismervén az angliai, francia és itáliai középkori dráma gazdag anyagát, alapos kisebbrendűségi érzéssel fogtam hozzá hazai ismereteink összefoglalásához. Mivel nem vagyok középkoros, nem tehettem mást, mint hogy elkészítettem az RMDE első kötetének rezüméjét a következő gondolatmenet szerint: a középkori magyar viszonyokra utaló rövid bevezető után először a Magyarországon kimutatható, európai inspirációra keletkezett színjátszásról beszéltem. Mindenekelőtt ismert liturgikus drámai szövegeinkről, a *quem queritisekről*, és a *Tractatus stellaris*ről. A misztérium-színjátszás nyomait ismertetve a *bárfai színlap* került említésre, illetve Temesvári Pelbárt és Laskai Osvát azon prédikációrészletei, amelyek bibliai történetek dramatizált illusztrálására adnak utasításokat, illetve feltehetően e színdarabok szövegeit írják át narratív formára. A magyarországi moralitás-színjátszás hagyományait az ismert *vado mori* és a *vetélkedés a lélekért* típusú drámai jelenetek említésével érzékeltettem. A referátum második részében azokra a drámai emlékeinkre

utaltam, amelyek valamilyen sajátos, az európai fejlődéstől eltérő egyedi magyar vonást mutatnak. Ilyen a keresztény elemek pogány motívumokkal való átítatódása, mint erről a folklórhagyományban fennmaradt *bucsui regős misztérium* tanúsodik. Ugyancsak érdekes, amikor az európai drámakincs sajátos jelentést kap a magyar fordításban: így lesz Hrotswitha *Dulcitius*ának római császárából török szultán a *Három köröstyén leány* aktualizált szövegében. A fesztiválok, ünnepélyek, vallási–politikai felvonulások kapcsán előadott élőképek, *magnus ludusok* ugyancsak sajátos koloritot kapnak nálunk, mint ezt az 1501-es budai úrnapi körmenet törökellenes némajátéka tanúsítja, vagy a Kardos Tibor által rekonstruált, 1532-es Gritti-játék.

A magyar középkori dráma elhalásának sajátossága, hogy elemei – hasonlóan a francia drámához, de éppen ellenkezőleg, mint Anglia esetében – nem élnek tovább a reneszánsz színjátékban. Mint Pirnát Antal tanulmánya a magyar reneszánsz dráma poétikájáról bizonyítja, a XVI. századdal valami új kezdődött, ami nem volt más, mint visszatérés az antikvitás eszményeihez a középkori hagyomány teljes feladásával.

Előadásomat mentegetőzéssel zártam: ha meglepő is a nagy fennmaradt drámái anyaggal rendelkező nemzetek kutatói számára az a fajta rekonstrukciós módszer, amivel a magyar kutatók élnek, szomszédainknál ez nem ismeretlen. Horvátország, Csehország és Lengyelország területén – akárcsak nálunk – igen kevés szöveg maradt fenn, más bizonyítékok azonban létező színjátszási hagyományról tanúskodnak. Így az egyéb forrásokat: prédikációk utalásait, törvénykönyveket, valamint a képzőművészetben fennmaradt ábrázolásokat kell felhasználnunk, hogy képet nyerjünk magunknak erről a területről. Másrészt a nyugati kutatásban is jó néhány alapvető szakmunka – mint az angol Chambersé vagy az olasz Toschié – született olyan megközelítéssel, amely igen tágan értelmezve a drámát, a népszerű jokulátorokra vonatkozó anyagoktól kezdve a folklór hagyományban fennmaradt dramatizált népszokásokig mindent számításba vett a modern dráma kezdeteinek kutatásánál.

A konferencián kiderült, hogy egyáltalán nem volt szükség mentegetőzésemre. Az ISSMD fiatal társaság, s a dublini kollokviumnak is jellemző vonása volt, hogy a középkori dráma kutatásának teljesen új útjával próbálkozott, s így módon nem egy vonatkozásban új alapokra is helyezte az erről a témakörrel kialakult tudományos képünket. A társaság egyébként hét évvel ezelőtt jött létre, első sorban amerikai kezdeményezésre, ahol a középkori dráma kutatása igen nagy apparátussal folyik. (Jellemző, hogy a most Angliában folyó nagyszabású kutatómunkát, amely az összes levéltár rendszeres átnézésére irányul azzal a céllal, hogy új adatokat nyerjenek a színjátszás ottani kezdeteiről, jórészt Amerikából és Kanadából „importált” kutatók végzik.) Háromévenként rendeznek kollokviumot; az első Leedsben volt, a második, a franciák erőteljesebb bekapcsolódása után Alençonban. Ettől kezdve a társaság kétnyelvű, minden kiadványuk angolul és franciául jelenik meg. Még mindig ez a kettős dominancia jellemzi, habár a harmadik, dublini kollokviumon már szép számmal jelentek meg olasz, német és kelet-európai tudósok is. Az egyre nemzetközibbé válás valószínűleg csak folytatódni fog a jövőben, tekintve, hogy az 1983-as konferencia Olaszországban lesz. Kíváncsinos volna, hogy itt Magyarországot is felkészült szakemberek s lehetőleg új eredményekkel képviseljék.

Dublinban mindhárom, már jelzett témakörben az előadások nagy része nem annyira egy-egy dráma elemzésére vagy mikrofilológiai problémák taglalására szorítkozott, hanem inkább a középkori dráma társadalmi státusának, illetve a műfaj fejlődése állomásainak megállapítására. Mondhatjuk, hogy a kollokviumon a szociológiai módszer dominált, s e módszer bázisát a másodlagos források, első sorban levéltári, illetve képzőművészeti anyagok új, alkotó módon való felhasználása képezte.

A liturgikus dráma témakörében az első ülészak e műfaj kezdeteivel foglalkozott. A leedszi középkoridráma-kutatók vezetője, Lynette Muir a bizánci liturgikus dráma nyomait vette számba, s mivel szövegek nem maradtak fenn, téziseit későbbi, főleg itáliai források elemzésére építette. Az amerikai Beverly Boyd azt vizsgálta, mennyiben hatott a pogány, római felvonulások, ünnepélyek stílusa a korai liturgikus drámára, és hogy ez mennyiben tükröződik az angol középkori drámában. Catherine Dunn a források újraértékelésével azt bizonyította, hogy a jokulátorok nem álltak olyan messze a liturgikus drámától, mint ahogy azt – a működésüket tiltó s tevékenységüket elítélő egyházi rendeletek alapján – a kutatás manapság feltételezi. Más előadások a liturgikus dráma további fejlődését vizsgálták, így a francia Charles Mazouer a húsvéti misztériumok franciaországi differenciálódását foglalta össze, Margaret Sleeman pedig a spanyolországi Elche-misztériumok kapcsán a liturgikus dráma szcenikájáról beszélt. Hallhattunk néhány kiváló filológiai elemzésről tanúságot tevő előadást is, amikor Hilda Findley bebizonyította a középkori német misztériumjátékok vissza-visszatérő anygal-

kiáltásainak — *silete!* (csendet!) — liturgikus, a diakónusok szerepével összefüggő eredetét. Peter Meredith egy addig mellőzött angol kéziratról mutatta ki imponáló textológiai vizsgálatok segítségével ennek dráma voltát, s elemzéséből azt is láthattuk, hogyan habozott a kézirat szerzője — bizonyára buzugó szerzetes —, hogy színjátékot írjon-e vagy vallásos meditációt. Alan Fletcher előadása már szinte bevezetés volt a következő nagy témakörhöz. Az ismert angol misztériumciklus, az *N Town plays* anyagában kimutatható teológiai és liturgikus elemek vizsgálatával a darabok szerzőinek, illetve közönségének szociológiai meghatározottságát próbálta elvégezni. Némileg eretnek módon azt fejtegette, mennyire liturgikus kötöttségű még az olyan viszonylagosan kései misztériumjáték is, mint az elemzett ciklus. A darabok nemcsak anyagukat merítették az egyház gondolatkincséből, hanem ideológiájukat is, amely a teológián nyugodott, s amely a korabeli társadalom merev szociológiai kereteit is tükrözte.

A konferencia legizgalmasabb újdonságát a populáris és folk-dramát vizsgáló előadások hozták. Konrad Schoell dolgozata, amely e bizonytalan kategóriát megpróbálta definiálni, s végül is ezt a legszélesebb értelemben, a folk-hagyománytól a commedia dell'artéig és a farce-ig határolta be, ennek az egész szekciónak az alaphangját megütötte. Schoell Hauser Arnoldra hivatkozva a populáris drámát nem annyira műfaji sajátosságai, mint inkább szociológiai kategóriák alapján határozta meg, egy-egy darab hatásának szórásai tartományáról, befogadónak rétegződéséről, a közönségnek a színjáték létrehozásában vállalt szerepéről beszélt. A szekciónak legtöbb újdonságát azoknak az amerikai kutatóknak az eredményei szolgáltatták, akik angliai levéltárakban dolgozva a folk-dráma középkori nyomait kutatják. Nicholas Davis, John Wasson és főleg Alexandra Johnston, a torontói Records of Early English Drama vezetőjének eredményei meglehetősen új fényben mutatják nemcsak a középkori színjátékot, amellyel kapcsolatban rengeteg új tényanyagot fedeztek fel, hanem e színjátéktípusnak az elhalását, s a reneszánsz kori színház egészét is. Míg ugyanis a mai napig az az irodalomtörténeti közhely szabta meg az európai dráma fejlődéséről kialakított képünket, hogy a reneszánszsal a középkori misztériumdramma eltűnik: Franciaországban egy klasszikus modell foglalja el helyét, Angliában és Spanyolországban viszont beolvad a kialakuló reneszánsz világszínházba, s jön Jodelle, Shakespeare és Lope de Vega; most kiderül, hogy mindez csak a nagyvárosokra és az udvarra korlátozódik, s a lakosság egészéhez képest elenyészően kis tömegbázisra támaszkodik, még Angliában is! Londonon és Párizson kívül tovább él a középkori típusú színjátszás, sokkal tovább, mint eddig gondoltuk, egészen a XVII. század közepéig.

Hasonló módszerek és elgondolások alapján tartott előadást Jean Claude Aubailly a francia középkori színjáték és a naptári ünnepek kapcsolatáról; Giuseppe Di Stefano a „morisque” (dramatikus elemekkel kísért énekes folklór-tánc) középkori nyomairól — újonnan fölfedezett szövegeket is közölve; Sandra Billington az angol moralitásjáték és a francia sottie-k kapcsolatáról; Jerome Taylor a Chester misztériumciklus darabjaiban előforduló, a franciskánus és domonkosrendi prédikáció hatását mutató motívumokról. Kár, hogy a programban meghirdetett Margareta Gyurcsik Temesvárról nem érkezt meg: *Approach semiotique du théâtre comique français de Moyen Age* című dolgozata újszerű módszertani megközelítést ígért. Hallottunk viszont előadást a breton populáris drámáról s bizonyos folk-motívumoknak mint a mágikus átváltozásnak, a sárkánnyal való harcnak vagy az erőpróbnának a misztériumjátékokban és mirákulumokban való megjelenéséről. Külön-külön ülésszakon került terfőkre a francia középkori drámatermés két izgalmas darabja. Adam de la Halle 1262 körül írt szatirikus, burleszk, fantasztikus darabjával (*Le jeu de la Fauilliée*) négy előadás is foglalkozott, míg Bruno Roy a *La farce de Maître Pathelin* vitás kérdéseit tárgyalta történelmi és textológiai szempontból is igen komplex előadásában. A vitában a szerzőség kérdése is felmerült, de a kérdést eldönteni, úgy látszik, nem lehet. A számmisztika ismert kutatója, Jean Deroy Villon keze nyomát látta a szövegben, Bruno Roy azonban érveinek összességében a királyi udvari bolond, Triboulet szerzőségét kívánta bizonyítani.

A harmadik szekció, a kelet-európai drámáé — az itteni anyag mennyisége, de a részt vevő kutatók száma miatt is — szerényebb volt, biztató jel azonban, hogy a társaság ebbe az irányba is kiterjesztette érdeklődését. Sajnálatos, hogy a jelzett előadások közül két lengyel kutató — köztük az ismert Halina Lewicka professzor — és a horvát Slobodan Novak előadása elmaradt, így ebben a szekcióban az én előadásomon kívül a lengyel Eleonora Udalska beszélt a lengyel dráma kezdeteiről, illetve a középkori misztériumjátásznak az újkori betlehemes hagyományra gyakorolt hatásáról, ezen

kívül még két előadás hangzott el – a középkortól már némileg elszakadva – az európai típusú orosz színjátszás XVII. századi kezdeteiről.

Mint már utaltam rá, nem volt szükség a mentegetőzésre a hazai középkoridráma-kutatás anyaga és módszerei miatt, mert a dublini kollokviumnak – talán ez érzékelhető a beszámolómból – éppen ezek a rekonstrukciós módszerek képezték egyik központi témáját. Az általam összefoglaltak tehát meglehetősen nagy érdeklődést keltettek, és nemcsak azért, mert az anyag, amiről beszéltem, teljesen ismeretlen volt a résztvevők számára – kivéve három *quem queritis*-ünket, mert ezek természetesen megtalálhatók a konferencián is részt vett frankfurti Walter Lipphardt professzor monumentális liturgikusdráma-katalógusában. Nagy figyelemmel adogatták a résztvevők kézzől kézre az RMDE vaskos kötetét, és például senki sem csodálkozott, hogy drámaként szerepelt benne magyar planc-tusunk, az *Ómagyar Mária-siralom*. Elismerést aratott a kötet képzőművészeti illusztrációs anyaga, s egyenesen a szenzáció erejével hatott a *Becsei György megtéltetése* címen ismert zselizi templomi falfestmény, melyen egy, a „vetélkedés a lélekért” típusú drámai jelenet került képzőművészeti megörökítésre úgy, hogy közben a szöveg is a festményen látható.

Hogyan foglalhatjuk össze végül is ennek a konferenciának a tanulságait? Megmutatta, hogy új kutatási módszerekkel, új szemlélettel még a középkori drámához hasonló, jól feldolgozott tudomány-területeken is várhatók új eredmények, méghozzá nemcsak ismereteink mennyiségi gyarapodását, hanem az egész műfaj történetét mint kulturális jelenséget illetően is. A konferencia természetesen nem oldott meg semmit, de felvetett olyan izgalmas kérdéseket, amelyeket számos nagyhírű monográfia már rég lezártnak vélt. Az előadások után új színben tűnt fel a középkori liturgikus színjáték és a populáris, elsősorban a népi színjátszás kapcsolata. Továbbra is nyitott kérdés a jokulátorok tevékenysége és ennek kapcsolata a vallásos színjátékkal, illetve a mindkettőben fellelhető pogány antik elemek hagyományozódásának folyamata. Keveset tudunk még a középkori dráma szcenikájáról. Ugyancsak leszögezhetjük, hogy az új kutatások fényében teljesen másként látjuk most a középkori dráma elterjedtségét, szociológiai viszonyait és elhalását.

A magyar kutatás számára külön tanulságokat is levonhatunk. A kelet-európai témákkal foglalkozó előadások, ha nem is mondhatjuk, hogy bebizonyították, de legalábbis emlékeztették a nyugati kutatókat arra, hogy a középkori kultúra a drámában is egységes volt egész Európában, ha a fejlettség foka különbözött is az egyes területeken. Résztvételünk azzal a haszonnal járhat, hogy alkotóan is bekapcsolódhatunk e nemzetközi társaság munkájába, esetleg részt vehetünk a tárgykorban készülő, különböző bibliográfiák, repertóriumok, katalógusok teljessé tételében. Mindezeknél fontosabb azonban számunkra az a módszertani tanulság, hogy a konferencia tulajdonképpen igazolta az RMDE összeállításának elveit, s e ténynek serkentőleg kellene hatnia a hazai kutatásokra.

Érdemes még megemlíteni, milyen példásan szervezett volt a dublini kollokvium. Az előadások szövegét (maximum 14 flekkel) másfél hónappal előbb el kellett küldeni a szervezőknek, a jelentkezők pedig a Dublinba indulás előtt néhány nappal takaros kis sokszorosított füzetben kézhez kapták az összes elhangzó előadás anyagát. Így előre fel lehetett készülni az egyes témákból, s ilyen körülmények között természetes volt, hogy egy-egy előadó csak öt percet kapott fő téziseinek hangsúlyozására, míg a hátralevő időt mindjárt a vita töltötte ki. Ilyen módon volt lehetséges három nap alatt 32 előadást megemléstzeni és alkotó módon megvitatni. A tudományos vitákat négy színházi produkció egészítette ki, melyek során a Théâtre Universitaire de Liège, a Leeds Medieval Players és a dublini University College Medieval Players adott elő középkori színjátékokat. A legnagyobb élményt kétségkívül a torontói egyetem Poculi Ludique Societas nevű csoportja jelentette, akik a legmagasabb szinten, nyelv, játéktípus és felhasznált zene egységében nagy hűséggel idézték meg a középkort. Különböző nyílt és zárt helyszíneken előadott dublini repertoárjukon szerepelt a *Mectatio Abel* című misztériumjáték a Wakefield-ciklusból, a *Mankind* című XV. századi moralitás és egy Robin Hood-játék. A Trinity College francia tanszéke az *Aucassin és Nicolette*-et mutatta be, és számos film-, illetve képmagnóvetítés során láthatunk még egyéb, érdekes produkciókat is. Itt megint csak a Poculi Ludique Societas anyaga volt a legérdekesebb, amelyen megörökítették az általuk színre vitt híres moralitás, a *Castle of Perseverance* 12 órás előadását. A színjátékot egy stadionban felállított, az eredeti kézirat alapján rekonstruált szimbolikus kastélyban tartották meg, s gyakorlatilag egy napig tartott.

Szőnyi György Endre

## Skandinávisták nemzetközi konferenciája

A skandinávisták nemzetközi egyesülése, az International Association for Scandinavian Studies (IASS) 1980. aug. 10. és 16. között tartotta sorrendben 13. konferenciáját. A kétévénként összeülő tudományos fórum fontossága az utóbbi időben fokozódott, ezért különös jelentősége van annak, hogy az IASS fennállása óta első ízben szocialista állam, pontosabban az NDK-beli greifswaldi egyetem Észak-európai tudományok szekciója volt a megrendező házigazda. A konferencia helyéről hozott döntés annak a tudományos tevékenységnek az elismerése, amely az NDK-ban évtizedek óta koncentráltan a greifswaldi egyetem említett szekcióján folyik.

A konferencia az északi irodalmakat ezúttal az *irodalomtörténetírás* elméleti problémáiból és gyakorlati feladataiból kiindulva vizsgálta. Az első szakaszban plenáris üléseken az északi országok egy-egy elismert irodalomtörténész képviselője számolt be a hazai irodalomtörténetírás eredményeiről, fejlődési irányairól. (Említést érdemel, hogy a hat előadó között helyet kapott a faeröeri képviselő is.) Ezt követően általános elméleti–metodológiai előadások hangzottak el. A több mint 200 résztvevő kb. 70 előadást jelentett be, így a plenáris előadásokat kerekasztal-beszélgetések egészítették ki. Nyolc munkacsoport a következő négy nagyobb témakörben hallgatott meg referátumokat: a) irodalomtörténet és társadalomtörténet, b) a nemzeti irodalmak és a világirodalom kölcsönhatása, c) az irodalomtörténetírás tradíciói és jelen problémái az egyes országokban, d) irodalomtörténetírás és anyagfeltárás, ill. -elrendezés, valamint az irodalomtudomány egyes részterületeinek egymáshoz való viszonya az irodalomtörténetírás szemszögéből.

Az egyes kérdésekre ehelyütt nem térhetünk ki, csupán néhányat említünk meg. Több előadás hangsúlyozta a történelemszemlélet meghatározó szerepét az irodalmi historiográfiában és foglalkozott a történetírás és az irodalomtörténetírás viszonyával. Kérdésként vetődött fel, hogy az irodalom határainak meghúzásakor milyen szempontok érvényesíthetők, hogyan használhatók fel a recepcióelmélet szempontjai, milyen elméleti–metodológiai elvek alapján történjék az irodalomtörténeti anyag szelekciója stb. Központi probléma volt a periodizálás, annak szempontjai, kritériumai az egyes nemzeti irodalmakban, de különösen egy egységesnek tekintett északi irodalomtörténet esetében. Hangsúlyt kapott a szociológiai aspektusok érvényesítése és annak fontossága, hogy a nemzeti irodalmakon belül egyidejűleg több tradícióval kell számolni. Nagyon lényegesnek tűnik a nyelvi faktorok szerepének kiemelése, több tényező is erre mutat: pl. a finnországi svéd irodalom vagy a norvég kétnyelvűség és az abból következő eltérő fejlődési tendenciák, a belső skandináv kölcsönhatások stb.

A konferencián a magyar skandinavisztikát hárman képviselték.

Masát András

### Alan W. Friedman: Multivalence

The Moral Quality of Form in the Modern Novel

Baton Rouge and London, 1978, Louisiana University Press, 215 l.

A „multivalens” vagy „polivalens” a vegytanból kölcsönzött kifejezés, jelentése „több vegyértékű”, vagyis a regényelméleti kontextusnak megfelelőbb egyszerűséggel: „többértékű”. Friedman azt az oly sokszor felmagasztalt és elmarasztalt csodabogarat jelöli így, amelyet az értékrelativitás regényének, az etikai ambivalencia regényének szokás nevezni, és amelyet – Sükösd Mihály szavaival – „viszonylagos írói világkép” jellemez. Friedman szerint a többértékűség az elemzett modern alkotásokban regénytechnikai szerveződésű, nevezetesen a narratív szerkezet függvénye. Innen a szokatlan, de logikus alcím: „a forma moralitása a modern regényben”.

Ezek után sejthető az, ami a monográfia elolvasása után bizonyossággá válik, hogy újabb regényelméleti munkát tartunk a kezünkben a nézőpont-technikáról. Ha ez így van, nevek tolnak a könyvszemlélsz agyába, olyanok nevei, akiknek jóvoltából manapság már eredmények tömege halmo-

zódik keménykötésben és papírfedelek közt egyaránt. A modern széppróza gyakorlati mestereit – Jamestől, Conradtól Elizabeth Bowenig és Malcolm Bradburyig – éppúgy izgatta a kérdés, mint a teoretikusokat: Lubbockot, Beachet, Daichest, Auerbachot, Edelt, R. Humphreyt, Dolezelt, Weimant, M. Boulton, W. Allent, Glücksberget, A. Kennedyt, J. H. Millert, Poiriert, Zabelt, Booth-t, a Brooks–Warren kettőst régebben, a Scholes–Kellogg kettőst újabban, a másik két Friedmant (Melvint és Normant) meg sok mindenki mást. A többértékű regény monográfusáról tehát csak akkor adunk igazi értékelést, ha eredményeit összevetjük a meglévőkkel. Mi hát az előbbieket viszonya az utóbbiakhoz?

A *Multivalence* alapvetően a finomítások könyve az etikai kérdéskört jelentő fogalmi szinten éppúgy, mint a nézőpont-tipológia szempontjából.

A *Multivalenciát*, vagyis többértékűséget – azaz: az egyértékű etikai bonyolultság, változatoság, sokrétűség esetét – elhatárolja az *univalenciától*, vagyis egyértékűségtől – azaz: az egyetlen, egységes etikai tudatszólalom esetétől –, és ugyancsak elkülöníti a narratív *ambivalenciától*, kétértelműségtől, azaz: az alkotói értékzavarból eredő kétes etikai homálytól, az értékingoványtól. Elegáns megkülönböztetés, mert világos rendbe rakja az eddigi konfúziót. Egy baj mégis van Friedman spanyolviaszával: az, hogy Bahtyin már feltalálta. Dosztojevszkij-tanulmányában úgy határozza meg a „polifonikus regényt”, hogy azzal a friedmani többértékűség tökéletesen egyenértékű: „önálló, egymástól elváló szólalomok és tudatok sokasága, a teljes értékű szólalomok igazi, gazdag polifóniája”. És hogy a *kritikai* terminusok szólalmát is kiteljesítsük, a friedmani egyértékű–többértékű–kétértelmű kategóriaskálának megfelelően megtoldhatjuk Bahtyint is, így: etikai egyszólalumság, többszólalumság és szólalmazavar (homofon vagy inkább unisono, polifon és kakofon regény).

A *Multivalence* nézőpont-tipológiája mögötti alaptípusokat már Percy Lubbocknál megtaláljuk: cselekményen belüli vagy kívüli szerzői, valamint első vagy harmadik személyű szereplői narráció. Spender („kortárs” és „modern”), Kermodé, Scholes, a másik (Alan) Friedman és leginkább Booth hatása alatt állva – a modernista kritika túlkapasáira nem kis merevséggel reagáló, minden többszólalumságot ambivalenciaként elvető Booth-szal egyúttal élesen polemizálva – Friedman így értelmezi újra a lubbocki típusokat: 1. az önbeszorzó narráció – ezt eddig „mindenható”-nak, „mindentudó”-nak mondtuk, de Friedman helyesen látja, hogy nem az, az ilyen narrátor éppenhogy rendkívüli fizikai, emocionális, etikai és intellektuális mozgékonyasággal, önszokszorozással képes csak arra, hogy a cselekményen kívül állva is hitelesen érzékeltessen; 2. a participáns avagy részelő narráció (ez gyakorlatilag az első személyű vagy perszonalizált változat); és 3. a szubjektívizált harmadik személyű narráció. Amikor ezeket meg a kombinációkból adódó számos hibrid formát kibontja, s mindezt átviszi a trilógiákra, tetralógiákra és regényfolyamokra – ahol korábbi nézőpontok változott időben és szituációkban történő újbóli, többszöri átélésére van lehetőség –, úgy tetszik, nagyon is értelme van a korábbi fogalmak pontosító újragondolásának. Ami oly ritkán történik, Friedman *el* a felhalmozott kritikai eredménnyel, továbbfejleszti, s közben rendszere nyitott marad, maga is továbbfejleszthető.

Marad azért hiányérzetünk, hiszen a többértékűség önmagában nem értékjelző sem etikai, sem esztétikai értelemben – a többértékű regény attól függetlenül lehet értékes vagy értéktelen, hogy hányszoros benne az etikai perspektíva, és hogy ez hogyan adódik a narrációs szerkezetből. Hiányjelek is maradnak a jövő kutatói számára: hova tegyük például az egyetlen narrátorhangon belüli többértékűséget (pl. Bellow: *Dangling Man*)? És maradnak ellenvetések: a többértékűség és többkötetűség viszonya kissé elnagyolt, talán a kérdés iszonyú anyagot ölelő volta miatt; a nagyszerű függelék – *Sökkötetes narrációk galaxisa* – a szinte áttekinthetetlen tömegű anyag rendezésének szükségszerű szubjektivitásáról árulkodik.

Ami a konkrét elemzéseket illeti – Conrad, Faulkner, Henry Miller, Joyce Cary és még sokan –, narratív struktúra és etikai többértékűség tipikusan az az összefüggés, ahol a műelemző fejtegetések megítéléséhez *friss* olvasmányélmény, *műközeli* szubtilitás igényeltetik. Ez az, amiben ennyi szerző, ennyi regény esetében egyetlen recenzius sem érezheti magát feladata magaslatán állónak. Ki-ki vegye hát kézbe Friedman könyvét, és ítéljen maga aszerint, ahányat a függelékben felsorolt 725 (!) kötetből kellő frissességgel ismer.

Abádi Nagy Zoltán

**Josephine Handlin: Vulnerable People**  
A View of American Fiction since 1945  
New York, 1978, Oxford University Press, 237 l.

A Hendin-monográfiát összetartó gondolatmenetnek rokonszenves kiindulótétele van: a háború utáni amerikai regényt, főleg annak úgynevezett „posztmodern” vonulatát valóságidegennek, a lelki-érzelmi elszegényedés dokumentumának minősítő kritikai kánonnal szembehelyezkedve kritikusnőnk merészel tárgyában – cseppet sem oktanul – az amerikai *valóság* megismerő tudat természetrajzára ismerni. Arról van szó csupán, hogy a valóság belsőleg megélt, internalizált formában vetítődik a három évtizednyi regénytermésbe. Mögöttes ártalomként van jelen egy olyan művészetben, amely az emocionális-intellektuális érzékenység, sérülékenység és megsebzettség krónikája a világméretű katasztrófák, a nagy rettegések és észbontó abszurdítások korában. Ám ez a művészet egyben túlélési létstratégiák példatára, tudatosan kidolgozott fájdalomcsillapító javallatok tárháza is. A monográfia legfrappánsabb felismerése, hogy a századközépen túli ellentmondások és feszültségek regénybeli sebesültjeiben igenis magára ismer az amerikai regényolvasó: ezek a túlélési reflexek az életben eleve adottak vagy abba átvihetők. Az egyes pozitív vagy negatív létmanőverek miértjével és mikéntjével vitatkozhatunk. Vitathatatlan azonban Hendin egyetemi oktatói tapasztalata, hogy ugyanis volt olyan hallgatója, akiben *Az ötös számú vágóhíd* Billy Pilgrimének sorsa világosította meg tulajdon társadalmi passzivitásának gyökereit; vagy hogy mások életfilozófiának választották a világ elviselhetőségének pynchoni módszerét a V.-ből: „Hidegvér, meleg szív!”

A teljes társadalmi és kulturális jellem- és reflexskálát felvonultató regény, Hendin szerint, alapvetően két módon kísérletezik a szubjektív sebzettséggel internalizálódó valóságártalom minimalizálásával, azzal, hogy a sérülékeny embert sérthetetlen vértbe bújtsa. A „holisztikus” stratégiájú szenzibilitás jól manőverezhető elemekből új egészt szervezi magát, szerepeket játszik, valami mechanikus társadalmi funkcióegyüttes maradandóságába rejtőzve őrzi és immunizálja az embert a tudathasító, dezintegráló nyomással szemben. Az egyén arra kényszerül, hogy feladja igazi valóságát; fikciót válik, hiszen a képzelet útján teremti magát. Ilyen mesterséges fabrikátumok John Barth figurái. Az „anarchikus” – nem valami szerencsésen elnevezett – módszer lényege, hogy a személyiség mesterséges önszervező manőverekkel sem veszi fel a valóságtól odadobott kesztyűt, hanem igazi valóját úgy adja fel, hogy félreáll, többé nem kapcsolódó részekre hull, egyszempontú gépiességbe merevedve menti magát, mint a Vonnegut-jellemek némelyike. Mindkét módszer számtalan változatot termelt.

A *Vulnerable People* ezen a ponton még mindig ragyogó könyv. A baj a kivitelezésben van: csaknem kizárólag a vulnerabilitás masszív fonala szövögeti a könyvet, a holisztikus-anarchikus szempontosság fonala olykor egybefut vagy párhuzamos vele, máshol egy pillanatra felbukkanva, majd hosszan eltűnve bujkál ki-be a fejezetek szövetén. Hendin munkájának érdemei ettől függetlenül is számosak: kitűnnek a regénytörténeti visszapillantások; a vulnerabilitás formáival, Amerika önértékelésének történelmi alakulásával kapcsolatos eszmefuttatás; az időtechnikára, a szexualitás változott ábrázolására és az íróniára vonatkozó megállapítások.

Csak hogy további kifogásokkal is előhozakodunk. A szerző, sajna, nem közlekedik elég biztonságosan a könnyű általánosítás csapdái között: a klasszikus ellentéteket ironikusan megszüntető „egyeztető ironia” például telitalálat, de nem egységesen jellemző – *A 22-es csapdájára* aligha. Harminc év regénytermését átfogni, tagolni nem kis feladat, de aki vállalkozik rá, Styron, Malamud, Roth, Coover nagyságrendű írókat nem mellőzhet, különösen, ha nem amerikaiak meg felvesz (Doris Lessing). Említettük, hogy a könyvet nem szervezték kellőképpen tulajdon szempontjai. Ehhez kapcsolódik az az anyagrendezési ellenvetésünk, hogy a kötet második felében nem egyszer külsődleges szempontok szervezik az anyagot, és hogy egyik-másik fejezet ellentmondásba kerül egymással. Előbbire példa az O’Connort – akiről Hendin külön monográfiát írt –, Oates, Lessinget elemző *Belül és kívül a taposómalmon*, a Cynthia Buchananak, Louis Gouldnak, Joan Didionnak és másoknak szentelt *Utazások* c. fejezet, de a tipológiát feledő, csupán a Pynchon nevével jelölt zárórész is. Egy példa a fejezetközi zavarokra: *Az áldozat hőssé válása* c. rész Updike-ról, Bellow-ról, Hellerről, Salinger-ről szól. De sehol nem értesülünk arról, miért kerül máshova – Heinlein, Clarke, Brautigan társaságába –, avagy miért nem szerepelhet *itt* is Vonnegut?



Az eddig említett szerzőkön kívül még sok mindenkivel foglalkozik Hendin. Kisebb-nagyobb hibákkal. Kisebkek: hogy Heller Slocumja nem „Bill”, hanem Bob; hogy Kesey narrátora nem „Bram”, hanem Brom vagy Broom; stb. Nagyobb hiba, hogy míg a vulnerabilitás olyan szempont, amellyel ez a széteső, sokarcú művészet egységben szemlélhető, sok szerzőre új látószöveget nyit, más szerzőkről gyakorlatilag semmi újat nem mond ez a módszer, még az olyan szellemes fejezetben sem, amilyen a Pynchonról szóló.

Nem hisszük továbbá, hogy Vonnegut Tralfamadora a végső visszavonulás szimbóluma; hogy Brautigan pisztránghalásza fagyasztással érzésteleníti önmagában a lélek fájdalalmát; hogy Brautigan jégvárosok prófétája lenne; hogy Vonnegut, Brautigan és Clarke orvossága a bajra a „ne figyelj a bajra” filozófia; hogy Barthnál a pszichikum esztétizálása a sebzettség elfedésére szolgál, és hogy figurái sose szenvednek, sose haldokolnak; hogy Bellow Augie Marcha a felelősség elől fut; hogy Heller Yossarianja csak hőssé lett áldozat, de nem jut hely neki „a lázadók” – Mailer, Stone, Kesey, Gardner, Theroux – között; hogy Kesey ilyen összecsapott elemzésben betölti a neki szánt szerepet; hogy Vonnegutnak ne lennének lázadói (íme néhány: Proteus, Rosewater, Starbuck); stb.

Az elsorolt és említetlen kritikai botlások közül nem egynek közös forrása van: Hendin bedől az iróniának, kézpénznek veszi azokat a „gyógymódokat” is, amelyekkel szado-mazochista módon az irónia mérgét önti az író olvasója és önnön sebére. Nem azért, hogy gyógyuljon, hanem hogy fájjon, nyugtot ne hagyjon. Mert olyan dolgokról van szó, amelyekkel együtt kell élni, de amelyekbe belenyugodni soha nem szabad.

Abádi Nagy Zoltán

## Comic Relief – Humor in Contemporary American Literature

Edited by Sarah Blacher Cohen

Urbana–Chicago–London, 1978, University of Illinois Press, 339 l.

A bellow-i talányos nevetés monográfiusa – *Saul Bellow's Enigmatic Laughter* (1974) – humorkritikai antológiát szerkesztett, méghozzá hézagpótlót. Az 1972-es, elsősorban komikum-tipológiai szempontú *Veins of Humor*-ban Harry Levin a világirodalomra is kitekint. Louis D. Rubin tanulmánykötete egy évvel később már csak az amerikai komikus képzelettel foglalkozik, de ő is történeti hosszmetsetben (*The Comic Imagination in American Literature*). Szenteltek az utóbbi időben a humortörténetek mellett – melyek közül a legfrissebb és legjelesebb az 1978-as *America's Humor* Walter Blair és Hamlin Hill tollából – tanulmánykötetet az amerikai komikumtörténet egyes fejezeteinek is, például Thomas Inge a határvidék humorának *The Frontier Humorists* címmel 1975-ben. Ami viszont a mai amerikai irodalmat illeti, csak a posztmodern regényről olvashatunk egy-két komikum szempontú vonulatmonográfiát: Richard Haucktól az *A Cheerful Nihilism* (1971) és a Max F. Schulz-féle *Black Humor Fiction of the Sixties* (1973). A kortárs amerikai irodalom egészét átfogó, *humorkritikai nézőszögű tanulmánykötet* eddig hiányzott a sorból.

Cohen tehát szépen illeszti kötetét az összképbe, de a szerkesztés művészetében elmarad Levin, Rubin és Inge mögött. Dicsérünk egyes fejezeteket, de elégedetlenek vagyunk a könyv egészével. Itt van mindjárt a címben meghirdetett körkép teljességének kérdése. 14 tanulmányban, 280 oldalon át csak a regényről olvastunk, majd egyetlen 20 oldalas tanulmányt a drámáról is, a költészetéről is odabiggyeszt kötelességszerűen a szerkesztő. Igaz, a komikumtörténeti jelentőségű dolgok egy ideje főleg a regényben történnek Amerikában, az arányok azért mégsem tizenégyesre lehetnek (20 a 280 ellenében.) Arról nem is szólvá, hogy ha egyetlen Roth-regény, a *Portnoy's Complaint* komikum-anatómiája egyedül kiérdemel egy fejezetet, akkor, mondjuk, Albee és Kopit, illetve Kenneth Koch (esetleg együttesen a New York-i iskola) vagy Ammons és Berryman is megérdemelne egy önálló esszét.

Itt rejlik a szép coheni vállalkozás kivitelezésének másik hibája: a mindent akarás szempontkeveredéshez vezet, és ez szétzilálja a kötetet. Egyrészt akar Cohen egész irányzatot, teljes szerzői pályaképet és egyetlen művet elemző fejezettípust. Másrészt akarja a regionalitás és etnikum hagyományos skatulyáit. És egyben arra törekszik, hogy egy író se szerepeljen kétszer. Mivel tehát Coover, Hawkes, Heller, Pynchon és Vonnegut neve előfordul Schulz fekete humoros értekezésében – Vonnegut a sci-fi-fejezetben is –, a kötet ezzel „letudta” őket. Önálló fejezetet Nabokov, Bellow, Mary McCarthy meg a Roth-regény kap. (Malamud, Styron, Updike pedig végképp kimarad az egészből.) Ugyanakkor felvonnak a komikumelméleti szempontból nem jellemző külsődleges címkék: a Dél humora, a zsidó humor, a néger humor, sőt a WASP-humor, a sci-fi humor.

A szerkesztő mintha mindent odabízott volna a munkatársakra, specializáltságukra, meglévő anyagaikra, netán témaválasztási kedvükre (kettőt leszámítva minden fejezet a kötet számára készült). Így aztán önkényes párosítások születnek, amilyen a Berger–Barth fejezet. És így lesz jellemző a módszertani összevisszaság, amelyben elvesznek a komikum önelvű szempontjai. Mint-hogy a déli, a néger, a zsidó, a sci-fi komikumban egyaránt föllelhetők az olyan általánosságok, mint „irónia”, „paródia” stb., ki-ki indítva érezte magát, hogy a vállalt porcióban a közhelyes komikumtípusokat felfedezze. A komikum mai amerikai megnyilvánulási formáira, azok egybejátszásaira, kombinált alakzataira és átváltozásaira vonatkozó vizsgálódások pedig többnyire elmaradnak. Nem a szerkesztői leleményt, hanem a munkatársak szakértelmét dicséri, hogy ez még sincs mindig így: Richard Pearce „fekete lyuk” elméletére gondolunk a nabokovi iróniával kapcsolatban, meg arra, amit David Ketterer a „humortalanság humorá”-ra vonatkozóan mond a sci-firől.

Zavaró a *Comic Relief*ben az *alapfogalmak* szintjén meglévő elméleti tisztázatlanság. A munkatársak mást-mást értenek egyazon kritikai fogalmon. Az sem derül ki, hogyan viszonylik a főcímben a „komikum” az alcímben szereplő „humor”-hoz. A legtöbb tanulmány a komikum gondolati forrását és mondanivalóját igyekszik felderíteni – a legkiválóbban George Garrett a WASP-humor esetében. Nem egy fejezet keresi az elemzett jelen tendenciáiban a humortörténeti folyamatosságot, mint C. Hugh Holman, aki mesterien vázlatolja a faulkneri technikákat, két reprezentánsal dolgozik (Caldwell és O’Connor), de egyúttal ügyes történeti szinopszist is ad a déli humorról. (A Délen ma is erősen befolyásoló múlt századi nagy humorörökség meglehetősen be is határolja Holman látószögét és humorfogalmát.)

A *Comic Relief* legsikerültebb fejezetei: Earl Rovit impozáns áttekintésű és témakezelésű írása a diákhumorról, serdülőhumorról; Sanford Pinsker eszmefuttatása a régi határvidéki lóditó humor („tall tale”) mai hangszerelésű visszatéréséről; és Philip Stevick fejtegetései arról, hogyan kerül a posztmodern regényben előtérbe „a tömegkulturális szemét”. Sikeresen gyűrközik feladatával a drámát, illetve költészetet összegező Ruby Cohn és John Vernon, előbbi a sokféleség bűvöletében narratív kritikai módszerrel, utóbbi elegánsabban összefogó, biztosabban tipizáló képességgel.

Abádi Nagy Zoltán

## Robert Scholes: *Fabulation and Metafiction*

Urbana–Chicago–London, 1979, University of Illinois Press, 222 l.

Akik szeretik a műfajelméleti izgalmat, figyelemmel kísérik Scholes kritikusi pályáját. Ő volt az, aki a terminológiai zűrzavart megelőzve 1967-ben elsőként szentelt könyvet az addigra már „apokaliptikus burleszt”-nek, „fekete humoros”-nak, „anti-regény”-nek meg mi mindennek elkeresztelt és a címkézésnek makacsul ellenálló újfajta amerikai regénynek. A *The Fabulators*ben a „fabulátor” feliratú, maga fabrikálta új skatulyába igyekezett belebúvólni az egész új stílusú szövegadatlan társaságot. Azóta számos műfajelméleti irányultságú könyve jelent meg. Írt a strukturalizmusról (*Structuralism in Literature*), a tudományos fantasztikumról (*Structural Fabulation*; újabban *Science*

*Fiction: History, Science, Vision*), és poétikai kézikönyveket (*The Nature of Narrative*; legutóbb: *Elements of Literature*). Közben mindvégig figyelemmel kísérte a mai amerikai regény útját, amitől tovább érlelődtek, finomodtak benne a „fabuláció”-ra vonatkozó nézetek, és most – a lepergett 12 évnyi regénytörténet tapasztalataival gazdagabban – a több mint felerészben friss anyagot hozó *Fabulation and Metafiction*-ben újrafogalmazta 1967-es álláspontját.

Az új fabulációfogalomba már nem fér bele „minden igényes kortárs prózaíró”, ahogy azt a régi változat itthoni méltatója a *Helikonban* joggal panasolta (1971/3–4.). Ebből a szempontból mégsem egyszerűsödött a kép, hiszen az első Scholes-könyv óta már „posztmodern”-nek is ismert csoport mellett – Barth, Hawkes, Pynchon, Vonnegut és mások – az új monográfia olyanokról is szól, akiket nem szoktunk az előbbiekkal társítani (Malamud, a brit Durrell, Fowles, Murdoch).

Mit jelent a „fabuláció” a finomított koncepció szerint? A kérdésre csak akkor lelünk választ, ha nem hagyjuk magunkat zavartatni bizonyos scholesi önellentmondásoktól. A fabuláció teoretikusának ugyanis szokása, hogy túlteoretizálja egyébiránt nagyszerű elméleti felismeréseit. Konkrétan: 1. szükségtelennek és zavarosnak tetszik a fabuláció szembeállítás a szatírával és a regénnyel – a leglátványosabb önellentmondásba az Ishmael Reedről szóló fejezetben keveredik ebből a szempontból Scholes; 2. az amerikai nemzeti irodalmi határoktól független fabuláció-jelenség felismerése és leírása *önmagában*, a zavaros műfajelméleti következtetésektől elválasztva, helytálló, gyakorlati kritikai hasznú fegyvertény.

A fabuláció megértéséhez nem elég a bevezető fejezet, mert a fogalom fokozatosan bővül, kiteljesedik a könyvben. Ha a „fabulation” szó nagyritkán még felbukkan a mai angol köznyelvben és köznyelvi használatra szánt szótárakban, egyszerűen ’fable’-t, ’mesé’-t jelent; a „fabulator” pedig azonos a ’fabulist’-tel vagyis a ’mesemondó’-val. Scholes viszont a XV. századi angol nyomdász és fabulafordító William Caxton használta jelentéshez nyúl vissza. Ezek szerint a „fabuláció” az egyszerű „mesé”-nél összetettebb, felnőtteknek szánt fikció; a komplex gondolkodást formaélvezettel és intellektuális körmönfonsággal kihívó, többszörös értelmű mesefajta. Scholes szerint ebből minden fontos annak leírására, ami az elmúlt 20 évben a regényben jelentkezett: üdítő visszatérés a vértelen eseménytelen regénytípustól a fantáziadús meséhez; inteilektuális ravaszdiszággal és formaakrobatikával előállított ironikus–allegorikus értelemzővevény, mely tudatosan – gyakorta parodisztikusan – él a mese, tanmese ősi változatainak formakincsével. Scholes könyvének egyik legnagyobb érdeme annak meggyőző bizonyítása, hogy az igazi fabulátor nem formalista. A mesekomplikátor nem formapasszióknak él, hanem mesedúsítást végez. Amitől eltávolodik, az csak a *valóságfelületek* közvetlen ábrázolása; igazában az történik, hogy valahol – ugyanabban a látszatra távolodó fantasztikumban – fordulatot vesz a dolog, és a fabulátor a valóság *lelkét* kikezdő torzulásokra támad. A sci-finek szentelt 1975-ös *Structural Fabulation*-ben is megfogalmazódott ez: „A fabuláció tehát olyan fiktív világot jelenít meg, amely az általunk ismerthez képest nyilvánvaló és radikális diszkontinuitást mutat, de amely a maga kognitív módján mégiscsak ugyanazzal az ismert világgal szembesít bennünket.” A *Fabulation and Metafiction* azt is leszögezi, hogy a meseszövevényes valóságközelítés mögött ismeretelméleti elbizonytalanodás áll; hogy a szürrealisztikumká kaotizálódott új valóság a realista tipizálás módszerével nem ragedható meg kielégítően; és hogy a mesedúsítás legfontosabb módszere ezért nem a realisztikus, hanem az allegorikus tipizálás.

Itt ismételtelen ellentmondásos gondolatsorba ütközünk. Az allegorikus tipizálás Scholes szerint a látható valósággal egy láthatatlan tartományba utal (a transzcendentálisba), míg a realizmus a látható világot tipizálja. Ez az allegóriefogalom drasztikusan egyszerűsítő, a középkorra is szűk, hiszen már a középkori leleplező allegóriát is figyelmen kívül hagyja; a reneszánsz allegória pedig még egyértelműbben a *látható* világ (láthatatlanná leleplezett) lényegére mutat. Ha pedig a realizmust és az allegóriát ellentétezzük, hová tegyük az angol realizmus szatirikus allegóriáit? Tetszetős, de támadható a következő gondolatsor is: amikor a láthatatlan (transzcendens) világ elveszti realitását, a középkori allegóriát felváltja a realizmus; amikor pedig szertefoszlik a látható világ realitása (mert megragadhatatlanná kaotizálódik), megszületik a modern allegória. A dolog nem ilyen egyszerű. Különösen nem, ha figyelembe vesszük, hogy a freudi, jungi pszichologizálást – amely Scholes szerint az új láthatatlan tartományt az új allegória számára felfedezte – épp az általa elemzett amerikaiak legtöbbje már parodizálja.

A William Gasstól átvett „metafikció”-val Scholes egyszerűen arra utal, hogy a fabuláció egyúttal kísérletező művészet. A regényt forma-, idea-, egzisztencia- és esszenciásíkokra bontó felfogás

sem kikezdehetetlen, de egészében szellemesen rendezi a könyv második felének anyagát. Scholes nem híve annak a divatnak, amely a kísérletezés pusztá tényét is művészi értéknek tekinti, ezért nemcsak eredményeket nyugtáz, lehetőségeket körvonalaz, hanem a korlátokra, zsákutcákra is figyelmeztet. A metafikcióval kapcsolatos megállapításai közül a legfontosabb, hogy a metafikció (a kísérleti fabuláció) az összes regénysíkot a fikcióteremtés folyamatába asszimilálja, s így a gondolat azonos lesz a fikcióval, a fikciós folyamatban pedig önmagában is a mű gondolatisága objektiválódik.

A könyv harmadik része – a „fekete humor” fogalmát használhatatlannak ítélve – „végletes komikum”-nak nevezi azokat a komikum-, satíra-, iróniaváltozatokat, melyek a fabuláló mai allegorizálás vitathatatlan ismérvei közé tartoznak. A többi – a satirikus és pikareszk változatokra vonatkozókat – az 1967-es első monográfiából ismerjük.

A történelmi tényhűség átfabulálásáról (Malamud, Vonnegut) és a fabuláló történelemfeltárásról (Barthró, García Márquezről, Fowlesről, Pynchonról, Cooverről) szóló, jól illeszkedő „Epilógus” végén Scholes szellemesen kirohan az öntükrözésbe feledkezett irodalom ellen, kiáll az általa „szublimáció”-nak és „visszacsatolás”-nak nevezett értékjelző művészeti funkciók mellett, és újbóli integritásról szólítja fel az elidegenedett irodalmat.

Abádi Nagy Zoltán

### Lennart Josephson: A Role. O'Neill's Cornelius Melody

English translation by Alan Blair

Stockholm—Atlantic Highlands, N. J., 1978, Almqvist & Wiksell

International—Humanities Press Inc., 166 l.

(Acta Universitatis Stockholmiensis.

Stockholm Studies in History of Literature. 19.)

Ha az olvasó modern irodalomtörténeti munkák címét és tartalmát szembesíti, nem ritkán meglepődik: a cím gyakran szellemi és földrajzi kontinenseket pásztáz be, sebesen sodor és szélesen seper, az okfejtés azonban szerény tartózkodással tűzi körül a témát, csendesen fodrozódik és lassan mozdul.

A svéd O'Neill-kutató, Lennart Josephson könyve ellenkező előjelű és irányú meglepetéssel szolgál: címében csupán egyetlen dráma (*A Touch of the Poet – Egy igazi úr*) egyetlen szerepének (Cornelius Melody) átvilágítását ígéri, elemzéseihez azonban a teljes O'Neill-i életmű hordja az anyagot, vizsgálódásaiba az európai drámatörténet is besegít.

Josephson tanulmánya puritán munka; szívós és rendszeres anyagfeltárással nyomról nyomra halad. Josephson az *Egy igazi úr* O'Neill munkásságában elfoglalt helyét a kései jelentős drámáknak kijáró megbecsüléssel, s ha kell – és kell – jól vívó vitakedvvel jelöli ki. Az ír eredetű és Amerikába elszármazott Melody sorsváltozatait és sorsváltásait, helyzetét és sorsfordulóit történeti érdeklődéssel szemléli. A szerep s az alak drámai jellemzésének teljes eszköztárát felvonultatja, a színiutasításokat, a darab címét, jelenetelését, szereplőgárdáját, a kocsmárosra korcsosult egykori őrnagy közvetlen bemutatását, külső megjelenését, ruházatát (a talaverai csata évfordulóján felöltött díszes uniformisát) csakúgy, mint az ivót és berendezését, a színpadi megvilágítást, kelléktárat és hanghatásokat. Josephson könyvében a dramaturgiai és színházi oldal szerencsés egységbe simul és jó egyensúlyt tart. A szerző éles szemmel veszi észre, hogy a kocsmát leíró színiutasítás nem pusztá színpadi leltár, hanem a történetet megalapozó történelmi portré is.

A következő főfejezet az ex-őrnagy körül keringő vagy vele összecsapó figurákat és alakzatokat elemzi. Amikor Melody élősöködit, alárendeltjeit, odaadó parasztfelenségét (Nórárt), felvágott nyelvű menyecske-lányát (Sárát) és gazdag jenki ellenlbasait (a színpadon pusztán Deborával és a családi ügyvéddel képviselt Harford famíliát) Josephson szemügyre veszi, elsősorban akkor is az érdeklő, hogyan látják ezek a szereplők Melodyt, milyen – gyakran közvetett – értesüléseket szerez a néző, tud meg az olvasó a vonzásnak, taszításnak és drámai csereviszonyoknak abból a csillagképéből, mely Melody mellékbolygóit a botcsinálta kocsmáros köré rakja.

Josephson kitér Melody O'Neilltől is hangsúlyozott felemás társadalmi helyzetére is: apja zugkocsmát tartott fenn Írországból, de fiát „úriember”-nek nevelte, előkelő iskolába járatta. Diák-társai elfogadták pénzét, de visszautasították személyét és származását. A napóleoni háborúk idején egy ideig ismét zavartalanul lehetett gentleman: Spanyolországban kitűnt vitézségével, kivívta a későbbi Wellington herceg dicséretét, földet, asszonyt, szerelmet hódított, de egy lovagias ügy miatt meg kellett válnia a hadseregtől, és családotól Amerikába költözött szerencsét próbálni. Itt a New England-i protestáns jenkik lenézték az ír katolikus kocsmáros, kinevették úriemberi hóbortjait, s amikor Harford úr fia szerelmes lesz Melody lányába, az apa nem azért küldi el Melodyhoz ügyvédjét, hogy — mint Melody hiszi — a hozomány összegéről tárgyaljon, hanem hogy ő ajánljon pénzt Melodynak, ha Sára lemond Simonról, és a Melody család még Boston környékéről is elköltözik. Melody az ügyvédet kidobja, Harfordot párbajra hívja, de Harford szolgálóival megvereti, rendőrt hív, és Melody megszegyenülten, fosztott illúziókkal tántorog haza.

Josephson könyvének talán egyik legérdekesebb fejezete illúzió és valóság Melody kettős énjében horgonyzó viszonyának elemzése. Veresége és megveretése után pisztolyt ragad. A közönség Melody öngyilkosságára készül, Melody azonban csak a kancáját lövi agyon. Vele fennhéjázó örnagyi illúzióinak is véget vet, és bevonul az ivóba, egykor megvetett ír cimboráinak társaságába. Minthogy azonban az úriember-szerep második énjévé szervült, mely számára igazibb és igazabb volt a kocsmárosi valóságnál, az álarc letépése tragikomikus sebeket hagyott megkínzott arcán. Josephson szembeszáll azokkal a kritikusokkal, akik úgy vélik, Melody átváltozása után is szerepet játszik, álarcokat váltogat. „Amikor átváltozása után Melody két énje közül egyiket érvényesíti, mindkét esetben őszinte. Csak az önmagával vívott nehéz küzdelem az, mely a válságos pillanatokban színlelésre készteti” — írja (65).

A könyv Melody stílusáról, a dráma monológjairól, szavainak és cselekményhelyzeteinek ismétlődéséről is figyelemre méltó megállapításokat tesz. Melody élő modelljeit O'Neill apjában, az apa ír bérlőjében, sőt magában O'Neillban találja meg; irodalmi előképeit pedig a naturalista drámában, Ibsen *Vadkacsájában*, a görög tragédiákban, Nietzsche filozófiájában, valamint Adler és Jung pszichológiájában keresi. A skandináv kutató érthető módon és általában meggyőző érveléssel kivált Ibsen és O'Neill-, illetve Strindberg és O'Neill-párhuzamokra hívja fel a figyelmet. Jó irodalmi érzékkel mutat rá arra is, hogy bár O'Neillra egy időben erősen hatott Nietzsche felfogása, egy-egy Nietzsche-nél is megtalálható motívum drámai visszacsendülése nem szükségképpen jelenti a nietschei ideológia elfogadását; az *Egy igazi úr* a felsőbbrendű úrhatnáságnak éppenséggel művészi kritikáját adja.

A tanulmányt az *Egy igazi úr* svéd ősbemutatója és amerikai premiere utáni kritikák felvonulata zárja, és gondosan összeállított jegyzetapparátus, valamint bő bibliográfia egészíti ki.

A svéd kutató gondosságát dicséri, hogy Melody alakjának értelmezése során azokat a tanulságokat is felhasználja, amelyekkel a *Méltóbb palotát* (*More Stately Mansion*) című O'Neill-dráma kiadatlan indító-jelenete szolgál. A *Méltóbb palotát* az *Egy igazi úr* folytatása, mindkét dráma O'Neill befejezetlenül maradt és részben megsemmisített nagy ciklusának (*Magukvesztő birtokszerezők meséje* — *A Tale of Possessors Self-Dispossessed*) egy-egy darabja, s a kérdéses jelenet, mely Melody halottsiratását ábrázolja, a két dráma közötti összekötő láncszem.

Josephson nemcsak vitatkozik, hanem vitaalkalmat is teremt. Nem minden olvasója követi vonakodás nélkül azt a kettős könyvelést, mely szerint O'Neill inkább a személyes, mint a társadalmi ábrázolja (45). Valójában a lélektani különtségig kihelyezett személyest is végső soron társadalmilag alapozza meg, s így legfeljebb az ábrázolás gyűjtőpont-kérdéseiről lehet szó. Nem osztom azt a felfogást, hogy Melodyt a góg allegóriájának lehet tekinteni (47). A naturalizmus és a realizmus nem szinonim fogalmak (106), jóllehet az angol-amerikai szakirodalom is gyakran annak tekintti őket. A velük jelölt jelenségek korántsem azonosak, s ha azok lennének, a két terminus közül az egyik felesleges volna. Az *Egy igazi úr* ábrázolási módszere nem jellemezhető kielégítően a naturalizmus és az expresszionizmus jegyeivel, de még annak jelzésével sem, hogy bizonyos vonásai egyik pólushoz sem köthetők (104–107). Valójában — mint O'Neill jelentős kései drámaiban általában is — olyan modern realista szintézisről van szó, mely naturalisztikus, szimbolisztikus és néha expresszionisztikus mozzanatokat is magába ölel, s modernségét éppen tőlük kapja. (Az *Egy igazi úr*ban azonban az expresszionisztikus elemek vagy akár emlékek szerepe minimális.) Az a körülmény, hogy Josephson maga is kénytelen megállapítani: a dráma korántsem engedelmeskedik teljesen a naturalista mérce kívánalmainak s még kevésbé az expresszionista mérték követelményeinek, arra vall, hogy olyan orientációs

kategóriára van szükség, amely nemcsak részleges magyarázatot hoz, és rugalmasabb a „részben hasonló, részben eltérő” elvénél.

Egészében véve azonban Lennart Josephson könyve gondolkodó és gondolkoztató elemzés, mely O'Neill-művek svéd világbemutatói, kitűnő rendezői, fordítói és színészi tolmácsolása és kritikai átvilágítása után (K. R. Gierow, T. J. A. Olsson stb.) újabb tanúbizonyága annak az érdeklődésnek, megértésnek és értelmezési készségnek, mellyel a svéd kultúra a Nobel-díjas író felé fordul.

*Egri Péter*

### **Katharine Worth: The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett** London, 1978, The Athlone Press, 276 l.

Az írek nemzeti öntudatra ébredése egyszerre jelentkezett társadalmi–politikai harcban és szellemi–művészi reformmozgalomban. A tudatátalakítást célzó nemzeti gondolat a népi–mitikus világkép újszerű felélesztésével általános, európai jelentőségű művészi formákban fejeződött ki. A századfordulás és huszadik század eleji ír dráma tehát azáltal vált a modern európai irodalom fontos előzményévé, hogy az elsők között törte szét a realista–naturalista konvenciót, s az archaikus–népi látásmód segítségével terelte a dráma esztétikai fejlődését a felszíni realitások mögé hatoló szemlélet irányába. Az egyetemes, kozmikus törvényszerűségeket leképező szándék, a lélektani ősprincípiumok és ősképzetek állandó érvényességének drámai megjelenítése s a szimbolikus–mitikus költői-látomásos játéktípus megteremtése az egész avantgarde és modern dráma hangsúlyozott feladatvállalását előlegezi.

Igy szervül ez a drámai modell az ősi, népi hagyományokon kívül az azokra sokban épülő modern, szimbolista és avantgarde minták európai összefüggéseibe; megtartva nemcsak a történeti újításból következő eredetiséget és különlegességet, hanem azt a sajátos szint is, amelyben az egyetemes világlátás megnyilatkozik.

Ennek a kultúrtörténeti felismerésnek volt kiemelkedő képviselője Yeats, aki a speciális ír szellem sajátosságos formáiba foglalta univerzális világlátomását, s akinek termékenyítő hatása az ír drámatörténetben Beckettig terjed.

Milyen európai irodalomtörténeti szerepe van tehát a modern ír drámának, hogyan hagyományozódnak a belső törvényszerűségek és fejlemények, milyen újraértékelések szükségesek a yeatsi mitikus–metafizikus és vizionárius drámatípus eszmei, esztétikai és dramaturgiai eredményeivel kapcsolatban – ezeket a kérdéseket boncolgatja sok új szempontot felvető és megválaszoló könyvében Katharine Worth.

Koncepciójának az a lényege, hogy Yeatsnek központi helye van az egész modern európai dráma elindításában és kialakításában, tehát viszonyítási pontként szerepelhet bizonyos előzmények betetőzéseként és további fejlődési tendenciák kezdeményezőjeként. Nem tisztázza azonban kellőképpen, hogy mit ért modern drámán, s a könyv azt sugallja, hogy ezt a fogalmat azonosítja az abszurdal, s azon belül is annak angolszász fő változatával, s ez mindenképpen némi fogalmi zavarhoz és szempontszűkítéshez vezet. A modern dráma főbb jegyeit a következőkben határozza meg: a lélek belseje, a halk, egyéni, álombeli vagy tudatalatti élmények felé fordulás, a hősietlen, szürke, sokszor groteszkül szerencsétlen emberek szerepeltetése s a totális színház igénye. A könyv tulajdonképpen ezeknek a vonásoknak a megnyilvánulási formáit kutatja a tágabb értelemben vett ír drámában, s annak fejlődési ívét vázolja Yeatstól Beckettig.

A vizsgálódás fókuszában álló Yeats eredetiségét és zsenialitását – amivel „a semmiből olyat teremtett, amelyet a színház utána még csaknem ötven évig nem látott” – Katharine Worth úgy közelíti meg, hogy figyelemmel kíséri és értékeli az inspiráló hazai és európai hatásokat csakúgy, mint Yeats kisugárzását a kortárs és utód-drámára. Röviden érinti Yeats és a francia szimbolisták gondolatvilágának kapcsolódó pontjait, hitüket a művészetek egységében s abban, hogy a lélek mélységeibe való hatolással az univerzum titkához is közelebb lehet kerülni. Ezután arra a lényeges kérdésre keresi a választ, hogy hogyan élhet meg a színház durvább talaján a törékeny, nüansznai finomságokból

összeálló, titkokkal, sejtelmekkel-rejtelmekkel teli szimbolista dráma. A kérdésfeltevés természetesen vezet Yeats korai drámaírói pályája elemzéséhez, a wagneri, wilde-i, symonsi, maeterlincki hatások vizsgálatához s ahhoz a megállapításhoz, hogy az erősen szelektálva átvett dramaturgiai és előadás-technikai újításokat Yeats továbbvitte, és kereste az utat a misztikus tartalmakat megfoghatóvá tevő konkrét kifejezőmódhoz. A gyakran elhangzó vádat, hogy Yeats túlságosan irodalmi és elitista volt drámaköltészetében, a tanulmányíró azzal cáfolja, hogy elősorol néhányat Yeats nagyon is gyakorlati jellegű színházi utasításából, az előadások tanulságai nyomán történt változtatásaiból, s jelzi a vizuális hatások, elsősorban a színek iránti rendkívüli, a korabeli angol nyelvű színházi világban egyedülálló érzékenységet. A színpadkép megformálása terén Gordon Craig segítségét emeli ki, tőle tanulhatta Yeats a fényeffektusok teljes kihasználásának a lehetőségeit, s ő az, aki Maeterlinck csendre, zenére és marionettszerű mozgásra épülő színházával rokon, de dinamikusabb, keményebb, képi helyett inkább szerkezeti elemekkel operáló színházat hívott életre. Ez a színpad megszabadította Yeatsot az illúziókeltés kényszerétől, s az egyszerűsítés, stilizálás és főként a maszkkalkuláció terén adott továbbvihető példát.

Hasonló revelációs erővel hatott Yeatsre a japán nó dráma megismerése (amit az eddigi Yeats-szakirodalom is nagy részletességgel fölített már), egy olyan drámaformáé, amely képes a totális színház technikájával az emberi legbensőben lejátszódó folyamatok közvetítésére, s amely az évszázados tradíció súlyával igazolta Yeats korábbi elképzeléseinek életképességét. A mű zenei szerkezete, a földi és földöntúli találkozásait sejtető rituális tánc, a maszkviselés kiterjesztése a legtöbb színészre, improvizációs, öntörvényű jellege s önmagában való teljessége – mindez s még pár vonás, amiket Katharine Worth nem említ, annyira vonzó volt Yeats számára, hogy azonnal megpróbálta megvalósítani őket saját darabjaiban. A Yeats középső és késői korszakában született néhány dráma elemzésével a tanulmány szerző meggyőzően bizonyítja, hogy Yeats a művészetek szintézisét tudta megteremteni, hogy a totális színház eszközeinek magabiztos birtoklása révén képessé vált arra, hogy saját személyiségéből, iróniájából, humorából, hitéből és szkepticizmusából egyre többet belevigyen a darabokba, hogy rezdülősenyvi disszonanciákat, ellentmondásokat, a képzlet fantasztikus játékát s a benne létrejövő számtalan valóságváltozat egymásmellettiségét, egymásba való áttűnéseit árnyaltan láttassa. A tanulmány szerző a lehetőségek szerint a színházi előadások tükrében és saját rendezői tapasztalatai birtokában finom érzékkel tapintja ki azokat az eszközöket, módszereket, dramaturgiai fogásokat, amelyekkel Yeats drámái történéssé, színházban átélhető élménnyé teszi ezeket az alig észrevehető lélekrezdüléseket, komplex lelkiállapotokat. A *Négy táncjáték* egyenkénti elemzése ezeket a nehezen megfogható tartalmakat próbálja kibontani, s a keretes szerkezet, az állóképek, a bábszerű mozgás és legfőképpen a tánc jelentőségét és sugallatait megragadni. Nyomon követi a mozzanatokot, amelyek megteremtik a feszültséget a belső impulzusok között a fatális választás pillanatában (*At the Hawk's Well*), ahogyan a szereplők behatolnak egymás lelkének legmélyebb, legrejtettebb régióiba (*The Only Jealousy of Emer*), ahogyan az önmaga zárt köréből kilépni nem tudó lélek egy pillanatnyi megingás után visszameredni (*The Dreaming of the Bones*), ahogyan az egyszerű mozgásba jött gépezetet nem lehet megállítani, eltéríteni (*Calvary*). A későbbi darabok közül kiválasztott néhány, a táncdráma hagyományait lazábban vagy egyáltalán nem követő drámát szintén a finom árnyalatokra is kitérve interpretálja Katharine Worth, különös érzékkel a humor, az irónia, a groteszk különböző tónusai iránt. Hajlékony vonalvezetéssel követi Yeats fordulatait, nyelvi és képi bravúrokat, amint az egyik szereplő álmát, látomását fokozatosan kiterjeszti a többire és a közönségre is, vagy amint egy képzelet terméke olyan valósággá válik, hogy tovább él, s nem lehet eldönteni, honnan származik valójában, tehát maga az alkotás folyamata, bonyolultsága, örök misztériuma lesz a dráma tárgyává.

Ebben a tanulmányban végre megkapja Yeats a megfelelő értékelést drámaíróként is – korábbi kritikusi többségével ellentétben, akik drámáját legföljebb érdekes, de gyenge kísérletezésnek tekintették, vagy szerény apológiákat írtak róla. A szerző hitelesen mutatja be, hogy a formális, fenséges és a faragatlan, népi elemeket keverő, rituális, metafizikus, hol szürrealista, hol naturalista látásmódú, nyitott, olykor groteszk vagy egyenesen abszurdoid yeatsi dráma rugalmas határai természetes módon tágulhattak a későbbi, az ardeni, pinteri és beckett dráma kereteivé.

De a pszichológiai folyamatokra való koncentrálással bizonyos szférák kimaradnak a szerző látószögéből: a gazdag filozófiai jelentésekből, a darabokban tükröződő történelem- és világ-szemléletből alig valamire irányítja a figyelmet. S bár abban igaza van, hogy a drámák leglényegét nem az írség s a legendák és a mitológia felelevenítése képezi, mégsem volna szabad elhanyagolni éppen

Yeatsnél az ír szellemi örökség, a népi képzeletvilág s a mítosz szerepét, hiszen mindez szinte drámaformáló erőként élt benne.

A Yeats-drámát inspiráló európai hatások között a maeterlincki különös figyelmet kap, annyira, hogy bár állandó utalások, felvillanó összehasonlítások formájában szinte állandóan jelen van, a tanulmányíró külön fejezetet — az *Ír drámáról* szóló könyvben aránytalanul nagy helyet — szán a szimbolista drámaköltőre. De amennyit veszít a tanulmány egysége ezzel a kitéréssel, annyit nyer tartalmilag a maeterlincki dráma egyedi, sajátos jegyeinek érzékeny feltárásával. Katharine Worth szinte költői azonosulással mutatja be Maeterlinck néhány legjobb drámáját, a messze, a pszichológiai és a metafizikai dráma irányába előremutató igényt és módszereket az ember legbensőjének s az ember és az univerzum kapcsolatának megsejtetésére. Finom érzékkel fogja meg a hallgatás, a kimondatlan szavak vibrálásának, a mozdulatlanságnak, a negatív eszközöknek a dramaturgiáját, az abszurd drámák világát előrevetítő, rosszindulatú, fenyegető külvilág s az álomszerű, megismerhetetlen, titkokkal teli alakok túlérzékenységbe hipnotizáló, misztikus hatását.

A kortárs ír drámaírók közül Oscar Wilde egyetlen, önértékei miatt s a yeatsi, maeterlincki és a későbbi európai drámához való kapcsolódása okán is maradandónak bizonyult darabjával — a *Salomé* cíművel — vonja magára a tanulmányíró figyelmét. Elemzésében a szavak, a színpadkép, a színek szimbolikája, a zeneiség s a stilizálás és hús-vér realizmus furcsa keverése révén kifejezhetővé vált komplexitást érzékelteti, majd ezt a darabot összehasonlítva Yeats meglepően közeli témájú és szerkezetű *A Full Moon in March* című drámájával kimutatja az utóbbi tisztább, tudatosabb színház-szerűségét és teljes elszakadását az illúziókeltéstől.

Syngé drámaírói tehetségét a korábbi kritikusok is elismerték — sokkal egyértelműbben, mint Yeatsét —, de egészen Beckettig előrenyúló modernségét Katharine Worth bontja ki először. A szerző bekapcsolja Syngét az európai áramkörbe, hangsúlyozván a francia kapcsolatokat és hatásokat, amelyek megóvták a provincializmus veszélyétől. Ugyanakkor — ami az előző fejezetekből szinte teljességgel hiányzott — az ő drámáin keresztül végre igyekszik megfogni azokat a vonásokat, amelyek sajátos, minden mástól megkülönböztethető ír jelleget adnak nekik. Természetesen a környezet, a cselekmény, az alakok realizmusánál — ami tagadhatatlan, éppen ezért sokszor tárgyalt érték — mélyebben keresi a szerző az Írség megnyilvánulását: a módszerben. De amit ő módszernek nevez, az magában foglalja az írói világlátást, élethez való viszonyt, az egész szemléletmódot. Ez az a jellegzetesen ír tragikus vidámság, humorba fojtott keserűség, az a tragikomikus szemlélet, amely észreveszi és kineveti az élet visszásságait s képessé tesz a csapások összeroppanás nélküli elfogadására. Syngé alakjainak pedig, a szerencsétlen, vak koldusoknak, csavargóknak, halálra váró vagy az öregségtől féltő magányos figuráknak ugyancsak szükségük van erre a védekezésre a beckettien kietlen, sötét, félelmetes külvilág fenyegetéseivel szemben. S ezzel a látásmóddal tudja Syngé az ugyancsak szinte beckettien groteszk, komikus, sajnálatra méltó, szürke embereknek a hatalmas képzelőerejét, a külső valóságnál gazdagabb, színesebb, elevenebb belső valóságot teremtő fantáziáját élénk tánni, s az emberi lélek örökös misztikus folyamatát, önformálási képességét láttatni.

O'Casey-t sok kritikus a Syngé-gel együtt tárgyalja, hangsúlyozva a szellemi, szemléletbeli, módszerbeli rokonságot. Katharine Worth szakít ezzel a hagyománnyal, és O'Casey-t Yeats örökösének látja, s ez összehasonlíthatatlanul fontosabb örökség a korábban szintén sokat elmerített Toller-hatásnál is. Attól az általánosan elfogadott nézettől is eltér a tanulmányíró, amely szerint O'Casey korai, realista darabjai értékesebbek, jelentősebbek, mint a későbbi expresszionista, szürrealista, szimbolista kísérletei, hiszen éppen ezekre koncentrálva érzé-érezteteti a folytonosságot, a yeatsi dráma szellemének továbbélését. Yeatshez hasonló nyugtalan szelleme O'Casey-t is szüntelen útkeresésre ösztönözte, a valóság misztikus dimenziójának kifejezési vágya a fantasztikum, a látomás, az allegória, az expresszionista és szürrealista elemek bevezetésére, a szavak, a zene, a tánc és a képi hatások szintézisének megteremtésére készítette. Az emelkedett, éteribb hangokat, a természetfeletti érintésének intenzív pillanatait viszont — saját temperamentumának, ízlésének megfelelően — realistán rajzolt környezetbe, hétköznapi figurák életébe, legtöbbször vérbő komédiába ágyazza be, s ezzel talán könnyebben hozzáférhetővé teszi a közönség számára.

A Yeats-tól megálmódott legbenső lelki dráma színpadi közvetítése végül Beckettel tör be a szélesebb színházi világba. Beckett a külső cselekménytől, változatosságtól megfosztott, üres színpadon játszó, szinte mozdulatlan, statikus abszurd drámát elfogadhatóvá tette, s felidézett képekkel, asszociációkkal, visszhangokkal tele gazdag végső hatást tudott kiváltani a látszólagos eszköztelen-



séggel. Yeatshez hasonlóan az élet intenzív pillanatait, a megvilágosodást, a transzcendens élményeket teljesen színházi folyamatban ragadja meg, a fény–sötétség, visszafogott színek, furcsa színpadkép, zene, lefojtott mozgás segítségével. De Yeats legendás-mitikus hősei helyett itt hétköznapi, prózai, sőt a normális emberi lét szintje alá süllyedt alakok szerepelnek, akik azonban képesek hasonló romantikus átalakulásokra; s a drámai hatást éppen a hétköznapiség és a költői-misztikus szféra közötti feszültség is erősíti. Az ember és a világ sötét erőibe való látomásos betekintés félelmetességét Beckett-nél a sötét felhangú, mégis megtartó erejű, jellegzetes ír humor módosítja és teszi elviselhetővé a néző számára.

A szemléletbeli rokonság kimutatása mellett Katharine Worth konkrét példákat is hoz annak bizonyítására, hogy O'Casey és Beckett is elismerték Yeats nagyságát, vonzóknak találták a világát és követhetőnek, továbbvihetőnek drámáját. A közvetlen kapcsolatot nyilatkozatok, motívum- és szituáció-átvételek is mutatják, sőt, mindkét drámaírónál található konkrétan Yeatsre utaló vagy őtőlé idézett sorok.

A beckett-i vízió metafizikus és transzcendens dimenzióit viszont éppoly kevésbé tudja megragadni a tanulmány szerző, mint a yeatsiét; a huszadik századi ember helyzetének lényegi magyarázatait csak a szubjektív lélek mélyrétegeiben keresi, s figyelmen kívül hagyja azokat az objektív és kollektív emberi élménytartományokat, amelyekkel az elidegenedett és elsatnyult ember mint transzcendens determinációkkal szembesül.

Katharine Worth, amikor Yeats örökségét vizsgálja az angol drámairodalomban, jó szemmel meglátja az ő elképzeléseit, színházi újításait idéző vonásokat a kortársaknál és az utódoknál, még az egymástól annyira eltérő drámaíróknál is, mint Eliot, Arden, Pinter. Nagy érdeme a könyvnek ez a folytonosságkeresés, hiszen a közvetlen hatások mellett azokat az ízlés- és stílusbeli változásokat, technikai lehetőségeket is felvázolja röviden, amelyek mostanra kedvező színházi légkört teremtettek Yeats drámáinak. Csak együtt reménykedhetünk a tanulmányíróval, hogy a növekvő érdeklődés Yeats drámái iránt (elsősorban az egyetemeken) Yeats szélesebb körű színházi felfedezését is jelenti majd, hogy megérett az idő a korát túlságosan megelőző darabjai befogadására.

Bertha Csilla

## The Other Side of Hugh MacLennan

Edited by Elspeth Cameron

Toronto, 1978, MacMillan of Canada, 300 l.

Hugh MacLennan az angol nyelvű irodalom hagyományos műfajának, az esszének művelője. Hugh MacLennan a XX. századi kanadai prózairodalom egyik legjelesebb képviselője, a kanadai nemzetnévadás hirdetője mind regényeiben, mind esszéiben. Több regényéért részesült Főkormányzói Díjban. A címben jelzett esszégyűjtemény másik, az esszéíró oldaláról mutatja be az író. A kötetben található esszék kétharmada már megjelent könyv alakban: *Cross-Country* (1949), *Thirty and Three* (1954) és *Scotchman's Return* (1961) címmel; egyharmada nyomtatásban most jelenik meg először. A szerkesztő, Elspeth Cameron célja sokoldalúan, irodalmi fejlődésében bemutatni MacLennant.

Amikor Edmund Wilson először olvasta az 1960-as években Hugh MacLennan esszéit, megdöbbenéssel fedezett fel „a point of view surprisingly and agreeably different from anything else I knew in English.” Azóta mintegy húsz év telt el, s a „Canadian way of looking at things” ma már nem új és nem meglepő. A világirodalom egy földrésznyi ország irodalmával, a brit és amerikai kulturális függés alól önmagát felszabadító ország véleményével, állásfoglalásával, szempontjaival lett gazdagabb. E változáshoz jelentős mértékben járult hozzá Hugh MacLennan.

Az esszék vidám hangulatúak, kellemesen csevegők és szórakoztatók, noha tartalmuk komoly. Híven mutatják szerzőjük sokoldalú érdeklődését a jéghoki, az ókori történelem, a konyhaművészet, a politika, a vallás, a zene, a tenis� és az irodalom iránt. Az olvasónak az az érzése, mintha egy alkonyodó nyári estén az íróval szemközt ülve hallgatná eszmefuttatását Kanadáról, az ottani életéről, társadalomról, emberekről, problémákról. Ez a benyomás annak köszönhető, hogy a szerkesztő alapos gonddal mintegy 400 esszéből 34-et választott ki, amelyek mind tartalmukban, mind stílusukban összefüggést

teremthetnek a Kanada iránt érdeklődő olvasóban. Egyszersmind nyomon követhetjük Hugh MacLennan sorsát, életének alakulását, írói személyiségének formálódását.

Életének mélypontja 1957 volt, amikor felesége, Dorothy Duncan, amerikai író nő hosszas szenvedés után meghalt. A *Victory* (1957) című esszé drámai tömörséggel beszéli el betegségét, szenvedését, eleve reménytelen küzdelmét életéért. Anélkül, hogy MacLennan saját érzéseiről beszélné, minden szavából a szeretet, a fájdalom árad.

A *The Scottish Touch: Cape Breton* (1964) című esszé a kanadai skótok, köztük MacLennan származása helyének állít emléket. Történelmi áttekintést kap az olvasó Cape Bretonról, a legjelentősebb kanadai katonai erődtény, Louisbourg sorsáról. (Jelenleg állami segítséggel igyekeznek helyreállítani a műemlék jellegű építményt.) Humoros az idetelepült skótok neveinek története: mivel kevés kereszt- és vezetéknevük közül választhattak, a csúf- és becenevek nemzedékeken keresztül öröklődtek.

Az *An English-speaking Quebecker Looks at Quebec* (1966) című esszé eredetileg a Montreali Orvosi Egyetemen elmondott beszéd. Stílusa közvetlen, a fő témához azonban szorosan tartozó anekdoták, rövid történetek teszik változatosá. MacLennan Quebec Kanadához való tartozása mellett foglal állást, világosan látja a Quebec elszakadásával járó gazdasági, politikai problémákat, amelyek még nehezebb helyzetbe sodornák a tartományt. A lezajlott vértelen forradalom keretében a quebeci franciák kiharcoltak egy másfajta iskolarendszert s azt, hogy az országnak két hivatalos nyelve legyen: az angol és a francia. MacLennan véleménye szerint a megoldás a kanadai angol és francia nyelvű népek együttélésére: egymás különbözőségének megértése és elfogadása.

A *Reflections on Two Decades* (1969) című esszé az írói sors sanyarúságát ábrázolja Kanadában. Az írónak választania kellett korábban, hogy művét külföldön vagy Kanadában kívánja-e megjelentetni. A külföldi publikálás alig hozott valamit a konyhára, a hazai kinyomtatás pedig a külföldi jogok elvesztését vonta maga után. MacLennan panaszkodás nélkül, meggyőző számadatokkal igazolja, hogy az író Kanadában csak szegény lehet, s valami más foglalkozás révén kell megélhetését biztosítania. Ő újságíróskodás, végül irodalomtanítás mellett döntött.

*Scotland's Fate: Canada's Lesson* (1973) címmel egy esszé Kanada és az Egyesült Államok kapcsolatát tárgyalja. Skócia és Anglia viszonyát Kanada és az Egyesült Államok viszonyához hasonlítja gazdasági és kulturális függés tekintetében. Ez a kérdés Kanada múltjának és jelenének egyik alapkérdése. MacLennan óva int az USA-ba való beolvadástól s a vele való nyílt konfrontációtól is. Kanadának még anyagi áldozatok árán is meg kell őriznie függetlenségét.

*The Writer Engagé* (1976) Hugh MacLennan ars poeticája: az író kötelessége, hogy korának gondjait, kérdéseit úgy világítsa meg, ahogyan ő tapasztalta azokat. Nem politikai elkötelezettséget hirdet, hanem az írói műnek az emberi megértést szolgáló feladatát. MacLennan elítéli Marcel Proust, James Joyce öncélú irodalmi tevékenységét, az írónak szerinte a társadalom, a világ legégetőbb dolgaival kell foglalkoznia műveiben.

Jakabfi Anna

### **Pálffy István: Az új angol dráma – mint a „valóság drámája”**

Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó, 196 l.

(Modern Filológiai Füzetek. 30.)

John Osborne *Dühöngő ifjúság* c. drámáját az 1956-os év nagy szenzációjaként tartja számon a színháztörténeti kutatás. A darab londoni bemutatóját (1956. május 8.) követően az akkori időkben szokatlan hevességű vita lángolt fel az Osborne által megteremtett drámai forma forradalmian újszerű voltára és merészségére ráérző kritikusok, illetve az ilyen jellegű radikális színházi áttörésektől ösztönösen félő, irtózó konzervatív kritikusok között. A *Dühöngő ifjúság* időzített bombaként robbant az angol színházi életben, útjára indítva az „új angol dráma” néven ismertté váló színházművészeti mozgalmat.

Pálffy István, a debreceni KLTE Angol Tanszékének vezetője már hosszabb ideje folytat intenzív kutatómunkát a könyvismertetésünk tárgyát képező tanulmány témakörében. Egy korábbi dolgozatában pl. az „új angol dráma” magyarországi fogadtatásáról tudósítja az érdeklődő olvasókat. (István Pálffy: *Modern English Drama Through Hungarian Eyes*. Hungarian Studies in English, V. Debrecen, 1971, 137–149.)

A jelen tanulmány megírásakor az a cél vezérelte, hogy – az azóta eltelt időszak történelmi távlatot adó előnyét kihasználva – megkeresse az „új angol dráma” mozgalmának a helyét az angol drámafajlélődés folyamatán belül. Véleménye szerint a mozgalom „angliai és nemzetközi értékelésében az azóta eltelt húsz esztendő alatt sem alakult ki olyan kritériumrendszer, olyan közelítés, amely e drámairodalom művészi értékeinek és fogyatékoságainak átfogó felmérését lehetővé tette volna” (7).

A kortárs kritikusok közvetlen reagálását nem tartja kielégítőnek, mert „az egymással hadakozó csoportoknak a pillanatok születe felháborodás vagy lelkesedés hevében született ítéletei többnyire híjával vannak a szükséges irodalomtörténeti és esztétikai távlatnak” (8). Nem fogadja el a konzervatív polgári kritika eleve elutasító magatartását sem, de azt az álláspontot sem, hogy az „új angol dráma” úgymond „szalmaláng volt csupán”, hogy „az új hullám színházi mozgalma középszerű, hatásokban múlandó társadalmi erők világnézetét és ideológiáját szóltatta meg, ezért elkerülhetetlenül a középszerűségben kellett megrekednie, ... s mint jellegzetesen kispolgári drámának törvényszerűen el kellett süllyednie a polgári üzleti jellegű színház hullámaiban” (190–191).

Nem ért egyet azokkal a marxista kritikusokkal sem, akik a mozgalom megítélésében túlértékelik, illetve alábecsülik annak jelentőségét.

Pálffy István az „új angol dráma” színház-történeti jelentőségének pontos, helyes megértése érdekében szükségszerűnek tartja egy olyan kritériumrendszer felállítását, amely lehetővé teszi a vizsgált jelenség objektív értékelését és hibáinak feltárását, kimutatását. A szerző ezt a kritériumrendszert a „valóság drámája” elméletében találja meg. A „valóság drámájának” közege a „valóság színháza” (szembeállítva a „játék színházával”), amely „a teljes igazság felismerésének és felmutatásának igényével szegődik a társadalom haladó erőinek a szolgálatába” (21).

A „valóság drámáját” létrehozó alkotó meghatározó alapélménye a „rádöbbenés” a valós társadalmi folyamatokra történő hiteles, „elkötelezett” művészi reagálás. Az írói élmény színpadi hordozója a „drámai ember”, az az „élő ember, akinek révén mese, történet, cselekmény kilép az egyszerű s egyszerű eset mindennapi keretéből, költői távlatokba helyezkedik és szimbolikus értelmet nyer, vagyis egyetemes emberi megnyilatkozássá válik” (10. Vö. Hevesi Sándor: *A drámaírás iskolája*. Budapest, 1961, 89).

Pálffy István tanulmányának alap gondolata az a meggyőződés, hogy az 50-es évek második felében jelentkező színházi forradalom lényege éppen abban áll, hogy a „játék színházával”, a „jól megcsinált darab” öncélú eszményével szemben képes volt arra, hogy – az angol dráma progresszív hagyományaihoz visszanyúlva – megújítsa a „valóság színházát”, megtalálja a valós társadalmi helyzet művészi megformálásának természetes és hiteles formáit. Jelentkezése tehát nem csupán „múló divat”, a „söpredék” eszeveszett, ocsmány handabandázása.

A tanulmány szerzője éppen ezért a következő vizsgálati szempontokat tartja fontosnak az „új angol dráma” elemzése során:

1. milyen mértékben áll az új angol dráma tengelyében a tényleges, társadalmilag hiteles alkotói élményből születő drámai ember, ... kielégít-e az új angol dráma a valóság drámájának alapkritériumát;
2. kapcsolódik-e a kritikai realizmus „valóság drámájához” azzal, hogy személyes „rádöbbenés”-élményeket formál drámává. (15–16)

A kötet szerkezeti felépítésében is híven tükrözi a szerző elképzeléseit. A *Bevezetést* (7–19) követő I. rész a történelmi előzmények alapos áttekintését adja („A játék színháza”, 20–67). A tanulmány törzsanyagát képező II. rész (*Élmény, szándék és forma a „valóság színházában”*, 68–156) az „új angol dráma” megjelenésének közvetlen előzményeit, kiváltó okait taglalja, majd John Osborne és Arnold Wesker pályafutásának bemutatásán keresztül a „dühös nemzedék” drámaírói tevékenységét elemzi. A III. rész (*Az erőszakról az abszurdumig: alkotói szándék a „valóság drámáján” kívülről*, 157–188) azt a kérdést vizsgálja, hogy az „új angol dráma” talajáról kinövő, különböző, elsősorban

polgári színházi irányzatok, törekvések mennyit és milyen mértékben vesznek át, illetve tartanak meg a „valóság drámájából”. A befejező, IV. rész (A „valóság színházának” helye a mai angol színházi kultúrában, 189–196) tömören levonja az előző fejezetekben leírtakból adódó következtetéseket.

Mélységében és szélességében szinte felmérhetetlen az a hatás, amit a „valóság színháza” – „valóság drámája” koncepció jelenléte gyakorolt az ötvenes, hatvanas évek Angliájának kulturális közéletére. . . . minden területen, mennyiségben és minőségben egyaránt megmutatkozott és mutatkozik ma is az új színház és az új dráma hatása. (191)

Történelmi és ehhez kapcsolódó művészi feladatuk ugyanis az volt, és lényegében még ma is az, hogy munkásságuk nyomán eltűnjön egy Anglia kapitalista fejlődéséből szükségszerűen adódó kultúrpolitikai visszasság, az nevezetesen, hogy a szigetország legjelentősebb osztálya, a munkásosztály a kulturális élettel, a művészetekkel, ezen belül a színházművészetrel való érintkezés tekintetében mintegy a perifériákra szorult, a kultúrától és a művészetektől – azoknak exkluzívan burzsoá jellege miatt – elhatárolta és részben még ma is elhatárolja magát. (193)

Pálffy István könyvét ajánlhatjuk mindazoknak, akiket közelebből érdekel az 50-es évek angol színházi életének progresszív megújulása és szeretnének alaposabban megismerkedni a „dühös nemzedék” jelentkezésének társadalmi, művészi okaival, előzményeivel és következményeivel. Nagy haszonnal forgathatják a tanulmányt a bölcsészettudományi karok angol szakos hallgatói is a XX. századi angol kultúra kérdéseivel foglalkozó kurzusaik során.

Fukász György

### **Osztovits Levente: Közvetítés**

Írások az angol és amerikai irodalomról

Budapest, 1979, Magvető Könyvkiadó 334 l.

(Elvek és utak)

Az elmúlt néhány év során öröndetes módon megszorodtak azok a magyar szerzők által írt esszék, tanulmányok, amelyek tárgyát a modern angolszász – elsősorban amerikai – irodalom elemzése, ismertetése képezi. Ez a számbeli növekedés több tényezővel is magyarázható. Egyrészt, egy korábban elindított egészséges folyamat következtében, a magyarországi anglistika és amerikanisztika elérkezett egy olyan stádiumba, amikor az elmúlt időszak során összegyűjtött, felhalmozott ismeretanyag közölhetővé rendeződött, másrészt, mint ahogy azt sokan tapasztalhatjuk, a XX. századi világirodalom magyarra fordított alkotásai között egyre nagyobb a modern (első-sorban amerikai) irodalom részaránya. Ezen művek befogadását nagymértékben elősegítheti az értő-értelmező kritikus állásfoglalás. A modern angol és amerikai irodalom alkotásait kedvelő hazai olvasók általában szívesen fogadják, ha az egyre szaporodó műfordításokkal párhuzamosan megjelennek az adott alkotás szerzőjét, a mű keletkezésének politikai, kulturális hátterét felvázoló tanulmányok is.

A most bemutatásra kerülő tanulmánykötet szerzőjének neve szinte fogalom a modern angolszász irodalom magyar rajongóinak táborában. Osztovits Levente, mint az Európa Könyvkiadó angolszász részlegének szerkesztője, már hosszabb ideje azon munkálkodik, hogy megismertesse a hazai olvasóközönstéget a XX. századi angol és amerikai irodalom legfontosabb irányzataival, képviselőivel, hogy mint értő és értelmező olvasó – kritikus, műfordító – elősegítse a modern angolszász kultúra értékeinek a magyar irodalom folyamába történő szerves beépülését.

Osztovits Levente mélységesen átérzi kultúráközvetítő szerepének fontosságát; munkáját felelősségteljes küldetésnek tekinti. Tanulmánykötetének címválasztása (*Közvetítés*) mögött is ez a tudatos szerepvállalás fedezhető fel. A kötet esszéinek többségét olyan írások alkotják, amelyek már korábban is hozzáférhetőek voltak mint egyes kötetek előszavai, utószavai. Az adott szerzők

életrajzát, illetve fontosabb műveiket ismertető hosszabb-rövidebb portrék hasznos olvasmányak bizonyulhatnak mindazon olvasók számára, akik az alkotások elolvasása előtt/után szívesen fogadják egy, a művet szerető és a szerzőt emberközelbe hozó „közvetítő” útmutató szavait. Mert Osztoivits Levente – saját bevallása szerint – csak olyan szerzőkről ír, akiket jól ismer, szeret, csak olyan művek értelmezésére vállalkozik, amelyek tartós értékeiről meg van győződve, s melyek bekapcsolását a magyar kulturális élet vérkeringésébe fontosnak tartja.

A kötet első része – *Vegyes írások* címmel – tizennégy, 1965 és 1976 között keletkezett írást tartalmaz. A bemutatott szerzők között négy brit és tíz amerikai alkotót találunk. Az elemzett szerzők műfaj szerinti megoszlása: nyolc regényíró, négy drámaíró, egy költő, egy kritikus. Már a kötetbe felvett írók nevének pusztá felsorlása is meggyőzhet bennünket arról, hogy Osztoivits Levente nem akármilyen feladatra vállalkozott: Virginia Woolf, Richard Hughes, Nathanael West, Thornton Wilder, Carson McCullers, Flannery O'Connor, Truman Capote, William Styron, John Osborne, Edward Albee, Harold Pinter, Arthur Kopit, Robert Lowell és Malcolm Cowley – mind olyan művészek, akik alapvető módon járultak hozzá a XX. századi angolszász kultúra maradandó értékeinek gyarapításához. Az említett szerzők által létrehozott alkotások közül eleendő csak néhányat megemlítenünk, hogy beláthassuk: ezek ismeretének hiányában magyar irodalmi kultúránk is szegényebb lenne. Ki ne hallott volna például Truman Capote *Hidegvérrel* c. megrázó erejű, alapvető társadalmi problémákat feltáró tényregényéről; ki ne ismerné William Styron *Nat Turner vallomása* c., a négerség problémáját bemutató alkotását; ki az, aki még soha nem találkozott a „dühös angol nemzedék” képviselőjének, John Osborne-nak a nevével (*Dühöngő ifjúság*); ki az, aki nem látta az Edward Albee *Nem félünk a farkastól* c. drámájából készült nagyszerű filmet?

Az egyes tanulmányok elolvasása után nyugodt lelkiismerettel állapíthatjuk meg, hogy Osztoivits Levente a kitűzött „közvetítői” feladatot magas fokon műveli: otthonosan mozog az általa kiválasztott művek, írók, stílusirányzatok világában: legyen szó akár a modern angol lélektanai regény egyik jeles képviselőjéről (Virginia Woolf: *Orlando*) vagy az „elveszett nemzedék” alkotóiról (Nathanael West, Thornton Wilder), az abszurd drámaíróról (Harold Pinter) vagy az ún. „déli regényírók”-ról (Carson McCullers, Flannery O'Connor).

„Az írói személyiség, a sors és a mű nekem egyaránt fontos. Írás közben ez a szelíd rögeszme vezérel” – vallja a szerző a tanulmánykötetbe írt fűlszövegben. És ezt el is hisszük neki, mert a *Közvetítés* esszéi e rögeszme következetes megtartása, vállalása jegyében születtek. Talán az sem véletlen, hogy Malcolm Cowley-t, a már nálunk is ismert amerikai „literátort”, bemutató tanulmányában is hasonló gondolatok fogalmazódnak meg:

„ezek a bölények – még szeretik az irodalmat. És nem az irodalomból, hanem az irodalomért élnek ... [Malcolm Cowley] szelíden és tartózkodóan – mintha nem volna hivatalos bíráló – azt a gyakorlatot panaszolja fel, amelynek során az elemzett, a mindenfajta kontextusából kiszakított mű ürügyé válik a kritikus mutatóvány számára, amikor semmi sem fontos, hanem csak a prekoncepció műtőasztalára vont alkotás élvezetelisége, de még az se igazán, hanem az előre, a mű nélkül is tudott lelet, amely már kapcsolat sem tart fenn semmivel, ami az íróra és a műre vonatkozik. ... Cowleytől mi sem áll ennél a gyakorlatnál távolabb.” (76–77)

Meggyőződéssel állíthatjuk, hogy az előző megállapítás Osztoivits Levente esetében is érvényes. Aki esetleg kételkedne ebben: olvassa el a kötet körülbelül egyharmadát kitevő, a szerző által dokumentumesszének nevezett, ragyogó íróportré (Második rész: *Az író estéje – F. Scott Fitzgerald utolsó éve*). Ez a közel száz oldal terjedelmű, külön a kötet számára íródott esszé *A nagy Gatsby* alkotójának állít méltó emléket. Az eredeti dokumentumokkal, levélrészletekkel, valóságokkal, bőséges irodalmi idézetekkel fűszerezett írás Osztoivits Levente kötetének kiemelkedően legsikerültebb darabja.

Osztoivits Levente *Közvetítés* c. esszékötetébe alapos felkészültséggel, értő odaadással megírt, stílusban is élvezetes olvasmány. Köszönet érte. Reméljük, hogy a – sokak által érthetően nagyon várt – folytatás sem marad el.

Fukász György

## The Diaries of Willard Motley

Edited by Jerome Klinkowitz

Ames, 1979, The Iowa State University Press, 196 l.

A hetvenes évek elejéig szinte senki sem tudta, hogy az 1965-ben elhunyt Willard Motley kiadott művei a hátrahagyott kéziratanyag negyedét sem teszik ki. Hírneve és kritikai megítélése is csupán az életmű ismert hányadára támaszkodhatott: főleg a négy regényre, mindenképp a chicagói *slum* életét és a bűnözővé züllő Nick Romano nevű olasz–amerikai ifjú tragikus sorsfordulót bemutató *Knock on Any Door* ("Kopogj be bármelyik ajtón", 1947) című első könyvére. Motley nehezen jutott a siker közelébe. Közel negyven éves volt, mire az első regénye megjelent; a kéziratot 1943-tól tizenhárom kiadó utasította vissza. Az élete végén Mexikóba emigrált Motley szemében a fanyalgó kritikai fogadtatást csak részben ellensúlyozta, hogy az amerikai könyvpiacra mégiscsak befutott: a *Knock on Any Door* bestseller lett, a kiadás évében háromszázezer, 1975-ig másfél millió példány kelt el belőle.

Motley az ún. chicagói naturalista–realista iskola markáns képviselője, aki nagy erővel mutatott rá azokra az urbánus elidegenítő hatásokra, melyek feltárása a nagy kortársak – J. Th. Farrell, Algren Nelson, Richard Wright stb. – hírnevét is megalapozta. Ugyanakkor éppen a nagy elődök vetettek rá maradandó árnyékot. Különösen áll ez az első regényre, amely Dreiser *Amerikai tragédiája* és Wright *Meghajszott vadja* nyomában még ma is a „futott még” kategóriába számúztetik.

Ugyanakkor a pozitív értékelések sem maradtak el. Langston Hughes például „az amerikai néger irodalom tíz legnevezetesebb képviselője” közé sorolta Motleyt. Ezen a ponton azonban olyan dilemma adódik, melynek tisztázása már a kérdésfeltevésnél elakadhat. Ugyanis mennyiben tekinthető „néger teljesítménynek” egy olyan író életműve, aki szinte következetesen *elkerülte* a néger etnikum ábrázolását? Maga az a tény, hogy egy néger–amerikai szerző „fehér” regényeket írjon, nem számít kivételnek, hiszen elég, ha az USA irodalmában Frank Yerby szinte teljes életművére, Ann Petry *Country Place*, Richard Wright *Savage Holiday* vagy éppen James Baldwin *Giovanni szobája* című regényére gondolunk. Az indítékok azonban mindig tanulságosak, s Motley esetében ezeket mindeddig csupán találghattuk.

Többek között ennek árnyalt megértését is segíti a most válogatásban kiadott napló-kötet, mely 1926. január 1-től közel két évtized gondosan vezetett személyes krónikája (kivéve az 1939-es és 1940-es év anyagát; a hagyatékban ennek nem sikerült nyomára bukkanni). A feljegyzéseket Motley tizenhét éves középiskolásként kezdte és az első regény befejezéséig, harmincnégy éves koráig folytatta. Izgalmas folyamatokat követhet nyomon az olvasó a nagy őszinteséggel megrajzolt önportréban: Motley íróvá érlelődését, emberi arcuitának kiteljesedését, az ifjúkori idealizmus fokozatos kihülését, a sportkarrier ábrándjának felcserélését a művészi hivatással, s főleg azt a hosszú tapasztalási folyamatot, melynek során a gyakran megalázó nehézségekkel szemben is sikerült ébren tartania az értelmes élet vágyát. A tarka feljegyzések megkapó és szociológiai hitelességű történeté állnak össze arról, hogy miként sikerülhet kitörni a gettóból és a bűnözés hínárjából, ha szinte minden az ellenkező irányba hat: a közömbös és értetlen családi légkör visszahúzó ereje, a szegénység, a gyenge kulturális indítás.

A feljegyzések nagy hányada érinti a társkeresés témáját. A napló legelső mondata („Rettentően magányos vagyok, kellene egy barát”) mottónak is beillene. A kapcsolatteremtés vágya visszatérő motívum a szelíd, érzékeny ifjú szemérmes szerelmi sóvárgásaiban, legtöbbször csak a messziről csodált lányokhoz való ügyetlen, kétbalkezes közelítésekben, a tucatszám sportbarát és alkalmi ismerős lelkes jellemzésében. Érdekes adalék annak leírása, hogy egy denveri javítóintézetben miként ismerkedett meg későbbi védencével, egy mexikói kisfiúval, akiről Nick Romano alakját is mintázta.

A magánélet mozaikjain át felsejlik a húszas–harmincas évek Amerikájának számos történelmi–társadalmi jelensége is, többek között a gazdasági válság, melynek következményeit saját bőrén is tapasztalja: még alkalmi munkát is ritkán kaphat, az egyetemi tanulmányok terve pénz híján álom marad, maga is sorba áll az ingyenkonyhák leveséért.

A naplóból szinte teljesen hiányzik a néger etnikumhoz való kötődés nyoma. Egy 1930 októberében írott feljegyzéséből az asszimilációs törekvések egyik sokat hangoztatott érvével próbálja elhessegetni a rasszizmus dilemmáját: „Ami engem illet, számomra az egész semmit sem jelent, mert az én fajom az emberi faj.” Az igazsághoz persze az is hozzátartozik, hogy gyermekkorában feltehetően nem ismerte a rasszizmus élesebb megnyilvánulásait, sem pedig a néger közösség belső életét. Az alsó középosztályba tartozó, majd elszegényedett, világos bőrű Motley család meglehetősen előrehaladt abban a folyamatban, melyet a *passing* (a fehér társadalomba való „átcsúszás”) fogalma takar. Ennek egyik nyilvánvaló bizonyítéka az is, hogy Chicagóban nem a néger gettóban, hanem a South Side egyik, főleg olaszlakta negyedében éltek. Többször is büszkén említi, hogy olasznak vagy mexikóinak nézték; az 1933. január 30-i bejegyzés pedig nyilvánvaló és tudatos elkülönülést mutat a néger etnikumtól, melyhez sem társadalmi, sem kulturális szempontból nem érzett kötődést. Egyik ismerősének kérdésére, hogy venne-e néger lányt feleségül, a huszonnégy éves Motley nemmel felel, majd: „Próbáltam megértetni magam. Elmagyarázni, hogy a színes bőrűeket nem érzem saját közösségemnek. Egész életemben ez a negyed volt az otthonom. Nem nézem le a négereket, de már annyira sem tartozom közéjük, akár a walesi herceg. Nem érzem magam otthon közöttük... az én emberi közösségem az emberi nem, hitvallásom az emberiség hitvallása. Fehér vagyok, barátaim, társaim, szomszédaim is mindig azok lesznek...”

Az önmeggyőzés azonban még nem jelentette, hogy az „átcsúszás” zökkenőmentes. Motley őszintén beszámol arról is, hogy védtelen és felkészületlen volt olyan esetekben, amikor emlékeztették rá, hogy mások szemében továbbra is néger maradt. Amikor például egyik nyugati útja során fehér barátja rokonai nem engedték meg, hogy a családnál szálljon meg (a család fő „azt mondta, hogy nem maradhatok a házban, mert néger vagyok”), az immáron huszonnyolc éves fiatal ember meglepőnek találja a döntést: „Az úgy teljesen lelombozott. Ilyesmi még sohasem fordult velem elő.”

A napló szinte szociológiai hűséggel tárja fel, hogy a leendő író értékrendszere miként épült be az asszimiláció spontán ideológiájába. S mint a determinista naturalizmus mellett elkötelezett író, csak alaposan ismert életanyag bemutatására vállalkozhatott. Motley írói teljesítményének és művészi ideológiai ellentmondásainak végső mérlegelése hasznos esztétikai következtetéseket ígér az etnicitás irodalmi vetületének, a művészi szintézis vagy éppen a „mitől néger a néger irodalom” jelenség tanulmányozásához. Az életmű még kiadatlan anyagának további feltárásáig azonban a „Motley-story” még nem tekinthető befejezettnek.

Virágos Zsolt

## Eugene O'Neill, a World View

Edited by Virginia Floyd

New York, 1979, Federick Ungar Publishing Co., 309 l.

Mi az oka annak, hogy O'Neill szinte a mai napig népszerűbb az európai színpadokon, mint saját hazájában, ahol a nagyszerű bemutatók sorozatait nemegyszer többéves apály követte? Ezt a messzeágazó kérdést veti fel előszavában Virginia Floyd, a reprezentatív kötet szerkesztője. A könyv egyik amerikai recenzora, Paul D. Voelker szerint „jóval több, mint részeinek összessége”. (The Eugene O'Neill Newsletter, 1980. nyári szám.)

A három nagyobb egységre tagolt válogatás első része számlálja a legtöbb lapot kilenc európai tudós tanulmányával, amelyek között hazai O'Neill-kutatásunkat Egri Péter munkája képviseli. A nyugat-európaiak sorából kiemelkedik Tom Olsson gazdag elemzése O'Neill svédországi fogadtatásáról. A svéd színpad a világon elsőnek mutatta be az *Utazás az éjszakába* (1956), az *Éjszakai portás* (1958), *Egy igazi úr* (1957) és *A költő és üzlete* (1962) című darabokat, s ezt maga O'Neill akarta így és hagyta meg halála (1953) előtt. Honnan ez a kiváltság?

Olsson magyarázata utal a drámaíró hagyományt teremtő svédországi sikereire (például az 1947-ben Európában először ott bemutatott *Eljő a jegesre*, amely negyvenegy előadást ért meg) s Strindberg hatására, akinek művészi örökségét O'Neill a Nobel-díj átvételkor (1936) mondott beszédében is vallotta és vállalta.

A kilenc európai tanulmány csoportosítására az Olsson elemzéséből kirajzolódó két fő vonal látszik alkalmasnak: O'Neill darabjainak állandósága az európai színpadokon s az író helye a huszadik századi drámairodalom élvonalában. Clifford Leech angol, Josef Jařab csehszlovák, Marta Sienicka lengyel és Maya Koreneva szovjet tudósok végigkísérik O'Neill útját hazájuk színpadán a húszas évektől máig. A kibontakozó kép szembeszökően érzékelteti, hogy a nagysikerű bemutatók többnyire egy-egy neves, a modern dráma iránt kiemelkedően fogékony rendező munkásságának feltételei között jöhettek létre. Ilyen volt a húszas és harmincas években a cseh Karel Hugo Hilar, akit egyaránt vonzottak O'Neill expresszionista művei és nagy lélektani drámái, mint például az 1934-ben általa is rendezett *Amerikai Elektra*. Maya Koreneva tanulmánya (*Száz százaléig amerikai tragédia – szovjet kép*) Tairovot említi olyan szovjet rendezőként, aki ráértett ezekre a drámai kincsekre és kiaknázásuk módjára. A lengyel Marta Sienicka (*O'Neill Lengyelországban*) Grzegorz Sinko *A baj O'Neill-lel* című cikkét is idézve arról tájékoztat, hogy Lengyelországban a sajátos kulturális és vallási hagyományok miatt meglehetősen egyoldalú kép alakult ki a drámaíróról, s csak az utóbbi körülbelül tizenöt év során nőtt meg iránta az érdeklődés. Figyelemre méltó azonban, hogy mind a cseh, mind a lengyel tanulmányíró annak a darabnak – *Vágy a szilfák alatt* – nagy hazai sikereiről számol be, amelyben a földszerzés, a föld iránti ragaszkodás témája oly ismerős a cseh és lengyel irodalom hagyományaiából is.

A kötet első részének másik nagy csoportját alkotják azok a tanulmányok, amelyek nem annyira színpadhoz, bemutatókhoz és adatokhoz kötötteen foglalkoznak O'Neill európaiságával, hanem a hatások és párhuzamok tükrében. Egil Törnquist tanulmánya, *a Plátói szerelem O'Neill Összekovácoltan (Welded) című darabjában* egyértelműen kimutatja Strindberg *Haláltáncának* hatását, de legalább annyira fontosnak tartja a darab eredetiségének forrását is, azaz a *Szimpózium* szerelem-alternatíváinak bemutatását és értelmezését egy önéletrajzi ihletésű műben. Horst Frenz a német expresszionista párhuzamokat elemzi *Eugene O'Neill és Georg Kaiser* címmel. A két szerző műveinek egymás melletti vizsgálata szolgál annak eldöntésére, hogy a külsődleges hasonlóságokon túl lehet-e beszélni Kaiser O'Neillre tett hatásáról. Horst Hrenz válasza igenlő, írásából azonban az is kiviláglik, hogy jól tudja, az ilyen hatásokat korántsem lehet leegyszerűsítve szemlélni.

Egri Péter tanulmánya (*A novella beépítése O'Neill és Csehov egyfelvonásosaiba. Magyar kép O'Neillről*) a Csehovval való rokoníthatóságot vizsgálja úgy, hogy drámáikat a novellához fűződő kapcsolatokon keresztül találja egymáshoz közeleink. Novella és dráma viszonyát műfaji és genetikus szempontok alapján elemzi, majd arra a következtetésre jut, hogy míg a reneszánsz korban a novella (Boccaccio) látens és izolált drámai elemei a későreneszánsz dráma irányába sűrűsödtek (Shakespeare), a huszadik század elejére ez a folyamat mintha megfordult volna. Egyes művek elemzésével mutat rá Egri Péter arra, hogy – novella és dráma műfaji kapcsolatának harmadik válfaját képviselve és kidolgozva – mind Csehov, mind O'Neill a novellát egyéni módon integrálták bizonyos drámáikba. A folyamat már O'Neill<sup>1</sup> korai egyfelvonásosaiban megfigyelhető, a későbbiek között pedig az *Éjszakai portás* az, amely egyesíti novella és dráma műfaji sajátosságait, mégpedig sajátosan csehovi, atmoszférával.

A finn Timo Tiusanen írásának címe: *O'Neil jelentősége, skandináv és európai kép* újabb európai nézőpontú értékelést ígér. Noha sorrendben a második tanulmány a kötetben, ennek említésével zárhatjuk az első rész ismertetését, mert Tiusanen az alaposabb amerikai O'Neill-értékelések viszonylag kis számára utalva felveti a kérdést, vajon nem él-e az amerikaiakban még mindig valahol ott a színházzal szembeni puritán előítélet.

A kötet második részében amerikaiak szólnak O'Neillről. Bevezetőjében Virginia Floyd a drámaíró ír származásának fontosságát húzza alá. Miért tudott egy ír bevándorló család sarja oly hűsbavágóan szólni a legnagyobb amerikai problémáról, a hovatartozás kérdéséről? Jól kitapintható az ok; Amerika a bevándorlók országa, az egykori puritán honalapítók maguk is azok voltak. A tanulmányok szerzői több oldalról közelítik meg az ír–amerikai identitás egyetemes szintre emelt keresését. John Henry Raleigh Joyce és O'Connor említésével elemzi O'Neill felemás katolicizmusát, amelyet ugyan megtagadott már tizenöt évesen, de amelynek gyerekkorban kapott magvait mégsem tudta teljes



egészében kivetni magából. Gyónás és feloldozás (pl. *Utazás az éjszakába*), bűn-centrikusság (pl. *Amerikai Elektra*) legnagyobb darabjait szövik át.

A huszadik század legsötétebb szemléletűnek mondott drámaírója nehéz örökséggel küzdött, de nemcsak ír származása miatt. Frederick Wilkinsnek *A puritanizmus nyomása O'Neill új-angliai darabjaiban* címet viselő tanulmánya már az első sorokban paradoxnak mondja O'Neill helyzetét a katolicizmus és puritanizmus együttes hatása miatt. *A Vágy a szilfák alatt* és az *Amerikai Elektra* a legmegrázóbb tiltakozások a puritanizmus torzulásainak egyént és családot károsító, magányba taszító kiirthatatlansága ellen. Új-Angliában azonban nemcsak reménytelenség van; a *Vágy a szilfák alatt* végén természetes érzelmekkel, megtisztulva áll előttünk egy emberpár. Mi úgy gondoljuk, O'Neill nem volt pesszimista. Írásainak költői vonásaira mutat rá Albert Bermel tanulmánya. Az *Utazás az éjszakába* színhelyét elemzi; a nyári lak egyre inkább hasonlít a köddel birkózó hajóra, s szimbólumává válik a „rajta” levők bizonytalan, már-már kilátástalan, fel-le hullámzó önkeresésének.

Esther M. Jackson *O'Neill, a humanista* című írása megkísérli értelmezni O'Neillnek azt a sokat idézett vallomását, hogy őt nem az ember és ember közötti kapcsolat, hanem az ember és isten közötti viszony foglalkoztatta. A központi kérdés itt a hit válsága. *A Száműzetés jóvátétel nélkül* – Eugene O'Neill *utolsó drámái* című tanulmány írója J. Dennis Rich. Részlet ez egy hosszabb műből, amely az ír drámaíró és az abszurd színház érintkezési pontjait tárgyalja. Az *Eljő a jeges*, az *Utazás az éjszakába* és az *Éjszakai portás* az illúziók és a realitás ellentétének abszurditása révén hozhatók kapcsolatba az abszurd színházat létrehozó életérzéssel. Legalaposabban az *Eljő a jegest* elemzi, olyan műként, amely különböző reakciókat kélőnféle stádiumokban ábrázol az értelmetlenné vált létezéssel szemben. Az *Éjszakai portás*ban pedig optimizmust lát, az emberek között kialakítható kontaktus megtartó erejét. A tanulmányíró összegzését érdemes idéznünk: az utolsó drámák szereplői „az abszurd helyzet káoszában az ember jóvátétel nélküli száműzöttségét mutatják, de nem vereségét.”

A kötet harmadik része a legrövidebb, rendezők és színészek vallomásait tartalmazza O'Neill-lel való személyes és művészi kapcsolatukról. Ezek kétségkívül gazdagítják a könyv színskáláját, véleményünk szerint azonban hasonló anyagokkal együtt új kötetbe kíváncsoznának.

Milyen választ ad hát a kötet egésze arra a kérdésre, hogy O'Neill igazán népszerű és elfogadott-e saját hazájában? A nagy huszadik századi drámaírókkal egy sorban állónak tekintik Európában, ugyanakkor ő a legamerikaiabb is. Virginia Floyd tanulmánynak beillő bevezetőiben lényegében megvan a konklúzió: az amerikaiaktól nagy bátorságot igényel a bepillantás abba a könyörtelen tükörbe, amelyet O'Neill életműve tart elénk. Ezt a tükröt az jellemzi, hogy felületesen nem lehet belenézni; erről győznek meg bennünket a kötet amerikai tanulmányai, amelyek a legbensőbb nemzeti problémákkal szembesülnek. Virginia Floyd reméli, hogy ez a válogatás is siettetni tudja O'Neillnek az eddiginél egyértelműbb hazai elfogadását.

Kurdi Mária

## Sarbu Aladár: Henry James világa

Budapest, 1979, Európa Könyvkiadó, 272 l.

(Írók világa)

Bármilyen határozottan int is bennünket P. N. Furbank az „író képvilága”, az „író világa” kifejezések használatától – ezeken a metaforákon ő a valóság leszűkítését, mesterkélten behatárolását érti –, egyre szívesebben vesszük kézbe az Európa Kiadó *Írók világa* sorozatának újabb kötetét. Sarbu Aladár könyve, úgy érzem, *kitágítja*, tapintattal és meggyőzően *feltárja* az olvasó előtt azt a világot, melynek – a pálya vége felé – az amerikai–angol regényíró maga emelte falai közé zárult.

Ebben a sorozatban Sarbu másodszer jelenik meg. Joseph Conradról szóló könyvének stílusában még érezhetők a nehéz művészi anyaggal folytatott küzdelem lépései és fokozatai, Henry Jamesről azonban magabiztosan és meggyőzően ír, a magyar olvasóközönség előtt kevésbé ismerős, de a szakemberek körében egyre többet kutatott-vitatott író portréját vázolja.

Indítása lendületes, úgy sorolja elő James családi, szellemi örökségét, hogy ezekkel észrevétlenül köti James indulásának első lépéseit az amerikai és az angol kultúra interakciójának zárlatoktól nem mindenkor mentes áramkörébe. Soraiiban szociológiai értékű utalásokat fedez föl az olvasó a XIX. század második felének Angliájáról és Amerikájáról.

Életrajzi mozzanatok, művészi hatások és formálódó műalkotások folyamatos, együttes vizsgálatában már a pályaszakasz elején megérezeti és érteti olvasóival a szerző azt a kettős kötöttséget, mely a két hazában is hontalan Jameset jellemezte: Amerikából az európai kultúra gazdagsága vonzotta újra es újra földrésünkre, hogy felejtse honfitársainak „közönséges, tudatlan, irigykedő, kihívó, gátlástalan, fecsegő” magatartását, ám ugyanilyen gyakran húzza vissza a családi-érzelmi kötődés *Amerikába*, mert a rossz modor és magatartás mögött még látni véli a tisztább, a civilizáció agyafúrt-ságától kevésbé érintett nemes egyszerűséget.

James tisztelettel, de kritikával közelített az európai, különösképpen az angol művészethez, ezen belül is a regényhez: azóta híressé vált regény-credóját a XIX. századi angol regény fogyatékoságainak elősorolása után építi föl.

James utazásaihoz kapcsolódó irodalmi találkozásai alkalmat adnak a róla íróknak arra is, hogy a rövidebb-hosszabb barátságok ürügyén fölvilantsa a kortárs európai irodalom több jellegzetes alakját is: Daudet-t, Flaubert-t, Zolát, Turgenyevet. (Érdekes és talán nem véletlen hasonlóság, hogy a századvég hagyományos és hagyománytisztelő angol regényétől James azzal határolja el magát, amivel majd Virginia Woolf az „orosz látásmód” lényegét jellemzi, ami visszatér C. P. Snow-nak az orosz regényről mondott-írott fejtegetéseiben vagy Iris Murdoch Tolsztoj-rajongásában: a műben feltáru-  
ló élmény mélységét, hitelét és gazdagságát tiszteli az oroszokban.) Sarbu kipillantásai azért is szerencsések és értékesek a Jameszel ismerkedő olvasónak, mert az angol–amerikai hatásvonal konfrontációja mellett az angol–orosz–francia regényirodalmak sok finom különbségére is rávilágít ezekben.

Amíg az első három fejezetet az időbeli és térbeli villódzás jellemezte helyszínek, nevek, hatások, idézetváltások sűrű egymásutánjában, a negyedikkel Sarbu Henry James első tartósabb földrajzi és művészi partraszállását rögzíti: *Angliában, az Egy hölgy arcképében*. A regény bemutatásával újabb vonást ad a szerző a James-portréhoz: az utazó, élménykereső Jamesből szemlélődő, fontolgató író lesz: Isabel Archer történetében sokkal inkább *történi* valami, kevésbé cselekszenek a regény szereplői: az írói pozíció váltása az elemzés, a töprengés, a meditáció felé, ha sok áttétellel is, de társadalmi–történelmi értékrend-elmozdulást követ, a mindent vagy sokat tudó, bölcs fieldingi, dickensi *elbeszéléstől* („telling”) az egynézőpontú *megmutatáson* át („showing”), a többnézőpontú *megjelenítés* („presenting”) felé. Az *Egy hölgy arcképéről* írottakat olvasva úgy érezzük, a fegyelme-zett, rövidre fogott ismertetés Jameshez, Isabel Archerhez küldi vissza tapintatosan az olvasót, hogy saját élményével hitelesítse a monográfus kritikai észrevételeit.

Sarbu James-értékelése nem lezáró, ítélkező befejezés egy-egy fejezet végén, hanem értékfeltáró folyamat, mely James írói varázsának és emberi kételyeinek okait kutatja és látatja meg velünk.

A *Kirándulások és Kísérletek* c. fejezetek egymásnak felelnek: míg az előbbi egy újabb, mozgalmas, életrajzilag is érdekes pályaszakasz gyorsan változó mozzanataira figyel, az utóbbi James műfaji kísérleteit követi figyelemmel. Drámaírói kudarcából fakad, tudjuk, a regényben folytatott (vagy újakezdett) kísérletezés, mely nagyobb szerepet hagy a jelenetnek, párbeszédnek, koncentráltabbá válik a művészi nyersanyag és ezzel egyidejűleg kevesebb tér marad az elemző–értelmező–elmélkedő Jamesnek – a regények nagy előnyére (*Poynton kincsei*).

A *csavar fordul egyet* c. kisregény is a páratlanul gazdag, de fegyelmezett jamesi fantázia kitűnő terméke: Sarbu szavaival „a jó és a gonosz küzdelmének allegóriája”, de megítélésem szerint a szorongás és az empátias viselkedés egyik legszebb irodalmi megformálása is.

Jelképes értelmű a századforduló előtt született *A kényes kor*, mely a vidékre vonult és elszigetelődött James személyes aggodalmaiban az értékrendjét féltve veszítő, talajtalanná váló angol középosztály gondjait is megvillantja. Köztudott Anglia lassú, de visszavonhatatlan hatalomvesztése a századfordulón a vezető hatalmak között. James írásai nem árulkodnak arról, hogy az imperializmus lényegét igazán megértette volna, de osztályának egyre nyilvánvalóbb szorongása rá is átragadt. Ha James családi szellemi örökségét, anyagi gondoktól mentes életét nyomon követjük Sarbu könyvében, az élettények maguk magyarázzák, miért lehetett az alkotás és a művészi szép elérése központi életcél számára, hogyan merülhetett el hosszan egy bekezdés vagy egyetlen mondat tekervényeibe és feddte-dorgálta előbb apai szeretettel, majd baráti haraggal a fiatalabb H. G. Wellst, aki osztályát, országát,

világunkat megreformálni, újra szervezni akaró lendületében gyorsan, figyelmetlenül és rohanva írt egész életében.

F. O. Matthiesen nyomán (*The Major Phase*) kaphatta az utolsó nagy fejezet *A fő korszak* címet. Ismét más minőségű regények a századfordulón és az utána írt könyvek, kiváltképpen *A galamb szárnya* és *Az aranykehely*. Az *Egy hölgy arcképe* és *A bostoniak* pszichológiai realizmusa után a drámai erő, a művészi anyag sűrítését érzékelhettük a kísérleti korszak regényeiben. Az utolsó korszak műveiben újabb elmozdulás tanúi vagyunk, a látvány, a szemléletesség, a festői képesség válik jellemzővé – ha ugyan nem meghatározó vonássá – az utolsó két regényben.

Sarbu *A követek*ben a kísérleti regény summázását látja (elsősorban a drámaioz hasonló szerkesztési, anyagrendezési elvek érvényesülése miatt), *Az aranykehely*ben pedig a „hűség és emberelenség” ellentétét és sokrétűen megmutatott etikai kompromisszumok sorát hangsúlyozza.

További minőségi különbség a korábbi James-regények és az utolsó szakaszban írottak között az, hogy cselekvések helyett a főszereplő(k) egyre inkább *elszenvedik, elviselik* sorsukat, s csak a nyilvánvaló kudarc és boldogtalanság mozdítja őket cselekvésre (Maggie Verver). James szövegére figyelve tisztán nyomon követhetjük a megtorpanásokat és nekilendüléseket, a sokszor idézett többféleképpen magyarázott nehézkes mondatokat, melyek sok zökkenőjűkkel mintha körüljárnák a tárgyat, jelenséget, melyről mondanak valamit. A regények címét vizsgálva azt tapasztaljuk, hogy a korábbi alkotásokban *személyek, embercsoportok neve* áll a címdalton; a két utolsónál egyetlen tárgy szerepel a címben, és ez főszereplők rangjára emelkedik.

Szerkezeti egységeket is jelöl szemléletesen az oltalmat és szelldséget jelölő galambszárny és a nem hibátlan harmóniát szimbolizáló aranykehely. James festői, megjelenítő alkata legerősebben ezekben a regényekben érvényesül: idézett szimbólumai tematikus és formai gyökerek: az aranykehely művészi funkcióját azért is teljesítheti hibátlanul a regényben, mert hasonlat- és metaforagazdag prózanyelvből sarjadt – épült a jelentése.

Szép formájával és rejtett hibáival egyszerre lesz eszmény és valóság közös jelképe. A dúsgazdag amerikai lány, Maggie Verver és a szegény, de híres családból származó Amerigo herceg eszményinek remélt házasságát végül is az egyszerűbb és tisztább Maggie tapintata, sok kompromisszuma tartja össze: a jelképes harmónia európai és amerikai között végül is kialakul. A kehely erőszakos összetörése a szép látszatokkal való leszámolást, a külsőségek, megszépítő hazugságok elutasítását is jelenti, egy mélyebb belső harmóniáért.

Henry James életében, műveinek világában biztos kézzel kalauzolja a kötet olvasóját Sarbu. Tapintatos, de határozottan ítél, nem hajol túl közel az életműhöz, így távlatát és arányérzékét nem veszíti el.

A könyv sok erénye között illesse külön elismerés a szerzőt az illusztrációk válogatásáért is, mely kitűnő érzékkel elrendezve egy másik, képi síkban, a jamesi pálya *leírójából* (családi fotók) az író *kritikusa* lesz (karikatúrák).

Az *Írók világa* sorozat filológus olvasói általában nehezen tudják felhasználni a kötetekben felhalmozódó kutatói anyagot, mivel a könnyebb olvashatóság érdekében a forrásokra utalást a szerzők beolvasztják a szövegbe, vagy nem is hivatkoznak forrásra, csupán idézőjeleznek. További technikai előnye Sarbu könyvének az, hogy a zárójelekbe sok értékes utalás locusát rejtette, hivatkozásai pontosak, az idegen nyelvű anyag fordítása szép. Mindössze egyetlen (nyilvánvalóan szedési hibából adódó) tévedést találtam, a 264. oldalon: *A galamb szárnyai* angol címe helyesen *The Wings of the Dove*.

A kötetet jól tagolt, mértéktartóan gazdag bibliográfia egészíti ki, mely Henry James világában valóban segít tovább tájékozódni.

Trócsányi Miklós

## Virginia Woolf: A pille halála

Esszék. Válogatta, az utószót és a jegyzeteket írta Bécsy Ágnes.  
Budapest, 1980, Európa Könyvkiadó, 592 l.

Külföldi *regényíró esszéiről* beszélve—írva sok megközelítési lehetőség, de ugyanannyi kérdés is kínálkozik. Mennyire harmonikusan illeszkedik az esszéírói mondanivaló a regényíróéval? Igazolja-e és hogyan olvasói tapasztalatainkat az esszé jóval személyesebb, közvetlenebb jellege? Milyen az írói önarckép, melyet a regényekből csak nagy áttételekkel tudunk, közvetett módon, magunknak rekonstruálni? Huszadik századi, Woolféhoz hasonló költői prózát teremtett regényírók esszéiben a regények stílussajátságainak megerősítő téziseit vagy éppenséggel antitéziseit keressük. És mert nem magyar szerzőről van szó, lényeges vonása lesz a válogatott kötetnek, hogyan hangzik Virginia Woolf *magyarul, esszéiben. A válogatás* arra is készíti a kritikus olvasót, hogy az eredeti esszék totalitásával szembebesítse a szelekciót, hogy lássuk: mennyire jellemzően kötött csokor az egy gazdag életműből.

A címválasztás a kötetben már a válogató ízlését is tükrözi, a *pille* a woolfi pálya esszéiben és regényekben állandóan visszatérő, lényegkifejező képe és jelképe.

Magyar nyelven első ízben készült átfogó esszéválogatás Virginia Woolf esszéiből — regényeinek fordítása jóval korábban kezdődött.

Aki Virginia Woolffal az esszékötetből közelítve ismerkedik, meg-megtorpan, erre készíti a sok figyelemre intő kettőspont éppúgy, mint a gyakori gondolatúrártás, a metaforikus azonosítás, mellyel egyes impressziók filozofikus távlatokat kapnak. Ugyanígy tűnik föl az a közvetlen, beszélgető—vitatkozó—élcélődő hangnem, mely sok esszének sajátja.

Ha az írói regényeinek némi ismeretében közeledünk az esszékhöz, a *személyes közelegré* figyelünk először, mely megfejteni segít Clarissa Dalloway, Mrs. Ramsay, Bernard vagy Rhoda világának rejtélyeit. Az előadásmódon kívül a költői telítettségű prózastílus esszéinek is sajátja (érthetően nem olyan fokon, mint a regényekben), melynek egyszerűbb, áttetszőbb képeiben *A világtótorony* és a *Hullámok* gazdag kép- és jelképrendszerének elemei ismerhetők fel. Ezek a képek, mint arra Bécsy Ágnes Virginia Woolf-monográfiájában is többször utal, világképértékű motívumok: pillanat és végtelen, jelenség és lényeg, külső és belső, racionális és intuitív állandó egymásba áttűnését regisztrálják. Így nyer az impresszió szugesztív és személyes konnotációival a legkevésbé irodalmi esszében is bölcséleti távlatokat, és építi az olvasóban a felismerés pillanataiból a megismerés és megértés végtelen fokozatait és távlatait.

Az első rész öt esszéjét két hasonló témájú keretezi, a nyitó: *A pillanat: nyári este* és a záró: *A pille halála*. Mindkettő a megélt élmény varázsával és hitelével bír: az impresszionista prózastílus klasszikusan szép példái. A magyar olvasó Kaffka Margit soraiiban (pl. a *Színek és években*) talál hasonlóra, ám amíg a magyar írói pillanat látványában, színeiben gyönyörködve annak feszültségoldó, gondot könnyítő hatását élvezi, Virginia Woolf az idő töredékében is munkáló és érvényesülő örök folytonosságot ragadja meg, amely számára múlt, jelen és jövő metszéspontja. A „pille halála” pedig a pillanatban a véget, befejezést, a mindenkire váró, visszavonhatatlan pusztulást rögzíti.

A kötet második részét a méltán híres *Olvasás* vezeti be, amely — hasonlóan az előző esszékhöz — ismét észrevétlenül lendül egyedi olvasmányélmények szintjéről esztétikai summázások magasságáig. Mint társai és barátai között kalauzol bennünket Virginia Woolf, s ebben a képzeletbeli történelem-járásban egy-egy olvasmányélmény csak látszatra különálló mozaik az író tudatában. Az *Olvasásban*, akár *A világtótoronyban*, a főszereplő az idő, és a különböző korok szülte íráskorok mesterkéletlenül fognak át nagy idő-tereket: Chaucer, az Erzsébet-koriak, Matthew Arnold és Thomas Hardy szinte kezét fognak egymással. Az írás belső feszültségét fokozza a sajátos írói technika: a nagy léptékű, irodalomtörténeti időben született műalkotások kisugárzásait a *mostba*, az olvasás pár órák koraestjébe és éjszakájába sűríti. Az olvasás szereteten kívül a könyv, az emberi tudás iránt érzett végtelen tisztelet is sugárzik ebből az esszéből.

Módszerében és témájában egyaránt nyitó tanulmány az *Olvasás*: a kedves könyvekre és szerzőkre vetett pillantások után hosszabban időzik el Virginia Woolf egyes szerzőknél, érdekes történelmi figuráknál (Chaucer, Az Erzsébet-kori dráma, Sir Walter Raleigh). A válogatás híven

tükrözi azt az érdeklődésbeli elmozdulást, melyet az összes esszé együtt is mutat: egyre több a vegyes témájúakból az irodalmi, ezek között is a regénytörténettel, majd a regényelmélettel foglalkozó.

A *Robinson Crusoe*-ról írva a sokféle külső közelítés után (társadalmi, történelmi, életrajzi) végül újra és újra az eredeti műhöz utalja vissza az olvasót értékítéletének megalkotásához: „magányos ütközet” vár ránk – olvassuk –, ha egy művet igazán fel akarunk tární. Virginia Woolf ebben az esszében is alábecsüli azt a tudást, melyet a társadalmi, történelmi, életrajzi közelítés nyújt egy mű megismeréséhez. Defoe iránt úgy érezhetett Virginia Woolf, ahogyan Petőfi látta a Kárpátokat: csodálta a tárgyilagos, ténymegfigyelő, eseménymegragadó képességét, de nem tartotta lelki rokonának, soha sem szerette.

Sokkal könnyebben azonosul a *Tristram Shandy* világával, de – bár közelebb érzi magához a külsőtől a belső felé forduló Sterne írói módszerét – mégsem fogadja el őt kritikátlanul, „illanó”-nak és „kevésbé mélyenjáró”-nak találja. Alkalmom az *Érzelmi utazás* c. esszé arra is, hogy jókorát suhintson a szerző Thackeray-re és a „viktoriánus regényíró pókchendiség”-re is, újra és ezzel is Sterne nagyságát „szimmetriáját”, „bolondozásait”, „pompás könnyedségét” nyomatékostva.

Jane Austen regényeiben a hangulatteremtő erőt, a pontos, aprólékos világlátást figyeli – látja különösképpen: a banalitásokban is mélyre látó írónőt értékeli nagyra. Érdekes, hogy mennyire hasonló hatást tett Henry Jamesre a George Eliottal való személyes találkozás és Virginia Woolfra az írónő könyveinek olvasása: mintha Henry James riadt csodálata visszhangozna Virginia Woolf soraiban is.

James: „csodálatosan csúnya, ... bűbájosan ronda nő” ... „ebben a megtestesült rútságban rendkívüli szépség lakozik”.

Woolf: „nagy markában az emberi természet legfontosabb jegyeinek óriási csokrát gyűjtötte össze. ... Gondolkodásmódja lassúbb és nehezkesebb, semhogy alkalmas legyen komédiára” – mégis „minden babért és rózsát” képzeltetbeli sírjára tenne. „Igényes, kételyekkel zavart egyéniség”-ként él George Eliot Virginia Woolfban.

A harmadik szerkezeti rész két nagy elméleti tanulmányában összegződik az egyes írókról fel-felvilantott olvasói–kritikai tapasztalat. Az *orosz látásmód* lényegét az „erőlködés nélküli egyszerűség”-ben látja hasonló című esszéjében. Elemzési módszere jellegzetes: nem épít zárt érvrendszert, hanem egy-két metaforikus ítélettel nyitja kritikáját, majd, ahogy olvasói tapasztalatait gyűjti össze, mintegy példaként sorolja Tolsztoj „természetes éleslátását”, a „lélek uralmá”-t Dosztojevskij regényeiben.

A *regény tartományainak* kategóriáival nehéz egyetértőnk („igazmondók”, „romantikusok”, „figuragyárosok és komédiások”, „pszichológusok”, „szatirikusok és szeszélyesek”), annyira heterogén: stílust, korszakot, műfajt vegyít az elnevezésekben. Virginia Woolf soha nem volt igazi teoretikus, regényei jobbák, mint regényelmélete. Bármennyire is a regények valamiféle osztályozását tűzi maga elé Virginia Woolf az esszé címében, mégsem ezért emlékezetes írása. Az egyes írókról van elsősorban egyéni mondanivalója: Defoe-, Swift-, Maupassant-képünk gazdagodik. A „lélektelen leltározás”, „hasonlatok hiánya”, a „nyelvi csupaszság”, bár az „igazmondókat” jellemzi, végül is Defoe-ra vonatkozik. A „pszichológusokat” érthetően – és indokoltan – méri össze az „igazmondókkal”, de őket sem fogadja el kritikátlanul. Henry James, aki „tökéletes világpolgár léte is feszengve mozgott egy idegen civilizációban”, „intellektuális képalkotás”-ával zavarja; Proustnál azt kifogásolja, hogy „a központi mag körül mindig olyan sok másodlagos tárgy halmozódik fel”; Dosztojevskij írásaiban azt fájtalja, hogy olyan „pazarlóan dobálja a szélsőséges kifejezéseket”. Kritikai észrevételei ugyan nem tartalmazzák a hagyományos kategóriákat, ítéletei azonban – különösen a régebbi irodalomtörténeti korszakok esetében – telitalálatok.

Az érett regényíró Virginia Woolf stílusa az esszékből is felismerhető és összetéveszthetetlen: egyre több a költői hasonlatok és metaforák száma, egyre inkább lényeges, központi vonást fejeznek ki szemléletesen a kutatók, múltbeli író személyiségéből. Jane Austennél „a mondat úgy dolgozik, mint a kés”, Henry James regényei olyanok, mint „hatalmas síkság”, melyet „egyetlen pillantással át lehet tekinteni”, Proust „hatalmas figurái” ... „egy gömb benyomását keltik.” Dosztojevskijnél „a civilizáció hálója” sokkal „durvább csomózású”.

A „költők”-ről írva rendkívül mélyrelátóan és önkritikusan ítélt: „a mélyen gyökerező költői érzék veszélyes adomány a regényíró számára.” A kisregény terjedelmű esszé a mesterkelt kategóriákat végül maga oldja fel: a regényben többre várunk, mint amit egy-egy kategóriában leír: „szintézisre is vágyunk”.

A *modern prózában* megfogalmazott különbségtétel a „materialisták” és „modern”-ek között, ha meglehetősen elszigetelt kihívás volt is a „moderneknak” oldaláról a hagyománytisztelők ellen, Stephen Spenderig hatott. Ismét, mint *A regény tartományai*ban, olyan kategóriákat teremtett, melyek tágak és pontatlanok, de éppen a hézagos kritikai ítéletek sora vált hosszú irodalmi viták forrásává. A *Mr. Bennett és Mrs. Brown*, ha kevésbé olvasmányos esszé is, mint a korábbiak – köztudott, hogy Virginia Woolf hamarabb vesztette el arányérzékét kortársokról mondva véleményét –, eszmei távlata, írói koncepciója a kifinomult sokoldalú érzékletes művészi ábrázolás eszményében meghaladja *A regény tartományait* vagy *A modern prózát*.

Esszéit olvasva sem jutunk más következtetésre, mint ha regényeit tanulmányozzuk. Virginia Woolf szép, plasztikus költői prózája, ha kritikusan és ömiróniával is, egy kevésbé nyitott angol társadalmi réteg, az angol középosztály értékrendjét közvetíti: kérdőjelei és kételyei ennek a rendnek csak a felszíni rétegeit járják át.

A *ferde torony* kétségtelenül az értékrend erőteljes megingásának, a rend és biztonság földcsuszamlásának esszéje is.

A *pille halála* olyan esszékötet, mely századunk eszmevilágát segít megérteni: a polgári rend középosztálya egy igen szűk, intellektuális rétegének képe és önarcképe. Világnézeti sugallásainál (mely végeredményben a szubjektív, szemlélő magatartás elfogadása és tudomásul vétele, ha nem is eszményítése) értékesebb, távolabb mutató és munkáló az a művészi látásmód és írói technika, mely elsősorban nem a kölcsönösen ismert tényeken, hanem az alkotó fantázia „keskeny híd”-jén át teremt közvetlen kapcsolatot író és olvasó között és az utóbbinak a valóság megítéléséhez azt elsősorban felidézni segít.

A kötetet Bécsy Ágnes válogatta; az utószó, ugyancsak az ő munkája, egyetlen lendülettel megírt tanulmány Virginia Woolf-ról. Azért, hogy az írónő gondolatai magyarul is olyan tisztán és világosan követhetők, mint az eredetiben, a válogató-fordító Bécsy Ágnesen kívül Borbás Mária, Osztovs Levente, Réz Ádám, Szegedy-Maszák Mihály, Szobotka Tibor és Vajda Tünde műfordítói munkáját illeti elismerés.

Mintha Virginia Woolf „szép könyv” eszményét és könyvszeretetét is átvállalta volna az Európa Könyvkiadó: betűjében és kötésében szép kötetet adott a Virginia Woolf iránt érdeklődők kezébe.

Trócsányi Miklós

## Bécsy Ágnes: Virginia Woolf világa

Budapest, 1980, Európa Könyvkiadó, 272 l.

(Írók világa)

Az Európa Könyvkiadó *Írók világa* c. sorozata azt a szép célt tűzte maga elé, hogy néhány, a hazai kutatásban eddig jobbra elhanyagolt szerzőről végre monográfiát adjon a szakmabeliek és nem szakmabeliek kezébe. A vállalkozás sürgető időszerűségét, hasznos indíttatását nincs okunk vitatni. Mégis, mielőtt Bécsy Ágnes könyvének recenzálásába fognánk, érdemes számba venni a nehézségeket, amelyekkel egy-egy monográfus ebben a sorozatban szembenézni kényszerül.

Hiányt pótló művekről lévén szó, egyszerre kell itt sok mindent megoldania: pályaképet, műelemzést adni, karképet festeni – gyakran a hazai irodalmi közvélemény előítéleteinek vagy épp tájékozatlanságának ellenében. Töretlen úton haladva, úgy kell a külhoni szakirodalom (gyakran ellentmondásos) megállapításait egységbe fognia, hogy átívelődjék a több évtizedes hiátus, mely az írórt a róla szóló monográfia olvasóitól elválasztja. Korismeret, szakismeret, biztos arányérzék, teherbíró és rugalmas esztétikai rendszer kell ehhez. A sokféle, túlnyomórészt idegen nyelvű forrásanyag egybe-

épfítésében pedig világos, szabatos stílus, nem ritkán a terminológiai rendteremtés külön feladatával megterhelve. És szükséges mindehhez még valami különös filológusi alázat is, hiszen a jegyzetapparátus számozása miatt esetleg több, éves kutatói munka egyéni eredményei mosódnak itt össze a szakirodalom már bevett megállapításaival, csak a témában igazán járatosak számára szétválaszthatóan. Bécsy Ágnes felmérte ezek a nehézségeket, és leírta őket: gazdag, alapos, méltó könyvet írt Virginia Woolf-ról. Pedig talán (D. H. Lawrence-t kivéve) egyetlen XX. századi angol íróhoz sem tapadt annyira negatív előítélet, mint éppen őhozza: arisztokratikus, sznob, okoskodó kékharsnya – volt róla az általános vélemény szülőhazájában is sokáig. Itthon pedig csak az *Orlando* különös, szabálytalan látásmódú szerzőjét látták benne, akik ismerték.

Bécsy Ágnes olvasta Woolfot, és megértette, hogy a két világháború közti angol irodalom egyik legnagyobb tehetségét, az angol szellemi élet egyik központi alakját kell megidéznie, intellektuális és etikai tekintetben egyaránt rendkívüli tisztaságú gondolkodásának máig érvényes értékeit feltámasztania.

A bemutatást a gyerekkor rajzával kezdi. Nem véletlenül időz el mindjárt ennél a résznél: hiszen Woolf egész pályáját meghatározta az a családi háttér és műveltséganyag, a testvéri és baráti kapcsolatoknak az a rendszere, amely Londonban és St. Ivesban körülvette. Nagy beleélő erővel, jól válogatott idézetekkel jeleníti meg Bécsy Ágnes az apa racionalizmusának és az anya, Mrs. Stephen emocionális világának azt a kettős örökségét, amely lányukat élete során végig elkíséri, vágyott, de ritkán elért egységben. Itt nyilatkoznak meg Virginia koráért irodalmi–művészeti érzékenységének első nyomai is, itt kell először szembenéznie azzal (szintén egész pályájára kiható) problémával, ami a rá váró társadalmi szerep és írói ambíció közt feszül. Anyja, majd apja halála után, a család zártságából, de védettségéből is kiszakadva, huszonhárom évesen írja első kritikáit, nem kisebb jelentőségű lap, mint a *Times* irodalmi melléklete számára. Közben tanít a londoni munkások esti iskoláján, és megismerkedik a szüfrazsett mozgalommal. Közben barátainak esti irodalmi–művészeti összejöveteleire jár. Belőlük szerveződik aztán az oly nagy jelentőségű és oly sokszor félreértett Bloomsbury-csoport. Jól jellemzi Bécsy Ágnes az intellektuális fegyverbarátság mibenlétét a csoport tagjai közt: ők az extenzív totalitás igényével fordultak szembe a viktoriánus Anglia megkövült, külsőséges esztétikai–morális felfogásával, idejétmúlt értékrendjével. Virginia egyre szorosabb kapcsolata a Bloomsburyval, majd házassága Leonard Woolffal mind a régóta érelődő első regényt mozdítják elő.

Ez a regény a *Kiutazás*. Első regénynek mindenképpen jelentős, még ha az írói technika egyenetlen, impresszionisztikus is. Felvetődik benne, egyelőre még igazi esztétikai értékű válaszadás nélkül, Woolf műveinek sarkalatos kérdése: van-e mód, és ha igen, mi áron, az egyéniség bezártságán áttörő, a létezés valódi értelmét megvalósító, teljes életre? A regény kérdésére a magánélet torz fintoival felel, és Woolf hamarosan depressziós tünetekkel szanatóriumba kerül. Tapintattal, lézsel, ugyanakkor nyíltan ír Woolf betegségéről Bécsy Ágnes. Máskülönben nem is érthetnénk meg azt a tiszteletre méltó küzdelmet, amit az írás képességéért önmagával vívott Woolf, végig élete során. Nemcsak önkifejezést, hanem a személyiség megóvásának biztosítékát is jelentette számára az írás, perlekedést az őt szóló hangokkal.

Ezután a richmondi „szorgalmas évek” rajza következik. Találó alkotáslélektani megfigyelésekkel, jó kortörténeti visszaegyzással elemzi Bécsy Ágnes azt a folyamatot, melynek során az eddigi hagyományos regénytechnikai eszközökkel dolgozó írónő előbb a teóriában, majd saját gyakorlatában is eljut a modern regényhez. „Ne higgyük el vakon, hogy az élet teljesebben létezik abban, amit általában nagyoknak szokás tartani, mint abban, amit kicsinek . . .” – írja egy esszéjében, és alapjában ez a gondolat áll az elődökkel való tárgyi és módszerbeli szembefordulás hátterében. Az új tárgy megjelenítéséhez kimunkálásra vár egy új jelrendszer, átalakításra az író és olvasója közti viszonyt szabályozó konvenció. Néhány novella szárnypróbálgatása után érik be az első, igazán woolfi regény, a *Jacob szobája*. Először bomlik ki benne az írónő sajátos szimbólumrendszere, mindenekelőtt a személyiséghez meghatározóan hozzárendelt mikrovilág képe. Bécsy Ágnes szakavatottan fejt fel e szimbólumrendszer szálait, de elemzésében nem is tagadja, hogy itt még túl pedánsra sikerült, túlríttá vált a meglelt új regényszerkezet. De a nagy kérdésre: mi teszi egy ember lényét azzá, ami? – már felesleg a válasz: az egymásba szüntelenül átmosódó, egymásban tükröződő tudatok „sugárzó fénykörében” egyre láthatóbban bontakozik ki az önmagában megragadhatatlan, mert csak a másokkal való kapcsolataiban érzékelhető, egyszeri, nézőpontonként és pillanatonként változó személyiség.

Közben halad az idő, véget ér a háború, újjászerveződik és megoszlik a Bloomsbury, megalakul a híres elit-kiadó, a Hogarth Press, és Virginia lassanként az irodalmi élet középpontjává válik. Vonzóan esetlen, szögletes és emelkedett lényét, friss szellemét követőinek és rajongóinak tucatjai próbálják lefűlni, naplókban, levelekben. Már nemcsak művei, magánéleti személye is esztétikai értéket jelent furcsamód, egy ritka, kivételes helyzetben, amikor az irodalmi közvélemény várakozásai és az ezeket betölteni képes írói személyiség időben egybeestek.

1925 májusában jelenik meg az életmű egyik csúcsteljesítménye, a *Mrs. Dalloway*. Elemzéseiben, mint eddig is, Bécsy Ágnes szakít azzal a rossz kritikusi hagyománnyal, mely értékmozzanatot keres a mű pusztá tárgyában. A pusztá tárgy itt is egyszerű, köznapi, majdhogynem lapos: egyetlen nap története, bevásárlásokkal, estéllyel, az egyik főalak nem meglepő és a szó poétikai értelmében mégcsak nem is tragikus öngyilkosságával, a másik főszereplő nem egészen tökéletes végső katarziséval. Ugyanakkor a regény rendkívül következetes vizsgálata lényeg és jelenség viszonyának. Kifejezője annak a gyanúnak, hogy egyre csökken az esély a teljes értékű személyiség kiteljesíthetőségére a társadalomban, egyre messzebb szakad egymástól az élet-immanens halál és a halál-immanens élet alternatíva két ága. Mint Woolfnak a regényben, Bécsy Ágnesnek az elemzésben sikerül elkerülnie az egyszerűsítés itt különösen bosszantó hibáját, és megértetniük, hogy az efféle filozofikus dolgokról való gondolkodás nem szükségszerűen egy elkülönült kisebbség kiváltsága.

A bújkáló, egyre megfoghatatlanabb lényeg elérésére tesz kísérletet a másik nagy mű, A *világítótorony* is. Egyszermind arra, hogy ráció és emóció dualizmusát összebékítse. Értéket kutat ez a regény is, összefüggéseiből kiemelhetetlen, „lefordíthatatlan” szimbólumok rendszerében. Az érték, amit fölmutat, a filozófiai értelemben vett halál-immanens élet, az ennek összes kockázatát vállalni képes létezés.

Nemcsak Woolf saját írói gyakorlatához, hanem a régebbi és a kortárs angol irodalom megértéséhez is sokszor kulcsot adnak a részben e művek háttérében született esszék, Woolf regényelméleti tudatosságának bizonyítékai. Van azonban egy csoportjuk, mely a nőkérdéssel foglalkozik, és Bécsy Ágnes jól látja, hogy ez utóbbiak nem tartoznak a nagy művek sorába. Hasonlóképpen azt is, hogy ugyan érdekes, de vitatható értékű a korában nagy port felvert, híres regény, az *Orlando* is.

A pálya ezután már lefelé hajlik. A Bloomsbury szétszóródik, és bár a nőmozgalom zajosan ünnepli, Woolf mégis elmagányosodik. Még egy remekműre futja az erejéből, és az a *Hullámok*. A kérdés itt is ismerős: van-e mód a kapcsolatteremtésre, az „életnek általában” egymás személyiségén átszűrt megismerésére? De ebben a műben sikerül talán leginkább a stílust megtisztítani minden esetlegességtől, a szöveg itt válik a leginkább a közölni kívánt gondolat objektív korrelatívájává, és teszi szellemileg felfoghatóvá, érzelmileg átélhetővé a felelet igenjét. Ez a regény dráma és epika határmezsgyéjén áll, és átmutat Woolf utolsó jelentős, bár befejezetlen művére, a még erősebben dramatikus szerkesztésmódú *Felvonások közöttre*. Talán ebben a kései, nehéz személyes és történelmi körülmények közt íródott, regénybe foglalt ars poeticában fedi át leginkább az esztétikai minőséget az etikai: a pálya, a szemlélet vállalásának bátorsága az ellenségessé vált világban.

Imponáló arányérzékkel, nagy megjelenítő erővel, értő, de elfogulatlan szeretettel ír Woolf világáról Bécsy Ágnes. A korabeli angol szellemi élet rajza, valamint a pályakép át- meg átszövik egymást, és ezekben a metszéspontokban válnak átélhetően plasztikussá az életmű tanulságai.

Végül szólunk kell Bécsy Ágnes stílusáról. Az oly sokféle helyről, sokféle szövegösszefüggésből gyűjtött anyagot az esszéírás legszebb hagyományai szerint rendezzi egységbe. Kikerüli a buktatókat, érzélgősségtől mentes, pontos modorban ír, a stílus szabatos szépségével fejezve ki, hogy vizsgált tárgyához személyesen is köze van. Poétikai, filozófiai iskolázottsága megóvja az egyszerűsítésektől, az „egy az egyben” megfeleltetésektől. A magyarra elsőként általa fordított szövegrészekben pedig biztos stílusérzékű fordítónak bizonyul.

A könyv értékei mellett eltörpül az a néhány apróbb figyelmetlenség, melyeket azonban, épp a könyv értékei miatt, szóvá kell tennünk. Könyvének 13. lapján, Ruskint idézve Virginia édesanyját és testvéreit „Elgin szobrokhoz” hasonlítja. Kifejezőbb lett volna a British Museumban kevésbé otthonos olvasók számára, ha *antik* szobrokról ír. A 26. lapon „levelezgető háziasszonyokról” ír az Erzsébet-korban. E jellegzetesen XIX. századi kifejezés helyett a „nemes asszony” szókapcsolat jobb lett volna. A 32. lapon Violet Dickinson arcképének aláírása a nagybetűs, idézőjeles „Kvéker” szót tartalmazza, ám sehol a szövegben nem derül ki, ez mire vonatkozik.



Végül méltánytalannak tűnhet ugyan Bécsy Ágnes szép könyvével valamit is számonkérni, mégis, Woolf magyarországi fogadtatásáról szívesen olvastunk volna. Miért telt el csaknem harminc év az író halála után az első komolyabb magyar nyelvű tanulmányok megjelenéséig, miért volt e néhány munka is évtizednyi késésben Woolf angliai reneszánszához képest? Mik azok az okok, amik sokáig kiszorították nemcsak Woolfot, hanem Szentkuthy Miklós *Prae*-jét is irodalmi közvéleményünk tudatából? Az *Írók világa* c. sorozat irodalmi műveltségünk fehér foltjait hivatott kiszínezni. Jellegétől tehát nem lenne idegen, ha koronként a „hiány” természetéről, okairól is szót ejtene. Hiszen Bécsy Ágnes könyvével Virginia Woolf világába immár ez a táj is beletartozik.

Szalay Krisztina

**Manfred Pütz: The Story of Identity: American Fiction of the Sixties**  
Stuttgart, 1979, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 293 l.  
(Amerikastudien. Bd. 54.)

Manfred Pütz kölni professzor angol nyelvű könyve a hatvanas évek észak-amerikai szépprózájának sajátosságait mutatja be John Barth, Richard Brautigan, Thomas Pynchon, Luke Rhinehart, Ronald Sukenick és Vladimir Nabokov 1958 és 1963 között megjelent műveinek elemzésén keresztül. Megállapítja, hogy azok közös témája a személyiség azonosíthatóságának problémája. Rámutat a felsorolt írók fabuláló hajlamára és arra, hogy valamennyi érintett műre jellemző a szerző fantáziájának korlátlan uralma mind a meseszövevényben, mind a képzeletbeli alakok mozgatásában. A tárgyalt periódus későbbi szakaszában megjelennek olyan regények, amelyeket újításként szerzőik rejtvényű alakítottak, a gondosan szerkesztett kuszaságból az olvasó fantáziájára bízva a cselekmény kibogozását és az egyes alakok beazonosítását.

A hatvanas években előtérbe lépő irányzat elvben és gyakorlatban is elveti a művészi tükrözés igényét, és írói programmá avatja a külvilágtól elszakadó önmagára utaló fantasztikum művelését. „A széppróza alkotása a valóság eltörlésének egyik módja, különösen annak a fogalomnak a kiiktatása, hogy a valóság igaz” (19) – idézi Pütz ezen irányzat egyik szószólójának, Raymond Federmannak 1973-ban tett megállapítását. E felfogás nem zárja ki nem fiktív elemek beiktatását mind a hitelesség illúziójának a keltésére, mind azok illuzív jellegének az érzékeltetésére és azt sem, hogy az elővárárszolt fantasztikum általános érvényűnek nyilvánított igazságokat hirdessen. A didakticizmus éppúgy jellemző a modern fabulátorokra, mint az ó- és középkoriakra, és e célból széles körben alkalmazzák az allegória és a mitológia hagyományait.

Pütz külön fejezetben követi nyomon az amerikai szépprózában kifejezett személyiség-felfogást a második világháború után. Rámutat azokra a kortársi filozófiai, pszichológiai, szociológiai és szociálpszichológiai kategóriákra, amelyek ebben a folyamatban döntő szerepet játszottak. Ezek nyomán Pütz különválasztja a személyiség és a személyazonosság fogalmát. A személyiség nagyjából megfelel a minden mástól eltérő szubjektív egyes szám első személynek, míg a személyazonosság különböző személyes, társadalmi, fizikai, szellemi, értelmi, erkölcsi kapcsolatokra jellemző vonásokra utal. Úgy tűnik, hogy a személyiség és a személyazonosság fogalmának szociálpszichológiai szétválása által gerjesztett feszültség kiválóan alkalmas arra, hogy képzeletbeli cselekmény struktúráját képezze. Az önmeghatározásra irányuló törekvés szükségszerűen magában foglalja a világ és az egyén(ek) egymásra ható cselekedeteit, valamint az egyének szerepjátszását. E megfontolás alapján nevezi Pütz a kötetben tárgyalt regényeket a személyazonosságról szóló fabuláknak. Ezek a fabulák 15–20 évvel a második világháború befejezése után kezdtek megjelenni. Előzőleg az észak-amerikai regényben az egyén és az őt körülvevő kaotikusnak látszó, nyomasztó és ellenséges társadalom ellentéte az egyén elidegenedéséhez vezetett, majd az ötvenes években kísérletek történtek az ellentét feloldására az egyén alkalmazkodása révén. Ez utóbbi azonban az egyéniség feladását is jelentette, ezért nem nyújthatott kielégítő megoldást. Pütz szerint e kettős kudarc felismerése készítetett írókat a hatvanas években arra, hogy „az elidegenedés és a személyiség felbomlása alternatívájának logikai végkövetkeztetését levonva” a megoldást „a képzeletbeli önteremtésben és a képzelet függetlenségében” (40) keressék. Pütz kimutatja, hogy ezek a kísérletek végső soron csakúgy a fennálló

társadalmi rendhez való alkalmazkodáshoz vezetnek, mint az őket megelőző *counter culture* irracionista tendenciái, amelyek szószólói közül példaképpen Kerouac, Ginsberg, Corso, Burroughs, Mailer, Norman O. Brown, Wilhelm Reich, Marshall McLuhan és Timothy Leary kerül megemlítésre, akiket Pütz bizonyos foki úgy tekint, mint a hatvanas évek fabuláló íróinak az előfutárai.

A kötetben ismertetett regények mindegyikében a cselekmény és a szereplők egyeduralkodó rendező elve a szerzőnek a valóságtól elrugaskodó, magát attól függetlenítő képzelete, amely nem ritkán a szereplők képzeleteként nyer kifejezést. Pütz úgy véli, a szerzők ezúton keresnek lehetőséget a társadalmi rend mind elidegenítő, mind feloldó hatásának ellenálló személyazonosság kialakítására és védelmére. Vajon eléri-e ezt a célt a modern észak-amerikai fabula?

Pütz szerint az említett regények e téren éppen lényegüknél fogva vallanak kudarcot. Ugyanis a képzeletbeli cselekményből kifejezetten kiiktatják a valóságillúziót, ami eleve kétséssé teszi a cselekmény szereplőinek identitását. Tetézi ezt az az általános jelenség, hogy a képzeletbeli figurák maguk is képzelegnek, képzelgésük az esetek többségében nyilvánvalóan nem érdemel hitelt, bár a képzelgések többrétegűsége arra enged következtetni, hogy még ez az állítás sem tekinthető hitelesnek, mint semmilyen más állítás sem e kaotikusnak és áttekinthetetlennek nevezett világban, amelyről a fabulák szerint csak képzeleteink lehetnek, de ismereteink nem.

Kritikusok és írók is hivatkoznak arra, hogy ezek a regények pusztán önmagukra utalnak, nincs „jelentésük”, egyetlen funkciójuk az, hogy léteznek mint kitalálók találékonyságának bizonyosságai. Ám a találékonyság viszonylagos fogalom, és jellegét részben azoktól a szokásoktól és hagyományoktól nyeri, amelyektől eltér. Ez máris meghazudtolja azt az állítást, hogy a fabulák csupán önmagukról szólnak. Közlebbi elemzés megmutatja, hogy a valóságtól függetlenített képzelet a fabulák mindegyikében a valósággal kapcsolatos írói szemléletet fejez ki, és ez az ellentmondás olyan írói önkényt tételez fel, amely nemcsak a regényalakok jellegét teszi kérdésessé, hanem a műfajét is.

Másrészt Pütz rámutat arra is, hogy a taglalt regények főalakjai hiába folyamodnak fabuláláshoz, személyiségük emancipálására mégsem képesek. Hiszen, írja Pütz, a képzelgés már maga feltételezi a fennálló körülmények elfogadását, „mert a fantáziálás révén a regényalakok inkább megkísérelnek azok legrosszabb következményei elől kitérni, mintsem hogy gondot fordítsanak azon körülmények megváltoztatására, amelyek menekésre készítő helyzetüket előidéztek. Ezért a közelmúlt amerikai regényirodalmában a személyiség emancipálásának szándékáról gyakran kiderül, hogy nem más, mint hiú eszkepizmus.” (59)

John Barth írásaival kapcsolatban Pütz rámutat arra, hogy azokban jellembrázolás helyett a szociálpszichológiai szerepteóriák alkalmazása tapasztalható. Ugyanazt a szerepet többen, illetve azonos figura több szerepet is eljátszik. A szerepek azonban kitaláltak, könnyen szétfoszlanak, és velük együtt a személyiség látszata is. Barth előszeretettel kever történelmi adatokat, forrásszövegeket a mese szövetébe, szándékosan keverve a tényanyagot a fikcióval, ezzel minden történelmi ismeret hitelét rontva, „több ízben minden történelmi tény fikatív jellegére utalva.” (78) Pütz idézi Barth szavait, amelyek szerint „a fikcióban az az igazság, hogy a Tény merő fantázia.” (78)

Pütz szerint Barth lefokozza a történelem hitelét, a dokumentált történelmi eseményekből játékos gúnyt űz, majd önkényes gyakorlatából elméletet fabrikál a történelmi relativizmus igazolására.

Barth a történelmi eseményekkel folytatott játékát kiegészíti a nyelvvel űzött játékkal. Eljárása hasonlít a kötetben elemzett többi íróéra. Pütz szerint Barthot azonban megkülönbözteti stílusának szándékos másodlagossága. A *The Sot-Weed Factor* c. regényben például a XVII. századi irodalmi nyelvet parodizálja, és műve ekképpen úgy tesz, mintha utánzat utánzata lenne. Pütz Barth módszerét agresszív realistaellenesnek minősíti és megállapítja, hogy a valóságos és az áltörténelmi tények és dokumentumok és a regényalakok fikcióinak keverésével Barth „megtámadja azt a feltevést, hogy egyáltalában léteznek minden kétséget kizáróan kimutatható tények.” (83) Barth, írja Pütz, „folyamatosan aláaknázza ezt a föltevést és azt sugallja, hogy a múlt olvasata az önértelmezés sajátos módjának és egy adott író sajátos szükségleteinek és szándékainak a függvénye” (83) és ezért a történelemírás lényegében a mindenkorai szükségletnek megfelelő egyéni és közösségi fantáziálás alapuló mítoszalkotás.

Ugyanakkor Barth írásainak ironiája főleg annak a kifejezéséből fakad, hogy az emberi fantázia teremtette mítoszok sem nyújtanak megbízhatóbb eligazítást, mint a hitelesnek vélt, de valójában csupán annak képzelt tények. Mindez óhatatlanul a főszereplők teljes kiábrándultságához vezet.

Pütz nem ír arról, hogy a különböző, csalókanak bizonyuló hiedelmek szellemesen ironikus szétfoszlatása Barthnál, csakúgy, mint Pynchonnál és Nabokovnál, végül is a modernista irodalomban, cselekményben, szóképekben, szójátékokban és allegóriákban unos-untalanul visszhangzó, a vallásos hit nélküli ember törekvéseit gúnyoló vallásapologetikába torkollik.

Átérve a *Lost in the Funhouse*-ba gyűjtött novellákra, Pütz kiemeli azok visszautaló jellegét. Központi témájuk maga az elbeszélő műalkotási folyamat, amit megkérdőjelez a Barth szerint hitét és ezért hitelét veszített én-tudat és életélmény hitelesíthetetlen és többszörösen fiktív felidézésének eleve kudarcra ítélt kísérlete. Pütz mélyenszántó és szellemes elemzése kifejti, hogy Barth szemlélete nemcsak az elbeszélések alakjainak és narrátorának személyiségét bomlasztja, hanem, az író minden stiláris virtuozitása mellett, önemésztő módon feloszlatja az elbeszélés műfaját is. *Title (Cím)* c. novellájában Barth általános érvényűnek kiáltja ki zsákutcába jutott írói tevékenységének állapotát, amikor kijelenti, hogy az irodalom jövője: „Csend... Általános anesztézia. Önpusztítás. Csend.” (104)

Barthéhoz hasonló vallásos iróniát fejeznek ki Richard Brautigan fabulái. Az ironikus hatás nála is az eleve kudarcra ítélt próbálkozásokból ered. Elbeszéléseinek figurái a modern civilizáció elől a természetben és az egyszerű életben keresnek menedéket, mintegy a múltszázad-középi észak-amerikai transzcendentalisták, különösen Thoreau nyomdokain járva. Közben azonban igénybe veszik a modern technika adta lehetőségeket. Ugyanakkor lépten-nyomon csalódást kelt bennük a természet szennyezettsége és a bukolikus körülmények között élő emberek romlottsága. A teljes kiútatlanság reménytelen ideológiája Brautigannál az elbeszélő műfaj megkérdőjelezésén túl annak teljes fragmentálásához vezet.

Amit Barth elméletileg megjósol, azt Brautigan azáltal viszi közelebb a megvalósuláshoz, hogy elbeszéléseiben nemcsak az emberiség önpusztításáról szól, hanem a műalkotás közegében az önkikötést végre is hajtja. Ehhez vezet többek között a szóképek önkényesen multireferenciális és gyakran önellentmondó használata. Pütz ezt „nyelvi dekonstrukció”-nak (123) nevezi, ami egyszersmind „a jelentés, a kommunikáció szándékos szétrombolásával jár.” (125)

Pütz szerint Brautigan pasztoráljai főleg azért vallanak kudarcot, mert alakjai neoprimitív módon a transzcendenciában keresnek menekvést a technokratikusnak nevezett, mindent az üzleti érdekek alávető, eldologiasító társadalom uralma elől. Brautigan hősei lényegében apolitikus hipster csavargók, akik bár szembehegyezkednek az uralkodó társadalmi rendszerrel, mégis a hatvanas években virágzó ún. *counter culture* eszméinek és gondolatainak csak egy részét képviselik. Pütz itt utal Marcuse intelmére, hogy gyakorlatilag megvalósítható célokat kell kitűzni, és rámutat arra, hogy Brautigan a társadalom elnyomó erői elől olyan képzeletbeli és individualista kitérést hirdet, amely hasonlít a Marcuse által is említett „elvetélésre ítélt”, „tiltakozó és transzcendens mozgalmakra”, amelyek „tulajdonképpen nem jelentenek szembeszegülést a status quóval, ... csupán ártalmatlan negációk, amelyeket gyorsan megemészt a fennálló rend.” (127)

Pütz kifejti, hogy akkor, amikor Brautigan Thoreau szellemét idézi föl, az uralkodó társadalmi rendszerhez való alkalmazkodás helyett olyan alternatívát ajánl, amely már a múlt században is kétes értékűnek tűnt és járhatatlannak bizonyult, a jelenkorban pedig eleve üres gesztus. Ezért Brautigan pasztoráljai paródiává válnak. Brautigan novellái látszólag a személyiséget éltető idillek, valójában azonban „e novellák önmegtagadó módon szétszaggatják műfaji szerkezetüket, az idilli hagyományok felidézésével egy időben Brautigan érvényteleníti azok nyelvét, formáját, konvencióit és eszméit is.” (128) Brautigan állításai magukban hordják cáfolatuk bizonyítékait.

Pynchon regényei közül Pütz a *V.* címűnek szánja a legnagyobb figyelmet. Részletes elemzése megállapítja, hogy Pynchonnál nemcsak a személyazonosság foszlik szét és válik megállapíthatatlanná, hanem a történelmi relativizmus jegyében Barthhoz hasonlóan nála is keverednek történelmi adalékok fiktív elemekkel. Pynchon mindezt tetézte explicit megjegyzésekkel is tagadja az oksági kapcsolatok megállapíthatóságát, vagy akárcsak létezését is, és ironikusan még az elbeszélő cselekményszövegszövegnek is rontja a hitelét. Összemosza az angol *plot* szó 'cselekmény' és 'cselekmény' jelentését, majd a továbbiakban a szót mindkét értelemben paranoid jelleggel szubjektívizálja. Ennek következtében különböző képregényszerűen egysíkú és beszélő nevekkel ellátott allegorikus figurái többirányú képzelődéseinek, tettetéseinek és vélt vagy szándékolt cselekményeinek a szövedéke áll elő, amely Pynchon céltudatosan átgondolt szerkesztési és stiláris virtuozitása révén szinte gerjesztő hatással az olvasót a regény többretegű fikciójának kibogozása és értelmezése során újabb koholmányok gyártására készíti. Pütz

megállapítja, hogy a kudarc ténye és élménye Pynchon regényeinek szintén szerves eleme. Kimutatja Pynchon történetsemleléteinek relativizmusát is. Pütz nem szól Pynchon íróiájának két másik aspektusáról. Pynchon egyrészt torzképet fest a hatvanas évek sok haladó kritikus társadalompolitikai elemét is magában foglaló mozgalmairól, és azokat teljes egészükben rossz hírbe hozza. Pynchonnál különösen szembeötlő ez az „anti-counter culture” gúny, ami egyébként a kötetben érintett többi írónál is megtalálható. Másrészt félreérthetetlen mind a regények kontextusában, mind Pynchon meglehetősen sekélyes szójátékaiban és allegóriáiban (az olyan beszélő nevekben is, mint pl. Benny Profane-é) a Mircea Eliade-féle, a profán és a szentség feltételezett dialektikáján alapuló, napjainkban széles körben divatozó vallásapologetika. A V.-ben kifejezett tanulság az, hogy a szentség felismerése a földi élet profanitásában az ember egyetlen valóságon alapuló képzelődése, személyazonosságának egyetlen éltető eleme és csak ez adhat értelmet az életnek. A legtöbb mai ember azonban elvesztette a zsidó–keresztény hagyományok vallásos tudatát, és pótcselekvésként próbálja meg a véletlen események káoszát képzeletbeli cselekmények és celszövések rendszerébe illeszteni. E kísérletek a hitelesség hiánya miatt előbb-utóbb kudarcot vallanak, kiiktatják egymást, majd haszontalanul és értelmetlenül ismétlődnek. Pynchon talányosan szerkesztett regényei feltételezéseken alapuló filozófiai nézetek allegorikus megelevenítései.

A teoretikus jelleg uralkodik Luke Rhinehart regényeiben is. Rhinehart a különböző szerepteóriák értelmében történő alkalmazkodás szükségességét hirdeti azzal a kikötéssel, hogy mindenki számára nyíljék lehetőség sokféle szerep játszására. A *The Dice Man* hőse él ezzel a lehetőséggel. Ám a regény önéletrajzi szerkezete föltételez egy központi és azonos narrátori tudatot. A mű ezzel szemben a sokszerepűség és a személyazonosság felbomlásának szükségességét hirdeti, és így a cselekmény feloldhatatlan ellentmondásba kerül a regény szerkezeti formájával. Ez a jelenség Pütz szerint arra hívja föl a figyelmet, hogy a hatvanas évek írónál a központi probléma egyre inkább már nem annyira a regényalakok jelleme, mint inkább a műfaj jellege. Ezt a tendenciát példázzák Ronald Sukenick és Vladimir Nabokov regényei.

Sukenick *Out c.* regényében a regényalakok azonosságukat a folyamatos alak- és nézőpontváltozás fokáig veszítik el, amivel együtt jár a regény szerkezeti felbomlása, majd fokozatos tipográfiai eltűnése a könyv lapjairól. Nabokov a személyiség meghatározhatatlanságának téziséből indul ki és regényeiben ezt illusztrálja. A *Pale Fire* címűnek jelentősége az, hogy a különböző személyiségek azonosításának és megkülönböztetésének megoldhatatlanná tett feladatát Nabokov bravúros és szellemes stílárís fordulatokkal az olvasóra bizza és ezzel a regényt rejtvénné alakítja.

Pütz tudományosan gondos elemzését és meggyőző érveit gazdag és széles körű, a közvetlen szakirodalmon túl a vonatkozó filozófiai, szociológiai és pszichológiai írásokra is kitekintő jegyzet-anyaggal és bibliográfiával egészíti ki. A könyv a hatvanas évek észak-amerikai regényéről szóló tanulmányok közül magasan kiemelkedő alkotás. Feltétlenül célszerű volna a hazai olvasóközönség számára is hozzáférhetővé tenni.

*Ujházy Lászlóné*

## СОДЕРЖАНИЕ

### Статьи по американистике

<i>Петер Давидхази</i> : Рене Веллек и своеобразие американской критики . . . . .	1
<i>Ева Федермайер</i> : За пределами формализма. Психоэстетика Гарольда Блума . . . . .	12
<i>Йожеф Ковач</i> : „. . . regio nullis regnata Monarchis“. К истории одной идеи . . . . .	18
<i>Шарлотта Кретцои</i> : Попытки создания американской национальной эпической поэмы . .	23
<i>Ласло Шольц—Каталин Халачи</i> : „Заменители романа“ в литературах американских колоний . . . . .	30
<i>Мария Уйхази</i> : Философия Эмерсона . . . . .	35
<i>Мария Курди</i> : Средневековая Европа глазами американца: к портрету Генри Адамса . .	51
<i>Балинт Рожняк</i> : <i>The House of the Seven Gables</i> и американский „romance“ . . . . .	56
<i>Аладар Шарбу</i> : Образ художника у Хоторна. . . . .	61
<i>Михай Сегеди-Масак</i> : О месте творчества Генри Джеймса . . . . .	67
<i>Петер Эгри</i> : Европейские корни и американские особенности: драма . . . . .	74
<i>Дэзё Ференц</i> : Плюрифицированная личность и поэтическое Я . . . . .	87
<i>Эникё Боллобаш</i> : Женщина и поэт в одном лице? Конфликты поэзии Эмили Дикинсон, Сильвии Плейт и Анни Секстон. . . . .	93
<i>Иштван Палффи</i> : Тенесси Уильямс и отличительность человека драмы . . . . .	99
<i>Зольтан Абади-Надь</i> : Оригинальные поиски корней: бокононизм . . . . .	105
<i>Ленке Бизам</i> : <i>Set This House on Fire</i> Стайрона — роман в „американском жанре“ . . . .	110
<i>Каталин Кулин</i> : Обрисовка характеров и бихевиоризм в романе Онетти <i>El astillero</i> . . . .	117
<i>Зольтан Силашши</i> : О европейских корнях событийности и „новых теорий спектакля“ .	123
<i>Йожеф Геллен</i> : Иммиграция и общество: один из аспектов этнического сознания в США	129
<i>Жольт Вирагош</i> : Материалы к изучению мифов о культуре в США . . . . .	133
<i>Тибор Франк</i> : Эмиграция и реэмиграция. Возвращение из США на рубеже XX века . . . .	140
<i>Шандор Рот</i> : О роли ингерентного варьирования и лингвистической интерференции в развитии современного американского варианта английского языка. Некоторые вопросы плюрализма в культуре. . . . .	147
<i>Каталин Э. Кишш</i> : Языки со структурой „топик—фокус“ (к типологии языков у Ли и Томпсона). . . . .	165
<i>Вероника Книежа</i> : Происхождение и своеобразие американских диалектов . . . . .	173
<i>Андраш Мессмер</i> : У. Д. Уитни и несколько европейских лингвистов . . . . .	179
<i>Ласло Варга</i> : Д. Л. Болинджер и Л. С. Хульцен об интонации . . . . .	184
<i>Ласло Порданы</i> : Американизмы в британском варианте английского языка . . . . .	194

### Обзоры

Новые пути изучения средневековой драмы ( <i>Дёрдь Эндре Сёни</i> ). . . . .	200
Международная конференция скандинавистов ( <i>Андраш Машат</i> ) . . . . .	204
Alan W. Friedmann: Multivalence ( <i>Зольтан Абади Надь</i> ) . . . . .	204

Josephine Hendin: Vulnerable People ( <i>Зольтан Абади Надь</i> ) . . . . .	206
Comic Relief – Humor in Contemporary American Literature ( <i>Зольтан Абади Надь</i> ) . . . . .	207
Robert Scholes: Fabulation and Metafiction ( <i>Зольтан Абади Надь</i> ) . . . . .	208
Lennart Josephson: A Role. O’Neill’s Cornelius Melody ( <i>Петер Эзри</i> ) . . . . .	210
Katharine Worth: The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett ( <i>Чилла Берта</i> ) . . . . .	212
The Other Side of Hugh MacLennan ( <i>Анна Йакабфи</i> ) . . . . .	215
Pálffy István: Az új angol dráma – mint a „valóság drámája” ( <i>Дёрдь Фукас</i> ) . . . . .	216
Osztoivits Levente: Közvetítés ( <i>Дёрдь Фукас</i> ) . . . . .	218
The Diaries of Willard Motley ( <i>Жольт Вилагош</i> ) . . . . .	220
Eugene O’Neill, a World View ( <i>Мария Курди</i> ) . . . . .	221
Sarbu Aladár: Henry James világa ( <i>Миклош Трочаньи</i> ) . . . . .	223
Virginia Woolf: A pille halála ( <i>Миклош Трочаньи</i> ) . . . . .	226
Bécsy Ágnes: Virginia Woolf világa ( <i>Кристина Салаи</i> ) . . . . .	228
Manfred Pütz: The Story of Identity: American Fiction of the Sixties ( <i>Мария Уйхазу</i> ) . . . . .	231

## SOMMAIRE

### Études américanistiques

<i>Péter Dávidházi</i> : René Wellek et l'originalité de la critique américaine . . . . .	1
<i>Éva Federmayer</i> : En deçà et en delà du formalisme. La psychoesthétique de Harold Bloom . . .	12
<i>József Kovács</i> : „... regio nullis regnata Monarchis”. Contribution à l'histoire d'une idée . . .	18
<i>Charlotte Kretzoi</i> : Essais pour la création de l'épopée nationale américaine . . . . .	23
<i>László Scholz–Katalin Halácsy</i> : Genres „remplaçant les romans” dans les littératures coloniales américaines . . . . .	30
<i>Marie Újházy</i> : La philosophie d'Emerson . . . . .	35
<i>Mária Kurdi</i> : L'Europe du Moyen Age vue par un Américain: une esquisse sur Henry Adams . . .	51
<i>Bálint Rozsnyai</i> : <i>The House of Seven Gables</i> et le „romance” américain . . . . .	56
<i>Aladár Sarbu</i> : L'image de l'artiste chez Hawthorne . . . . .	61
<i>Mihály Szegedy-Maszák</i> : La place de Henry James dans le développement du roman moderne . .	67
<i>Péter Egri</i> : Origine européenne et originalité américaine: le drame . . . . .	74
<i>Győző Ferencz</i> : La personnalité multipliée et le moi poétique: John Berryman . . . . .	87
<i>Enikő Bollobás</i> : Femme et poète a la fois? Conflicts dans la poésie d'Emily Dickinson, Sylvia Plath et Anne Sexton . . . . .	93
<i>István Pálffy</i> : Tennessee Williams et la singularité de l'homme dramatique . . . . .	99
<i>Zoltán Abádi Nagy</i> : Une recherche originale des origines: le bokononisme . . . . .	105
<i>Lenke Bizám</i> : Styron: <i>Set This House on Fire</i> — le roman du „genre américain”. . . . .	110
<i>Katalin Kulin</i> : Caractères et comportements dans <i>El estillero</i> d'Onetti . . . . .	117
<i>Zoltán Szilassy</i> : Les origines européennes des happening et des théories du nouveau théâtre . . .	123
<i>József Gellén</i> : Immigration et communauté: un aspect de la conscience ethnique aux États-Unis .	129
<i>Zsolt Virágos</i> : Contribution aux études des mythes culturels des États-Unis . . . . .	133
<i>Tibor Frank</i> : Émigration et remigration des États-Unis au tournant du siècle . . . . .	140
<i>Sándor Rot</i> : Le rôle de la variabilité inhérente et de l'interférence linguistique dans le développement de l'anglais américain actuel. Quelques questions du pluralisme culturel . .	147
<i>Katalin É. Kiss</i> : Sur la typologie des langues de Li et Thompson . . . . .	165
<i>Veronika Kniezsa</i> : L'origine et l'originalité des dialectes américains . . . . .	173
<i>András Messmer</i> : W. D. Whitney et quelques linguistes européens . . . . .	179
<i>László Varga</i> : D. L. Bolinger et L. S. Hultzén sur l'intonation . . . . .	184
<i>László Pordány</i> : Américanismes dans l'anglais britannique . . . . .	194

### Revue

<i>György Endre Szőnyi</i> : Nouvelles possibilités de recherches des drames du Moyen Age (Réflexions après un colloque international) . . . . .	200
<i>András Maszt</i> : Colloque international des scandinavistes . . . . .	204
Alan W. Friedman: Multivalence ( <i>Zoltán Abádi Nagy</i> ) . . . . .	204

Josephine Hendin: Vulnerable People ( <i>Zoltán Abádi Nagy</i> ) . . . . .	206
Comic Relief – Humor in Contemporary American Literature ( <i>Zoltán Abádi Nagy</i> ) . . . . .	207
Robert Scholes: Fabulation and Metafiction ( <i>Zoltán Abádi Nagy</i> ) . . . . .	208
Lennart Josephson: A Role. O’Neill’s Cornelius Melody ( <i>Péter Egri</i> ) . . . . .	210
Katharine Worth: The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett ( <i>Csilla Bertha</i> ) . . . . .	212
The Other Side of Hugh MacLennan ( <i>Anna Jakabfi</i> ) . . . . .	215
Pálffy István: Az új angol dráma – mint a „valóság drámája” ( <i>György Fukász</i> ) . . . . .	216
Osztoivits Levente: Közvetítés ( <i>György Fukász</i> ) . . . . .	218
The Diaries of Willard Motley ( <i>Zsolt Virágos</i> ) . . . . .	220
Eugene O’Neill, a World View ( <i>Mária Kurdi</i> ) . . . . .	221
Sarbu Aladár: Henry James világa ( <i>Miklós Trócsányi</i> ) . . . . .	223
Virginia Woolf: A pille halála ( <i>Miklós Trócsányi</i> ) . . . . .	226
Bécsy Ágnes: Virginia Woolf világa ( <i>Krisztina Szalay</i> ) . . . . .	228
Manfred Pütz: The Story of Identity: American Fiction of the Sixties ( <i>Marie Ujházy</i> ) . . . . .	231



A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Marton Andor

A kézirat nyomdába érkezett: 1981. jan. 20. — Terjedelem: 21 (A/5) ív  
81.9094 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

**Mindent megtudhat korunk tudományáról**

## **KORUNK TUDOMÁNYÁBÓL!**

**Kiváló tudósok írják – mindenkinek**

- páratlanul érdekes témákról
- könnyen érthető stílusban

**Minden egyes kötet újdonság!**

- elmélyíti tudását
- szélesíti látókörét

Az egyes kötetek kb. 100–160 oldalon jelennek meg, méretük 13 × 19 cm.

Áraik 10,— Ft és 25,— Ft között van.

**Akadémiai Kiadó**

**Budapest**

## TARTALOM

### Amerikanisztikai tanulmányok

<i>Dávidházi Péter</i> : René Wellek és az amerikai kritika eredetisége .....	1
<i>Federmayer Éva</i> : A formalizmuson innen és túl. Harold Bloom pszichoesztétikája .....	12
<i>Kovács József</i> : „...regio nullis regnata Monarchis”. Adalékok egy eszme történetéhez ...	18
<i>Kretzoi Miklósné</i> : Kísérletek az amerikai nemzeti eposz megteremtésére .....	23
<i>Scholz László</i> – <i>Halácsy Katalin</i> : „Regénypótló” műfajok az amerikai gyarmati irodalmakban .....	30
<i>Ujházy Lászlóné</i> : Emerson bölcsellete .....	35
<i>Kurdi Mária</i> : A középkori Európa egy amerikai szemével: vázlat Henry Adamsról .....	51
<i>Rozsnyai Bálint</i> : <i>A hétornú ház</i> és az amerikai „romance” .....	56
<i>Sarbu Aladár</i> : Hawthorne művészképe .....	61
<i>Szegedy-Maszák Mihály</i> : Henry James munkásságának fejlődéstörténeti helyéről .....	67
<i>Egri Péter</i> : Európai eredet és amerikai eredetiség: a dráma .....	74
<i>Ferencz Győző</i> : John Berryman: a megsokszorozódott személyiség és a költői én .....	87
<i>Bollobás Énikő</i> : Nő és költő egy személyben? Konfliktusok Emily Dickinson, Sylvia Plath és Anne Sexton költészetében .....	93
<i>Pálffy István</i> : Tennessee Williams és a drámai ember mássága .....	99
<i>Abádi Nagy Zoltán</i> : Eredeti eredetnyomozás: a bokononizmus .....	105
<i>Bizám Lenke</i> : Styron: <i>Házam lángra gyullad</i> – az „amerikai műfaj” regénye .....	110
<i>Kulin Katalin</i> : Jellemábrázolás és behaviorizmus Onetti <i>A hajógyár</i> című regényében ...	117
<i>Szilassy Zoltán</i> : A happeningek és az „új színhátekelméletek” európai gyökeréről .....	123
<i>Gellén József</i> : Bevándorlás és közösség: az etnikai tudat egy aspektusa az Egyesült Államokban .....	129
<i>Virágos Zsolt</i> : Adalékok az Egyesült Államok kultúrmitoszainak tanulmányozásához ...	133
<i>Frank Tibor</i> : Emigráció és remigráció. Visszavándorlás az Egyesült Államokból a századfordulón .....	140
<i>Rot Sándor</i> : Az inherens variabilitás és a nyelvi interferencia szerepe a mai amerikai angol nyelv fejlődésében. A kulturális pluralizmus néhány kérdése .....	147
<i>É. Kiss Katalin</i> : Topic-fókusz nyelvek (Li és Thompson nyelvtipológiájához) .....	165
<i>Kniezsa Veronika</i> : Az amerikai nyelvjárások eredete és eredetisége .....	173
<i>Messner András</i> : W. D. Whitney és néhány európai nyelvész .....	179
<i>Varga László</i> : D. L. Bolinger és L. S. Hultzen az intonációról .....	184
<i>Pordány László</i> : Amerikanizmusok a brit angolban .....	194

### S z e m l e

A középkori dráma kutatásának új útjai ( <i>Szőnyi György Endre</i> ) .....	200
Skandinávisták nemzetközi konferenciája ( <i>Masát András</i> ) .....	204
Alan W. Friedman: Multivalence ( <i>Abádi Nagy Zoltán</i> ) .....	204
Josephine Hendin: Vulnerable People ( <i>Abádi Nagy Zoltán</i> ) .....	206
Comic Relief – Humor in Contemporary American Literature ( <i>Abádi Nagy Zoltán</i> ) ...	207
Robert Scholes: Fabulation and Metafiction ( <i>Abádi Nagy Zoltán</i> ) .....	208
Lennart Josephson: A Role. O’Neill’s Cornelius Melody ( <i>Egri Péter</i> ) .....	210
Katharine Worth: The Irish Drama of Europe from Yeats to Beckett ( <i>Bertha Csilla</i> ) ...	212
The Other Side of Hugh MacLennan ( <i>Jakabfi Anna</i> ) .....	215
Pálffy István: Az új angol dráma – mint a „valóság drámája” ( <i>Fukász György</i> ) .....	216
Osztoivits Levente: Közvetítés ( <i>Fukász György</i> ) .....	218
The Diaries of Willard Motley ( <i>Virágos Zsolt</i> ) .....	220
Eugene O’Neill, a World View ( <i>Kurdi Mária</i> ) .....	221
Sarbu Aladár: Henry James világa ( <i>Trócsányi Miklós</i> ) .....	223
Virginia Woolf: A pille halála ( <i>Trócsányi Miklós</i> ) .....	226
Bécsy Ágnes: Virginia Woolf világa ( <i>Szalay Krisztina</i> ) .....	228
Manfred Pütz: The Story of Identity: American Fiction of the Sixties ( <i>Ujházy Lászlóné</i> )	231

**Ára: 40,— Ft**

**Előfizetési ára egy évre: 80,— Ft**

**INDEX: 25.287**

**ISSN 0015-1785**

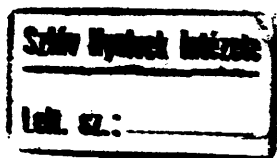
# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
1981

XXVII. ÉVF.      JÚLIUS – SZEPTEMBER      3. SZÁM



# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS AZ  
IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, DOMOKOS PÉTER, HERMAN JÓZSEF, KÉRY LÁSZLÓ,  
KIRÁLY GYULA, KÖPECZI BÉLA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR,  
SALLAY GÉZA, SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ

HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ

DOROGMAN GYÖRGY

*E számunk munkatársai:* Abádi Nagy Zoltán egyetemi docens, kandidátus; Egri Péter egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Fodor István egyetemi docens, kandidátus; Fried István tudományos főmunkatárs, kandidátus; Gorilovics Tivadar egyetemi docens, kandidátus; Kokas Károly tanárjelölt; May István ny. középiskolai tanár; Mádl Antal egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Milosevits Péter egyetemi tanársegéd; Misley Pál szerkesztő; Mollay Károly egyetemi tanár, a nyelvtudományok doktora; Ordasi Zsuzsa középiskolai tanár; Pálffy István egyetemi docens, kandidátus; Scheiber Sándor főiskolai igazgató, a nyelvtudományok doktora; Solti István könyvtáros; Szabó Anna egyetemi adjunktus; Szijj Ferenc tanárjelölt; Tóth István ny. főiskolai docens; V. Kovács Sándor egyetemi adjunktus; Voigt Vilmos egyetemi docens, kandidátus; Vörös Imre egyetemi docens, kandidátus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, PESTI BARNABÁS UTCA 1.

**A Filológiai Közlöny**

évente 4 füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

**Terjeszti a Magyar Posta**

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

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

Előfizetési díj egy évre: 80,— Ft

1 szám ára: 20,— Ft

Indexszám: 25.287

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

A rémület dramaturgiája (Webster tragédiái)

PÁLFFY ISTVÁN

I.

Az angol drámatörténet egyik helytelenül rögződött, téves közhelye, hogy a reneszánsz drámaírói kizárólag a szó mágikus erejére építették színpadi műveiket, egyedül költészetük képi megelevenítő hatásával kívánták működésbe hozni a „fa Ó” közönségének képzeletét. A színháztörténészek valami túlságosan is „puszta térben” helyezték el a reneszánsz színjátékot, ahol az előadás – szerintük – nem annyira látvány, mint inkább verbális élmény volt. Kétségtelen, hogy maga a reneszánsz kritika is – elsősorban Sidney műve, a *Defence of Poesy* (1583)<sup>1</sup> – csak erősíteni látszik minden ilyen feltételezést, ám e „puszta tér” koncepció csak annyiban igaz, hogy a színhelyek vizuális megformálását valóban nem tartotta szükségesnek az angol reneszánsz színháza. Ugyanakkor azonban tévedés lenne azt hinni, hogy az Erzsébet- és Jakab-kori színház egyáltalán nem törekedett vizuális hatásokra. Az ilyen feltételezésnek ellentmondanak az angol reneszánsz színház előtörténetének jól ismert adatai is; a középkori liturgikus játékok, a misztériumok elsősorban látványosságukkal hatottak, a korabeli feljegyzések, egykorú „kelléklisták”<sup>2</sup> is arról tanúskodnak, hogy a középkor színjátékformáiban rendkívül fontos szerep jutott a hatásos, élethű kellékeknek, a valóság illúzióját keltő színpadi eszközöknek. Ilyen előzmények után a reneszánsz színjátéka nyilvánvalóan nem lehetett eszköztelen, s az Erzsébet-, Jakab-kori drámák szövegében valóban bőségesen találunk is vizuális hatásokat kiváltó kellékekre, színpadi eszközökre vonatkozó utalásokat, utasításokat.

A korszak angol drámaiban a látványos elemek között legszembeűnőbbek a borzalmat, rémületet keltő kellékek (csontvázak, koponyák, kínozóeszközök) s a hozzájuk kapcsolódó erőszakos, kegyetlen cselekedetek, gyilkosságok, csonkítások, valamint a félelemérzésből fakadó tartós izgalmi állapotot előidéző és egyben érdeklődést felkeltő színpadi fogások, mint pl. kísértetek, szellemek megjelentetése. A klasszikusok – elsősorban Seneca – hatására keletkezett korai angol tragédiákban (így például a *Gorboducban*, amelyet 1561-ben játszottak a londoni jogászakadémián) a borzalmak, a gyilkosságok és

<sup>1</sup>“You shal have *Asia* of the one side, and *Affrick* of the other, and so many other underkingdoms, that the Player, when he cometh in, must ever begin with telling where he is, or els the tale wil not be conceived. Now ye shal have three ladies walke to gather flowers, and then we must beleeve the stage to be a Garden. By and by, we heare newes of shipwracke in the same place, and then we are to blame if we accept it not for a Rock. Upon the backe of that, cometh out a hidious Monster, with fire and smoke, and then the miserable beholders are bounde to take it for a Cave” – így ír Sidney a korabeli színpadról. Idézi: E. K. CHAMBERS: *The Elizabethan Stage*. Oxford, 1923, III, 40–41.

<sup>2</sup>Vö. A. NICOLL: *British Drama*. New York, 1963, 24–25.



tömegmészárlások még a színpalak mögött történtek, s róluk a hírnökök adtak szóbeli leírást; lényegében csak Thomas Kyd *Spanyol tragédiájával* (*The Spanish Tragedy*, 1598), az utolsó felvonás színpadi játékának véres valósággá válásával, a meggyilkolt Don Horatio tetemének váratlan felmutatásával jelentkezik az Erzsébet-kori színházban az a törekvés, hogy a drámai szöveg hatását erőteljes, alapvetően rémületet keltő látványosságok fokozzák, illetve egészítsék ki.

Kyd nyomán a bosszútragédia mint műfaji alváz, s ezzel együtt minden olyan színpadi mű, amelyben a bosszúállás, a bűn és büntetés motívum került az előtérbe, egyre több és több ilyen látványos „horror”-elemet olvasztott magába. A *Titus Andronicus* egyike a sokat emlegetett példáknak, de míg Shakespeare-nél, az érett drámai művekben néhány, a cselekmény jellegéből és a szereplők jelleméből adódó indokolt esetet (*Lear király*, *Macbeth*) leszámítva, valójában igen ritkán fordulnak elő horror-elemek, addig kortársai és közvetlen utódai a hatáskeltés szempontjából egyre rafináltabban kigondolt feszültségfokozó horror-hatásokat vezettek be dramaturgiájukba. John Marston gondosan megszerkesztett bosszútragédiájában, az *Antonio's Revenge*-ben ('Antonio bosszúja', 1599), a bűnös megbüntetése számos ilyen horror-fogást egyesít: Pierót, Velence hercegét a bosszúállók – amint azt az 1602-es kiadásban olvasható „instrukció” mondja – „megkötözik, kitépik nyelvét”, miközben egyik áldozatának, Felichének atyja, Pandulpho így kiált:

Most elrontjuk ékesszólásodat! Ki a nyelvével!

mire Antonio, a bosszúállók feje így felel:

Megvan . . . Erei zihálva véreznek,  
Egyre csak alvadt vért fröccsölve kezemre.<sup>3</sup>

De mindezzel a borzalmas bosszúmű még nem fejeződik be: Antonio már korábban meggyilkolta Piero kisfiát, Juliót, s most a nyelvetépett apa elé hozzák egy hatalmas tálon a gyermek levágott végtagjait.

A sort Henry Chettle *Hoffman, or Revenge for a Father* ('Hoffman, avagy bosszú az apáért', 1602) című drámájával folytathatjuk. E bosszútragédiában a bosszú látványos kelleke az a vaskorona, amelyet már az első jelenetben – Hoffman tengerparti barlangjában – megpillanthatunk a barlang falán függő csontváz koponyáján. E vaskorona – vörösré hevítve – volt a kivégzőeszköz, amellyel Luneberg hercege valamikor halálba küldte Hoffman atyját. A fiú mint bosszúra emlékeztető relikviákat őrizi az apa csontvázát és a vaskoronát, s az első jelenetben épp a bosszú véghezvitelének módosításait fontolgatja. Hamarosan mozgásba is jön a bosszú gépezete: Luneberg egész családjának kiirtását tervezi Hoffman; öt alkalommal újra fel is izzik a vaskorona, s öt Luneberg csontváza kerül a barlang

<sup>3</sup>Pandulpho: We'll spoil your oratory. Out with his tongue!

Antonio: I have't. The veins panting bleed,  
Trickling fresh gore about my fist.

JOHN MARSTON: *Antonio's Revenge*, V. 3. in: *Five Elizabethan Tragedies*. London, 1964, 72. (Ford. P. I.)



falára, míg végül ő maga esik áldozatául Luneberg özvegye bosszúvágyának, amikor is az izzó vaskorona mint kivégzőeszköz még egyszer alkalmazásra kerül.

Cyril Tourneur *A bosszúálló tragédiája* (*The Revenger's Tragedy*, 1607) című drámájában Vindice, Hoffmanhoz hasonlóan, bosszúkötelezettségére emlékeztető relikviát őriz: elcsábított, meggyalázott, majd méreggel a másvilágra küldött jegyesének koponyáját, s csakúgy mint Hoffman vaskoronája, e koponya lesz a bosszú közvetlen eszköze, amikor a bűnös herceget éjszakai légyottra invitáló, álruhás Vindice kacér hölgynek álcázva a koponyát, s méreggel kenve be annak ajkát, már az „első csókkal” véghez is viszi a bosszú nemes művét.

## II.

Tourneur bosszútragédiájával tulajdonképpen le is zárul ennek a műfaji alváltozatnak rövid, de annál jelentősebb története, de a bosszútragédiákban kialakított színpadi horror-fogások tovább éltek a Jakab-kor drámájában. Elsősorban John Webster két rendkívül hatásos tragédiájában, a *The White Devil*ben ('A fehér ördög', 1612) és az *Amalfi hercegnő* (*The Duchess of Malfi*, 1614) c. művében figyelhetők meg ezek a látványos elemek, amelyek olyan jelentős szerepet kapnak e tragédiákban, hogy Websternek szinte egyetlen kritikusa sem mulasztotta el, hogy ezekre külön figyelmet fordítson, többnyire kárhoytatva a kifinomult színpadi költészet mesterének tekintett alkotó „rémdramai hajlandóságát”.<sup>4</sup> A *The White Devil* nevezetes horror-jeleneteire, Isabella megmérgezésére, a Camillo elleni merényletre, Bracciano megfojtására, az V. felvonásbeli mészárlásra, azok különösen ördögi kegyetlenségere, valamint az *Amalfi hercegnőt* végigkísérő testi-lelki kínoztatásokra utalva, F. S. Boas egyenesen „kóros kinövéseknek” minősíti Webster efféle fogásait, mentegető magyarázatként fűzve hozzá, hogy ezek a durvább, alantasabb közönségigényt voltak hivatottak kielégíteni, s ezért a drámai szövetből annak károsodása nélkül is kimetszhetők.<sup>5</sup>

Nem oszthatjuk ezeket a véleményeket, nemcsak azért, mert – mint láttuk – a látványos rém-elemek rövid időn belül hagyományos, szinte elmaradhatatlan velejáírói, sőt alkotóelemei lettek a tragédiának, hanem azért sem, mert épp Websternél szervesen ille- nek az általa gyógyíthatatlanul gonosznak, erkölcsi alapjait vesztettnek, sarkából kifordultnak ábrázolt világba.

<sup>4</sup> “He seems to have had a natural bias toward the dreadful stuff with which he deals so powerfully. He was drawn to comprehend and reproduce abnormal elements of spiritual anguish. The materials with which he builds are sought for in the ruined places of abandoned lives, in the agonies of madness and despair, in the sarcasms of reckless atheism, in slow tortures, griefs beyond endurance, the tempests of sin-haunted conscience, the spasms of fratricidal bloodshed, the deaths of frantic hope-deserted criminals. He is often melodramatic in the means employed to bring these psychological elements of tragedy home to our imagination. He makes free use of poisoned engines, daggers, pistols, disguised murderers, masques and nightmares” – írja egyik korai kritikusa, J. A. SYMONDS: *Webster and Tourneur*. The Mermaid Series, London, 1888, xxi.

<sup>5</sup> “They doubtless appealed to the cruder elements in the theatrical taste of Webster's day, but they are merely excrescences on his genius” – mondja BOAS: *An Introduction to Stuart Drama*. Oxford, 1959, 200.

A „fehér ördög”, Vittoria Corombona, vagy ahogy a források nevezik, Accoramboni története, bár Európa-szerte ismert rémtörténet volt a XVI. század vége felé, tulajdonképpen semmivel sem volt hátborzongatóbb, mint akár a fevershami gyilkosság, amely Holinshed krónikájának meg néhány más, korabeli feljegyzésnek az alapján drámai alakot öltve *Fevershami Arden* (*Arden of Feversham*, 1592) címmel jó ideig kedvence volt a londoni közönségnek. Hogy az itáliai történet különösen felkeltette Webster alkotói érdeklődését, abban elsősorban az játszhatott szerepet, hogy még a szűkszavú egykorú források is a gonosz mértéktelen tombolását, a szenvedélyek elszabadulását, rút érdekek konfliktusát sejtették a tényszerűen rögzített adatok és események mögött, vagyis egy olyan világot, amelyet a Jakab-kori drámaíró a XVII. század eleje eszmei zűrzavarának, a világromlás és a közelgő világyége hangulatának közepette elsőrendű valóságnak érezhetett.

A *The White Devil* cselekményének tengelyében Bracciano hercegnek Vittoria Corombona iránti szenvedélyes, olthatatlan szerelme áll. Mindketten házások, így szerelmük csak úgy teljesezhet be, ha kölcsönösen megszabadulnak házastársuktól. Flamineo (Vittoria testvérbátyja és egyben Bracciano titkára) elteszi az útból Camillót, Vittoria férjét, Bracciano pedig méreg segítségével szabadul megunt hitvesétől, Isabellától. A gyilkosságok nem bizonyíthatók, de Camillo és Isabella magas rangú rokonai, Monticelso bíboros (később IV. Pál pápáként szerepelteti Webster),<sup>6</sup> illetve Francesco de' Medici, Firenze hercege, perbe fogják Vittoriát, s bár nem tudják rábizonyítani bűnösségét, kolostorba záratják. Bracciano megszökveti szerelmét, házasságot kötnek. Francesco bosszúja azonban utoléri őket: a szolgálatába szegődött Lodovico<sup>7</sup> előbb Braccianoval végez, majd – mielőtt jómaga a törvény kezébe kerülne – Flamineóval és Vittoriával.

Webster drámája nagyjából és főbb vonalaiban követi Vittoria Accoramboni történetét, természetesen olyan értelemben, ahogyan ő azt a korabeli tudósításokból ismerhette. Voltaképpen nem is tudjuk, közvetlenül milyen forrásokból származtak a történettel kapcsolatos információi; feltehető például, hogy csak hallomásból ismerte a történetet, de az is igen valószínűnek tűnik, hogy több idevonatkozó feljegyzést is olvasott, amit megerősít az a tény, hogy a Vittoria esetéről szóló, körülbelül száz egykorú pamflet, feljegyzés és magánlevél majd mindegyike tartalmaz egy-egy olyan részletet, amely nem található meg a többiben, s ugyanakkor Webster műve is tartalmaz jó néhány olyan cselekményelemet, amelyeknek más-más forrásokban van csak nyoma, sőt olyanokat is, amelyekről egyáltalán nem esik említés egyik lehetséges forrásban sem.<sup>8</sup> Fennáll persze annak lehetősége is, hogy épp az a forrás, amelyből Webster közvetlenül vette át a történetet, elveszett; de lényegében nem is ez a döntő a *The White Devil* keletkezésének történetében, hanem sokkal inkább az, hogy Webster alkotóművészetének legjellemzőbb vonásait adta a nyersanyaghoz: jellemábrázoló erejét (Vittoria alakjának drámai-költői megformálásában) és atmoszférateremtő képességét, amely a tudatosan kimunkált és lélektanilag hiteles horror-elemeknek a drámai szövetbe való finom beillesztésében mutatkozik meg.

<sup>6</sup> Webster vagy szándékosan változtatta meg egyes szereplőinek nevét, vagy forrásai voltak pontatlanok. Vittoria első férje Francesco Peretti volt; ennek nagybátyja Montalto bíboros (a darabbeli Monticelso) volt, akit 1585-ben, XIII. Gergely halála után valóban pápává választottak, de nem IV. Pál, hanem V. Sixtus néven. Vö. C. BAX: *The Life of the White Devil*. London, 1940.

<sup>7</sup> Lodovico Orsini, Vittoria gyilkosa valójában Bracciano rokona volt; Bracciano meggyilkolásában nem volt része.

<sup>8</sup> Vö. G. BOKLUND: *The Sources of The White Devil*. Uppsala, 1957.

Az egykorú tudósítások – márcsak jellegüknél fogva is – elég szűkszavúak; a mai ismereteink szerint legvalószínűbbnek látszó alapforrások – elsősorban az a német nyelvű tudósítás (ún. „news-letter”, illetve annak egy feltehetően elveszett korabeli angol fordítása), amelyet közvetlenül az eseményeket követő napokban, azaz 1585 decemberében küldtek Velencéből az egyik Fugger-bankháznak,<sup>9</sup> valamint a John Florio fordításában még ez évben angolul is megjelent *A letter lately written from Rome, by an Italian Gentleman* – csak egy-egy tömör mondatban utalnak Vittoria férjének és Bracciano feleségének meggyilkoltatására, Bracciano halálával kapcsolatban pedig csak „gyanús körülményeket” emlegetnek. Vittoriának és testvérbátyjának legyilkolását kissé részletesebben mondják el a források, de a részletesség inkább csak a vagyoni kérdésekre, illetve a Vittoria életére török családi-társadalmi kapcsolataira terjed ki.

A hiányzó vagy csak épp adatszzerűen említett eseményeket Webster különös színpadi érzékkel dolgozza fel. Az első két gyilkosságot némajáték (dumb-show) formájában mutatja be színpadán, úgy hogy előbb a II. felvonás 1. jelenetében, egy groteszk humorral telített párbeszédben bemutatja, miként dönti el Bracciano, Flamineo és egy Julio nevű kuruzsló orvos a boldogság útjában állók sorsát, a II. felvonás 2. jelenetében pedig Bracciano egy varázsló közreműködésével magának mutatattja be a rövidesen bekövetkező eseményeket „színjáték a színjátékban” módszerrel, némajáték keretben. Az első pantomimban Isabella szobáját látjuk, ahol Julio méreggel vonja be Bracciano arcképet, majd Isbellát látjuk, aki – szokása szerint, esti imáját befejezván – háromszor megcsókolja az arcképet, majd holtan terül el. E pantomim után rövid párbeszéd következik Bracciano és a varázsló között, ezután pedig sor kerül a második némajátékra, amelyben Flamineót látjuk, amint eltöri Camillo nyakát, majd testét egy szökellő paripa elé veti, mintha az okozta volna halálát.

A rövid időn belül bekövetkező vagy egyazon időben más színhelyen végbemenő eseményeknek pantomim keretében való bemutatása egyébként jól ismert konvenció volt az angol reneszánsz tragédiában.<sup>10</sup> Websternél azonban nem egyszerűen a cselekmény felgyorsítását szolgálja, s nemcsak mint vizuális horror-hatást kiváltó fogás érdemel figyelmet a pantomim beállítása, hanem mint a hatások fokozását lehetővé tevő művészi megoldás is. A némajátékokat követő törvényszéki tárgyalás (III. felvonás) és néhány további előkészítő jelenet után ugyanis Bracciano meggyilkolására kerül sor (V. felvonás 2. és 3. jelenet), amelyet már sokkal naturalisztikusabban, hátborzongató részletességgel mutat be a drámaíró: ezúttal már nem mágus varázsolja elénk a gyilkosságot, hanem színpadi életnagyságban látjuk Lodovicót, amint méreggel permetezi be Bracciano sisakrostélyát, s a színpad illúziójában valóságnak látjuk, amint Bracciano hirtelen megszédül a bajvívó sörömpónál, valóságosnak halljuk a méreg okozta fájdalomtól feltörő szavait, s rémítő valóságnak látjuk-halljuk a kapucinus csuhába bújt bosszúálló, Lodovico és Gasparo gúnyos ceremóniáját, majd – miután felfedték kilétüket a haldokló előtt – annak végső lelki megkínóztatását célzó szavait. „Elkárhozott ördögfajzatnak” szólítják Braccianót, elő-

<sup>9</sup> Eredetijét a bécsi Nationalbibliothekban őrzik (MS 8959, ff. 247–252). Angol fordítása *The Fugger-News-Letters* címmel New Yorkban jelent meg a G. P. Putman kiadónál, 1924-ben. A hivatkozott levél a kiadás 85–89. lapján található.

<sup>10</sup> Vö. M. C. BRADBROOK: *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*. Cambridge, 1960, 42–44.

sorolják bűneit; gúnyos kárörömmel, szinte kérkedve sorolják fel a mérge összetevőit: „Most higany meg rézszulfát meg higany-szulfát s még sokféle más pokoli patika-kotyvalék olvad nagy, politikai agyadban”<sup>11</sup> – sziszegik a haldokló fülébe, szinte egymás szájából kapkodva a szavakat. „Úgy dögölsz meg, mint holmi rühes csavargó; és bízleni fogsz, mint a légy felfűtta dögkutya”<sup>12</sup> – ilyen szavakkal „vigasztalják” a magatehetetlent, majd amikor utolsó erejének megfeszítésével még moccani készül, s Vittoriát szólítja – kíméletlenül megfojtják a nyílt színen. A réműletet keltő kegyetlenség az utolsó jelenetben hágtetőfokára, amikor Vittoria házában tűnnek fel a bérgyilkosok, megint csak szerzetesnek álcázva magukat, s gúnyos becsmérlő szavak közepette lemészárolják Flamineót, Vittoriát és az ártatlan Zanchét, Vittoria szolgáját.

A megrontott világ minden gonoszsága, kegyetlensége belezsúfolódik Websternek a látványos horror-jeleneteibe, de az igazi borzalom mégsem annyira magukban a jelzett akciókban rejlik, hanem abban a meghökkentő, mélységes iróniában, amely az akciókhoz fűződő szövegekben bújkál. Bracciano szenttelen megjegyzéssel nyugtázza Isabella megmérgezésének látványát („Nagyszerű; szóval meghalt. . .”),<sup>13</sup> s még természetesebb köznapisággal kommentálja a Camillo elleni merényletet: „Ez ügyes volt” – mondja, majd sajátosan töredezett, szinte prózának tűnő *blank verse* sorban érdeklődik a részletek felől (“But yet each circumstance I taste not fully”<sup>14</sup> – mondja). Bracciano meggyilkolásának szövegkörnyezetét a fentiekben már láttuk, de hogy ez a groteszk halál-gúnyolás, a réműlet és a szövegkomikum közti ellentét meddig feszíthető, azt igazában az utolsó jelenet mutatja meg, amikor a „szerzetesek”, Lodovico, Gasparo és bérgyilkos társaik a táncmulatságok konvencionális etikettszabályainak megfelelő szavakkal – „we have brought you a masque”, vagyis: „maszkát hoztunk nektek” – rontanak be Vittoria házába, ami az adott helyzetben kétszeresen is groteszk utalást tartalmaz: a „masque” szó eredeti használatában álarcos táncosok váratlan felbukkanását jelentette, akik ezután a köszöntés után táncba vitték a már jelenlevő vendégeket. A tánc viszont, amelyre Lodovico fenti szavai utalnak, ezúttal véres haláltánc, torz voltát pedig az fokozza, hogy a „maszkás táncosok” barátcsuhába öltöztek, s – mint Flamineo mondja – „matachint”, azaz kardtáncot akarnak lejteni, hiszen kivont karddal lépnek a színpadra. Az áldozatok és a merénylők szópárbaját a szörnyű gyilkosságsorozatra való előkészületek kísérik: Flamineót egy oszlophoz kötik, s a hidegvérű bérgyilkosok felosztják egymás között feladatukat: Zanchét Carlo, Flamineót Gasparo, Vittoriát pedig Lodovico mérszárolja le, de még a halál közvetlen jelenléte sem tompítja a drámai szöveg belső humorát. Vittoria „férfias csapásnak” minősíti Lodovico halálos döfését, s megvetően teszi hozzá:

<sup>11</sup> “Now there’s mercury –

And copperas –

And quicksilver

With other devilish pothecary stuff

A-melting in your politic brain.” – J. WEBSTER: *The White Devil*. London, 1960, 152. (Ford. P. I.)

<sup>12</sup> “Thou shalt die like a poor rogue. And stink

Like a dead fly-blown dog.” – Uo.

<sup>13</sup> “Excellent, then she’s dead, –”. *l. m.*, 56.

<sup>14</sup> *l. m.*, 58.

Ha legközelebb döfesz,  
Gyilkolj le csecsemőt, tán még híres is lehetsz.<sup>15</sup>

Flamineo a penge minőségét firtatja, a mór szolgálólány, Zanche pedig gúnyosan vágja gyilkosa szemébe:

Még a halál sem tudja megváltoztatni arcszínemet,  
Én soha nem sápadok el.<sup>16</sup>

A kegyetlen gyilkosságok keltette rémületet Websternél nem oldja fel semmilyen enyhítő hatás, s a haldoklók utolsó szavai sem megnyugvásról szólnak. Flamineo a mennydörgést hívja búcsúztatóul a „hízalgő léleklarang” helyett, Vittoria pedig a semmibe olvadás tudatával fejezi be földi pályafutását:

Lelkem mint fekete viharban hanyódó  
Hajó vetődik; hová – nem tudhatom.<sup>17</sup>

Ebben a keserű, borzalmak sújtotta környezetben Vittoria végső búcsúmondata,

Ó, boldogok, kik soha nem kértek főúri körből,  
S nem ismertek nagy embert, csak hírből!<sup>18</sup>

nem holmi didaktikus tanulság összefoglalásnak tetszik, hanem a tragédia logikus lezárásának. Mindaz, ami ezután történik, Lodovico elfogatása s a méltó büntetés ígérete, tulajdonképpen nem tartozik már a tragédiához, csupán arra szolgál, hogy néhány sorba sűrített összefoglalását adja az eredeti történet tényleges záróeseményeinek. Valójában a végső katasztrófa után minden más érdektelen itt, s a záróakkordokat akár úgy tekinthetjük, mint a kor drámai konvencióinak eleget tevő színpadi megoldást, az viszont mindenképp rendkívül figyelemreméltó, hogy a befejezés teljesen súlytalan, mintha az lenne a drámaíró szándéka, hogy az átélt borzalmak hatása minél tovább éljen a nézőben.

### III.

Webster másik nagy drámai alkotása, az *Amalfi hercegnő* – bármennyire különbözik is a *The White Devil*től jellemrendszerét tekintve (míg Vittoria Corombona tragédiájából teljes mértékben hiányzik a hagyományos értelemben vett „jó”, azaz a reneszánsz

<sup>15</sup> "Twas a manly blow –  
The next thou giv'st, murder some sucking infant,  
And then thou wilt be famous" – *i. m.*, 183.

<sup>16</sup> "Death cannot alter my complexion,  
For I shall ne'er look pale" – *i. m.*, 182.

<sup>17</sup> "My soul, like to a ship in a black storm,  
Is driven I know not whither." – *i. m.*, 183.

<sup>18</sup> "O happy they that never saw the court,  
Nor ever knew great man but by report." – *i. m.*, 184.

dráma pozitív hősalakja, addig a hercegnő és Antonio épp pozitív jellemüknél fogva különböznek és válnak el a Bíboros, Fernando herceg és Bosola világtól) – sokkal szorosabban kapcsolódik a korábban keletkezett műhöz, mintsem valami felszínesebb vizsgálatból sejthetnénk. Nemcsak a websteri költészet egységes képi világa, az akciókat „ködbe” borító bizonytalanság hozza közel egymáshoz a két művet, hanem az is, hogy egyrészt a két nőalak helyzetét és későbbi drámai sorsát meghatározó tényezők nagyon is hasonlóak egymáshoz, másrészt hogy mindkét műben törvényszerűen, a történet belső logikájából s az eseményeknek a szereplőkre gyakorolt hatásából adódóan érkezik el az a színpadi pillanat, amikor a különböző intrikák teremtette feszültség az erőszak és a rémület vulkáni kitöréseit eredményezi.

A két nőalak alaphelyzetével kapcsolatban a párhuzam teljesen nyilvánvaló: mind Vittoriával, mind Amalfi hercegnővel szemben egy-egy testvérpár áll (Monticelso és Francesco, valamint a Bíboros és Fernando), s mindkét esetben anyagi motívumok, az elhalt férj utáni örökség megszerzését célzó intrikák szolgálnak alapvető drámai mozgató elemként. A *The White Devil*ben a firenzei herceg bosszúműve egyben a Bracciano-hagyaték megkaparintására irányul, ami – ha magában a Webster-tragédiában nem is kerül nyíltan a felszínre – jól ismert adalék volt a Vittoria Accoramboniról szóló egykorú történetekben. Az *Amalfi hercegnő*ben a hercegnő testvérei (elsősorban Fernando) akarják megszerezni a férj után maradt birtokokat azáltal, hogy minden lehetséges eszközzel vissza igyekeznek tartani hűgukat egy újabb házasságtól.

Webster drámaírói érdeklődését nyilván ez a motívum ragadta meg és készítette a régi Bandello-novella újrafogalmazására. Sokatmondó igazolása lehet ez annak a már többször is megfogalmazott gondolatnak, hogy az Erzsébet-kor végén, a Jakab-kor első évtizedében már új mozzanatok, új emberi vonások tapintottak ki a drámaírók; megsejtették a születőben levő polgári-kapitalista világban fokozatosan felszínre törő birtoklási ösztönöket, s ezekben a mozzanatokban igazi drámai lehetőséget láttak.<sup>19</sup> Ebből a szempontból külön is figyelemre méltó, hogy Webster forrásai, Bandello novellája,<sup>20</sup> illetve annak francia és angol fordításai, a Belleforest *Histoires tragiques*-jében és a Painter-féle *Palace of Pleasure*-ben található elbeszélések nem tettek említést az anyagi, vagyonszerzési motívumról, sőt a kései középkor közhelyszerű etikai normáihoz szabták a történetet azzal, hogy Amalfi hercegnőnek az udvarmesterrel, Antonióval kötött rangon aluli házasságát végzetes eseménysorozatot elindító „tragédiai vétségnek” fogták fel, s ezzel áttételesen nemcsak elítélték Amalfi hercegnő „ballépését”, hanem bizonyos mértékig még mentséget is találtak Fernando cselekedeteire.

Webster drámai szövege, a cselekményszövés és a színpadi szituációk kialakítása azt igazolja, hogy ez a gondolat egyáltalán fel sem merült benne: a hercegnő és Antonio házasságának emberi nagyszerűségét a költői megfogalmazás szépségével igazolja, a házasságtiltást pedig durva utalásokkal a hangsúlyozottan negatív jellemek, a Bíboros és Fernando

<sup>19</sup> Vö. L. C. KNIGHTS: *Drama and Society in the Age of Jonson*. Harmondsworth, 1962, 168–191.

<sup>20</sup> Az itáliai novellista azt állította, hogy személyesen ismerte az *Amalfi hercegnő* történetének szereplőit, s A. H. Nethercot azt is feltehetőnek tartja, hogy a drámabeli Deliót az elbeszélőről mintázta Webster. Vö. CH. READ BASKERVILL, V. B. HELTZEL, A. H. NETHERCOT (szerk.): *Elizabethan and Stuart Plays*. New York, 1957, 771.

szájába adja. Maga a feladat, melyet Fernando Bosolának szán, hogy „a hercegnőt figyelje, viselkedésének minden mozzanatát; ki tart igényt kezére, s ő kihez hajlik leginkább”<sup>21</sup>, oly alantas, motívumaiban oly aljas, hogy még az egykori gályarab bérgyilkosban, Bosolában is megvetést ébreszt. Fernando ugyanis már itt sejteti, hogy nem egyszerűen etikai, kánonjogi meggondolások késztetik aljas cselekvésre.<sup>22</sup> Ettől a színpadi pillanattól kezdve teljesen egyértelmű, hogy milyen vágányokon haladhat tovább a cselekmény, s nyilvánvaló az is, hogy hamarosan el kell jönnie annak a pillanatnak is, amikor a csendes cselzések a horror-elemeknek adják át dramaturgiai helyüket.

A gyújtózsínort izzásba hozó szikra azon az éjszakán pattan ki (II. felvonás, 2. jelenet), amikor a már addig is gyanakodó Bosola kideríti az igazság egyik felét, azt, hogy a hercegnő gyermeket szült, és értesíti Fernandót, akinek tomboló haragja, a kasztíliai királyi véren ejtett folt „szégyenétől” táplált dühe már szavakban is előrevetíti a várható borzalmakat:

Itt az átkozott nap,  
Memóriámba marom, s ott marad míg  
Húgunknak vérző szívével mint szívaccsal  
Onnan ki nem töröm.<sup>23</sup>

Így fogad bosszút, majd őrjögve azt kívánja, bárcsak viharrá lehetne, hogy húga fejére dönthetné palotáját; azután, túljutva dühének csúcsán, hirtelen hideg fenyegetéssé fagyasztja szavait:

Míg nem tudom, ki hágja meg húgunkat,  
Várok, de skorpiókból fonok ostort,  
S majd akkor bekövetkezik parázna  
Testvérünk teljes napfogyatkozása.<sup>24</sup>

A III. felvonásban — melyet legálább négy év választ el az előzőktől (Antonio és barátja, Delio párbeszédéből megtudjuk, hogy a hercegnő időközben még két gyermeknek adott életet) — lelepleződik a titkos házasság is, s valósággá válnak Fernando fenyegetései. Elkezdődik a kíméletlen bosszúhadjárat, a hercegnő lelki megtörését, kétségbeejtését célzó borzalmas machinációk látványos sorozata: az elsötétített teremben Fernando egy halott kezét nyújtja kézcsókra a hercegnőnek, majd Antonio és gyermekei halotti pózban fekvő viaszképmásait tárja elébe, később „szórakoztatására” bolondok vad bandáját szabadítja a hercegnő házára, s amikor a félelmetes örültek, groteszk táncukat ellejtven, végre távoznak a hercegnő szobájából, az öregembernek álcázott Bosola jelenik meg, hogy a hercegnő

<sup>21</sup> JOHN WEBSTER: *Amalfi hercegnő* (ford. Vas István) in: *Angol reneszánsz drámák*. Bp., 1961, II, 293.

<sup>22</sup> „Fiatál özvegyasszony, s nem szeretném,  
Ha férjhez menne újra, —

Ne kérdezz, mért: azt mondom, nem, és ezzel

Érd be” — mondja Fernando Bosolának; a tulajdonképpeni motívumnak, az örökség megszerzésének feltárására csak a IV. felvonás 2. jelenetében kerül sor.

<sup>23</sup> *l. m.*, 320.

<sup>24</sup> *l. m.*, 322.

„síremlékét faragja meg”. Ha a hercegnőt nem is törik meg a borzalmas látványok, a réműletet keltő fogások már mindenképp előkészítik a nézőtéri befogadás talaját a soron következő borzalmakhoz: a bérgyilkosok lépnek a színre, koporsóval, kötelekkel, haranggal („Hercegbátyáid ajándéka ez, fogadd jószívvel” – így hangzik Bosola ironikusan jóindulatú tanácsa), s megfojtják a hercegnőt, gyermekeivel és szolgálójával, Cariolával együtt.

Akárcsak a *The White Devil*ben, ahol – mint láttuk – a kegyetlen cselekedetek és a drámai szöveg közti belső feszültség biztosít sajátos színpadi hatást, ugyanúgy az *Amalfi hercegnő*ben is a látvány borzalma és az azzal párhuzamos szövegek helyenként magasrendű költőisége, másutt meg torz komikumuk között szikrázó ellentét ragadja meg a nézőt: a hercegnő és Bosola szócsatájában a metafizikus költészetnek szinte teljes fegyvertárát vonultatja fel Webster: Bosola a hercegnő „utolsó fogadószobájának” nevezi a színpadra hozott koporsót, a sírokon imádkozó hercegeképekről mondott szavai, majd a bűnösökhöz a kivégzés előtti éjszakán küldött harangozó szerepében elmondott verse valóban „kriptába illő társalgássá” avatja a kegyetlen halált megelőző dialógust. A hercegnő utolsó mondatai („Húzd, húzd erősen, mert ügyes kezdednek az eget kell lehúzni rám. – De várj még; az ég kapuja nem oly magas ívű, mint palotáké – nem lehet belépni, csak térden”<sup>25</sup>), melyek után letérdel és úgy fogadja a halálos szorítást, finoman cizellált metafizikus „conzettót” sejtetnek. Cariola megfojtását ezzel szemben groteszk komikummal köríti Webster: „Nem akarok meghalni, jegyben járok egy nemes úrfival” – sikoltja a szolgáló, mire az egyik bérgyilkos a hurkot felmutatva így szól: „Jegygyűrűd itt van”; majd, amikor kegyelemért esengve arra hivatkozik, hogy teherben van, Bosola „megnyugtató szavai” épp olyan gúnyosak és groteszkek, mint Lodovico és Gasparo „vigasztalásai”: „No, akkor megmentve híred” – mondja a hóhérfőnök s jelt ad a megfojtásra.<sup>26</sup>

A megfojtottak hullái fogadják a színre lépő Fernandót, s a holttetemek fölött zajlik a cselszövő és bérencének lelki megrázkódtatásról, a kielégülés utáni csömörről, megbánásról tanúskodó párbeszéde. Ekkor vallja be Fernando, hogy dühének, bosszúművének fő oka a remélt örökség elvesztése volt, s hogy a tettért, amelyre ő maga bérelte fel Bosolát, gyűlöli a bérencet, s ekkor nyilvánítja ki, hogy megtagad tőle minden jutalmat. Ezzel, valamint Fernando elméjének megbomlásával – amelynek már itt, a IV. felvonás végén mutatkoznak jelei<sup>27</sup> – lényegében új szál szövődik a dráma szövetébe: Bosola felbujtója ellen fordul, s az V. felvonásban – mintegy saját szavait is igazolva<sup>28</sup> – a vak sors eszközévé válik oly módon, hogy előbb, véletlenül – a „ködben” a Bíborosnak véltve – megöli Antoniót (akit tulajdonképpen meg akart menteni), majd végez az aragóniai testvérekkel, miközben az őrző Fernando őt magát is halálba küldi.

Az V. felvonást számos kritikus kárhoztatta, mert – mint mondták – a tragédiának tulajdonképpen a hercegnő halálával kell végződnie, s ez az „utójáték” gyengíti a drámai hatást.<sup>29</sup> Az igazság viszont az, hogy Webster szigorú morális érzéke nem enged-

<sup>25</sup> *I. m.*, 362.

<sup>26</sup> *I. m.*, 362–363.

<sup>27</sup> Lycanthropiában, azaz farkasképzetben szenved, s már erre utal az, hogy a hercegnő megfojtott gyermekeiről mint „farkaskölykökről” beszél, s erre utalnak Bosolához intézett búcsúszavai: „Itt a baglyok órája; indulok borra vadászni – ez sötét mulatság.” *I. m.*, 366.

<sup>28</sup> „A csillagok teniszlabdái vagyunk csak,

S arra szállunk, amerre ők ütöttek.” – *I. m.*, 388.

<sup>29</sup> Vö. F. L. LUCAS: *The Duchess of Malfi*. London, 1958, 28–35.



hette meg, hogy a mű a bűnösök bűnhődése nélkül záruljon, de ugyanakkor arra is gondot fordított, hogy semmiképp ne csökkenjen a IV. felvonás látványos borzalmait által keltett rémület sem. A rémületérzést az őrült Fernando jelenléte, másrészt a rövid színpadi időn belül lepergő gyilkosságsorozat még fokozza is, ugyanakkor megteremti a látványos háttérrel Webster komor világviziójához, egy olyan világ hiteles ábrázolásához, amelyről Bosola, a „véres nyomorult” így vall halála percében:

Ó, sötét világ,  
Milyen homályos, vak gödörben él  
A rémült emberfaj.<sup>30</sup>

Webster művészetének lényege a magasrendű és az alantas, a drámai költészet és a rémületet keltő színpadi hatások olyan ötvözése, amely az összetevők közti feszültséget is látni, érezni engedi, s amely igazi, teljes egységgé akkor válik, amikor a halál, a semmibe süllyedés előtti pillanatokban színpadi alakjai mint világlátásának, az életről alkotott meggyőződésének szócsövei megnyilatkoznak. Szavahihetőségük sarkalatos kérdés Webster, a szigorú erkölcsű alkotóművész számára, s az igazolásnál nem is elégszik meg a színpadi szóval, pusztán a költészet erejével, hanem a látványos, elsődlegesen érzéki, áttételekben azonban mélységesen pszichológiai hatásokkal, a borzalmak teljes bemutatásával, a rémületérzés felkeltésével teszi hitelessé, meggyőzővé a keserű vallomásokat.

<sup>30</sup> J. WEBSTER: *Amalfi hercegnő*. 393.

## Az analitikus dráma klasszikus és modern típusáról (Szophoklész: *Oidipusz király* – Ibsen: *Kísértetek*)

EGRI PÉTER

Ibsen a *Kísértetek*ben alapozza meg a késő-polgári dráma analitikus válfaját,<sup>1</sup> mely egy már lepergett esemény feltárását, elemzését tűzi ki célul. A múlt megidézésének nagy drámatörténeti jövője van; nemcsak Ibsen tér vissza hozzá későbbi műveiben (*A vadkacsában*, a *Rosmersholmban*, a *Solness építőmesterben*, a *John Gabriel Borkmanban* vagy a *Ha mi holtak feltámadunkban*), hanem az Ibsen utáni drámaírók is újra és újra alkalmazzák elemeit (mint Strindberg a *Kísértetszonátában*, Csehov a *Cseresznyés kertben*, Sartre *Az altonai foglyokban*, O'Neill *Utazás az éjszakába* és *Eljő a jeges* című drámájában, Miller *Az ügynök halálában*, Williams *A vágy villamosában* vagy Albee a *Nem félünk a farkastól* című színműben).

Az analitikus dráma klasszikus modellje már a görög fejlődésben kialakult, s nem kisebb remekmű példázza, mint Szophoklész *Oidipusz királya*. A *Kísértetek*nek az újabb drámafejlődésben elfoglalt modellformáló helye ezért csak a klasszikus modellhez való drámatörténeti és történeti viszonyának körvonalazásával tisztázható megnyugtatóan.

Az analitikus technika a múltat a jelenhez méri, ezért gyakran sző elbeszélést a drámai cselekménybe. Jellegét és szerepét ennél fogva az elbeszélések természetének és funkciójának analízisével alkalmas megközelítenünk. Ez a módszer egyben dráma és epika viszonyának tisztázásához is hozzásegíthet.

A Szophoklész-drámában az első elbeszélés már az expozícióban feltűnik, amikor Kreón, Oidipusz király sógora elmondja, mit tudott meg Apollóntól a püthói jóshelyen: azért pusztítja dögvész Théba városát, mert az előző királyt, Laioszt útonállók meggyilkolták.

Az elbeszélés azonban rögtön drámai szerepet kap. Az egykori esemény tette buzdító parancs, cselekvésre kötelező jóslat is egyben:

Számúzni kell valakit, vagy vérrel a vért  
lemosni. A városra vér hozott vihart.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Vö. BRIAN JOHNSTON: *The Ibsen Cycle*. Boston, 1975, 166, 170, 198. – THEODORE JORGENSEN: *Henrik Ibsen: A Study in Art and Personality*. Westport, Conn., 1978, 352. – DÁNIEL ANNA: *Ibsen*. Budapest, 1955, 91–2. – ALMÁSI MIKLÓS: *Ibsen, ahogy ma látjuk*. Utószó a HENRIK IBSEN *Színművei* (ford. Hajdú Henrik) című kiadáshoz. Budapest, 1966, II, 1267–70. Almási kitér a probléma korábbi felbukkanására is Goethe és Schiller levelezésében.

<sup>2</sup>SZOPHOKLÉSZ *Drámái*. Budapest, 1979, 160. Az *Oidipusz királyt* Babits Mihály fordításában idézzük.

A drámai feszültséget az is növeli, hogy a jóslat szerint a bűnös jelenleg is a városban él. Oidipusz késedelem nélkül elhatározásra jut: kikutatja a gyilkost. Igaz, a színes dalú Szfinx korábban ellenezte a nyomozást, de nem úgy lett-e Oidipusz Thébában király, hogy megfejtette a Szfinx talányát, s ezzel megmentette a várost a népet tizedelő „kemény dalnok”-tól, „szárnyas csodalény”-tól, a talány szörnyétől? Az egykori összeütközés és győzelem új szembeszegülésre sarkall, s újabb diadallal biztat. A dögvész okának felderítése teljes drámai nyilvánossággal történik. Oidipuszt Théba népe kéri, segítsen rajta, s amikor Kreón meghozza Apollón válaszát, s megkérdi, itt, rögtön, a nép előtt szóljon-e, Oidipusz habozás nélkül így felel:

Mindannyiunk előtt szólj! E népért nagyobb  
gond üli vállam, mint a saját lelkemért.<sup>3</sup>

Oidipusz értük, önmagáért s azért fog az igazság kiderítésébe, mert erkölcsi ereje királyi méretű:

. . . hitvány lennék, hogy ha nem  
tennék meg mindent, amit az isten kíván.<sup>4</sup>

Akaratának, elhatározásának és cselekvésmódjának megalkuvást nem ismerő és nem tűrő egyenesvonalúsága a tragikus hősök termékeny egyoldalúsága, drámai szubsztancialitása.

A Kar tanácsára Oidipusz mindenekelőtt az agg és vak jóstól s bölcstől, Theiresziasztól kérdi meg, ki ölte meg Laioszt, mire utalt Apollón jóslata. Theiresziasz Oidipuszt vádolja, a jóslatot jóslattal magyarázza, s így ami a múltban történt, azt mint a jövőben napfényre derülő igazságot mondja el:

És kiderül, hogy önnön gyermekeinek  
testvérük és atyjuk egyszerre, s hogy szülő  
anyjának fia s férje; apjának pedig  
gyilkosa s ágy-utódja.<sup>5</sup>

A múlt mint a jelenben jelzett s a jövőben kipattanó titok az idő drámai kezelését mutatja; Theiresziasz vonakodása és Oidipusz sürgetése, a vak látnok kicsikart vádja és az elvakult látó haragos védekezése Theiresziaszt és Oidipuszt drámai összeütközésben konfrontálja; Oidipusz féltékeny feltételezése, hogy Theiresziasz a hatalomra törő Kreón eszköze, a vádat drámai dialektikával fordítja a vádló ellen, támadva védekezik, s újabb személyes ellentétet előlegez; az önleplezés szükségszerűségének veszélye pedig a dráma alapkonfliktusát tragikus belső ellentétként veti s vetíti előre.

Az igazság tisztázását segíti elő Iokaszté királynő története is. Iokaszté elbeszéli Oidipusznak, hogy Laiosz jóslatot kapott: egy gyermek öli majd meg, ki tőle és Iokasz-

<sup>3</sup> *I. m.*, 160.

<sup>4</sup> *I. m.*, 159.

<sup>5</sup> *I. m.*, 174.

tétől fog születni. Laiosz, hogy ezt megakadályozza, kitétette csecsemő fiát egy „vad hegyen”,<sup>6</sup> bokáig gúzsba kötve szorosán.

Az elbeszélés ezúttal is a dráma érdekeit szolgálja. Az Iokaszté által elmondott történet visszapillant, de a jóslat, amelyről szól, előretekint. Iokaszté Oidipusz megnyugtatóására meséli el az egykori jóslatot; ahogyan az nem vált be (hiszen Laioszt hír szerint ismeretlen rablók ölték meg egy hármass kereszttúton), úgy nem fog beválni Theiresziasz jóvendőlése sem, mely szerint kitűnik majd: Laiosz gyilkosa Oidipusz. Oidipuszt azonban éppen nem csillapítják Iokaszté szavai; Laiosz halálának körülményei maga-magát keverik gyanúba maga előtt. A gyanús mozzanatokra maga-vesztő s magát vádló sürgetéssel, igazságkereső szenvedéllyel kérdez rá, s a tények nem megszakítatlan elbeszélésben, hanem szaggatott, pergő párbeszédben tárulnak fel. Úgy tűnik, szinte minden részlet Oidipuszt vádolja, a vidék neve s az útkereszteződés helye csakúgy, mint az eset ideje, Laiosz kora, külsője és kísérete. Oidipusz tüstént drámai tette szánja el magát: visszahívja Laiosz kíséretének egyetlen élve maradt tagját, az eset egyetlen tanúját, a szolgát, aki Iokaszténak „mindent elbeszél”.<sup>7</sup>

Oidipusz, Iokaszté unszolására, elmondja feleségének, miért kavarták úgy fel lelkét a királynő békéltető szavai. Apollón Delphiben azt jóslta volt neki, hogy megöli apját, és anyjával hál majd. Elbujdosott hát szülővárosából, Korinthoszból, hogy távol legyen apjától, anyjától. Egy ízben egy hármass kereszttúton egy férfi kocsisa le akarta lökni az útról, s az idősebb utas kéthegyű fokosával fejtetőn ütötte. Oidipusz megölte az utast és kíséretét, A leírás, melyet Iokaszté Laioszról adott, ráillik az utasra.

E történetben ismét a dráma lép magasabbra. Oidipusz sorsa, becsülete, élete múlik azon, azonos-e az idősebb idegen Laiossal. Drámai feszültség támad az önmagára kezelt emelő gyanú és a maga-mentő reménység között: a hír szerint, melyet Laiosz egykori szolgája megerősíthet, útonállók ölték meg Laioszt, Oidipusz viszont egymaga vetett véget az utas életének. A szolga tehát, akiért Oidipusz sürgetésére Iokaszté küldetett, mindent tisztázhat. Ellentét feszül Iokaszté felfogása és Oidipusz aggodalma között is. Iokaszté szerint nem lehetett Oidipusz Laiosz gyilkosa, hiszen Apollón jóslata értelemben Iokaszté és Laiosz fia lesz a gyilkos, ez viszont „maga előbb elveszett”,<sup>8</sup> Oidipusz mégis a szolgát akarja hallani. Az esemény a múltban történt meg, de Apollón jóslata a jövőre utal, s a jövőben (mégpedig ezúttal a jelenhez mért jövőben) derül ki, igaz volt-e a jóslat.

Egy Hírnök Korinthoszból hírül hozza, hogy Oidipusz apja, Polübosz meghalt, s így királlyá fogják választani Oidipuszt a földszoros lakói is.

A híradás kétféle módon is segíti a drámai dinamikát. Egyrészt a rövid, múlt idejű hír hosszan gyűrűző hatást kelt a jelenben; Iokaszté és Oidipusz ujjong, hiszen, íme, hamisnak bizonyult Apollón jóslata. Másrészt a jó hír a rossz előtt jár, s a kettő közötti kontrasztot növeli, a sorsforduló élességét fokozza.

Oidipusznak anyjára nézve is biztosítékokra van szüksége. A Hírnök egy további elbeszélésben igyekszik megnyugtatóni Oidipuszt: visszatérhet szülővárosába, Korinthoszba, elfoglalhatja az elhalt Polübosztól reá szálló trónt, s nem kell attól tartania, hogy Apollón jóslata szerint szeretkezni fog anyjával, hiszen Meropé éppúgy nem szülőanyja,

<sup>6</sup> *I. m.*, 186.

<sup>7</sup> *I. m.*, 188.

<sup>8</sup> *I. m.*, 191.

ahogyan Polübosz nem volt vér szerinti apja. Oidipuszt a Hírnök adta ajándékba nevelőszüleinek, miután megoldotta átfűzött s megdagadt bokáján a kötelet. A Hírnök (maga is pásztor) Oidipuszt egy másik pásztortól vette át, ki Laiosz házanépehez tartozott.

A Hírnök szavaiból a drámai szembenállások egész sora emelkedik ki. A Hírnök azt reméli, hogy Oidipusz elfogadja a korinthoszi királyságot, s megjutalmazza a hírhozót. Oidipusz azonban nem akar, nem mer hazatérni Korinthoszba; fél, hogy Apollón jóslatának értelmében bűnös szerelembe esik anyjával. A Hírnök szembekerül a királlyal. A Hírnök azzal biztatja, csillapítja Oidipuszt, hogy vélt szülei nem vér szerinti szülei; ezzel azonban nyugtalanságot kelt lokasztéban, aki véget akar vetni a további nyomozásnak. A Hírnök így a királynőből is ellenkező érzéseket vált ki, mint amilyeneket szeretett volna. Lokaszté igyekezete kihívja Oidipusz gyanakvását. Azt hiszi, a királynő gőgös rangos családjára, s azért ellenzi Oidipusz eredetének felderítését, mivel kiderülhet, hogy a király alacsony származású. A gyanú, a bizalmatlanság s a nyomában járó harag lokasztét és Oidipuszt is szembeállítja egymással. Oidipusz indulatosan az első pásztorért (Laiosz hajdani szolgájáért) küldet, ki származása ügyében a végső s klasszikus koronatanú. Még büszkén vallja magát a Sors fiának, de a tanú megidézésével kihívja sorsát. A Hírnök elbeszélésének drámaiságát az is növeli, hogy a történetet Oidipusz szaggatott, sürgető kérdéseire válaszolva, pergő drámai párbeszédben, rövid részletekben adja elő.

Az öreg Pásztor megérkezik és kivallja titkát. Lokasztétől, Laiosz király hitvesétől kapott egy csecsemőt, kit meg kellett volna ölnie, hogy Apollón vészterhes jóslata be ne teljesedjék. A Pásztor azonban megsajnálta s egy pásztor-társának (a későbbi korinthoszi Hírnöknek) adta át a gyereket, remélve, hogy az majd idegen földre menekíti.

A Pásztor történetében tetőpontjára ér s fordulópontjához érkezik a tragikus válság. Oidipusz végérvényesen megbizonyosodik a visszavonhatatlan igazságról: Apollón szörnyű jóslata teljesedésbe ment, Théba királya megölte apját, elvette anyját. Ahogyan ő maga mondja iszonyodva s feljajdulva:

Ott születtem, hol nem kellett; azt vettem el,  
kit nem lehet; s megöltem, akit nem szabad!<sup>9</sup>

Oidipusz maga derített fényt végzetére; mint Théba jellemre is királyi uralkodója, alattvalói, Théba népe érdekében, saját ügyévé tett külső okból s belső szükségszerűségből, a dögvész elhárítására, Oidipusz visszafoghatatlan, eltéríthetetlen elszántsággal nyomozta ki az igazságot, mely számára oly végzetesnek bizonyult. A Pásztor először vonakodik vallani, fél az igazat firtató Oidipusz haragjától. Előbb nem akarja felismerni egykori társát, a Hírnököt, később azt állítja, a Hírnök semmit sem tud, csak beszél, s végül csak akkor mondja ki az igazat, amikor Oidipusz megfenyegeti: hátra kötteti kezét, s halálba küldi, ha nem beszél. A Pásztor szegődésével nemcsak Oidipusz erőszakossága, hanem erkölcsi ereje is szembeszegül; tudja már, hogy az igazság az ő számára lesz szörnyű, de mégis hallani akarja: a katasztrófaig követi a maga választotta utat. „Jaj, jaj! most kell a szörnyűséget mondani!<sup>10</sup> — panaszolja a Pásztor; „S nekem hallani! Mindegy: meg kell

<sup>9</sup> *l. m.*, 206.

<sup>10</sup> *l. m.*, 205.

hallanom”<sup>11</sup> – válaszolja Oidipusz. Az igazság Oidipusz és a Pásztor feszes párbeszédéből pattan ki.

A tragédia utolsó elbeszélése kettős katasztrófáról hoz hírt: a Hírmondó tudatja a Karral, hogy Lokaszté felakasztotta, Oidipusz megvakította magát.

A történetekről való számadás, mint mindvégig volt, most, a vég katartikus elkövetkeztékor is izzóan drámai. Az elkövetett (bár akaratlan) tett következményeinek az önpusztításig és öncsonkításig következetes vállalása drámai, tragikus magatartás. Az elbeszélés csak az imént esett meg; a róla szóló beszámolóknak szinte jelen értéke van. Az elbeszélés a Kar számára s a néző előtt jeleníti meg a történeteket. A közelmúlt rettenete a jelen borzalmába csap át. A Kar megkérdi, hogy van most Oidipusz, s a Hírmondó máris jelenti:

Most azt kiáltja, nyissanak kaput, hogy a  
thébai népnek megmutassák azt, aki  
apját megölte, s anyját – el sem mondhatom!<sup>12</sup>

S Oidipusz azonnal maga is megjelenik a palota kapujában. Az a körülmény, hogy a királynő nem a néző szeme láttára akasztja fel magát, s a király nem a nyílt színen szúrja ki önnön szemét, a figyelmet a fizikai kegyetlenségről a végzet sorsszerű beteljesedésére s a drámai cselekmény morális motívumaira fordítja.

Ennyi elbeszélés bizvást epikussá tehetné a drámát. Szophoklész *Oidipusz király*ának analitikus szerkezete mégsem epikus jellegű. Oidipusz a tragédia elején maga elé tűzött célt, a Thébát sújtó dögvész megszüntetését, Laiosz gyilkosának leleplezését oly eltéríthetetlen akarattal, belső szükségyszerűséggel és célratörő lendülettel valósítja meg, mely magatartásának és cselekvésének par excellence drámai jelleget ad. A múlt eseményeinek felderítése e drámai cél elérésének eszköze. A múlt megközelítése csupán a célként vállalt jövő elérésének aspektusa. A két idődimenziót a drámai tevékenység mozgó jelene szervezi egyetlen egységgé, mely legpregnansabban a tragikus válság csúcspontján érvényesül, ott, ahol az emberi értékek érvényességét pusztulásuk koncentrált képe nyomatékosítja. Jó oka van annak, hogy Arisztotelész az *Oidipusz királyt* a dráma (görögül: cselekvés) s azon belül a tragédia klasszikus példájának tekintette. Az elbeszélésnek csak önmagában, elszigetelten van epikus jellege. Ezt az *Oidipusz királyban* a drámai dinamika, a drámai cselekvés maradéktalanul feloldja. Az *Oidipusz* láncszerűen kikovácsolt elbeszélés-sorozata ezért csak az az epikai összetevő, amely a hegeli esztétika szerint a lírai komponenssel együtt a drámát – epika és líra szintézisét – jellemzi. Mivel elgondolását Hegel – dialektikájának általános elméleti alapjaival és a műnembeli, műfaji vonatkozások természetével egyaránt összhangban – reprezentatív példasoron, meggyőzően igazolja, tételét nem tekinthetjük merő szellemi akrobatikának a triád alakzatán. Felfogása a dráma műnemi önállóságát sem kezdi ki, hiszen a hegeli szintézis sohasem egyszerű összegezés, hanem mindig új minőséget teremtő összefoglalás. Ennek megfelelően az *Oidipusz király* a maga analitikus kompozíciója ellenére sem epikus dráma.

<sup>11</sup> Uo.

<sup>12</sup> *I. m.*, 210.

Cselekvés és érték tragikus harmóniájában a görög polisz-demokrácia vilásképe klasszikus tisztasággal, érettségének, önnön lehetőségeinek világtörténelmi tetőpontján tükröződik.

Amidőn e demokrácia válsága az értékrendet megbolydította és az egyéni cselekvés kollektív érvényességét relativizálta, a drámai szintézis epikai összetevőjének művészi súlya megnövekedett. Ennek a helyzetnek kifejezője az euripidészi dráma. Aiszkhülosz az *Oreszteáiban* még bemutatja Aigiszthosz megölésének körülményeit, s a tettet hallhatóvá teszi. Szophoklész az *Élektrában* szintén színpadra állítja Aigiszthosz csapdába ejtését: mint mutatja meg neki Oresztész Klütaimnésztra tetemét, hogyan hiszi Aigiszthosz, hogy Oresztész holttestét látja, miként vezeti be Oresztész a félrevezetett Aigiszthoszt a palotába. Euripidész azonban a maga *Élektra*-drámájában már elbeszéléshöz folyamodik: hírnökkel adhatja elő Élektrának, hogyan ölte meg Oresztész Aigiszthoszt. Az elbeszélés itt a tett helyére lép. Míg Szophoklész *Oidipusz királyában* az elbeszélések Oidipusz cselekvésének (városszabadító nyomozásának) mozzanatai, motívumai és szakaszai, addig Euripidész *Élektrájában* a hírnök története arról ad számot, amit Aiszkhülosz és Szophoklész *Élektra*-drámája közvetlenül érzékeltetett. A változást aligha tulajdoníthatjuk Euripidész tapintatának: a hírnök elbeszélése csordulásig telítve van kegyetlen részletekkel, s ebben a történetben Aigiszthosz csapdába esett áldozatnak látszik, szinte a Sors oltárán az isteneknek felajánlott áldozati állatnak tűnik. Euripidész távol állt attól, hogy idealizálja alakjait, de az athéni polisz-demokrácia egyensúlyzavarainak idején, egy idegenné váló világban, bizonytalan és megbízhatatlan értékek közt, irányító fények híján, a drámaíró, ki egyszerre volt e világ foglya és bírja, élesebb akcentussal és keserűbb gesztussal mutatott rá a magára maradó egyén – minden egyén – szigorodó és sodródó sorsára. Aigiszthosz megölése Euripidész felfogása szerint csak igen korlátozott mértékben szabadító tett, sokkal inkább a Sors, az istenek, Apollón szeszélyes és baljós cselvetése. Az igazságtevés kétséges volta s a szándéknak visszajára, gyötrelmes büntudatba fordulása hatásosabban vezethető be és fejezhető ki az anyagyilkossággal; Euripidész ezért erre összpontosítja a maga és a néző figyelmét. A tett igazságosztó értékének kétségessé válása, a tett devalválódása összefügg azzal a ténnyel, hogy Euripidész *Élektrájában* hírnök elbeszélése adja tudtul Aigiszthosz megölését, vagyis azt, ami Aiszkhülosz és Szophoklész *Élektra*-drámájában kiemelkedő és felemelő csúcspont: szabadító cselekvés, drámai cselekmény, zsarnokölő tett volt. A kollektív pátosz és az általános érvényesség, jogosultság veszendőbe menése a zsarnok megölését bizonyos mértékig egyéni bosszúvá fokozza le, mely csak egyetlen láncszem a kegyetlen öldöklések láncolatában. A polisz-demokrácia normáinak megingása közepette, az új körülmények közül új drámaforma emelkedett ki, melyben művészi hangsúlyt kapott az a mód, ahogyan a jellemelek különösen kegyetlen elbeszéléseket fogadnak.

Dráma és epika korszakokként megújuló kapcsolatában új fejlődési fázist képvisel a reneszánsz, kivált pedig a shakespeare-i drámatípus, mely a hűbéri rend felbomlásának és a polgári rend születésének korszakos ellentéteiből egyetemes érvényű, korszakalkotó formát teremtett. Robbanékonyan dinamikus művészi alkatában az epikai együttható jelentősége is megnövekedett. Tér, idő és cselekmény hármasságának felbontása kétségkívül már önmagában is ebbe az irányba mutat (*Antonius és Kleopátra* stb.). Ilyen szerepe van a nagyszámú elbeszélésnek, jellemzésnek és önjellemzésnek is (*Antonius és Kleopátra* II. 2, *Othello* I. 3, *Macbeth* IV. 3, *Hamlet* I. 5 stb.). A késleltető motívumok fontos funkcióhoz jutnak a drámai cselekményben (*Hamlet*). Shakespeare drámaírói zsenialitását

dicséri, hogy ezeket az epikus mozzanatokat a művészi egyensúly megbillenése nélkül tudta beemelni a reneszánsz drámaformába, alávetvén őket a központi konfliktus elemi és elementáris érdekeinek. Megjelenésük és jelentőssé válásuk azonban egy új történelmi korszakra mutat, melyben a társadalmi értékrendszer túlonúl is különemű volt ahhoz, hogy egy Szophoklész lapidáris egyneműségével, egy tömbből faragottságával lehessen megmíntázn.

A késő-polgári dráma a győztes forradalma után citoyenből burzsoává váló s már berendezkedett polgárság életformájának kritikai tükre, s egyben a klasszikus polgári műfajnak, a regénynek kortársa. Az új társadalmi viszonyok között epika és dráma kapcsolata is megújult. Ennek a változásnak jegyében született újjá az analitikus dráma Ibsen *Kísértetek*jében. Megváltozott természetét ezúttal is a drámába szőtt elbeszélések jellegének elemzése világíthatja át.

Az első elbeszélés mindjárt az I. felvonásban feltűnik. Manders tiszteletes emlékezeti Alvingnét, hogyan szökött meg alig egy évi házasság után, méghozzá éppen hozzá, lelkiatyjához, és hogyan vezette vissza a pap az asszonyt a kötelesség útjára, törvényes férje oldalára. A történetekre s a történetre Alvingné is történettel válaszol, s feltárja, milyen volt élete férje mellett.

A két drámai szembeállított elbeszélés mindegyikéből drámai disszonanciák csendülnek ki. A tiszteletes tisztességre inti az asszonyt, ki belé volt szerelmes, s kinek házassága, melybe a pap visszatáncolta, maga volt a tisztességtelenség s az undor. Manders Alvingné elbeszéléséből tudja meg, hogy a kamarás úr éppoly züllötten halt meg, ahogyan élt, s felesége csak úgy tudta visszatartani a nyilvános duhajkodástól, hogy vele duhajkodott otthon. Ezt pedig maga a tiszteletes nevezi „döbbenetes”-nek:<sup>13</sup> a múlt eseményei a jelent rázzák meg. Kötelesség és lázadás Corneille-nél és Racine-nál oly gyakori konfliktusa egy helyrehozhatatlanul elrontott élet megkésett panaszaként újul ki és fakad fel. Nyilvánvalóvá lesz, hogy a kamarás úr halálának 10. évfordulóján leleplezendő emlékműben, felavatandó menhelyben és elmondandó prédikációban a hazugság ígéje válik majd testté. Manders és Alvingné elbeszélése a történetek ellentétes értelmezése. A két történet, a kétféle oldalról elmondott történet elején a tiszteletes és az elhalt kamarás úr emléke van fölényben Alvingné fölött; a történet végén Alvingné kerül erkölcsi fölénybe, de magabiztosságát – bár nem morális tartását – drámai hirtelenséggel rendíti meg a felvonásvég eseménye: Oswald éppúgy bizalmaskodik a cseléddel, mint apja tette.

Az elbeszélések tehát a dráma expozícióját szolgálják, de a drámai expozíció rá is szorul a két elbeszélésre. Mivel a szereplők egy milió részei, csak akkor válnak valószínűvé, ha a miliót a szerző már valószínűsítette, s a miliót nemcsak a mellékalakok felvonultatása van hivatva hitelesíteni, hanem azok a beszélgetések és elbeszélések is, amelyeket a milió meghatároz, s amelyek maguk is minősítik a miliót. Minthogy pedig a milió talapzata a múlt, a párbeszéd könnyen áthajlik az elbeszélésbe. „Milyen nehéz egy színdarabot elkezdeni!”<sup>14</sup> – karikírozza szellemesen Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című háromfelvonásos anekdotájában a miliódráma dramaturgiai dilemmáját, miután a függöny felgör-

<sup>13</sup> HENRIK IBSEN *Színművei*, ford. Hajdú Henrik. Budapest, 1966, II, 524.

<sup>14</sup> MOLNÁR FERENC: *Az üveg cipő, Riviera, Játék a kastélyban, Olympia. Molnár Ferenc művei*, Budapest, é. n., 171.



dültét követően szereplőit némán ülni hagyja a színen, majd egy lélegzetre összefoglaltatja velük a lényeges tudnivalókat s az összes előzményeket. „Turai: . . . Ez egyike a legnehezebb színpadtechnikai problémáknak. Gyorsan mutatni be a figurákat. Vegyük például itt ezt a képet: mi hárman. Három szmokingos úr. Ha nem ennek a nagyúri kastélynak ebbe a szobájába lépnénk be, hanem egy színpadra, épp mikor egy darab kezdődik. Egy csomó érdektelen dolgot kellene össze-vissza beszélnünk, amíg kiderülne, hogy kik vagyunk. Hát nem volna sokkal egyszerűbb a dolgot úgy kezdeni, hogy előállunk és bemutatkozunk? *Feláll.* Jó estét. Mi hárman itt, ebben a kastélyban vendégek vagyunk, most is az ebédlőből jövünk, kitűnően vacsoráztunk, megittunk két üveg pezsgőt. Az én nevem Turai Sándor, színműíró vagyok, harminc éve írok darabokat, ebből élek. Pont. Most te.”<sup>15</sup> A másik színműíró, Gál ugyanígy bemutatkozik. Zeneszerző társuk, Ádám már a múltját is elbeszéli: „korán árvaságra jutottam, és a nagymamám nevelt fel. A nagymamám már meghalt. Most egyedül vagyok a világban. Se nevem, se pénzem.”<sup>16</sup> Szophoklész *Oidipusz királya* vagy Shakespeare *Lear királya* nem szorul ilyen környezetfestő helyzetrajzra, epikus indításra és elbeszélő indítékra; ott a dráma szinte „magától”, önerejéből lendül mozgásba: Oidipusz meghallgatja a nép panaszát a várost pusztító dögvészről, s elhatározza, hogy kideríti okát, Lear pedig felosztja birodalmát. S ezzel a dráma már meg is kezdődött.

A *Kísértetek* II. felvonásának is megvannak a maga narratív revelációi. Alvingné elmondja Mandersnek, hogyan vette el jó fizetség fejében Engstrand asztalos Johannát, a cselédet, akit a kamarás úr ejtett teherbe.

A történet célja és eredménye drámai megrázkódtatás; Alvingné (Ibsen) megbotránkoztatja a tiszteletest (s a vele azonosuló, konvencionális gondolkodású egykorú s egykori nézőt):

Manders: Borzasztó! Háromszáz rongyos tallérért elvenni egy bukott nőt!

Alvingné: Vajon minek néz engem, aki férjhez mentem egy bukott férfihoz? <sup>17</sup>

Ugyanezt az esetet az asztalos is elmondja a tiszteletesnek, de a saját szemszögéből és a maga mentségére. Felemelt egy bukott lányt, s a pénzt, melyet jócselekedetéért kapott (s először a nagyobb biztonság kedvéért letagadna), Regina neveltetésére fordítaná.

Ahogy a kenetes beszámoló komikus változata és vetülete Alvingné tragikus történetének, úgy az elbeszélés drámai funkciója is szatírájátékkal ellensúlyozza és ellenpontoszza a kamarásné komor leleplezését. Engstrand meg is hatja s mindjárt meg is pumpolja Manderst; pénzt kér egy tengerészotthon alapítására, hiszen a tengerészeknek oly sok kísértéssel kell szembenéznük a szárazföldön. . .

Ibsen azonban hamarosan, már a következő vallomásban visszatalál komoly, sőt komor hangvételéhez. Oswald beszámol anyjának párizsi orvosa diagnózisáról, mely szerint apja korhelykedése az ő agyát támadta meg; nem tud dolgozni, alkotni, festeni többé.

Az elbeszélés tragikus szerencsétlenségre, értékpusztulásra derít fényt. Egy ígéretes tehetség derékba törik, egy anya megtudja, hogy fia örületre ítélt élőhalott, s az anyában

<sup>15</sup> *I. m.*, 172.

<sup>16</sup> *I. m.*, 172–3.

<sup>17</sup> HENRIK IBSEN *Színművei*, II, 529.

kínzó kétség támad. Alvingné úgy érzi, ő is felelős a tragédiáért, nem lett volna szabad a tisztas látszat kedvéért kitartania a tisztességtelen Alving oldalán. Alvingné szigorú neveltetése ellenére arra kényszerül, hogy maga hozasson italt fiának, s hogy elnézze Oswald pezsögését – ahogyan elnézte annak idején a férjét is.

Az élethelyzetek sorsszerű ismétlődése O’Neill epikus drámáját, az *Amerikai Elekt-rát* előlegezi, ahogyan puritanizmus és életöröm szembeállítás is az O’Neill-dráma világának előképe. Oswald szemrehányó szavával: „itt szinte mindenki abban a hitben nő föl, hogy a munka átok és büntetés, s hogy az élet csupa siralom, amelyből mielőbb ki kell jutnunk. Anyám, nem figyelted-e meg, hogy minden ecsetvonásomból életöröm áradt. Szakadatlan és örökös életöröm. Fény és napsütés és ünnepi hangulat – s egy csomó sugárzó és megelégedett képmás. Ezért nem merek itthon maradni.”<sup>18</sup>

A narratív elem drámai fontosságát mutatja, hogy Ibsen a III. felvonás végső, tragikus fordulatát is elbeszélésre bizza. Itt mutatja fel Alvingné Oswald és Regina előtt a megmásíthatatlan igazságot: Alving már Oswald születése előtt elzüllött, s Regina, Oswald féltestvére éppúgy otthon van a házban, mint maga Oswald.

A tények feltárása drámai ellentétek egész sorát implikálja. Regina vidámsága és szerelmi vigasztalása hirtelen tiltott területként tűnik fel Oswald előtt, ki magára marad halálfélelmével és halálos betegségével, magányba falazva. Regina nemcsak elérhetetlenné válik Oswald számára, hanem méltatlannak is bizonyul szerelmére. Most, hogy Oswald gazdag szeretőből és potenciális férjből ápolásra szoruló féltestvérvé változott szemében, a lány habozás nélkül faképnél hagyja. Alvingné tragikus éleslátással felismeri, mekkora szerepe volt a kisvárosi környezet nyomasztó kisszerűségének és távlattalan kicsinyességének abban, hogy Alving a züllés útjára lépett, s mi több, arra a következtetésre jut, hogy kölcsönös kötelességeik szakadatlan emlegetésével ő maga is hozzájárult ahhoz, hogy férjében az életöröm torz utakra tévedt. Ezzel Ibsen realista analízissel feloldja az átöröklés biológiai determinizmusában rejlő naturalisztikus mozzanatot.

Az utolsó narratív közlés már a dráma tragikus csúcspontjához vezet. Oswald elmondja anyjának, orvosától tudja, hogy agylágyulásban szenved, egy veszélyes rohama volt már, előbb-utóbb a második is bizonyosan rátör, és szellemi értelemben csecsemővé teszi.

Csak anyja mentheti meg a vegetatív tengődéstől, s csak úgy, ha morfiummal megmérgezi, megszabadítja a kéretlenül kapott, kínban adott és kinná váló, esztelen s hasztalan élettől. Az agylágyulás fenyegetése a szó érzéki-festői leírásában eszelősen sugallatos benyomást kelt: „Engem mindig meggypiros bársonydrapériákra emlékeztet – meleg és tenyérbizsergető drapériákra”<sup>19</sup> – mondja anyjának Oswald. Alvingné, látván, mennyire izgatja Oswaldot a dolog, beleegyezik kérésébe. Titkon azt reméli, úgysem kell teljesítenie. A roham azonban hamarosan bekövetkezik. Amikor a virágszoba üvegfalán átragyog a kelő nap fénye, Oswald bambán bámul maga elé, és merev, tompa hangon a napot kéri anyjától.

Mindezek a példák arra vallanak, hogy a drámájába foglalt nagyszámú elbeszéléssel Ibsen drámai feszültséget kelt, drámai ellentéteket gerjeszt és drámai összeütközéseket provokál. De bármennyire sikeresen dramatizálja is a *Kísértetek*be szőtt elbeszélő mozza-

<sup>18</sup> *I. m.*, 547.

<sup>19</sup> *I. m.*, 559.

natokat, ezek művészi jelentése és jelentősége merőben más, mint Szophoklész *Oidipusz királyában* volt, s ennél fogva a *Kísértetek* egészen más értelemben analitikus dráma, mint az *Oidipusz király*. A különbség a cselekményépítés előre, illetve hátra vezető motívumainak jellegében és viszonyában érhető tetten. A Szophoklész-tragédiában a cselekmény alapjellegét az előre vezető motívumok határozzák meg: Oidipusz a maga elé tűzött célt, Laiosz gyilkosának leleplezését s Thébának a dögvésztől való megszabadítását pontról pontra történő szívós előrehaladással éri el. A múlt felderítése e célratoró és célhoz jutó, közérdekű és önpusztító nyomozásnak pusztán elősegítője.

Az Ibsen-drámában a cselekmény mozgását a hátra vezető motívumok uralják. Alvingné felfedi Manders, majd Oswald és Regina előtt, milyen ember volt Alving, s Oswald feltárja Alvingné előtt, milyen következményekkel járt Alving szabadossága. Az *Oidipusz királyban* a szó eredeti (s nem csupán drámaszerkezeti) értelmében hős a főszereplő: a mellékkörülményekre, sőt önnön biztonságára való tekintet nélkül, királyi bátorsággal követi célját. A *Kísértetekben* a főszereplő, Alvingné csak törpe környezetéből emelkedik ki áldozatvállalásával, önfeláldozásával és azzal a képességgel, hogy az igazsággal szembenézzen, de emberi autonómiája nemcsak Oidipuszéhoz, hanem Nóráéhoz sem ér fel. Oidipusz kideríti, Alvingné és Oswald csak feltárja az igazságot. Oidipusz kérelmetlenül céltudatossággal kinyomozza, megtudja a teljes igazságot, Alvingné és Oswald csak tudja és egymással tudatja a részigazságot. Oidipusz egymaga hatol el a titok nyitjához, Alvingné és Oswald között megoszlik a megnyilatkozás terhe. Oidipusz aktív hős, aki dinamikus cselekszik, bár cselekvésével egy sorsszerű történést derít fel; Alvingné és Oswald passzív figura, akivel megtörténnek a dolgok, bár ami megtörténik, az részint idegen cselekvés következménye, részint a saját tett sajnálatos és sorsszerű elmaradásának folyamánya. Oidipusz a thébai nép érdekében cselekszik, Alvingné és Oswald kétszemélyes magányban szenved, s az anya csak akkor tud segíteni fián, ha elpusztítja. Bár Oidipusz éppoly akaratlanul, tudattalanul és önhibáján kívül követte el bűnét, mint ahogyan Oswald sem tehet arról, hogy apja szabadossága őt is megfertőzte, s hogy éppen féltestvérébe lett szerelmes, a körülmények hatalma Oidipusz cselekvésének csak személyes sikerén lesz úrrá, erejét azonban éppúgy nem korlátozza, mint ahogyan erkölcsi jogosultságát sem csorbítja ki; Oswald és Alvingné esetében azonban magát a cselekvést szorítja vissza, bénítja meg. Oidipusz a klasszikus athéni demokrácia erejét, az Alving-család a késő-polgári norvég kisváros gyengeségét testesíti meg. A visszafelé vezető motívumok erejét a *Kísértetekben* a jellemek erőtlensége, az értéképítő cselekvés elégtelensége alapozza meg.

Ezzel teljesen egybevág az előre vezető motívumok hatósugarának tetemes (erkölcsi vagy fizikai) megrövidülése a *Kísértetekben*. Amennyiben a jövőbe tűzött célok követése sikerre számíthat, a siker a célok s a célokat kitűző és elérő figurák kisszerűségét, alacsonyrendűségét jelzi (Engstrand matrózkocsmát nyit, Regina a züllés árán is az érvényesülés útjára lép). A nemesebbnek tűnő célokat a múlt megmérgezi, az idő csak átmenetileg tűri, s a tűz elemészti (Manders és Alvingné a kamarás úr emlékét méltó menhellyel kívánja megörökíteni, Alving emléke azonban nem méltó a megörökítésre, s a menhely még felavatása előtt leég). A tényleges erkölcsi előrelépés csak tragikusan megkésett, katartikus felismerés formájában történhet meg, melyet a dráma a nézőnek sugall: a kicsinyesen korlátozott kisvárosi környezet, mentalitás és morál tette tönkre Alvingot, Oswaldot és Alvingnét; az öröm nélküli morál és a morál nélküli öröm egymást

taszító sarkítása s a polarizáció pusztító hatása a két elv integrációjának szükségességére utal – negatív tanúságtétellel.

Mindez azzal a következménnyel jár, hogy míg az analitikus forma az *Oidipusz királyban* – a tragédiába foglalt számos elbeszélés ellenére is – ízig-vérig drámai, addig a *Kísértetekben* – az elbeszélések múltba terelő hatását ellensúlyozó dinamikus cselekvés, előremutató akció hiányában – epikus felhangú. A mű így sem, itt sem cserél műnemet, a dráma nem vált át epikába, de a maga művészi üzenetét az elidegenedés sűrűbb társadalmi közegében csak mint epikus dráma tudja közvetíteni. Ezzel a drámatörténet egyik nagy múltú irányát folytatja, és egy jellegzetes későbbi ágát növeszti (Hauptmann, Strindberg, Csehov, Brecht, Beckett, O'Neill, Albee).

## Paul Valéry és a megismerés útjai

SZABÓ ANNA

Je confesse que j'ai fait une idole  
de mon esprit, mais je n'en ai pas  
trouvé d'autre.<sup>1</sup>

„Les autres font des livres. Moi, je fais mon esprit” – olvashatjuk Valéry egyik naplófeljegyzésében, amelyet 1902 táján vetett papírra.<sup>2</sup> Ezt az ifjúkori kijelentését a később megjelent művek, illetve a teljes életmű sem kérdőjelezheti meg, hiszen még a megrendelésre, felkérésre készített frásokban is nyilvánvaló, hogy Valéryt egész életében mindenekelőtt az az egyetlen gondolat foglalkoztatta, melyet már 1894-ben, a *La Soirée avec Monsieur Teste*-ben megfogalmazott: „Que peut un homme?”<sup>3</sup>

Bár elsősorban költőként tartjuk számon, más műfajokban is maradandót alkotott, s szinte felsorolni is nehéz azokat a témákat, az emberi tevékenység azon területeit, amelyekhez hozzászólt, s gondolatai, találó meglátásai nemegyszer a szakembereket is elgondolkodtatták. Nem kerülheti el azonban az olvasó figyelmét az a tény, hogy Valéry életművében nem elsősorban a sokszínűség, a tematikus gazdagság a legfontosabb, illetve nem az a legjellemzőbb, hanem az az állandó törekvés, amely ezt a látszólag szerteágazó művet létrehozta és végső soron egységessé tette. Bizonyos szempontból tehát kétségkívül igazuk van azoknak, akik azt vallják, hogy Valéry makacsul „egyirányú” művet alkotott, s meg kell jegyeznünk, hogy ez, illetve ennek szándéka nem is állt távol a *Monsieur Teste* szerzőjétől. Egy alkalommal azt mondta Frédéric Lefèvre-nek: „Je concevais fort bien qu'un poète amoureux de son art se contentât de refaire, sa vie durant toujours le même poème, en donnant tous les trois, quatre ou cinq ans, une variation nouvelle d'un thème une fois choisi.”<sup>4</sup> Erre egyébként nála is több példát találhatunk: a legszembeötlőbb talán a *Narcisse* esete, melynek első variánsa 1890-ből (*Narcisse parle*), az utolsó pedig 1938-ból való (*Fragments du Narcisse*) – arról nem is beszélve, hogy az alapmotívum, a szemlélődés, az önvizsgálat és a tükör narcisztikus témája egész költészetén végigvonul. Valéry azonban nemcsak verseiben variálta előszeretettel ugyanazt a néhány témát, hanem más műveiben is, szinte minden leírt sorában az izgatta, hogy milyen is az emberi gondolkodás természete, milyen szabályok szerint működik, melyek a lehetőségei és a korlátai, mit és

<sup>1</sup> *Extraits du Log-book de Monsieur Teste*, in PAUL VALÉRY: *Oeuvres*, Pléiade, Gallimard, 1957, II, 37. Valamennyi Valéry-idézetünket ebből a kiadásból vettük. A napló-feljegyzések esetében szintén a Pléiade-kiadást idézzük: PAUL VALÉRY: *Cahiers*, I–II, Gallimard, 1973. Fontosnak tartjuk megjegyezni, hogy Valéry igen nagy jelentőséget tulajdonított a központozásnak s gyakran el is tért a megszokottól. Idézeteinket ezen e téren is az eredetinek megfelelően adjuk.

<sup>2</sup> *Cahiers*, I, 30.

<sup>3</sup> *Oeuvres*, II, 25.

<sup>4</sup> Idézi M. DÉCAUDIN: *Narcisse: „Une sorte d'autobiographie poétique”*. *Information littéraire*, 1956. ápr.–máj.

hogyan képes megismerni, hogyan alkot. Ezeknek a kérdéseknek a teljes súlyát, fontosságát azonban csak naplójából ismerhetjük meg, melyet 1894-től haláláig, 1945-ig vezetett. A hátrahagyott 261 füzet bizonyos szempontból életének fő műve, melyet maga is fontosabbnak tartott „irodalmi” alkotásainál. Naponta feljegyzett gondolatai valóban egész életművének alapját, intellektuális fedezetét adják: csakis a napló ismeretében fogadhatjuk el és érthetjük meg Teste urat, csakis általa válik hitelessé az Ifjú Párka drámája s kap egyéni értelmet, meggyőzően személyes hangsúlyt a *Cimetière marin* tragikusan felemelő utolsó strófája.

„Il ne faut pas se préoccuper des solutions mais des positions. Ne jamais se hâter de résoudre mais approfondir et déterminer la difficulté – la tailler comme un diamant – la faire éclatante et pure. De sorte que tout le groupe des aspects intellectuels roule sur quelques points durs, d’autant plus durs et brillants qu’on en réduit le nombre” – írta 1902-ben,<sup>5</sup> s valóban, írásaiban mindvégig a kérdésfelvetések dominálnak. Néhány évvel későbbi egyik jegyzetében pedig ezt olvashatjuk: „Nous n’avons pas à expliquer l’univers – mais à l’exploiter. Voilà le vrai chemin. Le transformer c’est le comprendre, – car comprendre c’est transformer. C’est par la voie de l’exploitation des choses et de nous que nous accédons à ce que nous pouvons comprendre – c’est-à-dire à ce que nous *pouvons*.”<sup>6</sup>

Feltáró, megismerő munkáját önmaga elemzésével kezdi:

„Ma philosophie ne tend qu’à me rendre familier à moi-même. Mon but n’est pas de construire un monde où je pourrais ne pas figurer – Ni même de dresser une table et une classification universelle. Mais me tirer à ma lumière, faire jouer mes ressorts, unir ce que les circonstances n’unissent pas; désunir ce que le hasard a uni –; amoindrir mon indéfini, m’étendre pour trouver mes limites, me circonscrire en général et me rejeter tout entier. . .”<sup>7</sup>

Valéry tehát egyfajta önelemzést, vagy ahogyan ő mondta, „önboncolást” végzett, melynek azonban általánosabb célja az, hogy saját magán mint egyénen végzett megfigyelései révén, saját tapasztalatainak elemzése során olyan ismeretek birtokába jusson, melyekből később magának az emberi lénynek az „összműködését”<sup>8</sup> – illetve az alkotási folyamat törvényszerűségeit – tárhassa fél: a testét és a szellemét s kapcsolatukat a világgal. Erre az állandó és kölcsönös, feltárandó kapcsolatra utal a napló egyik gyakori jelzése a C E M (Corps, Esprit, Monde – Test, Szellem, Világ).<sup>9</sup>

Mint már korábban jeleztük, hajnali töprengései igen szerteágazóak voltak. A közöttük való eligazodásban a még Valéry által kidolgozott osztályozási szempontok lehetnek segítségünkre,<sup>10</sup> melyeket a *Cahiers* Pléiade-kiadásának szerkesztője, Judith Robinson messzemenően figyelembe is vett.<sup>11</sup> Önmaga, illetve az ember megismerésére irányuló

<sup>5</sup> *Cahiers*, I, 458.

<sup>6</sup> Uo. 590.

<sup>7</sup> Feljegyzés 1914-ből, uo. 331.

<sup>8</sup> „Ce qu’il faut chercher à concevoir c’est le fonctionnement d’ensemble de l’être humain.” Feljegyzés 1902-ből, uo. 782.

<sup>9</sup> „C E M – Les trois points cardinaux de connaissance” – feljegyzés 1939-ből, uo. 1142.

<sup>10</sup> Ezt a munkát már 1908-ban elkezdte Valéry, életében azonban csak nagyon kevés részletet adott belőlük közre (l. *Tel Quel, Oeuvres*, II, 473–781).

<sup>11</sup> A legfontosabb „fejezetek”: *Ego, Ego scriptor, Langage, Philosophie, Système, Soma et C E M, Sensibilité, Temps, Éros, Théta, Bios, Mathématiques, Histoire-Politique*.

kutatásainak lényegét Valéry néhol a *Méthode*, leggyakrabban pedig a *Système* szóval jelölte. Hogy mit is értett rendszerén, meglehetősen nehéz megállapítanunk, mivel a kérdésnek hol egyik, hol másik aspektusára tette a hangsúlyt, mintegy kifejezésre juttatva a probléma sokoldalúságát, illetve elért eredményeivel szemben érzett állandó elégedetlenségét is. Ha azonban megpróbálunk visszanyúlni ennek a módszernek az eredetig, ahogyan ezt maga Valéry is több ízben megtette füzeteiben, akkor, igaz kissé leegyszerűsítve, megállapíthatjuk annak két lényeges összetevőjét, melyek a későbbiekben is esetleg csak egymáshoz való arányukban módosultak. A gyökereket 1892-es érzelmi válságában kell keresnünk (ahonnan egyébként ún. húsz éves hallgatását is számítják), amelyből a kiutat – a kor egyre erősödő idealista-misztikus irányzataival szemben – inkább a XIX. század hagyományaira támaszkodva, az intellektus, a racionalizmus segítségével kereste. Kezdetben tehát inkább „negatív cél” vezette, lázadásról, inkább elutasításról volt szó,<sup>12</sup> nem pedig konstruktív programról. Saját nyugalmát, belső egyensúlyát féltette érzelmeitől, a „szerelem bálványától”, s ehhez társult a metafizika s részben hasonló okokból az irodalom elutasítása is. 1931-ben így emlékezik erre:

„Où je m'approuve.

Je m'approuve[. . .] d'avoir »fondé« en 92 mon »Système« – qui n'est qu'une observation très simple suggérée par le besoin de défendre Moi contre Moi. . .”<sup>13</sup>

Ennek a védekező hozzáállásnak két következménye volt, melyek módszerének alaprendenciáját is képezték attól a pillanattól kezdve, amikor a kezdeti elutasító reakcióhoz objektív megfigyelések kezdtek járulni. Mindenekelőtt a szellem aktív és objektív elemzését a lelki élet túlzottan passzív, szubjektív és tisztázatlan gyakorlata fölé helyezte. Másodsorban pedig tudatosan igyekezett magát távol tartani az érzelmi szférától (ez legerősebben a fiatal Valérynél figyelhető meg), s minden lelki működést valamiféle fiziológiai jelenséggé kívánt redukálni s ily módon magyarázni. Valéry tehát saját érzelmi, ösztöni megnyilvánulásait is racionalista módon akarta kezelni, s bennük is, csakúgy mint a gondolatban, az intellektuális funkciókban, az embernek a külvilág valamilyen ingerére adott válaszát kereste, s mindenekelőtt ezt a hatás–ellenhatás mechanizmust próbálta felfejteni és megérteni.<sup>14</sup> A naplóban tehát részben önmagán végzett megfigyeléseit rögzítette, részben pedig a legkülönbözőbb tudományok területéről szerzett ismereteit próbálta felhasználni s beépíteni saját rendszerébe. Egyfajta filozófia ez, amely azonban az általános törvényszerűségeket is konkrétan, a gyakorlatban használhatónak kívánja. Bár sokat olvasott filozófusokat, a filozófiából azt hiányolta, hogy éppen az ember „lényegével”, intellektuális és emocionális funkcióival nem foglalkozik kielégítően:

„La philosophie s'est toujours attribué la science des sciences. Mais ce qui surprend en elle quand on la parcourt, c'est l'absence de toute solution précise et de toute indication pratique quant à la nature des faits intellectuels. Elle ne montre en rien les procédés réels de la pensée. Elle ne donne jamais une recette pour utiliser sa pensée, pour capter tout ce qui s'y passe et prévoir les résultats d'une rêverie, d'une méditation, d'un calcul.”<sup>15</sup>

<sup>12</sup> „Ma véritable valeur – elle gît dans mes refus.” Feljegyzés 1936-ból, *Cahiers*, I, 150.

<sup>13</sup> uo. 832.

<sup>14</sup> A *CEM* rövidítés mellett a másik gyakorta használt jelzése, a *D R* (= Demande-Réponse) éppen erre utal.

<sup>15</sup> Feljegyzés 1896-ból, *Cahiers*, I, 776.

Valéry szándéka tehát igen ambiciózus, nem kevesebbet akart elvégezni, mint az emberi gondolkodás és megismerési folyamat tudományos megalapozását. Erről nyilatkozik egészen explicit módon 1900-ban: „Je tente à mes risques et périls ce qu’ont tenté et accompli Faraday en physique, Riemann en mathématiques — Pasteur en biologie — et d’autre en musique. Je tente de donner à la théorie de la connaissance une méthode assez rigoureuse pour diminuer le nombre des fantômes qu’elle comporte et rendre plus connexe les branches pratiques qu’elle a toujours possédées à l’écart de ses théories successives [ . . . ] Essentiellement je cherche l’expression la plus conforme et la plus commode des transformations incessantes de la connaissance.”<sup>16</sup>

Mint említettük, Valéry mindenekelőtt saját belső zűrzavarát kívánta tisztázni, megmenteni lelki nyugalmát, énje szuverenitását. Ezért próbálta aprólékos pontossággal megfigyelni saját reakcióit: végső célja tehát — kutatásai első fázisában — az volt, hogy bonyolult, ellentmondásos, távolról sem egyértelmű lelki működéseit véges számú, fiziológiailag magyarázható jelenségekre redukálja, s ily módon demisztifikálja, hatalmától fossza meg a rajta elhatalmasodó erőket, értelmével igázza le őket. Ehhez mindenekelőtt arra volt szüksége, hogy pontosan felderítse azokat a korlátokat, akadályokat, amelyek útját állják az észnek, meghatározza ezek természetét és funkcionális eredetét. A különböző lelki reakciók folytonos váltakozása, látszólagos instabilitása (ahogyan ő nevezte: „self variance”) mögött meghúzódó *állandót*, az alapvető struktúrát kereste. Világosan látta, hogy csakis akkor juthat közelebb céljához, ha jelentős egyszerűsítéseket végez, ha olyan általános elveket, törvényeket, elnevezési formákat talál, melyek elvezetik egy bizonyos alapstruktúrához. Ezen a ponton kap nála nagyobb hangsúlyt a „pozitív cél”, s folyamodik immár tudatosan a tudományokhoz, még pontosabban a tudományos modellekhez. A test—szellem—világ bonyolult kapcsolatrendszerének megfelelően több tudomány szempontjából, az általuk kínált modellek segítségével próbálta több oldalról is megközelíteni az emberi lélek működését, a megismerési folyamatát — végső célja pedig az volt, hogy az így elemzett modellek közös elemeit, „átfedéseit” felhasználva egy végsőig redukált, alapvető rendszert állítson össze. A fiziológia területén inkább már akkor is hagyományosnak számító modellekkel dolgozott, a matematika és a fizika területén azonban a legújabbakhoz folyamodott.<sup>17</sup> Valéry módszerének tudományos jellegét nyilvánvalóan elsősorban ezeknek a tudományos modelleknek az alkalmazása adja. A fiziológia területéről példaként említhetjük meg az inger és a válasz mobil kapcsolatát megjelenítő modellt és az egyensúlyhoz való visszatérés modelljét („retour à zéro”), amelyet talán a legfontosabbnak tartott és igen gyakran vizsgált. Számos erre vonatkozó feljegyzése egyikében írja, hogy a szellem, csakúgy mint a test, „se manifeste par le retour (ou la tentative de retour) du système vivant à un état dont il a été *écarté*”.<sup>18</sup> Más szóval úgy szemléli az embert, mint egy önmagát szabályozó mechanizmust, amely egyensúlyának megőrzése érdekében minden olyan „kilengést” ösztönösen korrigál, mely őt átlagos egyensúlyi helyzetéből — optimális „működési állapotától” — eltéríti. A nullához

<sup>16</sup> Uo. 78.

<sup>17</sup> A matematika terén való jártasságával kapcsolatban I. KERÉKJÁRTÓ BÉLA magyar matematikus visszaemlékezései: *Paul Valéry budapesti látogatása* a Budapest c. folyóiratban, 1945. november.

<sup>18</sup> *Cahiers*, I, 1025.



való visszatérés e modelljében nyilvánvalóan felismerhető a modern kibernetika két kulcsfogalma, a *homeosztázia* és a *feed-back*.<sup>19</sup>

Kitűnik feljegyzéseiből, hogy a metamatikai modellek közül először az algebrai modellek foglalkoztatták. 1894-ben írja: „Je pose que: La Science mathématique dégagée de ses applications telles que la géométrie, l'arithmétique écrite etc. et réduite à l'algèbre, c'est-à-dire à l'analyse des transformations d'un être purement différentiel, composé d'éléments homogènes — est le plus fidèle document des propriétés de groupement, de disjonction et de variation de l'esprit.”<sup>20</sup> Világosan mutatja ez a feljegyzés, hogy Valéry mindenekelőtt a gondolat, a gondolkodási folyamat változásait, annak törvényszerűségeit kívánta volna modellbe foglalni, ennek érdekében foglalkozott előszeretettel a csoport-elmélettel, amelyből a permutáció és a szubsztitúció révén a kombinációs lehetőségek elméleti alapjait ismerhette meg, valamint ezen belül behatóan vizsgálhatta az *állandó* problémáját is. A halmazelmélet területén ismét csak a különbözőség és a hasonlóság elméleti kérdései izgatták, hiszen ezek segítségével az elemek közötti sokrétű és változó kapcsolatokat elvont módon vizsgálhatta. Arnold Kaufmann szerint Valéry akkor jutott legközelebb kitűzött céljához — legalábbis matematikai szempontból —, amikor a halmazelméletre támaszkodott, s abban a módban, megközelítésben, ahogyan Valéry a halmazelméletet alkalmazta saját problémáinak megoldási kísérletében, felsejlik a halmazelmélet egyik új, napjainkban mintegy tíz–tizenöt éves múltra visszatekintő ága, a fuzzy-halmazok elmélete, amely a hagyományos halmazelméletnél, illetve formális logikánál tágabb területet ölel fel, s amely a matematikusok szerint különösen a humán tudományokban remélhet nagy jövőt.<sup>21</sup>

A gyakran előforduló modellek közül megemlíthető még a fizika területéről a mechanikai és elektromágneses modellek és főként a termodinamikai modellek gyakori alkalmazása.<sup>22</sup>

Nyilvánvaló, hogy Valéry egyik tudományos modellt sem képzelte önmagában alkalmasnak az emberi gondolkodás abszolút modellezésére, hiszen tisztában kellett lennie azzal, hogy ezeknek a modelleknek a megkülönböztetése már önmagában is bizonyos fokú leegyszerűsítése a kérdésnek, hiszen a különböző modellekben nyilvánvalóan előfordulnak átfedések, közös vonások: matematikai elemek a fizikai modellekben, közös alapelemek a különböző matematikai modellekben, vagy például bizonyos modellek egyszerre kapcsolódhatnak a fiziológiához és pl. a fizikához is. Kutatásai közben azonban számos analógiát fedezett fel Valéry a szellem működése és pl. bizonyos fizikai jelenségek között. A feltárt analógiák rendszeres feldolgozása, összevetése — a majdani végső rendszer kialakítása érdekében — azonban csak nagyon részlegesen történt meg. Nincs tisztázva egyelőre, hogy melyik valéryi modell hozott fontos eredményt, nem

<sup>19</sup> Vö. J. ROBINSON: *Comment aborder le „Système” de Valéry?*, in *Approche du „Système”*. Paris, Revue des Lettres Modernes, 1979, 7–26.

<sup>20</sup> *Cahiers*, I, 36.

<sup>21</sup> Vö. ARNOLD KAUFMANN: *Les Mathématiques de l'imprécis — la théorie des sous-ensembles flous et ses possibilités dans les sciences humaines*, in *Approche du „Système”*, 27–37.

<sup>22</sup> A *Cahiers* tudományos modelljeivel kapcsolatban l. még: J. ROBINSON: *L'Analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, III. fejezet, Paris, J. Corti, 1963 és J. ROBINSON már idézett tanulmányát (19. jegyzet).

tudhatjuk, miért éppen ezt vagy azt a modellt választotta, sőt az sem világos egyértelműen, hogy pontosan melyik lelki jelenséget, milyen folyamatokat, milyen változásokat kívánt végül is ilyen módon megjeleníteni. Valószínűnek tűnik azonban, hogy Valéry a lelki működésnek nem egyetlen, végleges modelljét akarta megalkotni, hanem több lehetséges megjelenítését, melyek adott esetben további kutatásokat tettek volna lehetővé.<sup>23</sup> (Az erre vonatkozó tudományos kutatások ma is hasonlóan szerteágazóak, s egyelőre távolról sem ígérkezik valamiféle közös nevező megtalálásának lehetősége.) Magának a „Système” elnevezésű rovatnak a jelenléte azonban bizonyítja a vállalkozás paradox voltát: a sokszempontú, gazdag feltárás igényét, a minél nagyobb számú modell bevezetését s ugyanakkor a legfőbb, legfontosabb, legalapvetőbb *egyetlen* modell megalkotásának igényét, mely az előbbieket mintegy fölöslegessé tenné.

Fölvetődik természetesen a kérdés, vajon mi valósulhatott meg ebből az „abszurd ambícióból”<sup>24</sup>, ahogyan ő maga nevezte? Vajon túljutott-e a részleteken s ugyanakkor az általa annyira elítélt általánosításokon? Vajon közelebb jutott-e az ismeretelmélet *gyakorlati* problémáihoz?

Előjáróban feltétlenül megállapíthatjuk, hogy bármennyire is az intellektuális szférán volt nála a hangsúly, azt soha sem tévesztette szem elől, hogy az emberi gondolat az agy működésének eredménye, s mint ilyen az anyag terméke – tehát valóban a komplex emberi lényt kívánta feltárni a maga pszichoszomatikus valóságában.<sup>25</sup> Még egy előzetes megjegyzés kívánkozik: ahogyan már jeleztük, Valéry nem magyarázni akart, hanem mindenképp feltárni, megismerni; ehhez következetesen tartotta is magát, s így módon valóban igen fontos és pontos megfigyelést rögzített, illetve számos megoldásra váró kérdést vetett föl.<sup>26</sup> Az a pusztán tény, hogy ez a hatalmas anyag végül is töredékes állapotban maradt fenn, önmagában is jelzi, hogy – ha módszerét sikerült is fölvezetnie – az egységes rendszer, az emberi „működés” modelljének összeállítása nem sikerült. Ennek több oka is lehet – félretéve azt a feltételezést, hogy abszolút módon esetleg nem is lehetséges –, egyrészt talán az, hogy Valérynek elsősorban az elemzéshez voltak meg a kellő adottságai s a szintetizáláshoz sokkal kevésbé<sup>27</sup>; másrészt nyilvánvaló idegenkedése a rendszerektől, melyek könnyen hamis általánosításhoz vagy egyszerűsítéshez vezethetnek, illetve végleges megoldásokat kínálhatnak. Mindezek a tulajdonságok adják Valéry gondolkodásmódjának erősségét s ugyanakkor talán gyengeségeit is.

Ha azonban a napló Pléiade-kiadását olvassuk, ahol az eredetileg szétszórt gondolatokat már csoportosítva látjuk, töredékes jellegük szinte teljesen eltűnik. Meglehetősen

<sup>23</sup> „Je travaille pour quelqu’un qui viendra après”, *Cahiers*, I, 201.

<sup>24</sup> „Tout ceci témoigne d’une ambition absurde, mais non inféconde – qui se serait nommée: Théorie Analytique de la pensée – (c’est-à-dire de certaines transformations–) – Car il faut que certaines entreprises non sensées soient tentées – –”, feljegyzés 1942-ből, *Cahiers*, I, 857.

<sup>25</sup> Valéry nézőpontjának *tudományos* helyességét orvosok, biológusok, pszichológusok részleteiben is megalapozottan tartják. Vö. az *Approche du „Système”* c. kötet tanulmányaival.

<sup>26</sup> Igen figyelemreméltóak többek között a gondolkodási mechanizmus állandóan változó jellegéről, a feledékenységről szóló feljegyzései, arról, hogy az ember mennyire korlátozott az egyidejűségben, tehát hogy képtelen egyszerre több dologra figyelni; jelentősek még a különböző funkciók összeegyeztethetetlen voltával kapcsolatos gondolatai (túl nagy fáradtság – alvási képtelenség; erős érzelmek – szellemi koncentráció lehetetlensége stb.).

<sup>27</sup> Jegyzet 1915-ből: „Il me manque un Allemand qui achèverait mes idées”, *Cahiers*, I, 69.

egységes, kidolgozottnak ható képet kapunk bizonyos területekről<sup>28</sup> – kétségtelen, hogy a huszadik század egyik legnagyobb intellektuális teljesítményével állunk szemben. Köztudott, hogy a fiatal Valérynek Leonardo da Vinci, az univerzális reneszánsz ember volt a példaképe, s nyilvánvaló, hogy a *Cahiers*-ban elsősorban „önfejlesztő” gyakorlatokat végzett s így kívánta ideálját megközelíteni. Legnagyobb versei – a formának köszönhető összefogottság és letisztultság folytán – a „belső emberi történések” rendkívül pontos és összetett ábrázolásában híven tükrözik e módszer eredményeit: az elmulasztott elméleti összegzés ezekben nyer speciális kifejeződést. Kísérletek ezek a módszer megvalósítására, lehetséges magatartásformáknak a gyakorlattal való szembesítésére. Ezek közül a modellek közül két szélsőségeset kell feltétlenül megemlítenünk: a *Narcisse* variációit és a *Teste*-ciklust – valamint a *Jeune Parque*-ot és a *Cimetière marin*, melyekben legteljesebben fejeződik ki Valéry belső drámája, illetve ennek a belső drámának legfőbb összetevői, melyek a fiatalkori szenvedély és lázadás múltával is megmaradtak. A fiatal Valéry nem kevesebbet akart, mint – ahogyan arról többek között az *Eupalinos ou l'architecte*-ben is ír<sup>29</sup> – előbb megismerni, majd megőrizni s kifejleszteni valamennyi velünk született képességünket, s önmagunk elemzése után megismerni a tudományokat, elsajátítani törvényszerűségeiket, s ezután – mintegy játszva a lehetséges variációkkal – tökéletes művek sorát alkotni. Elutasította tehát a választást, amelyben nem elsősorban önmaga megvalósítását, hanem éppen ellenkezőleg, önmaga megtagadását látta. Végül is 1917 táján rá kellett jönnie vállalkozása emberfeletti voltára, s visszatért a költészethez s épp egy olyan verssel, melyben az álom, az ébredés, az élet és a halál, a csönd és a megszólalás ellentéte, drámája fejeződik ki. A költeményben végül is az élet, az alkotás vállalása győz, hiszen a vers – Valéry *alkotása* – megszületik. A költő megszólalása azonban nem jelenti konfliktusai megoldását, kompromisszumról van inkább szó, nem pedig arról, hogy valóban birtokában volna a szellem minden hatalmának, s föltárta, legyőzte volna az énje rejtett zugaiban ható titokzatos erőket. Ezt bizonyítja, hogy más verseiben is, vagy ahogyan gyakran mondta, költői kísérleteiben is szüntelen jelen van az élet és a tudat közötti konfliktus, a szinte állati élniakarás ösztönös spontaneitása és az emberfeletti tisztánlátás igényének összecsapása.

E két erővel szembeni egyik lehetséges magatartásforma a *Teste* úré, Valéry ideáljáé, aki látszólagos banalitása, középszerűsége ellenére nagyratörő intellektuális ambíciókat táplál, aki végül is ad abszurdum testesíti meg a fiatal Valéry vállalkozását, s egyben annak lehetetlenségét. A másik nem kevésbé egyedí figura Nárcisz, akinek magánya ugyanolyan végleges, mint *Teste* úré, csakhogy ő – vele ellentétben – miközben „kimeríthetetlen Én”-jét fürkészi szüntelen, élete és halála minden értelmét nyugtalan és kielégíthetetlen érzékiségéből meríti:

. . . je ne suis curieux  
 Que de ma seule essence;  
 Tout autre n'a pour moi qu'un coeur mystérieux,  
 Tout autre n'est qu'absence.

<sup>28</sup> Saját egyéniségéről (*Ego*), alkotási módszeréről (*Ego scriptor*), írói etikájáról (*Gladiator*), a nyelvről alkotott nézetéről (*Langage*), az emlékezet működéséről (*Mémoire*), az idő szerepéről (*Temps*) stb.

<sup>29</sup> Vö. *Oeuvres*, II, 114–115.

O mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi  
Le plus beau des mortels ne peut chérir que soi. . .<sup>30</sup>

Teste úr Valéry módszerének, elérni kívánt eszményének irodalmi megtestesülése, míg Narcisse szüntelen önmagát fürkésző tekintete, érzékeivel, testével való küszködése a *valóságot* fejezi ki. Teste úr alakjával 1894 nyarán kezdett foglalkozni Valéry, s 1896-ban már meg is jelent nyomtatásban: tehát jóformán még pályája elején, akkor, amikor módszere kidolgozásába alig-alig kezdhetett bele, amikor még előtte volt minden lehetőség s mégis, bizonyos szempontból, akár pályája végén is írhatta volna. Hiszen a *La Soirée avec Monsieur Teste* néhány oldalán a fiatal Valéry világosan látja már, hogy az „Intellektus e bálvány” – ideálja – maradéktalanul nem végezheti be feladatát – sőt éppen a legnehezebb, ám legfontosabb akadály előtt bukik el, s azt is jól látja, hogy már ez a tökéletlen siker is elegendő ahhoz, hogy Teste úr embertelenné váljék, hogy léte lehetetlen legyen.<sup>31</sup> Az a tény azonban, hogy Valéry ennek a sürgősszerű, elkerülhetetlen kudarcnak a tudatában még egy fél századon keresztül folytatta reménytelen küzdelmét azért, hogy mégis megpróbálja elérni és felmutatni a szellem mindenhatóságát, már önmagában is bizonyítja vállalkozásának tényleges nagyságát s a költő számára mindenekelőtti, kizárólagos fontosságát.

Mit is tudat velünk Teste úr Valéry módszeréről? Tulajdonképpen mindent és ugyanakkor semmit. Megtudjuk – igaz, nem Teste úrtól, hiszen ő nemcsak az alkotást, de még a tényleges kommunikációt is elutasítja, mondván, hogy az igazi zseni „néma”, hanem hol a narrátortól, Teste úr e kissé tökéletlen alteregójától, hol meg Madame Teste-től –, hogy „ura gondolatainak”<sup>32</sup>, hogy „példátlan szellemi tornát végez”<sup>33</sup> azért, hogy megismerje az ember „határait és működését”<sup>34</sup> s miután ezeket kiismerte, agyában „pontosan meghatározott műveleteket hajt végre”.<sup>35</sup> Ezeket a műveleteket azonban – vagyis tulajdonképpen mindazt, amit Valéry módszerével kidolgozni kívánt – nem ismerjük meg, mert hiszen „les têtes les plus fortes [. . .] meurent sans s'avouer”.<sup>36</sup>

Feltárul azonban előttünk ennek a módszernek – létezési módnak – valamennyi végső következménye, mégpedig Teste úr életmódjában, szokásaiban, viselkedésmódjában, külsejében – mindaz, amit akarva-akaratlanul láttat vagy látni enged. Különös figura ő: nem gesztikulál, nem mosolyog, nem használ udvariassági fordulatokat, viselkedésében semmi spontaneitás, semmi érzelmi megnyilvánulás, mert hiszen undorral gondol mindenre, ami nem értelme szabad akaratából, megfigyelései eredményeként születik benne, hanem gondok, félelmek, remények szülötte.<sup>37</sup> Gyűlöli a melankóliát, még véleménye sincsen igazán, hiszen azokat is kedvére alakítja. Sívár, csupasz szállodai szobában él,

<sup>30</sup> *Fragments du Narcisse, Oeuvres*, I, 128.

<sup>31</sup> „. . . l'existence d'un type de cette espèce ne pourrait se prolonger dans le réel pendant plus de quelques quarts d'heure” – *Préface a La Soirée avec Monsieur Teste*-hez, *Oeuvres*, II, 13.

<sup>32</sup> *La Soirée avec Monsieur Teste, Oeuvres*, II, 17.

<sup>33</sup> Uo.

<sup>34</sup> Uo. 18.

<sup>35</sup> *Préface a La Soirée avec Monsieur Teste*-hez, uo. 14.

<sup>36</sup> *La Soirée avec Monsieur Teste*, 16. – Madame Teste pedig így ír férjéről: „C'est un trésor scellé que sa tête”, *Lettre de Madame Émilie Teste, Oeuvres*, II, 31.

<sup>37</sup> Vö. *Préface a La Soirée avec Monsieur Teste*-hez, uo. 12.

könyvek nélkül, hiszen már nem olvas, nincsen rá szüksége, mert az övé nem enciklopédikus bölcsesség, hanem a gondolatok ismétlődésének, variációs lehetőségeinek ismerete, tárgy nélküli gondolat. Szókinccse szűk, a legszükségesebbekre redukált, funkcionális.<sup>38</sup> Még barátai levelét is felesége olvassa fel neki, s ő is válaszol rájuk, mert Teste úr csak kívülről, szemlélődő tanúja ennek a világnak s önmagának is<sup>39</sup> – értelmének, *szemének* más, „belső, sajátos és univerzális” funkciója van.<sup>40</sup> Átlagember számára kiismerhetetlen, mert kiszámíthatatlanok a reakciói, hiszen azokat is akarata szerint irányítja.<sup>41</sup> Még a szenvedély pillanatai sem árulják el: ahogyan feleségétől megtudjuk, „mozdulatai brutálisak és precízek”, Madame Teste valamiféle „intellektuális sas karmaiban” érzi magát.<sup>42</sup> Azok, akik kapcsolatba kerülnek vele, rögtön elveszítik személyiségüket: „Sais-je jamais s’il me distingue, s’il m’aime ou s’il s’étudie? Ou s’il s’étudie au moyen de moi?” – kérdezi Madame Teste.<sup>43</sup>

Végül azonban magától Teste úrtól tudunk meg valami nagyon lényegest, talán a leglényegesebbet; igaz, ezt ritka gyenge pillanatai egyikében vallja meg látogatójának: „Que peut un homme? Je combats tout, – hors la souffrance de mon corps, au delà d’une certaine grandeur. C’est là, pourtant, que je devrais commencer. Car, souffrir, c’est donner à quelque chose une attention suprême, et je suis un peu l’homme de l’attention. . .”<sup>44</sup>

Valóban, Teste úr mindenekelőtt a figyelem, a tárgyilagos – vagy annak vélt – megfigyelése testet öltése, vagy ahogyan a neve is mutatja: *tanú*<sup>45</sup>, tehát kívülről, semmitől és senkitől sem befolyásolt lény. Jóllehet Valéry minden területen a szellemi szférára tette a hangsúlyt, azt többé-kevésbé világosan látta, hogy az emberi személyiség nem merül ki, nem merülhet ki *értelmes* lény voltában. A húszas évektől napjait is egyre inkább elárasztják az érzelmekkel kapcsolatos feljegyzések. A következőket még 1905-ben vetette papírra: „La distinction de l’âme et du corps est impossible dans le détail. Dès que l’on précise il y a un inextricable mélange.”<sup>46</sup> Gondolkodásmódjától azonban – részben gyakorlati okokból – nem áll messze a személyiségnek, illetve az ember bizonyos „funkcióinak” dualisztikus szemlélete – ám ezt általában csak a kutatás, az elemzés megkönnyítése érdekében teszi. Így például a gondolkodásnak is két aspektusát különbözteti meg: a „fizikai” vagy szenzoriális oldalt és a pszichikai oldalt, melyen a szellem gondolatalkotó tevékenységét érti.<sup>47</sup> Világos azonban, hogy az emberi gondolkodást mégis egységes folyamatában, természetének dialektikus egységében kívánta feltárni. Hasonlóképpen

<sup>38</sup> „... un grand nombre de mots étaient bannis de son discours.” – *La Soirée avec Monsieur Teste*, uo. 18.

<sup>39</sup> „Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite. . .” Uo. 25.

<sup>40</sup> Vö. *Lettre de Madame Emilie Teste*, uo. 26.

<sup>41</sup> „Il déjoue par sa profonde distraction et par l’ordre impénétrable de ses pensées, tous les calculs ordinaires que font les humains du caractère de leurs semblables.” Uo. 27–28.

<sup>42</sup> Uo. 30.

<sup>43</sup> Uo. 31.

<sup>44</sup> *La Soirée avec Monsieur Teste*, 25.

<sup>45</sup> „Monsieur Teste est le témoin”, *Pour un portrait de Monsieur Teste, Oeuvres*, II, 64.

<sup>46</sup> *Cahiers*, I, 495.

<sup>47</sup> A gondolkodás szenzoriális oldalának jelzésére a *Cahiers*-ban a  $\varphi$ -t alkalmazza, a pszichikai oldal jelölésére pedig a  $\psi$ -t.

gyakorta elkülönül nála az intellektuális és az érzelmi szféra. A *Jeune Parque*-ban például ezt olvashatjuk: „Dans ma lourde plaie une secrète soeur / Brûle, qui se préfère à l'extrême attentive”.<sup>48</sup> Az ifjú Párka két énjének küzdelme annak a valéryi felfogásnak a költői lecsapódása, miszerint minden embernél két ént lehet megkülönböztetni: az egyik a szív, az érzelmek által befolyásolt, eltorzított, empirikus én, tengernyi benyomással, egyéni és társadalmi tapasztalattal, amely elsősorban a beszédben és a gesztusokban nyilvánul meg. Ez az, amit általában személyiségnek nevezünk. Valéry szerint az empirikus én nem képviselhet állandó értéket, mivel túlságosan változékony, függvénye a többi embernek, a körülményeknek s az időnek is. Stabil elemet, értéket csakis a másik én hordozhat, mely érzelmektől mentes, személytelen: ez nem más, mint az önmaga lényegére redukált, meztelen tudat.<sup>49</sup> A tudatnak ez a primátusa Valéry filozófiájának mindvégig meghatározó eleme maradt, ugyanakkor egyre jobban látta, hogy ő maga sem képes megszabadulni empirikus énjétől, bizonyos helyzetekben tehetetlen vele szemben. Nem sokkal halála előtt jegyezte fel a következőket: „Je connais *my heart*, aussi. Il triomphe. Plus fort que tout, que l'esprit, que l'organisme. — Voilà le *fait*. . . Le plus obscure des faits. Plus fort que le vouloir vivre et que le pouvoir comprendre est donc ce sacré — C — [ . . . ] „Coeur” — c'est mal nommé. Je voudrais — au moins trouver le vrai nom de ce terrible résonateur. Il y a quelque chose en l'être qui est créateur de valeurs — et cela est tout puissant — irrationnel — inexplicable, ne s'expliquant pas.”<sup>50</sup> Nos, Monsieur Teste ennek a másik ént, a tiszta tudatnak a megjelenése az életműben, illetve annak „irodalmi” részében, s eredetisége éppen abban rejlik — szemben az átlagemberrel, akinek a gondolkodáshoz valami külső dologra is szüksége van, valamire, amire gondol —, hogy megszabadult mindattól, ami kívül esik a gondolaton, s így csak magára a gondolatra gondol. Az ő gondolatait csak az ész irányítja, emlékezete is csak azt őrzi meg, amit ő akar. Bár Teste úr nem olvas, s így kizárólag az életen, az élőkön, a léten gondolkodik, mégis mérhetetlenül távol áll az élettől.<sup>51</sup> Az élet azonban őt is köti s kötni is fogja: teste erősebb. Teste úr esetében már jelen van a későbbi Valéry-hősök dilemmája, amely híven tükrözi a filozófia két véglet közötti ingadozását: a lényegét hol az érzelmek, érzékek, benyomások elsődlegességében, hol meg ezek fölé helyezve, a tudat, az elvontság primátusában látja. A kor tendenciája a pozitívizmus, a szcientizmus elleni lázadás következtében inkább az első állásfoglalást fogadta el — gondoljunk csak pl. Gide *Nourritures terrestres*-jére, amely egy évvel a *Monsieur Teste* után, 1897-ben jelent meg —, Valéry azonban, igaz hogy csak részben, e misztikus, idealista irányzatok ellenében, megértve a tudományok fontosságát s túllépve e hagyományos alternatíván, lényegesen összetettebb álláspontot alakít ki. Gondolatrendszerének ez az összetett, komplex volta azonban inkább csak a naplóban, a kutatás folyamatában, az elméletben valósul meg, a kész művekben — mintha kísérletezne — hol ide, hol oda kerül a hangsúly.

<sup>48</sup> *Oeuvres*, I, 97.

<sup>49</sup> Valérynál a kétféle tudat hierarchiája éppen fordított módon jelenik meg, mint Bergsonnál.

<sup>50</sup> *Cahiers*, II, 388.

<sup>51</sup> „Par sa volonté de négation il se rapproche de la mort: il tue ses joies; il refuse la mélancolie; il renonce aux prestiges de l'art et récuse le langage. Et s'il crée son propre langage, c'est pour se parler” — írja egyik kritikusa, SUTCLIFFE: *La pensée de Paul Valéry*. Nizet, 1955, 37–38.

Valérynek a megismerésről vallott nézetei több ponton idézik Kant, de még jobban Fichte felfogását<sup>52</sup>, főként ez utóbbinak a megismerő elme, az Én abszolút elsődlegességét hirdető elméletét, azzal a lényeges különbséggel – s itt távolodik el Valéry a szubjektív idealizmustól –, hogy az ő számára az igazság és a tudomány egyazon valóság: a pozitív tudomány létét, fontosságát sohasem kérdőjelezi meg. Megjegyzendő, hogy bár költő volt – de még ebben a tevékenységében is a folyamat törvényszerűségei izgatták –, műveirnek jelentős része éppen a tudományokkal foglalkozik, s még erkölcsi, filozófiai, pszichológiai nézetei alapját is egy bizonyos tudományos szemlélet képezi. Azt lehetne mondani, hogy a szó tágabb értelmében volt filozófus, úgy ahogyan a *Cahiers*-ban ír erről, 1915 táján:

„Il n’y a pas d’erreur philosophique si énorme que de compter comme philosophes les seuls philosophes, tandis que tous les hommes d’une certaine grandeur ont nécessairement formé leur philosophie; et peut-être, s’ils ne l’ont exprimée ou précisée, au sens technique et dans le langage technique de la philosophie reconnue, est-ce dû au sentiment qu’ils avaient que la leur était d’autant plus philosophiquement vraie qu’elle n’était pas déclarée. Vraie, c’est-à-dire utilisée et appliquée – vérifiée. Le philosophe spécialiste ne fait rien de sa philosophie: il est l’homme du monde qui en use le moins. Mais l’idée générale des choses, de l’homme et des problèmes qui s’était formée dans César, dans Léonard, dans Galilée, . . . idée très certainement en liaison avec leurs travaux, leurs objets, leurs observations, dut avoir le prix, la portée, la fonction, l’intensité et l’utilité cachée d’une pensée éprouvée par les exigences et les aventures de leur génie particulier. Descartes le savait bien.”<sup>53</sup>

Ilyen szempontból Valéryt is feltétlenül filozófusnak kell tekintenünk, de mindenképpen a huszadik század egyik legjelentősebb racionalista gondolkodójának, hiszen végül is az irracionalista, misztikus gondolkodással mindvégig az emberi ész feltétlen tekintélyét állította szembe, s ezt mind pszichológiai, mind etikai, mind pedig esztétikai jellegű feljegyzéseiben is következetesen szem előtt tartotta, s költői gyakorlatában is az alkotás racionalis jellegét állította a középpontba. Bár nyilvánvaló, hogy az ő esetében kidolgozott, rendszerbe foglalt ismeretelméletéről nem beszélhetünk – csak ennek az egész életművet átfogó *szándékáról* –, mégis számos ponton kapcsolódik a nagy racionalista gondolkodók, Descartes, Kant és Fichte tanaihoz. Egész rendszere vagy módszere azt az ambíciót tükrözi, amelynek elsődleges célja az volt, hogy „rendet teremtsen” a gondolkodásban, éppen a racionalizmus nevében.<sup>54</sup> „Le néo-rationalisme – celui que je crée s’il n’existe pas – ne consiste pas dans une croyance à une explication par notions et concepts – mais plutôt au rejet de tout dessein d’explication universelle – et il se borne à chercher une expression aussi pure que simple. Toute explication illimitée est un leurre”<sup>55</sup> – írja 1929-ben.

A nagy racionalista gondolkodók közül kétségtelen, hogy szigorú kritikája ellenére Descartes-ot fogadja el „ősének”. A *Cahiers* számtalan Descartes-ra vonatkozó feljegyzése

<sup>52</sup> Vö. SUTCLIFFE: *i. m.*, 51–52.

<sup>53</sup> *Cahiers*, I, 538.

<sup>54</sup> Vö. NICOLE CELEYRETTE-PIETRI: *Une méthode à la Descartes: „le langage absolu”*, in: *Approche du „Système”*, 1979, 157.

<sup>55</sup> *Cahiers*, I, 829.

egyikében írja 1922-ben: „Notre plus forte tête. Descartes est le philosophe de la puissance réelle. . . et c'est pourquoi *Honneur* à lui.”<sup>56</sup> Ő maga több ízben is „tisztelgett” a *Discours de la Méthode* szerzője előtt, 1925-től több esszé is szentelt Descartes életműve méltatásának. „Ce qui m'enchanté en lui et me le rend vivant — írja róla 1937-ben — c'est la conscience de soi-même, de son être tout entier rassemblé dans son attention; conscience si volontaire et si précise qu'il fait de son Moi un instrument dont l'infaillibilité ne dépend que du degré de cette conscience qu'il en a.”<sup>57</sup>

Nyilvánvaló, hogy a Teste-ciklus megalkotása közben, amint az egyébként a *Soirée* mottójából is kiderül, Descartes járt a fejében. A descartes-i gondolatvilággal való szoros kapcsolata valóban egyértelmű, s ezt fiatal kora óta számos dokumentum bizonyítja. A *La Soirée avec Monsieur Teste* megjelenésének évében írja Gide-nek: „J'ai relu le *Discours de la Méthode* tantôt, c'est bien le roman moderne, comme il pourrait être fait. A remarquer que la philosophie postérieure a rejeté la part autobiographique. Cependant, c'est le point à reprendre et il faudra donc écrire la vie d'une théorie comme on a trop écrit celle d'une passion.”<sup>58</sup> Ugyanennek a gondolatnak a részletesebb kifejtését találjuk a már idézett esszében:

„Qu'est ce donc que je lis dans le *Discours de la Méthode*?

Ce ne sont pas les principes eux-mêmes qui nous peuvent longtemps retenir. Ce qui attire mon regard, à partir de la charmante narration de sa vie et des circonstances initiales de sa recherche, c'est la présence de lui-même dans ce prélude d'une philosophie. C'est, si l'on veut, l'emploi du *Je* et du *Moi* dans un ouvrage de cette espèce, et le son de la voix humaine; et c'est cela, peut-être, qui s'oppose le plus nettement à l'architecture scholastique. Le *Je* et le *Moi* devant nous introduire à des manières de penser d'une entière généralité, voilà mon Descartes.”<sup>59</sup>

A descartes-i példa nyomán a *Monsieur Teste*-ben éppen egy „elmélet regényét” kívánta megírni, saját naplójában pedig a saját elméletének „életét”. Teste úr valóban a kartezianizmus folytatója, s mégis alapvetően különbözik Descartes-tól. Hiányzik belőle annak a gondolkodónak az optimizmusa, nyugodt kiegyensúlyozottsága, aki tisztában van azzal, meg van győződve arról, hogy a gondolat útban van a világ meghódítása felé. Teste úr problémája abban rejlik, hogy a társadalom, a cselekvés, a szenvedély, a többi ember s bizonyos fokig még saját maga is kikerülnek az ész hatása alól, illetve nem is kerülnek hatása alá. Így aztán minden közösséget, minden elkötelezettséget elhárít: pusztán tanú egy olyan világban, melyért tenni semmit sem akar és nem is tud. Kívülállásának, tehetetlenségének egyik alapvető oka az is, hogy míg Descartes meg volt arról győződve, hogy az ész a világon a legjobban elosztott dolog, addig Teste úr másnak, különbözőnek érzi, tudja magát: „egyedüli példány”.

Valéry gondolatainak nagysága, radikális jellege, minden engedmény elutasítása, eltúlzott formában, majdnem karikatúraszerűen, a *Monsieur Teste*-ben is megfogalmazódik. Ám az ész oldalán való elkötelezettsége ellenére is megérezte az ész korlátait, s igaz,

<sup>56</sup> *Cahiers*, I, 583.

<sup>57</sup> *Descartes* (a IX. Nemzetközi Filozófiai Kongresszuson elhangzott előadás szövege), *Oeuvres*, I, 805.

<sup>58</sup> ANDRÉ GIDE—PAUL VALÉRY: *Correspondance*. Paris, Gallimard, 1955, 213.

<sup>59</sup> *Oeuvres*, I, 806.



hogy ezeket sem elviselni, sem elfogadni nem volt igazán hajlandó, létezésükkel nagyon is tisztában volt. Lucien Goldmann írja egyik tanulmányában<sup>60</sup>, hogy Valéry életművének legfontosabb eleme, napjainkban is aktuális mondanivalója éppen az emberiség lehetőségeinek keresése, hatalmának védelmezése, a sorsáért való aggódás, a humanista tradíciók megőrzésének eltökélt szándéka s az eldologiasodás elutasítása. Goldmann egyébként maga is a francia racionalizmus vonalába helyezi Valéryt, Descartes és Voltaire követőjét látja benne. A három nagy gondolkodó alapvető különbségét a gondolat és a cselekvés náluk megfogalmazódó eltérő kapcsolatában látja: „relations qui étaient certaines mais implicites pour Descartes, souhaitables et réalisables pour Voltaire, et enfin problématiques et irréalisables pour Valéry.”<sup>61</sup>

Valéry kétségei és problémái korának válságjellegével magyarázhatóak. Ez magyarázza egyébként azt is, hogy korának fő ideológusa nem ő vagy egy másik racionalista gondolkodó, aki ugyanúgy tisztában lett volna ezzel a válsággal, hanem éppen Bergson, akiről 1932-ben ezt jegyezte fel Valéry: „Il me semble que Bergson s’acharne à fluidifier ce que je m’acharne à solidifier.”<sup>62</sup>

<sup>60</sup> Valéry: *Monsieur Teste*, in *Structures mentales*. Paris, 1970, 171–178.

<sup>61</sup> Valéry et la dialectique, *A propos de Mon Faust*, in *Structures mentales*, 153.

<sup>62</sup> *Cahiers*, I, 664.

## Polgári tartás és művészi lét kérdése az induló Thomas Mann-nál

MÁDL ANTAL

Már Thomas Mann korai műveiben feltűnik, hogy nagy érzékenységgel reagál az olyan veszélyekre, amelyek egyéneket és közösségeket egyaránt fenyegetnek, s amelyek biológiai (naturalizmus) vagy szellemi—művészi eredetűek (esztéticizmus); s egyben kísérletet is tesz arra, hogy az embereket az ilyen veszélyekkel szemben ellenállásra sarkallja és pozitív tartalmú szembeszegülésre készítse. Induló korszakának regény- és novellaalakjai az ilyen általános törekvéseken belül különböző fokozatokat mutatnak fel; érzékeltetik a naturalizmus meghaladását és egyengetik az utat az esztéticizmusból olyan felfogás irányába, amely a művészet funkcióját elsőrendű etikai feladatnak is tekinti. Alakjai ennek megfelelően a magukra erőltetett tartástól a teljesítmény etikáján keresztül — ami gyakran ellentmondásban van saját bensőjükkel és hajlamukkal — eljutnak „az ember szolgálatához”, s ezáltal a tartás és a teljesítmény először nyer célt, értelmet és távolabbi perspektívát. A „humanitárius individualizmus”-tól így elvezet az út a tartás és a teljesítmény etikáján keresztül olyan humanizmushoz, amelynek elemeit elsősorban az embernek embertársaihoz való viszonya határozza meg, és amelynek jellegzetességei közül az emberekre közvetlenül vonatkozóak az irányadóak. A *pojáca* (*Der Bajazzo*, 1897) című novella egyes szám első személyben megszólaló hőse ennek értelmében megállapítja: „Hiába, élni kell; s ha el is háritod magadtól, hogy a cselekvés embere légy, ha a legbékésebb remete-magányba vonulsz is vissza, bensődben mindig túlcsap rajtad a lét hullámverése, és abban kell majd helytállnod jellemed erejével, légy bár hős vagy bolond.”<sup>1</sup> Az író itt az emberi lét legáltalánosabb tényezőire nyúl vissza, arra ugyanis, hogy élni mindenképpen kell, hogy dönteni kell tudni a kifelé megnyilvánuló aktivitás és az önmagába zárt remeteség között, s hősének magatartását ebből a konstellációból ábrázolja. Ez a tartás az ifjúkori művekben a hős és a bolond közötti valamennyi lehetőséget végigpróbálja, hogy az író megnyugtató választ találjon önmaga számára. Az emberi tartás és méltóság keresése így Thomas Mann-nál széles terepet jár be: egyes alakjainál elvezet ez az út az áhított boldogsághoz, amelyet hol teljes passzivitásban, hol individuális cselekvésben, máskor közhasznú munkában vélnek megtalálni; öncélú, sőt esetenként önmegsemmisítő tendenciák sem hiányoznak. Más figurái a szeretetet igénylik, s az egyénen túlhaladva a közösséget kívánják szolgálni, de nem ritkák az olyan vágyak és törekvések sem, amelyek a hősiesség és a boldogság közötti normális emberi, azaz polgári állapotot óhajtják megtalálni.

<sup>1</sup> THOMAS MANN *Művei*, I—XII. kötet (Bp.: Magyar Helikon, 1968—1970). — II. köt. 107. old. — A továbbiakban a hasonló idézetek leőhelyét a szövegben közvetlenül az idézett rész után, zárójellek között adjuk meg; a római szám a kötetet, az arab az oldalt jelöli.

Már egyik korai novellájában, a *Csalódásban* (*Enttäuschung*, 1896), így vezető motívumként a keresés és a várakozás, valamint a csalódás vonul végig, hiszen – a novella hősével szólva – mindezekkel az embernek számolnia kell: „Tudja-e uram, mi az, hogy: csalódás? . . . Nem a kicsi dolgokban, a részletekben mutatkozó balsiker vagy kudarc, hanem a nagy egyetemes csalódás, amikor mindenben, az egész életben csalódik az ember” (II, 176–177). Az egyes szám első személyében megszólaló hős tele van vágyakozással, „mélységes szorongó áhítozással a messi valóság után, az élmény után”, s bár „az élet nagyszerűségeit ezernyi könyvből: költők műveiből” merítette „boldogtalan mohósággal” (II, 177), csalódott az irodalomban, s csak az élet korlátolt voltát és mélységes fájdalmát érzi. Vigasztalul egyedül az marad számára – s ez egyben tartásra is sarkallja –, hogy még a fájdalomnak is vannak korlátai: „a testi kínoknak az ájulás, a lelkinek az eltompulás szab határt – s a boldogsággal sincs másképp” (II, 178)! Ebből a csalódottságból végső kiútként a halált is fontolóra veszi. Az irónia és a realitás közvetlen érzékelése azonban visszatartja ettől.

A *Friedemann úr, a törpe* (*Der kleine Herr Friedemann*, 1897) című novella elindítja azoknak a hősöknek a sorát, akik testi vagy lelki fogyatékosukat magukra erőltetett külső tartással akarják ellensúlyozni, gyakran leplezni. Így Friedemann úr „megtanulta, mi minden válhat a gyönyörűség forrásává, és hogy döreség különbséget tenni szerencsés meg szerencsétlen élmények közt. Készséggel fogadott be mindenféle érzést és hangulatot, a szomorúakat és derűseket egyforma gonddal ápolta magában, még a be nem teljesült kívánságokat is – a vágyakozást” (II, 81). A külvilágnak romboló hatása – jelen esetben Wagner zenéje és a főhős teljesületlen szerelme Gerda Rinnlingen, egy vezérőrnagy felesége iránt – azonban felborítja lelki egyensúlyát és a halálba kergeti. Hasonlóképpen külső tartást vett magára A *pojáca* főalakja, anélkül hogy valamifajta testi fogyatékoság erre feltétlen kényszerítené. De a magára erőltetett külső tartás ellenére sem képes egyensúlyt teremteni „filozófiai magánya” és a „boldogságról” alkotott felfogása között, holott a megoldás egyedül a kifelé demonstrált méltóság lehetne, még akkor is, ha hiányzik a belső tartalma. Ez a hazug színlelés a külső lét és a belső tartás között azonban mélységes undort kelt benne, oly nagymértékű undort, hogy szeretné eldobni a tollat; az ilyen tett azonban túlságosan hősiesen hatna egy pojáca részéről. Mindössze az marad hátra, hogy beletörődjön sorsába: „Istenem, ki hitte volna, ki gondolhatta volna, hogy ilyen balvégzet, ilyen szerencsétlenség, ha valaki »pojácának« született! . . .” (II, 139).

A *Mindernickel Tóbiás* (*Tobias Mindernickel*, 1898) című novellában a belső tartás hiánya olyan fájdalmasan hat a főhősre, hogy az „minden jelenséggel szemben kicsinek érezné magát”, s „nyugtalan tekintete kénytelen a földön kúszni az emberek előtt” (II, 144). A világgal szemben tanúsított magatartásában teljességgel bizonytalan, és a novella végén megöli a környezetében levő egyetlen élőlényt, kutyáját, hogy ezt követően teljesen eluralkodhasson rajta a fájdalom. A *Lujzban* (*Luischen*, 1897) ismét a szerelem, a színház és a zene jelenti azokat a külső zavaró tényezőket, amelyek Jacoby ügyvéd tragédiáját okozzák. A kiváltó ok ebben az esetben is olyan férfinak a jellemében keresendő, aki „szinte csúszómászó szerénykedését annyira eltúlozta, hogy az már az emberi méltóság rovására ment” (II, 157). A külső és tartalmatlanná vált látszat-méltóság megtartása ebben a novellában szinte tézisszerű általánosításhoz vezet: „Nincs rútabb látvány, mint egy ember, aki megveti önmagát, de merő gyávaságból és hiúságból mégis kedveskedni, tetszeni szeretne” (II, 157).

E korai novellák lelkileg vagy testileg sérült hőseiben az emberi tartás, az emberi méltóság megőrzése csak átmenetileg érvényesülhet, mert természetellenes, és mert magában az emberben minden valóságtartalmat nélkülöz. Éppen ezért ezek a hősök a brutális külvilág betörése vagy pedig a belső tartás hiánya miatt hamar összeroppannak. Ennek következtében tragikus módon fejezik be pályájukat, vagy esetenként kísérletet tesznek, mint *A pojáca* hőse, hogy teljes szellemi eltompulásban, pusztán vegetálva éljenek tovább. Igazi életcél utáni tényleges vágyakozás csak teljesen elvont formában vetődik föl, vagy csak általánosan történik rá utalás. A tényleges boldogság elérhetetlenné válik az ilyen „hősök” számára, és a szerelem funkciója is elsősorban abban merül ki, hogy szétrombolja a magukra erőltetett külső tartást: a szerelem boldog pillanatai nem jelenthetnek nekik egyebet csábítási lehetőségnél, vihar előtti rövid napsütésnél. Ennek a kiúttalanságnak az oka Thomas Mann korai műveiben mindenekelőtt e „hősök” erőteljes egocentrizmusában rejlik. Az egyéni boldogulás lehetőségeit keresi bennük az író, annak az egyénnek a boldogulását, aki önmagát állítja a központba, és kizárólag önmagával van elfoglalva.

Lényegesen más formát ölt a tartás kérdése első regényében, *A Buddenbrook házban* (*Buddenbrooks*, 1901), ahol a családi viszonyok, a család és a cég fennmaradása vagy pusztulása kerül az érdeklődés középpontjába. A regény egyes alakjainál ez a tartás mint erkölcsi kötelesség jelentkezik. Ugyancsak meghatározólag hat a Buddenbrook család egyes képviselőinek egész tartására az a körülmény is, hogy melyik generációt képviselik. A lassú felbomlás előrehaladásával válik egyáltalán a tartás tudatos feladattá, s Hanno esetében a regény végén elviselhetetlen teherré súlyosodik, és ezért ő fel is adja. Míg Johannes Buddenbrook csak olyan üzleteket köt, amelyek számára a nyugodt éjszakai alvást biztosítják, fia, Jean Buddenbrook, már a „rossz lelkiismeretű” üzletember. Belső nyugtalansága elől a vallásban keresne megnyugvást; ez nem sikerül neki, de nem is okoz még végső soron számára létproblémát. Thomas Buddenbrook, a harmadik generáció képviselője esetében a tartás, az emberi méltóság megőrzése központi kérdéssé válik, mert a tényleges élet és a látszat, a külső tartás támasztotta követelmény között mélységes űr keletkezett. Élete vége felé szinte minden erejét kénytelen arra fordítani, hogy ezeknek a külső tartás által támasztott követelményeknek eleget tegyen, ami oda vezet, hogy az életnek legapróbb tettei is terhesek, s nagy erőlködést igénylő fárasztó munka jellegét öltik.

Thomas Buddenbrook esetében rajzolja meg az író első alkalommal a teljesítményetikusként azt a típusát, amely a korai polgári ideológia fejlődésproblémáját örökítette át a kései polgárság körülményei közé, nevezetesen a kötelesség és a hajlam, a cselekvés és a szemlélődés közötti feszültséget. Ez a típus Thomas Mann további alkotásaiban még számos alkalommal visszatér, és majd csak évtizedek múlva, a *József*-regényben kap egyértelműen pozitív funkciót. Itt az első regényben még mindenekelőtt olyan tartást érzékeltet, amely nagy mennyiségű erő kifejtéssel párosul, ugyanakkor nem kevés elgondolkoztató, kétes elemet is tartalmaz. Az a különbség, amely Thomas Buddenbrook és mélabúsan tétlenkedő fivére, Christian között megnyilvánul, nem feltétlenül elvi eredetű és nem is egyértelműen a teljesítmény etikai alapját húzza alá. A tartás kérdése, ahogyan azt Thomas Mann értelmezi, már ebben a regényben következetesen végigvonul. A teljesítményetikus válaszai az emberi lét kérdéseire egyáltalán nem megnyugtatóbbak azoknál a válaszoknál, amelyeket Thomas Mann korai novelláiban találunk. Lényeges

különbség fejeződik ki viszont abban, hogy a regényben már nem elsősorban a hős egyéni boldogságáról van szó, hanem egy kisebb közösségnek a jólétéről, illetve megmenekülési, fennmaradási lehetőségéről, egy család további sorsáról. Ezek a hősre nehezedő erkölcsi kötelezettségek és a család egyes tagjai részéről megnyilvánuló támogatás és egyben elvárások erősítik a teljesítményetikust külső tartásában.

Thomas Buddenbrook bizonyos értelemben az a modern hős, aki állandóan érzi, hogy a kora által támasztott követelményeknek még végső erői latbavetésével sem képes megfelelni. Fejlődése bizonyos hasonlóságot mutat azzal a Friedrich Nietzsche által inspirált kísérletsorozattal, amelynek során a reneszánsz korának emberét igyekeznek újjáéleszteni a német irodalomban, ami azonban – ahogy ezt Heinrich Mann fiataalkori regényei is nagyszerűen demonstrálják – végül is csak „hisztérikus reneszánszhoz” vezethetett.<sup>2</sup> Ebből a „hisztériából” nem kevés található meg Thomas Buddenbrook alakjában. Az állandóan jelentkező túlfeszítettség, amelynek légkörében egyetlen önmagának engedélyezett délelőtti lazítás, egyetlen „időpazarló” Schopenhauer-olvasás már-már bünténynek minősül, a csak látszatra kiegyensúlyozott házas- és családi élete Gerdával, valamint „megokolatlan” és minden méltóságnak és tartásnak teljességgel ellentmondó halála végül is Thomas Buddenbrook üres tartására vezethető vissza és okozza tragédiáját. Az a tudat, hogy a család érdekében fejtette ki teljesítményeit, nem bizonyult elegendő erkölcsi háttérnek, és végül is üressé, céltalanná tette külső tartását.

A tartásnak sajátos formáját mutatják ennek az első regénynek a nőalakjai. A cselekmény központjába állított harmadik generáció nagymamája és anyja még a család szilárd támaszát jelentik. Önfeláldozásuk és szívósságuk messze felülmúlja a férfiakét. Gerdával azonban törés következik be ebben a folyamatban, és ezzel – legalábbis részben – megokolja az író a főhősnek, Thomas Buddenbrooknak, a teljesítményetikusnak a sorsát, valamint a kettőjük házasságából származó és mindenfajta tartás nélküli Hanno korai halálát. A különleges női tartásnak egyfajta pótlékát nyújtja a harmadik generációhoz tartozó leánytestvér, Tony Buddenbrook, aki kétszeres házassági kísérlete ellenére sem képes megválni eredeti családjától. „Anyaszerepe” valamifajta természetellenes jelleget, egyfajta „megmerevedett” és „körülményeihez, életkorához nem illő naivitást” áraszt.<sup>3</sup> Magatartásával tulajdonképpen Thomas Buddenbrook mellett ő bizonyítja a legjobban, mennyire vált labilissá a Buddenbrook család tartása még akkor is, ha erkölcsi megbízatásnak minősült. Tony Buddenbrook sorsában demonstrálja az író, hogy formálissá és szükségszerűen céltalanná lesz az a külső tartás, amely kizárólag a hagyományossal szemben érzi elkötelezve magát, olyan tradicionálissal szemben, amely időközben teljesen tartalmatlanná vált; személyi sorsokat tesz tönkre, és a családi kollektíva sem képes többé perspektívát nyújtani.

<sup>2</sup> HEINRICH MANN korai regényeiben, *Az istennőkben*, *A szerelem utáni hajszában* és a *Fajok* köztben ugyancsak ábrázolja ezt a hisztérikus reneszánsz hőst. A fiatal Mann-testvérekre gyakorolt reneszánsz hatást Thomas Mann-nak 1900. november 25-én bátyjához írt levele igen meggyőzően bizonyítja: „A Buddenbrook házról még semmi újság. A *Fiorenza* pihen természetesen: de a *Cultur der Renaissance*-ot (Jakob Bruckhardt művéről van szó – M. A.) megkaptam és látom, hogy a két kötet nagyszerű anyagot tartalmaz”. (THOMAS MANN: *Briefe 1889–1936*. Hrsg. von Erika Mann. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, 1965, 29.)

<sup>3</sup> Vö. INGE DIERSEN: *Untersuchungen zu Thomas Mann*. Berlin: Rütten und Loening, 1965, 26.

Az első regény után tovább folytatódik az író útkeresése, amely a boldogság, szerelem és egyéni életcél nélküli, magára erőltetett külső tartástól elvezethetne olyan tartáshoz, amely belső tartalommal rendelkezik. A Buddenbrook család egyes képviselőinek különböző természetű tartási lehetőségeit követve mintha a *Trisztán*-novellában (*Tristan*, 1903) a tartás kérdése bizonyos fokig beszűkülne, s ugyanakkor kiélezettebben lépne fel. A művész-figurához való visszatérés egyelőre nem vezet tovább a megkezdett úton. Az ironia csökkenti ugyan a meglevő ellentéteket, ami a novella autobiografikus jellege miatt talán szükségszerű is, de a fellépő Spinell írói tartásának elsődlegesen csak negatív előjelű vonásokat képes adni. Thomas Mann „saját énjének »rossz részeként« ” mutatja ugyanis be.<sup>4</sup> A tartás mint harmonizáló erő ebben a novellában éppen ezért alig érvényesül, helyette sokkal inkább Spinell formális és tartalmatlan külső tartása kap jellegzetes élt. Még ha az ilyen tartás Spinellnek hosszabb távon „önérzetet és méltóságot” kölcsönöz is, „megtisztítja és újrarápítja” (II, 246) bensőjét, egészében mégis kizárólagosan „képmutatásnak” (II, 247) hat. Spinell koránkelő, mert igazában hosszan alvó, ha ugyanis „az ember koránkelő, . . . nincs szüksége arra, hogy ily korán hagyja el az ágyat” (II, 246). A lelkiismerettel „csehül” áll, és önmagát, valamint a hozzá hasonlókat „haszontalan teremtményeknek” (II, 247) tartja. A Klöterjahn házaspár „igen-igen egészséges” (253) gyermeke Spinellt inkább elriasztja, mintsem hogy vonzóan hatna rá. Egyedül a zene, amely egyébként Klöterjahnné halálát közvetlenül kiváltja, és amiért végső soron az egoista esztéticizmusnak hódoló Spinell felelős, hord magában olyan motívumokat, amelyek a továbbiakban a tartásnak bizonyos pozitív fordulatot adhatnak. A halálmotívummal szemben a zene, a szerelem és vágyódás motívumát állítja előtérbe az író, s így még maga a halálmotívum is, Trisztán és Izolda szerelmi egyesülése, a szerelmi halál révén nyer enyhítést és szelídítést.

Ebből az említett három motívumból a *Tonio Kröger* (1903) című novella a szerelem és a vágy motívumát veszi fel újból, és vele új tartalmi értékeket és lehetőségeket kínál a tartás számára. Az egyes alakok és életmódok eddigi merev szembeállítását követően Tonio Kröger polgárszeretete a remény bizonyos fényét csillantja fel,<sup>5</sup> amely őt az egészséges és kékszemű polgárok iránti sóvárgással tölti el. Tonio Kröger vágyódása Ingeborg Holm és Hans Hansen után azonban nem teljesülhet be, mert ez Thomas Mann számára esetleg korai recenzióihoz, illetve Nietzschehez és ezzel együtt bizonyos nacionalista tendenciákhoz való visszatérést jelentene. Ugyanakkor sem a szerző, sem pedig hőse nem képes szabadulni a kékszeműektől és szőkéktől; a polgár szeretete e polgártípus iránt mindkettőben egyformán megmaradt. Így Tonio Kröger tartását a vágy és a polgár szeretete határozza meg. Az a különállás, amely őt ezektől elválasztja, a vágyódásban és a polgár szeretetében (tehát már nem egoista szeretetben) kap méltóságot, és egyben elvezet az öntudatos emberi tartáshoz, amelyet belső tartalom tölt meg. Lisaweta Iwanowna fellépésével pedig ebbe a novellába az életvitelnek és a művészetfelfogásnak új eleme is bevonul, amelyet a nyugat-európai és veszélyeztetett késő polgári tartás eddig egyáltalán nem ismert, vagy már régen elfelejtett.

<sup>4</sup> Vö. HANNS MARTIN ELSTER: *Thomas Mann*. Allgemeine Zeitung, München, 1920. máj. 2. és 9.

<sup>5</sup> Vö. ANNA HELLERSBERG-WENDRINER: *Mystik der Gottesferne. Eine Interpretation Thomas Manns*. Bern und München, 1960, 60.

Ez a magatartás további három novellában, a *Gladius Deiben* (1902), *Az éhezőkben* (*Die Hungernden*, 1902) és a *Boldogságban* (*Das Glück*, 1904) hasonlóképpen fellelhető; ugyanakkor a tartás-probléma elvezet a művészi élethivatáshoz, illetve a művészi pálya iránti vágyódással kerül kapcsolatba. A *Gladius Deiben* a művész különállása azért válik elviselhetővé, mert főhőse abban a tudatban cselekszik, hogy istentől kapott megbízást hajt végre mint erkölcsi, vallási kötelezettséget. *Az éhezők* költő figurája odakiáltja a ténylegesen éhező embereknek: „Oh, mi mindnyájan testvérek vagyunk” (II, 286), és felfedezi, hogy a megvilágított bálterem iránti közös sóvárgás tulajdonképpen „beteg vágyódás”, amelynek neve „éppúgy lehet Szeretet, mint Gyűlölet” (II, 285). E szeretet–gyűlölet viszony helyére a hős a következőket állítaná: „Másféle szeretetre, másféle lenne szükség” (II, 286), amely a szellemi és fizikai éhezőket egymáshoz vezeti. Ezáltal a kítaszítottak tábora tovább bővül, és az író Thomas Mann tekintete első ízben öleli fel – még ha némiképpen bizonytalan utalásokkal is – a szociális területet, s bevonja azt világszemléletébe. A *Boldogság* című novella a vágy segítségével kísérel meg a két végletes világ között kapcsolatot teremteni, „mert a boldogság, a boldogságnak egy rebbenése, pillanatnyi mámorja fogja el a szívet, ha két világ, melyek közt ide-oda cikázik a vágy, egy rövid csalóka közeledésben egymásra talál” (II, 381).

A *prófétánál*-ban (*Beim Propheten*, 1904) és a *Fiorenzában* (1905) – az előbbi elbeszélés, az utóbbi dráma – kísérelt történik arra, hogy az író más oldalról közelítse meg a tartás problémáját. Így az elbeszélésben a paródia területére tolódva „egy lázas és rettentően izgatott Én meredt föl a nagyzási hóbort magányában, és a hatalmas szavak özönével fenyegette a világot” (II, 391). Lényegében itt olyan teljesítményetikussal van dolgunk, aki a művészi, illetve pszedoművészi területre tévedt; természetesen eltorzult formában, amikor a teljesítmény nagyképűségbe és dicsekvésbe fajul, és ezért csak egész rövid ideig tarthat. Hasonló módon, de burleszk jelleg nélkül fejeződik ki ez a probléma a *Fiorenza* című drámában, amely már témaválasztása révén is utal a reneszánszra, és nem nélkülözi a „hisztérikus reneszánsz” egynemű szimptomáját.

Az író második regénye, a *Királyi fenség* (*Königliche Hoheit*, 1909) ezt követően a Thomas Mann-i tartási probléma körébe új rendszert visz, és tovább fejleszti a *Tonio Kröger* által már jelzésszerűen érintett vágyódás és polgárszeretet motívumát,<sup>6</sup> s egyben pozitív tartalmat is ad nekik. A regény mindenekelőtt felsorakoztatja a teljesítményetikus különböző lehetőségeit, és sorra próbára teszi őket. Az első regényben annak idején Thomas Buddenbrook által követett út járhatatlanságát itt a három testvér közül az uralkodó Albrecht veszi tudomásul. A már külsejében és főképp hiányzó életterében maga is korai pusztulásra ítélt régens fáradtan és beleunva az uralkodásba, funkcióját a regény egyik bolond figurájának, Fimmelgottliebnek a tettehez hasonlítja, aki minden alkalommal megjelenik a vasútállomáson, hogy jelt adjon a vonat indulásához. Ahogyan azonban a vonat a bolond Fimmelgottlieb nélkül is elindulna, úgy a reprezentálás, amit

<sup>6</sup> Meglehetősen merész megállapításokat tesz ezzel kapcsolatban Hermann Bahr, az egyik legjelentősebb kortárs kritikus, amikor megállapítja: „Ez a regény a meséhez közeledik, de igen sajtószerűen, a marxizmuson keresztül ugyanis. . . Vajon korunk németjei felismerik-e, hogy Thomas Mann új regénye jeladás. . . Ez a könyv alkalmat adhat arra, hogy sokan feltegyék a kérdést, mi fontosabb számukra az emberben, az emberiség, amit kinyilvánít, vagy a különleges eset, amit ábrázol” (H. BAHR: *Essays*, Leipzig, 1912, 85–92.)

másképpen uralkodásnak neveznek, ugyancsak teljesen fölösleges Albrecht szemében. Ő a belső tartalom hiányában feladja a külső tartást is; teljesen visszavonul az uralkodástól, nem alapít családot és Schopenhauer hatását tükrözve egyfajta kontemplatív és negatív, pesszimista előjelű humanizmust őriz meg.

A teljesítményetikusok sorában a folytatást ebben a regényben Dr. Überbein, a fejedelmi család második fiának, Klaus Heinrichnek a nevelője képviseli. Mint feltörekvő értelmiségi, nála a tartás sokkal szigorúbb formát ölt, mint az előkelő származásúaknál. Neveltjét állandóan kemény és határozott tartásra inti. Ő maga egyszer, mélyen csalódva a szerelemben, „életét ridegen a teljesítmény szolgálatába állította” (VIII, 342). „Ez volt a titok, vagy legalábbis egy adalék volt a talány megfejtéséhez, ami némileg magyarázta Überbein kedélytelenségét és fennhéjázását” (VIII, 270). Amikor neveltje egy alkalommal ifjúkori szerelmi kapcsolatánál egy pillanatra megfedekezik önmagáról, Überbein szigorúan megróva figyelmezteti a világgal és az emberekkel szembeni kötelességére. Később Imma Spoelmann, egy amerikai kapitalista lányának a színre lépésével Klaus Heinrich személyes küzdelmei, valamint a törpe német állam érdekei is arra készítetik, hogy ebből a kapcsolatból és érzelmi érdeklődésből realitás legyen. Ekkor Überbein, minthogy eddigi törekvései nem találtak támogatásra, elveszti uralmát önmaga fölött és öngyilkosságot követ el. Ő testesíti meg Thomas Mann számára a teljesítményetikus legszigorúbb és legvégtetesebb típusát, akinél a külső tartás belső tartalom nélkül, kizárólag a megfeszített teljesítményre koncentráliódik, és éppen ezért, amikor első alkalommal elbizonytalanodik, szükségszerűen tragikusan fejezi be életpályáját.

Klaus Heinrich, a regény főalakja — nem kevés önéletrajzi vonással, amelyek az írói és a fejedelmi életforma közötti „reprezentatív látszat-élet”-re utalnak — bizonyos szempontból ugyancsak teljesítményetikus. Überbein a kezdeti időben a tartalmatlan külső tartást kényszeríti tanítványára. Klaus Heinrichnek azonban sikerül elérnie azt, amire sem bátyja, sem Überbein nem volt képes: a tartást és a reprezentálást igazi tartalommal, a közösség érdekében kifejtett munkával töltötte meg, s ezáltal létének értelmet adott. A regény kezdetén még úgy találkozunk vele, mint aki „ismerten s mégis idegenül mozog az emberek között, a tömegben jár s mégis mintegy üresség veszi körül, magányosan vonul s keskeny vállán fensége terhét cipeli” (VIII, 11). Több alkalommal ő is kísértésbe esik, hogy elveszítse tartását. Nemcsak Überbein utasítja rendre, hanem kapcsolatuk kezdetén Imma Spoelmann is szigorúan megrója: „Nem azért vagyok itt, hogy nálam pihenje ki hercegi léte fáradalmait. . . . A látszat kedvéért járt iskolába, a látszat kedvéért látogatta az egyetemet, a látszatért katonáskodott, és most is a látszatért visel egyenruhát; a látszatért osztogat kihallgatásokat, és a látszatért játssza a céllövőt, és ég tudja mi mindent még; a látszat kedvéért jött a világra, és most egyszerre higgyem el magának, hogy valamit komolyan gondol?” (VIII, 295). Klaus Heinrich válasza, hogy tudniillik csak kötelességét teljesítette, Imma Spoelmann számára nem bizonyul elegendőnek. Klaus Heinrichnek meg kell találnia azt az utat, amelyet járva hű maradhat önmagához, de elszakad Überbeintől, aki „hadilábon áll a boldogsággal” (VIII, 296). Ez az ellenséges viszony a boldogsággal Klaus Heinrich számára ettől kezdve bűnné válik; felfedezi, hogy valami magasabb dolog is létezik, mint a szigorú rendesség, és ez a magasabb rendű dolog egyéni sorsának összekapcsolása a közjőval. Bizonyos körülmények között — ahogyan ezt Knobelsdorf miniszter tanácsolja — az eddigi, fejedelmi lét formális tartásával szakíthat és egy polgárlánnyal léphet házasságra, „azzal a feltétellel, hogy királyi fenséged nem tekinti önző és



kicsinyes módon csak a maga boldogságát, hanem amint ezt magas hivatása is megköveteli, személyi sorsát a nagy egész szempontjából nézi” (VIII, 309). A külső tartás így módon új tartalmat, az eddigi szimbolikus lét új értelmet és Thomas Buddenbrook, illetve Überbein teljesítményetikája Klaus Heinrich számára „szigorú boldogságot” jelent, amelyet a „fenség és a szerelem” határoz meg (VIII, 353).

A fejedelmi hivatás könnyebb lesz, mert Klaus Heinrichnek van „véleménye és hite” (VIII, 298). Ez a vélemény és ez a hit teszi lehetővé egyáltalán, hogy Imma Spoelmann bizalmat érezhessen iránta. Bizalma kifejezéseként megcsókolja Klaus Heinrich nyomorék kezét, és testi fogyatékosságának kinyilvánításával hozzásegíti, hogy „formális létének megmerevedéséből” kilépjen. A betegség ezáltal – Thomas Mann korai műveiben itt első alkalommal – nem a megvetés és az elátkozás tárgya többé, és nem kárhoztatik éjszakai sötétségre és kínzó magányra, hanem utat nyit és talál magának az élethez. Klaus Heinrich számára ez volt az egyetlen lehetőség, hogy izolált helyzetéből kilépjen és kapcsolatot találjon az emberekhez, s ugyanakkor feltétele „szigorú boldogságá”-nak (VIII, 353) és újonnan nyert élettartásának.<sup>7</sup>

Ebbe a meseregénybe – írja később *Életrajzában* (*Lebensabriß*, 1930) Thomas Mann – mindez könnyen belefért: „Vígjátékszerűen oldódik meg benne egy probléma, ami mindazonáltal probléma: egy fiatal férj fantáziált itt a magány és közösség, forma és élet szintézisének lehetőségéről, . . . a játéknak megvolt a komoly oldala, és bizonyos, majdhogynem politikai célzatai az 1905-ös német társadalomból fakadtak” (XI, 516). A regény keletkezése idejének realitása azonban messze állt még ilyen ideális megoldásoktól, és Thomas Mann világnézetében sem ilyen gyorsan következett be változás és előrehaladás. A fiatal házaset megszépített egyet s mást, de „a magány és a közösség . . . szintézisének lehetőségei, . . . amelyeket már akkor a »demokrácia« címszava alatt lehetett volna összefoglalni” (XI, 516), sem a valóságban sem az író fejében nem jutottak még ilyen messzire. Thomas Mann 1910. január 11-én írt levelében megvállja ugyan Kurt Martensnek, hogy „bizonyos tanulságos individualizmus-ellenes vonás nem vitatható el a könyvtől”, és egyben a regény kapcsán fokozódó érdeklődés is megnyilvánul a demokratikus politikai élet iránt. Ugyanakkor azonban „megnyugtatja” konzervatív szemléletű levelezőpartnerét: „amennyire jövőendő természetet át tudom tekinteni, a demokráciához mindenesetre semmi köze sem lesz” (XI, 79).

A mesebeli fejedelmi házaspár „szigorú boldogsága” egybekötve szeretettel és az embertársai iránt érzett szociális felelősségérzettel a háború előtti utolsó novellában, a *Halál Velencében* címűben, úgy tűnik, még egyszer veszélybe került. Thomas Mann ezúttal ellenkező oldalról közelíti meg ugyanazt a problémát: Gustav Aschenbach író, aki „. . . már ifjú fővel mindenfelől alkotás – rendkívüli alkotás – kötelezettsége háruván rá, sohasem ismerte a tétlenséget”, és akinek „egész valója a hírnéven csüngött” (II, 619), egy Münchenben feltűnő turista láttán „menekülni vágyott, . . . távolit, újat kívánt” (II, 616–617), nem tud ellenállni a kísértésnek, és Velencébe készül. Thomas Mann teljesítményetikájának ez az utolsó tragikus, negatív vonásokkal felruházott képviselője, akinek eddigi életében mindig a „csak azért is” elv valósult meg. Művei „bű, kín, szegénység, elhagyatottság, testi gyengeség, bűn, szenvedés és ezer akadály ellenére”

<sup>7</sup> Az eddigi „formális lét” ugyanis „igazi tartalmat” kapott. Vö. ezzel GISELA E. HOFFMANN *Das Motiv des Auserwählten bei Thomas Mann*. Bonn, 1974, 20.

keletkeztek. „Aki ebbe az elbeszélte világba tekintett, látta: az elegáns önuralmat, amely a benső korhadást, az élettani összeomlást az utolsó pillanatig elrejti a világ előtt” (II, 621). A tartás és az emberi méltóság bizonyítása kifelől ez ideig az egyetlen mércét jelentette Gustav Aschenbach számára, „sőt el lehet mondani, hogy egész fejlődése tudatos és konok, a kételkedés és gúny minden ellenszegülésén túllépő emelkedés volt a méltósághoz” (II, 622). Kedvenc szavának „a kitartás”-t (II, 620) tartotta, a kritikus pillanatban azonban egyetlen csábító motívum elegendőnek bizonyult ahhoz, hogy egész eddigi önmagára erőltetett tartását szétrombolja, amely túlzottan individuális, túlzottan egocentrikus volt, és ezért szükségszerűen válsághoz kellett vezetnie.

Az a teljesítményetikus tartás, amely kizárólag a saját énjével foglalkozott és csak szubjektív célokat kergetett, így Thomas Mann háború előtti utolsó novellájában, a *Halál Velencében*-ben nyeri el végleges megfogalmazását. Gustav Aschenbach életvitele csak a megfeszített teljesítményt, a reprezentálást és a méltóságot ismerte, amely – ha a szerző kíméletesen bánt is vele – már rég nagy veszélyben volt. Naponkénti találkozásai a fiatal Tadzioval, a fürdőhelyen való további tartózkodás még akkor is, amikor a járványos betegség híre már köztudott volt, bizonyítja a hős belső szigorúságának hirtelen össze-roppanását, ami szükségszerűen a tartás és méltóság gyors megsemmisüléséhez vezet.

\*

„Az emberi tartás és méltóság” témakörön belül Thomas Mann korai munkásságában a polgári művész léte, annak nagyfokú érzékenysége és veszélyeztetettsége foglal el jelentős helyet. Mindazt, ami a polgári társadalomban problematikusá vált, a művész jelképezi. A romantikusokat, majd Friedrich Nietzschét és Kierkegaardot követve Thomas Mann számára „az emberi lét kérdéses volta a legsürgetőbbben a művész lényére koncentrá-lódik. . . . A lét kérdése, az emberi lét iránti kérdés éppen ezért Thomas Mann számára hamarosan a művészi lét kérdésében csúcsosodik ki”.<sup>8</sup> A művészre történő koncentrá-láshoz lényeges ösztönzést kapott a naturalizmustól, annak milió- és örökléstanától, a testileg vagy még gyakrabban lelkileg fogyatékos figuráktól. Thomas Mann azonban már első írói kísérleteinél túlhalad a naturalizmusnak effajta egyoldalúságán. Ösztönzőleg hatott rá továbbá Dosztojevskij és a XIX. század végének több más orosz epikusa.

A betegség és az egészség szembeállítása egybekötődik nála a művész és polgár ellentéppárral. Ahogyan a betegség és az egészség között a hipochondriának különböző fokai lehetségesek, úgy kapnak helyet Thomas Mann műveiben a polgár és a művész közötti különc figurának a különböző típusai, akik a művészi lét valamennyi problémáját magukban hordják, és bizonyos értelemben a művész alakok előfutárának tekinthetők. Így az egyes szám első személyben megszólaló *A pojáca* hőse már Thomas Mann pályájának kezdetén ebbe az irányba mutat. A pojáca-féle létforma kínjai – amely létforma a társadalom valamennyi abszurditását hatványozottan érzékelteti és rákényszeríti, hogy a társadalommal, az embertársaival szemben foglaljon állást – visszatérnek Mindernickel Tóbiás különc figurájában, aki egyébként nevének monogramjával is érzékelteti a szerzőjéhez való közelséget. *Friedemann úr, a törpe* vagy a *Lujzi* című novellák főszereplői –

<sup>8</sup> Vö. ERIKA CHARLOTTE REGULA: *Darstellung und Problematik der Krankheit im Werke Thomas Manns*. Disszertáció, Freiburg i. B., 1952, 64.

ugyancsak különcök rendkívül érzékeny lélekkel — sem képesek arra, hogy környezetükkel szemben elegendő méltóságot tanúsítsanak. Lobgott Piepsam, az *Út a temetőhöz* (*Der Weg zum Friedhof*, 1901) című novella főalakja érzékenységekben még tovább fokozza ezeket a sajátosságokat.

A különcnek ez a típusa a *Buddenbrook házban* talál folytatásra; a család egyes generációi nemcsak a polgári teljesítményetikust mutatják be, hanem vele párhuzamosan minden generációnak a különcét is. A különcöknek ez a növekvő szerepe azzal is összefügg, hogy a teljesítményetikusok rossz lelkiismerete már nem képes őket minden további nélkül félreállítani, ahogyan ez a régebbi generációknál megtörtént. Így a második generációs Gottlobot a harmadikban a hipochonder Christian követi, akinél még inkább felismerhetők a művészi tulajdonságok; a negyedik generációban pedig a teljesítményetikus Thomas Buddenbrook fia, Hanno képviseli ezt a típust, akinél a művészi áttörés teljes mértékben bekövetkezik, ugyanakkor viszont hiányzik nála a hozzá szükséges tartásnak még a minimuma is.

Őt követve a *Trisztán* című „kérdéses történetű” novella Spinell alakjában először lép fel Thomas Mann korai műveiben a művész, akinél azonban a különc tulajdonságai még oly nagymértékben jelen vannak, hogy az őt környező világ és különösképpen a polgár Klöterjahn inkább különcnek, mint művésznek véli. A magára kényszerített tartás Spinell esetében taszítólag hat, az író számára mégis fontos előgyakorlatokat jelent a későbbi művészfigurákhoz. Thomas Mann itt — messzemenően saját tapasztalataiból és érzésvilágából kiindulva — a művész emancipációs harcát vívja a polgárral szemben, ugyanakkor még kénytelen beismerni, hogy a művész, hasonlóan a testi fogyatékosokhoz vagy a lelkiileg sérültekhez, a polgárral szemben a gyengébb erőt képviseli. Ilyen értelemben a művész a testileg vagy lelkiileg fogyatékos különc helyére lép, egyesíti magában a társadalomnak valamennyi neuralgikus pontját, és valamennyi gyengéit magába gyűjtve a társadalommal szemben védekező magatartást alakít ki. Létfarmája éppen ezért egyre inkább azt a diszkrepanciát fejezi ki, amely a polgári társadalomban a külső látszat és a tényleges lét között fennáll.

Spinell alakjában mindez még elég differenciálatlanul jelentkezik, a *Gladius Dei* című novellának Hieronymus nevű, inkább különc, mint művész alakjában azonban a művész rossz lelkiismerete lép előtérbe a művészet lealacsonyításával szemben. Az *éhezők* egyes szám első személyben nyilatkozó figurája pedig a társadalomból kitaszítottak érdekében elsősíkra a megértést keres sorsuk iránt. Ez az út aztán tovább vezet a *Tonio Kröger* és *A prófétánál* novellán át a *Királyi fenség* írófigurájához, Martinihez, aki a fenségtől kapott audiencián fellebbenti a művészi lét romantikusnak vélt fátylát, és egyben a művészi életforma törekvésességét is kifejezésre juttatja. Megnyilatkozása különösen megrázó, hiszen egy meseregényről van szó, amelyben Klaus Heinrich a teljesítményetika pozitív lehetőségeit fedi fel, kilép individualizmusából, egybeköti az egyéni sorsot a közjével, s az eddigiektől eltérően a szerelem is megszűnik romboló funkciót betölteni, és a közjót is szolgáló, embereket összekötő kapocsá alakul át.

Az író Martini sorsa alakulásában végső soron azonos szintre helyezhető az udvari nevelő Überbein és az orvos Sammet teljesítményetikusokkal. Viszont alapvetően különbözik az előbbi kettőtől az az út, amit megtesz. Überbein csődöt mond, Sammet pedig eléri azt a magasságot, ahonnan szemlélve magányossága már kitüntetésnek minősül. Mindkettőjük különössége a teljesítmény révén jut kifejezésre. Velük szemben áll Martini,

aki a királyi fenség kérdésére: „Mi a foglalkozása, Martini úr?” — csak a következőt tudja válaszolni: „Nincs hivatalom. Poézissal foglalkozom, semmi mással” (VIII, 172). De még a költészetet sem önmaga választotta. Erről a következőket vallja: „Eveve alkalmatlannak éreztem magam mindenféle más emberi tevékenységre. Azt hiszem, ez a kétségtelen és feltétlen képtelenség minden egyébre. . . ez a költői hivatás egyetlen próbaköve, sőt a költészet talán nem is hivatás, hanem csak éppen ennek az alkalmatlanságnak a kifejezése és menekvése” (VIII, 172–173). Innen az út közvetlenül a fiatal Thomas Mann művészfigurájának fő jellemvonásához vezet. Nem olyan emberek ők, akiket „megtépáztak az élet viharai” (VIII, 173), mint Überbeint, hanem az aktív élettől távol álló különcök, akik a polgári társadalomban az élet kemény harcára teljességgel alkalmatlanok. Martini egészségi állapotát Thomas Mann ennek megfelelően gyengének festi, s a hős is meg van győződve arról, „hogy tehetségem elválaszthatatlanul összefügg gyenge testalkatommal” (VIII, 173). Így Martini esetében — sokkal meggyőzőbben, mint a *Trisztán* Spinelljénél — a betegség motívuma társul a művészi tehetséggel. A kettő összefügg egymással, és szemben állnak az egészséggel és így a polgársággal is, amely polgárság éppen tipikus képviselőinél, mint például Klöterjahn apa és fiúnál, nemcsak végtelenen hat, hanem egyben a mélyebb szellemiségnek a hiányát is magán hordja.

A *Halál Velencében* című novellában a művész ábrázolása a Martini alakjánál látott jellemvonásokhoz kapcsolódóan fejlődik tovább. Gustav Aschenbach alakja ilyen értelemben, ha visszaesést jelent is a meseregény pozitív eredményeihez képest, Martinival összevetve mégis továbbviszi ugyanezt a problémát, és egyben Thomas Mann háború előtti korszakának utolsó nagy művészfigurája, amely megpróbálja a tartás kérdését megválaszolni, mert „a személyes úton, amely a *Halál Velencében*hez vezetett, nem lehetett továbbhaladni”.<sup>9</sup> Aschenbach tulajdonképpen egyesíti önmagában a háború előtti Thomas Mann két figuratípusát, a teljesítményetikust és a hivatással nem rendelkező, törekeny egészségű művészt. Mindketten erőteljesen csak önmagukra koncentrálnak és a teljesítményt helyezik előtérbe, ugyanakkor aszociálisak és a társadalom szempontjából nem cselekvő figurák, akikből hiányzik az embertársaikhoz fűződő kapcsolat. E két alaptulajdonságnak az egyesítése egy személyben, amint ezt kísérletképpen már „a két arcú” Tonio Kröger esetében láthattuk<sup>10</sup> — ott azonban a vágyódással vigasztalódva még elkerülhette a válságot és a polgár-szeretettel menekülésre törekedett —, Gustav Aschenbach esetében tragédiához vezet. A legteljesebb elkülönülés a társadalomtól és embertársaitól átmenetileg kedvezően hat ugyan az életmű alakulására, amely Aschenbachnak minden oldalról elismerést hoz és „hatalomvédte bensőségében” állami költővé emeli, „ámde a magány termi a fonákot, az aránytalant, az abszurdot és a tilalmat is” (II, 635). Ez az út — a művész magányosságától a teljesítményetikán és a különc létformán keresztül az abnormálisig — a természetellenes szerelmi vonzalomban jut kifejezésre, s onnan az önmaga által okozott halálba vezet. Így bebizonyítja Thomas Mann e két végtelen tartásformának a lehetetlenségét.

<sup>9</sup>Vö. HANS WYSLING: *Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns Erwählten*. Euphorion, 57 (1963), 2, 194.

<sup>10</sup>Vö. PAUL ALTENBERG: *Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung*. Bad Homburg von der Höhe, 1961, 13.

A teljesítményetika és a művészi létforma polgári individuális végletességben személyi tragédiát okoz, s egyben a közösség számára is káros. Thomas Buddenbrook halála méltóság nélküli és ezért taszítólag hat, Überbeint nem gyászolja senki, amikor az önkéntes halált választja. Hasonló a korai novellák különc és művész alakjainak a sorsa is. Senki sem érez részvéte Friedemann úr vagy Jacoby ügyész iránt, és Piepsam hulláját a báméskodók minden részvéte nélkül szállítják el. Martini látogatása Klaus Heinrichnél pedig csak kellemetlen érzéseket vált ki. Egyedül Tonio Kröger vágyódása képes pozitív érzéseket és benyomásokat kelteni.

A polgári művész válsága, a társadalommal szembeni zavart viszonya Thomas Mann néhány korai művében erősen kiélezett formában jut kifejezésre. A *Trisztánban* Klöterjahn például Spinellről a következőképpen vélekedik: „Magát a törvényszék elé kellene cipelni! Hiszen közveszélyes! Megbolondítja az embereket!” (II, 273). Még groteszkebbül hat, ha az egyébként szimpatikus fiatal Tonio Krögert saját szülővárosában összecserélik egy gyanús egyénnel, akinek „szülei ismeretlenek, . . . illetőleg bizonytalan, különféle csalások és más bűncselekmények miatt a müncheni rendőrség rendeletére körözés alatt áll” (II, 333). Tonio Kröger ezzel az esettel kapcsolatban maga is elismeri: „És ezeknek a férfiaknak, a polgári rend őreinek nincs-e alapjában egy kicsit igazuk?” (II, 334). Hasonló értelemben vélekedik Thomas Mann 1907-ben *A tükörben* (Im Spiegel) című kis írásában saját magáról: „Azok, akik írásaimat végiglapozták, emlékezni fognak rá, hogy mindig is a legnagyobb kétkedéssel tekintettem a művész, az író életformáját. Valóban: soha nem szűnök meg csodálkozni rajta, milyen nagy becsben tartja a társadalom ezt az emberfajta. Tudom, milyenek az írók, hiszen – külön bizonyítást nem igényel! – én is egy vagyok közülük. Az író, röviden szólva, olyasféle szerzet, aki az élet valamennyi komoly cselekvést kívánó területén menthetetlenül hasznavehetetlen, aki örökösén csak haszontalanságokkal törődik, s az állam szempontjából nézve nemhogy hasznot nem hajt, hanem jóformán veszedelmes felforgató; még csak különösebben éles elmével sem kell rendelkeznie, lehet olyan lassú gondolkodású és tompa agyú is, amilyen én magam voltam s maradtam mind a mai napig – egyébként lelkében gyermekes, kilengésekre hajlamos és minden szempontból felettébb kétes hírű sarlatán, aki a társadalomtól – joggal! – nem is várhatna mást – és alapjában véve nem is kap mást –, mint csendes megvetést. Tény azonban, hogy a társadalom mégis lehetővé teszi ennek az emberfajta, hogy magán a társadalmon belül komoly tekintélynek és a lehető legteljesebb jólétnek örvendhessen. – Nekem ezzel tulajdonképpen semmi bajom; nekem ez csak jó. Mégsem rendjén való a dolog. Olyasvalami ez, amitől vérszemet kap a bűn, és bosszúság az erénynek” (XI, 336).

Ez a finom irónia, amely az idézett rész végén kicseng, talán képes arra – különösen, ha figyelembe vesszük a szépirodalmi művek vonatkozó részeit –, hogy Thomas Mann válaszkérésait tovább variálja. A teljesítményetikusok és a művészfigurák valamennyien rendelkeznek ezzel az iróniával és nem ritkán bizonyos öniróniával is. Mindez azonban végül is a választ, a probléma megoldását, amennyiben ilyen megoldások a korai Thomas Mann-nál egyáltalán léteznek, módosíthatja, de semmiképpen nem vonhatja kétségbe a kérdés felvetését és a korszerű emberi tartás következetes keresését. Ilyen tartásnak, ilyen világnézetnek a keresése tulajdonképpen már az első világháború előtti időben sem vitatható el a fiatal írótól. Kiindulópontja a polgár magatartásától, amely a teljesítményetikusban koncentrálódik, elvezet ahhoz a „hivatáshoz”, amelyet „rossz lelkiismerettel” maga az író is gyakorolt, és így a kérdésfelvetés egyben saját énjének és az

irodalom tényleges funkciójának a kérdéséhez is közelít. Ami végső soron művészi megformálás terén csak részben – Tonio Kröger esetében a vágyódás iránti elodázásával, illetve Klaus Heinrichnél a mesevilágban – sikerülhetett, azt Thomas Mann 1910-ben a regényről önvallomásszerűen mint írói programot rögzíti. Valamennyi kérdésfelvetés és válaszkérés ezúttal arra koncentrálódik, hogy „mi teszi az író?” – és a rá adott válaszra – „Az, hogy élete: jelképe. Él bennem az a hit, hogy nem kell mást tennem, mint magamról szólnom, hogy így az Időnek, az Általánosnak is megoldjam makacs nyelvét; és ha nem élne bennem ez a hit, le is tehetném akár nyomban a tollat” (XI, 431).<sup>11</sup>

A kérdésfeltevés itt tulajdonképpen azonos azzal, amit az egyes művekben találhatunk. A válasz azonban mint személyes program túlhalad minden eddigi kísérleten: abban a törekvésben jut ugyanis kifejezésre, hogy a teljesítményetikus és a művész pozitív tulajdonságait példaszerűen egyesítse, és saját életét oly módon alakítsa, hogy az „jelképes” legyen. Az ilyen élet tulajdonképpen a teljesítményetikusnak értelmet kapott tartását állandó jelleggel és rendszeresen megvalósítja, és egyben a munka szellemi értékét saját egyéni épülésére hasznosítja; ugyanakkor esetenként olyan „lazítást” is engedélyez önmagának, amely nem veszélyezteti eddigi tartását. Ennek értelmében tehát a tartásnak élettartalommal és élettávlattal kell megtöltődnie, és a szeretet és a szigorú boldogság révén könnyűvé és elviselhetővé válnia. Mindez azonban Thomas Mann értelmezése szerint csak akkor lehetséges, ha az író képes önmagát korával és a legszélesebb közösséggel oly mértékben azonosítani, hogy minden „híradás önmagáról”, azaz minden műve, egyben az olvasóközönséghez szól, és annak egész problematikáját magában foglalja.

Ez az azonosulás csak akkor lehet tartós, ha az író híradásában, azaz műveiben, az egyéni létet meghaladó törekvésekre is figyel, mert minden absztrakt híradás kizárólag saját lelki életéről állandó jelleggel magában hordja azt a veszélyt, hogy a már egyszer kivívott kapcsolata a közösséggel újból veszélybe kerül.

<sup>11</sup> Az írás címe *A 'Királyi fenség'-ről*. Lásd ehhez még a *Bilse és én* című kórai esszé befejező részeit (XI, 339–351).

## Oláh Miklós Attila-monográfiájának XVI. századi keleti szláv fordítása

MISLEY PÁL

## I.

A XVI. századi magyar–lengyel–keleti szláv irodalmi kapcsolatok nálunk kevésbé ismert mozanata Oláh Miklós (1493–1568) kétrészes latin nyelvű történeti munkája (*Hungaria. Athila*)<sup>1</sup> második részének, az *Athila*nak lengyel nyelvű kiadása (Krakkó, 1574)<sup>2</sup> és a lengyel fordítás alapján készült „nyugat-orosz” (belorusz-ukrán) fordítás (1594 előtt keletkezett). Ez utóbbi egy kódexben maradt fenn, mely a múlt század végén a poznańi Raczyński Könyvtár tulajdonában volt. A kézirat 94. számú darabjaként nyilvántartott „codex miscellaneus” a Trisztánról szóló regényt, Bovo (Bova) királyi történetét (mindkettőt szerbből fordították), továbbá az *Attila magyar király történetét* (Исторія ω Атыли королі угорьскома) és a Litván Krónikát tartalmazta, emellett oklevélszövegek és az Uniechowski család feljegyzései találhatóak a kötetben.<sup>3</sup> A múlt századi lengyel és orosz kutatókat (J. U. Niemcewicz, Muhanov, T. Narbutt)<sup>4</sup> eleinte főként a kódex történelmi vonatkozású fejezetei érdekelték. I. M. Sznyegirjov 1845. évi közleménye pedig csupán utalt az Attila-történetre, de semmi közelebbit nem említett a műről.<sup>5</sup> Elsőnek O. M. Bogyanszkij foglalkozott a kódex szépirodalmi anyagával a moszkvai egyetemen tartott 1842. évi előadásában; ennek szövegét 1846-ban kiadta és részleteket is közölt az *Athila* belorusz-ukrán fordításából.<sup>6</sup> N. Petrov orosz irodalomtörténésznek viszont alighanem elkerülte a figyelmét Bogyanszkij 1846. évi közleménye, mert 1872-ben megjelent tanulmányában csak Sznyegirjov tudósítását említette. Petrov véleménye szerint az Attiláról szóló

<sup>1</sup> Kritikai kiadása: NICOLAUS OLAHUS: *Hungaria. Athila*. Ediderunt Colomannus Eperjessy et Ladislaus Juhász. Budapest, 1938. — Az *Athila* 1977-ben jelent meg magyarul Kulcsár Péter fordításában és jegyzeteivel. Ld. OLÁH MIKLÓS: *Athila*. In: *Humanista történetírók*. Budapest, 1977, 329–390.

<sup>2</sup> *Historia spraw Atyle Krolá Węgierskiego. Z Lácińskiego ięzyká ná Polski przetożoną przez Cyprianá Bazyliká*. Krakkó, 1574, Drukował Máciey Wirzbięta.

<sup>3</sup> M. E. SOSNOWSKI—L. KURTZMANN: *Katalog der Raczyńskich Bibliothek in Posen*. Poznań, 1885, I. k., CLXXXVII. — A. BRÜCKNER: *Ein weissrussischer Codex miscellaneus der Gräfllich-Raczyński'schen Bibliothek in Posen*. Archiv für slavische Philologie, IX (1886), 344–391. — Divéky Adorján a poznańi Raczyński Könyvtár magyar vonatkozású kézirati anyagának bemutatásakor nem említi az *Athila* „nyugat-orosz” fordítását tartalmazó kódexet. Ld. DIVÉKY ADORJÁN: *A lengyelországi könyv- és levéltárak magyar vonatkozású kézirati anyaga*. Levéltári Közlemények, 1927, 50. — A szovjet irodalomtörténészek „Познанский сборник” („збірник”) — Poznańi Kódex — névvel jelölik a gyűjteményt.

<sup>4</sup> J. U. NIEMCEWICZ: *Zbiór pamiętników historycznych o dawney Polsce*. Varsó, 1822, I. k., 392. — Сборник Муханова. Moszkva, 1836, 140–141. — T. NARBUTT: *Pomniki do dziejów litewskich*. Vilna, 1846, 79–80.

<sup>5</sup> И. М. СНЕГИПЕВ: *О лубочных картинках русского народа*. In: *Сборник исторических и статистических сведений о России и народах ей единовѣрных и единоплеменных*. Moszkva, 1845, I. k., 213.

<sup>6</sup> О. М. БОДЯНСКИЙ: *О поисках моих в Познанской Публичной библиотеке*. In: *Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских*. Moszkva, 1846, 1. könyv, 27, 30–31.

„elbeszélés” valójában valamilyen középkori Attila-mondán alapul, amely lengyel közvetítéssel kerülhetett Oroszországba. Petrov úgy vélekedett, hogy a fordítás a *Nibelung-ének* egyik részletének átdolgozása.<sup>7</sup>

A lengyel fordítás — Cyprian Bazylík munkája — Maciej Wirzbięta krakkói nyomdájában látott napvilágot 1574-ben.<sup>8</sup> A kiadás nem tüntette föl Oláh Miklós nevét. A kutatók — M. Wiszniewski, W. A. Maciejowski lengyel irodalomtörténészek munkái nyomán<sup>9</sup> — Cyprian Bazylík átültetését sokáig — tévesen — Callimachus Experiens latin nyelven írt *Attilája*<sup>10</sup> lengyel fordításának hitték. A múlt századi lengyel bibliográfiák (T. Wierzbowski, K. Estreicher) is Callimachus neve alatt szerepeltették C. Bazylík fordítását.<sup>11</sup>

A *Régi Magyar Könyvtár* 3. kötete (1896)<sup>12</sup> nem tudott Oláh Miklós művének 1574-es krakkói kiadásáról. Ballagi Aladár *Attila-bibliográfiája* (1892) pedig — Estreicherre hivatkozva — Bazylík fordítását Callimachus művének tüntette fel.<sup>13</sup>

A. Brückner hívta fel a figyelmet a belorusz-ukrán fordítás és a krakkói kiadás, valamint a lengyel fordítás és Oláh Miklós *Athilájának* kapcsolatára. 1886-ban megjelent tanulmányában szöveg-vizsgálatokkal bizonyította, hogy Cyprian Bazylík lengyel nyelvű kiadásának alapjául nem Callimachus Experiens *Attilája* szolgált, hanem Oláh Miklós magyar humanista író, a későbbi esztergomi érsek Attila életéről és haláláról szóló latin nyelvű munkája. Ezt a szöveget Bazylík a Zsámboky-féle 1568-as bázeli Bonfini-kiadásból vette, amelyben az Első Tized hetedik könyvében, az Attila haláláról szóló részt követően Zsámboky megszakítja Bonfini szövegét és Oláh Miklós *Athiláját* illeszti a kiadásba (107–136 p.), majd Oláh művét e szavakkal zárja: „Hactenus Nicolai Olahi Athila: sequitur Bonfinius.”<sup>14</sup>

Brückner közlése szerint a lengyel fordítás pontosan követi Oláh szövegét, a fordító csak apróbb részteket, illetve egy görög idézetet hagyott el, valamint eltekintett a székelyekről mint a hunok ivadékaikról szóló XVIII. fejezet fordításától. Ez a rész — Brückner magyarázata szerint — nem tartozik a voltaképpeni témához, és nem is érdekelte a lengyel olvasót.<sup>15</sup> A „nyugat-orosz” fordító — Brückner szerint — csak kisebb változtatásokat eszközölt, és nem fordította le a lengyel kiadvány előszavát.<sup>16</sup> Brückner Berlinben közzétett tanulmányát Chlebowski ismertette Varsóban 1887-ben.<sup>17</sup> A. Ny. Veszelovszkij érdeme, hogy egyik tanulmánya függelékében 1888-ban kiadta az Attila-történet belo-

<sup>7</sup>Н. И. ПЕТРОВ: *О влиянии западноевропейской литературы на древнерусскую*. Труды Киевской духовной академии, 1872, 8. sz., 763–764.

<sup>8</sup>Maciej Wirzbięta nyomdájában az 1550-es évektől kezdve több magyar szerző műve jelent meg. Ld. KOVÁCS ENDRE: *A krakkói egyetem és a magyar művelődés. (Adalékok a magyar–lengyel kapcsolatok XV–XVI. századi történetéhez.)* Budapest, 1964, 114.

<sup>9</sup>M. WISZNIEWSKI: *Historia literatury polskiej*. Krakó, 1851, 8. k., 73–74, 155–156. — W. A. MACIEJOWSKI: *Piśmiennictwo polskie*. Varsó, 1852, 3. k., 236.

<sup>10</sup>Kritikai kiadása: CALLIMACHUS EXPERIENS: *Attila*. Kiad. és bev. Kardos Tibor. Lipcse, 1932.

<sup>11</sup>Ld. Wierzbowski bibliográfiájában az 1574. évnél, a 2589. sz. alatt. T. WIERZBOWSKI: *Bibliographia Polonica, XV ac XVI ss.* Varsó, 1891, III. k., 130–131. — K. ESTREICHER: *Bibliografia Polska. Stolecie XV–XVIII*. Krakó, 1896, 3. k., 3. rész. 21–22.

<sup>12</sup>SZABÓ KÁROLY–HELLEBRANT ÁRPÁD: *Régi Magyar Könyvtár. Magyar szerzőktől külföldön 1480-tól 1711-ig megjelent nem magyar nyelvű nyomtatványoknak könyvészeti kézikönyve*. 3. k., 1. rész. Budapest, 1896.

<sup>13</sup>BALLAGI ALADÁR: *Attila bibliographiája. Kéziratok és nyomtatványok (a XVIII. század végéig)*. Irodalomtörténeti Közlemények, II (1892), 246.

<sup>14</sup>*Antonii Bonfini Rerum Ungaricarum decades quatuor cum dimidia* [...] Ioan. Sambuci opera ac studio [...] Bazel, 1568, 136.

<sup>15</sup>A. BRÜCKNER: *i. m.*, 379.

<sup>16</sup>A. BRÜCKNER: *i. m.*, 376.

<sup>17</sup>B. CHLEBOWSKI: *Białoruski rękopis z XVI w. w bibliotece Raczyńskich w Poznaniu*. Ateneum (Varsó), II (1887), 358–361.



rusz-ukrán fordítását.<sup>18</sup> E tanulmányának harmadik fejezetét az Attila-mondakörnek szentelte, s az európai Attila-hagyomány részeként vizsgálta a fordítást. A Ny. Veszelojszkij elfogadta Brückner megállapítását a fordítás eredetéről.<sup>19</sup>

A XX. századi lengyel, ukrán bibliográfiai, irodalomtörténeti kézikönyvek Oláh Miklós művének fordításaként tartják számon az 1574-es krakkói kiadást és a belorusz-ukrán szöveget,<sup>20</sup> s mindkét fordításról tud *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája* (1. kötet) is.<sup>21</sup>

## II.

A „nyugat-orosz” fordítást tartalmazó kódexet egy belorusz kisnemesi család, az Uniechowskiak környezetében írták a XVI–XVII. század folyamán. A kódex összetétele (Trisztán-regény, Bovo története) arra enged következtetni, hogy az Uniechowskiak elsősorban szórakoztató olvasmányok, kalandos történetek tartották Attila históriáját. A XVI. század végi fordítót a lengyel kiadás sem figyelmeztette a mű eredetére, hiszen nem tüntette föl Oláh Miklós nevét. A reneszánsz mezben megjelenő középkori lovagi történetek divatja idején könnyen felkeltette az Uniechowski család valamelyik tagjának érdeklődését az Attila királyról szóló, latinból fordított „ismeretlen” munka. A családi kódex írásával foglalatoskodó Uniechowskiak érdemesnek tartották a történetet arra, hogy a XVI. századi „nyugat-orosz” írásbeliség nyelvére lefordítsák.

Képzettsége, magasabb műveltsége okán azonban a lengyel fordító lényegesen többet tudhatott az *Athiláról*. A sieradzi születésű Cyprian (Cyprian z Sieradza; Cyprianus Siradensis) a krakkói akadémián folytatta tanulmányait, majd az 1550-es évek elején Radziwiłł Czarny litván főúr támogatásával a viłnai kancelláriában kapott hivatalt.<sup>22</sup> A reformációval rokonszenvező egykori sieradzi polgárfiú, aki mellesleg verselgetett és zeneszerzéssel is foglalkozott, a Zsámboky-féle 1568-as bázeli kiadásban olvashatta Oláh Miklós *Athiláját* (amint erre Brückner rámutatott).<sup>23</sup> Feltehetően az *Athila* szerzőjének neve sem volt ismeretlen előtte, hiszen az 1568-ban elhunyt esztergomi érsek korábbi irodalmi munkássága humanista körökben közismert volt. A Bonfini-kiadásba beillesztett *Athilára* Zsámboky János ajánlása is felhívhatta Cyprian Bazylik figyelmét. Zsámboky ugyanis a Bonfini-kiadás körüli buzgólkodását részletezve megemlíti: „Munkánkat készséggel gazdagította Oláh Miklós, a hatalmas érsek stb. saját Attilájával, amit egykor belgiumi időzése folyamán írt, amikor Mária királyné tanácsosa és kincstárnoka volt.”<sup>24</sup> De az 1568-as kiadás más szempontból is érdekes. Brückner is felhívta rá a figyelmet,<sup>25</sup> hogy a kiadás Callimachus *Attiláját* (856–865. p.), Baksay Ábrahám *Chronologia de regibus Hungariae* (897–920. p.) és Laszki Albert (Olbracht Łaski) *Exhortatio ad milites* (921. p.) c. művét is tartalmazza. Mivel tudjuk, hogy Cyprian Bazylik 1569-ben Laszki Albert titkára volt, s ezt az állást előtte a selmebcányai születésű Baksay (Bakschay) Ábrahám töltötte be,<sup>26</sup>

<sup>18</sup> *Исторія ω Атыли королі угорьскомъ*. In: А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *Из истории романа и повести*. Материалы и исследования. (Выпуск второй.) Славяно-романский отдел. Сент-петербург, 1888, 173–236.

<sup>19</sup> А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *i. m.*, 307–350.

<sup>20</sup> *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*. Piśmennictwo staropolskie. Varsó, 1964, 2. k., 17. — *Українські письменники*. Біо-бібліографічний словник. Давня українська література (XI–XVIII ст. ст.). Кієв, 1960, I. k., 771–772. — *Історія української літератури*. Давня література (XI – перша половина XVIII ст.). Кієв, 1967, I. k., 337.

<sup>21</sup> STOLL BÉLA–VARGA IMRE–V. KOVÁCS SÁNDOR: *A magyar irodalomtörténet bibliográfiája*. Budapest, 1972, I. k., 324.

<sup>22</sup> Cyprian Bazylik rövid életrajzát ld. *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”* ... 2. k., 16.

<sup>23</sup> A. BRÜCKNER: *i. m.*, 379–380.

<sup>24</sup> *Zsámboky János II. Miksa császárhoz*. (Bécs, 1567. június 24. Király Erzsébet ford.) In: *Humanista történetírók* ... 37.

<sup>25</sup> A. BRÜCKNER: *i. m.*, 380–381.

<sup>26</sup> Ld. SZINNYEI JÓZSEF: *Magyar írók élete és munkái*. Budapest, 1891, I. k., 372–373.

bizonyosra vehető, hogy Bazylík az *Athila* lefordítására Laszkitól vagy Laszki környezetének valamelyik tagjától kapott ösztönzést. A Laszki családnak rendkívül kiterjedt magyar (és nemzetközi) kapcsolatai voltak. Laszki Albert Késmárk és „fél Szepesség” ura volt;<sup>27</sup> apja, Laszki Jeromos (Hieronym Łaski) 1527-től Szapolyai János diplomatája és híve, később Ferdinándhoz pártolt. Nagybátyja, Laszki János (Jan Łaski), aki Szapolyaitól veszprémi püspöki címet kapott, Erasmus baráti köréhez tartozott, s még Erasmus életében megvásárolta annak könyvtárát. Ez a Laszki János (nem tévesztendő össze Jan Łaski gnieznoi érsekkel, Laszki Jeromos nagybátyjával) később a lengyelországi protestantizmus vezéralakja lett.

Az *Athila* lengyel fordítójának azonban egyéb kapcsolatai is lehettek az európai humanista körökkel. E kapcsolatok kulcsfigurája Jacobus Heraclides, családi nevén *Basilicus*, a nagy műveltségű, görög származású kalandor, condottiere, aki német földön tudósokkal és poétákkal vette körül magát, Melanchthonnal levelezett, s a protestánsok barátjának, a költészet és a tudomány pártfogójának szerepében tetszelgett. A kortárs Forgách Ferenc történétíró, Oláh Miklós pártfogoltja ezt írta Jacobus Basilicus származásáról: „Kréta szigetén született, nem nemes apától, akit szállítóhajók kormányosának szoktak felfogadni. Igazi neve Johannes volt, mellékeve pedig Basilicus. Ezt apja egy Jacobus Heraclides nevű görögre bízta, aki – állítása szerint – Samos, Paros és még néhány Égei-tengeri sziget fejedelmétől származott, és aki V. Károly császár alatt néhány görögországi lovas zsoldosnak volt a parancsnoka. Ez a fiatal Johannes Basilicust megtanította írni-olvasni, és bevezetette a szabad művészetekbe, majd halálos ágyán fiaként ajánlotta családjá figyelmébe.”<sup>28</sup> Thallóczy Lajos úgy tudja, hogy Heraclides-Basilicus nevelője Ióannész Laszkarisz volt, Konsztantinosz Laszkarisznak, a híres itáliai görög grammatikusnak az unokája.<sup>29</sup> 1534-től Heraclides-Basilicus Németalföldön V. Károly császár zsoldjában állott, s Jacobus Heraclides néven Mária királynét (II. Lajos özvegyét) is szolgálta. Mária királyné titkára az 1530-as években Oláh Miklós volt. Heraclides örökbefogadó atyjától egy olyan okmányt is örökölt, amely – Thallóczy Lajos (és Forgách Ferenc) közlése szerint – „felruházta azzal a joggal, hogy doctorokat, koszorús költőket és protonotáriusokat is tetszése szerint nevezhet ki.”<sup>30</sup> 1555 után kezdődtek Heraclides wittenbergi kapcsolatai, majd Lengyelországban bukkant fel a „görög főúr”, ahol hamar megnyerte a protestánsbarát lengyel, litván főúri körök bizalmát. 1557-ben ismerkedett meg a sieradzi Cypriannal, a vilnai kancellária tisztviselőjével, az *Athila* majdani fordítójával. Heraclides segítségével Cyprian nemességet szerzett, használhatta pártfogója címerét és felvette annak eredeti nevét. Így lett a sieradzi Cyprianból – Cyprianus Basilicus (Cyprian Bazylík) és a poeta laureatus cím birtokosa.<sup>31</sup> Heraclides később találkozott Laszki Alberttel is, akitől anyagi támogatást remélt moldovai hadjáratához. Heraclides ugyanis szemet vetett Moldova trónjára, ezért Sándor vajda (Alexandru Lăpușneanu) udvarába utazott, ahol a család rokonának adta ki magát. Trónigényeiről azonban egyelőre le kellett mondania, mert a vajda gyanút fogott, s Heraclidesnek menekülnie kellett. Rövid brassói tartózkodás után Heraclides Lengyelországba indult, s ekkor ismerkedett meg Késmárkon Laszki Alberttel, aki – Thallóczy szavaival – „atyjától [Laszki Jeromostól], János király és Ferdinánd híres diplomatájától csak a pénzvágyat és a megbízhatatlanságot örökölte.”<sup>32</sup> Heraclides Laszki közvetítésével kapcsolatba került a bécsi udvari körökkel, s pártfogókat próbált szerezni moldovai hadjáratához. Elsősorban a mérsékeltlen protestánsbarát Miksa főherceg (a későbbi uralkodó) jóindulatára számított, akit azzal próbált megnyerni ügyének, hogy megígérte: a lengyel trón megüresedése esetén a lengyel protestánsok az ő – Heraclides – révén Miksa trónigényeit támogatják majd.<sup>33</sup> A János Zsigmond ellen is irányuló moldovai akció végül is a bécsi udvar, Laszki, Zay Ferenc és mások

<sup>27</sup> THALLÓCZY LAJOS: *Csömöri Zay Ferenc* (1505–1570). Budapest, 1885, 121.

<sup>28</sup> FORGÁCH FERENC: *Emlékirat Magyarország állapotáról Ferdinánd, János, Miksa királysága és II. János erdélyi fejedelemsege alatt.* (Borzák István ford.) In: *Humanista történétírók...* 762.

<sup>29</sup> THALLÓCZY LAJOS: *i. m.*, 117.

<sup>30</sup> THALLÓCZY LAJOS: *i. m.*, 118.

<sup>31</sup> Ld. *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*... 2. k., 16.

<sup>32</sup> THALLÓCZY LAJOS: *i. m.*, 121.

<sup>33</sup> THALLÓCZY LAJOS: *i. m.*, 122.

közreműködésével Sándor vajda elűzéséhez vezetett. Kétéves uralkodás után (1561–1563) azonban Heraclidest is megbuktatták ellenfelei és megölték.<sup>34</sup>

Elképzeltető, hogy Heraclidesnek is köze volt az *Athila* lengyel kiadásához. A jól értesült görög kalandor, a későbbi pénztelen mecénás már Németalföldön, Mária királyné környezetének tagjaitól vagy a németalföldi humanista köröktől megtudhatott egyet és mást Oláh Miklósról, a királyné titkáráról és annak humanista munkásságáról. 1536–1537 után hallhatott is a humanisták által magasztalt történeti visszaemlékezésről, a *Hungariáról* és az *Athiláról*, melyeket Oláh megküldött barátainak. S ha Heraclides nem ösztönözte is az akkor még kéziratban levő *Athila* lefordítására Cypriant, annyit mindenesetre megtehetett, hogy értesüléseit megosztotta pártfogoltjával, aki egy évtized múltán, Laszki Albert titkáráként nyomtatásban olvashatta az *Athilát*.

### III.

Az Attila-történet belorusz-ukrán változata, a „fordítás fordítása” viszonylag pontosan követi az eredeti szöveget (a lengyel fordítás vizsgálatára ezúttal nem vállalkozhattunk), de pontossága ellenére sem tekinthető „hű” fordításnak. Ez a „hütlenség” csak részben magyarázható a fordító felkészültségével. Inkább azzal a fordítói gyakorlattal hozható összefüggésbe, amely a mű szellemének megváltoztatása árán a befogadó rétegek (kisnemesek, polgárok) ízléséhez igazította az eredeti művet.<sup>35</sup>

A „nyugat-orosz” nyelv, amelyre a fordító a történetet átültette, polonizmusokban és egyházi szláv nyelvi elemekben bővelkedő belorusz-ukrán nyelv volt, melyet sokáig használtak a litvániai közigazgatásban, de e nyelv stílris hajlékonysága nem érte el azt a szintet, amelyet az *Athila* tolmácsolása megkívánt volna. A lengyel szöveghez való lexikai, szórendi tapadás pedig megfosztotta a fordítót annak lehetőségétől, hogy bátrabban merítsen a népnyelvből, hogy szabadabb fordítást készítsen. A szabadabb átültetést természetesen csak az eredeti mű, a háttér, az írói szándék átfogó ismeretében végezhetné volna el biztonságosan a fordító, ilyen ismeretei azonban feltehetően nem voltak. „Humanista ambíciók” sem igen fűtötték az *Athilával* kapcsolatban; a fordítás kiadására sem gondolt. Így a keleti szláv Attila-történetet az Uniechowski család tiszteletre méltó szellemi tevékenységét tükröző családi kódex őrizte meg. A fordítás nem terjedt el kézirat formában. Ebben bizonyára közrejátszott a későbbi olvasók ízlése, az, hogy nem találták másolásra, alakításra érdemesnek a történetet. (Ellentétben a Trisztán-regénnyel és Bovo történetével.) A kézirat *Athila*-fordítás ugyanis olvasmányának nem elég fordulatos, sok benne a retorikus részlet. A korabeli „nyugat-orosz” olvasó nem sejtethetett humanista szándékot a történetben, nem tudhatta, hogy például a szónoklatok a jellemrajz eszközei. Az Attila-történetben régies retorikus ízléssel megírt „elbeszélést” látott. Történet-írói munkának sem tekintette, legföljebb „históriának”, hiszen a mű önmagában nem teljes hun történet, hanem csak a király tetteit, halálát, a birodalom felbomlását bemutató eseményrajz.

A „nyugat-orosz” fordító valószínűleg nem tudta, hogy az eredeti Attila-történetek előzménye is van, hogy a szkíták története Oláh Miklós másik művének, a *Hungariának* első három fejezetében található. Erre még Cyprian Bazylík sem figyelhetett, mert ő az 1568-as Bonfini-kiadást használta, s ebben a szkíták történetét Bonfini előadásában — Oláh művétől elkülönítve — olvashatta. (Először 1581-ben jelelt meg együtt a *Hungaria* és az *Athila*, szintén Zsámboky János szöveggyűjtésében.) Az 1568-as kiadás tehát azt a benyomást kelthette a fordító(k)ban, hogy Oláh Miklós Attila-története önálló alkotás. A két mű azonban eszmeileg, szerkezetileg összetartozik, feltételezi egymást. Oláh Miklós 1536-ban készült el a *Hungariával*, amelyet tervezett magyar története első részének, földrajzi

<sup>34</sup> Heraclides első életrajzát a szászországi születésű Sommer János, az erdélyi antitrinitárizmus egyik képviselője írta meg, aki brassói, kolozsvári működése előtt évekig Heraclides szolgálatában állott. Műve: JOHANNES SOMMER: *Vita Jacobi despotae Moldavorum reguli*. Wittenberg, 1587.

<sup>35</sup> Észrevételeinket a belorusz-ukrán szöveg és az eredeti mű egybevetése alapján tesszük, s bár a lengyel szöveget nem vizsgáltuk, megjegyzéseink egy része (amennyiben egyelőre megelégszünk Brücknernek a szöveghűségére vonatkozó megállapításaival) valószínűleg Cyprian Bazylík lengyel fordítására is érvényes.

bevezetőjének szánt, s még ebben az évben, de legkésőbb 1537 tavaszán befejezte a második részt is, a magyar őstörténetet folytató *Athilát*.

A *Hungaria* Oláh németalföldi tartózkodása idején, Erasmus halála évében keletkezett. A szerző a hajdani virágzó Magyarországot mutatta be a humanista barátok, a tudós közvélemény tájékoztatására s önmaga vigasztalására; Attila alakjában pedig az erőskezű, világhódító uralkodót, Hunyadi Mátyás („Attila Secundus”) előképét rajzolta meg. Oláh is, mint a humanista történétírók általában, a nagy egyéniségekben látta a történelem mozgatóit.

A lengyel és a belorusz-ukrán fordító az Attila-történetet természetesen nem a hun–magyar folytonosság koncepciója jegyében értelmezte. A hun előzmények, a földrajzi bevezető és a humanista történétírás egyéb műfaji jegyeinek mellőzésével a fordítók, ha nem is mindig tudatosan, de hozzájárultak a lefordított mű műfaji átalakulásához. A *Hungaria* első három fejezetének (még kevésbé magának a *Hungariának*) az ismeretét természetesen nem kérhetjük számon tőlük. De az Attila-történet előzményeinek nem ismerete is magyarázza valamelyest, miért tűnik el a fordításból az az Oláh Miklós-i cél, hogy a humanista szellemű hun–magyar azonosságot hirdesse. Míg az Attila-kultusz Thuróczy János krónikájában Mátyás nyugati terjeszkedését hivatott igazolni, addig Oláh művében a hun–magyar azonosság a vitéz múlt dicsősége utáni vágyódást fejezi ki, s ezt a múltat egyszersmind követendő példaként állítja a jelenkor elé.<sup>36</sup>

Mivel a fordításból elmaradt a hun–magyar azonosság bizonyítása, a fordító eleinte körülírással, magyarázattal bővíté szövegét. Például úgy, hogy ha említi a hunokat, azonnal megjegyzi: „akiket manapság magyaroknak hívnak”. Az első fejezet első mondatában ezt olvashatjuk: „Кды перед давыными часы гуннове, або як их нине посполите зовут угрове, из своими княжаты Белем, Кэвом и Кадыком положили сА были ωбозом надъ рекою Тисою”;<sup>37</sup> (Quo primum tempore Hunni sub ducibus Bela, Cheva et Cadica in ripa Tibisci castra posuere”);<sup>38</sup> („Mielőtt a hunok Béla, Keve és Kadicsa vezérletével a Tisza partján tábor tettek volna”).<sup>39</sup> A hun népvét valameddig még ekképpen magyarázza a fordító („a hunok, vagyis a magyarok”), később viszont következetesen „magyar”-oknak (угрове) nevezi a hunokat: „Угрове утекающих гонили” (175); „Hunni fugientes persequi” (36); („A menekülőket üldözö hunok”) (330). Egyébként Oláh Miklós is gyakran — ha nem is mindig — ír *Hungarit* a *Hunni* helyett.

Földrajzi bevezető (*Hungaria*) híján a fordítónak bizonyos földrajzi fogalmakat is meg kell magyaráznia. Úgy látszik, küszködik a *Pannoniae* „a két Pannónia” fordításával. Az első mondatban ezt a részt: „Pannonias incolebant diversae gentes” (35); („a két Pannóniát különböző nemzetek lakták”) (329) így fordítja: „в Паньнонѣи, то есть в том краю, который теперь угорскимъ зовемо, мешкали разные народы” (173). A két Pannónia — római tartományról lévén szó — kevesebb is, több is, mint Magyarország.<sup>40</sup> A továbbiakban már nem magyaráz a fordító, inkább a „magyar föld” kifejezéssel helyettesíti a Pannónia nevet: „всю дольную угорскую землю, которая есть над Ду-

<sup>36</sup> Oláh Miklós Thuróczy János krónikáját követi és nem Bonfiniét, ahogy azt korábban feltételezték. „Oláh Miklós »Hungaria et Athila«-ja semmi más, mint Thuróczy művének korszerűbb újraírása” — írta Kardos Tibor. — KARDOS TIBOR: *Thuróczy János Magyar Krónikája*. In: THURÓCZI JÁNOS: *Magyar Krónika*. (Budapest), 1957, 27. — Szemes József, Oláh egyik életrajzírója Bonfini krónikáját Oláh munkája egyik forrásának tartja. SZEMES JÓZSEF: *Oláh Miklós*. Esztergom, 1936, 30–31.

<sup>37</sup> А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *i. m.*, 173. — A belorusz-ukrán idézeteket Veszolovszkij fenti szövegkiadásából vesszük. Az idézetek előfordulási helyét (lapszámát) a továbbiakban az idézet után zárójelben álló számmal jelöljük a szövegben.

<sup>38</sup> NICOLAUS OLAHUS: *i. m.*, 35. — A latin nyelvű idézetek előfordulási helyét a továbbiakban a *Jegyzetek* 37. pontjában foglaltak szerint tüntetjük fel.

<sup>39</sup> *Humanista történétírók*. . . 329. — A latin nyelvű idézetek magyar megfelelőit Kulcsár Péter fordításában adjuk meg. Az előfordulási helyek további jelölésére ld. a *Jegyzetek* 37. pontját.

<sup>40</sup> Idézünk Kulcsár Péternek az *Athila* magyar fordításához kapcsolódó jegyzetéből: „A két Pannónia: Felső (nyugati) és Alsó (keleti), római tartomány az évszázadok során változó határokkal, nagyjában a mai Alsó-Ausztria, Dunántúl és Dráva–Száva-köz területén.” — *Humanista történétírók*, 1095.

наем” (176–177); „omnem Pannoniae inferioris regionem, que circa Danubium est” (37); („leigázták Alsó-Pannóniának a Duna körül fekvő egész területét”) (332). Igaz, hogy Pannónia helyett olykor Oláh Miklós is Magyarországot (Hungaria) emleget: „Post necem Budae rebus omnibus Hungariae pacatis et in ordinem redactis” (59); („Buda megölése után Magyarország minden dolga megbékélt és rendbejött”) (369).

A fordító másutt is „korszerűsíti” a földrajzi neveket. Talán csak a közérthetőség kedvéért hagyja el a szövegből a latinizmusokat (ahogy ezt Brückner gondolta).<sup>41</sup> Csak hogy a latinizmusok korabeli nevekké váló helyettesítése olyan változtatást jelent, amely a humanista történeti eseményrajz egyik műfaji jegyét, nevezetesen az antikvitás szellemét idéző elrómaiásító stilizálást érinti (valószínűleg tudatosan). *Gallia* ugyanis a fordításban французскаА землА, ФранцаА; *Meroveus Francorum rex* — Мервовэус французский корол; *Italia* — влоскаА землА; *Germania* — немецкаА землА; *Mysia* — сэрбьскаА землА; *Illyria* — словенскаА землА; az *Illyrici* — словаки; a *Mysi* — сэрбове; *Scythiá*-t következetesen a татарскаА землА kifejezéssel jelöli a szöveg. (A „nyugat-orosz” fordító egyébként ebben is a lengyel szöveget követte, amelynek néhány részletével Brückner tanulmányában ismerkedtünk meg.)<sup>42</sup> A Don folyó — Oláhnál *Tanais* — szláv nevét viszont nem ismerte a fordító, ezért (és aligha stílári okokból) a Танаис alakban szerepel.

Római elem Oláh Miklós munkájában az is, hogy a hunok a római isteneket — Jupitert, Marsot, Mercuriust, Venust — tisztelik; a pogány szereplők az istenek segítségével bíznak. (De az *istenek* megjelölés humanista sablon, melyet leveleiben is gyakran használ Oláh Miklós.) Amikor a gall remeté Attila elé vezetik, a király megkérdezi tőle: „Quem sibi dii eventum belli promitterent.” (43); („Az ő háborújának milyen kimenetelt ígértek az istenek.”) (343). A belorusz-ukrán fordításban ez áll: „и што бы за шцасте ему на войне бог обещаць?” (188). A catalaunumi csata előtt Attila így biztatja katonáit: „Deos in primis immortales, quorum auspiciis in hunc locum salvi pervenistis, deinde me et ducem et commilitonem vestrum sequamini.” (47); („Elsősorban a halhatatlan istenek kövessétek, aztán engem, vezéreteket és harcostársatokat.”) (350). A fordító szerint a többes szám valószínűleg felesleges (esetleg értelmetlen) pogány elem, tehát mellőzendő: „за богомъ напервеи, которого есте справою на местцэ тое здоровы прышли, а потомъ за мною, гетманом и сполным жолнером вашим, подьте.” (195) De amilyen buzgalommal keresztényesíti a fordító Oláh antik stílus-kellékeit, legalább annyira árnyaija a kifejezést akkor, amikor a kereszténység ügye kerül szóba. A ravennai ariánusokról Oláh Miklós eléggé egyértelműen nyilatkozik: „Erat ea tempestate huius civitatis praesul Ioannes haeresios Arrianae defensor acerrimus.” (65); („Ez időben e város főpapja János volt, az ariánus eretnokség dühödöt védelmezője.”) (379). A fordító (vagy a fordítók) valamelyest enyhíti(k) János érsek minősítését: „Был там на тот часъ бискупом того мѣста Анъ, арыанской сэкты великии оборонца” (226), később pedig — a XVI. fejezet első mondatában — a latin „Arriana infecti erant haeresi” (67); („ariánus eretnokséggel voltak fertőzve”) (382) megfelelője a fordításban: „арьянскую вѣру держали.” (230) Az a benyomásunk támad, mintha a fordító mérsékelné a nem hivatalos egyházi álláspontnak megfelelően gondolkodó ariánusok elleni indulatot. (A lengyel fordítóról tudjuk, hogy protestánsbarát volt, a korabeli orthodox hitvitázók pedig ariánusoknak nevezték az antitrinitáriusokat is.) S talán hasonló megfontolásból rövidült meg az a szövegrész is, amelyben a gall remete így foglalja össze hitvallását: „cultorem illius dei, quem Christiani in persona trinum, in substantia tamen et divinitate unicum vere et sancte colerent.” (43); („annak az istennek a tisztelője, akit a keresztények igazán és vallásosan személyében hármasnak, lényegében és istenségében egyetlennek vallanak”) (343). Valószínűleg nem fordítási nehézségek miatt rövidült meg a belorusz-ukrán szöveg: „а хвалит оного бога, которого хрестяне хвалѣть” (188). Az állásfoglalásnak is beillő változtatást alighanem a fordító(k) protestánsok (antitrinitáriusok, sociniánusok) iránti rokonszenve magyarázza.

Oláh Miklós csak annyira keresztényesítette az Attila-történetet, amennyire a középkori forrásokból és Thuróczy krónikájából átvett részletek megkívánták. Nem Attila jellemét ruházta fel keresztényi jegyekkel, hanem magában a történetben időz el szívesen a keresztény vonatkozású eseményeknél. (Találkozás a gall remetével, Lupus troyes-i püspökkel; a reimsi Nicasius és Eutropia története; Orsolya és kíséretének mártírhalála; Attila és Leó pápa találkozása.) Attila alakjában a humanista urai-

<sup>41</sup> A. BRÜCKNER: *i. m.*, 381.

<sup>42</sup> A. BRÜCKNER: *i. m.*, 377–378.

kodói eszmény jegyeit, a kiváló testi és lelki adottságokat, a nagy virtus és a nemes lélek követelményét hangsúlyozza. Attila királyá választásával kapcsolatban ezt olvashatjuk: „arbitrati sunt Hungari imperium magnum laboribus, periculis et vi partum ita demum duraturum, si illius gubernationi quispiam et animi et corporis viribus praestans praeficiatur.” (37–38); („úgy gondolták a magyarok, hogy a fáradtsággal, veszedelemmel és erővel nyert hatalmas birodalom akkor marad fenn, ha olyan valakit állítanak az élére, aki lelki és testi erőben kiemelkedik.”) (333) A kiváló testi és lelki erő a nagy uralkodók jellemvonása a római forrásokban is, hogy csak az Oláh által tisztelt Livius Hannibál-jellemzéséből idézzünk: „A fáradtság nem tudta kimeríteni testét vagy legyőzni lelkierőjét.”<sup>43</sup> A középkori felfogás szerint a múlandó (mert a földi léthez kötött) test és a halhatatlan lélek nem egyenértékű fogalmak. A reneszánsz emberszemléletben viszont a földi léthez kapcsolódó emberi tevékenység, az alkotás az egész ember halhatatlanságát biztosítja. Az alkotásban, vagyis a test és a lélek együttes erőfeszítései által az emberi tevékenység érvényessége a halál utáni időkre is kiterjed. Az *Athilában* gyakran előforduló *virtus* szó (amint erre Kulcsár Péter is rámutatott) olyan lelki adottságokat jelent, mint a jámborság, szeretet, igazságosság; kifejezi a bátorság, a körütekintő határozottság érényeit, sőt, a képmutatás, a cselvetés képességeit is magában foglalja. E sokféle érényt, adottságot, képességet jelentő *virtus* biztosítja az embernek a halhatatlanságot a humanista történetírók szerint.<sup>44</sup> Erre azonban nem figyelt eléggé a fordító, következésképp némileg egyszerűsítette a szöveget, s az Attila megválasztásával kapcsolatos, fentebb idézett részletet így tolmácsolta: „урове . . . того унимана были, абы то е так великое панство працами, небезпечностами и моцо набыто крепчише напотом было, коли бы над ним люкого великого мужа переложыли.” (178) S eltávolodik az eredetitől akkor is, amikor a *virtust* kizárólag a „bátorság, férfiaság” jelentésű мужство szóval fordítja (nyilván a *vir*, *virtus* analógiájára),<sup>45</sup> mert ez a megoldás nemcsak a szó jelentését szűkíti le, hanem ezáltal a *virtus* stílusértékét, műfajhoz kötöttségét sem érzékelteti. Az itáliai hadjárat előtt Attila beszédet intéz szövetségeseihez: „Quando virtutem vestram, animi ad res bellicas alacritatem, ducem optimi militisque strenui, mecum ipse considero simulque quot populos, nationes, provincias, regna virtute vestra, viribus, societate fretus meo imperio subiecerim” (60); („Mivel megfontoltam magamban bátorságotokat, készségeket a hadakozásra, kitűnő vezérek, derék katonák, egyúttal azt is, hogy virtusotok, karotok, szövetségtek segítségével hány népet, nemzetet, tartományt, királyságot vettem uralmam alá”) (330). A fordítás inkább az orosz harci elbeszélések stílusát idézi, s nem a liviusi szónoklatokból táplálkozó humanista történetírói elokvenciát. Attila beszéde mintha helyi színekkel gazdagodnék a viszonylag pontos fordításban: „Когда ваше мужство а сердце до справь военных шхотю, мои милые гэтманове шлАхэтные и жольнерэ мужные, самь у себе уважаю, а к тому тэжю то, люко-м много людеи, народов, краю, королевств мужством вашымъ, силами и товаришствомъ ратованыи под мою моць подбил.” (217)

A *virtushoz* hasonlóan a reneszánsz tartalmú *fortuna* fogalom is nehezen fordítható. Nem azonos a щасте „szerencse” fogalmával. Kulcsár Péter szerint „a reneszánsz fortuna nem tartalmazza a véletlen mozzanatát, inkább tulajdonság, mint a virtus is . . . A fortuna önállóan nem is egzisztál: a virtus gyakorlásának lehetősége.”<sup>46</sup> A fordító egy helyütt meghagyja ugyan a *fortuna* szót a szövegben (bizonyára lengyel hatásra): „фортуна славу военную и повожэне в руцэ своєї маеть” (199); („fortuna belli gloriam eventumque in sua habeat manu”) (49); („a háborús győzelmet és sikert a fortuna tartja a kezében”) (353). Másutt viszont — „videns fortunam rerum omnium dominam” (41); („tapasztalván, hogy a fortuna mindenek úrasszonya”) (339) — lefordítja a fortuna szót és a nyelvtani nemek egyeztetése (?) miatt kissé módosítja a fordulatot: „видечи иж щасте всех рбчеи пан”

<sup>43</sup> TITUS LIVIUS: *A római nép története a város alapításától*. (Fordította és a jegyzetanyagot összeállította Muraközy Gyula.) Budapest, 1970, III. k. (XXI–XXV. könyv), 8.

<sup>44</sup> Vö. KULCSÁR PÉTER: *Útőszó*. In: *Humanista történetírók*, 1160–1162.

<sup>45</sup> A „nyugat-orosz” fordító nem a latin szövegből dolgozott, tehát a lengyel kiadás megoldásait vette át. Jepifanyij Szlavineckij ukrán szótáríró fél évszázaddal későbbi kéziratos latin szótárában (amely a Calepinus szótár fordítása) a *virtus* megfelelője „добродѣтел, сила, крѣпость”. — *Лексикон латинський Є. Славинецького*. In: *Лексикон латинський Є. Славинецького. Лексикон словено-латинський Є. Славинецького та А. Корецького-Сатановського*. Kijev, 1973, 414.

<sup>46</sup> KULCSÁR PÉTER: *i. m.*, 1161.

(184). A rómaiak helyzetéről szólva Attila a *fátumot* emlegeti (fato, „a fátum miatt”); ezt a fordító keresztényiesíti: szövegében a rómaiak „isten rendeléséből” — „з божого допущенья” (218) — szenvednek kárt.

A római reminiscenciák, a mérsékelt keresztény színezet mellett az *Athila* stílusában egyfajta tudósi magatartás is kifejeződik. (nevezhetjük ezt humanista „bőbeszédűség”nek), amely azonban a műfaj lényegéhez tartozik. Oláh minduntalan megtoldja az események rajzát egy-egy névmagyarázattal, utalással, olykor vitatkozik is az idézett auktorokkal. A régi városok (a helyszínek) bemutatásakor azok jelenére is utal. Toulouse-ról például elmondja: „civitas adhuc opulenta populo, archiepiscopo, academia ac negociatorum commerciis incluta” (53); („a város ma is népes, érsek, akadémia, kereskedelem híresíti”) (359). A fordító mindezt a múltra vonatkoztatta, s ezáltal nemcsak a közlés tartalmát változtatta meg, hanem a múltat a jelennel összekapcsoló humanista szándékot is hatástalanította: „мѣсто было людное, арцыбискупомъ, кольлекгъами студентскими и купецкими гандлѣми велицѣ зачно и славно” (205). Orsolya királyleány és kísérete Köln melletti legyilkolásának története után Oláh megjegyzi: „Harum reliquii illustris est Colonia” (58); („Köln ma is fényeskedik ereklyéjűkkel.”) (367). A fordító ezúttal sem követte Oláh Miklós szándékát, aki sohasem mond le arról, hogy a régmúlt történelem fennmaradt emlékeire felhívja a figyelmet. A fordító csak a „lényegget” akarta elmondani, s ez szerinte így foglalható össze: „Тѣх панен тѣла лежать въ Колне” (214). A szűkszavú befejezés az óorosz évkönyvekbe is beillenék.

A humanista utalásoknak a jellemrajzban is fontos szerepük van. A kéznél levő klasszikus idézet nemcsak a stílus eleganciáját növelte, hanem a humanista írók szinte egy sorba állította az idézett auktorral, akit a filológiai pontosság kedvéért és becsvágyból is az író természetesen megnevezett. Attila jellemzését Oláh egy homéroszi idézettel árnyalta. Ez az a görög idézet, amelyet Brückner is említett, s amely — Oláh bevezető szavaival együtt — hiányzik a fordításból.<sup>4 7</sup>

Kimaradtak a szövegből azok a részek is, amelyekben Oláh más szerzőkkel vitázik (pl. a catalaunumi mezőről Sabellícussal,<sup>4 8</sup> Cirjék pápáról a „szerzőkkel”<sup>4 9</sup>). A fordító nemcsak az ismeretlen neveket kerülte, ahol lehet, hanem Oláh terjedelmes „tudós” magyarázatait is rövidítette, amennyiben azokat a „cselekmény” szempontjából lényegtelennek érezte. Többsoros részeket hagyott el, amelyekben Oláh Jornandis (Jordanes)<sup>5 0</sup> vagy Eusebius és Sigibertus (Sigebertus) magyarázatait<sup>5 1</sup> részletezi. Számtalan esetben viszont meghagyta az utalásokat, a neveket, sőt az idézett szerzőt még értékelte is röviden: „Пишеть Сабельникъ зачныи исторыкъ” (183) — olvasható a fordításban Oláh e mondatának megfelelőjeként: „Sabellicus fuisse tradit.” (40); („Sabellicus azt hagyományozza”) (338).

Ha Oláh Miklós utalásai megrövidültek is a fordításban, a földrajzinev-magyarázatokat hiánytalanul átvette a keleti szláv változat. Az etimologizálás (az óorosz évkönyvekben sem ismeretlen jelenség), úgy látszik, érdekelte a fordítót (és olvasót). Oláh Miklós viszont azért foglalkozott a nevek eredetének magyarázatával, hogy a saját korabeli — a XVI. századi — magyar és külföldi neveket antik (vagy legalábbis Attila korabeli) előzményekhez igazítsa. A fordítás híven követi az eredeti művet a *Kelenfælde* (Kelenföld; Келенфелдъ), *Kevehaza*, *Keazo* (Keveháza, Kajászó; Кэвегаза, Кэазо), *Straspurg* (*Strassburg*; Страшпуркгъ), *Buda*, *Eczelburg*, *Offen* (Buda, Ecelburg, Offen; Буда, Будзынь, Эцельбуркгъ, Офъфен) nevekkel kapcsolatos fejtegetésekben. A fordító még az Oláh által kételkedve fogadott *Hispania* < *hispani* „előjáró, ispán” (Ишпаникю, ишпаны) néveredeztetést és Oláh ellenvetéseit is lefordította.

<sup>4 7</sup> NICOLAUS OLANUS: *i. m.*, 38. — *Humanista történetírók*, 334. — А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *i. m.*, 179.

<sup>4 8</sup> NICOLAUS OLANUS: *i. m.*, 45. — *Humanista történetírók*, 346. — А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *i. m.*, 191.

<sup>4 9</sup> NICOLAUS OLANUS: *i. m.*, 58. — *Humanista történetírók*, 367. — А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *i. m.*, 213.

<sup>5 0</sup> NICOLAUS OLANUS: *i. m.*, 68. — *Humanista történetírók*, 383–384. — А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *i. m.*, 231.

<sup>5 1</sup> NICOLAUS OLANUS: *i. m.*, 70. — *Humanista történetírók*, 386. — А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *i. m.*, 234.

Amikor Oláh Miklós Attila váratlan nagylelkűségéről tudósít – nevezetesen arról, hogy a hunok királya kegyesen fogadta Lupus püspököt és Leó pápát, s megkímélte Rómát –, egy korabeli tréfás mondást idéz, amely a Lupus és Leó tulajdonnevek kettős jelentésén alapul. Ezt írja: „Hinc militum iocosum dictum vulgo iactabatur Athilam plus timere ferarum immanium sola nomina, quam exercitum armatum, qui in Gallia contra Lupum, in Italia vero adversus Leonem suo non usus fuisset imperio.” (67); („Ezért aztán a katonák tréfálkozva mondogatták, hogy Athila jobban fél a vadállatok pusztá nevéől, mint egy fegyveres seregtől, hiszen Galliában Lupus [Farkas], Itáliában meg Leó [Oroszlán] ellen nem mert élni hatalmával.”) (382). A fordító a nyelv természetéből következően csak félig oldotta meg a szójátékot. A Лев tulajdonnév a belorusz-ukrán nyelven is oroszlánt jelent, a Lupus tulajdonnév viszont ismeretlen, azt tehát csak köznévként (волкъ „farkas”) használta. Igaz, hogy korábban, a IX. fejezetben Lupus püspök nevének első előfordulásakor magyarázta a nevet: „Люпус, то ест волякъ” (204), csakhogy a magyarázat itt felesleges, funkciója a XV. fejezetben lenne. Így a hiányos latin tudású korabeli olvasó bizonyára csak sejtette, mire céloz a nagyon is egyértelműen lefordított szöveg: „оттуле же уросла была кунштъливаА прыповестъ у его жолнеровъ, ижъ АтылаА большеи сА боить дикихъ зверат самых толко прозвищъ, нижли зброиного воиска, поневаж у Франции над волкомъ а въ Влохахъ надъ ильвом не уживал своего панованьяА.” (230).

Az *Athila* utolsó (XVIII.) fejezetében Oláh Miklós a humanista szokásnak megfelelően az utódokat, tehát a hun nemzet méltó leszármazottait, a székelyeket (Siculi) mutatja be. Művét e szavakkal zárja: „Ita hac quoque tempestate Siculi veterum morum ac libertatum Scythicarum necdum sunt obliti.” (72); („A székelyek tehát az ősi szkíta szokásokat és szabadságot még manapság sem felejtették el.” (390). A befejező sorok és az egész fejezet a régi dicsőség maradványainak továbbélését hirdetik, s az Oláh által elfogadott hun–magyar azonosság képét teszik teljessé. Jóllehet a hun–magyar kontinuitás bizonygatása nem Oláh Miklós és nem a humanista történetírók leleménye volt, politikai tartalma is más volt a középkorban, mint a XVI. században, a történet végén levő hun–székely párhuzam mégis jellegzetesen humanista történetírói módszerre vall. Oláh Miklóst ugyanis az ország jelene érdekeltte, s a nagy példaképek, a megmaradt morális értékek felmutatásával hazáját a humanista közvélemény érdeklődésének középpontjába szerette volna állítani. Ez a fejezet közelebb áll a történeti emlékirathoz, s noha szerves része az *Athilának*, inkább epilógusnak s nem az eseményrajz folytatásának fogható fel. Ezért mellőzte ezt a részt a lengyel kiadásból Cyprian Bazylik, ezért hiányzik a székelyekről szóló fejezet a belorusz–ukrán fordításból is. Az Oláh Miklós személyes tapasztalatain alapuló, „cselekménytelen” korrajz nem érdekeltte a fordítót, tehát eltávolította a műből a felesleges szerkezeti elemet. Csakhogy a jelen (illetve a közelmúlt) képének felvillantása, a viszonyítás érzékeltetése nélkül megfakulnak a hun történet csataképei, üres retorikába fulladnak Attila liviusi ihletésű szónoklatai, elvesz Oláh művének személyessége, humanista varázsa. A fordító ugyan átvette a szerző első személyű előadását, mégis következetesen tartózkodott a hunok, magyarok „mieink”-kel (*nostrī* a latin szövegben) való jelölésétől. Az Attila-történet fordításában nem a „mieink históriája” szól a „mieink” küzdelméről az „ellenséggel”, hanem a „magyar krónika” (кроника угорскаА) tudósít a „magyarok” (угрове) és a „rómaiak” (рымАне) csatáiról. Ez a távolságtartás, „objektivitás” bizonyára a korabeli fordítói gyakorlattal is magyarázható, mindenesetre ezáltal a lefordított mű jobban megközelítette a korabeli olvasói igényeket.

A „nyugat-orosz” (és a lengyel) fordítás tehát a XVII. fejezettel zárul, amely az Attila halála utáni testvérviszályról, a hun birodalom felbomlásáról szól és röviden utal Attila fia, Csaba utódainak későbbi visszatérésére, a második honfoglalásra. A fejezet végén Oláh megjegyzi: „Non desunt autores, qui a chronico dissentientes de Hunnico post Athilae mortem in Pannonia imperio usque Mauricii imperatoris fere tempora meminerint.” (71); („Vannak szerzők, akik a krónikától eltérőleg a pannóniai hun birodalomról Athila halála után majdnem Mauricius császár idejéig megemlékeznek.”) (388). Oláh Miklós a történet folytatását másokra hagyja: „Non tamen est instituti nostri historiam ultra Athilae mortem in praesentia producere, quam sequentem his, qui me plus et ocii et virium habent, relinquo describendam.” (71); („Nekünk azonban nem feladatunk, hogy a históriát Athila halálán túl a jelenig kövessük, a hátralevők megírását azokra hagyom, akiknek idejük, tehetségük több van, mint nekem.”) (388). Ez a zárómondat voltaképpen finom mentegetőzés a tudós olvasók előtt, akiknek Oláh az 1530-as években megküldte művét, egyszersmind annak az alkotónak a mentegetőzése, aki tudja, hogy a mű, az olvasott mű a szerző humanista értelemben vett halhatatlanságát biztosítja. Humanistaként



másokat írásra buzdít, de ő maga lemond a folytatásért járó dicsőségről. A fordítók<sup>52</sup> azonban nem fogadják el a humanista sablont, ezért megváltoztatják az utolsó mondat második felét: „про то хто бы што далеі ω справах угорских вѣдати хотѣл, нехай въ ихъ кроиницѣ чытаеъ.” (236); „przeto, kthoby czo daley o sprawach Węgierskich wiedzyeć chciał, niechay w ich Kronicyze czyta.”<sup>53</sup> Vagyis: ha valaki többet akar tudni a magyarok dolgairól, olvassa el az ő krónikájukat (azokét, akik Mauricius császárig beszélik el a hunok történetét). Pontosan ez, vagy ehhez hasonló befejezés illik a fordítás szövegébe. Krónikási magatartást tükröz, voltaképpen ez is mentegetőzés, de ez a zárás sokkal inkább szerénységet takar, és nem az alkotói méltóságtudat burkolt kifejezésének eszköze.

A XVI. század második felében az anyanyelv mind nagyobb szerephez jutott a magyar és a lengyel irodalomban. A keleti szláv irodalmakban azonban nem az anyanyelvűség szempontjából érdekes a belorusz-ukrán fordítás. Az Attila-történet átültetése a latinos hagyományokban gyökerező „nyugati” művek iránti érdeklődést jelezte. Annál érdekesebb, hogy a fordító – lengyel közvetítéssel – egy *humanista* történetíró munkáját tolmácsolta keleti szláv nyelven, s mindezt a latinos műveltség nagyobb mértékű – XVII. századi – keleti elterjedését jóval megelőzve. Igaz, hogy a fordítás a rövidítések és a stiláris átalakulás miatt retorikus színezetű középkori történetnek hatott. S a humanista szellemi talajból kiemelve, a magyar háttér elhagyásával ez az Attila-történet nem az eredeti írói szándékot képviselte. Ha viszont az olvasmányosság volt a fordító célja, bátrabban kellett volna változtatnia a szövegen, s hozzáadnia valamit írói leleménye, saját irodalmi hagyománya segítségével. Az eredeti mű egészének eszmei–esztétikai áthasonítása, igazi befogadása nem valósult meg a belorusz-ukrán fordításban, így Oláh Miklós műve nem eresztett gyökeret az idegen kulturális közegben. Eredetiben – latin nyelven – Európa-szerte sokáig népszerű maradhatott, fordításban viszont akkor lett volna sikere, ha olyan mester kezébe kerül, mint magyar viszonylatban a Bonfini magyar történetét átdolgozó–fordító Heltai Gáspár volt. A belorusz-ukrán fordítás visszhangtalan maradt, és talán ezért bántak mostohán vele a kutatók is. Pedig a lengyel Cyprian Bazylik és a belorusz Uniechowskiak munkájában tisztelhetjük Oláh Miklós *Attilájának* négyszáz évvel ezelőtti, első fordításait.

<sup>52</sup> A „nyugat-orosz” fordító betű szerint követi Cyprian Bazylik szövegét. A lengyel szöveg-részlet Brückner tanulmányából idézzük. A. BRÜCKNER: *i. m.*, 378.

<sup>53</sup> Уо.

## A „heroikus regény” terminus keletkezéséről

MAY ISTVÁN

A heroikus regénytípus műfajmeghatározása, a barokk regényeken belüli elhatárolása a hatvanas években kezdte foglalkoztatni az irodalomtörténeti kutatást. Ezért tekinthette Herbert Singer a gáláns regényről írt tanulmányát terra incognitára szervezett felfedező útról szóló beszámolóknak.<sup>1</sup>

Szükségesnek látszik itt az utalás az ősforrásra, Héliodórosz *Aithiopikájára* (i. sz. III. sz.), amely egyúttal Khariton valóságos történeti háttérű regénye, a *Peri Khairean kai Kalliroén* (*Khaireasz és Kalliroé*, i. sz. I–II. sz.) után a szerelmi regény történetében már a második fokozatot képviseli. Mindkét műben az egyén – az ókori tragédiához hasonlóan – játékszer Tükhé istennő kezében. Az *Aithiopika* áltörténetisége, betétnovellái, modorossággal váltakozó dagályossága, patetikus helyzetei és főként szerkezete révén előkészíti az utat a mintegy tizenhárom évszázaddal későbbi folytatás, Barclay skót püspöknek a regényszerkezetet lényegében megőrző, latinul írt *Argenise* (1621) számára.<sup>2</sup>

A műfaj virágkora a barokk XVII. század. Ekkor kezdődik a struktúrát bonyolító, M<sup>me</sup> de Rambouillet szalonjának précieux légkörét idéző, gáláns szellemet árasztó újabb fejlődési szakasz: azé a regényfajtáé, amelyet Szerb Antal a francia barokk igazi műfajának tekintett, s amely szerinte az Amadis-regényeknek és Honoré d’Urfé pásztorregényének, az *Astrée*-nak házasságából született.<sup>3</sup>

Singer egyenlőségjelet tett a lovagregény és a heroikus-gáláns regény közé. Arnold Hirschre hivatkozott, aki kutatásait a XVIII. századi lovagregényre is ki akarta terjeszteni.

Dieser Kavaliersroman – írta – des Korpus von Romanen, die von den unterhaltsamen Abenteuern adliger Personen in höfischen oder wenigstens vornehmen Umgebungen berichten, ist bisher unbekannt. Und diese Romane müssen es sein, die man als „galant” bezeichnet hat.<sup>4</sup>

Ez a terminus – folytatta – kétségkívül a *heroikus-gáláns* regényelnevezéssel analóg, amely a XVII. század nagy udvari regényeinek műfajmegjelöléseként honosodott meg. A Günther Müller által javasolt, találós terminus, az *udvari-történeti* regény még nem tudott széles körben elterjedni.

Singer a Héliodórosztól örökölt séma szerint alakuló udvari-történeti regényt tekintette a XVII. század legtekintélyesebb regénytípusának, és meghatározó jegyei között a heroikus regény ismérveit sorolta fel (állhatatos ifjú, erényes hajadon; elszakadás, kalandok, veszélyek); meghatározása nyilvánvalóan nemcsak a műfaj klasszikus képviselőire, hanem későbbi folytatóira is vonatkoztatható – éppen itt járul a heroikushoz a gáláns jelző. Elemzése így folytatódik:

Dieses Muster läßt sich durch Erfindung immer neuer Abenteuer, durch Summierung zahlloser Entführungen, Gefangenschaften, Bedrohungen, Schiffbrüche, Zweikämpfe ausdehnen, so daß der Hindernislauf zum erwünschten Ende beliebig verlängert wird; zugleich kann es durch die Einführung eines zweiten, dritten und zehnten Paares multipliziert werden. . . Seine Helden sind nicht mehr nur

<sup>1</sup> HERBERT SINGER: *Der galante Roman*. Stuttgart, 1961, 7.

<sup>2</sup> I. M. TRONSKIJ: *Az antik irodalom története*. Bp., 1953, 247–279.

<sup>3</sup> SZERB ANTAL: *A világirodalom története*. Bp., 1957, I, 335.

<sup>4</sup> SINGER: *i. m.*, 9. – ARNOLD HIRSCH id. tanulmánya: *Bürgertum und Barock im deutschen Roman*. Köln–Graz: Böhlau, 1957.

Ritter, wie die des Amadis-Typus; zwar haben auch sie Proben ritterlicher Bewährung zu bestehen, Duelle und Turniere, gefährvolle Jagdabenteuer und blutige Gemetzel. Aber seit John Barclays Argenis. . . sind die Helden des höfischen Romans fast ausschließlich Prinzen, Fürsten und Könige wie die der Tragödie. Sie sind Symbole der Macht, sie kämpfen nicht nur um die Geliebte, sondern auch um Kronen. Der Roman handelt nicht nur von privaten Schicksalen, sondern zugleich auch von Feldzügen, Staatsverträgen, Friedensverhandlungen.<sup>5</sup>

Kiemelkedő képviselői között La Calprenède, M<sup>lle</sup> de Scudéry, Anton Ulrich és Lohenstein regényeit jelölte meg — szerinte ezekben ért el csúcspont az udvari-történeli regény. Anselm von Ziegler *Asiatische Banise* c. művében (1688), ebben a legsikeresebb udvari-történeli regényben a görögöktől örökölt hagyományt részben felhasználó, részben módosító vagy elvető új fejlődési irányt lát, amely a terjedelem csökkentése és a barokk színház fogásainak alkalmazása mellett a műfajt egzotikus varázssal vonja be: ez már nem az Ulrich mintája szerint alakuló regény, hanem inkább tarka történelmi-földrajzi leírásokba ékelt epikus dráma.

Marianna Spiegel a XVIII. századi regénycímek alapján a regény három alaptípusát különböztette meg: a gáláns, a kalandregényt és az erkölcsi irányregényt.<sup>6</sup> Szerinte az udvari-történeli regény a gáláns regényben él tovább — megtartja a Héliodórosztól hagyományozott felépítést s a barokk retorikát, szereplőit az udvari világból veszi, kalandjai csupán a szerelmesek hűségének bizonyítására szolgálnak —, de szerzőik lemondanak a politikai és földrajzi háttérről, a szerelmi bonyodalom személyfeletti és állampolitikai felfogásáról és az udvari erkölcs normájának abszolutizálásáról. E regény rendeltetése már csakis a szórakoztatásra szorítkozik.

A francia irodalomtörténészek — André Jolles, Antoine Adam, Henri Coulet — általában megmaradnak a *heroikus* regény terminus mellett. Lagarde–Michard irodalomtörténete kerüli a műfaji megjelölést és „romans précieux” elnevezés alatt együtt tárgyalja d’Urfé és M<sup>lle</sup> de Scudéry regényeit.<sup>7</sup>

A heroikus regény vizsgálatában Clemens Lugowski hatolt a legmélyebbre (terminusa: heroisch-galanter Roman).<sup>8</sup> Legtökéletesebb képviselőjét Anton Ulrich *Aramenájában* látja s ennek tüzetes elemzése alapján határozza meg magának a műfajnak sajátosságait is. Bevezetőül rámutat a cselekmény mozgató erőire:

Staatspolitik und heroische Liebe, das sind die bewegenden Kräfte alles Geschehens, das hier in eine Welt klassisch-antiker oder biblisch-orientalischer Vergangenheit gesetzt ist.<sup>9</sup>

Lugowski szerint a mintegy háromszáz fontosabb személyt felvonultató és átlag tizedannyi, a végső egyesülésért küzdő szerelmespár viszontagságait bemutató cselekményben rendkívüli jelentős helyet foglal el a szereplők egymásba fonódó előtörténete, amelyet apránként, valakinek az elbeszéléséből ismer meg az olvasó. (Éppen az előtörténet technikájában történt lényeges átalakulás az *Aithiopikából* változtatás nélkül átvett *Argenishez* képest: egyetlen helyett átlag harminc torkollik be a regény központi épületébe.) Ámde az előtörténetekben lezajló események nem egyszer jelennek meg a színen, hanem ismét és ismét, más és más szereplő szemszögéből, úgyhogy az olvasó nem ismeri fel azonosságukat. Ezért lehet két különálló, de egymásba folyó világról beszélni: az előadotról és arról, amelyben a cselekmény játszódik. Lugowski az előtörténetek így bemutatott világát találóan olyan

<sup>5</sup> SINGER: *i. m.*, 14–15.

<sup>6</sup> MARIANNA SPIEGEL: *Der Roman und sein Publikum im früheren 18. Jahrhundert, 1700–1767*. Bonn, 1967, 10–14.

<sup>7</sup> ANDRÉ JOLLES az irodalmi travesztiákon belül három műfajt különböztet meg: a heroikus, a bukolikus és a kópéregényt (ld. SINGER: *i. m.*, 16.). ANTOINE ADAM: *Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle*. Tome II. L’époque de Pascal. 1962, 119–134. HENRI COULET: *Le roman jusqu’à la révolution*. Paris, 1967, 160, LAGARDE–MICHARD: *XVII<sup>e</sup> siècle*. Paris, [1975,] 68–74.

<sup>8</sup> CLEMENS LUGOWSKI: *Die märchenhafte Enträtselung der Wirklichkeit im heroisch-galanten Roman*. In: *Deutsche Barockforschung*. Herausgegeben von Richard Alewyn. Köln–Berlin, 1965, 372–394.

<sup>9</sup> *I. m.*, 372.

domborműhöz hasonlítja, amelynek egyszerre csak egy-egy része nyer megvilágítást, a többi félhomályban vagy teljes sötétségben marad. Az egymást több ponton metsző előtörténetek apránkénti adagolása állandó találgatásra készítet. Kétségtelen, hogy ez a talányosság az ógörög regény kelléktárából vett műfogások (pl. áruha, összetévesztés, anagnorízis, halottnak hitt szereplők „feltámadása”, látszatházasság) felfrissítése, amelyek azonban itt szervesen beépülnek a regény szerkezetébe és jóval fontosabb szerephez is jutnak. Éppen ez a találgatásra kényszerítés — életben van-e még valamelyik hős, milyen titkot hordoz magában egy másik stb. — tartja az olvasót állandó, az olvasás folyamán fokozatosan csökkenő és csakis a legvégén teljesen feloldódó, magas feszültségi állapotban.

Lugowski tanulmányában jelentős szerep jut a műfaj elnevezésére vonatkozó fejtegetésnek. A végső kifejelet — a boldogság megvalósulása, a szerelem kiteljesedése — és a *heroikus* jelző között mély gyökerű összefüggést lát: a célért való küzdelem és a cél elérésének kapcsolódását, egymásból következőségét. A regényhősök hősiesszenvedésük árán érdemlik ki, valósággal kiérlelik boldogságukat:

Ihre Konstitutionen sind des Märchenparadies würdig. . . sie können und müssen außerordentlich viel ertragen und dies Ertragen geschieht in einer Haltung, für die das Wort „heroisch“ paßt. Diese Menschen schaffen sich eigentlich nicht so sehr ihr Glück, als daß sie es erleiden. Sie fallen Mißverständnissen zum Opfer, sie fallen Intrigen und verhängnisvollen Verkettungen zum Opfer, und schließlich fallen sie auch ihrem Glück zum Opfer. . . . Das ist mehr als eine Äußerlichkeit: es ist „heroisch“. Heroisch ist der hoffnungslose Mut, mit dem diese Menschen dem Verhängnis passiven Widerstand leisten. Heroisch ist der Gleichmut, mit dem die Helden die gefährlichsten Kämpfe „bestehen“. Von vielen schweren Wunden halb genesen, fallen sie auch schon aus Verzweiflung und Liebesunglück in ein hitziges Fieber, das sie vollends bis an den Rand Grabes bringt. Aber nur bis an den Rand! . . . Jedenfalls findet sich an heroischer Haltung in diesem Sinn immer ein Erleiden. Immer ist der in diesem Sinn heroische Mensch irgendwo bloßes gequältes Objekt einer grausamen, oft brutalen Wirklichkeit, die ihm fremd gegenübersteht.<sup>10</sup>

Vitathatatlan, hogy a műtjelnevezés kapcsolatban van a szereplők heroizálásával. Ámde ez a heroizálás jóval korábbi keletű: már az eposzhősök szinte emberfeletti magasságba emelésével függ össze. Amit Tasso hangsúlyozott — hogy ti. a két műfaj között nincs specifikus különbség, csupán „járulékos” eltérések, és a két műfaj ugyanazokat az eseményeket ábrázolja ugyanolyan módon és azonos eszközökkel<sup>11</sup> —, az elsősorban a heroikus regényre vonatkozatható. La Calprenède és M<sup>lle</sup> de

<sup>10</sup> Uo., 386–387.

<sup>11</sup> „. . . non trovandosi fra il romanzo e l’epopeia differenza alcuna specifica, ne seque chiaramente che distinzione alcuna di spezie fra loro non si trovi. . . Ma il romanzo imita le medesime azioni, imita co l’medesimo modo, imita con gli stessi instrumenti, è dunque de la medesima spezie. Imitano il romanzo e l’epopeia le medesime azioni, cioè l’illustri; ne solo è fra loro quella convenienza d’imitar l’illustri in genere, che è fra l’epico e l’ tragico, ma ancora una più particolare e più stretta d’imitare il medesimo illustre, quello, dico, che non è fondato sovra la grandezza de’ fatti orribili e compassionevoli, ma sovra le generose e magnanime azioni de gli eroi; e non si determina con le persone di mezzo fra’ l vizio e la virtù, ma elegge le valorose in supremo grado di eccellenza: la qual convenienza d’imitare chiaramente si vede fra’ nostri romanzi e gli epici de’ Latini e de’ Greci. Imita il romanzo e l’epopeia con l’istessa maniera: ne l’uno e ne l’altro poema vi appare la persona del poeta; vi si narrano le cose, non vi si rappresentano. . . Imitano co’ medesimi instrumenti. . . De la convenienza dunque de le azioni imitate e de gl’instrumenti e del modo di imitare si conclude esser la medesima spezie di poesia quella che epica vien dette a quella che romanzo si chiara. . . Se dunque il romanzo e l’epopeia sono d’una medesima spezie, a gli obblighi de le stesse leggi devnoesser ristretti, massimamente parlando di quelle che non solo in ogni poema eroico, ma in ogni poema assolutamente sono necessarie. . . Tale è quella che è l’argomento del romanzo sia finto, e quello de l’epopeia preso de la istoria. Che se questa fosse differenza specifica, necessariamente sarebbero diversi di spezie tutti que’ poemi fra’ quali questa differenza si ritrovasse.” (*Discorsi del poema eroico*. In: TORQUATO TASSO: *Prose*. Milano–Napoli, [1959,] La Letteratura Italiana. Storia e testi. Vol. 22. 577–580. —

Scudéry egyaránt beismeri, hogy a nagy eposzírókat vette mintaképül.<sup>1 2</sup> Az eposz sztereotip részei — az *in mediis res* kezdés, seregszemle, csatajelenetek, a harcot abbahagyó seregek szeme láttára vívott párviadatok, harcos nők, a tengeri viharok leírásának szegénysége — a *Gerusalemme liberata* közvetítésével kerültek át a regényekbe a csodás elemek számának egyidejű csökkentése mellett,<sup>1 3</sup> az *Aithiopika* ravasz Kalaziriszének alakja pedig Odüsszeusz késői utódjának tekinthető. A francia és az olasz irodalomban a *poème héroïque*, *poema eroico* terminus teljesen egyenlő értékű az eposz francia, ill. olasz megjelölés-változatával, az *épopée*-val és *épopéával*.<sup>1 4</sup> Logikus tehát, hogy a hősköltemény, a *poème héroïque* szintén heroizáló utódját, a kis változtatásokkal prózában írt eposzt *roman héroïque*-nak nevezték. Ez utóbbi jelzős szintagma valószínűleg 1632-ben fordul elő először. Ebben az évben jelent meg Logeas regénye (LE ROMANT HEROIQUE. OV SONT CONTENVS LES MEMORABLES FAITS d'armes de DOM ROSIDOR, Prince de Constantinople, et de CLARISEL, le Fortuné . . .), amely csak címében hordozza a később műfajmegjelöléssé váló terminust; szerzője az olvasókhöz írt ajánlásában az Amadis-regényeket és Ariosto eposzát jelölte meg mintájaként.<sup>1 5</sup> A *Roman héroïque*-ban csakugyan varázslók, tündérek és óriások bonyolítják a hihetetlen kalandokat magában foglaló cselekményt: segítik, ill. hátráltatják a regényhősöket céljuk elérésében. A számtalan lovagot felvonultató, előtörténetekben bővelkedő regénynek egyébként magyar vonatkozása is van: a főhős Rosidornak Foralinde-del való eljegyzésén a világ nyolc legszebb lánya énekel egy-egy dalt — az elsőt Rosamine infánsnő, a magyar király leánya dalolja (I, 367).

A fentiek alapján a *heroikus regény* terminus kialakulásában két tényező játszott közre: egy alaki s egyúttal fejlődéstörténeti és egy tartalmi. Az előbbi a regény eposzi eredetével függ össze és az *héroiïque* jelző átvétele révén arra utal, hogy a heroikus regény az eposz prózában írt, modern változata; a Lugowski által hangsúlyozott utóbbi a számtalan szenvedés hősies lélekkel, heroizmussal való elviselését hordozza.

Ezzel a fejtegetéssel javarészt szó szerint egyezik a *Discorsi dell'arte poetica* megfelelő részlete [uo. 376–377.] — Vö. még MAURICE MAGENDIE: *Le roman français au XVII<sup>e</sup> siècle de l'Astrée au grand Cyrus*. Paris, 1932, 47, 51.

<sup>1 2</sup>MORENT REGINA: *A lélekanalízis a XVII. század hősi regényeiben és a társaséletben*. Bp., 1933, 11.

<sup>1 3</sup>MAGENDIE: *i. m.*, 37–38.

<sup>1 4</sup>PIERRE DANIEL HUET: *Traité de l'Origine des Romans*. 1670. Hasonmás kiadás: Stuttgart, 1966, 44, 56. Tasso is párhuzamosan használja a két elnevezést idézett tanulmányában.

<sup>1 5</sup>A szerző teljes neve a regény végén található „Privilege du Roi” ban szerepel „Hery (!) de Maron Escuyer, Sieur de Logeas et de la Chapelle.”

## Descartes és Newton a XVIII. század műveltségében (Természeti filozófia és irodalom)

VÖRÖS IMRE

A filozófiának és a természettudománynak magától értetődő szoros összefüggése talán sohasem volt annyira nyilvánvaló, mint az újkori fizika kialakulásának századaiban. Descartes programja nem csupán a fizikának a matematizálását jelentette, hanem a „minőségek”-re épülő skolasztikus természetfilozófiának az elutasítását is.<sup>1</sup> Az anyagi világot egyre jobban megismerő tudomány új eredményeinek értelmezése az ideológiai harcok középpontjában állott. Akkor tehát, amikor *Filozófiai leveleiben* és számos egyéb művében Voltaire szembeállítja egymással Descartes és Newton fizikai rendszerét<sup>2</sup>, jóval többről van szó, mint néhány természettani szakkérdésnek helyes vagy helytelen megválaszolásáról. A recepcióelmélet szemszögéből úgy fogalmazhatnánk, hogy Voltaire valójában nem annyira Newtont állítja szembe Descartes-tal, mint inkább az általa értelmezett Newtont az általa értelmezett Descartes-tal.

A történelem íroniája mutatkozik meg abban, hogy a világos fogalmak igényével föllépő Cartesius filozófiáját milyen sokféleképpen lehetett magyarázni és fölhasználni. Ismeretes, hogy Henricus Regius materializmusa, Spinoza panteizmusa és a hívő Malebranche okkacionalizmusa egyaránt belőle táplálkozik. Pascal, bár a hitvédelem szempontjából „haszontalan”-nak ítélte Descartesot<sup>3</sup>, s fizikájából elvetette a vákuum tagadásának, valamint a *matière subtile*-nek a tételét<sup>4</sup> más területeken, például az anyag végtelen oszthatóságának a kérdésében, mégis annak hatása alá került.<sup>5</sup> A janzenizmus kiemelkedő alakja, Arnauld, Malebranche „tévelygéséi”-vel szemben az igazi karteziánizmus védelmére kelt, pontosabban szólva annak a védelmére, amit a különböző értelmezések közül ő maga igazinak tekintett.<sup>6</sup>

Sokáig szaporíthatnánk még a példákat, de talán ennyi is elég lesz, hogy érzékeltessük, milyen szerteágazó és bonyolult módon jut el Descartes öröksége a XVIII. századig. Ezt a bonyolultságot, a különféle tendenciák egymás mellett élését akkor is hangsúlyoznunk kell, ha bizonyos periódusokban egyiküknek vagy másikuknak a túlsúlya látszik jellemzőnek. A Régence időszakában és az azt követő években például, mintegy az erkölcsi szabadosság, a libertinus szemlélet ellensúlyozásaként, megerősödik az a törekvés, hogy a karteziánus metafizikát – félretéve Pascal fenntartásait – valóban a hitvédelem szolgálatába állítsák<sup>7</sup>, s a természetfölötti dolgok iránt közömbössé válókat a rációból kiindulva győzzék meg. A janzenista Charles Rollin a húszas években írt pedagógiai traktátusában

<sup>1</sup> ALEXANDRE KOYRÉ: *Études newtoniennes*. Paris, 1968, 30.

<sup>2</sup> *Lettres philosophiques* (14., 15., 16., 17.), *Éléments de philosophie de Newton, Défense du newtonianisme, Dictionnaire philosophique*.

<sup>3</sup> „Descartes inutile et incertain.” PASCAL: *Pensées*. Introduction et notes par Ch.–M. des Granges. Paris, 1961, 94.

<sup>4</sup> MICHEL LE GUERN: *Pascal et Descartes*. Paris, 1971, 102.

<sup>5</sup> *I. m.*, 136.

<sup>6</sup> L. J. BECK: *The Metaphysics of Descartes*. Oxford, 1965, 43. Tegyük hozzá, hogy TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF szerint a XVII. század második felében gyakran össze is tévesztették a janzenistákat és a karteziánusokat. (*Magyar irodalom – Világirodalom*. Bp., 1961, I, 174.)

<sup>7</sup> ARAM VARTANIAN: *Diderot and Descartes. A Study of Scientific Naturalism in the Enlightenment*. Princeton, 1953, 42.

Malebranche *Recherche de la vérité*je mellett Descartes *Meditációit* és a *Principiát* ajánlja tanulmányozásra,<sup>8</sup> ugyanebben az időben pedig a Collège d'Harcourt élén álló Dagoumer szintén azért küzd, hogy az iskolákban a kartezianizmust oktassák.<sup>9</sup> A descartes-i világszemlélet népszerűsítéséhez nagyban hozzájárult Jacques Rohault-nak még 1671-ben keletkezett, azóta számos kiadást megért s több nyelvre lefordított *Traité de physique*-je. Rohault arról is nevezetes volt, hogy egy másik művében megpróbálta összeegyeztetni Cartesius anyagfelfogását az eucharisztikus dogmával.<sup>10</sup> A XVIII. században még érdekesebb kísérletnek lehetünk tanúi: a jezsuita Noël Regnault, akinek a rendje egyébként, a Journal de Trévoux tanúsága szerint, szemben állott Descartes tanaival,<sup>11</sup> azzal az érveléssel akarja kihúzni a kartezianizmus méregfogát, hogy abban tulajdonképpen semmi új nincsen az ókori fizikához képest. 1729-ben kiadott *Entretiens physiques*-jében, de még inkább az 1734-ben megjelent *L'Origine ancienne de la physique nouvelle* című három kötetes munkájában kifejti, hogy az új fizika minden állítása megtalálható Arisztotelésznek és másoknak különféle passzusaiiban. Jegyezzük meg, hogy Regnault könyveit, latinra fordítva, Nagyszombatban és Bécsben is kinyomtatták, körülbelül abban az időben, amikor a piarista Cörver Elek Budán kiadott *Selectae positiones* című értekezése megkísérelte összhangba hozni az örvényhipotézist a Genezissel.<sup>12</sup> Akkor tehát, amikor Voltaire ugyanolyan energikusan utasítja el a kartezianizmust, mint a skolasztikát, s amikor Voltaire magyar olvasója, az 1755 körül Bécsben élő ifjú Károlyi Antal szinte egy kalap alá veszi e kettőt,<sup>13</sup> nemcsak azt kell figyelembe vennünk, hogy a *Filozófiai levelek* szerzője Descartes deduktív módszerét a skolasztikához hasonló spekulációnak tartotta, hanem azt a tendenciát is, amely a kettőt, legalábbis a fizika terén, valóban össze szeretete volna kapcsolni.

A kartezianizmusnak azonban létezett egy laikusnak nevezhető értelmezése is, amelynek ateizmusba torkolló jellegére Voltaire ugyancsak föl hívja a figyelmet.<sup>14</sup> Az 1730-as évek táján, amikor a hitvédelem területén Franciaországban is egyre jobban tért hódít az inkább Newtonra hivatkozó fiziko-teológia, megritkulnak a hittudomány és Descartes harmóniába állítására vonatkozó kísérletek. A kartezianus természetfelfogás elemei viszont tovább élnek Fontenelle-nél, aki még 1752-ben is utóvédharcot folytat az örvényelmélet igazolására,<sup>15</sup> valamint a materialista La Mettrie-nél, aki Descartes-nak az állatok gépekné tekintő tanítását az emberre alkalmazva írja meg 1747-ben *L'Homme machine* című könyvét.

Sok tekintetben árnyalt megítélés bontakozik ki az *Enciklopédia* köteteiben. Pestré abbé cikke<sup>16</sup> megállapítja, hogy a kartezianizmus a maga korában nagy érdemeket szerzett a skolasztika elleni fellépésével. Időközben azonban túlhaladottá vált, mivel a fizika egészét nem lehet a geometriával megmagyarázni, ami pedig a módszert illeti, nem a dolgok definiálásából kiindulva kell haladni a részletek felé, hanem épp fordítva. Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy Descartes az *Enciklopédia* szerint teljesen elavult volna. Diderot például a newtonianusok túlzásaival szemben szükségesnek tartja a hipotéziseket a tudományos kutatásban,<sup>17</sup> D'Alembert előszava pedig elismerően állapítja meg, hogy még a Descartes ellen fölhasznált fegyverek is magától Descartes-tól származnak.<sup>18</sup>

<sup>8</sup> CHARLES ROLLIN: *De la Manière d'enseigner et d'étudier les Belles-Lettres*. 1736-os amszterdami kiadás, IV, 277.

<sup>9</sup> DENISE LEDUC-FAYETTE: *La Mettrie et Descartes*. Europe, 1978. okt., 38.

<sup>10</sup> ARAM VARTANIAN: *i. m.*, 36.

<sup>11</sup> JEAN EHRARD: *L'idée de nature en France à l'aube des Lumières*. Paris, 1970, 37.

<sup>12</sup> [CÖRVER ELEK:] *Selectae positiones ex Physicae Generalis prooemialibus*. Budaë, 1745, VII. fejezet.

<sup>13</sup> Ld. VÖRÖS IMRE: *A Károlyi család és a korai felvilágosodás*. Irodalomtörténeti Közlemények, LXXXI (1977), 203.

<sup>14</sup> VOLTAIRE: *Éléments de Philosophie de Newton*. In: *OEuvres complètes de VOLTAIRE*, tome XXV. Paris, 1830, 26.

<sup>15</sup> [FONTENELLE:] *Théorie des Tourbillons cartésiens, avec des réflexions sur l'attraction*. Paris, 1752.

<sup>16</sup> „Cartésianisme”

<sup>17</sup> Ld. az „Hypothèse” c. cikket.

<sup>18</sup> D'ALEMBERT: *Discours préliminaire de l'Encyclopédie*, publié [. . .] par F. Picavet. Paris, 1929, 99.

Ezt az értékelést visszhangozza Antoine-Léonard Thomas 1765-ben elmondott akadémiai emlékbeszéde. Thomas – Condillac, Fontenelle és D’Alembert nyomán – újra leszögezi, hogy Descartes ugyan túl korán próbált magyarázatot adni a világ rendszerére, ám ennek a magyarázatnak az ideje még ma sem jött el: egyelőre türelmes gyűjtőmunkára van szükség.<sup>19</sup> Ebben a sokak által hangoztatott véleményben egy, a világ rendszerét feltárni kívánó kartezianus enciklopédizmustól eltérő indíttatású enciklopédizmus eszméje fejeződik ki, amely Diderot és D’Alembert vállalkozásában valósult meg. A módszertan síkjára vetítve: a dedukciónak és az indukciónak az az évszázadokig megoldatlan dilemmája fogalmazódik meg újra, amelyik már a XII. századi chartres-i természettudományos iskolának egyik alapproblémája volt.<sup>20</sup> A XVIII. század középső harmadának francia civilizációjában Descartes és Newton alakja többek között ennek a dilemmának is jelképévé vált. Az ellentét feloldásához a kortársak közül valószínűleg Diderot jutott a legközelebb.

Ami a descartes-i és a newtoni fizikát illeti, azok között valamivel több az érintkezési pont, mint ahogy azt Voltaire némileg elfogult álláspontja feltételezi. Közös például a tehetetlenségi erő fogalma.<sup>21</sup> Fontenelle hosszú időn át igyekezett összehangolni a kétféle természetfelfogást.<sup>22</sup> Ez a vállalkozás mégis reménytelen volt, hiszen olyan eltérések állnak fenn, amelyeknek filozófiai következményei szinte beláthatatlanok. Az anyag és a kiterjedés azonosságának elvetése az abszolút térnek a relatívtól való megkülönböztetéséhez vezet, ami az abszolút tér fogalmának végtelenségét eredményezi. A skolasztika a végtelenséget kizárólag Istennek tartotta fenn, a térről Descartes sem azt állította, hogy végtelen (infini), hanem csak azt, hogy számunkra meghatározhatatlan kiterjedésű (indéfini) – Newton szerint viszont éppen Isten nagyságát bizonyítja, hogy végtelen teret (és időt) tud teremteni. A mozgást a kartezianus impulzusok helyett az angol tudós a tömegvonzásból vezeti le, a tömegvonzás azonban nem inherens tulajdonsága az anyagnak, így a fizika nem tud magyarázatot adni rá. A vákuum elfogadása fölüllegessé teszi Descartes örvényhipotézisét, amely pedig – megsejtve a természet történetiségét<sup>23</sup> – a maga módján próbálta megvilágítani a naprendszerek keletkezését: az égitestek mozgásának szabályossága mögött tehát – mint Newton határozottan kijelenti – egy értelmes elrendező akarat áll.<sup>24</sup>

A szakirodalomban többen fölhívták már a figyelmet arra, hogy e világrégekre erősen hatott a cambridge-i platonikus iskola.<sup>25</sup> Tegyük azonban hozzá, hogy Newton igen óvatos volt a fizikai világ természetfölötti okainak tekintetében: egy megjegyzése szerint csupán az lehetséges, hogy egyre közelebb jussunk hozzájuk, de teljességgel soha nem érhetjük el őket.<sup>26</sup> Arra is ügyelt, hogy tudósként a jelenségeknek csupán törvényszerűségeit és okait, ne pedig célját kutassa, vagyis hogy vizsgálatában mindig visszafelé haladjon az okok felé. Istenérvek nem ezt vagy azt a részjelenséget tartotta, hanem a világmindenségben uralkodó kozmikus rend egészét.

A newtoni természetfilozófiát, valamint a korabeli növény- és állattant fölhasználó apologetika, elsősorban a fiziko-teológiai (és asztro-teológiai) irodalom két szempontból is eltért ettől a módszertől. Egyrészt azért, hogy az okok kutatása helyett, megfordítván a vizsgálat irányát, a természetfölötti erő által kifejtett céltevékenységet igyekezett kimutatni, másrészt azért, hogy a részjelenségekben – mégpedig egyre kisebb részjelenségekben – objektíve tapasztalható célszerűségekből (például az állatok valamelyik testrészének az életmódjukhoz való feltűnő alkalmasságából) azonnali következtetést vont le a teremtő Isten céltevékenységére. Az evolúció és a természetes kiválasztódás ismereté-

<sup>19</sup> THOMAS: *Descartes emlékezete*. Ford. Rácz Lajos. Bp., 1896, 40.

<sup>20</sup> JACQUES LE GOFF: *Az értelmiség a középkorban*. Ford. Klaniczay Gábor. Bp., 1979, 72.

<sup>21</sup> PIERRE COSTABEL: *Newton's and Leibniz' Dynamics*. In: *The Annus Mirabilis of Sir Isaac Newton*. Edited by Robert Palter. Cambridge (Mass.)–London, 1970, 112.

<sup>22</sup> LÉON BLOCH: *La philosophie de Newton*. Paris, 1908, 540.

<sup>23</sup> I. SZ. NARSZKIJ: *A nyugat-európai filozófia a XVII. században*. Ford. Farkas János. Bp., 1980, 156.

<sup>24</sup> ISAAC NEWTON: *A világ rendszeréről és egyéb írások*. Válogatta, fordította és az utószót írta Fehér Márta. Bp., 1977, 313, 314, 333.

<sup>25</sup> JOHN LAIRD: *Descartes et la philosophie anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle*. *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 1937, numéros 5–6, 7–8, 254. – JEAN EHRARD: *i. m.*, 77. – FEHÉR MÁRTA utószava az 1977-es magyar Newton-kiadáshoz, 404.

<sup>26</sup> *Quaest. Opt.*, XXVIII. Idézi LÉON BLOCH: *i. m.*, 495.



nek hiánya bizonyos mértékig érthetővé teszi ezt a szemléletet: ha a Naprendszer, illetve a növény- és az állatfajok egyszerre jöttek létre, akkor nem lehetett idő a legalkalmasabb formák kifejlődésére, kiválasztódására. A fiziko-teológia merész következtetései azonban még a korabeli tudomány szintjén is kockázatosak voltak a hitvédelem számára,<sup>27</sup> s legfeljebb taktikai, de nem stratégiai előnyt jelentettek. A teremtő szándék és a megvalósulás között ugyanis „rövidre zárták” a kapcsolatot, s az okok keresésében „visszafelé” haladó természettudomány egyre több anyagi tényezőt iktatott be a korábban feltételezett közvetlen isteni beavatkozás helyére.

A fiziko-teológiai irodalom nemcsak módszerében, hanem tartalmában is módosította Newton koncepcióját. Richard Bentley a tömegvonzást az anyag inherens tulajdonságának nyilvánította,<sup>28</sup> s ezzel a newtonianizmust kitette azoknak a később valóban jelentkező (például Fontenelle és D'Argens által megfogalmazott) vádakkal, amelyek az okkultnak tartott arisztotelianus minőségkategóriák visszacsempészését rótták föl neki.<sup>29</sup> Derham *Asztro-teológiája* a térrel kapcsolatban nem a newtoni „végtelen” (infinite) jelzót használja, hanem visszatér a descartes-i „indefinite” szóhoz.<sup>30</sup> Vagy egy további példa: Derham ugyanebben a munkájában a newtoni világegyetem óriási voltára való tekintettel még túlhaladott véleménynek tekinti azt, hogy minden az emberért van,<sup>31</sup> a későbbi szerzők azonban egyre inkább visszatérnek egy olyan ember képének a fölvázolásához, akinek az egész teremtés a szolgálatára áll.

A fiziko-teológiai irodalom elemzésével nem kanyarodtunk el témánktól. Épp ellenkezőleg: hisz még mielőtt Newton művei, valamint a nézeteit népszerűsítő egyéb kiadványok (Pemberton, Voltaire, Algarotti és Maclaurin tollából<sup>32</sup>) szélesebb körökben elterjedtek volna Európában, legfontosabb megállapításait, a maguk szempontjából és módosításaival, már közvetítették Derham könyvei. Az *Optikát* ugyan már 1720-ban lefordították Párizsban, Voltaire azonban csak az 1730-as években kezdi meg a newtonianizmus érdekében kifejtett kampányát, Newton *Principiáját* csupán 1756-ban adják ki franciául, a *Fiziko-teológia* viszont már 1726-ban, az *Asztro-teológia* pedig 1729-ben megjelenik Franciaországban. Ez utóbbi kiadás bevezetése külön elismeréssel szól Derham pártatlanságáról: a kereszténységet védelmezve nem az anglikán vallás érdekében írt. A megállapítás jogos: a fiziko-teológiai irodalom azt igyekszik szolgálni, ami valamennyi keresztény felekezet tanításában közös: ez az egyik magyarázata gyors elterjedésének, népszerűségének. A mélyben melleleg ott rejtőzik Newton sokáig titkolt ariánus felfogása is: nem fogadva el Krisztus istenségét, a megtestesülést és annak a szentségtanra vonatkozó következményeit, vallásos világképében nem biztosít helyet számukra, s így ő maga és követői nem bonyolódnak bele az említett hittételekkel kapcsolatos felekezeti vitákba.

Newton szentháromság-tagadó arianizmusa egyébként nem kis mértékben járult hozzá ahhoz, hogy a deizmus felé tájékozódó Voltaire-ben rokonszenv ébredjen iránta. Egy másik tényező, amelyik ugyancsak hatott Voltaire-re, ismeretelméleti jellegű. A *Filozófiai levelek*, a *Micromégas* és a *Candide* szerzője idegenkedett a mindent megmagyarázni akaró, magabiztos szisztémáktól, s a kartezianizmusban – ugyanúgy, mint Leibniz bölcséletében – ilyenféle magabiztos rendszert látott.<sup>33</sup> Elbeszéléseiben hangsúlyozza az ember kicsinységét, a szisztémákat alkotó filozófusok neveléséig voltát, a ránk zúduló csapások okainak érthetetlenségét. (Itt csupán utalhatunk a fizikai rossz problémájának

<sup>27</sup> JACQUES ROGER: *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, 1971<sup>2</sup>, 453.

<sup>28</sup> ALEXANDRE KOYRÉ: *Du monde clos à l'univers infini*. Paris, 1962, 177.

<sup>29</sup> FONTENELLE: *Théorie des Tourbillons*. . . , 191–192. D'ARGENS: *Philosophie du Bon Sens*, II, 47, 50–51.

<sup>30</sup> W. DERHAM: *Astro-Theology, or a Demonstration of the Being and Attributes of God*. London, 1715, XL, 15 és 39.

<sup>31</sup> W. DERHAM: *i. m.*, 39.

<sup>32</sup> PEMBERTON: *View of Sir Isaac Newton's Philosophy*, 1728. VOLTAIRE: *Lettres philosophiques*, 1734. VOLTAIRE: *Éléments de philosophie de Newton*, 1738. ALGAROTTI: *Newtonianismo per le dame*, 1737. MACLAURIN: *Account of Sir Isaac Newton's Philosophical Discoveries*, 1746.

<sup>33</sup> RENÉ POMEAU: *La religion de Voltaire*. Paris, 1956, 206–207.

megoldatlanságára prózai és verses műveiben.<sup>34</sup>) Mindez összefügg azzal az írói magatartással, amelyhez közel áll a világ számos jelenségének megmagyarázatlanosságát valló newtoni álláspont.

Már az eddigiekből kiderül, hogy Derham, Fontenelle és Voltaire mind más-más módon közelíti meg az angol fizikus természetfilozófiáját, s hogy a kartezianizmushoz hasonlóan a newtonianizmusnak is többféle értelmezése, igen különböző célzatú hasznosítása figyelhető meg a XVIII. század folyamán. George Cheyne 1715-ben kísérletet tesz arra, hogy honfitársának tudományos módszerét a szorosan vett teológiára alkalmazza<sup>35</sup>, Hume pedig 1739-ben kiadott, *Treatise of Human Nature* című könyvének előszavában kifejezi reményét, hogy amit Newton a természetfilozófiában, ugyanazt fogja ő is megtenni a morálfilozófia területén.<sup>36</sup>

Különösen érdekes az a szerep, amelyet a természetfilozófia változásai a XVIII. század költészetében játszanak. A tudomány új vívmányain föllelkesült költők a század első felében egymás után foglalják verseibe a fizikai, különösen pedig a csillagászati ismereteket. A hamburgi tudós, Fabricius által összeállított bibliográfiából<sup>37</sup> hivatkozunk például Ruggero Calbinak 1715-ben Firenzében megjelent könyvére: *La filosofia naturale esposta in sonetti*, vagy Giovanni Lorenzo Stecchinek ugyanott 1726-ban kiadott munkájára: *Delle Meteore libri tre, poema fisico*. Ez a didaktikus költészet kifejezetten fiziko-teológiai jelleget ölt Paul-Alexandre Dulard 1749-ben közzétett művében, amelynek már a címe is (*La Grandeur de Dieu dans les merveilles de la nature*) a holland Nieuwentyt 1725-ben franciára fordított apologetikai értekezését<sup>38</sup> idézi föl. Jegyezzük meg, hogy Magyarországon, ahol hosszú időn át még a kartezianizmus ismerete is a protestáns iskolák hatósugarára korlátozódik,<sup>39</sup> ahol Descartes eszméi még a XVIII. század közepén is újdonságnak számítanak a katolikus oktatásban,<sup>40</sup> s ahol Newton fizikája csak az 1750-es évektől kezd viszonylag nagyobb mértékben ismertté válni,<sup>41</sup> a fiziko-teológiai költészet még a század második felében is rendkívül népszerű, amit Szőnyi Benjámín kötetének számos kiadása tanúsít. Weöres Sándor véleménye szerint Szőnyi „megismerteti híveivel a korabeli fizika, csillagászat, földrajz alapjait”, s az elemi tudományban „haladó”.<sup>42</sup> A valóság az, hogy Szőnyi fizikai világképe egyáltalán nem korszerű, nála még mindig kering a Nap, három ég különböztethető meg, a kontinensek és a tengerek pedig azért nem távolodnak el egymástól, mert mágneses erővel vonzzák egymást.<sup>43</sup> A Derhamot olvasó és jegyzeteiben gyakran citáló,<sup>44</sup> sőt Newton nevét is leíró Szőnyi valójában még Derham szintjére sem jut el, így hát érthető, hogy az angol fiziko-teológus magyarra fordítása nálunk még az 1790-es években is előbbrelépést jelent. De már ekkor jönnek létre Csokonai nagy filozófiai költeményei is. Szauder József tanulmánya mutatta ki, mennyire egymásra torlódik bennük a természetszemlélet különböző fázisainak hatása.<sup>45</sup>

<sup>34</sup> Ld. pl. JOHN HERMAN RANDALL: *The Religious Consequences of Newton's Thought*. In: *The Annus Mirabilis*. . . (l.: 21. jegyzet), 338.

<sup>35</sup> L. L. LAUDAN: *Thomas Reid and the Newtonian Turn of British Methodological Thought*. In: *The Methodological Heritage of Newton*. Edited by R. E. Butts, J. W. Davis, B. Blackwell. Oxford, 1970, 103.

<sup>36</sup> L. L. LAUDAN: i. h.

<sup>37</sup> J. A. FABRICIUS: *Verzeichniß derer alten und neuen Scribenten, die sich haben angelegen seyn lassen, durch Betrachtung der Natur und der Geschöpfe die Menschen zu Gott zu führen*. Megtalálható Derham *Astro-teológiájának* 1765-ös hamburgi kiadásában, a kötet elején, a XV–XC. lapokon.

<sup>38</sup> NIEUWENTYT: *L'Existence de Dieu démontrée par les merveilles de la nature*.

<sup>39</sup> TORDAI ZÁDOR: *A magyar kartezianizmus történetének vázlata*. Magyar Filozófiai Szemle, 6 (1962), 77.

<sup>40</sup> Ld. a, piarista ZANKL FÁBIÁN előszavát DESCARTES: *Exegesis Meditationum de prima Philosophia* c. művének Zankl által párbeszédese formában átdolgozott kiadásához, Bécs, 1754.

<sup>41</sup> Vö. pl. VÖRÖS IMRE: *Benyák Bernát ismeretlen Voltaire-fordítása*. Irodalomtörténeti Közlemények, LXXXIII (1979), 159–161.

<sup>42</sup> WEÖRES SÁNDOR: *Három veréb hat szemmel*. Bp., 1977, 309.

<sup>43</sup> Mindezeket l. *Az Égről*, ill. *A' Kerek Földről* c. verseiben.

<sup>44</sup> A jegyzetek a *Gyermekek' Fisikájában* (1774) közölt versei alatt még megtalálhatók, a későbbi gyűjteményekben, pl. a *Szentekek' Hegedűje* 1791-es kiadásában, elmaradnák.

<sup>45</sup> SZAUDER JÓZSEF: *Az estve és Az álom*. Bp., 1970, 220–269.

A nyugat-európai lírában, Brockes, Haller és főleg Thomson munkásságában, a fiziko-teológiai költészet erős didakticizmusához képest egyre inkább előtérbe kerül a teremtett világ harmóniájában, a természet szépségében való gyönyörködés; a hangsúly fokozatosan az esztétikumra tevődik át. Jellemző ebből a szempontból Thomsonnak az évszakokról írt – később Haydn témájául szolgáló – híres költeménye. A tavaszi napfényt szivárványossá megtörő felhőket Newton prizmájához hasonlítja,<sup>46</sup> a napkelete kapcsán megénekeli a Naprendszer összetartó, titokzatos tömegvonzást,<sup>47</sup> s dicsőíti a mindent megalkotó Isten hatalmát.<sup>48</sup> Máskor azonban a csupa nagybetűvel írt Természethez fordul, magasztalva annak műveit:

OH NATURE! all-sufficient! over all!  
Inrich me with the knowledge of thy works!<sup>49</sup>

– illetve:

NATURE! great parent! whose unceasing hand  
Rolls round the Seasons of the changeful year,  
How mighty, how majestic are thy works!  
With what a pleasing dread they swell the soul!<sup>50</sup>

A költő hitéhez persze nem férhet kétség, a Természetnek nála Isten a királya,<sup>51</sup> s az *Évszakok* végső kicsengése is egy óhoz írt himnusz. Thomson franciaországi hatása azonban főképp abban nyilvánul meg, hogy az anyagvilág fiziko-teológiai szemlélete után a „poésie descriptive”-et, a leíró költészetet erősíti. Programadó nyilatkozatként fogható föl a Thomsont követő Saint-Lambert (ugyancsak *Évszakok* című) kötetének előszava 1769-ből: a filozófia és a tudományok kitágították, szebbé tették az univerzumot, s a költészet feladata az, hogy átvéve a filozófia nyelvét, minél változatosabban mutassa be a természetet. A célok módosulását jól érzékelteti egy apró, a Newton által divatba hozott optika köréből származó példa Charles Rollin 1732-ben kiadott könyvének egyik részlete szerint a növények zöld színét Isten azért alkotta más-más árnyalatúvá, hogy a mező látványa kellemesebb, változatosabb legyen a szemünknek, s ez a teremtésben megnyilvánuló bölcsességre utal.<sup>52</sup> Jacques Delille 1780-ban *A kertek* második énekében pontosan felsorolja, milyen fajta fákat és bokrokat kell egymás mellé ültetni a kertésznek, hogy a zöld színárnyalatok ne legyenek diszharmóniában, s hogy Joseph Vernet festészetéhez hasonló hatás jöjjön létre.

A természetről szóló költészet ókori mintájaként a XVII–XVIII. századi francia irodalom Vergiliust és részben Lucretiust tartotta számon.<sup>53</sup> Az új felfedezések azonban egyre inkább meg-ingatták műveik tartalmi hitelét. *Des Singularités de la Nature* című munkájában (1768) Voltaire hosszan felsorolja, milyen képtelenségeket állított a két római szerző.<sup>54</sup> A XVIII. századi költészetnek az új tudomány fényében kellett újrafogalmaznia a Vergiliushoz és a Lucretiushoz való viszonyt. A választ, *L’Invention* című költeményében, André Chénier adja meg. Az antik szerzők saját koruk tudósaira támaszkodtak, ugyanígy kell a modern kor fiainak Torricelli, Newton, Kepler és Galilei szemével nézniük a világot: ezáltal lehetünk igazán hűek az ókori poéták szelleméhez. Csodálatos művészi eszközeiket megőrizve, most már a saját eszméinket énekeljük meg:

„Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.”

Igy válik az újkori természetfilozófia a klasszicista költészetnek is egyik ihletőjévé.

<sup>46</sup> *Spring*, 203–212.

<sup>47</sup> *Summer*, 97–104.

<sup>48</sup> *Summer*, 175–181.

<sup>49</sup> *Autumn*, 1350–1351.

<sup>50</sup> *Winter*, 106–109.

<sup>51</sup> *Winter*, 197.

<sup>52</sup> SZÖNYI BENJÁMIN fordításában ld.: *Gyermekek’ Fisikája*. Pozsony, 1774, 8.

<sup>53</sup> ÉDOUARD GUITTON: *Jacques Delille et le poème de la nature en France de 1750 à 1820* Paris, 1974, 55–56.

<sup>54</sup> „Presque tout est absurde dans Lucrèce”; „Il ne faut pas croire qu’on trouve plus de vérités dans les *Géorgiques* de Virgile.” *Oeuvres complètes de VOLTAIRE*, t. XXV. Paris, 1830, 424–426.

## A szlovák felvilágosodás költészetének fő problémái

FRIED ISTVÁN

A szlovák irodalomtudomány a *felvilágosodást* nem tartja *fő* korszaknak,<sup>1</sup> csupán a „nemzeti ébredés” (inkább politikátörténeti meghatározással jelzett hosszabb időszak) egyik, lényegében előkészítő jellegű periódusának. Továbbá a felvilágosodásban klasszicista és „preromantikus” alkorszakot különböztet meg. A szlovák irodalomtörténészek véleménye nem egységes az ún. preromantikus tendenciák jelentkezésének kérdésében, sőt még abban sem, hogy a klasszicista alkotások érzelmesebb (de nem érzékeny magatartást kifejező) változatai a szentimentalizmus vagy a „preromantika” körébe sorolhatók-e.<sup>2</sup> A „nemzeti ébredés” második, a teljes irodalmi kibontakozást tartalmazó periódusa a romantikáé, a Štúr-iskola poétáié, és az előzményeket a szlovák kézikönyvek a hozzájuk vezető út állomásaiként fogják fel, a Štúr-iskola szintetizáló törekvéseit hangsúlyozandó.

E korszakolással némileg szembehelyezkedik a szovjet szerzők által készített szlovák irodalomtörténet,<sup>3</sup> amely a felvilágosodás korszakot meghatározó jelenlétét az 1780-as évektől számítja az 1810-es esztendőig, a nemzeti klasszicizmus jelöléssel illeti az 1820-as, 1830-as esztendőket (Ján Hollýt tartva a korszak kiemelkedő költőjének).<sup>4</sup>

Sziklay László nagyszabású szintézise<sup>5</sup> is két korszakot emleget: „A szlovák nemzeti ébredés első szakasza a XVIII–XIX. század fordulóján”, illetve: „Út az önálló nemzettudat felé. Klasszicitás és romantika”. A szlovákkal kezdetben igen sok hasonlóságot, sőt a közös szereplők miatt azonosságot mutató cseh irodalom historiográfusai is a nemzeti ébredés első szakaszaként értékelik a felvilágosodást, amelynek „korstílusa” a klasszicizmus. E klasszicizmust azonban — Karel Krejčí nagy jelentőségű dolgozataira utalunk — nem tekintik egységesnek vagy egyneműnek.

Ha elfogadjuk is — inkább munkahipotézisként s a kutatások jelenlegi állása miatt, ideiglenesen — a szlovák, a cseh és a horvát irodalomtudomány meggyökeresedett álláspontját, s a jelzett időszakra (kb. 1780–1820–30) érvényesnek tartjuk a „nemzeti ébredés” megjelölést, már itt, előljáróban szeretnénk hangsúlyozni, hogy a nemzeti ébredés csak egyik, bár igen fontos jellemzője periódusunknak. Igen fontos, mivel főleg történétírók és nyelvészek műveiben a nemzettudatnak olyan új elemei kerülnek felszínre, amelyek a „barokk szlávizmus”<sup>6</sup> (szintén vitatható korszakjelölés) alkotójának gondolatvilágában nem kaphattak lényeges szerepet; illetve olyan, felvilágosult eszmék adaptálására került sor, amelyek a modern értelemben vett nemzetté váláshoz szolgáltattak nélkülözhetetlen adatokat. Így csak jelzésszerűen említjük: a Nagy-Morva Birodalom hagyományának szlovák nemzeti

<sup>1</sup> Vö.: MILAN PIŠŮT—KAROL ROSENBAUM—VIKTOR KOCHOL: *Literatúra národného obrodenia*. Bratislava, 1960.

<sup>2</sup> Vö.: *Dejiny slovenskej literatúry*. Red.: MILAN PIŠŮT. Bratislava, 1962; KAROL ROSENBAUM: *Poézia národného obrodenia*. Bratislava, 1970; STANISLAV ŠMATLÁK: *Dve storočia slovenskej líriky*. Bratislava, 1979.

<sup>3</sup> Ю. В. БОГДАНОВ—С. В. НИКОЛСКИЙ—С. А. ШЕРПЛАИМОВА: *История словацкой литературы*. Москва, 1970.

<sup>4</sup> ROSENBAUM: a 2. sz. jegyzetben i. m.

<sup>5</sup> SZIKLAY LÁSZLÓ: *A szlovák irodalom története*. Budapest, 1962.

<sup>6</sup> RUDO BRTÁŇ: *Barokový slavismus. Porovnávacie štúdiá z dejín Slovenskej Slovesnosti*. Liptovský Svätý Mikuláš, 1939.

töltésű (de még nem az agresszív nacionalizmus hangját megcsendítő) felelevenítését,<sup>7</sup> az irodalmi nyelv kialakítására történő szándékokat, a nemzeti nyelv és tudományok ápolására szövetkezett társaságok létesítését stb. S mivel a nemzeti ébredés korszakában a nemzet- és népnevelő, didaktikus törekvések jutnak az előtérbe, ez a folyamat a még amúgy is kodifikálatlan irodalmi nyelv miatt kis hatóerejű irodalmat is meghatározza, s mintegy a nemzeti ébredés közvetlen szolgálatába állítja. De mivel a nemzeti ébredés gondolata mind szélesebb mederben és erőteljesebben érvényesül, az irodalom is megkísérli, hogy felzárkózzék a nyelv- és a történettudomány mellé, kialakítsa a hatásos megszólalás legcélszerűbb formáit és eszközeit, az általa művelt „terepet” érdekesebbé, vonzóbbá és izgalmasabbá tegye. A szlovák felvilágosodás irodalmának egyszerre jutott a hagyományteremtés és -keresés nehéz feladata,<sup>8</sup> valamint a lépéstartás a kortárs irodalmakkal. Nem szabad arról sem megfeledkeznünk, hogy szinte az 1840-es esztendőig nem beszélhetünk egységes szlovák irodalmi nyelvről, sem egységes irodalmi tudatról. A kevés számú szlovákot a vallási különbségek is jócskán megosztották: s a vallás itt sem maradt a dogmatikai kereteken belül. Világszemléleti, eszmei, nyelvhasználati ellentétekben is jelentkezett. Az evangélikusok a királiei biblia cseh nyelvet beszélték, írták. Ez az egyházi nyelv a XVIII. sz. végére gátjává vált a nem egyházi jellegű beszédnek, írásnak. Emellett igen csak egyoldalú „irodalmat” hagyományozott: a mind inkább bővülő evangélikus egyházi énekeskönyvet, a *Tranosciust*. Igaz, hogy ez az énekeskönyv nemzedékről nemzedékre újabb és újabb dalokkal gyarapodott. De e gyarapodás nem mindig jelentett költői értéket; másrészt egy eleve adott tartalmi és formai sémába kényszerítette a költőt. Ez a fajta hagyomány szűkítette a költészet lehetőségeit. A másfajta, világi jellegű költészet számára nem sok lehetőség nyílt, s a lírai anyag jórészt összegyűjtetlen, ismeretlen volt a XIX. sz. első évtizedeiben.

Nem volt jobb a szlovák katolikusok helyzete sem: hiszen az egyházi keretek itt is gúzsba kötötték az újítani vágyó tehetséget. S bár számukra nem kellett „szlovákizmusokkal” feltölteni, érthetőbbé tenni egy, lényegében a nép által sosem beszélt nyelvet, a nyelvi anyag rendezetlensége, az irodalmi nyelv kialakulatlansága, a provincializmusok ízlésrontása alapvetően fontossá tette a nyelvi rendezést. A szlovák katolikusok sem támaszkodhattak föltárt költészeti hagyományra, legfeljebb alkalmi versek, kéziratban terjedő népies-barokk énekek ihlethették volna további alkotásra a gyéren jelentkező költőket.

Ilyen előzmények és efféle kiindulópont jellemzik a szlovák felvilágosodás költészetének első évtizedeit. Ehhez hozzá kell tennünk, hogy bár a felvilágosodás eszméi a szlovák értelmiség (papok, tanítók, tanárok) viszonylag széles körében lettek népszerűek, e felvilágosodás adaptálása nem feltétlenül hozta magával a klasszicizmus frontáttörését. A barokk elemek még az általános kelet-európai megkésetttséghez viszonyítva is jóval tovább élnek. S a klasszicizmusnak itt megvalósul egy populárisabb, közvetlenebbül nevelő célzatú, a föltáruló hagyományokhoz szervesebben kapcsolódni igyekvő fajtája. Ugyanakkor az evangélikusok – tanulmányaik következtében – eljutnak a német-orosz (leginkább a jénai és a göttingai) egyetemekre, ahol megismerkednek a német és az angol (s kis részben a francia) felvilágosodás gondolatvilágával.<sup>9</sup> Az itt megismert gondolatok pietista hagyományokba ágyazódnak bele. A költőket mindenestre nemcsak a hajlékonyabb, érzelmesebb líra művelésére ösztönzik, hanem költői és gondolatviláguk eklektikusságát eredményezik. Az antik auktorok (Homérosz, Horatius, Vergilius) mellett Schiller, Gellert, a Hainbund poétái közül néhányan, Pope, Lyttleton, Goldsmith, Boileau: körülbelül ebben a körben találjuk a szlovák felvilágosodás költőinek tevékenységét. Ehhez azonban figyelembe kell vennünk azt a tényt, hogy a szlovák irodalom szegényes lehetőségei miatt nem rendelkezett önálló kiadói orgánummal. Így a bibliai cseh nyelvet használó költők prágai almanachokban jelentkeztek, verseik a cseh prozódiai vita adalékaivá is váltak, illetve a cseh almanachok, folyóiratok anyaga bizonyos mértékig meghatározta műveiket. Még arról

<sup>7</sup> JÁN TIBENSKÝ: *J. Papánek—J. Sklenár. Obrancovia slovenskej národnosti v XVIII. storočí*. Martin, 1958.

<sup>8</sup> Vö. erről részletesebben: ISTVÁN FRIED: *K počiatkom slovenskej a mad'arskej literárnej historie*. In: *Tradície a literárne vzťahy*. Red.: Mikuláš Bakoš. Bratislava, 1972, 116–146.

<sup>9</sup> HERBERT PEUKERT: *Die Slawen der Donaumonarchie und die Universität Jena. 1700—1848*. Berlin, 1958.; MÁRIA VYVÍJALOVÁ: *Michal Bosý a ideový vplyv jensej univerzity na rozhraní 18. a 19. storočia*. Slovenská literatúra, 1967, 331–363; Uő: *K spoločným inspiračným zdrojom Juraja Palkoviča a Jánoša Kisa v Jene*. In: *Historické štúdie* 1970, 37–60.; Uő: *Juraj Palkovič a János Kis v Jene*. In: *Tradície*. . . 160–169.

sem szabad megfeledkezünk, hogy a cseh és a német (s kisebb részben az angol, a francia, az olasz) költészet mellett a magyar líra sem maradt ismeretlen a szlovák költők előtt: főleg a klasszicizmus, a szentimentalizmus vonzáskörében alkotó költők voltak ekkor népszerűek (mint pl. Csokonai,<sup>10</sup> Kisfaludy Sándor<sup>11</sup>), valamint a szlovák költőkhöz hasonló sorsú, száraz-racionalista Kis János „hatott” a szlovák irodalomra.<sup>12</sup> A korszak szlovák irodalmát azonban nem a hatásokból lehet megértenünk, hanem abból, hogy e más irodalmakból érkező impulzusokat önálló módon, a hazai konvenciók közé helyezve igyekeztek feldolgozni. E költészetet nem minősíthetjük az „átütő erejű”, a „lendületes”, az „újszerű” jelzőkkel, ha a kortárs európai költészethez mérjük; de feltétlenül újszerűnek, érdekesnek és a jövő eredményeit előlegezőnek tartjuk, ha a szlovák irodalomban játszott fejlődéstörténeti szerepét elemézzük. Olyan új, világi, a kor érzés- és gondolatvilágát megszólaltató verseket olvashatunk, amelyek a gondolatok és a költői erők intenzitását tekintve ugyan alulmaradnak a kor pl. magyar vagy lengyel költészetével szemben, de amelyek a maguk kezdetleges módján ugyanazokat, illetve jórészt ugyanazokat a gondolatokat és érzéseket szólaltatják meg, mint lengyel vagy magyar kortársaik jó része. Sőt, ugyanolyan hévvel kísérlük meg a költői formák változatainak, a műfajok kombinációjának kikísérletezését, mint a szerencsésebb helyzetű lengyel vagy magyar pályatársak.

Három költő tevékenységével kell kissé alaposabban megismerkednünk a korszakból: Juraj Palkovičéval, Bohuslav Tablicéval és Samuel Rožňayéval. Költői termésük – mennyiségét tekintve – szegényes. Rožňay legalább annyit írt német, mint szlovák nyelven (mintegy németül akarta pótolni a szlovák irodalomnak olyan hiányzó műfajait, mint a heroiko-komikus eposz, az anakreontika stb.). Mindhárom költő a felvilágosult klasszicizmus jegyében alkotta verseit, bár itt-ott fel-felcsillannak a romantika felé mutató műfaji vagy formai megoldások.

Juraj Palkovič (1769–1850),<sup>13</sup> az 1803-ban létesült pozsonyi szlovák tanszék tanára egyetlen verseskötettel írta be nevét a szlovák irodalom történetébe. Természetesen naptárai, cikkei, vigjátéka és szerkesztői munkája is fontosak, de ezek tárgyalási körünkön kívűl esnek. 1801-ben Vácott adta ki a *Múza ze slovenských hor* (A szlovák hegyek múzsája) c. kötetét. Fordításokon kívül vértelen eredeti verseket tartalmaz a nem túlságosan vastos kötet (8<sup>o</sup> alakú, 104 lapos könyv); műfajait tekintve ódákat, helyzet- és bordalokat, főképpen a cseh klasszicista líra (A. Puchmajer almanachjainak) szellemében. Költői magatartását a moralizátor póza jellemzi, még anakreóni verseit is alig enyhíti a könnyedebb hangvétel. Mindez nincs ellentétben avval, hogy racionalisztikus érzéskifejezése olykor a szentimentalizmus mentalitásával színeződik át (*Widěny Dobromyslovo: Dobromysel*, azaz *A jó-indulatú látomása*). Azaz a rezzenéstelen arccal, sémába illesztetten előadott dal a belső emberi világba fordulással kap hitelesebb megfogalmazást. Másutt a vessorok rövidítése, a szaporább rímelés visz némi élénkséget a versmenetbe, mintegy utalva a kéziratos daloskönyvek játékosabb-pajkosabb világra:

Wjna sem bratřj!	Bort ide, barátaim!
Za wědro zatři,	Egy vedernyit önts be,
Dobrého	Jót
Starého!	Régit!
Tu ge! sem spoļu	Itt van! Ülünk
Sedegme k stolu!	Együtt az asztalhoz!
Pjme ho!	Igyunk!
Pjme ho!	Igyunk!

(Pjseň při wjne)

(Bordal)

<sup>10</sup> LÁSZLÓ SZIKLAY: *Poznámký k Csokonaiho popularitate v slovenskej literatúre*. In: *Zborník Fil. Fak. Univ. Komenského. Philologica*. Bratislava, 1964, 121–131.

<sup>11</sup> FRIED ISTVÁN: *Kisfaludy Sándor szlovákul és szerbül*. Irodalomtörténeti Közlemények, LXXXII (1978), 194–201.

<sup>12</sup> FRIED ISTVÁN: *Juraj Palkovič soproni kapcsolatai*. Soproni Szemle, 21 (1967), 55–60.

<sup>13</sup> Palkovičről vö. VYVÍJALOVÁ id. dolgozatai; a szerzőnő további munkái: *K vzniku Palkovičovej Múzy se Slovenských hor*. Slovenská literatúra, 1971, 464–498.; *Juraj Palkovič*. Bratislava, 1968. Vyvíjalová sok beces adatot tartalmazó könyvének merev és olykor egyoldalú szemléletétől eltérő interpretációt kísérltünk meg.

Jellemző Palkovičra a versek szépsége és a versalkotás mesteressége; főleg ódai jellegű verseiben él a fölkiáltás eszközeivel (*Oda na horu Synec*: Óda S. hegyéhez); de lágyabbra hangszerelt költeményében is gyakran indít megszólítással (*Minka Ikagycy*: A zokogó Minka). Palkovič számára nem gond a vers szerkesztése. Részben az iskolai poétikaórákon tanult logikai versmenetet alkalmazza: a vers nála — a kezdő, izgatottságot mímelő felkiáltással vagy megszólítással ellentétben — a kifejtés, az érvelés logikus egymásutánja, a gondolatoknak, az érzéseknek megindoklása. Ritkán feledkezik meg magáról, ritkán üt át igazi költészet a verssorok. Még az *Oda na mladost* (Óda az ifjúsághoz) valamelyest túlságosan s tulajdonképpen elégtelen műfajt igénylő mondanivalóját is jórészt horatiusi közhelyekből építi, s csak alig láthatóan villantja föl a hazai tájat. Ám e versben vagyunk tanúi egy nagy jövőjű *rímpár* (háj—máj) jelentkezésének. Igaz, nem egyszótagos, azaz ragozatlan alakban, hanem határozói formában (v háji . . . ve kvetlém máji: A berekben. . . a virágzó májusban). S ugyanebben a versben bukkanunk olyan, talán a költői szándéktól függetlenül muzsikáló sorokra, mint

Kdo mé Libussy lyčka liliowa  
Sslechtj rúžemi. . .

Aki kedvesem liliomarcát  
Rózsákkal nemesíti. . .

Palkovič — a német líra iránt tanúsított vonzalma ellenére — a „gyakorlatban” inkább érdeklődött a homéroszi epika iránt. S ezzel is azt árulta el, hogy lírai verseiben nem az érzések, a szenvedélyek kifejezésére törekedett. A kifejező funkcionál jellemzőbb költészetére az ábrázoló, a kommentáló, a magyarázó módor. Ugyanakkor a dal, az óda, az anakreontika felvilágosult eszmeiségű variánsait ő szóltatta meg először a szlovák irodalomban.

Palkovičnál az újításra érzékenyebb, a költészet több lehetőségével kísérletező költő Bohuslav Tablic (1769—1832),<sup>14</sup> aki ugyanúgy a falusi lelkészkedés mellett volt kénytelen a költészetben (nem egyszer a kései barokk alkalmi költemény formáiba rejtetten) hasznosítani mindazokat a szellemi javakat, amelyeket németországi egyetemi tanulmányai során elsajátított, mint megannyi lelkész költőtársa. Tablic már csak abban is különbözik Palkovičtól, hogy a német líra mellett az angol és a francia irodalom számára új, illetve újszerű megszólalási lehetőséget biztosító vívmányainak szlovák átültetését is megkísérelte. Erről tanúskodik *Henriade*-fordítása (az első éneket tolmácsolta szlovákul, de ez a fordítás elveszett), Boileau *L’art poétique*-jének szlovák változata, illetve Pope *Essay on Man*-jének általa készített adaptálása. Főleg ez utóbbi esetben szólhatunk adaptálásról, hiszen a szlovákosított mű *hexameter*-ben szólal meg. Az 1831-ben, *Anglické múzy w česko-slovenském oděwu* (Angol múzsák cseh—szlovák kontyösből) címmel kiadott kötet nagyobb részét a pope-i *Zkauška o člověku* foglalja el, az eredetinél terjedősebb, körülményesebb, a filozofikus hanghordozást némileg popularizáló változatban. Ugyanezt mondhatjuk el a *Poezye* c. verseskötetek egyikében helyet kapó Hamlet-monológrról is. A páros rímű tizenkettésekben hömpölygő versfolyam elveszti feszes szerkezetét, drámai lüktetését, és kissé stilizálva, helyenként ellaposítva — magyarázkodóvá téve halad előre. Egy sort hadd idézzünk:

Býti aneb nebýt, otázka gest wázná

Lenni vagy nem lenni, ez a kérdés fontos. . .

Csakhogy Palkovičsal szemben Tablic több műfajban próbálkozik. Ír balladát, idillt, rövidebb-hosszabb bölcselmi költeményt, ódát, különféle (többnyire népies hangütésű) dalokat, elégiát, pásztori éneket, anakreontikát, didaktikus verseket, epigrammát. *Slowenka* (A szlovák nő) c. költeményében pl. szlovák népi motívumok színezik a helyzetdalt, jól kivehetően ismerzik meg a népdal intonációja, a népköltészeti fordulat. A *Pseň pastyřská* (Pásztor dal) vértelen strófáin is hirtelen átú a népköltészetből merített kifejezések üde hangja. S a *Pláč mládence nad zesnou milenkou* (Az ifjú panasza az elhunyt kedves fölött) szentimentalizmusa mögött is ott érezzük a népköltészet felé tájékozódó költőt. Természetesen ez a népköltészeti érdeklődés nem jelenti a népköltészet beemelését a költészetbe. Tablic lelkes bűvara a szlovák irodalom múltjának, az ő szorgalmas és alapos föltáró tevékenysége nyomán ismerkedhetett meg a kor szlovák olvasója a múlt századok evangélikus szlovák költőivel. Tablic azonban nem elsősorban az egyházi hagyomány folytonosságát akarta bizonyítani, hanem a herderi népköltészet—nemzeti költészet és a bürgeri popularitaseszme elméletétől ihletetten éppen a

<sup>14</sup> Tablicról a 8. sz. jegyzetben id. dolgozatunkon kívül: RUDO BRTÁŇ: *Bohuslav Tablic. Život a dielo*. Bratislava, 1974. A sok adatot tartalmazó monográfia számos részlete erősen vitatható.

világi irodalom századokat átölélő és pillanatig sem megszakadó folyamatára akarta rádöbenteni kora szlovák írástudóját. Tudatosan vallotta magát poeta doctusnak; nem egy verséhez fűzött részletes magyarázó jegyzeteket. Olykor e magyarázó jegyzetek illusztrációja csupán a vers. S ami még fontosabb: a *Poezye* kötetei elé terjedelmes bevezető tanulmányokat készített *Paměti československých básníkův* (A cseh nyelven alkotó szlovák költők emlékei) címmel. E bevezető tanulmányok (melyek bő szemelvényekkel mintegy az elmúlt évszázadok szlovák irodalomtörténetét adják, a szlovák költőportrék felvázolásával) előkészítói a tablici verseknek. E versek részben a barokk és a népies hangulatú költészetre reagáltak, annak eredményeit viszik tovább, részben a felvilágosodás elemeivel töltik föl és újítják meg. A *Poezye* kötetei előtt már megkísérelte a múlt föltárását Tablic, a *Slowensky Werssowcy* (Szlovák költők) Szkolcán, 1805-ben kiadott két köteté szintén a népies–barokk, nemegyszer ugyancsak azoknak a provinciális jellegű verseknek a gyűjteménye, amelyek közvetlen rokonai a kisvárosi, illetve a rektor- és diákénekek címszó alatt vonulnak be majd Ján Kollár 1834/35-ös szlovák népköltési kötetéibe. A népies felé tájékozódó Tablic mellett azonban fontosabbnak és a szlovák irodalom jövője szempontjából érdekesebbnek tartjuk a felvilágosult klasszicizmus poétáját, a felvilágosodás eszméit versebe foglaló Tablicot. A *Poezye* első kötetének élére helyezte *Svobodné volení* (Szabad választás) c., reflexiókat tartalmazó versét. Páros rímű tizenkettesei látszólag még a pseudo-népies vagy rokokó idillhez kapcsolódnak, valójában egy új életeszmény, új magatartás körvonalait engedik sejtetni. Ugyanis a „procul negotiis” horatiusi eszménye itt a könyvekkel körülvett, a nagy szellemekkel társalkodó, az európai művelődést ön-nemesítésre fölhasználó magatartással, új életcéljá válik. Antikok és modernek, költők és filozófusok egyaránt kapnak helyet abban a könyvtárban, amelynek csöndes falai mögött szeretné a költő leélni életét. E kivonulás a világból nem elzárkózást jelent, hanem tevékenységet eredményez, a felvilágosodás utilitarisztikus szempontjai nem idegenek ettől az életeszménytől. Természet és ember egymásra találása, a műveltség terjesztése és az értelmes társalgás egymást feltételező volta: ezek az új típusú életforma alapjai, s ehhez a népnevelés szorosan hozzátartozik. Nem vitás: a költemény didaxisa terjengőssé teszi a verset, de eszmileg Schillernek az ember esztétikai neveléséről írott tanulmányával érintkezik ez a mű; természetesen a falusi lelkész szemszögéből szemlélve az esztétikai nevelés lehetőségeit. A pozsonyi evangélikus líceum szlovák nyelvoktató székének alapítására, illetve az első tanár, J. Palkovič beiktatására szerzett *Swětlo Literňho Uměnj*. . . (A betű művészetének fénye. . .) széles művelődéstörténeti körképet fest, mintegy szlovák perspektívából visszatekintve Magyarország történetére. E szlovák perspektíva nem zárja ki a többnemzetiségű közös haza patriotizmusát (az ún. hungarus patriotizmust), és erről Mátyás király és Augustus Tablic által emlegetett párhuzama is tanúskodik. Az alkalmi vers szinte panegirisszé emelkedik. De ez a művelődés, a kultúragyarapítás panegiriszé, amelyet áthat az anyanyelvi kultúra ápolásáért síkra szálló költő pátosza. A felvilágosodás illúziója érhető itt tetten: a kultúra terjesztésétől, az anyanyelvi műveltség széles körű hatásától nemzeti fölemelkedést vár.

A *Poezye* utolsó kötetében jelent meg *Slávia věncem ozdobená* (A koszorúval ékesített Szlávia) c. verse, amely formailag még a klasszicista poétikák versszerkesztését és allegorikus mitologizálását követi, eszmileg azonban olyan képzetet sugároz, amely a későbbi *Szlávák* és általában *szláv* tudat alapvetően fontos meghatározója lesz: a *sláva*, azaz a dicsőség szóból származik a *szláv* elnevezés. S ha szlávot mond a költő, valamennyi szlávot ért rajta. Természetesen itt még csak halvány nyomokban és felvilágosult (talán herderi) elemekkel gazdagon előlegeződik Kollár szláv irodalmi kölcsönösség elmélete. Viszont meglepőde figyelünk föl, hogy hirtelen átforrósodik a racionalista Tablic hangja, mikor a szláv nyelvekről, a szláv népek tulajdonságairól ír. S ha a klasszicizáló idealizálás is alkotói módszerének megkülönböztető sajátossága, a tízes jambusok pergése, a tömött verssorok jelzik, hogy Tablicnál a szlovák nemzeti tudat új fázisába kezd lépni.

S bár Tablic sem lépi túl a klasszicizmusnak a szlovák irodalomban eleinte igencsak szűk kereteit, észre kell vennünk, hogy művi módon igyekezik megújítani a szlovák lírát, új kezdemények jelentkeznek költészetében. *Swěceny prwnjho Máje* (Május elseje ünneplése) c. költeményében nemcsak a Palkovič fölfedezte *máj–háj* rímet csendíti meg újra, hanem a májusi tájnak a cseh romantikában majd oly fontos megelevenítését is megkísérli. Az ő versében ugyan még csupán kulisszákat fest a költő, a természetet elsősorban a reflexió ürügyén jeleníti meg; s mint más verseiben is, a természet nem él önálló életet, képe olykor csak olvasmányélményként kerül elő. Mégis, az akusztikai eszközök – talán önkéntelen – fölhasználása Mácha előtt töri az utat. Már az első szakaszban felbukkan a *máj–háj* rímpár, itt ragozatlan, jelzővel bővült alakban (tichý háj–nový máj: csendes berek–új május), később a



*máj* rímhívó szerepet kap (W milém wěku swého mági, Žiwi bud'me gako w rági: A május kedves korában éljünk úgy, miként a paradicsomban).

Igaz, a közhelyes megfogalmazás nem engedi érvényre juttatni a Máchánál vezérmotívummá váló egytagú főneveket; de az ismétlés Tablic versében is feltehetőleg a kompozíció tudatos szerkesztésének következménye (mivel a vers egy másik szakaszában is találkozunk vele). S mivel a záró szakasz s a költemény végkicsengéseképpen épp a *máj* hangzik el, a klasszicista—idilli költemény Máchát előlevező vonásait hangsúlyozhatjuk.

Tablic versszerkesztése is a klasszicista poétikák szerint halad. A tétel felállítását a reflexiók és a tétel kifejtése követik. Ez akkor is így van, ha az ő versekdeteinek is egy része fölkiáltás, megszólítás. Nála azonban a kommentálás nemegyszer a költeményhez applikált lábjegyzetekbe szorul, s inkább az állandó körülírás, a latinos—szónokias körmondat válik versszervező erővé. Népies tájékozódásából következik, hogy egyes verseiben a későbbi szlovák költészetre oly jellemző kicsinyítések szövik át a költeményt (*Esskuláp s zlatau bradau*: Aesculap ezüst szakállal). Ő is — szintén a kéziratoss, illetve a diák- és rektorénekek hatása alatt — alkalmaz bonyolultabb rímelésű, szótagszámeloszlású strófát; igaz, ritmusban és modorban az egyházi énekekhez tapad:

Dobrá země	A jó föld,
Zdarné plémě	Az ízletes gyümölcs
Spanilého owoce	pompás fajtája bennünket
Wywedla nám na hlas božj,	isteni hangra ihletett,
Sládký Nektar w hroznech množj,	a szőlők nagy mennyiségének
Na winicých ssiroce,	isteni nektárja a kertekben,
Žita srbne nameřila,	bőségesen mért gabonát [ti. a jó föld]
Gablek sstedre naděřila, . .	bőségesen adott almát. . .

(*Czěsánj owoce dne 8ho Zářj r. 1802*: 1802. szept. 8-án gyümölcsszüretkor)

Tablic felvilágosult költő, számos kortársához hasonlóan értetlenül és borzadással szemlélte a francia forradalom eseményeit. *Smrt Ludwjka XVI. Krále Francauského* (XVI. Lajos francia király halála) c. versében elítélte a királygyilkosságot. Racionalizmusa egyben költészete kiteljesedésének akadálya. A kor nagy eszméit átérezte ugyan, de nem tudta nagy lírává formálni. Költészetét irodalom- és tudománytörténeti munkássága folytatásaként, kiegészítéseként kell látnunk. Az elavult egyházi nyelvvél való küzdelem, az iskolában elsajátított klasszikus műveltség domináns volta és a mohón elsajátított felvilágosult eszmék nála sem simulnak harmóniába, hanem a különféle új műfaji formációk keretein belül széteső versekben élnek olykor egymástól független életet. Nem széles skálájú költő, hanem művelt irodalomtörténész, aki számba véve a múlt költői hagyományait, művi módon szeretné siettetni az anyanyelvi költészet megújítását. Ezért gyűjti az evangélikus szlovák irodalmi múlt emlékeit oly buzgalommal, s fordításaiban ezért nem teljesen hű az eredetihez, mivel szlovák és nem idegenből fordított verset akar létrehozni.

A fiatalon elhunyt Samuel Rožnay (1787–1815)<sup>15</sup> is átérezte a szlovák irodalom kényszerű hiányait, és Tablichoz hasonlóan fordításokkal igyekezett kiegészíteni a szlovák lírát. Ezért adta közre Anakreón verseinek és az anakreontikának bibliai cseh nyelvű fordítását; ezért igyekezett földeríteni a szomszédos és a közeli irodalmakból mindazt, amit átvenni érdemes. Elsősorban a lengyel és a magyar költészet felé tájékozódott, és talán még nem érezte eléggé pallérozottnak, kifinomultnak a bibliai cseh nyelvet (melynek megújítása, azaz a cseh nyelvújítás a cseh irodalomnak alapvető programja volt éppen ebben az időben), és ezért németül adta közre a lengyel és a magyar irodalomból készített tolmácsolásait; bécsi és németországi lapokban értekezett a magyar, a szlovák népies líráról, a magyar és a lengyel irodalomról.<sup>16</sup>

Ugyanakkor jó érzéssel figyelt föl a klasszicizmuson túlmutató irodalmi jelenségekre, pl. az *Igor-énekre* vagy a Goethe tolmácsolásában világhírűvé váló szerbhorvát népballadákra, különösen a

<sup>15</sup> ALBERT PRAŽÁK: *Slovenský předchůdec českých Macphersonů*. In: *Slovenské studie*. Bratislava, 1926, 3–12. RUDO BRTÁŇ: *Pri prameňoch slovenskej obrodeneckej literatury*. Bratislava, 1965.

<sup>16</sup> FRIED ISTVÁN: *Csokonai nyomában*. Irodalomtörténeti Közlemények, LXXVI (1972), 198–202.

Kazinczy által is fordított *Hasanaginica*-ra. Ez utóbbit bibliai cseh nyelven szóltattatta meg cseh folyóiratban. Rožnay nevéhez fűződik a szlovák irodalom első hamisítási kísérlete; tréfából és erőpróbából „eposzfordítást” produkált. Ezzel mintegy a királyudvari hamisítványokat előlegezte. De ez a tény arra is rávilágított, hogy a szlovák írástudókban is fölmerült az eposzszerezés igénye.

A szlovák katolikusok irodalmi termése a XVIII. sz. második felében szegényesnek mondható. A leginkább időt álló alkotás Jozef Ignác Bajza regénye: *René, mlád'enca príhodi a skúsenost'i* (Az ifjú René kalandjai és tapasztalatai, 1783–85), amelyben a felvilágosodás államregényeinek módszertani és eszmei tapasztalatai visszhangoznak.<sup>17</sup> Ugyanez a Bajza (1755–1836) azonban nem túlságosan eredeti epigrammáival mégis úttörőjévé vált a hajlékonyabb szlovák verselésnek. *Slowenské dvojnásobné epigrammata, jednako-koncohlasné a zwuko-mirné* (Kétféle szlovák epigrammák, rímek és időmértékesek, 1794) c. kötetében kísérletet tesz szlovák hexameterre és disztikhonokra. Főleg az antikok (Martialis!) módszerével építi fel epigrammáit, s a felvilágosult–humánus mondanivalót igyekszik szellemes–csattanós formában kifejtetni. Igaz, költői tehetsége korlátolt, s a csattanók sem mindig „csattannak”. A költőiséget a didaktikus mondanivalónak, a kifejtés vélt világosságának rendeli alá. Témái is többnyire közhelyesek. Inkább verstani érdemeit kell számon tartanunk, s azt a tényt, hogy *verstani* vitát robbantott ki.<sup>18</sup> Ezzel a szlovák verselés problémáinak tisztázását, megfogalmazását tette lehetővé. Az 1789–1794 között lefolyt, Juraj Fándly és Anton Bernolák bekapcsolódásával, olykor ingerült, máskor erőteljesen gúnyos hangnemben lezajlott vitában Bajza provincializmusa kerültek terítékre; s a nyelvileg képzetesebb és modernebb gondolkodású Anton Bernolák (a szlovák katolikusok irodalmi nyelvének jól képzett kodifikátora) érvényesítette a hajlékonyabb szemléletű nyelvművelés és nyelvújítás, a nyelvtisztítás és a szabályozott rendszerű irodalmi nyelv körül kialakított álláspontját. Bajza egyébként mindenről tudott epigrammát írni: a szlovák nyelv erejéről, az igazi bölcsességről, az emberi gyarlóságokról, s mint majd később Tablic, ő is írt verset a francia forradalom megrázó eseményéről, a király kivégzéséről. Mindenesetre a szlovák katolikusok irodalma a továbbiakban nem Bajza útját járta, csupán az általa megpróbált időmértékes verselés hatott, s vált költői szépségűvé az 1830-as esztendőkből. Ekkor fogalmazta meg legnagyobb hatású műveit (elsősorban eposzokat) a barokk egyháziasság alaphelyzetéből kiinduló Ján Hollý, de már a klasszicizmus eredményeit adaptálva jelentette meg nemzeti őstörténeti jellegű műveit – a Bernolák szabályozta nyugatszlovák nyelven.

Még a klasszicizmus keretei közé sorolható Pavel Jozef Šafárik (1795–1861)<sup>19</sup> 1814-ben megjelentetett verseskötete: *Tatranská Múza s lýrou slovenskou* (Szláv lantú tátrai múzsa). Ugyanafelől a palkoviči és tablici magatartás felől szemléli a később tudóssá, őstörténészé fejlődő ifjú a szlovákság helyzetét, mint több kortársa. Ami azonban kortársai fölé emeli: a Goethén és Schilleren csiszolódott antikvitás-eszmény, a klasszicizmus újabb áramainak (a neoklasszicizmusnak) megismerése. Jó példája ennek, hogy nála jelentős szerepet kap a szonett, melynek fegyelmet kényszerítő felépítése érzelem és ráció fokozottabb mértékű összehangolását, kiegyensúlyozását szolgálja. A német irodalmi ismereteket a lengyel poézis tanulmányozása egészítette ki. Költészetében a lengyel anakreontika, Karpiński és Kniažnin lírája élénk visszhangra lelt. Ezenkívül ódák, dalok találhatók a vékony kis kötetben, s a palkoviči–tablici kezdeményeket továbbvive, ő is megírta a maga májusi dalát (*Zašly a vzešly máj: A beköszöntött és elmúlt május*), amelyben a megpendített hurokon játszik tovább:

Zkvětly háje!	Kivirítottak a bercek,
Kvíti	A virágok
cíti	Érzik a
krásu máje!	Május szépségét.

<sup>17</sup>VILIAM MARČOK: *Počiatky slovenskej novodobej prózy. (Próza klasicistická a preromantická.)* Bratislava, 1968; IMRICH KOTVAN: *Literárne dielo Jozefa Ignáca Bajza.* Bratislava, 1975.

<sup>18</sup>MIKULÁŠ BAKOŠ: *Prozodický spor bernolákovcov s J. I. Bajzom.* Slovenská literatúra, 1957, 159–172; *Bernolákovské polemiky.* Edične pripravil, poznámky a vysvetlivky napísal Imrich Kotvan, Bratislava, 1960.

<sup>19</sup>KAREL PAUL: *Josef Šafařík. Život a dílo.* Praha, 1961; KAROL ROSENBAUM: *Pavel Jozef Šafařík.* Bratislava, 1961. *Sborník Šafaříkovský.* Hlavný red.: Štefán Tóbiš. Bratislava, 1963.

Nem kötetében jelent meg *Oldřich a Božena* (O. és B.) c. balladája, amelyen egyes kutatók a schilleri típusú románcok, mások a romantika felé mutató balladák hatását észlelik. S bár Šafárik – tudósként, irodalomtörténészként – később a romantikus eszmék hordozója lesz, e kötetében még a klasszicizáló idillek (*Jitro: Reggel*), az antik mértékű és ihletésű ódák költője. *Slavení slovanských pacholků* (A szláv szolgálóknak ünneplése) c. versében azonban a népmondák hőseinek, a Tablic által gyűjtött népies dalokból ismerős betyároknak emlegetése már a következő korszakot készíti elő.

Korszakunk határán jelentkezik Ján Kollár (1793–1852). Első versei között szonetteket (szelmi élményeit éneklő meg), epigrammákat, elégiákat, ódákat, idilleket találunk. *Podobizny* (Arcképek) c. epigrammájából kitetszik, hogy a műfaji hierarchizálás klasszicista elvét vallja. *Básně Jana Kollara* (J. K. versei) címmel Prágában, 1821-ben kiadott verseskötete klasszicista ihletésű,<sup>20</sup> versépítkezése, allegorizálása, a költői szépséget a diszkurzív versmenetnek alárendelő magatartása egyelőre csak hagyományfolytatónak és messze nem újítnak mutatja. Csak *Slávy dcera* c. szonetteposza (1824, 2. változat: 1832) emeli túl elődein, szintetizálja a szlovák evangélikusok költészetét. Mindaz a múltba merengés, hagyománykeresés és -teremtés, szláv és szlovák öntudat, amely a felvilágosult klasszicizmus tárgyilagos előadásmódja mögött rejtőzött az addigi szlovák lírában, ebben a szlovák eposzban (s annak is főleg az előhangjában) elementáris erővel tör a felszínre. Paľkovič, Tablic, Rožnay és Šafárik, más részről Bajza verselési, versnemi, előadásbeli kezdeménye Kolláron át vezet a európaihoz, illetve a kelet–közép-európaihoz a szlovák lírát.

A szlovák felvilágosodás nem teremtett nagy erejű, széles közönséget megmozgató lírát. A belső megosztottságon kívül a nyelvi adottságok sem kedveztek a felvilágosult eszmék igazi költői megszólaltatásának. Ehhez még a kedvezőtlen külső körülményeket (az önálló nemzeti lét hiányát, a szépirodalmi orgánusok, illetve az irodalmi élet kezdetlegességét) említhetjük. Ennek ellenére a szlovák költők megkísérelték a kor eszméinek versbe öntését, művi módon siettették a fejlődést, és az anyanyelvi, hazai irodalomnak igen sok értékeset tudtak adni.

<sup>20</sup> Kollár szonettjeit a szlovák költészet fejlődésében abszolút újdonságként értékeli, némi túlzással: ŠMATLÁK: *i. m.*, 25.

## Zsidó anekdota Kiss Józsefnél

SCHEIBER SÁNDOR

Kiss József költeményeinek második kiadásában, amelyet még Arany János olvasott,<sup>1</sup> található a három részes ciklus: *A Keletiek*.<sup>2</sup> A középső darabot (*Képzelt utazás*) Goldzihernek ajánlotta: „Dr. Goldziher Ignác barátomnak, midőn keleti útjából visszatért.”<sup>3</sup> Ez a vers mindkettejüknek szívéhez nőtt. A tudós azt írta róla 1907-ben:<sup>4</sup> „régiben — vagy 33 éve — odakapcsolt a »Képzelt utazás«-hoz, melyet Ön maga legszebb költeményei egyikének ítélt. Az is. Én pedig szüntelen hálát éreztem Ön iránt, amiért hajdanában, fiatal éveimben, e gyönyörű költői megszólításra érdemesnek tartott.” A költő meg ezt vetette papírra 1910-ben:<sup>5</sup> „Én meleg emlékezéssel, az ifjúkor vissza-idézésével ünneplem Önt. A vers, melyre több mint harminc éve inspirált, ma is üde és ahányszor reá lapozok, mindig hálás vagyok Önnek érte.”

Az első vers a ciklusban a *Persa*. Így kezdődik:

Útszéli koldus eldicsekedett:  
Az ebtől engem ti ne féltsetek!  
Én oly bűbajos mondókát tudok:  
Meghunyáskodnak rá a kuvaszok.  
S darócztát az első eb megtépte. . .  
De ügyét a koldus imígy védte:  
A mondókám — szólt — az csalhatatlan,  
Csak *időm* nem volt, hogy elmondhassam.

Ez a perzsa tulajdonképpen zsidó — a perzsa akkor szalonképesebb volt —, és egy zsidó anekdotát mond el.

Az egyik változat szerint<sup>6</sup> a rabbi inti tanítványait a mezőn: Ha kutyát láttok, ne féljete, mondjátok el ezt a bibliai verset: „Izrael fiaira a kutya nem ölti ki nyelvét” (Ex. 11:7). Kutyák jöttek, a rabbi is, a tanítványok is elfutottak. Kérdik a tanítványok a rabbit, miért menekült, hiszen vele volt a bibliai mondat. A rabbi így felelt: „Mit tegyek, ha a kutyák nem hagyták elmondanom.”

A másik változatban<sup>7</sup> a kereskedő elpanaszolja: Egy előkelő úr hívatta magához. Jó üzletet csinálhatott volna vele, de a kutyák rárohantak és nem tudott bemenni hozzá. Valaki azt tanácsolta neki, mondjon el egy zsoldárverset s a kutyák nyaldosni fogják a kezét. Újból elment, a kutyák ismét ráugrottak. Tanácsadója kérdésére mentegetőzött: „A zsoldár biztosan segített volna, de azok a haszontalan ebek nem engedték elmondani.”

<sup>1</sup> SCHEIBER SÁNDOR: *Arany János levele Kiss Józsefhez*. Magyarok, IV (1948), 282.

<sup>2</sup> KISS JÓZSEF *költeményei*. 1868–1881. Bp., 1882, 79–90. Mind a három vers megvan már az első kiadásban, de nem mint önálló ciklus (*Kiss József költeményei*. Bp., 1876, 113–114: *Persa*; 128–131: *Képzelt utazás*; 144–147: *A csók*).

<sup>3</sup> Először megjelent: *Zsidó Évkönyv*. Bp., 1875, 59.

<sup>4</sup> SCHEIBER SÁNDOR—ZSOLDOS JENŐ: *Ó mért oly későn*. Bp., 1972, 71.

<sup>5</sup> Uo. 68.

<sup>6</sup> A. DRUJANOW: *Széfer Hábedichá Veháchiddud*. I. Tel-Aviv, 1963, 211. No. 677.

<sup>7</sup> E. TEITELBAUM: *An Anthology of Jewish Humor and Maxims*. New York, 1960, 124–125; N. AUSUBEL: *A Treasury of Jewish Folklore*. New York, 1980, 60–61.

A harmadik változatot Rosenfeld József ny. iskolaigazgató (Baja) mondotta el. Az eleje azonos az előbbiével. A vége ez. Kérdi társa: „Hát nem tudtad a zsolttárvetset?” „Én tudtam, de a kutyák nem.”

A negyedik változatot bold. Édesapámtól hallottam. Két koldus összetalálkozott. Az egyiknek ruhája ép volt, a másiké rongyos. A kutyák szaggatták le róla. A szerencsésebb felvilágosítja, hogy van egy bibliai mondat, azzal el lehet üzni a kutyákat. Szerencsétlen társának eladja, mert ő is pénzért jutott hozzá. A legközelebbi fordulón a rongyos még rongyosabb. „Nem segített a bibliai vers?” „Segített volna, de a kutyáktól nem jutottam szóhoz.”

Az ötödik változat cseh területről való. Szegény zsidónak bibliai verset ajánl barátja a kutyák ellen. Egy másik barátja rábeszéli, hogy vegyen magához mindenesetre köveket is.<sup>8</sup> Ha Kiss József verses regényének fordulatát akarnám használni: „Duplán biztosabb”. Ez a változat így hangzik:

Ein armer Landjude in Deutschböhmen klagte seinem Nachbarn in der Synagoge, dass in dem Dorfe Wudau, in welchem seine besten Kunden wohnten, ein riesiger Hund herumlaufe, der ihn stets anfalle, beisse, ihm die Kleider zerresse, so dass er den Besuch dieses Dorfes schon aufgegeben hätte, wenn ihm nicht der Gewinn, den er dort erziele, zur Erhaltung seiner zahlreichen Familie unentbehrlich wäre. Schliesslich frug er den Freund, den er in seiner eigenen Unwissenheit für einen Gelehrten und ein grosses Lumen hielt, ob er ihm nicht ein Mittel gegen die Angriffe des bösen Hundes angeben könne, worauf der Freund geschmeichelt erwiderte, er wäre mit seiner Anfrage an den richtigen Mann gekommen, er könne ihm nämlich ein probates Mittel gegen den Angriff böser Köter angeben. Bei der Annäherung eines solchen habe er nichts anderes zu thun, als laut und vernehmlich den pasuk Exod. Kap. 11 V. 7 (Gegen alle Kinder Israels wird kein Hund seine Zunge spitzen) zu sprechen und das Tier würde sofort schreckerfüllt, so schnell als es seine zitternden Füsse gestatteten, davoneilen. Der brave Hausierer fühlte sich überglücklich und bat den Freund, er möge sein Rettungswerk noch dadurch krönen, dass er ihm den „posek“, der seinem Gedächtnis entschlüpfen könne, aufschriebe, eine Bitte, die ihm huldreichst gewährt wurde. Am nächsten Tage schritt Schlome, so hiess der Hausierer, wohlgenut in das bisher für ihn gefährliche Dorf, und als der böse Hund in gewohnter Weise unter wütendem Kampfgebüll auf ihn zulief, zog er den posek aus der Tasche und las ihn dem Hunde vor, aber das unvernünftige Tier sprang auf ihn, warf ihn zu Boden, zerriss seine Kleider, biss ihn und es bedurfte grosser Anstrengungen seitens der ihm zu Hilfe eilenden Dorfleute, ihn dem Hunde zu entreissen. Der Hausierer ging, aus mehreren Wunden blutend, mit zerrissenem Gewande zu jedem Geschäfte unfähig, in sein Heimatsdorf zurück. Auf dem Wege dahin begegnete ihm sein bester Freund, der Bauer Michel, mit dem er einst gleichzeitig in die Dorfschule gegangen war. Als dieser den Genossen im jämmerlichsten Zustande sah, frug er ihn teilnehmend, was ihm zugestossen sei, worauf der Hausierer seine Leidensgeschichte erzählte und nicht verschwieg, dass sich der posek unwirksam erwiesen und er sich nun endgiltig entschlossen habe, den Besuch des Dorfes Wudau ganz aufzugeben, obwohl er nicht wisse, wie er dann seine zahlreiche Familie werde ernähren können, und dabei begann der arme Mann bitterlich zu schluchzen. Aber der gutherzige Michel, ein ungebildeter, aber mit gesundem Menschenverstand begabter Eauer, tröstete ihn und sprach: „Schlome, wein nöat, Du bist fein der grösste Heuochs auf der ganzen runden Welt, ein Bibelvers is jo fein ganz schön, wir Christen halten die Bibel auch heilig, aber weisst, Schlome! man dörf ihn nöat zu gemeine irdische Dings missbrauchen. Ich werd' Dir ein besseres Mittel sagen, die Hund sein fein komische Tiere, vor einem aufgehobenen Stock, vor einem Schlog fürchten sie sich nöat, aber wenn man einen Stein gegen sie aufhebt, da fürchten sie sich vor dem Wurf und laufen weg, als wenn der leibhafte Satanas hinter ihnen her wäre. Schau mal, Schlome, da kommt grad dem Wirt sein Hund Stöpsl, auch so ein miserables Bist.” Michel hob einen Stein gegen das Tier, und der Hund lief eiligst davon. „Siehste, Schlome, so musst Du's machen, steck nur einen Stein in die Taschen und geh morgen fein ruhig nach Wudau zu Deinen Kunden!” Die beiden Männer trennten sich, und der Hausierer sprach: „Dass der posek gar nix helfen soll, kann ich nit glaben, eßßer (vielleicht) hab ich nur nit recht den nign (Tonfall) gemacht, aber boruch hašem (gelobt sei Gott)! jetzt kann ich auf e jedern Fall nach Wudau gehen, jetzt hab ich e posek und e Stein.”

Kétségtelen, hogy száz évvel ezelőtt Magyarországon már ismert volt ez a zsidó anekdota. Kiss József hallotta valahol, ahogyan később én is, mások is. Egyelőre a költemény a legrégebbi írásos lejegyzése.

<sup>8</sup>S. KOHN: *Sprichwörter und Redensarten*. Mitteilungen der Gesellschaft für Jüdische Volkskunde, 1900, 2. Heft, 119–120.

## Megjegyzések Tóth István Árgirus-cikkéhez (Az Árgirus-széphistória szerzőjéről)

KOKAS KÁROLY—SZIJJ FERENC

Tóth István cikkében<sup>1</sup> az Árgirus-széphistória szerzőjét Balassi Bálinttal próbálja azonosítani. Érvelésének legfontosabb és legbővebb része a párhuzamok felsorolására épül, de jelentős szerepet játszanak benne a biografikus és számmisztikai fejtegetések, illetve a titkosírással foglalkozó gondolatok is. Cikkének elolvasása után számos kétely merült fel bennünk okfejtéseivel, módszerével és azok eredményeivel kapcsolatban. E megfontolások készítették bennünket arra, hogy megtegyük észrevételeinket.

Cikke végén Tóth István érveinek „summázatát” huszonöt pontba foglalja, ezekből a pontokból kiindulva vizsgáljuk meg az egyes érvek bizonyító erejét.

### 1. Életrajzi és keletkezéstörténeti érvek

„1. Balassi Bálint az Árgirus előtt is írt széphistóriát: az *Eurialus és Lucretiát* és a Balassakódex tanúsága szerint meg akarta írni Jephthes históriáját, »ki még nem kész.« — Hogy az *Eurialus és Lucretia* Balassi-mű, azt nem tekinthetjük általánosan elfogadottnak, s a Jephthes-história műfaját illetően is bizonytalanságban vagyunk: Klaniczay Tibor szerint pl. tragédia lett volna.<sup>2</sup>

„2. A széphistória lehúzott akrosztikhonja az ALBERTUS GERGEINEK részeshatározós nevet adja; a művet tehát Gergeinek írták, ajánlották, s ekként Gergei nem lehet a szerző. (Balassi verseiben másutt is akadunk »lehúzásokra«.)” — Ha a név részeshatározós esetben lenne, akkor a grammatikai szabályoknak megfelelően első tagja *Alberto* alakban szerepelne. Tóth István analógiát próbál találni Balassinál az ilyen lehúzásokra, ami persze nem sikerül, hiszen a Balassi-versek akrosztikhonjaiban nincs -NEK-féle lehúzás, latinos névalakot sem találunk, mint ahogyan férfi nevét sem, a sajátján kívül. A ragok lehúzására nem jó példa a CRISTINÁMÉNT MA. Az N helyén nem állhatott a *ruhában* szó r-je, mert a „mint szép lány” szavak mindenképpen szükségesek a *ruhában* elé.<sup>3</sup>

„3. Gergei Albertről semmit sem tudunk, holott a széphistóriának különleges szépsége, nagy elterjedtsége, művészi értékei miatt a szerző kiletére is fény derülhetett volna, ha a szerző korában ismert költő lett volna. (Rimay, midőn kora »Pallas-ivadékait« felsorolja, nem említi Gergei Albert nevét.)” — A XVI. században számtalan olyan irodalmi alkotás született (köztük széphistóriák is), amelyeknek elterjedtségük és művészi értékeik ellenére sem ismerjük (vagy csak névről) a szerzőjét.

„4. A szerzőnek az erdélyi népszokásokat ismernie kellett. Balassi többször járt Erdélyben, rokonsága volt ott, a *Komédiát* is az erdélyi asszonyoknak ajánlotta.” — Mind a két megállapítást elfogadhatjuk, a probléma csak az, hogy az ilyen általánosságokat tartalmazó érvek bizonyító ereje nagyon gyenge.

„5. A szerző saját korában nagy műveltségű, az olasz irodalmat kiválóan ismerő költő lehetett csak. Ilyenről Balassin kívül nincs tudomásunk.” — Ez a pont több hibás feltételezést is tartalmaz: a) a szerzőnek nem kellett szükségszerűen kiválóan ismernie az olasz irodalmat, hiszen az eredeti szöveghez

<sup>1</sup> Filológiai Közöny, XXIV (1978), 155–194.

<sup>2</sup> KLANICZAY TIBOR: *A szerelem költője*. In: *Reneszánsz és barokk*, Bp., 1961, 261.

<sup>3</sup> Christina nevére, *Balassi Bálint Összes Művei (BÖM)*, összeállította Eckhardt Sándor. Bp., 1955, I, 77.

sokféleképpen hozzájuthatott,<sup>4</sup> b) ismerünk olyan verselni tudó embereket, akik az olasz irodalmat Balassinál jobban ismerhették. Megemlíthetnénk pl. Kátay Mihályt, aki olasz iskolázottságú volt<sup>5</sup>, vagy Enyedi Györgyöt, aki „Olaszországban szerzett alapos és sokoldalú humanista műveltséget”<sup>6</sup> stb.

„6. Az *Árgirus* főrangú szereplői (király–királylány), a környezet (tündérvárak), a kisembereken végrehajtott feudális megtorlások főrangú szerzőre, Balassira engednek következtetni, Gergei legfeljebb ha nemes volt.” — Ez a furcsa okoskodás új irányt adhatna a folklórkutatásnak. Ezek után ugyanis nyilvánvaló, hogy népmeséink, népballadáink zömének szerzőjét a királyi udvarok főurai között kell keresnünk. De nemcsak a józan észnek mond ellent ez a megállapítás, hanem Tóth István egyik korábbi okfejtésének is, ahol Kardos Tibor nyomán Gergeiről mint egy főrangú család tagjáról beszél.<sup>7</sup>

„7. *Gergei Lászlónak*, illetőleg az akrosztikhon másféle olvasata szerint előlépő *Gersei* családnak bensőséges kapcsolatai voltak a Balassiakkal. Valószínűsíthető ezért, hogy Balassi az akrosztikhonos névben — az *Eurialus és Lucretia* széphistóriához hasonlóan — jóbarátja, talán tanítómestere előtt kívánta bemutatni »inventio poetica«-ját.” — Tóth István a *Gergei/Gersei* névre két hipotézist is felállít, de mindkettő csak feltételezéseken alapul, a *Gersei* név esetében pedig a kiindulás is hibás. Nem fogadható el ugyanis az a szövegjavítás, amelyet a „Gyorsasággal siet a király hozzájuk” sorban alkalmaz. A „Siet gyorsasággal” variáció egyetlen szövegforrásban sem szerepel, s a horizontális irányú variánsok<sup>8</sup> ilyen nagymértékű egyezése szövegromlás esetén eléggé hihetetlen. Ez az állítólagos romlás ellentmond a lectio difficilior textológiai elvnek is: miért változott volna a prozódiailag „helyesebb” szövegrész minden változatban rosszabb variációra?

Tóth István a Kapy Sándorhoz írt Balassi-levéliben a *Gersei* nevet fedezi fel. A fotómásolat<sup>9</sup> megtekintése ezzel szemben Eckhardt olvasatát (Gorsas) igazolja.

„8. A széphistória genezisének kialakítására — bizonyítottan — nagy hatással volt két reneszánsz kori olasz író is: *Volaterranus* és *Fulgosius*. Ezek munkáiból Balassi nemcsak tanult, de később is sokat merített. (Több versében említi *Fulgosius*t és csodatetteit.)” — Ez a „jelentős hatás” koránt sincs bizonyítva. Tóth először *Volaterranus* és az *Árgirus* hattyúját hasonlítja össze: „A hattyút így allegorice a becsületes emberek lelkéhez lehet hasonlítani, mely örömmel várja a halált.» (Idézet *Volaterranustól* — K. K., Sz. F.) Az *Á* »emberi szóval« szoló hattyúja is tudja ezt, és még transfigurációja előtt — talán félelemből is — így könyörög *Árgirus*nak: »*Ne siess királyfi az én halálomra!*«”<sup>10</sup> — Tóth István nem veszi észre, hogy a két idézet ellentmond egymásnak, aztán pár sorral később maga is azt írja, hogy a hattyú-motívumot a népmesékből is meríthette az *Árgirus* szerzője. Ezek után nem ér bennünket meglepetésként, hogy Tóth szerint *Fulgosius* fán függő kacsái is közeli rokonságot mutatnak az *Árgirus* hattyúival. Pedig közös elem a történetekben csak egy van, a fá, s ez kevés a rokonság bizonyításához. Az oltárt körüljáró kacsák, amelyeket ugyancsak *Fulgosius* említ, még távolabb állnak a fára leszálló hattyúktól.

„Más vonatkozásban is jelentkezik *Fulgosius* hatása az *Á*-ban. Művében a széltől lovak fogantatnak, az *Á*-ban a »*lassú szellő*« hatására hattyúk lesznek a fán.” — írja Tóth István. Állításával ellentétben a hattyúk megjelenésekor a szellő csak egy hasonlatban szerepel, a zúgás érzékeltetésére<sup>11</sup> azt megelőzően pedig álmhozó szélről van szó.

<sup>4</sup> Vö: AMADEO DI FRANCESCO: *A pásztorjáték szerepe Balassi Bálint költő fejlődésében*, Bp., 1979, 13: „Balassi találkozása Castelletti pásztorjátékával ezért inkább véletlenszerű lehetett, nem pedig tudatos erőfeszítés, irodalmi tájékozódás gyümölcse.”

<sup>5</sup> BÖM, I, 252.

<sup>6</sup> *A magyar irodalom története*, I. Szerk. Klaniczay Tibor. Bp., 1964, 528. A korabeli kiterjedt olasz–magyar kulturális kapcsolatokról l. ugyanezen mű 418. kkt.

<sup>7</sup> TÓTH: *i. m.*, 157.

<sup>8</sup> STOLL BÉLA: *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban*. Bp., 1976 (kézirat); UŐ: *Horizontális irányú variánsok*. In: *Régi magyar századok*. Bp., 1973, 14–15.

<sup>9</sup> BÖM, I, 368. lap után.

<sup>10</sup> TÓTH: *i. m.*, 160.

<sup>11</sup> „Mint egy lassú szellő, olyan zúgást halla,  
Szép hat fehér hattyú a fára leszálla. . .”

Egyébként még a Volaterranus- vagy Fulgosius-hatás sem tenné kizárólagossá Balassi szerzőségét. Ezeket a műveket nagyon sokan ismerték. Kovács Sándor Iván Volaterranus enciklopédiájának elterjedtségéről hoz adatokat.<sup>1 2</sup>

Tóth István érvelési arzenáljába beletartozik azoknak a verseknek az idézése is, amelyeket a régi kiadások tévesen Balassinak tulajdonítottak (Jó illat mezőkben. . . , Nincsen ez világon. . . , Zöld erdő harmatát. . .).

Summázatában Tóth idézi Rimayt, azt bizonyítandó, hogy Balassi ismert művein kívül „Írt sokkal többet is. . .”. Ha elolvassuk Rimay szövegét, kiderül, hogy az „Írt sokkal többet is ditsirettel mind az keet Attiafi felől. . .”<sup>1 3</sup> szavak a két Balassiról dicsőítő verset író Balog Jánosra vonatkoznak. Ráday Gedeon, akinek szavaival Rimay megjegyzését próbálja Tóth erősíteni, említett művében Balassinak olyan szerelmes verseiről beszél, amelyek tulajdonában voltak, de elvesztek. Széphistóriáról nem tesz említést.<sup>1 4</sup>

## II. Párhuzamokon alapuló érvek

„9. Az *Árgirus* szereplőinek nevei a más Balassi-művekben szokásos módon keletkeztek.” – Az *Árgirus* nevei mai alakjukat feltehetően már a magyar átdolgozás előtt felvették. Miért választotta volna ki a magyar szerző éppen Medeát és Acteont a görög mitológiából, ha a szereplőknek semmi közük a nevekhez fűződő hagyományokhoz? Sokkal hihetőbb Kardos Tibor etimológiája.<sup>1 5</sup>

„10. A széphistória *Árgirus*-portréja Balassi egyéniségével összehangzó. A belső tulajdonságok is öreá vallanak. A cselekmény az atyjával és vele történeteket tükrözi, míg a széphistória kővárjai a költő líptóújvári kővárépítésének emlékét idézik. Az árgirusi környezetrajz egyes vonatkozásai a Balassi-versekből hűen rekonstruálhatók.” – *Árgirus* és Balassi alakjának összehasonlításakor Tóth István furcsa módszert használ: Gerézdi Rabánnak a Balassi-festmény alapján készült jellemzéséből választ ki részleteket, s a költő így kapott (háromszori közvetítésen átment) portréját összeveti az *Árgirus* hőisével. S mivel így módon „szó szerinti egyezéseket” sikerül kimutatnia, ezt Balassi szerzősége bizonyítékának tekinti. Az összehasonlításban a különbségeket vagy meg sem említi<sup>1 6</sup>, vagy pedig az *Árgirus* szövegére hivatkozva kijavítja Gerézdi leírását.<sup>1 7</sup>

Amint már Varjas Béla is hangsúlyozta a Kardos-könyv recenziójában,<sup>1 8</sup> az *Árgirus* két főhőisének leírása egy általánosan használt sablonnak felel meg. A főszereplőket ugyanolyan szavakkal jellemzi széphistóriánk majd mindegyike:

*Árgirus*, I, 27: „Tekintetes ifjú az *Árgirus* vala,  
Nagy ékes beszédű, szép természetű vala,  
Szép ékes erkölccsel felruházva vala,  
Miért az országban neki híre vala.”<sup>1 9</sup>

<sup>1 2</sup> „Volaterranus enciklopédiája még nem literátus embereinknek is kedvelt olvasmánya lehetett. Szerepel pl. Pernesizth Györgynek, Nádasy Ferenc sárvári tisztartójának 1560-ban készült . . . könyvjegyzékében. . . Skaricza Máté Volaterranus alapján értékeli Janus Pannoniust.” KOVÁCS SÁNDOR [IVÁN]: *Az európai humanista hagyomány szerepe Szepsi Csombor Márton írói fejlődésében. Csombor és Bonifacio*. Filológiai Közöny, VI (1960), 75.

<sup>1 3</sup> RIMAY JÁNOS *Összes Művei*. Összeállította Eckhardt Sándor. Bp., 1955, 47.

<sup>1 4</sup> Ráday Gedeont idézi Szilády Áron: *Gyarmathy Balassa Bálint költeményei*, Bp., 1879, XLIX.

<sup>1 5</sup> KARDOS TIBOR: *Az Árgirus-széphistória*. Bp., 1967, 101–109.

<sup>1 6</sup> „Fekete, törökös bajusz alatt az alsó ajak kissé duzzadt, érzéki.” GERÉZDI RABÁN: *Janus Pannoniustól Balassi Bálintig*. Bp., 1968, 506.

<sup>1 7</sup> „Gerézdi szerint Balassi alakja »középtermetűnél valamivel magasabb«. Ha a festményt nézzük, inkább az árgirusi leírást tartjuk hitelesebbnek: »nem fölötte karcsú, középember vala.«” TÓTH: *i. m.*, 164.

<sup>1 8</sup> *Helikon*, XVI (1970), 268.

<sup>1 9</sup> Mindegyik *Árgirus*-idézetünk az egyetemi szöveggyűjteményben (*Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalomból*, I, Bp., 1963) közölt szövegből való.



Enyedi György: *Gisquardus és Gismunda:*

„Tancredusnak udvarában egy ifjú,  
Lakik vala Gisquardus, szép termetű,  
Jó erkölcsű, jámbor, ékes beszédű,  
Minden dolgaiban oly jó víg kedvű.”<sup>20</sup>

Tóth István megfelelteti az *Árgirus* cselekményeinek egyes mozzanatait a Balassi-életrajz néhány epizódjával. Természetesen nagyon könnyű dolga van, hiszen a cselekmény tág teret enged az ilyen belemagyarázásoknak, ami nem feltétlenül jelenti azt, hogy a műnek valamilyen köze lenne konkrét biográfiai vagy társadalmi eseményekhez.<sup>21</sup>

A környezetrajzot vizsgálva Tóth megintcsak Balassi életrajzi adataival érvel, azt állítván, hogy a „kövár” azért került a szövegbe, mert az Balassi eszményképe volt. Hadd hívjuk fel a figyelmét az *Árgirus* ötödik versszakára:

*Régi rakott kerte* a királynak vala,  
Mely szép termő fákkal ékesítve vala,  
Drága szép folyóvíz kertében foly vala,  
Mellyel szép *kőkerte* ékesítve vala.

Ezek a sorok elárulják, hogy itt olyan kertről van szó, amely köré valamikor régebben kőből való falat raktak. Nyilván ugyanez vonatkozik a várra is. Ez azért érdekes, mert sem a Változó Hely kertjének, sem a harmadik rész kertjének, ill. várának leírásában nem szerepel a „kő-” előtag vagy a „régii rakott”-ra hasonlító jelzős szerkezet. Ezt csak úgy lehet értelmezni, hogy az utóbbiak nem földi ember által rakott építmények. A „kő”- megjelölésnek tehát a műben pontosan körülhatárolható funkciója van, a földi környezetet jellemzi.<sup>22</sup>

Ami magát a kertet illeti, idéznénk egy részletet *Leucippe és Clitophon* széphistóriájából:

Sok jószagú virág az Rétön vala,  
Közte pedig nagy sok plántált fa vala,  
Ezeknek oly szép sűrűsége vala,  
Egyik ága az mást be földi vala.  
Ez mellett fák alatt szép árnyék teczik  
Napnak fényessége köztök tündöklök  
Sok fa sűrű levelekkel zöldellik,  
Kin Képiró mestersége meg teczik.  
Szép kő fallal az Rétöt kerítette  
Az fák allyát füvekkel be ültette  
Rosát, Mirthust Ivoliát helyeztette,  
Sok nagy szegű táblákban ezt szerzette.  
Sintén az közepin szép víz fut vala  
Ki magától a földből fakad vala  
Annak pedig ím ilyen haszna vala,  
Füvek fák véle öltöztetnek vala.<sup>23</sup>

Nem kell külön-külön ismertetnünk az azonos motívumokat, az *Árgirus* és a *Leucippe*-széphistória kertje részleteiben és hangulatában is megegyezik. Pedig ez a kertleírás az eredeti latin szöveg fordítása,

<sup>20</sup> RMKT, VIII, 225; l. még: TORKOS JÁNOS: *História az Absolonról*, RMKT, VII, 54.

<sup>21</sup> Az irodalom és az életrajz viszonyáról I. WELLEK–WARREN: *Az irodalom elmélete*. Bp., 1972, 106–114.

<sup>22</sup> A tündéri környezet leírásában mindig van valami többlet. Pl. a „drága” jelzőt, amely csak hatszor szerepel a széphistóriában, s egy kivétellel csak az *Árgirus* számára legkedvesebb dolgokhoz kapcsolódik, a tündér kertek (ill. tündérvár) leírásában mindig megtaláljuk.

<sup>23</sup> *Leucippe és Clitophon széphistóriája*. Kiadta Dézsi Lajos. Bp., 1906, 2.

s tulajdonképpen egy festmény megelevenítése. Ez azt bizonyítja, hogy az ilyen kertleírások akkoriban kedvelt témák voltak.

„11. Balassi felhasználta nevelőjének, Bornemisza Péternek atyja várában írt művét a tündérváros leírásában.” – Az *Árgirus* kertjei legalább oly mértékben hasonlítanak Bornemisza művének forrására, János Jelenéseinek 21–22. részére is. Azt sem szabad elfelejtenünk, hogy a *Cantio Szent János látásáról* 1570–73-ban megjelent, és az *Isten városáról, az menyországról* c. művét is kiadta Bornemisza az énekeskönyvében, 1582-ben, tehát ezeket bárki ismerhette.

„12. A tündérlány külső leírásának színes rajzát szinte szó szerinti egyezések formájában megtaláljuk Balassi lírájában, az *Eurialus és Lucretiában* vagy a *Szép magyar komédiában*.” – Hogy a női szépség rajzának kifejezései mennyire megegyeznek a széphistóriákban, arra csak egy-két példa:

Árgirus, I, 50–51: „Aranyszínű haja földig terjedt vala,  
Éjszaki időn is ugyan fénylik vala,  
Nyoszolya nagy részét árnyékával tartja,  
Fénylik gyenge testén testszínű ruhája.

Termete szép karcsú, magas állapotja,  
Fejér az ő teste, mint hattyúnak tolla,  
Istenasszony módra termett ábrázatja,  
Gyenge, ékes lassú zengedező szava.”

Valkai András: „Ékes termete szép vala asszonyinak,  
sokan csodálkoznak szépségén annak,  
tökéletes vala jámborsága annak,  
jó hírek nevek asszonyhoz valónak.”<sup>2 4</sup>

Lévai Névtelen: „Gyenge teste, termeti Ilonának,  
Szép két szeme fekete az asszonyinak,  
Szemöldöke fekete homlokának,  
Orcája kerekded, pirosak vadnak.”

„Füle kicsiny és szép kerekded vala,  
...  
Felmént homloka nagy szép ékes vala.”

„Szája kicsin, ajaka piros vala,  
Kesken dereka középszőrű vala,  
Aranyszínű szép hosszú haja vala,  
Magassága középszerű vala.”<sup>2 5</sup>

#### *Leucippe és Clitophon széphistóriája:*

„Övig vékony ruha ő rajta vala,  
Teste fejtér, Bársony berhége vala.  
Övéhez ruháját foglalta vala,  
Inge lobog és fején ékessége,  
Szép testének tündöklék fejérsége. . .”<sup>2 6</sup>

<sup>2 4</sup> *Bánk bánnak históriája*. Kiadta Ballai Károly. Bp., 1930, 33.

<sup>2 5</sup> *Páris és Ilona*. RMKT, VIII, 139.

<sup>2 6</sup> *I. m.*, 18–19.

Klaniczay nyomán Tóth István a szerzőség bizonyítékaként hozza az *Amatorium carmen* c. Balassi-vers és az *Árgirus*ban található hasonló részek összevetését. Ezzel szemben nyomós ellenérv Szaudernek Kardos Tibor *Árgirus*-monográfiájához fűzött megjegyzése, miszerint a Margaréta-jelenetet a három *Árgirus*-beli szövegrész sem magyarázza annyira, mint a híres Boccaccio-emlék: Teseida II. éneke (Emilia kertjelenete).<sup>27</sup> Amit Kardos, majd Tóth több helyről válogat össze, az itt egy helyen van meg.

„13. Az *Árgirus* témája és mondanivalója: az ármány következtében elvesztett boldogságnak sok nehézség útján való visszaszerzése és megtartása nem más, mint Balassinak Losonczy Annához fűződő szerelmi sóvárgása, majd a beteljesült szerelem ragyogó szépségű élményrajza.” – Miért csak Balassival hozható összefüggésbe ez a téma és mondanivaló? Talán nem volt más magyar és külföldi szép-törtétiaknak is ugyanez a témája?

Tóth Klaniczayt hívja segítségül, aki a Júlia-ciklus és az *Árgirus* hasonló koncepcióját fejtegette. Tóth idézi tőle az ő álláspontját erősítő mondatait, de nem vesz tudomást azokról a megállapításokról, amelyek a két „megoldás” különbözőségét hangsúlyozzák.<sup>28</sup> A későbbiekben ugyan idézi Klaniczay Tibornak a főúri és népi megfogalmazásról szóló mondatát, de alaposan félreérti, s erre hivatkozva az *Árgirus* könnyedebb nyelvezetéről beszél.

„14. Az *Árgirus* és az *Eurialus* és *Lucretia* összevetése számtalan szövegegyezéssel igazolja, hogy a szerelmi élmény kibontásában, a beteljesülés vérbő leírásában az *Eurialus* és *Lucretia* mintául szolgált az *Árgirus* megírásához.” – A többi széphistóriával való összevetés azt igazolja, hogy nemcsak az *Eurialus* és *Lucretia* szolgálhatott mintául az *Árgirus*hoz. Nemcsak *Árgirus* és *Eurialus* „türelmetlen” a szerelem beteljesülését kívánva, hanem pl. a Lévai Névtelen Párisa is (RMKT, VIII, 147), s Ilona a „képmutatásképpen történt tusakodás” után a tündéréhez hasonló szavakkal tudatja beleegyezését.<sup>29</sup>

A „szerelmi élmény” leírása sem csak az *Árgirusra* és az *Eurialus* és *Lucretiára* jellemző. Az *Effectus amoris* c. széphistória-töredékben ilyen részletet találunk:

Egyik az másiknak ölében elaluvék,  
Vénus Isten asszonnak áldozának,  
Kertbeli szép rózsákat szagatának.

Odatis kertében két fejr alma,  
Kerte felett esmét két piros alma,  
Drágalátos vala Vénus illatja,  
Ezeket őrzötte meg is tartotta,

Mostan Zariadresnak ajánlotta,  
Sőt ő magával is szabaddá hatta,  
Mert vele eljöttét ezért nem szánta,  
Szép voltáért Zariadrest kívánta.

<sup>27</sup> Irodalomtörténeti Közlemények, LXXII (1968), 96.

<sup>28</sup> KLANICZAY TIBOR: *i. m.*, 259. Véleményünk szerint a két koncepció még olyan mértékben sem hasonlít egymásra, mint azt Klaniczay véli. Nem mernénk minden óvatosság nélkül azt kijelenteni, hogy „a ciklus Balassija és a história *Árgirusa* egyaránt a mitikus régiókból érkezett és oda visszatért kedvest keresi; mindkettejük sorsa az örökre rabulejtő, megigéző földön túli nő utáni bujdosás.” (*i. m.*, 258.) Júlia istenasszonyként való megjelenése mögött mindig érezzük a kézzelfogható távolságban levő földi szépséget. *Credulus* és Júlia nem ármány következtében elszakított és egymást reménytelenül kereső szerelmeseik. *Credulus* hangulata aszerint változik, hogy Júlia „rámosolyodék-e” vagy „haraggal áll-e hozzá”. Ő sohasem bujdosik Júlia *után*, legfeljebb a szerelem *elől*, s ilyenkor rendszerint a halált keresi, mert az a szerelem és a szenvedések végét jelenti számára.

<sup>29</sup> L. még: ENYEDI GYÖRGY: *i. m.*, 230; HUSZTI PÉTER: *Aeneis*, in: *Balassi Bálint és a 16. század költői*, szerk. Varjas Béla, Bp., 1979, II, 664; SZAKMÁRI FABRICIUS ISTVÁN: *De amatoris* . . . , RMKT, VIII, 326.

Zariadres ám az két fejr almát,  
Fogdosni kezde neki mint sajájtját,  
Csókolni és harapni az pirossát,  
Illyen jókkal tölté el az éacát.<sup>30</sup>

„15. Mivel indokolható, hogy az *Árgirus* »homályos beszédé«-nek megoldása az *Eurialus és Lucretiában* fedezhető fel?” – Tóth István elég homályosan adja tudtunkra, hogy a „homályos beszéd” értelme miért éppen az *Eurialus és Lucretiában* található meg. Az általa idézett rész ugyanis csak annyiban mutat rokonságot az *Árgirus* kérdéses helyével, hogy a „kisebb” és „nagyobb” szó mindkettőben szerepel. Amikor a tündérlány azt üzeni *Árgirusnak*, hogy:

A kisebbik szegről vegye le szablyáját,  
A nagyobbik szegre tegye az ő kardját,

akkor üzenetében csupán bosszúállásra való felszólítást rejt el, nem pedig valamilyen morális tanulságot, amely ráadásul nem is hozható kapcsolatba az *Árgirus*szal.

„16. Az *Árgirus* és a *Szép magyar komédia* mesecselekménye, szinte egyező stílusa, népiessége – a műfaji különbség ellenére is – rendkívüli rokonságot árul el.” – Miért lenne a *Szép magyar komédiának* mesecselekménye, miért egyezne meg a stílusa az *Árgirus*éval, és mi jöghozható kapcsolatba a két mű „népiessége”? Erre Tóth Istvántól nem kapunk választ.

„17. Az Annához írt versek verstani közelsége, rímshözegyezései, a sormetsző hatosok egymással való rímélése stb. nemcsak a szerzőazonosság mellett érvelnek, hanem azt is igazolják, hogy az *Árgirus* verstani helyét a fejlettebb Anna-versek között kell keresni.”

„21. Az *Árgirus*ban ugyanúgy érvényesül Balassi Bálint sokszínű verselési jellegzetessége, mint más verseiben:

- a) a *vala* és a *volna* végrímekkel gyakran rímelenek a középrímek;
- b) az alliterációk alkalmazásában és a rímeltetési módszerben teljes egyezés állapítható meg;
- c) a sormetsző hatosok egymással rímelenek 95%-ban;<sup>31</sup>
- d) a versmondattani jelenségek is teljes azonosságot mutatnak.”

A verstani jellegzetességeket vizsgálva Tóth István nagy figyelmet szentel az általa „verssorfő-alliteráció”-nak nevezett eddig teljesen ismeretlen jelenségnek. A fogalom bevezetésekor magára Balassira hivatkozik, csakhogy az a mondat, amelyet a *Szép magyar komédia* ajánlásából idéz („... az versek fejében mehessenek ki az hasomló bötűk”), a sorvégi rímekre vonatkozik.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Magyar Könyvszemle, XXVIII (1914), 341–342. A „Vénus játéka” kifejezés is megtalálható itt (vö: *Árgirus*, I, 59): 342.

<sup>31</sup> Tóth István ilyen jellegű adatai rendkívül nehezen lennének ellenőrizhetők, mert az egyes verstani kategóriákat következetlenül használja. 95% még a rím fogalmának ilyen nagyfokú kiterjesztése esetén is túlzás.

<sup>32</sup> KLANICZAY TIBOR szerint ez a sor az akrosztikhonra vonatkozik (*Szöveggyűjtemény*, id. kiad. 846). Varjas Béla véleménye szerint (melynek közléséért köszönetet mondunk) a „fejében” itt „ért, -ként, miatt, gyanánt” értelemben szerepel, s a „hasomló bötűk” a sorvégi rímet jelentik. Mi nem zárjuk ki annak lehetőségét, hogy a „versek feje” Balassinál (a ’fő’, ’fontos rész’ jelentéshez kapcsolódva) a sorok utolsó betűit is jelentheti. Ebben az értelemben használja a költő az *Ó magas kősziklák*... kezdetű éneke utolsó sorában is: „Kérdezkedésre verseim fejébe Echótul ily választ vök.” Ezt támasztja alá az Echós éneknek a Fanchali Jób-kódeksben levő szövegvariánsa is: „Verseim végiben kérdezkedésimre Ekhótul ily választ vék.” *Balassi Bálint összes versei és Szép magyar comoediája*. Szerkesztette és a szöveget gondozta Varjas Béla. Budapest, 1981, 321.

Tóth a szigorú tudományosság jegyében közli az ún. „versorrfő-alliterációs rímelhelyezések” százalékos összevetésének táblázatát. A Balassi-verseket, az *Árgirus*t és az *Eurialius és Lucretiát* vizsgálta:

„Versorrfő-alliterációs rímelhelyezések”	Versek	Árgirus	Eurialus és Lucretia
a a	56,6	54,7	46,1
a a a	7,4	10,2	10,5
a b x b <sup>33</sup>	25,5	22,6	32,5
a b a b	2,9	2,9	2,2
a a x a	4,8	2,9	5,0
a b b a	1,6	2,9	3,8

A szigorú tudományosság megőrzése érdekében kibővítettük a táblázatot:

„Versorrfő-alliterációs rímelhelyezések”	Aeneis	Ajax és Ulisses	Rustan	Lévai Névtelen	Telamon
a a	62,10	59,25	55,00	62,63	57,50
a a a	6,31	11,11	10,00	2,19	22,50
a b x b <sup>34</sup>	18,94	29,62	22,50	26,37	20,00
a b a b	5,26	–	2,50	3,29	7,50
a a x a	4,21	–	6,25	1,09	5,00
a b b a	3,15	–	3,75	4,39	7,50

Különösebb magyarázat nélkül belátható, hogy az a jelenség, amelyet Tóth vizsgál, nem is létezik, csupán statisztikai törvényszerűségről van szó. Ugyanez elmondható természetesen a „páros rímek betűtípusairól” és a „versorrfő-alliterációk betűiről” közölt táblázatokról is.

Tóth István „megkapó” rím��őgyezéseket fedez fel,<sup>35</sup> mint pl. a *Morgai Kata nevére c.* Balassi-versben szereplő *tudom-látom* egyezését az *Árgirus*ban ugyanígy fellelhető ríműszavakkal. Ezt megtaláljuk a Lévai Névtelennél és Enyedinel is.<sup>36</sup>

A sormetsző hatosok egymással való rímélése nemcsak Balassira jellemző a XVI. század irodalmában, legalább Szkhárosi Horvát András óta élnek vele. Az egyéb verstani jelenségek között felsorolt „belsőrímhangozó-azonosságok” szintén a statisztikai törvényszerűségekhez tartoznak, hiszen más művekben ugyanilyen gyakorisággal fordulnak elő.

„18. Az *Árgirus*ban és a Balassi-versekben az *Ómagyar Mária-siralom* verselési módja és szó-készletének nyomai figyelhetők meg.” – Tóth István é megállapítása csak azt bizonyítja, hogy milyen tágra értelmezi ő az „egyezéseket”. Ilyen módon számtalan magyar vers hasonlít az *Árgirus*ra, ill. a Balassi-versekre.

„19. Nyelvi tények tömege (mondatszerkesztési módok, igés szerkezetek, eufémizmus, egyező főnevek és jelzős szerkezetek stb.) és a stíluseszközök hasonló használata a szerzőazonosság mellett törnek lándzsát.” – A nyelvi tények párhuzamba állításának legfeljebb akkor van szerepe, ha azok csak az illető költőre jellemzőek. Tóth „stilizsztikai egyezéseit”, „nyelvi hasonlóságait” azonban a szép históriákban gyakran használták:

<sup>33</sup> Ez a rímképletjelölés alighanem téves.

<sup>34</sup> A mi adataink az *xaxa* képletre vonatkoznak.

<sup>35</sup> TÓTH: *i. m.*, 183.

<sup>36</sup> LÉVAI NÉVTELEN: *i. m.*, 153; ENYEDI: *i. m.*, 239.

Életét nem szánja, magát halni adá

(*Árgirus*, I, 172),

Lévai Névtelen: *i. m.*, 142; 143; Enyedi: *i. m.*, 240; *Telamon históriája*, Bp., 1922, 14; Valkai: *i. m.*, 35; Torkos: *i. m.*, 53; Hunyadi Ferenc: *Trója megszállásáról*, RMKT, VIII, 102, stb.

Nálad nélkül higgyed, nem leszen életem

(*Árgirus*, I, 55),

Huszt: *i. m.*, 637; Enyedi: *i. m.*, 249, stb. A „vén atyám” kifejezés: Huszt: *i. m.*, 655; *Rustan császár históriája*, *i. m.*, 60, stb.

Ez világból leszen kimúlásom

Huszt: *i. m.*, 670; *Rustan*, 59; Hunyadi: *i. m.*, 77.

Légy te egészségben, én édes szerelmem

*Leucippe és Clitophon*, MKSz, 1964, 359; Ráskai Gáspár: *Egy szép história. . .*, RMKT, VI, 54.

Jobb holtom, hogysémmint éltem ily nagy búban

*Telamon*, 16; Ráskai: *i. m.* 60.

„Örömben szerzének gazdag lakodalmat”

Huszt: *i. m.*, 678; *Rustan*, 68. A szereplők testi fáradtságához: Göröcsöni Ambrus: *Mátyás király históriája Bécs megvételeig*, in: *Balassi Bálint és a 16. század költői*, id. kiad. II, 9; Csáktornyai Mátyás: *Erős Ajax és bölcs Ulisses*. ItK, 1915, 79; Lévai Névtelen: *i. m.*, 144.

Nem kisebbül az én emberségem

Lévai Névtelen: *i. m.*, 159; *Telamon*, 10. A „meghalással kapcsolatosan használt eufemisztikus igés szerkezetek”: *Telamon*, 10, 13, 14; Valkai: *i. m.*, 34, 36; Torkos: *i. m.*, 53; Enyedi: *i. m.*, 244; stb. stb.

Szépségében álmélkodik vala

*Rustan*, 73, *Apollonius császár hist.*, Bp., 1912, 66.

ifjú felgerjedvén

Lévai Névtelen: *i. m.*, 137, 140, 141; Enyedi: *i. m.*, 227; Huszt: *i. m.*, 661. Birtokos személyraggal ellátott igeneves szerkezetek: *Leucippe és Clitophon*, MKSz, 1970, 385; Huszt: *i. m.*, 636, 637; Csáktornyai: *i. m.*, 76. A *nám*, ill. *lám* szóra mindenhol „számos példa akad”, az *ugyan* szóval történő mondatkezdésre szintén. A „szállásra menni” kifejezést sem csak Balassi használta, pl. a *Fortunátus-széphistória* és az *Aeneis* tele van vele.

Zeng piaca széllal

Huszt: *i. m.*, 677. („Minden vigassággal piac zeng vala” – ez a kifejezés közelebb áll az *Árgirus*éhoz, mint a *Szép magyar komédiáé*: „zengenek széllal”)

keserves jajszókkal

sok könnyhullatással

Huszti: *i. m.*, 641; *Apollonius*, 66, 68; *Rustan*, 55. Az *úrfi* és *magzat* szavak gyakoriságáról meg lehet győződni pl. az *Aeneis*, az *Apollonius*- és *Rustan*-széphistóriák elolvasásával. A „megkapó jelzős szintobzódáshoz”: *Effectus amoris*, 341; *Leucippe és Clitophon*, Dézsi-kiadás, 3. „Holt-eleven”: Csáktornyai: *i. m.*, 79; „gonosz” mint jelző: Huszti: *i. m.*, 653, 636; „havasok”: Huszti: *i. m.*, 644; „nagy sok ideiglen”, ill. „nem sok idő múlva”: Huszti: *i. m.*, 644; Hunyadi: *i. m.*, 51; Csáktornyai: *i. m.*, 84; „mindjárt”: *Effectus amoris*, MKSz, 1914, 341; Hunyadi: *i. m.*, 96; „képpen”: Huszti: „vakmerő-képpen”, „csudaképpen” stb., *Leucippe és Clitophon*: „sokképpen”, „rabképpen” stb. stb.

Az *Árgirus*ból kiragadott szavakhoz vég nélkül lehetne sorolni a párhuzamokat a korabeli széphistóriákból. Ezeknek a köznyelvi szavaknak nincs semmi bizonyító erejük. A stilisztikai adatok közül, amelyeket Tóth István kiemel, a hasonlatok, a szó- és mondatismétlések, a figura etymologica meglete szintén nem érv a szerzőség kérdésében.

Nem mérvadóak azok a statisztikai adatok sem, amelyeket Tóth a *szép* jelzők megszámlálásával nyer. Közli az *Árgirus*ban levő *szépek* számát (110), s kijelenti, hogy „nem marad el messze tőle az Szmk 55 *szép* jelzője. A lírai versalkotásokban 237 jelzős szerkezetben szerepel a *szép* szó.”<sup>37</sup> Arról azonban megfeledekzik, hogy a számokat a sorok számához viszonyítsa, pedig így egészen eltérő képet kapunk. Az *Árgirus* 972 sorában 110 db *szép* fordul elő, míg pl. a Balassi-kritikai kiadás első 1040 sorában csak 42. Vagyis minden 25 sorra jut egy. Az *Árgirus*ban 9 soronként találunk *szépet*, a *Leucippe és Clitophon*ban 10 soronként, a Lévai Névtelen históriájában 13 soronként. Ha már statisztikával dolgozunk, tegyük eleget bizonyos elemi aritmetikai szabályoknak.

„20. A Balassi-versek, az *Eurialus és Lucretia* és a *Szép magyar komédia* népi ihletésű hangvétele ugyanazt a népnyelvi zamatot árasztják [sic!], mint az *Árgirus*” – Ez a mondat indokolatlan általánosítást tartalmaz. Nincs tisztázva előttünk, mit ért Tóth István „népi ihletésen”, és mit „népnyelvi zamaton”. Ha valami fajta „népiességet”, akkor hivatkoznunk kell Stoll Bélára, aki pontosan ebből a szempontból vont határt a Balassi-versek és az *Árgirus* között.<sup>38</sup>

„22. Az *Árgirus* eredeti nótája két Balassi-versben azonos.” – Tóth szerint az „Oly búval, bánattal az Aeneas király” nótajelzés az *Árgirus* éléről került az *Aeneis* III. részébe, és Balassi is az *Árgirus* nyomán választotta két versének nótajelzéséül. Azt már nem sikerül megtudnunk, hogy az *Árgirus* szerzője honnan vette a sort. A nótajelzések általában valamilyen korábbi énekre hivatkoznak. Tehát ha az „Oly búval . . .” nótajelzés szerzői (és Tóth szerint az), akkor kellett hogy legyen egy ilyen sorral kezdődő ének, amely ismert-lehetett az *Árgirus* szerzője előtt. Azt a lehetőséget már Dézsi is felvetette, hogy a nótajelzés egy rövidített *Aeneis*-változat elejéről származik.<sup>39</sup> Hogy Huszti históriájának voltak rövidített változatai, arra bizonyították az a Széll Farkas által ismertetett kolligátum, amelyben a história Trója bevétele után kezdődik.<sup>40</sup> Az eredeti históriában az „Oly búval . . .” sor éppen egy új cselekményegység kezdetén van, egy hosszabb moralizáló rész után és a széphistóriák olvasóit igazán érdeklő esemény, a szerelmesek egymásra találása előtt. Így hát nagyon alkalmas volt arra, hogy egy rövidített változat vagy egy variáns kezdősora legyen.<sup>41</sup> Balassinál az „Oly búval . . .”

<sup>37</sup> *i. m.*, 178.

<sup>38</sup> *A magyar irodalom története*, I. Bp., 1964, 533.

<sup>39</sup> *Balassa Bálint minden munkái*, Bp., (1923), II, 668.

<sup>40</sup> SZÉLL FARKAS: *Egy XVI. századi kódex históriás énekei*. Bp., 1884, 59.

<sup>41</sup> Az *Árgirus*ban számos utalást találunk az *Aeneis*re, pl.: „Juno, Pallas, Vénus, Didó és Minerva. . .” Az első három név a Páris előtt vetélkedő istennőkkel azonos, Dido neve egyértelmű utalás. (Pallast és Minervát Huszti is megkülönbözteti.) Aeneas bujdosásának tája az *Árgirus*ban is megtalálható (havasok, kősziklák, barlangok). A félszemű óriás talán Huszti fordítása nyomán került az *Árgirus*ba (HUSZTI: *i. m.*, 646). Az istenasszonyhoz való hasonlítás is szerepel az *Aeneis*ben (653–654., kb. hasonló a situáció mint az *Árgirus* II. részében). Ezek után az is lehetséges, hogy Gergei követi Huszti az „olasz” szónak a szokásostól eltérő használatában. Huszti ugyanis a „latin” helyett mindig ezt a szót használja (pl. *i. m.*, 617, 641 stb.).

nótajelzések a bártfai kiadás szerkesztőjétől származnak, ezt Horváth Iván meggyőzően bizonyította.<sup>42</sup>

„24. Az *Árgirus*ban csak Venus-asszony szerepel, Balassi kezdeti verseiben szintűgy. (Cupido a Júlia-ciklus kedvelt alakja.)” – Ha egy szerelmi históriában Venust emlegetik, az nem csodálnivaló. Az *Árgirus*ban különben Juno és Pallas istennőkre is történik hivatkozás, és már a fiatal Balassinál is találkozunk Dianával, Minervával.

### III. Számmisztika és titkosírás

„23. Balassi számmisztikája nagyszerűen érvényesül az *Árgirus*ban.” – A számmisztikai fejtegetések komolyságáról és bizonyító erejéről híven tanuskodik a következő idézet: „Nem szabad azonban megfélekednünk a 7 hatyúról sem, amelyeknek »hata elszalada«. *Mintha a Balassi-sor szaladna élénk 6-os és 7-es szótagszámaival!*”<sup>43</sup> (Kiemelés tőlünk – K. K., Sz. F.)

Tóth elosztja az *Árgirus* sorainak számát 3-mal, s ezáltal megkapja a versszakok számának (243) „kombinációs adatát” (324). Aztán kivonja egymásból a két számot, és így a 81-et, ezt a „rejtélyes számot” kapja, amely szerinte az *Árgirus* keletkezési ideje. Szerintünk ugyanennyi joggal 1567-re is keltezhetnénk, csak össze kell adnunk a két számot:  $243 + 324 = 567$  (Persze elfogadható érvünk ennek alátámasztására ugyanúgy nincs, mint neki.) Ez a módszer hasznos eszköz lehet a jövőben a filológusok kezében, hiszen pl. máris ismertnek tekinthető a *Leucippe és Clitophon* keletkezési ideje: teljes strófák száma(36), plusz a sorok száma 3-mal osztva ( $144 : 3 = 48$ ), tehát  $36 + 48 = 84$  (1584).

„25. A titkosírással záróstrófákban Balassi Bálint 400 év múltával is közvetlen módon bizonyítja szerzőségét.”

Tóth először Balassi néhány más „titkosírással” üzenetét fejti meg. A Krusith Ilona nevére írt vers „titkos értelmű záradékában” a következő akrosztikhont leli: BTG XU BBI. Tóth feloldása: Betegen Újváron Balassi Bálint Ilonának. Ez a megfejtés több szempontból is hibás: az eredeti szövegben az NHS KA NNV betűk állnak, vagyis az átírás szerint az X után nem U áll, hanem M. (Vagyis nem lehetne szó Újvárról.) A „betegen”-hez pedig egy N-re volna szükség.

Az *Ó, én Istenem ím mi történék. . .* kezdetű vers zárórészének akrosztikhonolvasata még egy Tóth-féle logikával sem fogadható el. Az utolsó hat verssorfő: TAIEÉT. Hogy lesz ebből „Taníts engemet”?

A *Júlia szózatját, kerek ábrázatját. . .* kezdetű versben Tóth az MA PA BB (manu propria Balassi Bálint jelentésű) lehúzott akrosztikhont véli felfedezni, de nem magyarázza meg, mit keres egy versben ez a Balassi által ilyen formában még leveleiben sem használt rövidítés. (Balassi levelezésében az mp. és mpr. rövidítéseket használja.)

Balassinak összesen négy levelében fordul elő titkosírással szöveg (és mindig magyar szöveg!), ebből hármat Balassi Andrásnak küldött, egyet Kapy Sándornak. Titkosírási módszerét nem sokan ismerhették, ezért volt titkos. Ha a költő e *titkosírás segítségével, latinul, rövidítésekben* küldött volna szerelmi üzenetet, ezt a címzett csak utólagos magyarázatokkal érthette volna meg – akkor meg mi értelme az üzenetnek? Az is felettébb furcsa, hogy ezekben a titkos szövegekben a latin és a magyar nyelv egy mondaton belül is tetszés szerint váltakozhat, pl. Beteg(en) ex Újvár Balassi Bálint Ilonának stb. A betűk kiválogatása is önkényes, amelyik „nem hordoz értelmet”, azt Tóth egyszerűen kihagyja. Mint pl. az *Árgirus* esetében, ahol az I. rész utolsó három strófája a következő sorkezdő betűket tartalmazza:

N Ö G K N S K J A I A S  
Átírva: B C S X B G X U ; . . .

<sup>42</sup>HORVÁTH IVÁN: *A Balassi-sor számmisztikai értelmezéséhez*. Irodalomtörténeti Közlemények, LXXIV (1970), 676.

<sup>43</sup>TÓTH: *i. m.*, 185.



Tóth szerint csak a B(alassi) B(álint) G(yarmati) (e)X(újár) A(L)IAS betűknek van jelentésük (itt még a titkos és nem titkos szöveg is váltakozik!). A II. résznek nincs megfejtése, a III. rész utolsó strófáinál hasonló az eljárás:

                  N S A S N A M A A H M E  
Átírva:      B G M G B M A M A M M T A Q

Itt csak a BB MAM MTA betűk fontosak Tóth számára, s ezek megfejtésében a „Balassi Bálint meum amore mittit Annae” szövegű mondatot rejtik, amely rendkívül furcsán hangzik latinul.

Nyilvánvaló, hogy az *Árgirus* és a többi mű titkosírása nem más, mint betűk véletlenszerű egymás mellé kerülése, amelyből csak egy ilyen meglehetősen önellentmondásos és komolytalan módszerrel lehet bármiféle jelentést kikövetkeztetni.

Ha hinnénk Tóth Istvánnak, kénytelenek lennénk neki is titkos „szerelmi üzenetküldés” szándékát tulajdonítani. A 188. oldalon a negyedik bekezdés sorai ezekkel a titkosírásból átirrt betűkkel kezdődnek: m i g f i q t, amelyek a Meus ignis firmus quirirat (Hűségem szerelmemem panasz-kodik) latin mondatot rejtik. Hogy ki az a bizonyos szerelmes? A 192. oldalon találjuk meg a választ: a bekezdések kezdőbetűiből az ERNA név olvasható ki.

Tóth István bizonyító pontjainak mindegyike megcáfoltatott. Módszerei egy ilyen kérdés eldöntéséhez nem megfelelőek, állításai komolyan még hipotézisként sem fogadhatók el. Érvei és következtetései nem állták ki a tényekkel való szembesítés próbáját. Az *Árgirus*-széphistória szerzőségének problémáját továbbra is megoldatlan kérdésnek kell tekintenünk.

## A GERMINAL egy évtized kutatásainak tükrében

A Zola-kutatásnak az a sokak számára váratlan, bár távolról sem véletlenszerű föllendülése, mely több mint negyedszázada vette kezdetét, az elmúlt évtizedben nemcsak folytatódott, hanem bizonyos értelemben új szakaszába is lépett. Ez a föllendülés egybeesett az „új kritika” különböző irányzatainak megjelenésével és előretörésével, Friedrich Wolfzettel mégis joggal állapíthatta meg 1970-ben, hogy Zola műveinek strukturalista, illetve „új kritikai” elemzésére még nem történt kísérlet.<sup>1</sup> Ezen a téren éppen az elmúlt évtized hozott sok újat, anélkül azonban, hogy a hagyományos módszerek háttérbe szorultak volna. Ezekre a hagyományos módszerekre mindaddig szükség lesz, míg be nem töltik legfőbb hivatásukat, vagyis meg nem teremtik Zola teljes kritikai kiadásának feltételeit, legalább úgy, ahogyan az már jóval korábban megtörtént az olyan klasszikusok esetében, mint Racine vagy Corneille. Napjaink Zola-kutatására éppen az jellemző, hogy minden területen dinamikus fejlődik, s ez elsősorban annak köszönhető, hogy akik meghatározó szerepet játszanak benne (elsősorban Henri Mitterand-ra gondolunk), mindkét „fronton” egyaránt helytállnak, s miközben nem zárkóznak el egyetlen új szempont vagy elemzési módszer elől sem, sőt igénylik és maguk is alkalmazzák őket, fáradságtalanul folytatják, illetve irányítják a (kritikai) szövegkiadások, egy tudományosan megalapozott Zola-életrajz és pályakép munkálatait, a művek keletkezésével, sőt az egész „naturalista korszakkal” kapcsolatos történeti kutatásokat. E kutatásoknak ugyanis ma már Zola nem kizárólagos tárgya, csupán olyan középpontja, mely körül egy korszak föltérképezése van folyamatban.

Az elmúlt évtized eredményei között kell számon tartanunk, hogy megjelent az első teljesnek mondható kritikai bibliográfia (David Bagulay: *Bibliographie de la critique sur Émile Zola, 1864–1970*. Université de Toronto, 1976), melyet a 70-es évekre vonatkozóan, 1974-től kezdődően, rendszeresen kiegészítene az ugyancsak negyedszázada alapított Les Cahiers naturalistes (a továbbiakban CN) bibliográfiái. Rendszeressé váltak a meghatározott témáknak szentelt tudományos ülésszakok, melyek közül itt most csupán arra utalunk, amelyet 1974-ben tartottak Valenciennes-ben a *Germinal* és a francia munkásmozgalom témakörében.<sup>2</sup> Colette Becker szerkesztésében megjelent egy kitűnő kritikai körkép (*Zola et les critiques de notre temps*, Garnier, 1972), mely két évtized anyagából válogat (Lukács Györgyről sem feledkezve meg). A szövegkiadások is tovább szaporodtak: a *Rougon-Macquart* H. Mitterand gondozta kiadása után, mely a 60-as években a Pléiade-sorozatban jelent meg öt bőven és alaposan kommentált kötetben, Pierre Cogny a regényciklus újabb kiadását valósította meg a Seuil *L'Intégrale* sorozatában. Ha most eltekintünk egyéb szövegkiadásoktól, illetve vállalkozásoktól, mint amilyen pl. Zola levelezése kritikai kiadásának megindulása<sup>3</sup>, s csak a *Germinal*-ra gondolunk, föltétlenül meg kell említenünk, hogy a fenti kiadásokon túl újabban hozzáférhető a kitűnő *Classiques Garnier* sorozatban (1979) a már említett Colette Becker gondozásában, aki egyébként a regényt a *Nouveaux Classiques Larousse* diákközönsége számára is bemutatta 1973-ban.

<sup>1</sup> *Zwei Jahrzehnte Zola-Forschung*. Romanistisches Jahrbuch, XXI, éd. Walter de Gruyter, Berlin–New York, 1970.

<sup>2</sup> Anyagát publikálta a CN, 1976, N° 50 *Germinal et le mouvement ouvrier en France* címen.

<sup>3</sup> *Correspondance I, 1858–1867*. Les Presses de l'Université de Montréal – Éd. du C. N. R. S., 1978.

Monográfia az elmúlt évtizedben a *Germinal*ról nem készült, s ezen nem is csodálkozhatunk, hiszen a különböző irányú és módszerű részlettanulmányok sora arra enged következtetni, hogy a kutatás jelenleg nemcsak a megújulás, hanem az útkeresés állapotában is van, s még nem értek meg a feltételei egy új összefoglalásnak.<sup>4</sup> A megnövekedett érdeklődés jele viszont, hogy a *Germinal* problematikájába való bevezetést célzó újabb összefoglalások jelentek meg (Claude Abastado: *Émile Zola Germinal, Profil d'une oeuvre*, Hatier, 1970; Marcel Girard: *Germinal de Zola*, Hachette, „Poche critique”, 1973).<sup>5</sup>

A *Germinal* esetében is megfigyelhető a kutatási irányoknak és az elemzési szempontoknak az a tagolódása és sokfélesége, melyről fentebb szóltunk. A mű forrásainak (a Zola által fölhasznált dokumentációnak), keletkezéstörténetének, korabeli aktuális vonatkozásainak beható vizsgálata, a regényben ábrázolt világ összevetése a kor gazdasági, társadalmi, politikai és ideológiai valóságával, egyezőval a műnek az őt létrehozó, művön kívüli valósággal való szembesítése az egyik oldalon, a regénynek mint elbeszélő struktúrájának és mint szövegnek a „külső valóságtól” többé-kevésbé független értelmezése, illetve különböző nem irodalmi szempontok szerint történő elemzése a másik oldalon. A gyakorlatban persze egyre inkább utat tör magának egy olyan fölfogás, mely kerüli az egyoldalúságot, s megkísérli föltárni a mű és a művön kívüli valóság tényleges dialektikáját.

Ida-Marie Frandon (*Autour de Germinal*, 1955) és Elliott M. Grant (*Zola's „Germinal”*, 1962) a *Germinal*hoz készített Zola-jegyzetek, olvasmánykivonatok ismeretében a regény minden lényeges forrását föltárták (elsősorban rájuk hivatkozik H. Mitterand is a Pléiade-kiadásban, *Les Rougon-Macquart*, III, 1802), az amerikai Richard H. Zakarian mégis terjedelmes monográfiát szentelt a kérdésnek (*Zola's „Germinal”. A Critical Study of its Primary Sources*, Droz, 1972) azzal a céllal, hogy egyrészt, mint bevezetőjében mondja, „lejtromba vegye és elemezze a *Germinal* tényleges forrásait”, másrészt, hogy ezzel hozzájáruljon „egy regény kialakulásának”<sup>6</sup> illetve „a regényíró technikai eljárásainak és alkotói szemléletének megértéséhez” (4–5). E kettős célkitűzésből az utóbbit sikerült a legkevésbé megvalósítania, hiszen munkája végén beéri annak megállapításával, hogy Zola „nem csupán elsődleges forrásai tartalmához és szelleméhez, hanem esetenként a nyelvezetéhez is” hű maradt, s csak „nyilvánvaló tematikai vagy művészi okokból” változtatott a belőlük merített tényeken (190). Ez a következtetés azonban legföljebb akkor elégíthetné ki az olvasót, ha a szóban forgó források egyneműek volnának: a valóságban, tudjuk, Zola dokumentációja egyaránt magába foglalta a marxista Jules Guesde és a liberális Leroy-Beaulieu vagy Laveley írásait, s elképzelhetetlen, hogy fölhasználásukban kizárólag csak „tematikai vagy művészi” megfontolások vezették volna.<sup>6</sup> Az viszont tény, hogy Zakarian a források szövegszerű összevetését a regénnyel következetesen és igen alaposan vezette el. A forrásokat információs tartalmuk szerint három csoportba sorolta: 1) a bányai tudományos, történeti, technikai, munkaszervezési szempontból, a bányászlet szociológiai, lélektani és orvosi vonatkozásai; 2) a XIX. század második felének társadalmi, politikai, gazdasági és filozófiai problémái; 3) sztrájkok a XIX. századi Franciaországban, nevezetesen 1869 és 1884 között. A monográfia legfőbb haszna ebben a módszeres és minden korábbinál részletesebb adatfeldolgozásban rejlik.<sup>7</sup>

Ami a *Germinal* dokumentumértékét, vagyis azt a kérdést illeti, hogy mennyiben adja hű rajzát a Második Császárság vége gazdasági és társadalmi valóságának, a szembenálló osztályok helyzeté-

<sup>4</sup> Nem tekinthető monográfiának, hanem inkább pamflet jellegű esszének PAULE LEJEUNE: *Germinal. Un roman antipeuple* c. könyve (Nizet, 1978), amely a címben megfogalmazott tézist igyekszik maoista eszmei alapállásból bizonyítani.

<sup>5</sup> Az irodalomtanítás is növekvő érdeklődést mutat a mű iránt. Erre mutat a Nouveaux Classiques Larousse sorozatban és a Classiques Garnier-ban való megjelenésén túl CLAUDE DUCHET: *Idéologie de la mise en texte: ouverture de Germinal*. Dossiers pédagogiques de la R. T. S. II, français, 1972–73; PIERRE COGNY: *Zola et son temps*. Larousse, Textes pour aujourd'hui, 1976, amelyben az első és az utolsó fejezet részleteit elemzi a szerző.

<sup>6</sup> Világosan kitűnik ez André Marc Vial a továbbiakban részletesen is bemutatandó tanulmányából.

<sup>7</sup> Illusztráljuk ezt egyetlen példával: Zakarian idézetek alapján kimutatja, hogy a keresztényszocialista Ranvier abbéna tulajdonított gondolatok (*Germinal*, VI. rész, 1., 2. és 5. fej.) közvetlen forrása ÉMILE DE LAVELEY *Le Socialisme contemporain* c. munkája.

nek, életkörülményeinek, gondolkodásmódjának, s persze nem utolsó sorban magának a munkásmozgalomnak, ezen már korábban is sokat vitáztak, mivel a regény bizonyos vonatkozásokban egy majdnem húsz évvel későbbi állapotot tükröz (pl. az anarchista mozgalom ábrázolásában), illetve létrejöttében nyilvánvaló szerepet játszik a 80-as évek gazdasági válsága és új föllendülésnek indult munkásmozgalma, melynek jelentőségét Zola többek között éppen az Anzin-vidéki nagy bányászsztrájk nyomán ismerte föl.<sup>8</sup> André-Marc Vial, egy hosszabb tanulmány első részében (*Germinal et le „socialisme” de Zola*, Éditions sociales, Les Classiques du Peuple – Critique, 1975, 16–45), a *Germinal* valóságábrázolásának több lényeges vonatkozását újra megvizsgálja, mégpedig úgy, hogy azokat egyrészt gazdaságtörténeti, másrészt munkásmozgalomtörténeti tényekkel veti össze. Kondratyev és Simiand alapján, más gazdaságtörténészek adatait és elemzéseit fölhasználva jellemzi az 1851–1873 és az 1873–1895 közötti időszakot, s a gazdasági válság, illetve a bányászsztrájk regénybeli ábrázolását ennek világánál jellemzi és értékeli, nem feledkezve meg a bányászok élet- és munkakörülményeinek vizsgálatáról sem. Kimutatja pl., hogy a sztrájk zolai ábrázolásával szemben történeti szempontból elsősorban az a kifogás emelhető, hogy olyan vonásokat mutat, amelyek a sztrájkokat nem válságidőszakban, hanem éppen ellenkezőleg a gazdasági fellendülés idején jellemzik („támadó sztrájk” = „grève offensive”, 18. és 35. o.), vagyis nem 1866 és 1868 között, amikor a regény cselekménye játszódik. Ami a proletariátus bérharcait és politikai mozgalmait illeti, a *Germinal* ugyancsak két különböző periódus jellemzőit elegyíti, Vial azonban hangsúlyozza, s ebben föltétlenül igazat kell neki adnunk, hogy itt nem annyira „anakronizmusról”, mint inkább arról van szó, hogy Zola egy húsz éves időszakra vonatkozóan „a munkásság harcának és helyzetének szintetikus vagy legalábbis szinkretikus képét” adta („il s’agit d’une image synthétique, ou du moins synchrétique de la condition et du combat de la classe ouvrière pendant vingt ans d’histoire”), amit annál is inkább megtehetett, mivel a kapitalista termelési mód lényegében nem változott ez alatt a húsz esztendő alatt (44).

Mondanunk sem kell, hogy a *Germinal* dokumentumértékének, s ezen túlmenően realizmusának kérdése nem önmagában, hanem elsősorban a mű jelentésének, mondanivalójának értelmezése szempontjából érdekes. A regény befejezése, közelebbről utolsó fejezete (s persze utolsó mondata) kezdettől fogva foglalkoztatta a kritikát. Már Jules Lemaître így írt: „Mit jelentsen ez a rejtélyes befejezés? Mi ez az eljövendő forradalom? A kisemmizettek békés hatalomátvételéről van-e szó, vagy a régi világ pusztulásáról? Az igazságosság uralmáról, vagy a tömegek kései osztzkodásáról a konc fölött? Rejtély! vagy egyszerűen retorika! A regény ugyanis egyéb tekintetben egy szemernyi reményt vagy illúziót sem tartalmaz.”<sup>9</sup> Vial, a regény jelentését boncolgatva (*id. mű*, 71–110), először azt hangsúlyozza, ami Zolát a szocializmushoz köti: azt, hogy ha *átmenetileg* is, de „az osztályharc álláspontjára helyezkedik” (71); hogy megismerkedik Jules Guesde fölfogásával és fölhasználja cikkeit (73 és köv.); megállapítja, hogy a *Germinal* írása idején az író közel járt ahhoz, hogy magáévá tegye a marxista dialektikát (84), s hogy ez mégsem következett be, annak oka egyrészt mechanikus determinista szemléletének meggyökerezettsége, másrészt mélységesen polgári beállítottsága: rokonszenve a proletároknak, de „a munkások harcával szemben idegenül áll” (95). Korlátai különösen szembeszökőek, amikor a társadalmi forradalom apokaliptikus vízióját festi, ami a dialektika teljes feladását jelenti (l. többek között 85–86), nem kevésbé Etienne Lantier alakjának megformálásában (95 és köv.).<sup>10</sup> A *Germinal* utolsó fejezete, valamint a sokat idézett utolsó mondata szerinte visszalépést jelent olyan korábbi állásponthez, melyben „misztika, az életnek és a munkának kettős vallása jutott kifejezésre” (102): „A retorika, miként a líraiság, illetve az epikus hangvétel itt, a *Germinal* utolsó oldalán egy szubjektív és meglehetősen kódös hitvallás szolgálatában áll” (103). Vial arra a végső következtetésre jut, hogy a műben két *ideológia* hat: egy „öröklött” ideológia (a mechanikus determinizmus) és egy „dialektikus” ideológia, s bár ez a kettő egymással ellentmondásban van, mégis egy élő és hatékony írói szemléletnek szolgálhat alapjául. „A nagy alkotás – írja – nem valamilyen kodifikált ideológia kifejezésének szándékából, hanem az ilyen fajta látomásból keletkezik.” (110)

<sup>8</sup> Zola pontatlanságait, anakronizmusait részletesen elemezte pl. HENRIETTE PSICHARI (*Anatomie d’un chef-d’oeuvre*, „*Germinal*”, 1964).

<sup>9</sup> *Les Contemporains*, I, 1886, 279.

<sup>10</sup> Étienne Lantier-ra újabbán I. H. Mitterand: *Germinal et les idéologies*. CN, 1971, N° 42; HENRI MAREL: *Étienne Lantier et les chefs syndicalistes*. CN, 1976, N° 50, 26–39.

Ugyanezeknek a kérdéseknek más szempontú és módszerű megközelítésére kitűnő példa Roger Ripoll tanulmánya (*L'avenir dans Germinal: destruction et renaissance*, CN, N° 50, 1976, 115–133), amely a *Germinal* mondanivalóját és az író szemléletének ellentmondásait elsősorban a műből mint szövegből törekszik kifejteni, s ez utóbbiban nem meglévő ideológiák ellentmondásos vagy következetlen *tűkröződését*, hanem egy ellentmondásaiban is autonóm szemlélet kifejezését látja. Az ellentmondás szerinte nem két összeférhetetlen ideológia között, hanem magán a művön belül két ábrázolási mód között lép föl. A regényben „minden szereplőnek, illetve csoportnak megvan a maga sajátos jövőképe” (122), amelyre azonban, mind a polgárok, mind a munkások esetében, a valóságtól való elszakadás a jellemző, „Az alkalmazott elbeszélő forma arról akar meggyőzni minket, hogy a jövőnk elképzelése csak az egyén vagy a csoport szubjektivitásának lehet a kifejeződése, akár proletárok, akár polgárok képzelik azt el.” (124) A „tárgyilagos és előítéletektől mentes elbeszélő” és „a vele automatikusan azonosított olvasó” számára a regény szereplői a jövőről csakis elképzelt, tehát irracionális gondolatokat, érzéseket fogalmazhatnak meg (uott). Így válik érthetővé „Zola bizalmatlansága és érdektelensége a szocialista gondolkodás irányában: az olyan gondolkodás, mely a jövő felé fordul, nem a tények elemzésén alapszik, semmiféle objektivitást nem mutat, tehát minden szocializmus utópia” (125). Egy figyelemre méltó kivétel mégis akad a regényben, amikor Souvarine-ről, már a szabotázs után, a regény végén, ezt olvassuk: „Ce sera lui, sans doute, quand la bourgeoisie agonisante entendra, sous elle, à chacun de ses pas éclater le pavé des rues.”<sup>11</sup> Ez ui. az egyetlen olyan eset, amikor Zola nem dialógusban, nem függő beszédben, hanem mint narrátor beszél a jövőről (jövő időben), s ebben Ripoll annak bizonyítékát látja, hogy a társadalom gyökeres megsemmisítésének gondolata erősen hatott az író képzeletére. A possibilista, a kollektivista és az anarchista típusának megléte a regényben nem azért jelentős, mert képviselik a munkásmozgalom három irányzatát, hanem azért, mert Zola hierarchikus rendbe állítja őket: „a kollektivista messzebb megy, mint a possibilista, az anarchista messzebb megy, mint a kollektivista” (126). Maga Zola nem hisz ugyan az anarchizmusban, mégis „a regényben azt mutatja, hogy van egy forradalmi logika [. . .], egy olyan logika, amely a régi világ megsemmisítésére tör . . .” (uott)<sup>12</sup> A pusztulás képzele azonban nemcsak a jövő látomásaiban dominál, hanem a regény ábrázolta valóságban is: a *Germinal* világa az erőszak, a vérontás, a katasztrófák világa, s ennek következményei vannak: „A regény különbséget tett álom és valóság között, ezt azonban az elbeszélés (la narration) aláássa: Zola maga a különböző jövőképeket illuzórikusnak tekintheti, s minket is erre indíthat, ugyanakkor azonban arra készítet bennünket, hogy elismerjük profetikus erejüket” (127–128). A regény befejezését is a látomás és a fiktív valóság összefüggésében kell értelmezni: a tavasz, a sarjadás képei azt sugallják, hogy az újjászületés mindenképpen bekövetkezik, s hogy „a nyomorból és a kizsákmányolásból születnek és fejlődnek ki azok az erők, amelyek majd megszüntetik őket” (130). Míg tehát a regényíró egyfelől jövőképeivel jellemzi alakjait, illetve magyarázza tetteiket, s a jövőképetet „többé-kevésbé veszedelmes illúzióknak” mutatja, másfelől és ezzel ellentétben az elbeszélés, a narráció „valósággal ruhazza föl a jövőt, s azt a *Germinal* világának szervező elvévé teszi” (uott).

Mitterand (*Notes sur l'idéologie du mythe dans „Germinal”*, La Pensée, 1971, N° 156, 81–87), a mű értelmezésének nehézségeiről szólva, kétségbe vonja a hagyományos stilisztikai és irodalomtörténeti módszerek hatékonyságát, mivel azok alkalmatlanok a „jelentés mechanizmusainak” föl-tárására. Természetesen nem tagadja, hogy a *Germinal* denotációs szinten egy bizonyos „történeti, partikularizáló tudást” közvetít (a munkásmozgalomról, a bányászatról, a Második Császárságról), s hogy „ez a tudás hozza létre a könyv egész denotált világát” (82), azonban minden egyes denotátumnak konnotációs megfelelői vannak, s ennek eredményeképpen „egy olyan analogikus kód fölépülésé-nek vagyunk tanúi, ahol minden denotált elem [. . .] egy konnotációs rendszer jelölőjévé válik”, melyben fölismertethők „egy mitikus struktúra elemei” (82–83). A *Germinal* „párhuzamos világainak” (földfelszín/a föld mélye – polgárság/proletáriátus – gazdagok/éhezők – fény/sötétség stb.) struktúrá-ját horizontális és vertikális irányban elemezve, H. Mitterand annak ideologikumát így jellemzi: „A

<sup>11</sup> Bartócz Ilona fordításában: „Mikor majd a végóráit élő burzsoázia látja, hogy bárhová lépjen is, robban alatta a föld – tudhatja: ő járt itt!”

<sup>12</sup> Souvarine alakja érthetően foglalkoztatja a regény magyarázóit. Külön tanulmányt szentelt neki DAVID BAGULAY: *The Function of Zola's Souvarine*. *Modern Language Review*, LXVI (1971), 786–797.

társadalmi struktúra [. . .] ebben a szövegben szerves viszonyban áll a természeti struktúrákkal (fény és sötétség, földi és földalatti világ. . .) és a biológiai struktúrákkal. A két osztály elkülönülése nem átmeneti társadalmi jelenség, hanem a természet örök rendje szerint való”. (84) Ennek a struktúrának az alapelvét az elbeszélésnek (a narrációnak), tárgyánál fogva (a nincstelenek lázadása a gazdagok ellen), kétségessé kellene tennie, Zola azonban ezt a lázadást oly módon mutatja be (többek között az V. rész 5. fejezetében, mely az elszabadult tömeget állítja eléünk), hogy az elveszti minden történetiségét, s hol mint természeti katasztrófa, hol mint a pusztító ösztönök elemi kitörése jelenik meg. „A történelmi és társadalmi denotátumon átszűrve, s azt elnyeli a biológiai és természeti konnotátum” (86). Így jutunk el, Mitterand szerint, „az elmesélt események felszíni struktúrájától” a belőlük kirajzolódó „mitikus struktúrához” keresztül a „legmélyebb”, vagyis az „ideológiai struktúráig” (uott).<sup>1 3</sup>

A *Germinal* értelmezhető a XIX. századi realista regény fejlődésének összefüggésében, amint azt az emberábrázolás kapcsán André Marc Vial teszi (*L'individu dans les conditions sociales et économiques de son existence*, id. mű 45–69). Szerinte a korabeli polgári gondolkodás determinista szemléletének tudható be, hogy „a realista, majd naturalista regény megöli a regényhőst”. (47) A hagyományos értelemben vett hősek ez a fölszámolása persze tendencia csupán, de olyan tendencia, mely éppen a *Germinal*-ban jut először a legtisztábban érvényre, ahol az egyén már úgy jelenik meg, mint egy egésznek, egy társadalmi csoportnak része, mint egy struktúra eleme (50), miközben e struktúrát alapvetően a termelési viszonyok határozzák meg (51). Zola elméleti kiindulópontja egy mechanikus determinizmus ugyan, a *Germinal*-ban azonban Vial szerint ez egy „más típusú determinizmus” válik, amennyiben az alakok, „mihelyt az író adott helyzetbe állítja őket, szükségszerű módon és művészi értelemben valószerűen viselkednek”, mégpedig egy olyan helyzetben, amely „osztálykonfliktus” (66). Az egyéni magatartást belülről meghatározó antagonisztikus ellentmondásoknak s ezen túlmenően az elidegenedésnek mint megannyi szükségszerűségnek a hiteles ábrázolása teszi a *Germinal*-t az életműben is egyedülálló alkotássá (67). Mindez azonban mégsem jelenti azt, hogy a *Germinal*-t egészében is dialektikus szemlélet hatja át. Vial ismételt rámutat a zolai dialektika intuitív és korlátozott voltára, a leghangsúlyosabban talán a regény befejezésével kapcsolatban, mint azt már fentebb láttuk.

Egészen más, mert regénypoétikai szempontból közelít a szereplők ábrázolásának kérdéséhez Mitterand egyik tanulmánya (*Le système des personnages dans „Germinal”, Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, 1972, N° 24, 155–167). A regényben a szereplők között párhuzamosságok és szimmetriák figyelhetők meg, így a társadalmilag ellentétes csoportokhoz tartozó Catherine Meheu és Cécile Grégoire között, vagy funkcionális hasonlóságok, pl. a kiskatonát meggyilkoló Jeanlin, a Cécile-t meggyilkoló Bonnemort és a Maigrat-t kasztráló Brûlé anyó között.<sup>1 4</sup> Mitterand arra a megállapításra jut, hogy „a szereplőket erősebben determinálójak szövegen belüli viszonyaik és funkcióik, mint irodalmon kívüli forrásaik”, s a *Germinal* sikere, témáján túl, azzal is magyarázható, hogy az elbeszélő műfaj egy ősi modelljét valósítja meg Étienne Lantier sorsában: Lantier-nak, a régi regényhősökhöz hasonlóan, át kell esnie a beavatás, a keresés, a próbatételek egymásutánján, ő is találkozik a barátai (Maheu), a mentorral (Souvarine) és a szeretett nővel (Catherine). A *Germinal*-ban is van harc, mely látszólag vereséggel végződik, s van elindulás újabb kalandok felé. Mindez Mitterand szerint egyrészt „a népi regényformák továbbélését” („la permanence des formes du roman populaire”) bizonyítja, másrészt arra mutat, hogy a Zola-kutatók helytelenül járnának el, ha nem vennék tekintetbe a modern kritika módszereit. (166)<sup>1 5</sup>

Kétségtelen, hogy az elmúlt évtizedben a hagyományos és olyannyira szükséges filológiai munkálatok mellett elsősorban ezek az újfajta értelmezések hívják föl magukra a figyelmet. Feltűnő pl. a mítoszteremtő Zola előtérbe állítása, ami nyilván azzal is magyarázható, hogy az irodalom és a mítosz viszonya általában is foglalkoztatja egy idő óta a kutatókat.<sup>1 6</sup> Roger Ripoll mindmáig

<sup>1 3</sup> A *Germinal* ideológiai problémáira vonatkozóan ugyanettől a szerzőtől I. még a 10. sz. jegyzetben megadott tanulmányt.

<sup>1 4</sup> Ilyen párhuzamosságok kimutatására nemcsak regénypoétikai szempontok adnak lehetőséget. R. Ripoll, más összefüggésben, hasonlóságot lát egyfelől a *Germinal*, másfelől *La Curée* és *La Conquête de Plassans* bizonyos szereplői között (id. mű, 123).

<sup>1 5</sup> André Marc Vial a *Germinal*-ban a Bildungsroman egy változatát látja (id. mű, 67).

<sup>1 6</sup> Vö. PIERRE ALBOUY: *Mythes et mythologies dans la littérature française* (1969).

kiadatlan értekezése Zolánál vizsgálja a valóság és a mítosz viszonyát. Allan H. Pasco a *Germinal*t nem a valóságábrázolás, hanem a zolai „mitopoétikus rendszer” („mythopoetic system”) szintjén elemzi, a regény jelentését a benne rendszert alkotó mitikus, illetve poétikai elemekből olvasva ki, s a „természeti erő” képzetében jelölve meg a mű „központi metaforáját”. (*Myth, Metaphor, and Meaning in Germinal*, *The French Review*, 1973. márc., 739–750) A *Germinal* egyik metaforikus motívumát vizsgálja Geoff Wollen is. („*Germinal*”: *une vie d’insecte*, CN, N° 50, 1976, 97–107) Jean Borie könyve (*Zola et les Mythes ou de la Nausée au Salut*, Seuil, 1971) pszichoanalitikus szempontból és strukturalista módszerrel kísérli meg Zola regényírói munkásságának, az abban kifejeződő „mitikus antropológiának” a leírását, s ebben természetesen a *Germinal* is helyet kap.<sup>17</sup> Szemiotikai elemzésre vállalkozott Josette Féral (*La sémiotique des couleurs dans „Germinal”*, CN, 1975, 136–149), aki statisztikákkal is alátámasztott elemzésében kimutatja, hogy a színek jelentést hordoznak, sőt „tagolják a szöveg szemantikai világát”.<sup>18</sup>

Az újabb kutatások és értelmezések fényénél egyre világosabbá válik, hogy a *Germinal*, az író naturalista programjával ellentétben, a valóságnak nem tárgyilagos vagy egyenesen tudományos leírását, hanem sokkal inkább költői átlényegítését adja, amelyben máris fölismerhetők egy egész korszak szellemiségének és érzésvilágának részben tudatosult, részben spontánul megnyilatkozó, egymással is felelő tendenciái, úgy ahogyan azokat az író a maga sajátos temperamentumán keresztül átélte és kifejezte.

Gorilovics Tivadar

## Karl Glad: Deutsche Schriftfibel

### Anleitung zur Lektüre der Kurrentschrift des 17.–20. Jahrhunderts

Mit 174 Schriftbeispielen und 12 Abbildungen, davon 4 in Farbe  
Graz, 1976, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 259 l.

A fasiszta Németországban 1941. január 3-i rendelet szüntette be az addig „német nemzeti írás”-nak tartott gót(ikus) írás tanítását, nálunk ez az írástanítás a felszabadulásig folyt. Persze ez az írásfajta se nem német, se nem nemzeti, hiszen a gót építészeti stílus korában Európa-szerte, nálunk is ez az írásfajta volt használatban (vö. Ioachim Kirchner: *Scriptura Gothica libraria*. Monachii et Vindobonae, 1966). Szerzőnk a bécsi Városi Könyvtár kézirtárában évtizedekig a német kéziratokkal foglalkozott és a kutatókkal szerzett tapasztalatai alapján állítja, hogy a fiatalabb nemzedék érthetően nem boldogul még az utóbbi évszázadok német kézírataival sem. Ezért a XX. századtól visszafelé haladva 1686-ig költők, írók, művészek, politikusok kézírataiból tanulságos gyűjteményt állított össze: hasonmásban is, a megoldással is egyénies, de mégis egy-egy korra jellemző kézírások és megoldásuk alapján a kézirtanban nem járatos kutató, elsősorban irodalomtörténész, de levéltári kutató is beletanulhat a jeizett korszakban található főbb írástípusokba. A kezdő számára nagyon hasznosak a szerző rövid magyarázatai az egyes hasonmásokhoz, a leggyakoribb rövidítések közlése stb. Persze azért figyelmet arra is, hogy minden kézirat új, sajátos nehézségeket vehet fel, amelyeket csak hosszabb gyakorlat után lehet legyőzni. Mindez a szerző nagy tapasztalatairól tanúskodik.

Néhány bevezető fejezetben a szerző ezenkívül tájékoztat a gót írás, az írásművészet és írástanítás történetéről. Nem fogadható el a szerzőnek az az állítása, hogy nyelv és írás egységet alkot, hogy a gót írással fejezhető ki legjobban a német nyelv sajátosságai. A kettőnek semmi köze egymáshoz. Ennek ellenére a könyv nagyon hasznos gyakorlati útmutató kéziratokkal foglalkozó, kezdő irodalomtörténészek, történészek számára.

Mollay Károly

<sup>17</sup> Többek között a *Gépek és a Gépek halála* c. fejezetekben (81 és köv., 108 és köv.).

<sup>18</sup> Egy példa: „A hatodik részben a vörös szín görbéjének maximuma egybeesik a sztrájk tetőpontjával.” (142)

## John Gardner: On Moral Fiction

New York, 1978, Basic Books, 214 l.

Gardner maga is regényíró, így hát illetékes. Vélekedése szerint ugyanis az írásművészet létkérdései soha nem is voltak önhitt kritikuskokra bízhatók, az íróknak maguknak kell párbajra kelni, s ha a soklövetű kalamárisokból a lovagiaság szabályai szerint tüzelnek egymásra, attól csak tisztul az irodalmi légkör. Minthogy az érdekeltek eddig is tudták a dolgukat, s évszázadok óta irtják egymást, az *On Moral Fiction* szerzője mindössze azért igyekszik, hogy a csetepaté „egy kicsit rendezettebben, egy kicsit vére menőbben” folyjon. „Ha kell érvekkkel, ha kell az asztalt verve — írja —, de kiállok a művészet mibenlétére, feladatára és ezzel együtt a kritika szerepére vonatkozó régimódi felfogás mellett.”

Mi mellett áll ki Gardner? Röviden: a művészet erkölcsisége mellett. Részletesebben: az olyan alkotás mellett, amely „az értékek próbája, és megbízható érzéseket kelt azt illetően, hogy mi a jó, mi a rossz az emberi tevékenységben”; szerinte az értékes mű „egyértelműen pozitív erkölcsi hatású, követhető és érvényes példákat állít elénk, feledhetetlen örök igazságokat és a lehetőségek jótékony látomását, amely a destruktivitás és a közöny helyett erényre, életigenlésre készíteti és lelkesíti az emberi lényt.” Ez eddig aligha kifogásolható, mélyen együttérzünk azzal, aki a mai irodalom számára újrafogalmazza.

Mi ellen hadakozik Gardner? Két szóval: az immoralitás ellen. Több szóval: a nemes veretű művészettel szemben „bádög veretű”-nek minősített álművészet ellen, amely „kommerciális”, „üres”, „akadémikus”, „destruktív”, „nihilista”, „cinikus”, „talmi”, „triviális” és „szarrágó”; amely „ünneplé az ocsmányosságot és a hiábavalóságot, gúnyolja a jót”. „Művészeink többnyire nem törekednek arra — amire a művészet hagyományosan törekedett —, hogy megmutassák, milyennek kellene lennünk, mit rontottunk el; nincs villámfényük, melynél felismernénk, hol is tartunk.”

Most kell kapaszkodnunk, mert most következik, hogy kikről is van szó tulajdonképpen. Aranyszeretűnek egyedül a brit John Fowles minősül a gardeni ideálregényt megtestesítő *Daniel Martin* alapján. A régiek közül méltán felmagasztosul Tolsztoj, és dicséretben részesül Poe, Dosztojevszkij, Proust, Lawrence, Dreiser, Anderson, Faulkner meg a maiak közül Calvino, Grass, Creely. Egyidejűleg megkopogtatik és bádögöböl valónak találtatván kirepül az ablakon az egész hábqru utáni amerikai regény; vele együtt száll az immoralitás poklára a mai dráma — az élen a pokolnak olyan angyalai, mint Albee és Stoppard —, és szorosan mögöttük szárnyal alá a zene, amely „általában véve éppoly érdektelen, mint a kortárs színház”. De maradjunk a fővádlott regénynél. Gardner revolverező módszere egyértelműen leteríti Barthot, Barthelmet, Burroughst, Crewst, Didiont, Donleavyt, Doctorow-t, Elkint, Gaddist, Gasst, Hellert, Percyt, Purdyt, Sukenicket, Updike-ot, Vonnegutot. Néhány jó szót kérdemeinek, majd az előbbieik sorsára jutnak a következő urak és hölgyek: Bellow, Borges, Cheever, Davenport, Irving, Malamud, Morrison, Oates, Pynchon, Salinger, Welty.

Irodalmi kérdésekben élessel lövöldözni mindössze temperamentum kérdése — nem tilos. És *vannak* az amerikai regénynek kínálózó célpontjai, melyek a józanul disztigváló ítékezés számára fel is ismerhetők lennének; valóban létezik az a véglet, amelyek az öncélú esztétikai kísérletezést teszi meg egyedüli értékkritériummá. Ám a gardeni álláspont is végletes, és lovagiasnak aligha mondható hisztérikus elfogultság jellemzi. Ez pedig, ahelyett, hogy tisztítaná, csak zavarja az esztétikai látás-viszonyokat. Az *On Moral Fiction* óriási vitát kavart Amerikában, és miért ne tette volna; ez önmagában mellette szól. Sokan visszabeszéltek a vereséglistára szántak közül, ki-ki a maga módján. Mailer: „Nem nyilatkozom. Az égben találkozunk.” Updike: „Nem olvastam végig. Ha lehet, kerülöm a leverő olvasmányokat.” Bellow: „Ha Gardnernek nem én vagyok az ideális regényíró, mélyen fájjalom. Nem írhatok mindenki kedvére.” Malamud: „Úgy találom, hogy Gardner híján van a nemeslelkűségnek és olykor a jüdciumnak is.” Heller: „Gardner nagyralátó ifjonc, aki sokat fecseg, de alig mond valami értelmeset.” Barth: „Ez a fülhasogató Gardner az irodalmi jobboldal hangadója.”

A magunk részéről nem a rokonszenves gardneri premisszákat kifogásoljuk; nem azért neheztelünk, amit védelmez, hanem azért, amit elvet. Azt sem hisszük, ami a gardneri attakba kimondatlanul beleértődik: hogy az amerikai regényt értékelő neves amerikai kritikusok meg a Bellow-t díjazó Nobel-bizottságbeliek inkompetens pozőrök meg kóklerek lennének. Úgy véljük, Gardner művészet-filozófiai törvényszerűségeket is torzít. Az *On Moral Fiction* egyes szerzőkre vonatkozó megállapításai közül sokhoz csatlakoznánk, máskor ellenvetések tömege kívánkozna papírra — de terjedelmi okokból



ez nem lehetséges. Ahhoz viszont, hogy azt megértsük, *alapjaiban* miért végletes, mitől torzult a gardneri álláspont, elég két esztétikai alapkérdést ismételtlen fontolóra vennünk: az etikai és az esztétikai szféra viszonyát, valamint a szatíra természetét.

Gardner morálesztétikája az etikailag amorális esztétizmusnak nem ellenkező véglete, csupán végletes. Az ellenkező véglet az lenne, ha didaktikusságot prédikálna. De *nem rendeli alá az esztétikai szempontot az etikainak*, nem didaktikus regényt akar. Álláspontja attól hibás, hogy – a morálesztétikától megszokott módon – *az etikai értéket az esztétikum kizárólagos kritériumává teszi*. Márpedig az esztétikai viszonyokban más szempontok is érvényesülnek, az erkölcsiség csak egy ezek közül. Hogy az erkölcsiség miért nem veheti kizárólagos birtokába az esztétikumot, azt Lukács György részletesen kifejti *Az esztétikum sajátosságában*; az etikai példaadás lényegileg pozitív, míg az esztétikai visszautkrözés „a tipizálás következtében” „minden negatív, minden jó és rossz közt ingadozó elemet” is paradigmaticussá tesz; az, hogy a gonosz, az ellenszenves, a visszataszító műélvezet tárgya lehet, a valódi művészet „világszerűségé”-ből fakad; s ami nem kevésbé fontos, a belsővé vált etikai magatartásmód gyakran ütközik „a társadalmi létből származó önellentmondásokba”.

Ez utóbbi lukácsi gondolattal már a szatíra kérdéséhez jutunk. Gardner különös értetlenséggel viselkedik az ironikus és szatirikus ábrázolásmóddal szemben, bár némi ellentmondásossággal, hiszen Chaucerről és Shakespeare-ről szólva legalábbis „aligha megvetendőnek” nyilvánítja „az indirekt módszereket”. Az elmúlt évtizedek Amerikája tele volt azokkal a bizonyos lukácsi önellentmondásokkal, az erkölcs manipulatív kisajátításával (az erkölcsi normák az egyéni és közösségi önérdék kalózlobogóján lengedeztek). Ennek a helyzetnek a feltárása is morális tett, egy kikezdehetlenebb, egyetemesebb erkölcsiség jegyében áll, és a művészet „világszerűségé”-ből következik. Morális felháborodás fűti azt a művészetet, amely ezt a valóságtendenciát direkt vagy indirekt (ironikus, szatirikus) módszerrel leleplezi. Feltehetően ezt akarta mondani Updike, amikor a Gardner-könyv kapcsán így fogalmazott: „a regényben a moralitás az élethűsége és az igazságra kötelez . . . legyen az igazság mégoly lesújtó.”

Lionel Trilling pedig előre válaszolt Gardnernek, pontosan 33 évvel ezelőtt, amikor a Kenyon College-ban elhangzott előadásában felismerte azt a valóságtendenciát, amely az amerikai irodalom fejlődését ebbe a mai, a Gardner által fájlatl irányba tolt: „az egyszerű társadalmi tények világá”-ban „az etikai realizmus egyszerű és gyakorlati fontossággal bír, ez a világ azonban manapság elrejtőzik a szemünk elől”, és „az etikus szenvedélyek” „korlátozó tényezőként is hatnak benne”.

Abádi Nagy Zoltán

## Robert Dán: Accumulated Index of Jewish Bibliographical Periodicals

Foreword by Alexander Scheiber

Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó, 276 l.

Nemzetközi mércével mérhető – és mérendő – teljesítmény Dán Róberté, mert a judaisztika hatalmasra duzzadt bibliográfiai, könyv- és nyomdatörténeti anyagában szolgál biztos irányítúként. A szakirodalmi termés voltaképp Leopold Zunz múlt század eleji munkássága nyomán indult erőteljes fejlődésnek, és a XIX. század közepétől fogva egymás után indultak olyan nemzetközi rangra emelkedett, centrális szerepet betöltő judaisztikai folyóiratok, mint a *Revue Études Juives*, *Jewish Quarterly Review* és a *Monatschrift für Geschichte und Wissenschaft Judentums*.

A szaporodó tudományos ismeretanyag regisztrálására már a múlt század második felében külön bibliográfiai periodikákra volt szükség, melyek közül, jelentőségénél fogva, kétségkívül kiemelkedett a Moritz Steinschneider által alapított *Hebräische Bibliographie* (1858–1882), valamint könyvészeti téren a folytatójának tekinthető *Zeitschrift für hebräische Bibliographie* (1896–1921), melynek Aron Freimann mellett – kevesen tudják – magyar szerkesztője is volt Heinrich Brody személyében. Mindkét folyóirat számos fontos tanulmányt, elemzést, recenziót, glosszát is közölt. Ezek fő forrásai voltak Dán Róbert könyvének is. A judaisztikai szakirodalom további bibliografizálását – egyebek mellett – a jeruzsálemi egyetem és a Nemzeti Könyvtár folytatja, s feltáró munkálatairól rendszeresen beszámol a ma is megjelenő *Kirjath Shepher* hasábjain.

Jöllehet mind a *Hebräische Bibliographie*, mind pedig a *Zeitschrift für hebräische Bibliographie*, valamint a további feldolgozott folyóiratok évfolyamai önmagukban véve is elsőrangú bibliográfiai

lelőhelyforrások (nem lehet véletlennek tekinteni, hogy mind a kettőt újra kiadták fotomechanikus formában Hildesheimben az 1960-as években), voltaképpen mégis fáradságos keresésre kényszerítik az érdeklődőt, éppen egymástól való függetlenségük miatt. Ez a körülmény már annak idején is egyre idősebbé tette a különféle érdeklődésű judaisztikai folyóiratok egyesített indexének gondolatát. A kumulatív feldolgozás megvalósítására először Moise Schwab tett kísérletet még a XIX. század végén *Répertoire des articles relatifs à l' Histoire et à la Littérature juives parus dans les Périodiques. 1783 à 1898* (Paris, 1899) c. litografált kiadványában, melynek legfőbb érdeme az úttörés kockázatának vállalása volt inkább, mintsem a kívánt teljesség elérése.

Ilyen előzmény után látott napvilágot, jó évtizednyi szívós gyűjtőmunka után, Dán Róbert munkája, mely a bibliográfiai teljesség jegyében elsőként lép a nemzetközi tudomány nyilvánosságára elé a megszűnt judaisztikai bibliográfiai folyóiratok egyesített indexével.

Dán könyvének gyűjtőköre az 1858–1943 közötti időszak, jelenleg Budapesten, Bécsben, Koppenhágában és Oxfordban őrzött, nyolc orgánusra terjed ki. Az így feltárt mintegy hatvanhat évfolyam soknyelvű anyaga két betűrendben található. Az egyik a latin betűs, a másik a héber betűs szakirodalom tanulmányait, cikkeit, jegyzeteit és recenzióit bibliografizálja, összesen kb. 10 ezer tételben. A tartalmi analízis a legapróbb adatokra is kiterjed, hogy ne menjen veszendőbe egyetlen hasznosítható adalék sem (szerzők, művek, nyomdák, nyomdászok, possessorok, földrajzi helynevek stb.). Az egyes tételek tipográfiaiailag is elkülönülnek egymástól: a közvetlen források (a megállapítható szerzők nevei) kapitálchennel, míg a vonatkozó irodalom mindig kurzíval van szedve. A címleírási gyakorlatban szokásos zárójelhasználatot Dán mellőzi ugyan, de a feltételezett szerzőneveket – filológiai megfontolásból – zárójelben megkérdőjelezi, így teljesen megnyugtatóan jár el. A könyvben előforduló utalások rendszerint nem a betűrend más betűjéhez utasítják az olvasót, hanem a két – latin és héber – ábécé közti összefüggésekre hívják fel a figyelmet, jelölve a két rész szoros eszmei egységének.

A könyv áttanulmányozása nem hagy kétséget afelől, hogy Dán Róbert munkája nagy szakértelemmel és ügybizalommal készült szintézis, olyan régóta hiányzó segédeszközt ad a filológusok kezébe, mely jelentősen hozzájárul ahhoz, hogy a judaisztikán túl egész sor más diszciplína is találjon benne új összefüggésekre inspiráló adatokat az európai irodalmak szemszögéből. S ez a lehetőség a magyar irodalom- és művelődéstörténet számára is adva van. Nemcsak a kazárok története miatt oly annyira fontos Juda Halévira vagy a barokk kori erdélyi emlékiratírókra hatott Moses Maimonidészre kell itt gondolnunk, de a rabbinikus irodalom oly neves képviselőire is, mint Jozsef Albo, David Kimchi, Selomo Jicháki (Rasi), Abraham ibn Ezra és mások, akiket épp maga Dán Róbert vezetett be és helyezett el elsőként a magyar irodalom- és eszmetörténet fejlődésvonalaiban (*Humanizmus, reformáció, antitrinitarizmus és a héber nyelv Magyarországon* c. monográfiájában, Bp., Akadémiai Kiadó, 1973).

Lehetett volna-e jobb mottót találni e könyv méltatására, mint amit Scheiber Sándor idéz előszavában: „*Non moritur, vivit, loquitur bona lingua bonorum*”?

V. Kovács Sándor

## **Fried István: A délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban Kazinczytól Jókaiig**

Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó, 356 l. 2 t.

Fried István könyve a szerző célkitűzése szerint is kettős feladat megoldására, kettős cél elérésére vállalkozik: „E dolgozat lényegében véve kísérlet a kapcsolattörténet és az összehasonlító irodalomtudomány viszonyának megvilágítására is... elsősorban az elméleti alapokhoz való hozzájárulás a célunk, s eközben kíséreljük meg e kapcsolatok irányát, jellegét, alakulását új adatokkal, illetve a már ismert adatok újszerű csoportosításával meghatározni.” (15) E kettős célt lényegében megvalósítván, Fried István könyve kétféle szempontból is értékes, jól hasznosítható és megfontolásra készítő. Filológiai alaposágának, precizitásának és teljességre törekvésének köszönhetően a feldolgozott téma további kutatásai számára kiindulásként, kézikönyvként szolgálhat. Másrészt pedig, a komplex módszer következtében, a hasonló jellegű (összehasonlító) kutatások e mű metodikai tanulságait sem hagyhatják figyelmen kívül, akár hozzájuk kapcsolódóan, akár polemizálva velük.

Fried módszerének vitathatatlan erénye a recepció szempontjának következetes érvényesítése, a kapcsolattörténet tényeinek szüntelen összefüggésekbe helyezése, a (mikro)filológiától a történeti és poétikai tanulságok felé való szüntelen haladás. A recepció Őurišin-féle elméletét követve, Fried a *befogadó* — jelen esetben a magyar — irodalom vizsgálatát állítja az előtérbe, annak aktív, „stimuláló” működését elemzi, a recepció következtében benne végbemenő mozgásokat és változásokat regisztrálja. A könyv címében pontosan meghatározott konkrét kapcsolattörténeti témából kiindulva, a vizsgálódás a magyar irodalmi népiesség sajátos szempontú kifejtésévé tágul a klasszicizmus és a romantika időhatárai között. Ezért, végső kimenetelben, a vállalkozás és a mű fontossága és jelentősége attól függ, mennyire volt fontos és jelentős szerepe a délszláv népköltészetnek a magyar irodalmi népiesség történetében. Ténykérdés, hogy volt szerepe; ezt már Horváth János *A magyar irodalmi népiesség Faludtól Petőfiig* monográfiájának (1927) *A szerb népköltészet hatása* c. fejezete is jelezte, Fried István könyve pedig kétségbevonhatatlanul bizonyítja. Persze, s ez Fried könyvének másik alapvető tanulsága, ez a szerep korántsem volt változatlan jelentőségű, egynemű, a kapcsolat a tárgyalt időszakon belül sem volt állandó intenzitású. A magyar irodalom népiesség- és népiesség-felfogása változásainak volt a függvénye a délszláv népköltészet recepciójának alakulása is. A klasszicizmus (Kazinczy, Kölcsey, Vitkovics) elsősorban poétikai (verstani) tapasztalatokat szűrt le belőle, a romantika viszont inkább sajátos történelemszemlélete, nemzetkarakterológiája számára keresett benne öngigazolást. Azokat a módosulásokat elemezve, melyek a magyar irodalom érdeklődésében a délszláv népköltészet iránt bekövetkeztek, Fried a magyar irodalmi népiesség történetének módosulásaira is rávilágít, mégpedig egy sajátos, külső, világirodalmi szempontból.

Természetes, hogy Fried a recepció első, a klasszicizmusbeli változatát interpretálva tudja következetesen megvalósítani a célul kitűzött módszert, a kapcsolattörténet összehasonlításá széléstését. Kazinczy *Hasanaginica*-fordításától a *szerbus manier* elterjedését követve nyomon, a magyar költészet elsővonalbeli, lényeges jelenségei kerülnek sajátos megvilágításba, a csak magyar irodalmi szempontú vizsgálat számára homárlyban maradó összefüggések tárulnak fel, releváns megállapítások hangzanak el a magyar irodalomról, történeti és poétikai vonatkozásúak egyaránt. Fried e vizsgálódás eredményeit így összegezi: „... a »szerbus manier« állandóan jelen van irodalmunkban, de az egyes költők életművében csak pillanatnyi a szerepük. A Kazinczytól Petőfiig (majd innen Gyulai Pál, Jókaiig) ívelő vonulat érdekes színfoltja az irodalmi öszképnek, de messze nem meghatározó jellegű. Viszont nélkülük nem magyarázható az egész. A »szerbus manier« reformkori útja egyben arra is utal: hogyan sikerült a magyar költészet formáit idegen eredetű elemekkel gyarapítani; hogyan sikerült egy kockázatos adaptáció kísérlete. A »szerbus manier« műfajokat is differenciált, versnemet is tökéletesített.” (162)

Más esetekben azonban a tények ellenállnak a fent jellemzett kiszélesítő módszer alkalmazásának. Az irodalmi érintkezés ugyanis gyakran a kontaktus szintjén maradt; minősége és jelentősége informatív, politikai vagy tudományos jellegű volt, s mint ilyen lényeges is lehetett, de a befogadó irodalom folyamatába nem épült bele, vagy csak a második vonalba, a periférikus jelenségek közé. Fried István tudósi erénye, hogy ilyen esetekben nem tesz erőszakot a tényeken a módszer kedvéért, hanem határozottan megállapítja az adott jelenség irodalmi korlátait, s így azzal az elméleti tanulsággal szolgál, hogy az irodalmi kölcsönhatásokat vizsgálva, jelentőségükhöz mérten kell regisztrálni a kapcsolat szintjén megmaradó jelenségeket, s mint ilyeneket kell elhelyezni az összefolyamatban. Székács József informatív és mennyiségileg jelentős fordítói tevékenységéről, például, Fried leszögezi: „Székács nem volt olyan jelentékeny költői egyéniség, hogy gyökeresen szakítani tudott volna kora költői ideáljaival. Apró megalkuvásai, szókincsbeli engedményei a szorgalmas és tehetséges fordítót, de semmi esetre sem a korszakalkotó költőt állítják elének. Ezért kötete csak a szerb–magyar irodalmi kapcsolatok történetében határkő — és nem a népiesség fejlődésében. . .” (182)

Mármint: ahogy a délszláv népköltészet recepciójának minősége a magyar irodalomban fokozatosan ebbe az irányba tolódik el — a kezdeti poétikai vonatkozások egyre inkább az eszmei, tudományos (néprajzi) és politikai aspektusoknak adják át a helyet —, úgy szorul vissza, szükségképpen, Fried módszerében az összehasonlítás, s helyébe a kontaktológiai filológia és a konkrét kritikus műelemzés lép, az elméleti alapokhoz való hozzájárulás helyett az új adatok feltárása vagy a már ismertek újszerű csoportosítása kerül előtérbe. Ez utóbbiak a kontaktológia, a műelemzések pedig a magyar irodalom és a magyar műfordítás-irodalom története szempontjából jelentősek. A fordítások beható elemzése azért úttörő értékűek, mert nem csupán adatrögzítők és leíróak, hanem elemzők és

értékelők; megmutatják, hogy a délszláv népköltészet magyar fordításai — relatív értelemben — a maguk korának műfordítás-irodalmában sem tartoznak az első minőségi vonalba. S a recepció szempontjából döntő, hogy a magyar irodalmi közönség a délszláv népköltészetet részben idegen (német) közvetítéssel, részben pedig esztétikailag zömmel közepes magyar fordításokból ismerte meg. Másrészt különösen tanulságosak azok az elemzések, melyek során alkalom nyílik a fordítások sikerületlenségeit nem csupán a fordító korlátozott költői tehetségéből magyarázni, hanem a magyar irodalmi népiesség alapvető ambivalenciájából: a valódi népiesség mögött, a második vonalban, az epigonok tevékenységében lappangó népieskedés buktatóinak hatásából. Az ilyen rendkívül meggyőző helyek is mutatják, hogy Fried az elemzések során jól kivethető értékrendszerrel viszonyít és csoportosít, de sohasem elvontan, a műfordítás mai normái szerint, hanem a vizsgált kor irodalmi és fordítói úzusa szerint.

Mindezen felül a könyv a teljességre törekszik. Számba veszi, elemzi és értékeli a szűkebb értelemben vett irodalmi érintkezésen kívül a szakmai, tudományos vagy éppenséggel privát, személyes kontaktusokat is; innen a könyv monográfia vagy kézikönyv jellege. Viszont a teljességigény olykor a módszer egységességének, a szerkezet feszességének rovására megy. Fékezi a fő gondolatmenet kifejtését, például, a Vitkovics-versek kronológiájának aprólékos, talán külön mikrofilológiai tanulmányba kívánczó latolgatása, mely a fő gondolatmenet számára nem szolgál különösebb tanulságokkal; továbbá túldimenzionálnak s ezért túlértékelőnek tűnik a délszláv népköltészet Jókaira tett hatásának interpretálása, hiszen az ő esetében ez a recepció nem tekinthető lényeges és szerves jelentőségűnek, regénymodell formáló hatásúnak. Mint láttuk, a módszer „billenése” az anyag tényeinek a függvénye: ahogy a délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban fokozatosan veszít a folyamat elején tapasztalt jelentőségéből, úgy lesznek a könyv információi egyre kevésbé relevánsak a magyar irodalom szempontjából. Kazinczy, Kölcsey és Vitkovics esetében lényegi adalékokat nyújt a magyar irodalomtörténethez, Arany és Erdélyi kapcsán az elméleti és tudományos érdeklődésre toldók át a hangsúly, Székács, Úrházy, Kondor munkássága az információ, a műfordítás és a periférikus, másodlagos jelentőségű irodalmi jelenségek körébe tartozik, Jókai és a délszláv népköltészet kapcsolatát elemezve pedig néhány esetlegesen felbukkanó motívum regisztrálására kénytelen szorítkozni a vizsgálat.

E következetességgel Fried módszertanilag is alátámasztja a téma *értékelő* kifejtését, könyve tehát nemcsak leírja és elemzi a délszláv népköltészet recepcióját a magyar irodalomban, hanem mérlegre is teszi, meghatározza funkcióját és jelentőségét, s ezek időbeli alakulását. Éppen az értékeléseknél kelt azonban hiányérzetet a feldolgozott anyag tágabb keretek közötti mérlegelésének elmaradása, pl. a délszláv népköltészet szerepének akárcsak vázlatos összehasonlítása a magyar népköltészet szerepével a magyar irodalmi népiességben, vagy a délszláv népköltészet magyar irodalmi recepciójának körülbelüli elhelyezése a délszláv–magyar irodalmi kölcsönösség keretei között általában. Jelezni lehetett volna, mikor és miért állt előtérben éppen a népköltészet recepciója az irodalmi kölcsönösség egyéb tartalmihoz és formáihoz képest; mikor és miért mutatott a kapcsolat iránya inkább a magyar irodalomtól a délszláv felé, mikor és miért fordítva. Hiszen éppen abban az időben, amikor a délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban már csak periférikus jelentőségű, a magyar irodalom hatása a szerbben rendkívül fontos szerepet játszik (a Petőfi-recepció Zmaj és Jakšić költészetében). Általában, az „átadó” szerb (délszláv) irodalom nem kerül mindig jelentőségéhez mérten előtérbe; a nagyon meggyőző indítás, a magyar és a szerb felvilágosodás és klasszicizmus összehasonlító elemzése után (51–55) a szerb irodalom a látóköron kívültre kerül. Bizonyos, hogy ennek a terjedelem korlátozottsága is az oka. Viszont az összehasonlítás éppen ebben az irányban lenne igazán gyümölcsöző: megvizsgálni, a népiességnek mint jellemző kelet–közép-európai jelenségnek milyen változata alakult ki a magyar, ill. a szerb irodalomban, s milyen szerepet játszott ebben a délszláv népköltészet mint közös tényező. Majd innen továbblépve lehetne megalkotni a teljes kelet–közép-európai népiesség-szintézist, melynek lehetőségét és szükségességét Fried is jelzi utalásaival a többi itteni nép irodalmára.

Természetesen nem a vázolt lehetőségek *megvalósítása* kérhető számon Fried István könyvtől; sem jellege, sem célkitűzései nem adnak erre módot; a szerző ezúttal nem ezekre a feladatokra vállalkozott. De felvázolásukkal keretbe foglalta volna az anyagot, és a továbblépés útját mutatta volna. Ez a továbblépés, a szintézis megvalósítása talán munkaközösség feladata lesz. Fried István monográfiája biztos támpont, alapvető mű e majdani munkálatok számára.

*Milosevits Péter*

## Hungarológiai Értesítő

A Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság folyóirata  
I. évfolyam, 1979

Nem vagyunk olyan gazdagok, hogy a hazánkon kívül élő magyarságnak népünk irodalmára, történetére, nyelvi életére vagy néprajzára vonatkozó, gyakran új meglátású tudományos eredményeket felmutató munkásságát veszni vagy nélkülözni tudjuk. Eddig csak rendszertelenül, alkalm szerűen jelentek meg tudósítások, rövid recenziók azoknak a határainkon kívül élő magyar tudósoknak rólunk vagy saját magukról írt tudományos publikációról, amelyekhez hozzájutni — „eredetiben” — csak nagy fáradság árán lehetett volna. Sok tudósunk, kutatónk nélkülözötte ezért azoknak a filológiai kutatásoknak konkretizált ténymegállapításait, amelyek ismerete teljesebbé tette volna az eddigi eredményeket, és fordítva is: a külföldi filológusok is jobban támaszkodhattak volna itthoni kutatóink tudományos tevékenységére, ha ismerték volna azokat.

Nagy-nagy mulasztásunkat pótolja ezért a Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság által kiadott *Hungarológiai Értesítő*, amely a Társaság által összefogott, hungarológiát, hungarisztikát — magyarságtudományt — művelő szakemberek munkáját igyekszik bemutatni, népszerűsíteni nemcsak a szakterületek érdekeltjeinek, hanem azoknak is, akiket közelebről érint e szakterületek hazánkon belüli és kívüli művelése. Igazat kell adnunk Szabolcsi Miklósnak: amíg külföldön a germanisztika, szlavisztika, polonisztika stb. régóta nemcsak nemzeti, hanem nemzetközi tudományág, addig a hungarológia nemzetközi szintű kutatásában még csak az első kapavágásokat tettük meg. Ezt a komoly veszteséget kell pótolni a magyar nyelvészet, irodalom és néprajz területén folyó kutatómunka intenzívebb feltárásával.

A Társaság első kiadványaként megjelent folyóirat, helyesebben: évkönyv, a hazai és a különböző országokban tevékenykedő hungarológusokat igyekszik egymáshoz közelebb hozni, hogy megismerve egymás munkásságát, erőteljesebb elánnal, lelkesebb lendülettel, főleg a fiatal kutatók bekapcsolásával munkálkodva kivívassák a hungarológia nemzetközi megbecsülését.

A kiadvány hátterét megadja az 1977-ben alakult Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, amelynek elnöke az uppsalai egyetem finnugor intézetének tudós professzora, Bo Vickman, főtítkára pedig Klaniczay Tibor akadémikus. A Társaság 1978 szeptemberében tartott végrehajtó bizottsági ülésén határozták el a *Hungarológiai Értesítő* és egy idegen nyelvű folyóirat, a *Hungarian Studies* kiadását. A Béládi Miklós felelős szerkesztésében, Jankovics József szerkesztésében az eredeti elképzelés szerint évente kétszer, de később az évente egyszeri megjelenésre átállított folyóirat (?) áttekintést, tájékoztatást kíván nyújtani a magyar nyelv-, irodalom-, néprajztudomány területén folyó kutatómunkákról, a bibliográfiákról, a szakkönyvekről készített ismertetésekről, tudományos összefüggések eredményeiről, terveiről stb.

Itt mindjárt föl kell vetnünk egy kérdést: miért csak az említett három tudományág művelése szerepel a programban, miért nem kapott helyet vagy bővebb területet az említett tudományágakkal szorosan érintkező történelem- és zenetudomány vagy egyéb művelődéstörténeti kategóriák? Lehet, hogy e tudományokkal a Társaság munkaköri keretei bővülnének, de követendő példaként máris élénk állnak a külföldön levő hungarológiai intézetek, amelyek e feladatokat is példamutató pontossággal ellájták.

De még e polarizált program megvalósításával is úttörő hazai feladatot vállalt magára a Társaság és a szerkesztőség, mert sajnálatos, de valós igazság ez a szerkesztői megállapítás: „Soha és sehol nem volt még arra példa, hogy a hungarológia tudományos természetéről évről évre haladó rendszerességgel és egyetlen kiadvány nyújtson világméretű áttekintést.”

Persze, e megállapítással párhuzamosan fölmerül mindenki bennünk a kérdés: mi történik az 1977 előtti tudományos anyaggal, vajon nem lehetne-e kiadni enciklopédiát vagy lexikont, amely a magyarságtudománnyal kapcsolatos cikkekről informálhatna bennünket? És mindezt nemcsak magyarul, hanem idegen nyelveken is? Szép célkitűzés, amelyet időben elrendezve meg lehetne és — úgy érezzük — még is kell valósítani.

Az *Értesítő* megjelenésével máris törlesztünk. A kötet szerkesztői bátran nekivágtak a belföldi és külföldi kiadványdzsungelnek, és már az első kötet kiadásának szerkesztői előkészítésekor kiderült, hogy csak az 1977-es esztendőtt véve figyelembe, 300-nál is több művet kellett ismertetni. Bár a bevezetés recenziókról szól, úgy látjuk, könyvismertetések ezek a legtöbbjükben és nem recenziók, mert hisz a recenzió fogalmába mindig beleérzünk valamiféle pro vagy kontra bírálatot, kritikát,

esetleg glosszát is. Az *Értesítő*ben mindezekből csak ritkán vagy halványan élvezhetünk egy csipetnyit. Minden bizonnyal nem is ez volt a cél, hanem — ami valóban fontosabb — a témák rövid feltárása, tárgyilagos ismertetése, a szerzői intenciók visszaadása: tömören, tárgyilagosan, lényegre látóan.

A Kósa László és D. Máta Mária közreműködésével Jankovics József által szerkesztett könyvismertetések mintegy kétszáz lapot ölelnek fel. Ebből is csaknem kilenc ívnyi terjedelmű az irodalomtörténet. A négysoros ismertetéstől a 90 sorosig helyt kapott minden 1977-ben megjelent alkotás még akkor is, ha nem került könyvárusi forgalomba, hanem csak az antikváriumokban vagy közvetlenül (pl. valamelyik múzeum útján) volt beszerezhető. Ekként az *Értesítő* sok olyan értékes alkotásra hívja föl az olvasó figyelmét, amelyet honi szakfolyóirataink elmulasztottak ismertetni.

Az említett három tudományág közül a leggazdagabban az irodalomtudomány szerepel. Az ábécé-rendbe rakott anyag mindazokkal az írókkal, költőkkel megismertet bennünket, akikről az 1977. évben tudósítást, tanulmányt, értekezés jelent meg. Mivel pedig ez az esztendő az Ady-centenárium jegyében zajlott le, csak természetes, hogy a legtöbb írás (19) róla szól, költészetének értékelését adja.

A régi irodalomtól napjainkig igen sok igényes tanulmány tükrözi a belföldi és külföldi magyar irodalmi élet sokszínűségét, vitalitását: a visszatekintések, a kortársi emlékfolyamok, a szenvedélyes, dokumentum értékű levelezésközlések, a villanó-villódzó kritikák, a szövegértelmezések, verselemzések olyan hatalmas ismeretanyagot tárnak elénk, amelynek változatossága valóban meglep bennünket. Különösen jelentősek a szomszédos országokban vagy az USA-ban élő magyarságnak a hazai és az ottani irodalmi élettel való kapcsolatai, az eredetükben is eltérő kultúrák kölcsönhatásának megfigyelése, az e folyamatok mérlegeléséből készített reális feltérképezések.

Néha egy-két szociológiai, történeti vagy nyelvészeti (például: *Tanítsunk magyarul!*) mű keveredik az irodalommal. Ez azért is természetes, mert a határterületek többször annyira egybemosódnak, hogy valóban nehéz eldönteni egy-egy alkotás tudománybeli hovatartozását. És bár a Bevezetésben nincs szó a magyar zenetörténetről, a könyvismertetésekben mégis három beszámolót olvashatunk.

Gazdag anyagot ajánl a *Magyar nyelvészet 1977* címszó is. Számos nyelvtudományi és nyelvtörténeti munka hívja fel magára a figyelmet. A főbb témakörök az anyanyelv kérdéseivel, nyelvfejlődésünk történetével, a nyelvhelyességi elvek ismertetésével, nyelvművelő tanácsokkal foglalkoznak, de helyt kapnak a mai család-, kereszt- és ragadványnevekről, az egyes költők nyelvéről, a magyar nyelvjárás atlaszról írtak is.

A legsoványabb rész a néprajztudománynak jutott: terjedelemben és tartalomban egyaránt. Az alig 22 lapra kontemplált 48 textusismertetésből 34-et egy személy fejtett ki. Ez mintha arról tanúskodnék, hogy híjjával vagyunk az etnográfusoknak vagy legalábbis a jó tudósítóknak, recenzoroknak. A témakörök szinte túltengően a népdalgyűjtés köré fonódnak, bár néhány adatközlés hitvilágunk és a népviselet gazdag kincseire hívja fel a figyelmet, a fehér foltok eltüntetésére törekszik.

Az *Értesítő*nek a könyvismertetésekkel foglalkozó gazdag része nemcsak hallatlanul nagy témaanyagot ölel fel, nemcsak értékes műhelymunkákról ad keresztmetszetet, de sok elfeledésre ítélt portréről, visszhangtalanul maradt alkotásról veri le a port, s ezzel a kései elégtételadással gyakran fontos eredményekre, levéltári kutatásokra hívja fel a figyelmet. Jelentős érdeme az *Értesítő*nek az is, hogy a Társaság célkitűzéseinek eleget téve szervezetileg összefogni igyekszik mindazokat, akik a hungarológia nemzetközi megbecsülését saját munkájukkal is igyekeznek elősegíteni.

Az *Értesítő* második része az 1977. év termésének bibliográfiáját adja. Az irodalomtudományi részt szerkezetileg ekként tagolja: általános rész, összehasonlító irodalomtörténet, irodalmi kapcsolatok; majd: irodalomelmélet, nyelv, stílus és fordítás. A magyar irodalomtörténet korszakaira nézve négy csoportot állít fel a kötet: Régi magyar irodalom — Felvilágosodás, reformkor — XIX. század 2. fele — XX. század. Ha nem is teljes, de igen gazdag a személyi rész, az egyes hazai szerzőkre vonatkozó irodalom. Ki kell emelnünk *A magyar irodalom külföldön* című fejezetet, amely Csehszlovákia, Jugoszlávia, Románia, a Szovjetunió és más országok magyar irodalmát fogja össze, minden országnál általános és szerzői részre tagoltan. Ezt követi a különböző hazai folyóiratokban ismertetett irodalomtörténeti művek felsorolása.

A magyar nyelvre vonatkozó kutatások bibliográfiája a viszonylagos teljesség igényével a magyar nyelvtudomány művelőinek tematikai rendszerbe foglalt publikációját közli akként, hogy a kutatásokat a földrajzi szempontok teljes mellőzésével kiterjesztette a határainkon, sőt a kontinensünkön túlra is. Az uráli (finnugor) nyelvészetből azokat a munkákat vette számba a kötet, amelyek magyar nyelv-

szeti vagy nyelvtörténeti vonatkozásúak. A kitűzött cél megvalósíthatása érdekében a szerkesztők 47 magyarországi és 46 külföldi folyóiratot (tanulmánykötetet) vettek figyelembe.

A néprajztudományi bibliográfia (minden esetben csak az 1977. évre vonatkozóan) a népek, népcsoportok, tájak témakörén túl még 19 olyan tárgykört jelöl meg, amelynek adataiból többet közül. A XIV. pontnak ez a címe: *Népköltészet, népdal*. Ezt olvasva úgy tűnik, mintha a népdal nem volna népköltészet, vagy mintha a ballada, a hystória, az elbeszélés, a mese, a monda stb. nem volna epika, mert az epikai részen kívül, önállóan szerepelnek.

A kötetet a hungarológia hírei (a Társaság szervezeti életére, az emlékülésekre, a Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság vezetőségére és tagságára vonatkozó adatok) zárják.

A kisebb aránytalanságok ellenére is az *Értesítő* kiválóan teljesíti feladatát: a magyarság történelmi emlékezetének ébrentartását és megtarthatását.

Tóth István

## Szemiotika és művészet

A Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének és a Szovjetunió Tudományos Akadémiája Gorkij Világirodalmi Intézetének közös kiadványa. Felelős szerkesztő J. J. Barabas Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó, 268 l.

1972-ben és 1973-ban a szovjet és a magyar Tudományos Akadémiák közti együttműködés keretében Budapesten rendeztek két konferenciát. Mivel ezeknek szervezője az MTA Irodalomtudományi Intézete, illetve a moszkvai Gorkij Világirodalmi Intézet volt, a téma is az irodalom-szemiotika és határterületei lettek. A megbeszéléseken előadások és vita követték egymást, és voltaképpen a második konferencia anyagából szerkesztették a szervezők a kiadványt. Előbb a szovjet változat jelent meg (ugyanazek szerkesztésében) még 1977-ben, a Nauka kiadó gondozásában *Семиотика и художественное творчество* címmel, 368 lapon. Ezzel gyakorlatilag teljesen azonos a magyar kiadvány. E furcsa hazai késés nem csupán a magyar szerkesztők és Akadémiai Kiadónk közismert tempóssága magyarázza, hanem az a körülmény is, hogy a budapesti konferencia orosz nyelven folyt, ezt tekintették az „autentikus” szövegnek és a magyar előadások eredeti szövegét is az orosz kiadáséhoz igazították. A kiadványból hiányzik is két magyar tanulmány: Bojtár Endre *Jel és dolog az avantgarde irodalomban* című dolgozata, valamint Bonyhai Gábor filozófiatörténeti áttekintése tartalmi okokból maradt ki. Kár, hogy a rendkívül érdekes vitából végül is semmi sem látott napvilágot, hiszen ebben nem csupán részletkérdések pontosabbá tételéről, hanem elvi problémákról is szó esett. Magam onnan szűrtem le annak idején azt a pragmatikus szovjet álláspontot, miszerint a szemiotika alkalmazható az irodalmat megelőző és környező jelenségek vizsgálatára, elégtelen viszont a hivatásos irodalom klasszikus alkotásainak elemzésére, mivel itt a történelmi materialista irodalomkritika szabályai a mérvadóak. Ettől eltért a magyar felfogás, amely szerint mindenhol alkalmazható a szemiotikai vizsgálat, amely önálló és önmagában befejezhető eljárás is, és amelyet nem kell „megfejezni” valamilyen más következtetésekkel, ez azonban nem az egyetlen módszere az irodalomtudománynak. Ha típusában kívánjuk sarkítani a kétféle nézőpontot, azt mondhatjuk, a magyar felfogás egy toleráns módszertani pluralizmust képvisel, amely a szemiotikán belül kísérli meg a maga társadalmias vagy egyenesen marxista nézőpontjainak érvényesítését; a szovjet felfogás viszont polémikus, és a szemiotikát afféle előzetes adatokat szolgáltató, bizonyos mértékig gyanús, egy határig viszont megengedhető eljárásnak tartja. Önkritikusan rögtön hozzá kell azonban tennünk ehhez, hogy a felkészültséget és a konkrét alkalmazást tekintve a szovjet kutatók nemhogy hátrányban lennének magyar kollégáikhoz képest, inkább ellenkezőleg. Hrapcsenko akadémikus áttekintése az esztétikai jel természetéről nem egyértelműen szemiotopárti, olyan anyagismeretről árulkodik viszont, amely bármely magyar pro-szemiotikus irodalomtudósnak dicsére válna, és átgondoltságában is példamutató. Ha összevetjük például a két folklorisztikai–szemiotikai dolgozatot, a szovjet írás (Meletyinszkij tanulmánya) átfogóbb, konkrétabb, ezzel szemben a magyar deklaratív és az ismeretterjesztés szintjét nem haladja meg. Miklós Pál kínai tárgyú dolgozata a *Mire jó a szemiotika?* címet viseli, és általában foglalkozik a távol-keleti képeken látható versszövegek témájával, szakirodalmi állatkozások nélkül. A szovjet sinológus, Riftyin dolgozata *A szereplő verbális portréjának jeljellege a klasszikus kínai irodalomban* egy fontos részletkérdés teljes filológiai apparátussal való bemutatása, egyszersmind irodalomtörténeti csemege is. Lotman, Ivanov és Toporov vagy Bogatirjov maga ugyan nem kapott

helyet a kötetben, sőt még a rájuk való utalások száma is korlátozott, mégis szóhoz jutott a szovjet történeti irodalomtudomány legjobb áramlata Lihacsov dolgozatában, a kultúratörténeti iskola pedig Averincev dolgozatában az órosz irodalom, illetve a bizánci kultúra anyagában szemlélve. A magyar résztvevők rangja sem kisebb: az irodalmi művek jelentésének kérdéseiről Kőpeczi Béla, az új avantgarde jel-fogalmáról Szabolcsi Miklós akadémikus adott áttekintést.

A 15 tanulmány mindegyike tudományos eredmény. A 8 szovjet dolgozat azonban jól jelzi, mennyi mindent lehet még tanulnunk nem is mindig szemiotikus szovjet kollegáinktól. Végére is ez adta már a konferenciák rendezésének érdemét is. Most, a kiadványt kétszeres örömmel üdvözölhetjük. Egyrészt lényeges hozzájárulás irodalomszemiotikánk (és folklorisztikai szemiotikánk) eddigi eredményeihez. Másrészt végre nem szükséges, ám hézagpótló fordításgyűjtemény, hanem eredeti dolgozatok sora, amely azt mutatja, mire jó a gyakorlatban a szemiotika. E téren is előbbre járnak szovjet társaink: náluk kevesebb a deklaratív helyeslés, több azonban az elmélyült konkrét munka. Ezt is meg kell tanulnunk: szabadabb tudományszemléletünk arra is kötelez, hogy eleven gyakorlatba ültessük át a pártolt új irányzatokat.

A kötet orosz címe jobb, mint a magyar, mivel végül is nem a „művészet”, hanem csak az irodalmi mű kérdéseiről esik szó a kötet hasábjain. Feltétlenül szükség volna arra, hogy akár az irodalomszemiotika, akár a folkloriszemiotika vagy éppenséggel a művészetszemiotika tárgykörében mielőbb folytassuk a szovjet–magyar szimpóziumok sorozatát, azután ezek anyagának kiadását. Már ez első kötet is eddig a *legjelentősebb* szemiotikai tanulmánygyűjtemény magyar nyelven. Mielőbb szükség volna méltó folytatására, mindkét ország kutatóinak és olvasóinak érdekében.

Voigt Vilmos

### **Szabó György: Századunk olasz irodalmának kistűkre és más tanulmányok**

Budapest, 1979 [1980], Gondolat Könyvkiadó, 388 l.

A mai olasz irodalomról kevés összefoglaló művet olvashatunk, holott örvendetesen egyre nagyobb számban fordítják a jelentős írók műveit. Ezért is üdvözöljük Szabó György *Századunk olasz irodalmának kistűkre és más tanulmányok* című kötetét, bár a szerző *Az olasz irodalom a XX. században* című, monografikus pályarajzokat összefogó könyve (Bp., 1967, Gondolat) bevezető tanulmányában hasonló módon mutatta be a modern olasz irodalom fejlődésvonulatát. Jelen könyv első része, a kistűkör, Várady Imre *Az olasz irodalom kistűkre* (Bp., 1931) című művének folytatása, de csak a kronológiát tekintve, mert szemléletében más, a marxista irodalomtörténet eszközeit és módszerét alkalmazza. Már maga a kistűkör műfaja meghatározza a megközelítési módot, ezt a szerző is hangsúlyozza bevezetőjében. A kistűkör áttekintése egy adott kor irodalmának, s az értékelés előtérbe helyezése helyett elsősorban a felsorakoztatásra, a bemutatásra és a főbb tendenciák felvázolására törekedhet. Szabó György tanulmánya a századelőtől máig öleli fel az olasz irodalom egészét. A szerző mindig a társadalomból indul ki, kiemeli az irodalmat meghatározó szellemi áramlatokat, s az irodalmat a társadalom szerves részének tekintí, amely azzal szoros kölcsönhatásban áll, akár pozitív, akár negatív tendenciát erősít és támogat. De az olasz irodalmat nemcsak az olasz társadalom viszonylatában vizsgálja, hanem komparatív módon: egy nemzet irodalma elválaszthatatlan a környező nemzetekétől, adott esetben az egész európai irodalomtól. Az olasz irodalomban nyilvánvalóan jelentős a XIX. századi orosz irodalom, a századforduló monarchiájának irodalmi termése, a francia irodalom formaújító törekvései és az angolszász irodalom hatása. Hangsúlyozza Itália Magyarországhoz hasonló helyzetét, azt ugyanis, hogy a művészeti tendenciák olykor késve és többnyire egyszerre érkeznek, aminek hatására meglehetősen sajátos irodalom születik, mert az olasz irodalomban a nemzeti hagyományok is meghatározó erővel bírnak. A szerző az általános kép kialakítása mellett részletesebb ismertetésekkel, elemzésszerű részekkel teszi teljesebbé a XX. századi olasz irodalom bemutatását: a jelentős magányos alkotók és az irodalmi, szellemi vezéregyéniségek pályáját festi meg vázlatosan a műveik tükrében.

A kötet első tanulmányában következetesen egy elemzési módszert követ: az irodalom meghatározottságát emeli ki, tehát a filozófiai–esztétikai megközelítés helyett az irodalomszociológiához közelít. Szándékában rendszerező: egy-két kivételtől eltekintve felsorolja a műveket vagy csupán



néhány mondattal jelzi. Teljes, de nagyon vázlatos képet rajzol tehát, ami a rendkívül sokrétű, színes irodalomban való eligazodáshoz segítséget, kiindulási pontot nyújt.

A kötet második részében monografikus tanulmányokban elemzi a szerző a századelő két legnagyobb alakjának, Svevónak és Pirandellónak munkásságát, majd az újabb irányzatokat és csoportosulásokat mutatja be. Megváltozik a módszer: a Svevo- és Pirandello-tanulmányokban az analízis kerül előtérbe, bár a történeti háttér meghatározó szerepét továbbra is hangsúlyozza. Svevo pszichológiai regényét is a „katasztrófa felé tartó világ ijesztő embertelenségéből” vezeti le, természetesen hangsúlyt adva a korabeli filozófiai tendenciák érvényesülésének is, s figyelembe véve az író „mittel-európai” voltát.

A *Groteszk és avantgarde* című tanulmányban a szerző kilép az *olasz* irodalom vizsgálatából, filozófiai alapra helyezve az *egész európai* avantgarde irodalomban kutatja a groteszk megjelenési formáit egy jelzésszerű történeti áttekintés után. A groteszk születésétől kezdve összetett jelenség, s bár a tragikomikum változatos formákban jut kifejezésre, az állandó átfedések miatt a kategorizálás vitatható egyszerűsítés. A szerző nagy súlyt fektet a futurista groteszk elemzésére, amelyben a világfelfogás a legpregnansabban, az alkotóelemek bizarr társítása révén fejeződik ki.

A *Hagyomány és újítás a futurista irodalomban* című tanulmányban Szabó György magabiztosan rajzolja meg a futurizmus formaújító törekvéseit, de – talán első ízben – nem elszigetelt jelenségként tekinti a századelő irodalmait megrázó s különösen az olasz irodalomban robbanásszerűen jelentkező, az olasz szellemi, sőt politikai életre elementárisan ható új izmust, hanem feltárja előzményeit, s az olasz társadalmi–gazdasági valóság talaján vizsgálja érvényesülésének és kiteljesedésének lehetőségeit. A tanulmány második részében a futurizmus többretegűsége és a különféle csoportosulások–szétválások bemutatásával a többé-kevésbé egységesnek mondható ideológia más-más értelmezését, irodalmi tükröződését tárja elénk. A szerző – *A futurizmus* című kötetével ellentétben (Bp., 1964, Gondolat) – időszzerű kutatási és vizsgálati módszerek alkalmazásával.

A következő három tanulmányban a valóban kortárs irodalommal foglalkozik: a *Buzzati harca az Idővel* című elemzésében az „Idő” metaforikus jellegű fogalomra eszményül, amit Buzzati kívülállóként szemlél, de benne lüktet minden munkájában.

Az utolsó két tanulmány (*Olasz novellák a háború után; Neptun nemzedéke*) a kistükörben nagy vonalakban bemutatott irányzatok és csoportosulások kibővített rendszerezése, ami segítséget ad a tájékozódni kívánóknak.

Szabó György kötetét két esszé zárja, ezek megtörik a hangvételükben, stílusukban és módszerükben oly különböző és egyenetlen színvonalú, de szándékukban mégis egyezők irások egységét, s mintegy függelékként állnak a könyv végén. Bár a szerző személyes élményei érzéketlen leírása mellett törekszik számot adni a modern képzőművészeti tendenciákról (*Fordulat Velencében*), vagy Petőfi ürügyén (*Petőfivel X-ben*) a kultúra síkján megmaradni, s bár az olasz mindennapi valóság iránt érdeklődő olvasót magával ragadja érdekességük, a *Reflexiók* címen kapcsolt írások nem illenek a tanulmányokat összefűző kötetbe.

Ordasi Zsuzsa

## Gereben Ágnes: Csehov világa

Budapest, 1980, Európa Könyvkiadó, 316 l.

(Írók világa)

„Hiányt pótló munka” – megszokott kifejezése ez a könyvismertetés terminológiájának. Talán sehol sem olyan indokolt azonban, mint amikor az első, Csehovról szóló magyar monográfia recenzálásához látunk. Hiszen Csehov háromnegyede évszázada halott, műveit még életében, a múlt század kilencvenes éveitől ismerik, olvassák, majd játsszák Magyarországon. Hogy eddig mégsem akadt kutató, aki az életmű egészének feldolgozására, összefüggéseinek, koherenciájának feltárására vállalkozott volna nálunk, annak magyarázata nem nagyon lehet. Indoka viszont több is. Ami az 1945 előtti helyzetet illeti, ismeretes ennek az időszaknak, elsősorban a húszas éveknek Tolsztoj–Dosztojevskij-kultusza, amely mindenekelőtt a magyar értelmiség soraiban volt explicit. Kettejük műveivel, a róluk szóló sokféle-fajta regény- és esszéirodalom olvasásával azonban mintha ki is merült volna az orosz irodalom iránti mélyebb érdeklődés. Ennek egyik jele az is, hogy egy olyan világirodalmi rangú művészre, mint amilyen Csehov volt, már az öt megilletőnél is kevesebb figyelem jutott, természetesen

Kosztolányi gyönyörű esszéitől eltekintve. A felszabadulás utáni első évtizedben sem az értelmező, sem az elemző-elméleti tevékenység, de még a népszerűsítő munkásság sem fordult rangjukhoz méltóan a nagy orosz klasszikusok elemzése felé. Részben nem is volt tanácsos, hogy forduljon, részben nem is volt rá sem szükség, sem igény, így az egykorú irodalomtörténeti gárda elsősorban a kortárs művek befogadásának szolgálatába állította a tevékenységét.

Azóta hazai szerző tollából megjelent egy mű a színműíró Csehov magyarországi fogadtatásáról. Peterdi Nagy László könyvétől eltekintve azonban a kiadók a Csehovról szóló irodalmat az orosz memoáriródalom töredékes fordításával oldották meg; igaz viszont, hogy az író műveinek egyre újabb és újabb kiadásairól folyamatosan gondoskodnak; a kiadói tájékoztató 1981-re újabb válogatást – egyébként éppen a recenzált mű szerzőjének válogatását – jelzi.

Mindent egybevetve tehát a *Csehov világa* című könyv ismertetését joggal indíthatjuk azzal, hogy a magyar russzisztika régi adósságát törlesztő, *hiánypótló* műről van szó. Műfaji szempontból is érdekes.

Nem csupán az író élettörténetének megírására és művei ismertetésére vállalkozik, hanem sokkal többre: arra, hogy egy olyan történeti-társadalmi háttérbe ágyazza az életművet, amelyből szinte kérihelhetetlen következetességgel ágazik ki az élet és a mű minden lényeges eleme, hogy – mint az őt létrehozó körülményekre adott reakció – nyomban vissza is hasson azokra. Gereben Ágnes felfogásában ilyen szempontból az alkotásnak nincsenek véletlenszerű vagy esetleges elemei; *szükségszerű*, hogy Csehov a pályának éppen az adott pillanatában az adott témát és az adott módon jelenítette meg. Az életmű koherenciája nem csupán önmagára, hanem a kortól való meghatározottságára, azzal létrejövő egységére is érvényes, s – ha helyesen értelmezem – a recenzált mű szerint ez adja világirodalmi nagyságát, mai érvényét is.

Mindebből következően a csehovi pályakép iránt érdeklődő olvasó mintegy mellékesen sok mindent megtud az orosz fejlődésben oly sajátos szerepet betöltő vegyes rendű, ún. *raznocsinyec* értelmiségi rétegről, a hatvanas évek emelkedett, az orosz történelem korábbi évszázadaiban soha nem tapasztalt lelkes és tenni vágyó társadalmi atmoszférájáról, a nyolcvanas évek politikai levegőtlenységének lélek- és művészettorzító depressziójáról, a cárgyilkosságról, a diákmozgalmakról stb. Csak helyeselhető, hogy ezzel kapcsolatban a szerző többször is bevonja a csehovi életmű elemzésébe Tolsztoj és Dosztojevszkij alkotói-gondolkodói útjának releváns mozzanatait is.

Lineárisan az életrajzi–történeti–társadalmi beágyazottság néhol ok–okozati erejűvé váló felidézésének és a mű születési körülményeinek csak mesterségesen elkülöníthető határán, vertikálisan a társadalmi kód és az esztétikai kód metszéspontján teremődnek meg az elemzés szempontjai. És valószínűleg ez az oka annak, hogy Gereben Ágnes gyakran a szakirodalomban elfogadottól eltérő eredményre jut a mű elemzésében és/vagy értékelésében. Ilyen a korai *Elkésett virágok*, amelyet a külföldi Csehov-monográfiák is éppen csak hogy említeni szoktak, ilyen a magyarul még soha meg nem jelent *Marja Ivanovna* és részben az *Ivanov* és *A csinovnyik halála*, a későbbi pályaszakaszból pedig *A szakadék*, *A menyasszony*, *A diák* beillesztése az életmű egészébe, és ilyen aspektusból sok tekintetben árnyaltabb értelmezést nyer a *Szahalin* külön tanulmánynak is beillő feldolgozása, hogy csak néhány példát említsek. Összességében s ezért szükségképpen csak elnagyoltan úgy lehet jellemezni az ismertett mű módszerét, mint olyat, amelynek fő törekvése, hogy megtisztítsa a csehovi írásmű interpretálását a közel egy évszázad alatt újabb és újabb rétegekben ráakadó apologetikától és annak következményeitől. E szempont következetes megvalósításával – legalábbis ami a szovjet szakirodalmat illeti – részben Berdnyikov és Papernij, de főleg Csudakov nyomdokain halad. Munkája nyomán azonban az említettek felfogásához képest is módosul bizonyos mértékig az egész életmű belső értékrendje, átrajzolódnak egy kissé az arányai is. Némileg háttérbe szorul például az ifjúkori művek közül a legtöbb Csehonte-karcolat, a terjedelmes *Mihaszna győzelem*, az író „magyar tárgyú” kisregénye, de még a *Dráma a vadászaton* című írás is, amelyből pedig nemrég újra „komoly” filmet forgattak. (Megjegyzendő, hogy az eredeti művek újabb olvasatának – olvasatainak – segítségével időről időre szinte minden nagy alkotónál szükséges és érdemes elvégezni a hagyományosan elfogadott értékrend ilyen módosítását.)

Ami viszont joggal számon kérhető az első magyar Csehov-monográfia írójától, az a színművek méltó tárgyalása. A *content analysis* módszere aligha elegendő egy olyan dramaturgia vizsgálatánál, amely a világszínpad egyik megújítójává vált a huszadik század elejére. Gereben Ágnes célja ugyan nyilvánvalóan a nálunk fél évszázada el- és befogadott Csehov-színművek után a még nem teljesen

otthonra talált prózaíró recepciójának az elősegítése, mégis meg kell állapítanunk, hogy a csehovi dramaturgia jegyeinek feltárása még várat magára; ezt a feladatot még Peter Szondi magyarul nemrég megjelent drámaelméleti igényű, par excellence azonban mégiscsak történelmi beállítottságú munkája sem oldotta meg.

Szeretném viszont felhívni a figyelmet Gereben Ágnes könyvének néhány, nem csupán irodalomtörténeti szempontból gondolatébresztő helyére. A *Nem hiszek a mi értelmiségünkben* című fejezetre például, amely a szakirodalomban új és eredetiségében is meggyőző értékelését adja Csehov társadalmiságának, mélyen a műveibe beivódott individualizmusának, amelyről végül is joggal mondható el, hogy az életmű integráns axiológiai alapjául szolgált; a fejlődés nyugat-európai útjához való, a valóban hagyományosan zapadnyik beállítottságú orosz értelmiségtől annyira eltérő viszonyáról írt része (129), ezzel részben összefüggésben a Tolsztoj iránti ambivalens viszony motívumainak igen hiteles felgöngyöltésére (266–273).

A *Csehov világa* című könyv recenziése semmiképpen nem hagyhat említés nélkül még egy tényezőt. Azt már jó ideje tudjuk, mindinkább elfogadottá is válik, hogy a tudományos megalapozottságnak nem komplementer jelensége a nehézkes, fásasztó, tudományoskodó stílus. Az a fajta élvezetes, minden ezoterikusságtól mentes, sőt mindvégig lebilincselő tárgyalásmód azonban, amelyet ez a széles körű, sok nyelven írt tudományos apparátust integráló, céljaiban egy világirodalmi jelentőségű életmű feltárására vállalkozó és azt elvégző munka konzekvensen alkalmaz, ma sem gyakori. Hasznaként: a tudomány nevelő funkciójának is eleget tesz, hiszen az irodalomelméleti előképzettséggel nem rendelkező érdeklődő számára is nehézség nélkül érthető; világos, pontos, kétértelműségtől mentes állásfoglalásaival pedig a csehovi életmű körül közel száz éve folyó tudományos disputát is előreviszi.

Fodor István

## **Antal Mádl: Thomas Manns Humanismus**

Werden und Wandel einer Welt- und Menschenauffassung

Berlin, 1980, Rütten & Loening, 356 l.

(Germanistische Studien)

Az ismertetendő mű rendkívül érdekes témakört választ tárgyául. A világnézeti fejlődés és alakulás talán egyetlenegy írónál sem kötődik ennyire szorosan az életműhöz, mint Thomas Mann-nál. Ezt a fejlődést kíséri figyelemmel igen nagy filológiai alapossággal a szerző; könyve ezért is tarthat számot nemcsak a szűk szakmai kör, hanem a szélesebb olvasóközönség érdeklődésére is, hiszen az alkotóműhely titkai mindenkit érdekelnek. Reméljük, hogy ez utóbbi mű a közönség számára is hamarosan hozzáférhetővé válik magyar fordításban.

A könyv nagy erényének tartjuk, hogy nem misztifikálja Thomas Mann alakját, hanem emberközelbe hozza tévedéseivel és útkereséseivel együtt. Thomas Mann világnézetének és az emberről alkotott képének változását a fennálló szoros kapcsolatnak megfelelően a műveken keresztül és az író pályáját a gondolatvilág fejlődésének utolsó állomásáig kísérve mutatja be. A pályaképet a gondolatvilág fejlődése kulcsfontosságú mozzanatainak megfelelően bontja fel és tárja az olvasó elé a szerző.

Thomas Mann gondolati fejlődésének kiindulópontját a művészet problematikája jelenti. Thomas Mannt írói működésének ebben a szakaszában a polgári társadalom és a művészet kapcsolatainak lehetőségei foglalkoztatják, valamint a művész helye a társadalomban. A művészi lét mint életforma kérdéseit alkotja az író szinte minden művének gondolati alapját. Ez a kérdés sarkítva jelenik meg a művekben mint ellentétpár: polgári társadalom—művész, egészség—betegség. Ennek a bezárkózó esztétizálásnak felbomlását és az ebből kivezető út keresését láthatjuk a *Königliche Hoheit* című regényben. Ezt a gondolatot fejleszti tovább Thomas Mann *A varázshegyig* tartó szakaszban; innen pedig már az új világnézeti alapállás fejlődését követhetjük nyomon.

A szerző külön fejezetet szentel Thomas Mann három tanítómesterének: Wagnernek, Nietzsche-nek és Schopenhauernek. Belőlük épül fel Thomas Mann filozófiai rendszerének és művészet szemléletének alapvető váza. Ez azonban nem jelenti Thomas Mann-nál a három gondolkodó szolgáló másolását; gondolataikat alkotó módon építi be saját rendszerébe, később kritikának is aláveti őket, majd saját gondolati fejlődése során distanciálja magától, ami nem azt jelenti, hogy megtagadja őket, hanem újraértékeli rá való hatásukat, és kiindulási alapként használja fel gondolati rendszerének továbbfejlesztésében.

Mint említettük, *A varázshegy* jelenti az új világfelfogás első szépirodalmi megnyilvánulását Thomas Mann életművében. Ennek közvetlen gondolati előzményeként fogható fel a *Betrachtungen eines Unpolitischen* című hatalmas esszé, amelynek maga a keletkezése jelenti a fordulatot az író világszemléletében. Erről az esszéről még ejtünk szót, mert az egyik kulcsmozzanat az írói fejlődésben. Thomas Mannról alkotott képünknek nemigen felel meg az, ahogyan az első világháború kérdéséhez viszonyult. Nos, itt mutatkozik meg a maga teljességében a könyvnek azon törekvése, hogy egyáltalán nem kíván idealizált képet adni a művésztől, hanem tárgyilagosan, adatokkal alátámasztva tárja fel az eszmei fejlődés állomásait és buktatóit. Thomas Mann ugyanis kezdetben lelkesedett a háborúért annak reményében, hogy ez megmenti Európát bizonyos széthullási tendenciáktól, és megoldást fog adni sok égető kérdésre. Ebből a nézőpontból szemlélve a „német ügyet” bocsátkozik éles testvér-harcba bátyjával, Heinrichhel, aki már nála korábban felismerte, hogy az igazság nem a németek oldalán áll. A háború előtt megfogalmazott mű végleges formájában érezni, hogy már maga a szerző is túljutott saját álláspontján, felismerte annak helytelenségét, de érzelmileg még túl erősen kötődik hozzá, semhogy megtagadhatná. Ezt az esszét tekinthetjük annak a pontnak, ahonnan kezdve alapvető változást hozó faktorként lépnek be Thomas Mann gondolatvilágába. Itt elsősorban Goethe, Tolsztojra és a Weimari Köztársaságra kell utalnunk, amelyek ebbeli minőségükben az őket megillető súllyal szerepelnek Mádl Antal könyvében. Thomas Mann viszonya a Weimari Köztársasághoz az első határozott – és mai értelmezésünk szerint pozitív – elkötelezettség az író életében. Ez a politikai elkötelezettség tulajdonképpen meghatározza Thomas Mann későbbi állásfoglalását a fasiszmus ügyében. Szeretnénk még kiemelni az író Goethehez való viszonyát is, ami szintén meghatározó jelleggel bír a maga helyén. Ez pedig a mítosz kérdése, amit legrészletesebben a *József* tetralógiában dolgoz ki Thomas Mann. Goethe jelenti a lehetőséget és a példaképet az író számára, hogy a példaadás erejével ható életművet hozzon létre, és magánéletében is ezt a példaadást valósítsa meg.

Thomas Mann a fejlődésnek ezen az útján eljut oda, hogy nem táplál illúziókat a polgárság mint társadalmi erő szerepéről és lehetőségeiről. Hogy mennyire tisztán látott Thomas Mann ebben a kérdésben, azt számos idézettel teszi egyértelművé a szerző, hiszen az írónál jobban senki sem tanúskodhat ebben az ügyben.

Még egy kérdést szeretnénk részletesebben ismertetni a recenzió adta kereteken belül. Thomas Mann-nak az antifasiszta emigrációban játszott szerepéről van szó. Ez megint egy olyan pont, amely „zavarja” az íróról alkotott idealizált képünket. Mádl Antal azonban itt is ragaszkodik választott módszeréhez, és így árnyaltabb kép kialakításához segíti az olvasót. Thomas Mann kezdeti magatartása a kortárs emigrációnak is sok gondot okozott, mivel csak azt láthatták, hogy az író nem száll kategorikusan szembe a fasiszta Németországgal, hanem kompromisszumot próbál vele kötni. Ez sokat ártott az író hírnevének. Ennek is megvolt a maga magyarázata, ahogy a szerző ezt Thomas Mann írásainak segítségével látni engedi. Az író látszólagos határozatlansága ugyanis nagyon konkrét cél szolgálatában állott. Thomas Mann nem akarta elveszíteni németországi olvasóközönségét, mert az a hit élt benne, hogy műveivel hatni tud az emberekre Németországban a hivatalos ideológia ellenében. Ez, mint ma már tudjuk, illúzióknak bizonyult. Ehhez a felemás helyzethez hozzájárult az is, hogy Thomas Mann kezdetben rosszul mérte fel az emigráció súlyát és szerepét. Amint azonban felismerte, hogy rosszul ítélte meg mindkét vonatkozásban a helyzetet, teljes írói tekintélyével síkra szállt az emigráció mellett és a fasiszta Németország ellen. Ezt több dokumentum bizonyítja, köztük a német rádióhallgatókhoz intézett előadássorozata.

A továbbiakban a szerző elemzi Thomas Mann mítoszeremtő kísérleteit, amelyekben az író a mítosz újraértelmezésével és ebből kiindulva új mítosz teremtésével próbálkozik. Itt Goethe jelenti számára a hidat, hogy a mítosz tovább élhessen. Ez az egyik alapvető kérdése *Lotte Weimarban* című regényének.

A könyv utolsó fejezetében a szerző azt elemzi, hogyan jelentkezik Thomas Mann műveiben a háború utáni helyzet. Az író, ahogyan művei bizonyítják, erősen foglalkoztatta, hogyan áll majd a német nép a háború befejezése után az emberiség és a saját lelkiismerete elé. Az a remény munkált benne, hogy a nép megtisztulva kerül ki ebből a katasztrófából. Ennek a kérdésnek a részletes bemutatása azonban nem lehet most a feladatunk.

Néhány szót még a kötetet kiegészítő apparátusról: a könyvben való tájékozódást elsősorban a név- és a címmutató segíti; ezekhez társul a rövidítések jegyzéke és a megjegyzések fejezetek szerinti bontásban.

Solti István

## SOMMAIRE

### É t u d e s

<i>István Pálffy</i> : La dramaturgie de la frayeur (Les tragédies de Webster) . . . . .	241
<i>Péter Egri</i> : Le type classique et moderne du drame analytique . . . . .	252
<i>Anna Szabó</i> : Paul Valéry et les chemins de la connaissance . . . . .	263
<i>Antal Mádl</i> : Attitud bourgeoise et existence d'artiste chez le jeune Thomas Mann . . . . .	276

### C o m m u n i c a t i o n s

<i>Pál Misley</i> : Traduction en slave oriental du XVI <sup>e</sup> siècle de la monographie d'Attila de Miklós Oláh . . . . .	289
<i>István May</i> : De la naissance du terme „roman héroïque” . . . . .	300
<i>Imre Vörös</i> : Descartes et Newton dans la civilisation du XVIII <sup>e</sup> siècle . . . . .	304
<i>István Fried</i> : Problèmes centraux de la poésie des Lumières slovaques . . . . .	310
<i>Sándor Scheiber</i> : Une anecdote juive chez József Kiss . . . . .	318

### D i s c u s s i o n

<i>Károly Kokas–Ferenc Szijj</i> : Remarques à propos de l'article d'István Tóth sur Argirus . . . . .	320
--	-----

### R e v u e

Le <i>Germinal</i> dans le miroir des recherches d'une décennie ( <i>Tivadar Gorilovics</i> ) . . . . .	332
Karl Gladt: Deutsche Schifftibel ( <i>Károly Mollay</i> ) . . . . .	337
John Gardner: On Moral Fiction ( <i>Zoltán Abádi Nagy</i> ) . . . . .	338
Robert Dán: Accumulated Index of Jewish Bibliographical Periodicals ( <i>Sándor V. Kovács</i> ) . . . . .	339
Fried István: A délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban Kazinczytól Jókaiig ( <i>Péter Milosevits</i> ) . . . . .	340
Hungarológiai Értesítő ( <i>István Tóth</i> ) . . . . .	343
Szemiotika és művészet ( <i>Vilmos Voigt</i> ) . . . . .	345
Szabó György: Századunk olasz irodalmának kistükré és más tanulmányok ( <i>Zsuzsa Ordasi</i> ) . . . . .	346
Gereben Ágnes: Csehov világa ( <i>István Fodor</i> ) . . . . .	347
Antal Mádl: Thomas Manns Humanismus ( <i>István Solti</i> ) . . . . .	349

## СОДЕРЖАНИЕ

### Статьи

<i>Иштван Палффи</i> : Драматургия ужаса (Трагедии Уэбстера) . . . . .	241
<i>Петер Эгри</i> : О классическом и современном типах аналитической драмы (Софокл: <i>Царь Эдип</i> — Ибсен: <i>Привидения</i> ) . . . . .	252
<i>Анна Сабо</i> : Поль Валери и пути познания . . . . .	263
<i>Антал Мадл</i> : Буржуазное поведение и вопрос артистического бытия у молодого Томаса Манна . . . . .	276

### Сообщения

<i>Пал Мишлеи</i> : Украинско–белорусский перевод XVI в. монографии Миклоша Олаха об Аттиле . . . . .	289
<i>Иштван Маи</i> : О происхождении термина „героический роман” . . . . .	300
<i>Имре Вереш</i> : Декарт и Ньютон в культуре XVIII в. (натурфилософия и литература) . . . . .	304
<i>Иштван Фрид</i> : Основные проблемы поэзии словацкого Просвещения. . . . .	310
<i>Шандор Шейбер</i> : Еврейский анекдот у Йожефа Кишша . . . . .	318

### Дискуссия

<i>Карой Кокаш–Ференц Сий</i> : Замечания по поводу статьи Иштвана Тота об Аргире . . . . .	320
---	-----

### Обзорение

<i>Жерминаль</i> в зеркале исследований последних десятилетий ( <i>Тивадар Горипович</i> ) . . . . .	332
Karl Gladt: Deutsche Schriftfibel ( <i>Карой Моллау</i> ) . . . . .	337
John Gardner: On Moral Fiction ( <i>Зольтан Абади Надь</i> ) . . . . .	338
Robert Dán: Accumulated Index of Jewish Bibliographical Periodicals ( <i>Шандор В. Ковач</i> ) . . . . .	339
Fried István: A délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban Kazinczytól Jókaiig ( <i>Петер Милошевич</i> ) . . . . .	340
Hungarológiai Értesítő ( <i>Иштван Тот</i> ) . . . . .	343
Szemiotika és művészet ( <i>Вильмош Фокт</i> ) . . . . .	345
Szabó György: Századunk olasz irodalmának kistükre és más tanulmányok ( <i>Жужа Ордаши</i> ) . . . . .	346
Gereben Ágnes: Csehov világa ( <i>Иштван Фодор</i> ) . . . . .	347
Antal Mádl: Thomas Manns Humanismus ( <i>Иштван Шолти</i> ) . . . . .	349

А kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Мűszaki szerkesztő: Sándor István

82.9722 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

## TARTALOM

### Tanulmányok

<i>Pálffy István</i> : A rémület dramaturgiája (Webster tragédiái) .....	241
<i>Egri Péter</i> : Az analitikus dráma klasszikus és modern típusáról (Szophoklész: <i>Oidipusz király</i> — Ibsen: <i>Kísértetek</i> ) .....	252
<i>Szabó Anna</i> : Paul Valéry és a megismerés útjai .....	263
<i>Mádl Antal</i> : Polgári tartás és művészi lét kérdése az induló Thomas Mann-nál .....	276

### Közlemények

<i>Misley Pál</i> : Oláh Miklós Attila-monográfiájának XVI. századi keleti szláv fordítása ....	289
<i>May István</i> : A „heroikus regény” terminus keletkezéséről .....	300
<i>Vörös Imre</i> : Descartes és Newton a XVIII. század műveltségében (Természetfilozófia és irodalom) .....	304
<i>Fried István</i> : A szlovák felvilágosodás költészetének fő problémái .....	310
<i>Scheiber Sándor</i> : Zsidó anekdota Kiss Józsefnél .....	318

### Vita

<i>Kokas Károly</i> — <i>Szijj Ferenc</i> : Megjegyzések Tóth István Árgirus-cikkéhez .....	320
---	-----

### Szemle

A <i>Germinal</i> egy évtized kutatásainak tükrében ( <i>Gorilovics Tivadar</i> ) .....	332
Karl Glad: Deutsche Schriftfibel ( <i>Mollay Károly</i> ) .....	337
John Gardner: On Moral Fiction ( <i>Abádi Nagy Zoltán</i> ) .....	338
Robert Dán: Accumulated Index of Jewish Bibliographical Periodicals ( <i>V. Kovács Sándor</i> ) .....	339
Fried István: A délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban Kazinczytól Jókaiig ( <i>Milosevits Péter</i> ) .....	340
Hungarológiai Értesítő ( <i>Tóth István</i> ) .....	343
Szemiotika és művészet ( <i>Voigt Vilmos</i> ) .....	345
Szabó György: Századunk olasz irodalmának kistükre és más tanulmányok ( <i>Ordasi Zsuzsa</i> ) .....	346
Gereben Ágnes: Csehov világa ( <i>Fodor István</i> ) .....	347
Antal Mádl: Thomas Manns Humanismus ( <i>Solti István</i> ) .....	349

**Ára: 20,— Ft**

**Előfizetési ára egy évre: 80,— Ft**

<b>INDEX: 25.287</b>
<b>ISSN 0015—1785</b>



# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

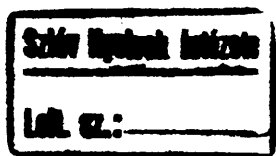
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA  
ÉS  
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
1981

XXVII. ÉVF.

4. SZÁM



# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA  
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS AZ  
IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG  
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

DOBOSSY LÁSZLÓ, DOMOKOS PÉTER, HERMAN JÓZSEF, KÉRY LÁSZLÓ,  
KIRÁLY GYULA, KÖPECZI BÉLA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR, SALLAY GÉZA,  
SALYÁMOSY MIKLÓS, SÜPEK OTTÓ, TAMÁS LAJOS

FELELŐS SZERKESZTŐ  
HORÁNYI MÁTYÁS

TECHNIKAI SZERKESZTŐ  
DOROGMAN GYÖRGY

*E számunk munkatársai:* Barabás József könyvtáros; Bitskey István egyetemi docens, kandidátus; Egri Péter egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Fenyves Katalin tanár, újságíró; Fried István tudományos főmunkatárs, kandidátus; Gombocz István tudományos segédmunkatárs; Havas László egyetemi docens, kandidátus; Kniezsa Veronika egyetemi docens, kandidátus; Martonyi Éva egyetemi adjunktus; Mádl Antal egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Morvay Károly egyetemi adjunktus; Rot Sándor egyetemi tanár, a nyelvtudományok doktora; Scholz László egyetemi adjunktus; Solti István könyvtáros; Szabó János egyetemi adjunktus, kandidátus; Armando Troni, a Nemzetközi Leonardo da Vinci Akadémia elnöke (Róma); **Vincze Flóra** középiskolai tanár, szerkesztő; Voigt Vilmos egyetemi docens, kandidátus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

**A Filológiai Közlöny**

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

**Terjeszti a Magyar Posta**

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

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

Előfizetési díj egy évre: 80.— Ft

1 szám ára: 20,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a Kultúra Külkereskedelmi Vállalat, II—1339 Budapest, Pf. 149.

## A mitikus és a narratív viszonya Balzac César Birotteau nagysága és bukása című regényében

MARTONYI ÉVA

A *César Birotteau nagysága és bukása* című regény látszólag a legmindennapibb, legszokványosabb történetet beszéli el: egy illatszerész jóléte tetőpontján különböző üzleti vállalkozásokba fog, és a dolgok sajátos alakulása folytán e manőverek teljes anyagi és erkölcsi bukását okozzák. A különféle pénzügyi tranzakciók aprólékos leírása, szinte tankönyvbe illő pontossága arra készíti az olvasót, hogy a regényt mint a realizmus par excellence megnyilvánulását tekintse. A korabeli olvasó számára az ismert tények pontos felsorolása feltehetően nem jelentett különösebb irodalmi élményt, és talán éppen ezért a könyvnek nem is volt nagy sikere. A kortárs kritikuskok mindenesetre kifogásolták az előadás hosszadalmasságát, körülményességét.<sup>1</sup> A mai olvasó kitűnő kortörténeti forrást lát a regényben a különböző kapitalista pénzügyi és jogi eljárások mikéntjére nézve, és a szorgos kutatások kiderítették, hogy a Balzac által leírt körülmények megfeleltek az akkori valóságnak.

Valamely műalkotásnak azonban nem létezik egyszeri és végleges értelmezése. Még egy ilyen látszólag egyértelmű történet is többféle jelentéssel bírhat és többféle szempontból lehet problematikus. René Guise a *Pléiade*-kiadás előszavában a következőkre hívja fel a figyelmet: „Meg kell állapítanunk, hogy eltérés van a Balzac által elfogadott értékek, mint a becsület, a vallás, a király – amelyek csak azért szerepelnek így, mert a regényíró kijelentette őket –, valamint azon értékek között, amelyek a Balzac által életre keltett és irányított tényekből bontakoznak ki. A regényíró másképp beszél, mint a regény.”<sup>2</sup> Felvetődik a kérdés, van-e az írónak valamilyen előzetesen kialakított nézetrendszere, amely a műtől különváltan is létezhet, azzal vagy megegyezik, vagy nem. Lehet-e a kutatás célja ennek az esetleges eltérésnek a felderítése?

Ebben a vonatkozásban René Guise azt írja, hogy a szöveg két alapvető rétegre tagolódik, van egy tudatos és egy öntudatlan réteg. Számára a két réteg közti eltérés (*écart*) kimutatása látszik érdekes feladatnak, bár e vizsgálat elvégzésére még csak kísérletet sem tesz az említett előszóban.<sup>3</sup>

Anélkül, hogy meg lennének győződve e két réteg szétválasztásának lehetőségéről, illetve az ilyen művelet célravezető voltáról, a regényben elbeszélte történet értelmezésére a következő javaslatot tesszük: a balzaci regény szokványos és egyéni cselekedetek sorozatát beszéli el, de sajátos intenziváló módszereivel a történet rendkívüli dimenziókat

<sup>1</sup> BALZAC: *La Comédie humaine*, t. VI. Párizs, 1977, Gallimard. RENÉ GUISE előszava a *César Birotteau nagysága és bukása* című regényhez, 4–34. Az idézet saját fordításom.

<sup>2</sup> *I. m.*, 32.

<sup>3</sup> *I. m.*, 30.

kap, kozmikus méreteket ölt. Jelen esetben nemcsak egy találmásra kiválasztott figura egyedi sorsáról van szó, hanem sokkal többről, és ezt Balzac a következőképpen fogalmazza meg a regényben: „Minden létnek megvan a maga fénykora, amikor az okok pontosan egybevágunk az eredményekkel. Ez a delelőpont, ahol az energiák egyensúlyban vannak és teljességükben hatnak, nemcsak az egyének életében figyelhető meg, hanem a városok, a nemzetek, az eszmék, az intézmények, a kereskedelmi vállalatok történetében is, amelyek megszületnek, magasra emelkednek és elenyésznek, ugyanúgy, mint a nemes fajták és az uralkodóházak.”<sup>4</sup>

A történelmi folyamatnak, a társadalom fejlődésének vagy az uralkodó hatalomnak, illetve az államnak ez az organikus, azaz az élőlényekéhez hasonlított szemlélete igen régi keletű és folytonosan megjelenő tézis. Eredete egészen Platónig vezethető vissza, és különböző formáiban megtalálható a középkorban is, a skolasztika egyik ágánál, nevezetesen a realistáknál; de a modernebb elméletekben is, mint például Kantnál vagy Fichténél és Schellingnél. „Nem a szerencse alakítja a világ sorát . . . vannak általános okok, erkölcsiek vagy materialisták, amelyek minden monarchiában érvényesülnek: felemelik, fenntartják vagy vesztébe taszítják”<sup>5</sup> – olvashatjuk Montesquieu-nél. Balzac ismerte e nézeteket, és feltehetőleg az sem véletlen, hogy regényének címe (*Grandeur et décadence de César Birotteau*) Montesquieu egyik művének, a *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* címével rímel. Ezen kapcsolatoknak a felderítése külön tanulmányt érdemelne, így erre itt nem vállalkozunk. A mi szempontunkból a fenti idézet folytatása lesz különösen érdekes: „Trója és Napóleon egy-egy hősköltemény. Bárcsak ez a történet is hőskölteménye lehetne a polgárok hanyattatásainak, amelyeket még senki sem tett szóvá, mert látszólag nincs bennük nagyszerűség, holott távlatuk határtalan, ha meggondoljuk, hogy itt nem egy emberről, hanem szenvedések tömegéről van szó.”<sup>6</sup>

Trója és Napóleon mintájára César Birotteau történetének „hősköltemény”-ként – ma talán azt a szót használnák, hogy mítoszként – való bemutatását választottuk az alább következő gondolatmenet kiindulópontjául.

Minden létezőnek ilyen hármas ciklusba való sorolása a legősibb mitológiai fogalmakra vezethető vissza. A lét–pusztulás–újjáéledés vagy az élet–halál–feltámadás triádja különösen a múlt század végén fellendülő mitológiakutatásokban tűnt fel. Frazer hatalmas művében, *Az aranyágban* írja le részletesen mindazokat a formákat, mítoszokat és rítusokat, amelyek a különböző civilizációkban, az egyiptomiaknál, a kisázsiaiaknál, a görögöknél és a rómaiaknál, a keresztény hitvilágban, sőt az európai folklórban is a születő, meghaló és újjáéledő hős vagy isten képéhez kapcsolódnak. Frazer ezt a periodikusságot egyértelműen az évszakok változásából vezeti le, illetve azokkal azonosítja, lévén szemében az összes ősi, primitív isten vegetatív jellegű és minden velük kapcsolatos rítus és mítosz végső soron a fennmaradás feltételét, a termékenységet szolgáló.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> BALZAC: *César Birotteau*. Fordította Lányi Viktor. Budapest, 1958, Szépirodalmi Kiadó, 71.

<sup>5</sup> MONTESQUIEU: *A rómaiak nagysága és hanyatlása*. Fordította Szávai János. Budapest, 1975, Magyar Helikon, 175.

<sup>6</sup> BALZAC: *César Birotteau*, (i. k.) 71.

<sup>7</sup> SIR JAMES GEORGE FRAZER: *The new Golden Bough*. Edited with notes and foreword by Theodor M. Gaster. New York, 1961.

Az a tény, hogy egymástól annyira távol eső civilizációkban egyaránt fellelhető a születő—meghaló—újjáéledő hős vagy isten alakja, felveti a kérdést, vajon nem olyan általános momentumról van-e szó, amely elképzelhető, hogy minden tudati konstrukcióban megnyilvánulhat. Ez a hipotézis nagyon termékenynek bizonyult, és éppen ezért nem véletlen, hogy Frazer olyan nagy hatással volt számos huszadik századi gondolkodóra. Freud, Jung, de még Lukács is többek között rá való hivatkozással dolgozta ki a pszichoanalízisre, az archetípusokra, illetve a regény kialakulására vonatkozó elméletét.<sup>8</sup> Az újabb kutatások kiderítették, hogy Frazer nézetei, bár alapvetően helytállóak, sok szempontból revízióra szorulnak, elsősorban azért, mert az általa feltételezett periodikus-ság nem pusztán vegetatív jellegű, mint ahogyan az istenek sem kizárólag azok; továbbá sokkal nagyobb szerepet játszik az adott hely és közösség, mint ahogyan *Az aranyág* szerzője feltételezte. Elsősorban azonban az irodalmi kritikára volt nagy hatással, megnyitva az utat a különböző mítoszkritikai irányzatok előtt, amelyekre sokféleségük ellenére is az az alapállás jellemző, hogy általában igen nagy, szinte kizárólagos jelentőséget tulajdonítanak a mítoszoknak mind az irodalmi alkotások keletkezésében, mind pedig megjelenési formájukban. Ezek közül itt csak példaként említjük Northrop Frye rendszerét, aki Frazer munkásságára alapozva dolgozta ki a különböző korok és műfajok értelmezését azzal a kiindulóponttal, hogy minden költészet az emberi gondolkodásnak korai, történelem előtti típusát tükrözi.<sup>9</sup>

Itt most nem tartjuk feladatunknak a különböző mítoszkritikai irányzatok vagy kritikáik vitatását, mivel számunkra pusztán az a hipotézis látszik fontosnak, lehetséges-e, hogy valamely narratív minta (pattern) rokonságot mutasson valamely mitikus vagy rituális mintával, azaz bizonyos fajta alkotást, például egy regényt meghatározhat-e valamely körülírható mitikus vagy rituális minta, és ha igen, megállapítsuk, mennyire segítette elő eljárásunk az adott mű minél teljesebb értelmezését.

Íme néhány példa a Frazer által idézett mítosz-, illetve rítusvilágból:

– Ozirisz (Plutarkhosz által előadott) bonyolult történetének lényege az, hogy a királyt, aki kivette az egyiptomiakat a vadságból, törvényt adott nekik és megtanította őket az istenek tiszteletére, az összeesküvők megölik. Szeretője, Ízisz hosszasan keresi, és végül meg is találja az Ozirisz testét rejtő ládát, megpróbálja feléleszteni, de ez nem sikerül. Egy másik változat szerint Rá napisten segítségével Ozirisz mégis újjáéled, s ettől kezdve a túlvilágban uralkodik mint a halottak királya. Az ókori Egyiptomban Ozirisz az egyik legnépszerűbb isten, akinek halálát és feltámadását évről évre megünnepezték a gyászt felváltó örömmel.

– Babilónia és Szíria sémi népei Adonisz tiszteleték, akinek igazi neve Tammuz volt. Minden évben meghalt, leszállt a földről a sötét alvilágba, isteni szeretője meg évről évre keresésére indult. Az alvilág istennőjének hozzájárulása kellett ahhoz, hogy a két szerető, meghintve az élet vizével, visszatérhessen a földre, megjelenésükkel új életet adva az egész természetnek. A férfiak és asszonyok évente a Tammuz hónapban gyászolták meg halálát és ünnepezték feltámadását.

<sup>8</sup> Vö. JOHN B. VICKERY: *The literary impact of the Golden Bough*. Princetown, New Jersey, 1976. *The intellectual influence* című fejezet, 68–115.

<sup>9</sup> NORTHROP FRYE: *The Anatomy of criticism*. Princetown, New Jersey, 1957.

– A görög mitológia tükrében a keleti istenség úgy jelenik meg, mint csinos ifjú, Aphrodité szerelmese. Az istennő még csecsemőkorában ládába rejtette, s ezt Perszeponénak, az alvilág királynőjének gondjaira bízta. De amikor Perszeponé kinyitotta a ládát, és meglátta a kisgyermek szépségét, nem akarta visszaadni Aphroditének, bár a szerelem istennője maga ment le érte a pokolba, hogy a sír hatalmából kiváltsa kedvesét. A szerelem és a halál istennője között dúló vitát Zeusz úgy döntötte el, hogy Adonisz az év egyik részében Perszeponéval lakjék az alvilágban, az év másik részében pedig Aphroditénél a felső világban . . .

– Attisz szintén olyan isten, akinek feltételezett halála és feltámadása igen mély gyökereket vert Nyugat-Ázsia hitvilágában. Halálát és feltámadását évről évre megsiratták és megünnepelték egy tavaszi ünnepen.<sup>10</sup>

Ezek a mítoszok a következőképpen foglalhatók össze: a hőst, az istenek kegyeltjét élete virágjában, épp amikor a legboldogabb, hatalmába keríti a gonosz, a halál. Ezután a holtak birodalmába száll alá, ahonnan visszakerülhet az élők körébe, akár szerettei segítségével, akár olyan kompromisszummal, hogy ideje egyik felét az egyik, másik felét a másik világban tölti, akár tényleges újjászületés által. Ezt az eseményt általában hatalmas örömműnep kíséri.

Hogyan állíthatók párhuzamba e rövid összefoglalás egyes elemei a regény elbeszélő szerkezetében? Az eredeti idilli állapotnak, amikor a hős az istenek kegyeltje és jól megy sora, César Birotteau történetének az a szakasza felel meg, ahová a regény kezdetén jutott el. Fáradtságos munkával és mindig a becsület útján haladva elért a tetőpontra, jól menő üzlete van, polgármester-helyettes, sőt még becsületrendet is kap. Egy szép napon azonban minden megváltozik. A mítoszokban a hőst hatalmába keríti a Rossz vagy a Halál. César Birotteau egyszer csak elhatározza, hogy néhány ismerőse segítségével telkeket vásárol, és mivel azok ára várhatóan emelkedni fog, biztosítva látja további gazdagodását és a társadalmi ranglétrán való emelkedését. A spekuláció azonban nem sikerül, csődjeljára indítanak ellene, ami nemcsak anyagilag, hanem erkölcsileg is tönkre teszi. Bukását azonban csak részben okozza saját hiúsága, jósága vagy együgyűsége, sokkal inkább bizonyos gonosz erők: volt segédje, a család jegyző, a szívtelen bankárok machinációi. Az elbukott hős a mítoszokban eltűnik az élők világából, César Birotteau is elhagyja házát, családját, nem akar az emberek szeme elé kerülni. „A polgári halál állapota, mely a hernyók gubó-állapotához hasonlatos, körülbelül negyedévig tart. Ezalatt elintéződnek a formások, és utána meg lehet tartani a tárgyalást, melynek során létrejön az adós és a hitelező között az egyezés. Ez annyit jelent, hogy az ellentétes érdekek vihara lecsillapul, és a békés megegyezés veszi át uralmát.”<sup>11</sup> De César Birotteau egyedül nem tudna megbirkózni a gonosz erőkkel, kénytelen segítségre támaszkodni. Felesége, leánya, Pillerault, Popinot és a többi barátai mellette állnak, és mindent elkövetnek, hogy az illatszerész ne csak anyagilag, hanem erkölcsileg is ismét elfogadhatóvá váljék az emberek szemében. A mítoszokban ilyenkor a hős feltámadása, újjászületése következik, a regényben ennek a bíróság felmentő ítélete felel meg: „Birotteau már a főügyész beszéde alatt a becsület ékes palástját érezte magán, megremegett az örömtől. Nem tudott elmozdulni a

<sup>10</sup> JAMES G. FRAZER: *Az aranyág*. Fordította Bodrogi Tibor és Bónis György. Budapest, 1965, Gondolat, 213, 202, 192–195.

<sup>11</sup> BALZAC: *C. B.* II. k. 144.

helyéről, mintha odaszögezték volna. Csak bámult a bírakra, mint az ég angyalaira, akik kitárták előtte a társadalmi mennyország kapuját.”<sup>12</sup>

A regény itt azonban eltér a mítosztól, hiszen a hős tényleges halálával fejeződik be. César Birotteau a rehabilitációja alkalmából rendezett örömnemzet kellős közepén, a nagy felindulástól meghal. A regény utolsó mondata azonban sajátos módon megkettőzi a halál és a feltámadás mozzanatait, hiszen a fizikai halál után a hős lelke a keresztény szimbolika szerint az öröklétbe tér meg: „Jézus megparancsolja a földnek, adja vissza zsákmányát. A szentéletű pap az ég irgalmába ajánlotta a kereskedői becsület örök megdicsőülésre méltó vértanúját.”<sup>13</sup>

A regényben elbeszélte történet sajátos univerzumot tükröz. Ebben a világban két pólus áll szemben egymással, a Jó és a Rossz, a becsületes, de naiv üzletember és a gátlástalan spekuláns. Felettük egy magasabb rendű hatalom helyezkedik el, melyet azonban nem Isten jelképez, hanem a mintegy isteni attribútumokkal felruházott Törvény. A világ ilyen elrendezése nem tűnik igazságosnak, mégpedig azért, mert a Törvény nem tökéletes. Olyan világ ez, amelyben a csőd nem jelent mindenki számára egyértelműen erkölcsi és anyagi bukást, ahol a „nagy halak” csalárd bukását nem ítéli el a társadalmi közvélemény sem. „A csőd olyan vegyi folyamat, amelyet agyafúrt kereskedők meggazdagodva úsznak meg.”<sup>14</sup> A „szegény Birotteau” csak azért kerül veszélybe, mert túlságosan becsületes, és mert szinte vallásos tisztelettel viseltetik a Törvény iránt: „Akik komolyan veszik a társadalmi rendet, azok nagy és jelentős dolgot látnak az igazságszolgáltatás gépezetében. Minden közintézmény hatóereje attól függ, milyen érzelmeket fűznek hozzá az emberek, és milyen magas eszmei lényeggel ruhazzák fel.”<sup>15</sup> Az eredeti értékek megváltozhatnak tehát, a világ mintegy kibillenhet helyéből, és ebben a változó világban nem lehetséges többé az egyértelmű állásfoglalás a Jó, a Rossz és a Törvény viszonyában. Itt és ily módon érhetjük tetten a bevezetőben említett eltérést a kijelentett értékek és az életre keltett és mozgatott szereplőkkel történő eseményekből kibontakozó értékek között. Amennyiben a balzaci regényben mítosz teremődik vagy újratemődik, az éppenséggel ezek által az eltérések által közvetíti sajátos és egyedi értelmét.

A továbbiakban szükségesnek látszik a fentebb vázolt mitikus és narratív struktúra szöveg vagy beszéd (discours) szintjén való megnyilvánulásának szemügyre vétele. Nézzük a következő példákat: a volt segéd olyan féktelen gyűlöletet érez César Birotteau iránt, amilyent „a sötétség angyalai éreznek a világosság angyalai iránt”.<sup>16</sup> Az illatszerész a kereskedelmi bíróság tárgyalásán úgy bámul a bírakra „mint az ég angyalaira, akik kitárták előtte a társadalmi mennyország kapuját”.<sup>17</sup> Vagy amikor César Birotteau meghal, „a kereskedői becsület örök megdicsőülésre méltó vértanújaként” említik.<sup>18</sup> Ezek a példák megfelelően illusztrálják, hogy a regényben a mitológiai struktúra diszkurzív szinten egy meghatározott mítoszvilág, nevezetesen a keresztény szimbolika segítségé-

<sup>12</sup> BALZAC: *C. B.* II. k. 200.

<sup>13</sup> BALZAC: *C. B.* II. k. 206.

<sup>14</sup> BALZAC: *C. B.* II. k. 163.

<sup>15</sup> BALZAC: *C. B.* II. k. 195.

<sup>16</sup> BALZAC: *C. B.* I. k. 65.

<sup>17</sup> Lásd a 12. sz. jegyzetet.

<sup>18</sup> Lásd a 13. sz. jegyzetet.

vel fejeződik ki. Roland Barthes szerint<sup>19</sup> valamely mítosz jelentése (signification) a hasonlító és a hasonlított sajátos kapcsolatából adódik, mégpedig úgy, hogy a hasonlító már eleve bizonyos értelemmel bír, és a mítosz jelentőjét (signifiant), más szóval formáját alkotja. A hasonlítóhoz kapcsolódó konnotáció a mítosz jelentettjét (signifié), más szóval koncepcióját (concept) alkotja. A mítosz tehát másodlagos rendszer. A *César Birotteau*-ban két rendszer különíthető el, a keresztény mitológiai rendszer, amely jelentőként egy másikhoz, egy ősbib, archetipusos mitológiai rendszerhez kapcsolódik, és ez utóbbi ilyen relációban jelentettként tételezhető fel.

Jung figyelte meg, hogy a mítoszokban, a mesékben, mégpedig nemcsak egymástól igen távol eső területeken, sőt olyan alanyoknál is, akik ezekről egyáltalán nem is hallottak, továbbá a mai ember álmaiban, fantáziájában bizonyos hasonló témák jelennek meg. Az ilyen képeket és azonosságokat nevezte el archetipikus reprezentációknak. Ezeket pszichikus életünk struktúrájában eleve létező és öntudatlan formáknak fogta fel, amelyek állandóan aktívak, de kitérnek mindenfajta reprezentáció elől, eltűnnek, majd újra és újra felbukkannak. Jung azonban óva intett attól, hogy az archetipusnak valamilyen meghatározott tartalmat tulajdonítsunk, mert az csak formája által meghatározott és úgy is csak nagyon korlátozott mértékben.<sup>20</sup>

Ha az adott szövegben bizonyos archetipikus struktúrákat vélünk felfedezni, kézenfekvőnek látszik, hogy azokat a metaforákban vizsgáljuk. Michael Riffaterre szerint „a mitológia a stílusban van kódolva, klisék, megújított klisék, kulturális célzások (idézetek) segítségével, és ami még ennél is fontosabb, az asszociatív szekvenciák segítségével”.<sup>21</sup> Köztudomású,<sup>22</sup> hogy a balzaci szövegben igen nagy mindezeknek a hányada, ami azonban nem zárja ki, hogy az író ezeket az elemeket sajátos módon válogatja ki és alkalmazza, így teremtve meg a rá jellemző „egyéni mítoszt”.<sup>23</sup>

Most már csak annak vizsgálata marad hátra, hogy az elbeszélés narratív és diszkurzív (azaz beszéd szintű) komponensei milyen viszonyban állnak egymással, továbbá hogyan kapcsolhatók össze a mitikus struktúrával. Munkahipotézisként elfogadhatjuk Joseph Courtés megállapítását, miszerint valamely elbeszélés a narratív és a diszkurzív összetevők találkozási pontjának tekinthető.<sup>24</sup> A Hjelmslev, illetve Greimas<sup>25</sup> által a narratív–diszkurzív szemiotikai analízis céljaira felvázolt sémán belül a felületi szintre, a tartalom megnyilvánulásának szintjére helyezkedtünk eddigi elemzésünkben, és egyrészt egységeket, másrészt viszonyokat vizsgáltunk, azaz a szöveg morfológiáját, illetve szintaxiáját. Ez látszik a könnyebben végrehajtható feladatnak, ugyanis nem problémamentes a

<sup>19</sup> ROLAND BARTHES: *Mythologies*. Párizs, 1957, Seuil, 195–217.

<sup>20</sup> EDMOND ROCHEDIEU: *C. G. Jung et l'individu dans le monde d'aujourd'hui*. Párizs, 1970, Seghers, 40–45.

<sup>21</sup> MICHAEL RIFFATERRE: *Essais de stylistique structurale*. Párizs, 1971, Flammarion, 270.

<sup>22</sup> LUCIENNE FRAPPIER-MAZUR: *L'Expression métaphorique dans la „Comédie humaine”* Párizs, 1976, Klincksieck, 71.

<sup>23</sup> Az „egyéni mítosz” (mythe personnel) a pszichokritikai iskola kedvenc fogalma, amelynek egyik képviselője Charles Mauron, a *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* című könyv szerzője (1962).

<sup>24</sup> JOSEPH COURTÉS: *Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Méthodologie et application*. Párizs, 1976, Hachette, 99.

<sup>25</sup> COURTÉS: *i. m.*, 43.



felületi szint kapcsolata az ún. mély szinttel. Az ehhez szükséges műveletek kidolgozását a szemiotika, legalábbis annak Greimas által képviselt irányzata tudomásom szerint eddig még nem oldotta meg. Véleményem szerint ezen a ponton lenne szükséges a kutatás eszközeinek továbbfejlesztése, és éppen itt jelenthet segítséget a jelen dolgozatban csak vázlatosan bemutatott mitológiai—narratív—diszkurzív elemzés.

Ezzel kapcsolatban kiindulópontként szolgálhat Courtés megfogalmazásában az elbeszélés kapcsolata a kulturális kontextussal: „Az elbeszélésben investált tartalmak . . . a narratív modellől idegen származásúak . . . a világhoz vagy a tapasztalathoz kötődnek . . . Ez az »exteroceptív« típusú ismeret az egyes kultúrákban különbözőképpen artikulálódhat. Saját kulturális univerzumunkon belül végtelen számú nukleáris alakzattal rendelkezünk, amelyek különböző kódokká vagy organikus diszkurzív együttesekké szerveződhetnek. A Lévi-Strauss által leírt mítikus univerzum példájára úgy is elképzelhetjük kultúránkat, mint amely nem más, mint kódok (vagy artikulált diszkurzív szintek) szériája, amelyeknek száma nincs meghatározva (pl. kulináris, társadalmi, szexuális, esztétikai, morális stb.), és minden szint különböző egységekre oszlik. Ilyen perspektívában az elbeszélő . . . a kulturális univerzumból . . . kiválasztja azokat a tartalmi egységeket, amelyekre szüksége van . . . Azt mondhatjuk tehát, hogy a »szöveg« (vagy elbeszélés), amelyet előállít, nem más, mint a szocio-kulturális kontextusból szükségszerűen kiemelt elemek narratív (szintagmatikai) formába való öntése.”<sup>26</sup>

A mítikus és a narratív mellé felvehető tehát azon elemek sora, amelyet az elbeszélő egy bizonyos szocio-kulturális kontextusból kiválaszt. A *César Birotteau nagysága és bukása* című regényben mindez a következőképpen írható le (I. a táblázatot a 360. oldalon).

Az ily módon történő leírás világossá teszi, hogy a narratív szféra egy lépéssel megy tovább, mint a mítikus, a szocio-kulturális kontextus pedig természeténél fogva nyitott és egyre változó, befejezhetetlen. Ez a konklúzió megegyezik Pierre Barbéris megállapításával, miszerint „az epikum magában foglalja a mítoszokat, mivel a modern realizmus a tragikus eposzsal azonosult, az új epikai tragikum pedig a realizmussal; de ez a tragikum nem egy mindörökre a saját korlátai és démonai közé zárt emberiség sajátja, hanem olyan emberiségé, amely átalakulásra, haladásra, több cselekvésre és magasabb szintű létre hivatott. Ám ez az átalakulás, haladás, több cselekvés és magasabb szintű lét problémát és szenvedést okoz: a mítosz erről szól.”<sup>27</sup>

A mítoszkritikai, pszichokritikai, szemiotikai vagy strukturalista megközelítés mellett természetesen a szociológiai szempontú megközelítés ad jelentős segítséget a felmerülő kérdések megoldásában. Általában inkább történetileg foglalkozik a mítosz és a regény kapcsolatával, és azt a pillanatot igyekszik megragadni, amikor a regény elválik a mítosztól, amikor a hősből regényszereplő lesz, és azt vizsgálja, mi a regény viszonya a művészi tükrözés alapjául szolgáló valósághoz. Michel Zérafra hívja fel a figyelmet a regénnyel és általában minden műalkotással kapcsolatban jelentkező paradoxonra, nevezetesen, hogy „a műalkotás soha nem vezethető vissza az általa ábrázolt valóságra”, továbbá arra, hogy a szociológiai szempontú elemzés nem hanyagolhatja el a formát, a műalkotás specifikusságát nem teheti zárójelbe.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> COURTÉS: *i. m.*, 100.

<sup>27</sup> PIERRE BARBÉRIS: *Balzac, egy realista mitológia*. Fordította Párdutz Katalin és Orosz Magdolna. Budapest, 1978, Gondolat, 284.

<sup>28</sup> MICHEL ZÉRAFFA: *Roman et société*. Párizs, 1971, PUF, 13.

Mitikus	Narratív	A szocio-kulturális kontextusból kiemelt mozzanat
Eredeti idilli állapot: a hős az istenek kegyeltje	C. B. jól menő illatszerész, előljáróhelyettes, megkapja a becsületrendet	A kiskereskedelem zavartalanul, archaikus módon működhet, az egyetlen elfogadott spekuláció a járadékügylet
A hőst a gonosz (halál) keríti hatalmába	C. B. bukásának <i>belső</i> indítéka: nagyravágyás; <i>külső</i> indítéakai: Du Tillet fondorlatai, Keller, Nucingen bankügyletei, Roguin jegyző család eljárása	A restaurációs évek (1818–23) nekilendülő kapitalizmusa: bonyolultabb hitelügyletek
A hős alászáll a holtak birodalmába	C. B. végigjárja a csődeljárás minden lépcsőjét: likvidálás, a hitelezők gyűlése és a kereskedelmi törvényszék előtt való megjelenés	Újfajta spekulációs manőverek felbukkanása, főként a telek-spekuláció, az egyik leghazárdabb üzlet
A hős feltámad, szerettei segítségével visszatér eredeti környezetébe	C. B.-t rehabilitálja a kereskedelmi bíróság, felesége és leánya mellette állnak	A Törvény öröködik az igazság felett, mégis a „nagy halak”-nak kedvez, a kicsik elvesznek útvésztfőiben, mert a Törvény a korábbi gazdasági viszonyokra van szabva
	C. B. meghal	A Történelem megy tovább, hiszen a haladás elkerülhetetlen

Zéaffa szerint Balzac kapcsolata a mítosszal annyiban sajátos, hogy nála a Társadalom lesz az egyetlen mítosz, amelyben az ember hihet és hinnie kell, nem lévén más elgondolható valóság számára, mint a társadalmi viszonyok realitása. „Az *Emberi Színjátékká* átvált társadalom ugyanazokat az alapvető jegyeket mutatja, mint a Lévi-Strauss által vizsgált mitikus irodalom. Zárt rendszert, teret alkot, hierarchikus és kategóriákra oszló, amelyeken belül szüntelenül transzformációk, permutációk, kombinációk teremődnek.”<sup>29</sup> Megállapítása igen figyelemreméltó, bár az általa alkalmazott sajátos, történeti–szociológiai szempontnak megfelelően nem tér ki annak módozataira, miképpen „íródik át” a Történelem az *Emberi Színjátékká*. Felhívja azonban a figyelmet az állandóság és a változás egymást felváltó, örökösen megjelenő mozzanatainak megjelenítésére a balzaci regényekben, és ez első megközelítésben összhangban látszik lenni az itt egyetlen regényen kipróbált mitikus–narratív elemzés eredményeivel.

Pierre Barbéris *Balzac, egy realista mitológia* című könyvében foglalkozik e kérdéssel, és miután Balzac életművét lényegében történetileg és időrendben tárgyalja, az életműből három mítoszt emel ki: az alkotás, a két asszony és a beavatás mítoszait. Azt első az alkotás, a keresés, az erőfeszítés mítosza. „Hiszen a modern abszolútumot nemcsak meg kell keresni, mint a Grált vagy a világ végét vagy az aranygyapjút, hanem

<sup>29</sup> ZÉRAFFA: *i. m.*, 123.

meg is kell teremteni.”<sup>30</sup> A második, a két nő között vergődő hős mítosza „. . . lényegében a szerelem és az energia mítosza egy olyan világban, amely elvesztette egységét”.<sup>31</sup> A harmadik, a beavató mítosza egészen sajátosan jelentkezik „. . . a balzaci beavatás nem bénítja meg az embert, nem sorolja be a többi közé, nem teszi hasonlatossá hozzájuk . . . Balzacnál van egy lehetőség, méghozzá nemcsak a közvetlen jövő burzsoá lehetősége, hanem egy másik, amely valóban jelent valamit: az ember történelmi és humánus jövője”.<sup>32</sup> Barbéris könyve azonban alapjában véve másról szól, mint e mítoszok konzekvens felderítéséről a balzaci életműben. Sajátos „olvasatot” akar nyújtani, amely hasznosítja a különböző kritikai irányzatok eredményeit, de velük szemben álláspontja inkább polemikus, és következetesen a Történelemre, annak egy adott pillanatára koncentrálna figyelmét, azt vizsgálja, hogy a kapitalista társadalmi gazdasági formáció által kiváltott emberi problémák miképpen jelennek meg a balzaci leíró–teremtő ábrázolásmódban.

Az elmondottakkal azt igyekeztünk bemutatni, hogy a mitikus és a narratív kapcsolatának problémája korántsem lezárt kérdés, nemcsak tartalmilag, hanem és főképp módszertanilag nem az. Balzac esetében egy mitikus háttér felderítése azért látszik különösképpen érdekes és izgalmas feladatnak, mert nála mindig túlteng a realitás, és mint regényíró az anyakönyvvel akart versenyre kelni. Az öntudatlan réteg, a mitikus vagy archetipikus háttér nála ezért csak egészen sajátos áttételeken keresztül érvényesülhet, és szükségszerűen egészen sajátos jelentéseket hordoz.

<sup>30</sup> BARBÉRIS: *i. m.*, 279.

<sup>31</sup> BARBÉRIS: *i. m.*, 279.

<sup>32</sup> BARBÉRIS: *i. m.*, 286.

## Ibsen estéje és a századforduló drámájának néhány elméleti problémája

EGRI PÉTER

Ibsen a citoyen eszmény és a burzsoá valóság konok és szenvedélyes szembesítése révén vált a XIX. századi polgári dráma reprezentatív képviselőjévé és a XX. századi dráma máig hatékony ösztönzőjévé. Eszmény és valóság összeférhetlensége, az ideáloknak illúziókká foszlása s az illúziók elvesztése a kritikai realista regénynek is általános társadalmi tapasztalata volt, és regénybeli konfliktusoknak is élményforrása lett (Balzac, Stendhal, Flaubert, Dickens, Thackeray, Tolsztoj, Dosztojevszkij). E fájdalmas folyamat Norvégiában öltött drámai testet.

A norvég fejlődés különleges voltára Engels mutatott rá egy Paul Ernsthez írt, 1890. június 5-én kelt levelében. „Norvégiában . . . a kisparasztság és kispolgárság némi közép-polgári keveredéssel . . . több évszázad óta a társadalom normális állapota . . . A norvég paraszt sohasem volt jobbágy, és ez az egész fejlődésnek . . . egészen más háttérrel ad. A norvég kispolgár a szabad paraszt ivadéka, és ilyenformán férfi a lezüllött német nyárspolgárral szemben”. Ibsen drámái „elénk tükröznek egy világot, . . . amelyben az embereknek még van jellemük és kezdeményező képességük”. A kapitalizmusnak e kispolgári viszonyok közé történő behatolása következtében „a régi pangást kezdi némi mozgás felváltani, és nyilván ezt a mozgást fejezi ki az irodalmi fellendülés is”.<sup>1</sup> A norvég irodalomnak s mindenekelőtt Ibsen drámáinak művészi nagyságát a tőkés életfeltételeknek a hagyományos norvég életformával való drámai küzdelme alapozta meg.

A korszak forradalmi földlökései, az 1848–49-es forradalmak európai hullámmozgása, a költeményben is üdvözölt magyar szabadságharc (*A magyarokhoz*, 1849), a párizsi kommün az ideális követelések élményét kínálták; a forradalmi mozgalmak gyakorlati intézkedései és bukása, a norvég kisvárosok „zsebkiadású lelkei”-nek fojtogató kicsinyessége, a külföldi nagyvárosok (Róma, München, Drezda) életformájának alapos megismerése (1863–91), az 1863–64-es porosz–dán s az 1870-es porosz–francia háború eseményei az eszmények elhanyaglásának, a Norvégiában is mind energikusabban kibontakozó tőkés társadalmi rend csüggesztő perspektívájának prózai tapasztalatát nyújtották, s a drámaköltő lappangó anarchizmusát növelték.

Igy vált eszmény és valóság, illúzió és realitás összeütközése Ibsen drámáinak központi konfliktusává, melyet első alkotókorszakában (1850–67) romantikus retorikával, második periódusában (1867–84) társadalombíráló realizmussal, harmadik időszakában pedig (1884–89) látomásos szimbolikával formált meg.

<sup>1</sup> MARX–ENGELS: *Művészetről, irodalomról*. Budapest, 1950, 55–56.

Ibsen kritikai realista alkotókorszakát úgy foghatjuk fel, mint a külföldi polgári rend tapasztalatait és a polgárosodó norvég élet átvilágítására felhasználó drámai tanulmányok következetes sorát, melyben az írást és ítélkezést egylényegű cselekedetnek tartó író sorra vette a polgári társadalom életszféráit, s mindegyikről sorra bebizonyította, hogy nem felel meg azoknak az eszményeknek, amelyeket Ibsen romantikus periódusában Brand képvisel a legnagyobb következetességgel. *A fiatalok szövetsége* (1869) a liberális radikalizmus eszményeinek önző motívumait leplezi le. *A társadalom támaszai* (1877) egy hajógyáros karrierjében mutatja meg közérdek és magánérdek szembenállását. *A Babaszoba* (1879) a polgári házasság színét és visszáját elemzi. *A Kísértetek* (1881) a kisvárosi, kispolgári konvenciók pusztító hatalmát ábrázolja. *A hazaáruló* (1882) a fertőző víz szennyezettségét a haszon kedvéért eltussoló norvég kisváros előkelőségeinek a társadalmi forma általános tisztátalanságának kritikájává és elemi jelképévé szélesíti s mélyíti.

Az ibseni társadalomkritika érvényességi körének kiterjedésével a morális megújulás lehetőségébe vetett hit összezsugorodik. *A Catilinában* (1850) az áruló Curius még megbánja és Catilinának meggyónja tettét. *A solhaugi ünnepben* (1856) Knut királyi várnagy, az *Östrati Inger asszonyban* (1857) Nils Lykke birodalmi tanácsos és dán lovag, a *Trónkövetelő*kben (1864) Skule jarl jó útra tér. *A fiatalok szövetségében* a Bratsberg kamarás alakját környező kritika részben intrikának, részben hatásosnak bizonyul: a kamarás végül maga is csatlakozik „A fiatalok szövetségé”-hez. A hegeli dialektika szellemétől átjárt „világtörténelmi színmű”-ben, a *Császár és Galileus*-ban (1873) a keresztényből pogánnyá lett Juliánus császár a galileusok üldözésével kovácsolja egybe eredetileg széthúzó szektákat. *A társadalom támaszaiban* Bernick konzul nyilvánosan leleplezi magát és egyedül marad. *A Babaszobában* Krogstad hajlandó elállni zsarolási tervétől, s a dráma befejező szava („A csoda!”) haloványan felcsillantja annak lehetőségét, amit Nóra nem mer, s az olvasó nem tud elhinni: hogy Helmer és Nóra együttélése házasság lehessen. *A Kísértetekben* már a jóvátehetetlen múltba süllyedt a drámahősöket sorsukból kiváltó alternatíva: Alvingné Manders tiszteletestől, akit szeretett, visszatért Alving kamaráshoz, akitől undorodott. Oswald öröklött vérbaja és agylágyulása egy realista koncepcióban feltűnő naturalisztikus gesztussal még egy olyan ember esetében is a bűnből fakadó szerencsétlenség elháríthatatlanságára mutat rá, aki nem maga követte el a bűnt. *A hazaárulóban* Stockmann doktor megjárja a várossal, a társadalommal való szövetségtől a magára maradásig vezető út teljes hosszát.

Ahol a társadalom megválthatatlan, ott maga a megváltó is gyanússá válik. *A vadkacsa* (1884) reformer hőse, Gregers Werle már tragikomikus figura. E korszakváltó dráma után következik el Ibsen estéje, a *Rosmersholm* (1886) a társadalombíráló és erkölcsjavító szándékot – mintegy Gregers Werle kudarcát is figyelembe véve – halálba hanyatló passzivitással párosítja. A dráma központi szereplője, Rosmer, egy nagy múltú, tekintélyes és konzervatív család sarja, egykori pap, szakít a lélekmerevítő tradíciókkal, és szabadelvű felfogást vall, sőt hirdetni is készül. Célja: a lelkek felszabadítása és az akaratok megtisztítása. A lelkében lezajlott változás a politikai jobb- és baloldalt egyaránt felkavarja. Mindkét tábor, párt a maga számára szeretné megnyerni Rosmert – mint Ibsent magát, amikor 1855 nyarán tizenegy évi távollét után két hónapra hazalátogat Norvégiába. A konzervatívok vezére, Kroll rektor riadva látja, hogy már nemcsak iskolájának növendékei, hanem tulajdon felesége és gyermekei is szabadelvűvé váltak, és óva inti Rosmert a radikális liberalizmustól, mely szabad szerelmet és szabados gondolkodást

terjeszt. Kroll azt szeretné, ha Rosmer átvénné a konzervatívok lapjának szerkesztését, vagy legalábbis odaadná nevét a lapnak. Rosmer az ajánlatot elutasítja.

A radikális liberálisok szellembélelt vezére, Mortensgård színleg örül Rosmer balrafordulásának, jelzi is lapjában – Rosmer engedélyével – a változást, de azt már nem hajlandó közhírré tenni, hogy Rosmer vallásos elveit is feladta. Taktikai szempontból előnyösebbnek látja, ha táboraát egy vallásos konzervatív ember hírében álló erkölcsi tekintély támogatja. Rosmer ezt az alkut is elutasítja – éppen az erkölcs nevében. A versengő pártok között tehát magára marad, mint egykori tanára, a csavargóvá lett fantaszta és anarchista, Ulrik Brendel, aki Rosmertől kap tiszta ruhát és pénzt, mielőtt nekifog reformatori szónoklatainak. Eddigi életében csak gyűjtötte a gondolatokat, soha nem írta meg őket. Most a közösség javára kívánja kamatoztatni szellemi kincseit (míg ki nem derül, hogy belülről megüresedett, nincs mondanivalója, s megháborodik).

Rosmerben a nagy változást házvezetőnője, Rebekka West idézte elő. A darab drámai feszültsége jelentős mértékben abból ered, hogy Rebekka tetteire és Rosmerhez való múltbeli kapcsolataira az analitikus drámaszerkesztés múltba világító technikájával fény derül.<sup>2</sup> Rebekka törvénytelen származású, alacsony sorból felkapaszkodott, nagy ambíciójú nő. Rosmertől társadalmi emelkedést remél, és fellángoló érzéki kívánságainak kielégítését várja. Vágyainak útjában áll Beate, Rosmer gyenge fizikumú, gyenge idegzetű és gyermektelen felesége. Rebekka tendenciózus célzások szaporodó sorával elhiteti az asszonnyal, hogy férje szakít a vallással, szabadelvű nézeteket vall, szerelmes belé (Rebakkába), ki őt viszonzszereti, s így boldogságuk útjában egyedül az asszony áll. E sugalmazások, melyeket Rebekka részben még akkor tett, amikor Rosmer csak útban volt, vagy el sem indult a Rebekkától kívánt irányba, örületbe és öngyilkosságba hajtják Beatét, ki a malomzúgóba veti magát.

Rosmert titkos önvád gyötri, melyet Kroll rektor a maga politikai jellegű fenyegetésével és sajtótámadásával lelketlenül fel is fokoz: azt gyanítja, hogy ő Beate halálának oka, mivel még az asszony életében beleszeretett Rebekkába (noha e vonzalom titokban maradt, viszony sohasem fejlődött belőle). Rebekka Rosmer megnyugtatására és aktivizálására, akaratának megedzésére fedi fel saját felelősségét. De éppen ezzel paralizálja a túlérzékeny férfi akaratát. Hogyan nemesítheti meg erkölcsileg embertársait, ha szerelmével akaratlanul is a halálba kergette feleségét? Rebekka, kinek kezét Beate halála után Rosmer megkérte, de nem kapta meg, maga is elvesztette egykori tettejét. A testi vágy helyére lelki szerelem lépett: Rosmer állandó közelsége megfosztotta dinamikájától, és megneemesítette a lelkét. Rosmer csak akkor hinné el Rebekka megváltozását, ha a lány hajlandó lenne Beate útjára térni. Rebekka beleegyezik, és együtt ugranak a malomzúgóba: mindkettőjükért eljöttek a rosmersholmi fehér lovak, a halál visszajáró, végzetes szimbólumai. Az élet megújításának, megneemesítésének eredeti szándéka a halál közös vállalásába torkolt; a reformáló szándékot az Ibsen harmadik korszakára jellemző látomásos pesszimizmus, babonás kísértetiesség bénítja meg (F. Mehring)<sup>3</sup>, a cselekvés helyére lépő álmodozás paralizálja (G. B. Shaw)<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Vö. DÁNIEL ANNA: *Ibsen*. Budapest, 1955, 108. – ALMÁSI MIKLÓS: *A drámafejlődés útjai*. Budapest, 1969, 308–311. – RYSZARD K. NITSCHKE: *Studien zur retrospektiven Technik bei Ibsen*. Poznań, 1971, 3–82.

<sup>3</sup> FRANZ MEHRING: *Henrik Ibsen*. In: *Irodalmi tanulmányok*. Fordította és válogatta Birki Ágnes. Budapest, 1950, 175.

<sup>4</sup> G. B. SHAW: *The Quintessence of Ibsenism*. In: *Major Critical Essays*. London, 1932, 91.

A darab felszínén az emberek lelkiismeretét felrázni kívánó morális szabadgondolkodás magatartása és az akaratlanul elkövetett bűn lelkiismeretet ébresztő, akaratot altató szembenállása adja a konfliktust.

A színmű mélyebb rétegeiben egy másfajta tragikus összeütközés is sejlik. Rosmer úgy találja, egyik létező párt, társadalmi csoportosulás sem méltó arra, hogy egyéni reformtörekvéseivel tagjai sorába lépjen. Így szabadelvű nézeteivel egymaga marad. Ebben kifejeződik az uralmon levő politikai erők elítélése és a haladás frontjainak gyengesége is, de megnyilatkozik az ibseni anarchizmusnak a haladó mozgalmaktól való távolsága, szemhatárának zártsága is. E helyzetnek az a következménye, hogy a magára maradt prófétának nincs olyan mondanivalója, mely a közösség céljait a közösség számára is érthető módon politikai programmá tudná formálni. Elképzelései ködösek. S éppen, mivel a reformer egyetlen valóban létező társadalmi osztályhoz, csoporthoz sem tud csatlakozni, reformáló akarata is szertefoszlik. Ulrik Brendel Rosmer karikatúrája. Ennek a helyzetnek részben közvetlen kifejezője, részben a magánélet síkjára való átvetítője, részben pedig misztifikálója a babonás jelképekkel<sup>5</sup> kivert drámai cselekmény.

Rosmer közvetlen modellje Carl Snoilsky svéd gróf volt<sup>6</sup>, aki, miután felesége tüdőbajban meghalt, egyik unokanővérét választotta házastársul. Második házassága után sokan a gróftól okolták első felesége haláláért. Ibsen az elszigetelt életrajzi ténytető önéletrajzi érdeklődéssel mélyíti lélektani drámává, melyet egyszersmind társadalmi drámává is tágít. A két szféra egymásba nyílik és egymást magyarázza.

A *Rosmersholm* hatásának is alkalmasint ez a titka. Rebekának Rosmerre gyakorolt mágikus befolyását még *Az apa* rokon témát feldolgozó szerzője, Strindberg is méltányolta, jóllehet ő a *Babaszoba* „feminista” szerzőjének törekvéseit antifeminista ellenszenvvel figyelte.

Ibsen következő drámája, *A sellő* (1888) a választás patológiáját öltözteti valószínűtlen cselekménybe. Ellida, Wangel doktor második felesége polgári jómódban, de belső kielégületlenségben éli napjait. Bár férje gyengéd hozzá, s ő is becsüli a doktort, házasságukat nem a szerelem kötötte meg, hanem az érdek s a kényszerűség. Ellida szerint Wangel egyszerűen „megvette” őt, s mivel neki nem volt más választása, eladta magát. Gyökértelennek érzi magát Wangel oldalán és mostohalányai, Bolette és Hilda mellett; még a háztartást is Bolette vezeti.

Érzéseit nem is Wangel doktor, hanem egy hipnotikus hatású, titokzatos tengerész köti le, aki magát hol Frimannak, hol Alfred Johnstonnak adta ki; másodkormányosként szolgált egy amerikai óceánjárón. Még Ellidának Wangellel való házassága előtt ismerkedett meg a lánnyal, aki akkor magányosan lakott apjával egy világítótoronyban. A tengerész egyszer valamilyen (tisztázatlan) okból összeszólkkozott a hajóskapitánnyal, és menekülnie kellett. Távozása előtt a maga módján, a tenger előtt eljegyezte Ellidát: kettejük gyűrűjét egy kulcskarikára fűzte, s a tengerbe dobta.

Miután Ellida Wangel felesége lett, levélben szakított a tengerésszel, aki azonban ezt nem volt hajlandó tudomásul venni, s Ellidát továbbra is jegyesének tekintette.

Megismerkedésük után tíz évvel a tengerész ismét feltűnik, és magával akarja vinni Ellidát. Az asszony mindent elmond a férjének, de szabadságot követel a döntéshez, s

<sup>5</sup> Vö. JOHN NORTHAM: *Ibsen's Dramatic Method*. Oslo—Bergen—Tromsø, 1971, 111, 117.

<sup>6</sup> Vö. MICHAEL MEYER: *Ibsen*. Harmondsworth, 1974, 575, 583, 589.

minél jobban igyekszik Wangel magához kötni, maga mellett tartani, annál inkább vonzódik Ellida a másodkormányoshoz. Végül Wangel visszaadja Ellidának szabadságát, s a tenger asszonya – a férjét választja. Házasságuk most már valódi emberi összetartozás lesz, hiszen szabad elhatározáson, autonóm választáson nyugszik.

A drámai konfliktus racionális magva férj és feleség kapcsolatának kétféle koncepciója: a házasság mint a kényszerítő körülmények, illetve a szabad választás eredménye.

E drámai ellentétet egy másik szembenállás is kíséri: a kötöttség kényszere és az érzelmek kötetlen, parttalan áradása. Ellida a tenger asszonya, változó hangulatainak, érzelmi árapályának ritmikusan visszatérő jelképe a tenger, ő maga sellő. Ellida sellő voltát ünnepélyes szerzői tisztelet övezi. Ibsen ezt mondhatja az asszonnyal: „Úgy érzem, ha az emberek a kezdet kezdetén megszokják, hogy vízen – vagy talán vízben – éljenek, ma sokkal különbek volnánk. Jobbak is, boldogabbak is.”<sup>7</sup>

A drámai hullámmozgás – az előbbivel összefüggésben – még egy harmadik síkon is feltűnik mint ingadozás az egészséges és a beteges, a racionális és az irracionális, a morális és az immoralis között. Három éve, amióta a tengerész képe ismét feltűnt Ellida tudatában, az asszony nem él házaseletet a férjével. Ellida elsősorban a tengerész melltűjére emlékszik (tíz év előttről); a kékesfehér, gyöngyös tű olyan volt, mintha „egy döglött hal meredne rám”<sup>8</sup> – mondja Ellida. A patológikus titokzatosságot tovább növeli, hogy Ellida korán elhalt kisfiának szeme a tengerészéhez hasonlított. „A gyermek szeme a tenger színéhez igazodott. Ha a fjord csillogott, a kicsi tekintete is csillogott. Ha viharzott, szintén. . . . A gyermek szeme az idegenére ütött. . . . Végre megértheted, miért nem *leszek* – miért nem *lehetek* házastársad”<sup>9</sup> – magyarázza Ellida, s magyarázzák a mélylélektan kutatói. A vonzódásnak és a viszolygásnak, a szeméremnek és a személycserének, az ösztönös kívánságnak, a tudattalan kíváncsiságnak s a torzított tudatos magyarázatnak jelképpel jelzett tartományába bizonyára belevilágít Ibsen néhány ez időben tett megjegyzése. A *sellő*höz írt első jegyzetei közt olvashatjuk: „A tenger hipnotizál. A természet általában is képes erre . . . Ő [Ellida] a tengerről jött . . . Mert titokban a fiatal, gondtalan matróz jegyese . . . Szívében, ösztöneiben – a matrózzal él házasságban.”<sup>10</sup> Helene Raffnak, egy ifjú német festőnőnek pedig arról beszélt Ibsen, hogy „egész lényünk nem más, mint a bennünk levő sötét erők elleni harc.”<sup>11</sup>

A konfliktus többsikű és szerteágazó volta magyarázza, hogy líra és epika drámai egysége *A sellő*ben fellazul. Ellida homályos, maga előtt is tisztázatlan vágyait, sóvárgásait és hangulatjátékait a tenger- és a sellőszimbólika költői kötetlenséggel, újromantikus sejtelmességgel, jelképes sugalmazással s a drámai végkifejlettel perlekedve közvetíti. Az epikus összetevő is feltűnően erős, és koronként önállóul is hajlamos.

Ellida vágyódása a tengerész után, férje felszabadító gesztusa s Ellida második férjhezmenetele tulajdon férjéhez szinte novellisztikus fordulat.

Wangel és Ellida kapcsolatát Bolette és Arnholm egymáshoz való viszonya mintegy epikusan ismétli, kiszélesíti. Ez alapján véve drámai tautológia. Ahogyan Ellida nem

<sup>7</sup> *Henrik Ibsen színművei*. Fordította Hajdú Henrik. Budapest, 1966, II, 862.

<sup>8</sup> *I. m.*, 856.

<sup>9</sup> *I. m.*, 857.

<sup>10</sup> Vö. M. MEYER: *i. m.*, 620.

<sup>11</sup> *I. m.*, 660.



szabad választásból, hanem megélhetési kényszerből s önállótlaniságból lett Wangel felesége, úgy Bolette sem szerelemből megy Arnholmhoz, ki egykor csodált házitanítója volt, de most már csak tisztelt és koros iskolaigazgató, hanem azért, mert Arnholm megígéri, hogy tanítja, műveli, és kiszabadítja a kisváros tavi kárászletéből. Ibsen nem hangsúlyozza, inkább csak az egymás melletti ábrázolással villantja fel az Ellida és Bolette sorsa közötti párhuzamot.

Drámailag nem szükségszerű, s így a cselekményt inkább epikusan bővítő alak Lyngstrand szobrász és Hilda. Lyngstrand főképp arra szolgál, hogy egy jelképes szoborcsoportot tervezzen, és ezzel sugallja a néző számára, milyen titokzatos veszélyek környezik, esetleg fenyegetik is Ellidát. A szobrász egy matróz fiatal feleségét akarja megformálni. Az „asszony roppant nyugtalanul alszik. S álmodik is.”<sup>12</sup> Lesz mellette még egy alak, egy „jelenés”. Ez „a menyecske férje, akit a nő időközben megcsalt, s aki a tengerbe fúlt”,<sup>13</sup> de éjjelkor holtan visszajön kísértetni és bossút állni. Lyngstrandnak a személyes élményt éppen az a tengerész adta, akibe Ellida szerelmes. Hilda szerepe pedig főképp annyi, hogy látszólag eltaszítja magától mostohaanyját, jóllehet, amint a darab végén kiderül, szeretetére vágyik, s ő is szereti.

Epikusan terebélyesíti a cselekményt Ballested is, a könnyelmű és megbízhatatlan festő, borbély, kürtös és idegenvezető, aki *A sellő halála* címmel fest képet. Ellida bízta a téma kidolgozására. A sellő a legközelebbi zátonyon haldoklik. „Ide tévedt a tengerből, s nem talál vissza. Ezért itt, a hullámtorlásban pusztul el.”<sup>14</sup> Mivel Ellida jelképesen azonos a sellővel, *A sellő halála* az ő halálát látszik előlegezni, mindjárt az első jelenetben. Efelé sodor Ellida növekvő vágyódása is a tengerész iránt. E motívum s az a tény, hogy Ellida anyja megőrült, olyasvalamit sugall, ami nem következik be. Ez epikus komplikáció, sőt konstrukció, bár a drámai feszültséget is emeli. Valamelyest a detektívregény technikájával is rokonságot tart. Mindenesetre olyan drámai csúcspontot készít elő, melyen a katarzist egy alaposan előkészített, de el nem követett tett váltja ki. Igaz, hogy amikor Ellida nem választja a matrózt, ugyanakkor választja a férjét, s a hangsúly éppen a szabad választáson van.

A mellékszereplőkre Ibsennek főként azért van szüksége, hogy segítségükkel a főszereplők jelen- és múltbeli kapcsolatait lépcsőről lépésre, analitikus fokozatossággal feltárhassa. E fokozatosság epikus jellegű is, hiszen azért válik szükségszerűvé, mert a főszereplők nem képesek energikusan cselekedni.

Felesleges komplikációk is terhelik a drámát. Hilda például örömmel, kedvtelve eljátszik a gondolattal, hogy a beteg Lyngstrand hamar meghal, s ő ezt nem tudva, bízik a jövőben, hamis terveket sző. E gonosz vonás rosszul illik a mostohaanyja szeretetére vágyó mostoha lányhoz, s az epikus túlmotiváltság jele.

Narratív bonyodalom keletkezik abból is, hogy Bolette fél, Wangel káros gyógyszerekre szoktatja Ellidát. E feltételezés merő hipotézis marad, melyet a drámában semmi sem bizonyít vagy cáfol. Pusztán lehetősége feleslegesen (és epikusan) motiválja a doktor jellemábrázolását, eldönthetetlensége pedig még epikai szempontból sem volna indokolt.

<sup>12</sup> Henrik Ibsen *színművei*, II, 840–841.

<sup>13</sup> *J. m.*, 842.

<sup>14</sup> *J. m.*, 828.

Egy érzékeny és gazdag lelki életet élő nőnek a hétköznapi házasságból és a korlátolt középszerből való elvágyódása és kitörési kísérlete Flaubert *Bovaryné*jával rokonítja Ibsen drámáját. Ami azonban a Flaubert-regényben végső következményéig jut, az az Ibsen-drámában megtörik, és kompromisszumban végződik. A *Bovaryné* drámai regény, *A sellő* regényszerű dráma. A párválasztás akaratszabadságának szükségességét alkalmatlanul és feszegetve hordozza az a közeg, amelyből a hősnő túlon túl is meggyőzően vágyódik el ahhoz, hogy a hozzá való önkéntes visszatérés hihető legyen. Ibsen már első korszakában írt egy sikerületlen darabot hasonló témáról, de annak legalább találóan *A szerelem komédiája* címet adta.

Míg *A sellő* patológikus lélekrajz, a *Hedda Gabler* (1890) egy patológikus lélek rajza, akinek amorális és immorális viselkedésmódját a társadalomrajz, a típushierarchia és a rövid mondatokban célra törő és célhoz érő drámai dialógus hitelesíti.

A cselekmény kezdetén Jørgen Tesman művelődéstörténész és Hedda Gabler, a felesége éppen nászútjukról térnek haza. Jørgen megkapta a doktori címet, és professzori kinevezés előtt áll. Nászútján is a levéltárakat bújta. Hedda szép, 29 éves, szeszélyes és kegyetlen nő, aki a benne ásitó unalmat és ürességet azzal igyekszik ellensúlyozni és kitölteni, hogy mások raffinált kínzásával szórakoztatja magát. Nem sokkal hazatérése után azzal sérti meg Jørgen nagynénjét, a kedves és jóságos Julle nénit, hogy szándékosan félreértést mímelve úgy tesz, mintha kalapja a cselédé volna. Csak unalomból s jobb híján ment feleségül Jørgenhez, kinek kispolgári kicsinyessége és lehetetlen laposságá felhorzsolja Gabler tábournok lányának esztéta érzékenységét, de akinek makacs szorgalma és számottevő jövedelme mégis a biztos megélhetés támaszát kínálja.

Jørgen professzori reményeinek Eilert Lövborg állhat az útjában, aki tehetséges, és hosszabb távollét után ismét visszatért a városba. Egy azonnal népszerűvé váló könyve is megjelent, és magával hozott egy kéziratot is, mely a szűkebb tudományos közönség számára íródott nagy koncepciójú, kitűnő szakmunka. De Jørgen aggodalmait szertefoszlának, amikor megtudja, hogy Lövborg mégsem lép fel vetélytársaként. Így Jørgen a biztos siker reményében pályázhat, s erre presztízs-okokon kívül azért is szüksége van, mivel Hedda igen költséges életmódot folytat, új életét egy új villában kezdi, és azonnal új zongorát is akar venni. Julle néni kénytelen volt elzalogosítani évjáradékát, hogy segítse Tesmant.

Lövborg nem egyedül érkezik. Vele jön Thea Rysing, azaz Elvstedné, Hedda egykori iskolatársnője és a főbíró felesége. Lövborg házitanító volt a főbíróéknál, Thea nem szerette nála sokkal idősebb és érzéketlen férjét, viszont beleszeretett Lövborgba, aki tanította, beszélgetett vele, bővítette szellemi látókörét, s akinek ő inspirálója, valósággal munkatársa lett. Elvstedné ezért, amikor Lövborg elhatározta, hogy végképp elutazik, otthagya férjét, s a látszattal, pletykával nem törődve követte Lövborgot.

Hedda a *Helgelandi harcosok* Hjørdisére emlékeztető démonikus kegyetlenséggel tönkreteszi kettejük lelki szövetségét, szerelmét. Már beszélgetés közben is közéjük ül, hogy – jelképes fenyegetésként – szétválassza őket. Tudja, hogy Lövborg korábban iszákos volt, és kicsapongó életet folytatott – annak idején, amikor Lövborg szerelmes volt belé, kéjes borzongással számoltatta be tiltott életének bizsergető tapasztalatairól, de amikor Lövborg megvallotta szerelmét, pisztolyt fogott rá, és elkergette. Most igyekszik ismét rávenni az ivásra. Elhítteti vele, hogy Thea nem is olyan feltétlenül, nem is annyira ingadozás nélkül követi, mint gondolja. Felkelti Lövborg hiúságát, gúnyolja, hogy nem

mer részt venni a Brack asszessor rendezte legénymulatságon, melyre pedig Tesman is elmegy. Tesman szintén unszolja, jöjjön velük, s olvasson fel részleteket új könyvéből. Végül Lövborg csakugyan rááll a dologra. Lerészegedik, elveszti a kéziratot, egy nyilvános házba megy, verekedésbe keveredik, s ott találják, ágyékon löve. Az a pisztoly oltotta ki életét, amelyet Heddától kapott, aki Tesmantól megszerezte és kéjteljes kegyetlenséggel elégette a kéziratot, „Thea Rysing meg Eilert Lövborg gyermekét”.<sup>15</sup>

Amikor megtudja, hogy Tesman és Thea megpróbálja összeállítani a kéziratot a fennmaradt cédulákból, és tudomásul veszi, hogy Brack asszessor azzal zsarolja, tudja, Lövborg Heddától kapta a pisztolyt, de hallgat a rendőrségi vizsgálaton, ha az asszony engedelmes kiszolgálója lesz szórakozni mindig kész mohó vágyának, akkor Hedda halántékon lövi magát.

A darab felszínén a közönséges köznapi élet kispolgári középszerűsége (Tesman) és az azt megvető amorális, „felsőbbrendű”, nietscheánus, wilde-i esztétizmus (Hedda) ütközik össze.

A dráma mélyebb rétegeiben azonban a gyökértelen esztétizmus gyilkos és öngyilkos összeomlásának lehetünk tanúi. Hedda, akinek kifinomult ízlése nem tudja elviselni, hogy Julle néni a széken hagyta „ócska fejfödőjét”<sup>16</sup>, végül is nem középszerű férje, hanem a tehetséges Lövborg ellen fordul, őt kergeti a halálba. Hedda öngyilkossága nem csupán az esztétizmus tehetetlenségének bevallása. Két reális oka is volt arra, hogy véget vessen életének. Brack asszessor önző akarata erősebbnek bizonyult az övénel, s csak úgy tudott fölébe kerekedni, ha megöli magát. Az az önzetlen és értékes kapcsolat pedig, amely Lövborg és Thea munkatársi viszonyában létrejött, s amelyet Hedda szét akart rombolni, ha kisszerűbb méreteken is, de újraformálódott Thea és Tesman együttműködésében, amikor közösen megpróbálják rekonstruálni Lövborg Heddától elégetett kéziratát, miközben Hedda vagy egyedül unatkozhat, vagy ki lesz szolgáltatva Brack cinikus zsarolásának.

A *Hedda Gabler* az autonóm voltukat elvesztett, mag nélküli egyéniségek hiúsággal feltáplált és felfokozott akaratának mérközése is. Hedda már diákkorában is le akarta pörkölni az egy évvel alatta járó Thea haját, asszonykorában pedig Lövborg halálba kergetésével tönkretette boldogságát. Személyes vonzerejét próbálja ki Lövborgon és bizonyos mértékig Brackon is; mindkettő udvarlója volt egykor. Brack zsarolása egy másik cinikus akarat győzelmé, az előkelő „jó társaság” újabb rossz cselekedete volna, ha Hedda öngyilkossága nem érvényesítené mégis az asszonyi akarat fölényét, igaz, csak önmaga elpusztítása árán. A pisztoly a dráma vezérmotívuma.<sup>17</sup>

Strindberg azt hitte, hogy Ibsen róla mintázta Lövborg alakját, s azzal vádolta Ibsent, hogy Hedda *Az apa* Laurájának és a *Hitelezők* Teklájának zabigyereke. Bár a plágium feltételezése teljesen alaptalan, a strindbergi támadás jól mutatja, mennyire a kor társadalmi levegőjében volt mindaz, amit Ibsen megformált.

Ibsen lélekelemző és lelkiismeretvizsgáló szenvedélye még magasabbra lép a művészetet az étellel, az öregedést a fiatalossággal s a sikert az áldozattal pereltető *Solness építőmesterben* (1892). Solness elismert, korosodó építőmester, aki jómódban él, és

<sup>15</sup> *I. m.*, 965.

<sup>16</sup> *I. m.*, 913.

<sup>17</sup> Vö. BRIAN JOHNSTON: *The Ibsen Cycle*. Boston, 1975, 129.

éppen most készül befejezni új villáját, az új családi otthon, melynek magas tornya is lesz. Korábban templomokat emelt, később családi házakat épített, újabban légvárakat tervez. Építőművészetének három korszaka — amint arra már William Archer felfigyelt — párhuzamos Ibsen romantikus, társadalomkritikai és szimbolisztikus alkotóperiódusával.<sup>18</sup>

Solness beérkezettsége, ereje és kiegyensúlyozottsága azonban csak látszólagos. Egyszerű falusi fiúból áldozatai vállán emelkedett a magasba. Túlszárnyalta, maga alá kényszerítette Knut Brovikot, aki tehetséges építész, de kénytelen Solness asszisztenseként dolgozni. Rajzolóként tartja magánál, tartja mintegy fogva Knut fiát, Ragnart is, aki nagyra hivatott építész, önállóan is képes lenne dolgozni, de Solness vonakodik rajzaira, terveire ráírni a szükséges pártoló sorokat, sőt minden erejével azon van, hogy Ragnart magához láncolja. Hiába kéri Knut Brovik, enyhítse meg utolsó napjait annak tudatával, hogy fia önállósulhat, Solness hideg érzéketlenséggel megtagadja kérését: fél, hogy Ragnar, az ifjúság túllép rajta. (Később is csak Hilda unszolására írja rá Ragnar rajzaira az ajánlást, s akkor is már későn, hiszen Knut a halál előtti önkívület szorításában nem tudja meg a jó hírt.) Ragnar lekötésének egyik módja Kaja Fosli alkalmazása. A lány szerelmes Solnessbe, Ragnar pedig a lányba. Ha Solness Kaját biztatja, a lánnyal Ragnar is mellette marad, és Solness azzal sem törődik, ha felesége, Aline sejti a kapcsolatot, és gyenge idegeivel nem bírja sokáig ezt a kétértelmű helyzetet.

Pedig Aline miatt Solness gyötri a lelki furdalás. Eredetileg egy nagy, fából ácsolt családi házban laktak, de ez leégett. A tűz boldogtalanná tette Solnessnét, aki az ijedelemtől s a hajnali hidegben való meneküléstől tejlázat kapott, és ennek következtében két kislánya, szopós kisbabája meghalt. Bennégett a házban egy sor szívéhez nőtt emléke is, babái, selyemruhái, ékszerei, anyja és nagyanyja csipkéi. Gyermeküket jószerivel gyászolni sem meri, halálukat Isten akaratának tekinti, s csak közvetve, babái vesztén keseregve siratja. Solness szerencséjét azonban éppen ez a tűzeset alapozta meg. A leégett ház körüli óriási kertet felparcellázták, családi telkeknek eladták, s mindegyikre Solness épített villát. Az építőmester látta, hogy a régi faházban megrepedt a kémény, de senkinek sem szólt róla. Ezért is furdalja a lelkiismeret: kívánta a tüzet, bár azt remélte, olyankor lobban fel, amikor távol vannak hazulról, és a tűz végül is nem a kéménytől keletkezett, a ruháskamrában tört ki, a ház végén. A tüzet voltaképpen Ibsen epikusán túlmotiváló hajlandósága gyújtotta meg, Solness azonban magát okolja, titokban az a meggyőződése, hogy amit erősen akar, az be is következik: segédek és szolgák, ördögök lesik el és hajtják végre parancsait, a benne lakozó garabonciás utasítására. Aline ezért bolondnak tartja férjét.

Solness tehát csak a külső látszat szerint boldog, valójában kiegyensúlyozatlan, és egyre az ifjúságtól retteg, mely után sóvárog is, s mely végképp felborítja ingatag egyensúlyát. Az ifjúság be is kopog hozzá, de sokkal vonzóbb alakban, mint gondolta. Egy 22 éves lány, Hilda Wangel kisasszony lép be ajtaján. Tíz évvel azelőtt találkozott az építőmesterrel, aki Lysangerben tornyot épített a régi templomra, maga vitte fel tetejére a koszorút, ejtette ámulatba, csókolta meg a körorvos lányát. Azt ígérte neki, ha megnő, visszajön érte, megszökteti, vesz neki egy királyságot, s hercegnőjévé teszi. Mivel a tíz év letelt, és Solness nem jelentkezett, Hilda napra pontosan, szeptember 19-én megjelent,

<sup>18</sup> Vö. M. MEYER: *i. m.*, 730.

hogy követelje királyságát. (Ibsen 1889. szeptember 20-án egy Faust-idézetet írt Emilie Bardachnak, egy 18 éves bécsi lánynak az emlékkönyvébe az ausztriai Gossensassban: „Magasztos, gyötrelmes boldogság az elérhetetlenért küzdeni.”<sup>19</sup>) Solness nem emlékszik a csókra, mely, meglehet, csak Hilda (és Solness) képzeletében csattant el, de úgy véli, ha nem esett meg, meg kellett volna esnie.

Hildába nem kisebb akarat szorult, mint Solnessbe, az építőmester egyenesen az ifjúsággal azonosítja, erdei vadmadárnak, ragadozó madárnak nevezi. Hildát felajzza a Solness-szel való szerelmi kapcsolat lehetősége, de amikor megismeri Elinét, megesik a szíve az asszony kopár és kietlen életén, mely csak a kényszerű kötelességet ismeri, az örömet nem, s úgy véli, nem tudja elszerezni Solness egy olyan vetélytársnőtől, akit ismer, s akinek szenvedését szánja. Arra igyekszik rávenni az építő mestert, hogy ismételje meg fiatalkori bravúrját, vigye fel a koszorút az új családi villa tetejére, építsenek együtt „tömör alapozású légvárat”.<sup>20</sup>

Solness valóban felkészül a torony tetejére, felteszi a torony kakasára a koszorút, Hilda s a tömeg üdvívalgásban tör ki, és integetni kezd, akkor azonban bekövetkezik az, aminek lehetőségére eddig is számos célzás esett: Solness leszédül és szörnyethal.

A drámai konfliktus a *Solness építőmester*ben is több síkon tűnik elő. A felszínen először a Solness és a két Brovik közötti ellentét jelentkezik, mely az önös érdekből ellenlábasait maga alá gyűrő sikeres ember karrierjének erkölcsileg problematikus voltára vet fényt, és *A társadalom támaszainak* vagy *A vadkacsának* a problematikáját idézi vissza (Werle nagykereskedő és az Ekdal-család).

Ehhez a konfliktushoz kezdettől fogva hozzátársul egy azt kiegészítő, de a későbbiek során önállóul másikkal ellentét: az öregség és fiatalság összeütközése (Solness és Ragnar Brovik).

Amilyen mértékben nyilvánvalóvá válik, hogy az építőmester áldozatainak sorába felesége is beletartozik (hiszen akár Solness felelős a tűzért, akár nem, meglehetősen nem tudott biztosítani asszonyának, akinek érzéseivel lényegében kevesebbet törődött, mint saját jól ápolott lelkiismeretfurdalásával), oly mértékben jelentkezik egy további konfliktustípus, az élet és a művészet ellentéte. Solness művészete csak mások (Knut Brovik, Ragnar Brovik, Kaja Fosli, Solnessné) boldogtalanságának árán valósulhat meg, és végül az építőmester saját otthonában is idegennek érzi magát.

E sokféle konfliktus-ágazatot a dráma szimbolikus vezérmotívum-hálózata, költői–drámai jelképrendszere van hivatva egységesíteni. Jelkép a tűz, mely Solnessné boldog otthonát felégette, és Solness pályáját felfelé térítette. Szimbólum a Solnessben lakozó akarnok garabonciás is, a féktelen önzés jelképe, amely mindent el tud érni, és Solnessétől – az építőmester illúziói szerint – különvált hatalom, amelyet mindenért felelőssé lehet tenni. Ugyanígy jelképek a garabonciás eszközei, a segédek és ördögök is.

Jelkép – bár eleven személy – Hilda is, aki az ifjúság szimbóluma, mely erőt ad az öregedő férfinak, de végül is a lehetetlen felé küldi, túlerőlteti, és a halálba hajszolja Hilda ragadozó madár, de erkölcsi princípium is, hiszen, bár gyűlöli a Solnesset veszélyeztető Ragnart, mégis kieszközli számára Solnessétől a megérdemelt és az önállóságot biztosító dicséretet. Bár elszerezné az építő mestert a feleségétől, de mégis megérti az

<sup>19</sup> Vö. HALVDAN KOHT: *Life of Ibsen*. Translated and edited by E. Haugen and A. E. Santaniello. New York, 1971, 391.

<sup>20</sup> *Henrik Ibsen színművei*, II, 1037, 1046, 1052, 1053.

asszonyt, és el akar utazni. Bár izgatja a Solness-szel való szerelmi, sőt szexuális kapcsolat lehetősége, mégis az erkölcsi nagyság, felemelkedés felé indítja Solness, amikor ezt kérdi tőle: „az én építőmesterem nem *mer* – nem *tud* fölhágni saját épületeinek magasságába?”<sup>21</sup> S végül, amilyen szenvedélyesen kívánja, hogy Solness-szel együtt légvárat építsenek, olyan világosan látja azt is, hogy ez „afféle kényelmes mentsvár! S mily könnyen felépítik . . . – különösen a szédülős lelkiismeretű építőmesterek.”<sup>22</sup>

S természetesen a leggazdagabb szimbolikus összefüggésekbe maga a torony ágyazódik,<sup>23</sup> mely az áldozatok testén emelkedik, megalapozza a Hilda és Solness közötti szerelmet, élet és művészet ellentétének megtestesülése, a művészi tökéletesség és teljesség felkiáltójele, szexuális jelentése is van, a drámai cselekmény s a szerkezet tetőpontjává válik, kifejezi az ibseni dráma architektonikus jellegét, a Hilda és Solness közötti illuzórikus boldogság „tömör alapozású légváranak” jelképe is, s a bűnt (a Brovikok és Solnessné ellen elkövetett vétket), a morális erőfeszítést (a fiatalkori teljesítményhez való felérés szép, tragikus megkísérlését), a merészséget (Isten kihívását és megkísértését) és a bűnhődést (Solness pusztulását) egyaránt szimbolizálja. Teljes jelentéstartományában megragadhatatlan, próteuszi képlékenységgű jelképes vezérmotívum.

Solness nem tudta tíz évvel azelőtti teljesítményét megismételni: leszédült a toronyról. Ibsen azonban éppen e bukással ismételte meg fiatalkorának remekléseit: a *Solness építőmester*ben kiemelkedő művet alkotott, mely felér művészetének korábbi csúcáig, s karcosán magasba emelkedő alakjával tömör foglalata az idős mester jelképteremtő művészetének.

A *Solness építőmester* sok értetlen kritikát kapott, de egyaránt lenyűgözte Shaw-t, Wilde-ot és Maeterlincket. A belga szimbolista drámaíró kivált a belső és külső párbeszéd egybevegyítése, a színmű lélekeli, álomittas atmoszférája ragadta meg s ragadta el.

A *Solness építőmester* teljesítményét következő drámájában, a romantikus korszak egyéni megigazolását nehezen hihető, szövevényes cselekményben újra hirdető *Kis Eyolf*-ban (1894) Ibsen nem tudta megismételni. Az analitikus felépítésű drámából lassan bontakozik ki a tragikus alaphelyzet. Alfred Allmers földbirtokos, író és volt tanár a látszat szerint boldogan él feleségével, Ritával vidéki birtokán. Rita örömmel fogadja hosszabb útról hazatérő férjét. A családi harmóniát Allmers mostohahúga, Asta is növeli, aki szintén szívesen üdvözli Allmerst. Az egyetértést és az összhangot az is szolgálja, hogy Allmers bejelenti: felhagy *Az emberi felelősségről* szóló könyvének írásával, mely annyi időt vett el feleségétől és nyomorék kisfiától, Eyolftól, s ezután figyelmét Eyolf nevelésének, a benne szunnyadó szép emberi lehetőségek kibontásának szenteli.

A békés összhang hangulatát azonban megbontja a patkányos néni érkezése, aki sípjával és mopszli kutyájával maga után csalja a tengerbe a patkányokat. Vonzásának a kis Eyolf sem tud ellenállni. „A fiúk látták, hogy a vénasszony kivezett a fjordba. Eyolf egyedül állt a part szélén. Kimeredt a nő után – szédülten és álmélkodva. . . . Azután lezuhant – és elmerült.”<sup>24</sup>

<sup>21</sup> *I. m.*, 1037. Vö. A. BOLKMANS: *Baumeister Solness*. In: F. Paul (szerk.): *H. Ibsen*. Darmstadt, 1977, 314.

<sup>22</sup> *I. m.*, 1053.

<sup>23</sup> Vö. RONALD GRAY: *Ibsen – a Dissenting View: A Study of the Last Twelve Plays*. Cambridge, 1977, 153–154.

<sup>24</sup> *Henrik Ibsen színművei*, II, 1083.

Allmers Ritát vádolja a kisfiú haláláért: kívánta vesztét, mivel féltékeny volt rá; azt akarta, hogy Allmers teljes figyelmét és egész szeretetét ő kapja meg. Rita viszont Allmerset teszi felelőssé: annak idején, amikor Eyolf kisbaba volt, és az asztalon feküdt, Allmers, ahelyett, hogy vigyázott volna rá, Ritával szerelmeskedett, s a gyermek leesett az asztalról. Így lett mankóra kényszerülő nyomorék, ő, aki úszni szeretett volna, mint a többi gyerek, és katona akart lenni.

A lélekben sérült házaspár a belső üresség ellen lelki kényszermozgásokkal próbál védekezni. Rita megfenyegeti Allmerset, hogy ha nem szereti többé fiatalkoruk lángoló szerelmével, akkor Borgheim mérnöknél keres vigasztalást. Borgheim Astába szerelmes. Allmers rezignáltan hivatkozik a változás elkerülhetetlen törvényére, a szerelem elcsendesedésére, és Astánál keres vigaszt; elmenne otthonról, és Astával élne kettesben, mint fiatalkorukban is éltek, amikor Allmers Eyolfnak becézte Astát, és azt szerette volna, ha nem húga, hanem fivére van. Asta azonban felvilágosítja Allmerset, hogy anyja hátrahagyott leveleiből megtudta, nem testvére Allmersnek. Allmers így is vállalná kapcsolatukat, Asta szereti is, hozzá is kötné életét, jóllehet az őt ostromló Borgheimhez is vonzódik valamelyest, de, mondja, a változás törvénye, mely csak a testvéri, rokoni kapcsolatot hagyja érintetlenül, most már őrá is vonatkozik, csakúgy, mint Ritára. Érezhető, hogy Asta nem akarja siettetni Rita és Allmers amúgy is szétszakadó összetartozásának végső felfelcsúszását, s ezért követi végül is Borgheimet.

Allmersben felkélplik az öngyilkosság lehetősége, majd gyilkos bosszút akar állni a falun, melynek lakói nem mentették meg Eyolfot. „Föl kellene gyújtani az egész falut. . . Romboltasd le azokat a viskókat! . . . Rúgd szét az egész telepet – mihelyt elmentem”<sup>25</sup> – tanácsolja végső elkeseredésében Ritának. Az asszony azonban más hivatást választ. Ahogyan Allmers is azért határozta el, hogy szeretettel fordul Eyolfhoz, mert megérintette a halál üressége és a lelkifurdalás, úgy Rita is az önzetlen szolgálat útján kísérli meg, hogy életének tartalmat adjon. Mihelyt férje elhagyta, felhossa a faluból az összes züllött apróságot, valamennyi nevetlen suhancot, és Eyolf helyett velük törődik, őket gondozza. Allmers maga is elgondolkodik azon, nem azért nem mentették-e meg a falubeli gyerekek Eyolfot, mert Allmersék, az „arany- és ezüstkincsek birtokosai”,<sup>26</sup> becsukták előttük kezüket és szívüket. Allmers most úgy véli, hogy ha Rita kísérlete sikerül, a kis Eyolf nem született és halt meg hiába. Látja, és Ritával is elismerteti, hogy egyelőre nem a szeretet lobog benne, hanem a felelősségérzet és a vágy, hogy szeretetet és hálát kapjon. „A nagy, nyitott szemek kegyéért”,<sup>27</sup> tehát a lelkét felmelegítő, visszasugárzó hála kedvéért tesz próbát. Rita kísérletéhez Allmers is csatlakozik, és felesége mellett marad.

A sokféle fordulattal irányt változtatató, szövevényes, a valóság és a jelkép síkját simán cserélő cselekmény alapkonfliktusa: az elmagányosodás személyiségroncsoló hatásának és a magány megszüntetésére tett kísérlat személyiségépítő szerepének összeütközése. Ezt a szembenállást szolgálja halál és élet, önzés és önfeláldozás, bosszúvágy és szeretetvágy, életélvezet és kötelesség ellentétpárja.

<sup>25</sup> *I. m.*, 1109.

<sup>26</sup> *I. m.*, 1110.

<sup>27</sup> *I. m.*, 1111.

E konfliktus csak epikusan elterebélyesedő drámaszerkezetben képes megvalósulni; túlságosan összetett, szerteágazó, nehezen hihető, hirtelen irányváltozásokkal túlterhelt ahhoz, hogy karcsú ívben fusson drámai végcélja felé.

Epikus vonás a drámai konfliktustól lazán kötött alakok szerepeltetése. Borgheim mérnök csak arra kell, hogy Rita rövid ideig kacérkodhasson vele, s hogy legyen Astának kihez férjhez mennie. Asta pedig csak arra való, hogy amikor Rita Borgheimhez húz, Allmersnek is legyen partnere és ellenjátékosa.

Epikus elem a cselekmény egy-egy szakaszától sugallt, de be nem következett (tehát drámailag nem szükségszerű) események sora. Rita már-már szakít Allmersszel, és Borgheimnek adja magát. Allmers már-már otthagyja Ritát, és a mostohatestvérének hitt Astával él. Amikor kiderül, hogy nem rokonok, kettejük szerelmes egymásratalálásának lehetősége is felmerül. Először úgy tetszik, Asta Borgheim felesége lesz, de később elutasítja (hogy azután mégis igent mondjon). Allmers először az egész falut el akarja pusztítani, s csak azután szenteli a közösségnek életét.

Nemcsak várt, de be nem következett események adnak epikus színt a drámának, hanem nem várt, de mégis bekövetkező történések is véletlen és szükségszerű epikusan színezett összefüggését testesítik meg. Ilyen értelemben váratlan esemény Allmers és Rita együttmaradása, Borgheim és Asta összekerülése s a szegény gyerekek közös gondozása. Századunk amerikai drámájában is gyakran felötlenek az epizálódásnak ezek a jegyei (O'Neill: *Különös köztéték*).

Ezt az epikusan széttartó drámát lírai szimbólumok hivatottak egységbe foglalni, összetartani. A jelképeknek ellentéteket egységbe fogó, a negatívumokat átértékelő jellegét jól mutatja Rita és Allmers következő dialógusa:

„Rita: Ó, most már nem látsz olyan – olyan tébolyítóan szépnek.

Allmers: A változás törvénye esetleg együtt tart bennünket.

Rita *lassan bólint*: Magam is változom. Kínosan érzem.

Allmers: Kínosan?

Rita: Igen; mintha vajúdnék.

Allmers: Ez az. Vagy föltámadnál. Magasabb létre ébrednél.

Rita *csüggedten néz maga elé*: A boldogság – az egész boldogság árán.

Allmers: Ez a vereség győzelem.

Rita *hevesen*: Frázis! Istenem, végtére emberek vagyunk!

Allmers: Egy kissé a tenger és az ég rokonai is, Rita.”<sup>28</sup>

Hogy „a vereség győzelem” ne hasson komikus paradoxonnak, ahhoz a panteizmus érzelmi azonosulást feltételező lírája és a szimbolizmus belülről átélt jelbeszéde szükséges.

Ellentétes tartalmak jelképes találkozáshelyei a csúcok és a nagy pusztaság visszatérő motívumai is, melyek nemcsak a halált és a magányt, hanem a mások sorsába való termékeny beleszőződés megtisztulását is kifejezik.

Ambivalens szimbólum a patkányos néni mesés–mitikus alakja is. Ő elsősorban a Halál visszataszító, végzetes és undorító oldalát jelképezi. A kis Eyolf először meg is rémül tőle, a mopszli kutyát, mellyel a patkányos néni jár, egyenesen borzalmasnak nevezi, de

<sup>28</sup> *I. m.*, 1106.



egyszerre csak váratlanul megcirógatja a kutyát tartalmazó zacskót, s azt mondja, „mégis szép”.<sup>29</sup>

A kétféle, egyenként is ellentétes tartalmakat hordozó jelkép egymással is társul. Amikor Rita azt mondja a patkányos néniről, hogy a szörnyű szípirtyóból szinte hullaszag áradt, Allmers, aki maga is ijesztő látványnak tartja, megjegyzi: „Egyébként jól értem, milyen lenyűgöző erőről beszélt. A csúcok közt és a nagy pusztaságon magam is éreztem olyasmit.”<sup>30</sup> Itt határozta el, hogy nem könyvet ír az emberi felelősségről, hanem a gyakorlatban, az életében valósítja azt meg. A régi én halála az új én születése. Ennek bábája a jelkép.

Ibsen utolsó pályaszakaszának szimbolikája szervesen épül az első kettő eredményeire és tapasztalataira. Míg *A sellő*, a *Hedda Gabler* és a *Kis Eyolf* Ibsen romantikus korszakába nyúlik vissza, *A vadkacsa*, a *Rosmersholm* és a *John Gabriel Borkman* (1896) társadalomkritikai periódusának törekvéseit folytatja, igaz, keserű rezignációval, az értékpusztulás tragikus–tragikomikus víziójával.

A *John Gabriel Borkman* cselekménye a Renheim-kúrián játszódik, a főváros mellett, egy téli estén. Az analitikus technikával komponált dráma cselekményének előtörténete a következő: John Gabriel Borkman, egy bányász fia, bankigazgatóvá küzdötte fel magát. Ennek azonban az volt az ára, hogy nem Ella Renheimet vette feleségül, az egyetlen asszonyt, akit valóban szenvedélyesen szeretett, hanem Ella ikertestvérét, az emberileg hideg, de befolyásos Gunhildot. Ezzel megölte Ella lelkét, aki képtelenné vált a szerelemre, s elpusztította saját boldogságának lehetőségét is.

Borkman nemcsak a bankigazgatói pozíció kedvéért részesítette Gunhildot előnyben Ellával szemben. Ellát azért sem választotta, mert a lánynak Hinkel ügyvéd is udvarolt, akit Ella Borkman miatt kosarazott ki újra és újra, s akinek kezében voltak Borkman bizalmas üzleti ügyeinek és ügyleteinek iratai. Borkman nem ok nélkül tartott Hinkeltől: bukását végül az ügyvéd okozta azzal, hogy felfedte Borkman titkos és tiltott üzleti húzásait, méghozzá akkor, amikor Borkmannak már csak egy hét hiányzott volna a teljes és elsöprő pénzügyi, üzleti sikerhez.

A Borkman–Hinkel–Ella viszony bemutatásában epikus túlmotiváltság érvényesül. Borkman anyagi okokból hagyta el Ellát, s kímélte Hinkel érzékenységét, s mégis az Ellának való udvarlás és Hinkel okozta az óvatosan óvatlan hazárdjátékos vesztét. De ebben is az üzleti hatalom és az érzelmi–erkölcsi értékek drámai oppozíciója jut kifejezésre.

A bukás után Borkman három évig vizsgálati fogságban ült, öt évig börtönbüntetését töltötte. Amikor kiszabadult s hazatért, felesége teljesen hidegen fogadta, tönkrevőjét látta benne. Borkman emeleti dolgozószobájába húzódott, ebben járkált fel s alá fogoly farkasként, nyolc évig ki sem mozdulva.

Borkman bukása után Ella vásárolta meg az elárverezett birtokot és házat, s mindent Borkmanék rendelkezésére bocsátott. (Ella pénzével Borkman nem manipulált, mivel mégsem volt egészen biztos üzleti tranzakciójának sikerében, s mert titokban szerette Ellát.) Ella Borkman fiát, Erhartot is magához vette, s évekig nevelte.

A drámai cselekmény ilyen előzmények után és két összeütközés erejétől jön mozgásba. Az egyik Ella és Borkman között zajlik le; sok év után Ella visszatér a Borkman-házba, és Borkman szemére lobbantja a kettős lélekgyilkosságot.

<sup>29</sup> *I. m.*, 1067.

<sup>30</sup> *I. m.*, 1069–1070.

A másik kollízió Erhart körül robban ki. Ella is, Borkmanné is és Borkman is benne keresi elrontott élete helyreállítóját. Ella magával szeretné vinni, hiszen fiát látja benne, Borkmant és kettejük létre nem jött házasságának meg nem született gyermekét szereti benne. Arra kéri Borkmant, egyezzek bele, hogy a fiú a Rentheim nevet viselhesse, s így halálos betegségtől szorongatott életét továbboltsa. Borkman meg is adja a beleegyezést (Ella örökséget is ígér), Borkmanné azonban megtagadja a hozzájárulást. Borkmanné a magára maradt, magába keseredett anya kétségbeesett mozdulatával kapaszkodnék Erhartba, akit otthon akar tartani, magának kíván nevelni, s olyan karrierre szán, amely jóvá teszi apja anyagi kudarcát és becsületbeli bukását.

Maga Borkman arról ábrándozik, hogy pályáját újrakezdheti, új pénzügyi Napóleon válhat belőle, s terveire fia támogatását keresi.

Erhart azonban sem nagynénjéhez, sem anyjához, sem apjához nem csatlakozik, hanem a maga életét akarja élni, munka nélkül, a boldogságot a szerelemtől remélve, egy nála hét évvel idősebb elvált asszonnyal, a könnyűvérű és delejes hatalmú Fanny Wiltonnal külföldre, délre utazva. Magukkal viszik Frida Foldalt is, Borkman egyetlen hűséges barátjának, egy költőnek és tragédiaírónak fiatal lányát is, színleg és Erhart elképzelése szerint azért, hogy a fiú zenére tanítsa, Wiltonné céljai szempontjából pedig azért, hogy ha Erharttal terhessé válna kapcsolata, legyen kinek nyakába varrnia a fiút.

Erhart szánkója elgázolja az öreg, tehetetlen Foldalt, aki lesántulva is ritka szerencsének tartja, hogy lánya ilyen előkelő társaságban mehet külföldre tanulni.

Borkman nem hajlandó többé visszamenni a házába, hanem vissza akar térni az életbe. Első útja a havas, jeges téli éjszakában egy magaslatra vezet, ahová, mivel esztelen vállalkozásáról nem tudja lebeszélni, Ella is felkíséri. Fiatalkorukban sokszor üldögéltek a tetőn levő tisztás padján. Innen tekint át Borkman a hegyekre, melyeknek mélyében a kifejtésre váró érc hangját hallucinálja; innen pillant le a fjordra, melyben világrészeket összekötő füstölgő óceánjárókat vizionál; és itt éri el a halál is. A dráma záróképében két árnyék fog kezét egy halott fölött: Ella és az időközben megérkező Borkmanné. Edvard Munch a drámát a skandináv művészet legerőteljesebb téli tájképének nevezte.<sup>31</sup>

A drámai összeütközés tehát a nyereszkeskedő hatalomvágy és az érzelmileg telített élet, a boldogulás és a boldogság között táruul fel. Borkman a pénz eszelős megszállottja, aki érvényesülésének oltárán feláldozza szerelmét, Ellát, s ezért maga is, Ella is, Borkmanné is kiüresedett lélekkel, elfagyott érzésekkel, emberi ridegséggel fizet. Erhartba mindhárman irreálisan felfokozott reményt vetnek, de Erhart sem az ő várakozásuknak nem felel meg, sem a teljes életet nem képviseli, nem éli. Munkátlan boldogságvágyában Wiltonné élveteg s kalandor mámorhajszolásának áldozata lesz.

A *John Gabriel Borkman* olyan tragikomédia, melyben a tragikomikum nyíltan is megfogalmazódik. Borkman egyetért Foldallal abban, hogy bukása „szörnyű tragédia”,<sup>32</sup> ám tüstént azt is hozzáteszi, hogy „de más szempontból valóságos komédia”,<sup>33</sup> hiszen Foldal lánya, Frida éppen a Borkmant és Foldalt tönkretévő Hinkel ügyvéd táncestélyén zongorázik, s méghozzá többek között Erhartnak. Itt világosan ugyanannak a sorsnak van meg a tragikus és komikus aspektusa. Borkman bukása tragikus, amennyiben az ő élete és

<sup>31</sup> H. KOHT: *i. m.*, 444.

<sup>32</sup> *Henrik Ibsen színművei*, II, 1143.

<sup>33</sup> Uo.

környezetének élete is tönkrement belé; s komikus, amennyiben Borkman nagysága részben képzelt, részben befejezetlen nagyság volt eleve is, bukása utáni álmodozása felemelkedéséről egy fantasztá víziója és hallucinációja, s a cél, melyet újra követne, ismét félig nemtelen és emberi áldozatokkal terhes lenne.

E komikum Foldal sorsában is érződik, kit Borkman rántott magával, kiutasít szobájából, mivel az nem hisz felemelkedésében, büntetésből rossz költőnek nevez (s már akkor sem hallgatja meg tragédiája átdolgozott felvonását, amikor még kegyes csalásból dicséri művészetét). Amikor azután Foldalt elüti a szán, melyben Erhart és Frida Wiltonné áldozataként világgá szökik, és Foldal azt hiszi, voltaképpen nagy szerencse éri gyermekét, akkor az illúzióknak a valósággal való tragikomikus szembesítése kiteljesedik.

Tragikomikum forrása az a körülmény is, hogy Foldal látja Borkman feltörési tervének illuzórikus voltát, de nem veszi észre saját költői tehetségébe és lánya boldogulásába vetett bizodalmanak irrealitását. Ezt viszont Borkman látja tisztán, s brutálisan meg is mondja. Borkmant akkor éri utol a halál, amikor azt hiszi, új életet kezd, s hallja az érc hívását. Az ibseni tragikomikum azzal vált a világirodalom máig eleven hatóerejévé, hogy nem rögzített minőség, hanem széles sáv, tartomány, melyben a jelenségek a tragikumtól a komikumig s a komikumtól a tragikumig sodródhatnak visszaverődő hullámmozgással.<sup>34</sup>

E drámát is jelképek népesítik be. Borkman bezárt farkasként jár le s föl szobájában, jelképpé válik a haláltánczene, a lélekarang, a hideg, a föld alatti érc, sőt még a gázolás is: a mindennapi jelenségek megkettőződnek, s köznapi alakjuk fölé egy jelképes formát is kivetítenek.

Borkman emeleti dolgozószobája részint *A vadkacsa* valóságos és szimbolikus padlásterének utóda, részint pedig a Sartre-dráma, *Az altonai foglyok* bünt, bujkálást, bűnhődést, magamentő öncsalást megemelt, elkülönített, zárt, valóságos és jelképes játékterbe foglaló manzárdjának őse.

*A John Gabriel Borkmannak* éppúgy megvan a hatványozott amerikai megfelelője, mint annak a folyamatnak, amelyet színre visz. O'Neill nagy drámaciklusterve, a *Magukvesztő birtokosok meséje* szintén az anyagi és erkölcsi értékek kollízióját dramatizálja, e konfliktus mögött is a kapitalizálódás áll, Simon Harford is egyszerre álmodozó és a pénzügyek Napóleonja, mint Borkman, ő is megbukik, az ő sorsába is belefóródik egy asszony önfeláldozása, s az O'Neill-i ciklus is epikus jellegű, mint az Ibsen-dráma. Míg azonban az ibseni epikus dráma a folyamat emberi következményeinek csak végső akkordját üti le, s az előzményeket epikusan analitikus s narratív módon túlmotivált formában fejt fel, addig az O'Neill-i epikus dráma a teljes folyamat megjelenítésére tör, s a folyamat amerikai méreteinek megfelelően ciklus formát ölt. Ám a ciklus töredékes marad: a folyamat nem epikus drámát, hanem drámai epikát kíván (Balzac *Emberi Színjáték* ciklusát, Zola *Rougon Macquart* ciklusát, Martin du Gard, Galsworthy vagy Gorkij családregényeit, Mark Twain *Aranykorát*, Dreiser *Amerikai tragédiáját* stb.). Ibsen *John Gabriel Borkmanja* tehát az egyetemes társadalmi tendencia európai s norvég megjelenési módjához talált hozzá illő, analitikus drámaformát.

Drámáinak hosszú sorában Ibsen sorra vette korának legjellegzetesebb társadalmi és erkölcsi területeit, és mindegyikről bebizonyította, hogy nem felel meg annak az eszménynek, melyet hirdet vagy képviselni látszik. Szavainak átható erőt és csorbítatlan

<sup>34</sup> ALMÁSI MIKLÓS: *Utószó Henrik Ibsen színműveire. I. m.*, II, 1249–1252.

hitelességet az adott, hogy drámái formai felépítésük egészével, művészi alkatuk teljességével közvetítik a tartalmukat kitevő társadalmi megbízatást; hogy művészi szempontból a legalkalmasabb pillanatban tudják kimondani a „hát ilyenek vagytok” keserű ténymegállapítását és morális vádját. A művészet az élet bírójaként lépett fel. Pályázáró alkotásában, *Ha mi holtak feltámadunk* (1899) című „drámai epilógus”-ában Ibsen magát a művészetet állítja kritikai mérce alá.

Az analitikus felépítésű dráma kiindulól helyzetében Rubek professzor, a híres szobrász és Maja asszony, a felesége egy norvég tengerparti fürdőhelyen nyaral. Nemrég tértek haza Európából, átutazóban vannak. Az utazást, a gazdagok semmittevő életét és egymást egyaránt unják.

Maja asszony összeismerkedik Ulfheim földbirtokossal. A közönséges, hangos és erőszakos nemes úr medvékre (s koronként asszonyokra) vadászik. Hívja Maját, tartson vele, s az asszony – férje beleegyezésével – el is kíséri a hegyekbe.

Ugyane tengerparti üdülőhelyen nyaral egy különös hölgy is, aki éjjelente fehér ruhában járkal a gyepen, nyomában egy feketébe öltözött diakonisszával. Rubek felismeri a hölgyben Irenét, egykori modelljét. Irene szerelmes volt Rubekbe, de a szobrász, ki a meztelen és égő testű szüzet hideg nyugalommal s csak művészi érdeklődéssel mintázta, nem látta meg benne a nőt. Esményi alaknak tekintette, *A feltámadás napja* című szobra ideális mintáját kereste karcsú testében, s megígérte ugyan neki, hogy felviszi egy magas hegyre, s ott megmutatja neki az élet minden gyönyörűségét, de ígéretét éppúgy nem váltotta be, mint Solness Hildának tett fogadkozását, s a lány csak múltó epizód volt az életében. Amikor Irenének megköszönte élete legszebb epizódját, a lány búcsú nélkül hagyta ott a szobrászt. Rubek ezután tovább formálta a szobrot, Irene alakját hátrább csúsztatta, köré mintázta a való élet rút figuráit, önmagát guggoló, büntudatos és bűnbánó alaknak ábrázolta. Irenében az életet engedte el maga mellett.

Rubek megkísérli, hogy feltámassza az Irenében és önmagában megölt boldogságot. Felviszi volt múzsáját egy hegy tetejére (itt erőszakoskodik Ulfheim a félig kelleetlen, félig érdeklődő Majával). A férfi megkésztet lángolása lassan Irenét is átjelkesíti, de boldog nászuk illuzórikus voltát a természet jelképes ellenállása is kifejezi: mint egykor Brandot, őket is elnyeli a vihar, eltemeti a lavina.

Az elégikus hangvételi s erőltetettségtől sem mentes tragédia konfliktusa élet és művészet között bontakozik ki. Az összeütközés mindenekelőtt Irene és Rubek között figyelhető meg: Rubek a lányban csak a modellt kereste, a szerelmes nőt nem, s ezzel mindkettejük életét tönkretette, mindkettejüket élő halottá változtatta. Ahogyan ezt Irene saját szempontjából kifejezi: „Iszonyodtam a művésztől, aki nyugodtan és fölényesen kísérletezett egy tüzes testtel, egy fiatal emberi testtel, s kitépte belőle a lelket – hogy belegyúrja egy remekműbe.”<sup>35</sup> Élet és művészet szétszakadásának az élet szempontjából való következményét Irene és Rubek párbeszéde később még egyértelműbben és általánosabban (s ezért a dráma címére is utalóan) fogalmazza meg:

„Rubek professzor *merengve ismétli*: Nyári éjszaka a pusztaságon. Veleđ. *A két tekintet összevillan*. Ó, Irene – ez lehetett volna az élet. – S eljártoztunk – mindketten.

<sup>35</sup> Henrik Ibsen *színművei*, II, 1216.

Irene: Csak akkor látjuk a jóvátehetetlent, ha – *Hirtelen elhallgat.*

Rubek professzor *kérdően néz rá:* Ha – ?

Irene: Ha mi, halottak, föltámadunk.

Rubek professzor *komoran rázza fejét:* S vajon mit látunk?

Irene: Azt, hogy sohasem éltünk.”<sup>36</sup>

A valódi élet helyett Irene ál-életet élt: revüben mutogatta magát meztelenül; tört hordott magánál, mellyel Rubeket is leszúrta volna, ha az annak idején mégis közeledik hozzá (irracionális lélektani bonyodalom, mely egy szeszélyes vámpírt jellemez), a törrel már-már ledöfi Rubeket; első férjét, egy előkelő diplomatát öngyilkosságba hajszolta, a második az Urálban él, feleségétől távol, aranybányái közt, voltaképpen jelképesen ezt is megölte.

Élet és művészet szétválása, Irene elengedése Rubeket is tönkretette. Ő is önmaga holt árnyaként tengődik boldogtalanul, ő is életpótlékokkal igyekszik kárpótolni magát, amikor villát vesz, utazgat, új és új modellek epizódjaival tarkítja életét, és feleségül veszi Maját, a vidám, de vulgáris asszonyt, akiben nem talál lelki társra. S a művészi ideál sem állta ki az idő próbáját: a szobor terve a kivitelezés közben az élettapasztalat ösztönzésére módosult.

De nemcsak Irene és Rubek viszonyában s nem is csupán kettejük belső világának belső ellentmondásában mutatkozik meg élet és művészi ideál tragikus meghasadása. Az ellentmondás Rubek és Maja asszony kapcsolatában is megnyilatkozik, de itt kisszerűen komikus formában, Maja jellemének megfelelően. Rubektől való elkalandozása, a közönséges medvevadászhoz való csapódása művészi eszmény és vulgáris élet s ezen keresztül ideál és valóság összeegyeztethetlenségét is kifejezi. A valódi élet, az áteszményesített lét (Rubek és Irene egyesülése) meghíúsulván, az eszmény élettelen (Irene, Rubek), az élet eszmény nélkül való (Maja, Ulfheim). E koncepciót némiképp keresztetzi, bonyolítja az a körülmény, hogy Irene egyrészt ideál, hiszen *A feltámadás napjának* eszményi nőalakjához volt méltó modell, másrészt az élet megtestesítője, hiszen élni akart Rubekkel, nem pedig csak modellt állni neki. De ez az ellentét valamelyest kiegyenlítődik azáltal, hogy Irene az életnek is inkább ideálja, elmulasztott lehetőség, meg nem valósult ígéret, a fiatalság szimbóluma. Irene és Maja figurájában az élet megkettőződik: Irene az az élet, amely jó lett volna (az ideállal társuló élet), Maja asszony pedig az az élet, amely csak a lapos szórakozás szintjén jó ideig-óráig (az eszményhez fel nem érő élet).

*A Ha mi holtak feltámadunk* Ibsen jelképekkel leginkább-telített drámája. Ebben az értelemben is drámai epilógus. Jelkép maga Irene, ki modell mivoltában a műhöz képest az élet, a vulgáris valósághoz mérten viszont az eszmény. Hogy az életet sem közvetlen adottságként, hanem szimbólumként képviseli, az a dráma bizonyos mesterkéltségének jele. Ibsen líraian meg akarja emelni a közvetlen környezetet, de nem alkalmaz verses formát. Angol fordítója és életrajzírója, méltatója és kritikusa, Michael Meyer szerint a dráma költőisége versben természetesebben hatna.<sup>37</sup> Szimbólum *A feltámadás napja*, Rubek szobor-látomása s annak módosulása. „Arra a kis, kerek talapzatra – magyarázza Rubek Irenének –, amelyen szobrod karcsún és magányosan állt – nem költhettem hozzá

<sup>36</sup> *I. m.*, 1224.

<sup>37</sup> M. MEYER: *i. m.*, 827.

mindazt — . . . amit a nagyvilágban láttam. Az is kellett . . . Kiterjesztettem a talapzatot — jó tágra és szélesre. S ráhelyeztem egy szakadékos sziklarakást. S a szakadékokból lárvás, állatképző emberek nyüzsgőnek elő. Nők és férfiak — ahogy az életben mutatkoznak.”<sup>38</sup> Amit Rubek elmond, az Ibsen fejlődésére is áll: az elvont ideált önmagában kiemelő romantikus korszakát az ő esetében is az élettapasztalat váltotta át kritikai realista periódusába, melyben valóságos alakokat reális közegben mintázott meg, s az eszmény alakját az összhatásnak megfelelően hátrább siklatta. De az már Ibsen harmadik alkotókorszakának szemléletére vall, hogy még a realitáshoz való közeledését is egy jelképes szobor-vízióban fejezi ki.

Jelkép az élet halál volta s az ezt megtestesítő, Irenét sötét árnyként kísérő fekete ruhás diakonissza. Jelképes jelentése van — mint lesz O’Neill *Túl a szemhatáron* vagy *Vágy a szifák alatt* című drámájában is — a napnyugtának s a napkeltének. Szimbolikus értékű Rubek Irenének tett ígérete is, hogy megmutatja neki a világ minden gyönyörűségét a sziklacsúcsról, s szimbolikus maga a sziklacsúcs, mint a magasság általában Ibsen művészetében, a *Brand*ban csakúgy, mint a *Solness építőmesterben*, a *Kis Eyolfban* és a *John Gabriel Borkmanban*. Jelképes jelentőségű a ragadozó madárra való utalás, melyet Maja vagy Ulfheim majd szárnyon lő, s amely jelenthet valóságos madarat, de jelentheti Irenét is, olykor pedig Rubekre vonatkozik. Sokértelműsége Ibsen vadkacsájával és Csehov sirályával rokonítja.

Mivel az eredeti és a jelképes jelentés a *Ha mi holtak feltámadunk* szimbólumaiban meglehetősen eltávolodik egymástól, s a távolságot a jelenség gyakori ismétlődése is tudatosítja, a dráma jelképei különösen szembeötlően tárják fel a szimbolizmus jelképszerkezetét, vagyis azt a struktúrát, amelyben a jelkép nem elsősorban annak jele, aminek képe, bár annak képe, aminek jele. Ezt a rétegződést jól mutatja egy Rubek és Irene közti jelenet. Irene a patakba szórja egy kövirózsa leveleit, s ezzel jelképesen megszabadul attól a bánattól, amelyet Rubek okozott neki, amikor vele való kapcsolatát élete áldásos epizódjának nevezte.

„Irene: . . . Nézd, Arnold. Ott úsznak a madaraink.

Rubek professzor: Miféle madarak azok?

Irene: Nem látod? Flamingók. Hisz rózsapirosak.

Rubek professzor: A flamingók nem úsznak. Csak tocsognak.

Irene: Akkor nem flamingók. Sirályok.

Rubek professzor: Igen, piros csőrű sirályok. *Letép néhány széles, zöld levelet. Utánuk küldöm a hajóimat.*”<sup>39</sup>

A jelképesen sirályvá váló kövirózsalevelek a múltat idézik, azt az időt, amikor Irene és Rubek, még boldog együttműködésük idején, szombat esténként és vasárnap, munka után kirándultak a Taunitzer See partjára, egy kis parasztkunyhó mellé, s Irene vízililiomokat úsztatott a patakban, melyeket szimbolikusán fehér hattyúknak tekintett, Rubek pedig az egyik virághoz egy érdes levelet erősített, melyet jelképesen Lohengrin csónakjának nevezett. Még azt is hozzáfűzte, hogy Irene a hattyú, ő húzza a csónakot.

<sup>38</sup> Henrik Ibsen *színművei*, II, 1218.

<sup>39</sup> *I. m.*, 1220.

A példa – éppen polarizált volta miatt – arra is rávilágít, hogy kép és jelkép között még a két sík eltávolodása esetén sem szakad meg minden kapcsolat; nem minden kép alkalmas kiindulás ahhoz, hogy jelképpé váljék. A vízben úszó kövirózsalevelek nem válhatnak flamingó-jelképekké, hiszen „a flamingók nem úsznak”, de átvarázsolódhatnak sirály-szimbólumokká, mint ahogy a hajó alakú levél is átalakulhat hajóvá, s a két jelkép összekapcsolódva felidézheti a Lohengrin-mítoszt s Rubek és Irene egykori és mostani kapcsolatát.

Ha viszont kép és jelkép síkja tovább távolodik egymástól, s a két sík közötti feszültség kiéleződik, szándékos vagy szándéktalan komikum keletkezik.

Eredeti, szándékos, akart komikummal találkozunk a *Ha mi voltak feltámadunk*-ban, amikor Rubek jelképes, átvitt értelemben mondja Majának, hogy mellében egy pindurka páncélszekrényt rejteget, benne vannak tervei, s Irene eltávoztával a szekrénye zára lecsapódott, Irene elvitte kulcsait, Majának nincsenek kulcsai hozzá, s azután később Maja e dolgot szó szerinti értelemben említi Irenének:

„Maja asszony: . . . Rubek professzor fönt várja, asszonyom.

Irene: Mit akar?

Maja asszony: Szeretne kinyitattni egy lecsapódott zárú szekrényt.

Irene: Velem?

Maja asszony: Rubek szerint csakis ön nyithatja ki.”<sup>40</sup>

Ez mindenképpen akart komikum, s hatásos is. Lehetséges, hogy Maja beszél ironikusan, de valószínűbb, hogy nem értette meg Rubek korábbi szavainak jelképes értelmét. Ez esetben a komikum Ibsen szándékai szerint érvényesül, s kever a tragikus alaphangulatba egy árnyalatnyi komikus színt. Alapja így is, úgy is az átvitt, jelképes és a konkrét, mindennapi jelentés közötti logikai kontraszt. Irene mindenesetre érti a szimbolikus beszédet, s amikor Maja köznapi értelemben vett szavaira felel, már alkalmasint jelképes értelemben válaszol: „Akkor megkísérlem”.<sup>41</sup>

Hasonló a helyzet, amikor Maja elmeséli élete történetét Ulfheimnek, s elmondja, hogyan ragadott el egyszer egy férfi (Rubek) egy leányt (Maját). Ulfheim megjegyzi, hogy az úriember bizonyára hódítóan férfias volt. Erre Maja azt feleli, hogy „Ugyan, dehogy! Csak elhitette velem, hogy fölviszi a legmagasabb, a legkáprázatosabb hegyre.”<sup>42</sup>

„Ulfheim földbirtokos: Hát hegyászó volt az istenadta?

Maja asszony: Az – a maga módján”.<sup>43</sup>

Ezúttal Maja beszél szimbolikus nyelven, szólaltatja meg a dráma s az életmű egyik visszatérő, szimbolikus vezérmotívumát, és Ulfheim érti szó szerint a jelképet. A félreértések egyúttal a típushierarchiát is építik: Maja nem érti Rubek jelképeit, és Ulfheim nem érti Maja szimbólumait. A jelképes szinthez való viszony e drámában kritikai, értékelő

<sup>40</sup> *I. m.*, 1214.

<sup>41</sup> Uo.

<sup>42</sup> *I. m.*, 1228.

<sup>43</sup> Uo.

mérce. A félreértések ezért egyszerre érvényesítik a szimbolikus-tragikus érték-szférát, és bírálják a vulgáris laposságot, ezúttal is komikummal színezve a tragikus tónust.

De arra is kerül példa, hogy a komikum szándéktalan, még Ibsen sem akarja. Ilyenkor is jelkép és kép kontrasztjából ered a komikus hatás és származik a tragikomikus összhatás, csak ezúttal nem az író kívánsága, hanem a néző vagy az olvasó benyomása szerint. Ez történik például, amikor Irene tragikusan szimbolikus választ ad Rubek egyszerű, köznapi kérdésére:

„Rubek professzor: Hol voltál egész nap, Irene?  
Irene *kifelé mutat*: Messze, messze – a halál térségein –”.<sup>44</sup>

Így hatja át egymást Ibsen drámai epilógusában és drámai életművében analitikus társadalomkritika, költői jelképteremtés és tragikomikum – az Ibsen utáni késő-polgári dráma napjainkig világitó hármass világirodalmi öröksége.

\* \* \*

Ibsen életművének s azon belül utolsó alkotókorszakának újításai és indításai oly sűrűn beleszővődtek a kor színműirodalmának különféle irányzataiba, hogy Ibsen estéje csak a századforduló drámájának teljes kontextusában értelmezhető és értékelhető.

Egy-egy drámai alkotás értékét a mű elemző átvilágítása hivatott jellemezni. S a korszakét mi méri meg?

*Hagyomány és egyéni tehetség* című esszéjében T. S. Eliot így ír: „A meglévő alkotások eszményi rendbe állnak, melyet az új (a valóban új) mű megjelenése módosít. A fennálló rend teljes, mielőtt az új mű megérkezik. Hogy a rend az újdonság bevezetése után is létezhessen, az *egész* fennálló rendnek, ha mégoly csekély mértékben is, módosulnia kell; és így minden műalkotásnak az egészhez való viszonylatai, arányai, értékviszonyai átrendeződnek. Megfelelés ez a régi és az új között . . . a jelen éppúgy megváltoztatja a múltat, mint ahogy a múlt is irányítja a jelent.”<sup>45</sup>

Eliot megfigyelésére ritka és jelentőségteljes szellemi rímet csendít *Az esztétikum sajátosságában* Lukács György észrevétele: „az igazi műalkotás . . . egyúttal kitágítja és elmélyíti azokat az esztétikai törvényeket, amelyeket betölt . . . Minden jelentős műben újjászületik a műfaj . . . Azok a valósággal kapcsolatos magatartásmódok, amelyek a művészeti ágak és műfajok sajátosságát meghatározzák, az elvek stabilitásának és a lényeges, valamint felszínes meghatározások végtelen fejleszthetőségének . . . dialektikus egységét mutatják fel.”<sup>46</sup>

E megállapítás igazsága egy egész drámatörténeti korszak esetében megsokszorozódik, új minőséget kapcsol sorba, s a drámának mint műnemnek sorsát is érzékenyen érinti.

Ugyanakkor egy periódus drámai hozamának megítélését perdöntő érvénnyel szabja meg az a drámaelméleti koncepció, amely az ítéletalkotás alapja. Honnan nyerhető egy új

<sup>44</sup> *I. m.*, 1214.

<sup>45</sup> T. S. ELIOT: *Tradition and the Individual Talent*. In: *Selected Essays*. London, 1963, 15.

<sup>46</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága*. Fordította Eörsi István. Budapest, 1965, I, 572, 578.



dráma értékeléséhez a dráma legjobb fogalma? A legjobb drámákból? Ám ezzel a múltat tesszük meg a jelen mértékének. Magából az értelmezendő, felbecsülendő drámából? De ezzel a jelen válik önmaga mértékévé, a mérlegelés viszont szükségképpen összemérés, s ehhez nem elegendő a megmérendő dolog. A hagyomány és az újítás szembesítéséből, ahogy ezt az Eliot- és Lukács-idézet sugallja? A szempont termékenynek tűnik, de csak akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a jelen tovább is építheti, de le is rombolhatja a múltat, s hogy újításainak értelmezéséhez nem nélkülözhető egy olyan drámafelfogás, melynek érvényességi határai egyrészt felismerhetően vannak kijelölve, másrészt a terület elhatárolhatóságának kára nélkül rugalmasan tágíthatók.

A számos létező és lehetséges elgondolás között néhány gondolati sarokpont kitűzése elkerülhetetlen.

1. Az európai drámaelmélet első klasszikus művének, Arisztotelész *Poétikájának* dráma-, illetve tragédiajellemzésében újra s újra kitapinthatók a megjelenített ellentét műnem- s műfajszervező erejének művészi következményei. Arisztotelész szerint a tragédia legfontosabb alkotóelemében, a tettek összekapcsolásából eredő történetben, cselekményben változás megy végbe, mely a cselekmény bonyolultabb, szebb és teljesebb formájában felismerés vagy fordulat, esetleg mindkettő következtében jön létre. „A felismerés . . . a tudatlanságból a tudásba való átváltozás, amely a boldogságra vagy szerencsétlenségre rendelt emberek örömeire vagy fájdalmára következik be.”<sup>47</sup> „A fordulat . . . a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása . . . a valószínűség vagy szükségszerűség szerint.” Az átfordulás „a szerencsétlenségből szerencsésbe vagy a szerencséből szerencsétlenségbe”<sup>48</sup> történik. E fordulópontra egyben szerkezeti váltópont is: ez választja el a bonyodalmat a megoldástól. Ezzel teljesen egybevág annak az eseményfajtának a bemutatása, amely kiváltja a félelmet s a szánalmat, vagyis a tragikus katarzist: „Ha . . . baráti vagy rokoni viszonyokon belül megy végbe a szenvedés — mint például ha testvér a testvért, fiú az atyját, anya a fiát vagy a fiú az anyját megöli, vagy meg akarja ölni, vagy valami más ilyesfélét tesz —, ez szánalmat kelt; ilyen témákat kell keresni.”<sup>49</sup> E szavak félreismerhetetlenül az emberi összeütközésekben oly páratlanul gazdag görög dráma gyakorlatát általánosítják.

A hegeli *Esztétika* drámafogalma mögött már nemcsak az eszményítve csodált görög, hanem a reneszánsz és a klasszikus dráma s a kortársi világtörténelem konfliktusai is ott hullámszanak. Nem csoda tehát, hogy — dialektikájának szellemében — a drámát is a közvetlen konfliktus középpontba állításával jellemzi: „a tulajdonképpeni drámai . . . az egyének kifejeződése érdekeik harcában és szenvedélyeik meghasonlottságában.”<sup>50</sup>

E konfliktuskoncepciót fejlesztette tovább Lukács György esztétikai munkássága. Már fiatalkori művében, *A modern dráma fejlődésének történetében* leszögezi, hogy „a dráma olyan írásmű, mely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszódó megtörténések által”,<sup>51</sup> s nem hagy kétséget afelől,

<sup>47</sup> ARISZTOTELÉSZ: *Poétika*. Fordította Sarkady János. Budapest, 1974, 26.

<sup>48</sup> *I. m.*, 20.

<sup>49</sup> *I. m.*, 31–32.

<sup>50</sup> HEGEL: *Esztétikai előadások*. Fordította Szemere Samu. Budapest, 1956, III, 376. Vö. 365, 366, 368, 370, 378, 398, 374, 375.

<sup>51</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *A modern dráma fejlődésének története*. Budapest, 1911, I, 3.

hogy e történések lényege a konfliktus. „A dráma tárgya – fejtegeti – egy vagy több küzdelem formájában megnyilvánuló megtörténés egy ember életéből, úgy stilizálva, hogy annak a típusnak egész életét jelentse.”<sup>52</sup> „A dráma az összeütköző akaratok dialektikája.”<sup>53</sup>

Marxista korszakában Lukács a közvetlen konfliktus elméletét társadalmi, történelmi talajra ülteti. *Marx, Engels és Lassalle Sickingen-vitája* című dolgozatában rámutat annak fontosságára, hogy a drámaíró választotta tárgy, hős és módszer megfeleljen a bemutatott történelmi konfliktus objektív jellegének. *A történelmi regényben* az epikát és a drámát elkülönítő élettények szembesítése során Lukács így ír: „A dráma középpontjában legszélösebbesen kiélezett társadalmi erők összeütközése áll.”<sup>54</sup> „A társadalmi összeütközés mint a dráma középpontja, amely körül minden forog, amelyre a »mozgások totalitásának« minden összetevője vonatkozik, olyan emberek ábrázolását követeli, akik személyes szenvedélyeikkel közvetlenül képviselik a konfliktus objektív tartalmát adó erőket.”<sup>55</sup> *Bevezetés Csernisevszkij esztétikájába* című tanulmányában is hangsúlyozza, hogy Marx és Engels „kiemelték a konfliktus elhatározó szerepét, mely nélkül nincs se tragédia, se dráma.”<sup>56</sup>

A századforduló színműirodalmában a közvetlen konfliktus drámai jelentőségét olyan alkotások jelzik, mint Ibsen *Babaotthona*, Strindberg *Haláltánc*, Shaw *Warrenéje* vagy Gorkij *Ellensége*. Ha azonban a korszak egészét tesszük a közvetlen konfliktus kritériumának mérlegére, ahogyan ezt például Lukács György teszi *A modern dráma fejlődésének történetében*, a mérleg oly negatív lesz, mint Lukács konklúziója: a konfliktus a korszakban elvonttá és viszonylagossá válik, a figurák szemlélődnek, elszigeteltek, a párbeszéd íve pillanatnyi benyomásokká törik szét, az életnek nincs pátosza, a cél nem lesz akarattá, az akarat nem fordul át maradéktalanul tettbe, a belső élet nem talál megfelelő tárgyra és cselekményre a külsőben, a tragikum és komikum következetes tisztasága tragikomikumvá vegyül s hígul, a dráma epikusán eltérbélyesedik és líraian feloldódik. A korszaknak vannak jelentős drámai tehetségei, sőt teljesítményei, de a periódus inkább csak eszközöket adott a drámának, mint drámát a definíciónak. A polgári életanyag egyedisége és elidegenedettsége ellenáll a drámai általánosításnak. „Mindent összefoglalva: amit az új élet mint anyagot és mint formát adott a drámai ember életmegnyilvánulásának, az mind formát felrobbantó volt.”<sup>57</sup>

Arra a kérdésre tehát, hogy a századforduló drámája kitöltötte és kitágította-e a dráma műnemi kereteit, a közvetlen konfliktus koncepciója kettős nemmel felel.

2. Az ellenkező póluson kicsapódott elméleteket példázza Henryk Markiewicz felfogása. *Az irodalomtudomány fő kérdései* című könyvében Markiewicz a következőképpen határozza meg a drámát: „A dráma egy több alanyú szöveg, melyben ábrázoló és alternatív funkció jut szóhoz, s rendszerint az emotív és a megkülönböztető funkció is

<sup>52</sup> *I. m.*, 27–28.

<sup>53</sup> *I. m.*, 33. Vö. 12, 13, 13–14, 16, 18, 19, 24, 36, 40–41, 44, 47, 137, 163.

<sup>54</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *A történelmi regény*. Budapest, [1947], 74.

<sup>55</sup> *I. m.*, 81. Vö. 71.

<sup>56</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *Bevezetés Csernisevszkij esztétikájába*. In: *Adalékok az esztétika történetéhez*. Budapest, 1953, 174.

<sup>57</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *A modern dráma fejlődésének története*, 194–195. Vö. 180, 196.

erősen érvényesül.”<sup>58</sup> (Az alternatív funkció a megnyilatkozás alanyának kívánságait juttatja kifejezésre, a megkülönböztető funkció az alany állandó személyiségjegyeiről tudósít.<sup>59</sup>) „A modern dráma tulajdonságai s annak szükségszerűsége, hogy ide kell sorolni az irodalmi dialógust is, okozza, hogy nem fogadjuk el a konfliktusosság, a cselekményesség, de még az eseményesség jegyét sem.”<sup>60</sup>

Markiewicz okfejtésének rokonszenves vonása, hogy meghatározásába a modern drámát is bele kívánja foglalni, s hogy definiált fogalmakkal érvel. Dráma-definíciója azonban egyszerre túlságosan szűk és túlontúl is tág. Szűk, amennyiben a szöveg többalanyúságával kitessékeli a századforduló s a XX. század irodalmában jelentőségre jutott monodramát, és tág, amennyiben a konfliktus, az ellentét s a cselekmény minden fajtájának kimetszésével drámai specifikumot alig tartalmaz, s jószérivel egy (fiktív) telefonbeszélgetésre is érvényes.

Az így kitűzött műnemi határokat az új dráma ezért csak részben tudja kitölteni (hiszen a monodráma nem talál közöttük helyet), és egyáltalán nem képes kiterjeszteni (hiszen a határok a több szereplős dráma számára eleve mintegy a végtelenbe vannak kitolva, s így a határtalant hivatottak körülhatárolni.)

3. E két ellentétes szellemi pólus között számos elméletíró foglal el közbülső álláspontot. Sorukból kiemelkedik Peter Szondi *A modern dráma elméletével*. Szondi alkalmi utalásokban elismeri a konfliktus drámai szerepét, rokonszenvvel hivatkozik Lukács *A modern dráma fejlődésének története* című munkájára, ő is a műnem lényegi tulajdonságának tartja a benne megjelenített történés szigorúan személyek között lejátszódó, közvetlen kapcsolatokon alapuló jellegét, de a drámát nem a konfliktussal jellemzi. Nézete szerint a dráma jelen idejű, interperszonális történés, mely abszolút, zárt rendszert képvisel, és dialogikus formát ölt.

A századfordulón a dráma Ibsen, Csehov, Strindberg, Maeterlinck és Hauptmann munkásságában válságba sodródott, mert megtartotta ugyan formai felépítését, de tematikus szintjén epikus motívumok léptek fel és szaporodtak el. Mivel az epikában szükségképpen különválnak az elbeszélő én az elbeszélte tárgytól, Szondi epikus mozzanatot értetlen a drámában, valahányszor az alany szembekerül a tárggyal. Ibsen *Kísértetek*ében Alvingné a család múltjának szemlélője és megítélője. Strindberg *Kísértetszonátájában* az előkelő ház lakóit Hummel és a Diák kívülről vizsgálja, s Hummel róluk történeteket mond a Diáknak. A stációdrámákban a magára maradt egyén önmaga számára válik tárggyá. Az *Álomjátékban* az emberi nem Indra leányának szemében tárgy. Hauptmann *Napfelkelte előttjében* a sziléziai szénparasztok világa a szociológus Alfred Loth kutatásának tárgya. Maeterlinck *Családi körében* a család a halál szenvedő tárgya és az Aggastyán s az Idegen szemlélődésének és beszélgetésének tárgya. Ami a reneszánsz drámában cselekvő drámai alany volt, az a századforduló drámájában megfigyelt epikai tárggyá válik. Ez a szembenállás a drámát mint jelenbeli, személyek közötti történések tökéletes, önmagába zárt, abszolút rendszerét viszonylagossá teszi. „Ibsen darabjainak jelen idejét az a múlt relativizálja, amelyet saját témájaként le kell lepleznie. Az emberek közötti szféra Strind-

<sup>58</sup> HENRYK MARKIEWICZ: *Az irodalomtudomány fő kérdései*. Fordította Bojtár Endre. Budapest, 1968, 133.

<sup>59</sup> *I. m.*, 64.

<sup>60</sup> *I. m.*, 133.

bergnél attól a szubjektív látószögtől függ, amelyben megjelenik. Hauptmann történései ama objektív állapotok függvényei, amelyeket ábrázolnia kell . . . Maeterlinck alakjai a halál néma áldozatai.”<sup>61</sup>

Ami a századforduló drámájában még csak tematikai szinten jelentkezik, az a XX. századi modern drámában már formateremtő epikus elvvé lesz. Ez ötlik szembe Szondi szerint az expresszionizmus én-drámájában, Piscator politikai revüjében, Brecht epikus színházában, Bruckner montázs-technikájában, Pirandellónak a dráma lehetetlenségét példázó játékaiban, O’Neill belső monológjaiban, Wilder narrátor-megoldásában és időjátékában, valamint Miller emlék-dramaturgiájában.

Szondi a modern dráma elméletét zárt logikával, szoros gondolatmenetben, frapáns példákkal adja elő. Voltaképpen az eldologiasodás és elidegenedés dramaturgiai következményeit tárja fel. Gondolatmenete mellé mégis több ponton kérdőjeleket állít a drámai gyakorlat és hatás.

A történelmi játék Szondi szerint mindig drámaiatlan, mivel magába foglalja a történelemre való utalást.

Drámafogalmát Szondi az Erzsébet-kori Anglia, a XVII. századi Franciaország és a német klasszika drámája alapján alakítja ki. Ám ezt az alapot is tovább szűkíti azzal a megjegyzésével, hogy Shakespeare királydrámái a szerkezeti mintájukat követő tragédiák nem tartoznak a dráma Szondi meghúzta terminológiai fogalomkörébe, mivel nem tartják be az idő és a tér egységének követelményét. Az időegység felbontása egy epikus én jelenlétét tételezi fel, aki felelős a kimondott vagy odaértett „most múljon el három esztendő”<sup>62</sup> dramaturgiájáért. Hasonlóképpen a helyegység megszakítása is az epikus én műve, aki mintegy azt mondja, hogy „most hagyjuk az összeesküvőket az erdőben, és keressük fel palotájában a mit sem sejtő királyt.”<sup>63</sup>

Szondi helyesen látja, hogy a tér, idő és cselekmény egységének elhagyása önmagában nézve epikus tendencia, de nem vizsgálja, hogy a reneszánsz dramaturgiájának hogyan sikerült ezt maradéktalanul a dráma szerves részévé tenni. Tulajdonképpen a neoklasszikus drámakritika (Sidney, Rymer, Pope, Voltaire) álláspontján van, amely a reneszánsz drámaírókat azzal vádolta, hogy nem tartják be az arisztotelészi szabályokat (pontosabban az arisztotelészi megfigyelések neoklasszikus kanonizálását). A romantikus kritika (A. W. Schlegel, Stendhal, Hugo) ugyanezért dicsérte őket, hódolt Shakespeare előtt. Bármennyire élesen szemben állt is egymással a két tábor, abban mégis egyetértett, hogy Shakespeare teljesen felszámolta a görög dráma Arisztotelésztől jellemzett alapelveit.

Ezt tagadta Lessing és Coleridge zseniális különvéleménye. Lessing úgy vélte, hogy „Corneille a mechanikus elrendezés, Shakespeare pedig a lényeg tekintetében közelíti meg” a görög drámaírókat<sup>64</sup> (*Shakespeare és a francia tragédia*, levél 1759. február 16-án); Coleridge pedig azt fejtegette, hogy „szolgai utánzás” helyett „a lényeges elvek igaz utánzása” figyelhető meg Shakespeare-nek a görög drámaírókhoz való viszonyában, s

<sup>61</sup> PETER SZONDI: *A modern dráma elmélete 1880–1950*. Fordította Almási Miklós. Budapest, 1979, 74.

<sup>62</sup> *I. m.*, 15.

<sup>63</sup> Uo.

<sup>64</sup> Szenczi Miklós (szerk.): *Shakespeare az évszázadok tükrében*. Budapest, 1965, 86–87.

hogy az arisztotelészi szabályok „viszonylagos értékét kellene megvizsgálnunk”<sup>65</sup> *Előadások és jegyzetek Shakespeare-ről*, 1811–18). Ezzel lehetségessé vált a görög gyakorlat és az arisztotelészi jellemzés lényegének, a drámai koncentrációnak elkülönítése annak különös, görög megjelenési formájától, a hely, idő és cselekmény egységének tendenciájától; s megnyílt az út a reneszánsz dramaturgiájának a drámai koncentrációt más, korszerű formában érvényesítő, az epikus és drámai ösztönzéseket új, páratlanul robbanékony drámai szintézisben összefogó teljesítményének megértéséhez. Ezen az úton torpan meg Szondi, amikor Shakespeare királydrámáit s más „laza és több helyszínes”<sup>66</sup> jelenetezésű drámai alkotásait kirekeszti drámafogalmából.

A lessingi és coleridge-i elv szellemének magáévá tétele óvhatta volna meg Szondit attól a következtetéstől is, hogy míg a századforduló drámájában a téma szintjén megjelenő epikus motívum még csak mintegy porszemként ingerli a drámai kagyló testét, addig a XX. század modern drámájában e porszem már a kagyló halála árán gyűjti maga köré a gyöngyöt, váltja ki az új formát, hozza létre a drámát elpusztító epikát. A drámai formába felszívódó „szubjektum–objektum viszonyban . . . a drámai forma három alapelve éppúgy elpusztul, mint maga a dráma.”<sup>67</sup> Az embernek a brechti formában bekövetkező megkettőződése „a drámai formáról való lemondást is meghatározza.”<sup>68</sup> Amikor Miller *Az ügynök halálában* formaelvé teszi az *Édes fiaim* Ibsen módjára tematikusan kötött analitikus múltba-pillantását, egyszersmind „feladja a drámai formát.”<sup>69</sup>

A néző s az olvasó e műveket mégis drámaként éli át: az epikus dráma is dráma. Ezt azonban természetesen csak egy olyan elmélet ismerheti el, amely a drámaiságot meghatározó komponensnek tekinti a konfliktus, az ellentét valamilyen fajtáját, s így kritériumot talál az epikus törekvések drámai integrációjának megítéléséhez. Peter Szondi tehát csak önnön kiindulásához hű, amikor a modern drámára vonatkozó negatív műnemi következtetését levonja.

Szondi drámajellemzésének értelmében a századforduló drámája csak téma és forma perlekedése árán tölti be, és nem tágítja meg a műnem formai törvényeit; századunk modern drámája pedig elhagyja a dráma tartományát, és az epika területére lép.

Shakespeare drámáformája azonban éppúgy nem értelmezhető és értékelhető pusztán Szophoklészé alapján, mint ahogyan Shaw-é sem Shakespeare-é vagy Racine-é alapján. Másfelől viszont a drámai formának e kor meghatározta különbségein szükségképpen át kell hogy üssön a drámai műnem történetének az emberi nem történetében megalapozott folytonossága is: Shakespeare folytatja is Szophoklést és Shaw Shakespeare-t.

A közvetlen konfliktus drámaelmélete és a kitagadott konfliktus drámateóriája között foglal el közbülső helyet Bécsy Tamás drámaértelmezése is. *A drámamodellek és a mai dráma* című jelentős könyvében Bécsy elismeri és meggyőzően elemzi a dráma konfliktusos modelljét, de nem a konfliktust, hanem a szituációt tartja a műnem lényegének. A szituáció az a helyzet, amely „a dráma cselekményének kezdetén már készen áll, ahol az elemek tartalma és száma, valamint speciális viszonyai a dráma további meneté-

<sup>65</sup> *I. m.*, 107.

<sup>66</sup> PETER SZONDI: *i. m.*, 16. Vö. 9.

<sup>67</sup> *I. m.*, 73.

<sup>68</sup> *I. m.*, 115.

<sup>69</sup> *I. m.*, 156.

ben bemutatott minden cselekvést potenciális lehetőségként már magába zár.”<sup>70</sup> E szituáció épülhet konfliktus vagy egy középpont köré, de megvalósulhat két világszint viszonyában, feszültségében is. Az így kapott három modell keveredhet egymással, amint ez Ibsen fellépése óta gyakran megfigyelhető.

A drámamodellek mibenlétét Bécsy Tamás célratorő logikával és világos érveléssel jellemzi, elméleti és gyakorlati fontosságukat a világirodalom tágas területéről vett példák meggyőző elemzésével igazolja.

Elgondolása e sorok írójából három ponton vált ki kritikai észrevételt. Ha a dráma a szituáció megvalósulása, kérdés, milyen erő váltja valóra a szituáció lehetőségeit. Hegel szerint a végső ok, a meghatározó mozgató az ellentét, a konfliktus. Minthogy Bécsy a konfliktust nem a drámára általában, hanem annak csak egyik modelljére, alfajára tartja jellemzőnek, a probléma nem tisztázódik megnyugtatóan.

Továbbá, a szituáció, úgy tetszik, nemcsak a drámát indítja útjára, hanem más, még irodalmon kívüli formákat is, például a fűgát és a szonátát. Ha az egyezés csak részleges lenne, ez még nem okozna zavart: a fűgaszerkezetben és a szonátaformában van egy drámai mozzanat. Az a körülmény azonban már nyugtalanító, hogy a szituáció Bécsy adta jellemzése pontosan és teljesen ráillik a fűga és a szonáta expozíciójára, s a szituáció és a kibomló dráma szerkezeti kapcsolata is párhuzamos a fűga és a szonáta expozíciójának a további szerkezeti szakaszokhoz való viszonyával.

S végül, a középpontos és a kétszintes dráma Bécsy rendszerében a konfliktusos dráma mellé rendelt kategória, jóllehet e drámamodellek a konfliktus tágabban és rugalmasabban értelmezett fogalmának alárendelhetők. Nem kétséges, hogy Shakespeare *Lear király*ának szerkezeti középpontjában a címszereplő áll, de az ő alakjának közvetítésével Edmund és Edgar éppúgy megütközik a *Lear király*ban, mint Richárd és Richmond a *III. Richárd*ban, Montague és Capulet a *Rómeó és Júliá*ban, Macbeth és Macduff a *Macbeth*ben, vagy Iago és Othello az *Othelló*ban. Lear az áldozatoknak abból a fajtájából való, mint Hamlet atyja vagy mint Duncan; Goneril, Regan, Cornwall és Edmund a polgári individualizmussal beoltott feudális anarchiának azt a típusát képviseli, mint III. Richárd, Macbeth, Claudius vagy Iago; Edgar és Alban a központosított hatalomnak azt az anarchián úrrá levő, rendteremtő erejét és eszményét testesíti meg, mint Richmond és Escalus, Macduff és Malcolm, Hamlet és Fortinbras vagy Lodovico és Gratiano. Az anarchia és a rend közvetve is megvívhatja konfliktusát.

Hasonlóképpen, a kétszintes dráma világállapotai, egzisztenciális vagy éppen egzisztencialista rétegei közötti ellentét és feszültség is felfogható a konfliktus közvetett, elvont és redukált formájának. A személytelen hatalom és a személyes kiszolgáltatottság abszurd ellentéte bizonyára más jellegű Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halott* című drámájában, mint a zsarnokság és az emberi autonómia külső és belső összeütközése Shakespeare *Hamlet*tjében, de az előbbi csak azt példázza, mivé lesz az utóbbi, ha a drámai formaadás alapelvevé az eldologiasodás és elidegenedés állapota és nézőpontja válik.

Bécsy Tamás szituációjában és drámamodelleiben az új dráma könnyen elhelyezkedik, de éppen azért nem merül fel annak szükségessége, hogy a műnem így meghúzzott körvonalait kibővítsé.

<sup>70</sup> BÉCSY TAMÁS: *A drámamodellek és a mai dráma*. Budapest, 1974, 37.

5. Található-e egyáltalán olyan drámakoncepció, amely biztosítja, hogy az új dráma szétfeszítse azokat a műnemi kereteket, amelyeket elfoglal, anélkül, hogy önmagát szüntetné meg? Úgy tetszik, igen. Ilyennek tűnik az a drámaértelmezés, amelyet Lukács György rejtett drámaelméletének nevezhetnénk, s amely értékítéleteinek változásából olvasható ki.

A *modern dráma fejlődésének történetében* Lukács úgy véli, hogy Csehov drámáiban „a drámaiatlanság drámája van megírva . . . Az akaratok annyira le vannak kötve, annyira befelé vannak szorítva, kitöréseik oly sok kis dologra aprózottak, hogy drámailag nem jöhetnek számba; nem láthatók, legfeljebb mint patológikus tünetei gyenge emberek lelki életének.”<sup>71</sup>

Az *esztétikum sajátosságában* viszont Lukács Csehovot mint „a jelenkorba nyúló *„zelmúlt jelentős drámaírója”*-t jellemzi, aki „az alakok szubjektív szándékai és objektív iránya s jelentősége közti ellentétre építi fel drámáit.”<sup>72</sup> A Csehov-művek most már a világirodalom drámai csúcsteljesítményei közé emelkednek: „a világirodalom legnagyobb drámái közül sokan . . . a társadalom lényeges változásait mutatták meg; így például az anyajogról az apajogra való átmenetet Aiszkhülosz ábrázolta, a középkori feudalizmus összeomlását Shakespeare, a polgári társadalom összeomlását Csehov és Gorkij, sőt az utóbbinál a létrejövő új társadalmi erők is színre lépnek.”<sup>73</sup> Míg korábban Csehov a dráma felbontójának tűnt, most fenntartójának és megújítójának mutatkozik: „minden jelentős műben újjászületik a műfaj . . . a dráma mint műfaj az Aiszkhülosztól Csehovig, Brechtig és O’Neillig tartó szakadatlan változásban fenn tudta magát tartani. Épp itt válik kézzelfoghatóvá a kontinuitásnak és a diszkontinuitásnak az esztétikai szférában megnyilvánuló eleven dialektikája.”<sup>74</sup>

Elképzelhető-e, hogy a drámaíróit ily ellentétesen értékelő fiatal és idős Lukács azonos drámaelméletet érvényesítsen? Nyilvánvalóan nem. Az ifjú Lukács György, aki Csehovban a drámaiság szétpergetőjét látja, a közvetlen konfliktus drámakoncepciójának híve. Az idős Lukács György, aki Csehovot kiemelkedő drámaírónak tekint, már szem előtt tartja azt a tényt, hogy a drámai ellentétet vagy konfliktust az elidegenedés társadalmi közege sokszorosán közvetetté teheti, és más síkba transzponálhatja. Ez a felismerés vezeti, amikor *Az esztétikum sajátosságában* megállapítja, hogy Csehov drámáinak nézője „állandóan kétélű helyzetben találja magát, mert megéri, sőt rokonszenvvel fogadja a cselekvő személyek érzéseit, de ugyanakkor arra kényszerül, hogy a szubjektív érzések és a társadalom objektív valósága közti tragikus, tragikomikus vagy komikus ellentétet legalább ilyen intenzíven élje át.”<sup>75</sup> S ez a rugalmas elgondolás sugallja azt a megállapítását is, melyet *Shakespeare időszerűségének egyik vonatkozásáról* című tanulmányában tesz: „Ezt a témát, vagyis az emberi személyiség eltorzulását és elidegenedését a polgári társadalom miliójében s az ellene vívott tragikus, komikus és tragikomikus harcot dolgozza fel a dráma Hebbeltől és Osztrovszkijtől Csehovig és O’Neillig. Ezért természetes, hogy e kor színházának gyakorlati scenikusai miliőszínpadot építenek fel,

<sup>71</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *A modern dráma fejlődésének története*, 218.

<sup>72</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága*, II, 171.

<sup>73</sup> *I. m.*, II, 170.

<sup>74</sup> *I. m.*, I, 578.

<sup>75</sup> *I. m.*, II, 171.

mely még hangulatszínpaddá történő szubjektív átalakulása ellenére is megőrzi miliőjelleget.<sup>76</sup> E rugalmasabb, a modern társadalmi életformával számot vető koncepciót építi tovább Almási Miklós is *A drámafejlődés útjai* című könyvében.

Így válik lehetővé, hogy egy új korszak drámája ne csak kikezdhesse, hanem kis is tölthesse és tágíthassa a dráma műnemi kereteit. A századforduló drámájának s benne Ibsen életművének máig világító jelentősége abban van, hogy legkiemelkedőbb teljesítményeiben egyszerre tudta a drámai formát megőrizni és megújítani: képes volt a teremtő rombolásra s a romboló teremtésre. Ezért lehetett egyidejűleg a hagyományos dráma epilógusa és a modern dráma prológusa.

<sup>76</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *Shakespeare időszerűségének egyik vonatkozásáról*. In: *Világirodalom*. Szerkesztette és válogatta Fehér Ferenc. Budapest, 1969, I, 17.



## A prousti madeleine-motívum prefigurációja a Jean Santeuil-ben

VINCZE FLÓRA

Minden írás emlékezés. A mnémé, az élőlények e csodálatos funkciója, minden emberi-történelmi fejlődés lehetőségének alapja, amely a művészetben bizonyult a legtermékenyebb erőnek, egy alkotót, Proustot olyan csúcsra juttatott el, ahova sem előtte, sem utána senkit.

Miért?

Nem egyszerűen azért, mert az evokáció képességében múlt felüi mindenkit, hanem mert felfedezte az akaratlan emlékezés boldogító hatalmát, megfejtette és kidolgozta elméletét.

A Proust-irodalom kezdetben mindig a madeleine-motívumra mint egyetlen múlt-idéző mozzanatra utalt, holott Proust maga nagy művének utolsó kötetében rendre felsorakoztatja evokáló élményeit. Különbösen is Proustot afféle egykönyvű szerzőként tartották számon, bár a *Jean Santeuil* ezer oldalas kéziratának felfedezése előtt is ott voltak, megjelentek azok az írásai,<sup>1</sup> amelyek nemcsak egy igazi íróművésztől árulkodtak, hanem amelyek már tartalmukban, művészi eszközeikben a nagy mű előfutárai voltak. A *Recherche* Proustja éppenséggel nem készen pattant ki Pallasz Athéné mintájára, csoda módján valamely láthatatlan Zeusz homlokából. A csoda másutt van.

A Proust-kutatás gazdagodásával olyan művek<sup>2</sup> is keletkeztek, amelyek Proustot alkotáslélektani aspektusból közelítették meg, s ilyen munka az újabb időből is van,<sup>3</sup> de érthetetlen módon a *Jean Santeuil*-t, amely pedig Maurois szavaival a *Recherche* prefigurációja, figyelmen kívül hagyják.

Amikor Bertrand de Fallois, a *Jean Santeuil* kéziratának felfedezője és kiadója 1952-ben megjelentette a háromkötetes művet,<sup>4</sup> André Maurois a könyvhöz írt előszavában szinte mentegelve magyarázza a kézirat kiadásának szükségességét. Kétségtelen, hogy a *Jean Santeuil* csupán egy születő, önmagát kereső lángelme „dadogása”, bizonyos vonatkozásban mégis revelációértékű. Amíg az életanyag a *Recherche*-ben végső formáját elnyerte, többlépcsős átalakuláson ment át. Egyes esetekben az érett művész keze végezte az anyag teljes átformálását, más esetekben az évek múlása tette lehetővé az elmúlt idő értelmének megfejtését, ahhoz meg éppen, hogy Szodoma kénköves mélységeibe szállhas-

<sup>1</sup> *Contre Sainte-Beuve* stb.

<sup>2</sup> CHARLES BLONDEL: *La Psychographie de Marcel Proust*. Paris, 1922. – HENRI BONNET: *Le progrès spirituel dans l'oeuvre de Marcel Proust*. Paris, 1949.

<sup>3</sup> UWE DAUBE: *Dechiffrierung und strukturelle Funktion der Leitmotive in Marcel Prousts A la Recherche du Temps Perdu*. Hamburg, 1963.

<sup>4</sup> MARCEL PROUST: *Jean Santeuil*. Paris, 1952.

son le Proust, az kellett, hogy édesanyja ne legyen már életben. Tíz évnek kellett eltelnie, hogy a *Jean Santeuil* befejezése után (1899) hozzáfogjon a *Recherche* írásához (a *Jean Santeuil* első lapjaitól a nagy mű megjelenéséig szinte 20 évnek!), de e tíz évben a szalonok Proustja mégis megír egy-egy olyan elbeszélést,<sup>5</sup> lírai elmefuttatást,<sup>6</sup> sőt könyvnyi fejezetet,<sup>7</sup> amely már valóságos lépcső a végső remekműhöz. Abban a kézirat-tömegben, amely Proust halála után előkerült, volt a *Bimbózó lányok árnyékában* egy változatának töredéke, egy *Swann szerelme*-változat is, és ezeket Proust teljesen átmentette a *Recherche*-be. Ezek nem sokkal a végső nagy mű előtt keletkezettek, ott voltak Proust szeme előtt, felhasználta őket – de a *Jean Santeuil*-jel kapcsolatban szinte azt kell feltételeznünk (bármilyen hihetetlenül hangzik is), hogy az ifjúkori művéről elfeledkezett. Erre a feltételezésre az ad okot, hogy bár a *Jean Santeuil*-ben a madeleine típusú motívumok (amelyeknek a *Recherche* olyan gazdag tárháza, s amelyeket a záró kötetben felvonultat) oly bőséges változatokban fordulnak elő, s a 25 éves Proust már akkor kidolgozza az írói alkotó munka értelmét, a végső összegezésből kimaradnak. Viszont: a madeleine-motívum maga nem fordul még elő a *Jean Santeuil*-ben! Az ifjúkori próbálkozás (a keret-fikciótól eltekintve) éppúgy kezdődik, mint a végső, lezárt regényfolyam: az esti lefekvés drámájával. Az a mozzanat azonban, amely Proust vallomása szerint az egész múltat, a gyermekkort, Combray-t mindenestül – környékével, kertjeivel, templomával, embereivel – elébe hozta, a téli délutáni teázás anyjánál, a teába áztatott madeleine, amelynek pedig éppen az a hivatása, hogy evokáló hatalmával felidézze a régi combray-i vasárnapi reggeleket Leonie néninél,<sup>8</sup> amikor éppúgy omlott el szájában a teába áztatott kis madeleine, mint most e szomorú téli délutánon, éppen ez az élmény nincs meg a *Jean Santeuil*-ben. Sőt, azok a madeleine típusú motívumok, amelyek a *Recherche*-ben sorra megjelennek, s amelyeket aztán a „megtalált idő” délelőttjén egykori kísérletét megismételve még egyszer felmutat, a *Jean Santeuil*-ben még nem is szerepelnek. Egy részük olyan élmény, amely későbbi, mint a *Jean Santeuil* keletkezésének időszaka, más részük mélységét Proust csak írás közben éli át, de abban, hogy a madeleine-motívum került a főhelyre, az érett művész megfontolása volt döntő. A *Jean Santeuil* sorozatos madeleine-típusú emlékidéző helyei bizonyítják, hogy a huszonöt éves Proust képes volt felismerni a múlt megidézésének modalitását, de a remekműért megszenvedett alkotó már ki tudta választani azt a pillanatot, amely minden Proust-olvasó számára örök prototípusa marad a múltidézés mechanizmusának. Amikor a *Le Temps Retrouvé*ban a sorozatos véletlenek jóvoltából módja lesz Proustnak mintegy a kegyelem állapotában, de ugyanakkor az intellektus páratlan munkájával még egyszer tisztázni (szinte egy kötetten át) az írói alkotó munka „egyetlen” útját, utoljára állapítja meg, milyen terméketlen az „okoskodó” értelem a művész szempontjából: egyetlen megváltó út van, az akaratlan emlékezésé. Mintha kamaszkori próbálkozásaira utalna, úgy kiált fel: „. . . on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir. et elle s'ouvre.”<sup>9</sup> E kötet maga, de a

<sup>5</sup> MARCEL PROUST: *Sentiments filiaux d'un parricide* (1907).

<sup>6</sup> MARCEL PROUST: *Journées de lecture* (1907).

<sup>7</sup> MARCEL PROUST: *Contre Sainte-Beuve* (1909).

<sup>8</sup> Maga Leonie néni már a *Jean Santeuil*-ben is megjelenik. Itt mint Jean apjának nagynénje, Mme Sureau néven szerepel. I. köt. 219–222.

<sup>9</sup> M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*. Paris, 1954, Gallimard, 220.

*Recherche* más helyei, sőt Proustnak egy egész tanulmánya<sup>10</sup> is bizonyítja, hogy véleménye szerint az akaratlan emlékezés anyaga csak a tudat rendező munkája által válik használhatóvá. Azon túl, amit ezzel kapcsolatban az író maga mond el, okvetlenül tudomásul kell venni azt az igazságot is, amelyet Balzacról állapít meg a *Parasztokkal* kapcsolatban Lukács György, hogy tudniillik szubjektív szándék és objektív eredmény szembekerülhet egymással, mert hiszen a nagy realista „ebben a regényben valójában éppen az ellenkezőjét írta meg szándékának”.<sup>11</sup> Proustnál nem világnézet és művészi megvalósítás kerül ellentétbe. A *mémoire involontaire* abszolutizálója egyrészt olyan átfogó társadalomrajzot ad (még ha hiányzik is belőle a legnagyobb osztály ábrázolása), amely semmiképpen sem az akaratlan emlékezés eredménye; a másik ellentmondás pedig éppen abból adódik, hogy Proust maga fejt ki az akaratlan emlékezés hatalmának korlátait.

Mielőtt e dolgozat tulajdonképpen célját, a *madeleine* típusú motívumok *Jean Santeuil*-beli előfordulásait értéküknek megfelelően regisztrálnánk, éppen az előbb elmondottak miatt szükséges azoknak a helyeknek a felidézése, ahol Proust a *mémoire volontaire* és a *mémoire involontaire* viszonyát tisztázza.

Mivel a *Recherche* egyes részeinek keletkezési sorrendje helyreállíthatatlan, szinte mindegy, hogy az író melyik nyilatkozatát tekintjük korábbiak s melyiket későbbinek; a leghelyesebbnek az látszik, ha azt a nyilatkozatát fogadjuk el a legkorábbiak, amely filológiaiilag bizonyíthatóan 1896-ból való. Ugyanis már a *Contre l'obscurité*-ben óva int attól, hogy a spontán emlékezés anyaga azon nyersen átkerüljön a műalkotásba, s egyáltalán, hogy túlbecsüljük hatalmát, „Il est trop évident — írja — que, si les sensations obscures sont plus intéressantes pour poète, c'est à condition de les rendre claires. S'il parcourt la nuit, que ce soit comme l'Ange des ténèbres, en y portant la lumière” — és húsz évvel később a *Retrouvé* legutolsó lapjain a legélesebben vési be még egyszer táborrá nőtt rajongói tudatába, ő, az akaratlan emlékezés lángelméje, hogy „la récréation par la mémoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'oeuvre d'art...?”<sup>12</sup> Proust csak az „okoskodó” értelem, a *raisonnement* primátusát tagadja, a művészt csak attól óvja, hogy össze ne tévessze magát a tudóssal: „L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après.”<sup>13</sup> A legfinomabb különbségtétel azonban az *Albertine disparue*-ből való. Proust megadja a rendező értelemnek, ami az értelemé, de míg előbb az akaratlan emlékezés, azaz voltaképp az ihlet hatalmának határait fedte fel, itt az értelemnek korlátait, szerepét fejt ki. Nincs az a teoretikus, az alkotáslélektan szakembere, aki egyértelműbben dönthetné el a tudatos-tudattalan egymásbahatását az írói alkotásban: „... l'intelligence n'est pas l'instrument le plus subtil, le plus puissant, le plus approprié pour saisir le vrai, ce n'est qu'une raison de plus pour commencer par l'intelligence et non par un intuitivisme de l'inconscient, par

<sup>10</sup> M. PROUST: *Contre l'obscurité* (1896).

<sup>11</sup> LUKÁCS GYÖRGY: *Balzac: „Parasztok”*. 1934, 29. Megjelent: *Balzac, Stendhal, Zola*. Budapest, 1945.

<sup>12</sup> M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*, 438.

<sup>13</sup> M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*, 237.

une foi aux pressentiments toute faite. C'est la vie qui, peu à peu, cas par cas, nous permet de remarquer que ce qui est le plus important pour notre coeur, ou pour notre esprit, ne nous est pas appris par le raisonnement, mais par des puissances autres. Et alors c'est l'intelligence elle-même qui, se rendant compte de leur supériorité, abdique, par raisonnement, devant elles, et accepte de devenir leur collaboratrice et leur servante."<sup>14</sup>

Ez után a páratlanul élelműjű és végtelenül finom fejtegetés után azonban még mindig nem felesleges szubjektív szándék és objektív eredmény szembesítése — úgy amint azt Lukács György ajánlja —, mert a *Recherche*, a XX. századi francia irodalomnak e csúcsa nem csupán a mémoire involontaire áldott pillanatai által felidézett hangulatok könyve. Mintha nemcsak az akaratlan emlékezések által felidézett múltat világítaná be Proust a Sötétség Angyalaként, hanem egy másik parancsnak is engedelmessé: az emberi kapcsolatok olyan örök és egyben változó viszonylatainak törvényeit fedi fel egy adott korban, amire semmiféle akaratlan emlékezés sem teheti képpé a legnagyobb intuícióval megáldott alkotót sem. Ehhez a munkához a pokolnak ama köreit kellett bejárnia, amelyeket helyzete határozott meg, de amelyből aztán a betegség megszabta kényszerű magány és még sokkal inkább az első világháború adta tanulságok segítették kiemelkedni. Proust a második Guermantes-kötetben a *Recherche* hatalmas építményét egy kényszerítő küldetés történetének nevezi. A nagy mű azonban nem íróvá éréséről szól, még csak nem is Proust emberi fejlődéséről. Amikor Proust erről a kényszerítő erőről szól, amely az elhivatás alapja, arra a boldogító evokációs képességre gondol, amelynek a madeleine-motívum a prototípusa, s amely oly változatos—bőséges formában jelenik meg legelső munkájától kezdve, de ismét hangsúlyozni kell, hogy ez a hatalmas anyag, a *Recherche* egész világa egy igazi gyűjtő kincseinek eleven múzeuma. Henri Bonnet mutat rá arra, hogy Proust nemcsak az akaratlan emlékezéssel kapcsolatos lélektani felfedezéseket tesz, hanem feltárja azokat az igazságokat is, amelyek a szenvedélyekre, a jellemekre, az erkölcsökre vonatkoznak, s ez azért lehetséges, mert egész életén át gyűjtötte „ösztonösen” az idevágó anyagot.<sup>15</sup> Az ösztönös munkát azonban valamiképpen a mémoire involontaire működéssel azonosítja. Csakhogy erről az „ösztonösségről” Proustnak magának is megvan a véleménye. Bár a *Sodome et Gomorrhe*-ban azt állítja, hogy nincs jó megfigyelőképessége,<sup>16</sup> másutt arról beszél, hogy az ember észre sem veszi, hogy megfigyeli és elteszi a látottakat.<sup>17</sup> Az alkotói ösztönösség azonban ravasz dolog. Az egyik legihletettebb és egyben legtudatosabb íróművészünk, Kosztolányi leplezi le Esti Kornél álarcában az író gyűjtőmunkájának természetét: „Azt, amit ezen az éjszakán látott és hallott, félretette, hogy érjen, hogy elfelejtse kissé, hogy majd valamikor, alkalmas pillanatban kiemelhesse lelkéből.”<sup>18</sup> Az „alkalmas pillanat” nem feltétlenül az „ihlet” pillanata, de semmi esetre sem az akaratlan emlékezése. A *Recherche* hatalmas íve a gyermekkor prousti felidézésével kezdődik és a megtalált idő értelmének megfejtésével végződik, de ismételtelen meg kell állapítani, hogy a közbenső kötetek nem a mémoire involontaire vetületei. Csakhogy Proust olyan gyönyörrel élte meg az akaratlan emlékezés

<sup>14</sup> M. PROUST: *Albertine disparue*. Paris, 1954, Gallimard, 12.

<sup>15</sup> H. BONNET: *Le Progrès spirituel dans l'oeuvre de M. Proust*. Paris, 1949, 100.

<sup>16</sup> M. PROUST: *Sodome et Gomorrhe*. Paris, 1954, Gallimard, 349.

<sup>17</sup> Például: M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*, 38.

<sup>18</sup> KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Esti Kornél*. Bp., 1936, 128.

csodáját, hogy egész művét e képessége eredményének tekintette. Újra meg újra kiélvezte a mnémé spontán működésének gyönyörűségét, rendszerbe is foglalta eseteit (bár már Bonnet megállapítja, hogy sokkal nagyobb számban vannak jelen, semmint első látásra gondolnánk), rációja erején pedig olyan hiánytalanul dolgozta ki e mechanizmus elméletét, hogy sem a filológiának, sem az alkotáslélektani kutatásnak nem hagyott semmi feladatot. A Proust-irodalom csak ismétелgetni tudta azt, amit Proust maga készen nyújtott számára. A tudomány természetesen mégsem mondhat le arról, hogy a maga nyelvén ne rendszerezze a szépíró művészi felfedezéseit, még akkor sem, ha az író maga adja megfejtésüket. De különösen szükségessé válik ez a munka arra az anyagra vonatkozóan, amelyet Proust később teljesen félretolt, szinte elfelejtett: a *Jean Santeuil*-jel kapcsolatban.

Bár az ímént a szubjektív szándék és az objektív eredmény szembesítésének szükségességét hangoztattuk, nem vehetjük el az alkotó jogát attól, hogy szándékát ne közölje, és azt sem tehetjük, hogy e közléséről ne vegyünk tudomást. Különösen áll ez olyan „filozofikus” elmére, mint Proust. Mert hiába mondja Proust, hogy „meg kell szabadulnia minden teóriától”, hiába mondja, hogy „az igazi művészet nem kiáltványokat bocsát ki”, mert „az a műalkotás, amelyben ott az elmélet is, olyan, mint az a tárgy, amelyen rajta felejtették az árjelzést”, nincs a világirodalomban még egy szépirodalmi alkotás, amelyben (a művön belül!) annyi szó esnék – mégpedig *tanács* formájában is – a „teóriáról”, mint éppen a *Recherche*-ben; és amikor Elie-Joseph Bois az első kötet megjelenésének előestéjén (1913. nov. 12.) interjút csinál Prousttal, a boldog szerző ezúttal is azt tartja legfontosabbnak, hogy alkotáslélektani felismeréseit közölje, és tisztázza viszonyát a kor legjelentékenyebb filozófusához, az új törvénytáblák megalkotójához, Bergsonhoz. „A ce point de vue – feleli az interjúvoló Elie-Joseph Bois-nak – mon livre serait peut-être comme un essai de suite de »romans de l’Inconscient«: je n’aurais aucune honte à dire de »romans bergsoniens«, si je le croyais, car à toute époque il arrive que la littérature a tâché de se rattacher – après coup naturellement à la philosophie régnante. Mais ce ne serait pas exact, car mon oeuvre est dominé par la distinction entre la mémoire involontaire et la mémoire volontaire, distinction qui non seulement ne figure pas dans la philosophie de M. Bergson, mais est même contredite par elle.”<sup>19</sup>

A hűséges barát, Robert Dreyfus, aki könyvében az interjút idézi, vitathatónak mondja Proustnak ezt az állítását,<sup>20</sup> mint ahogy valóban az is. Az interjú lényeges része nem is a bergsoni hatás elleni tiltakozás, hanem az elkezdett gondolatsor folytatása, a vallomás, amely a sokszor kifejtett felismerés ismételt megfogalmazása – mégpedig egy napilap számára! Íme ezúttal egyértelműen a mémoire involontaire hatalma kerül ki győztesen. A Swann-kötet megjelenésével kapcsolatban ez nem is lehet másképpen. Proust a parancsoló ars poetica hangján válaszol megszólaltatójának: „Voyez-vous, ce n’est guère qu’aux souvenirs involontaires que l’artiste devrait demander la matière première de son oeuvre. D’abord précisément parce qu’ils sont involontaires, qu’ils se forment d’eux-mêmes, attirés par la ressemblance d’une minute identique, ils ont seuls une griffe d’authenticité. Puis ils nous rapportent les choses dans un exact dosage de mémoire et d’oubli. Et enfin, comme ils nous font goûter la sensation dans une circonstance tout

<sup>19</sup> R. DREYFUS: *Souvenirs sur Marcel Proust*. Paris, é. n., 289.

<sup>20</sup> Uo.

autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous en donnent l'essence extratemporelle..."<sup>21</sup> S olyan fontosnak tartja, hogy a másnapi olvasó lássa, milyen forrásból táplálkozik műve, s micsoda hallatlan erőfeszítés eredménye a tudat mélységeiből felhozott „nyersanyag” átvilágítása, így folytatja: „Si je me permets de raisonner ainsi sur mon livre, c'est qu'il n'est à aucun degré une oeuvre de raisonnement; c'est que ses moindres éléments m'ont été fournis par ma sensibilité, que je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même, sans les comprendre ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers du monde de l'intelligence que, comment dire? un motif musical.”<sup>22</sup> Ez az erőfeszítés, ez a keresgélés–kísérletezgetés a kötet elején ott van már (még ha az esti lefekvés drámájának leírása megelőzi is), mert Proust a madeleine-esetre utal, de Jacques Rivière-hez írt első levelében és más nyilatkozataiból is kitűnik, hogy az utolsó kötet is kész,<sup>23</sup> az, amelyben nemcsak felsorakoztatja a madeleine típusú eseteket, hanem ahol az egyenetlen kockakövekkel ugyanazt a „kísérletet” is elvégzi, mint a madeleine-esetben.

Igy hát még ha ennek a dolgozatnak voltaképpen célja a mellőzött *Jean Santeuil*-beli evokációs esetek összeállítása, e helyen is szükségesnek látszik, hogy ne csak hivatkozzunk a madeleine-élményre, ne csak az emlékidéző tényt ismételgessük, hanem úgy ismertessük az esetet, ahogy Proust maga mondja el.

Mondottuk: nem véletlen, hogy Proust kompozíciós szándékából ez az eset került a főhelyre. A Jacques Rivière-hez írt említett levélben (1914. febr. 7.)<sup>24</sup> Proust azt állítja, hogy majd csak a harmadik kötet végén mondja meg, miért okoz olyan gyönyört a madeleine-evokáció, de ha az egész szöveget<sup>25</sup> elolvassuk, azt látjuk, hogy a magyarázat már ott is teljes. Proust kijelentése (a levélben) csak azt bizonyítja, hogy a harmadik kötet már készen van, vagy legalábbis az a része, ahol nemcsak egy evokációs élményt mond el, hanem ugyanúgy kísérletezget, mint a nyitányban.

Ez a kísérletezés az, amit teljes egészében fel kell idéznünk.

Proust először alaposan bevezeti magának a madeleine-esetnek a leírását, utána pedig pszichológus módján elemzi.

Miután 50 oldalon át nincs szó másról, mint az anyai búcsúcsókról – a combray-i este leírása csak körülveszi a szorongó várakozást –, egyszerre átlépünk abba az időbe, amikor Proust már írja a *Recherche*-t (tíz év múlt el azóta, hogy a múltidéző mozzanatokkal oly gazdag *Jean Santeuil*-t félretette), s miután így már felidézte Combray-t, mégpedig éppen abban a féléber állapotban, amely olyan közeli rokonságban van az akaratlan emlékezéssel, most kezdi csak előkészíteni a madeleine-eset délutánját, hogy a tudatos emlékezés tehetetlenségét bizonyítsa.

Éjszakánként felébredve Proust „hőse”, Marcel mindig csak úgy emlékszik vissza Combray-ra, mint minden esti drámájának színhelyére, s mintha mindig csak este hét óra lett volna. Ha valaki később megkérdezte volna tőle, hogy vajon más nem is volt Combray-ban, s más időpontban nem is létezett a város, természetesen tudott volna felelni, másról is be tudott volna számolni, de ez a felidézés csak a szándékos emlékezés

<sup>21</sup> Uo. 290.

<sup>22</sup> R. DREYFUS: *Souvenirs sur Marcel Proust*. Paris, é. n., 290.

<sup>23</sup> J. RIVIERE: *Correspondance*. Paris, 1955, 12.

<sup>24</sup> Uo.

<sup>25</sup> M. PROUST: *Du Côté de chez Swann*. Paris, 1954, Gallimard, 53–58.

eredménye lett volna, az intellektus munkájáé, úgy hogy Combray-nak erre a részére nem is lett volna kedve emlékezni; valójában mindez meghalt számára. S már ekkor felmerül benne az a gondolat, ha még nem is lehet félelemnek nevezni, hogy mivel az értelem minden erőfeszítése hiábavaló ama varázslatos múltidézéshez, könnyen előfordulhat – mivel csak a véletlen játszhat kezünkre –, hogy nem is találkozunk az áldott véletlennel, vagy pedig halálunk örökre megakadályoz abban, hogy találkozzunk vele. Arra, amit az értelem őriz meg a múltból, arra nem érdemes emlékezni.

Ez után az előkészítés után következik csak a madeleine-eket leírása. Amikor ama téli délutánon az anyja által kínált, teába mártott vaskos kis madeleine a szájpaddalához ér, a gyanútlan elbeszélő megremeg. Rögtön felfigyel, érzi, hogy valami rendkívül fontos dolog történt vele. Anélkül, hogy tudná, miért, valósággal eufóriás állapotba kerül. Tudja, hogy ez az érzet összefügg a tea és a sütemény ízével, de azt is érzi, hogy sokkal több annál, s hogy egészen más természetű.

Most kezdődik a kísérletezgetés. Iszik egy újabb kortyot, amely azonban nem hoz többet, mint az első. Megpróbálkozik egy harmadik korttyal, de most már csökken az ital hatékonysága. Leteszi a csészét, önmagába fordul, mert világos számára, hogy a hatás oka nem a teában van, hanem őbenne magában, ebben a „sötét országban”. Visszatér gondolatban ahhoz a pillanathoz, amikor az első kanálka teát megízlelte. Semmi. Kényszeríti magát, hogy megragadja azt az elszállt pillanatot. Még a fülét is befogja, hogy a külvilági benyomásoktól elhatárolja magát. Ismét semmi. Most igazi kísérletező módjára ellenkező fogáshoz folyamodik: a végső kísérlet előtt azzal próbálkozik, hogy másra gondol. S aztán újra felidézi az első korty ízét. Most jár csak eredménnyel a kísérletezgetés. A tudós módjára experimentáló Proust leírásában ez a rész a legcsodálatosabb, ez, ahol a kényeszerített emlék vergődve–követelődve egyszerre ott áll a boldog művész előtt. Csak lassan, nagy ellenállást leküzdve emelkedik fel az emlék a mélyből, végtelen mélységeken áttörve, de Proust már tudja, hogy valahol a múltban van a gyönyör forrása. Meg is torpan az emlék. A kísérletező nem tudja, nem száll-e vissza örökre azokba a mélységekbe, ahol a tea és madeleine illata, íze mellett tanyázik a múlt képe. Tízszer is magába mélyed, újra meg újra, s már-már ott tart, ahova a gyengeség fordítja oly gyakran az embert, hogy lemondjon a nehéz feladatokról, hogy ne gondoljon másra, mint a holnapra, s napi bosszúságain, másnapi vágyain kérődzön. De ebben a pillanatban felragyog az emlék: a vasárnap reggel Combray-ban, azoknak a vasárnap reggeleknek az emléke, amikor Léonie néni egy kis madeleine-darabot mártott teájába és megkínálta vele unokaöccsét. S íme itt van már egész Combray, az egész múlt, az egész gyermekkor. A retardálás ősi, művészi fogása arra bírja Proustot, hogy az emlékidézés, eme erejének végső magyarázatát ezen a helyen ne adja még meg, hogy az „elmélet” filozófiai kifejtését majd csak a záró kötetre hagyja, de fejtegetése sok mindent elárul már most is. Bár zárójelben ezt írja: „quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux”<sup>26</sup> – ki kell mondanunk, hogy egyrészt a boldogító érzés azonnali következménye és a boldogságforrásnak a megjelölése éppen elég magyarázat. Amikor Proust megremeg a madeleine zamatától, tüstént úgy érzi: közömbössé lesznek számára az élet viszontagságai, ártalmatlanná csapásai, illuzórikussá rövidsége. Nem érzi többé közép-

<sup>26</sup> M. PROUST: *Du Côté de chez Swann*, 58.

szerűnek magát, esetlegesnek, halandónak. Az a „magyarázat”, amelyet aztán Proust a *Le Temps Retrouvé*-ben végül is utoljára ad, pontosan ezt a halállal szembeni közömbösséget emeli ki: az akaratlan emlékezés által felkeltett érzéseket egyszerre éli át jelenvalóként és távoliként, s hogy így kifog az időn, „kiszabadul az idő rendjéből”, időn kívüli bizonyosság birtokába jut: legyőzi a halált.

A kísérletezést a *Le Temps Retrouvé*-ben pontosan úgy hajtja végre, mint a madeleine esetében. Nem elégszik meg emlék és emlékeztető érzékletes leírásával, sőt még a szokásos kapcsolódó meditációval sem, hanem elvégzi, el kell végeznie a kísérletet. Mintha a két kísérlet tükörképe volna egymásnak. De hiszen a „megtalált idő” kötete készen is van már az „elvesztett idő” legelső felidőzésének idején! Ez nem is lehet másképp. Proustot nem az akaratlan emlékezés általa feltárt és elemzett módja tette íróvá, zseniális alkotóvá – hiszen a legkorábbi írásai is, különösen pedig a *Jean Santeuil*, tele vannak a *mémoire involontaire* szuggesztív eseteivel – a madeleine-csoda és a *Le Temps Retrouvé*-ben középpontba került iker-élmény arra tanítja meg Proustot, hogy képes felidézni az elmúlt időt, hogy képes megalkotni nagy művét. A *Le Temps Retrouvé* utolsó kétszázötven lapján valóban egy „hivatás történetének” abreviaturáját adja.

Amikor az első világháború után az elbeszélő visszatér Párizsba, két meghívás elfogadása között habozik. Úgy gondolja, nincs többé értelme, hogy ne járjon ismét társaságba, mert ama „híres” munkának, amelynek elkezdésében olyan soká reménykedett, s amelyet napról napra halogatott, semmi realitása nincs, ő, a lusta, tehetetlen szalon-ember nem alkalmas vagy már nem alkalmas rá. Úgy dönt hát, hogy Guermantes-ékhoz megy, mintha így közelebb kerülne gyermekkorához s azokhoz a mélységekhez, ahol gyermekkorá bűvik meg! Az alkotóművész titkos erői tudják, hová kell irányítaniuk gazdájukat. A legcsodálatosabb sorok készítik fel az elbeszélőt a szándékos–szándéktalan emlékezésre: „Les rues par lesquelles je passais en ce moment étaient celles, oubliées depuis si longtemps, que je prenais jadis avec Françoise pour aller aux Champs-Élysées. Le sol de lui-même savait où il devait aller; sa résistance était vaincue. Et, comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, »décollant« brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir . . . Je ne traversais pas les mêmes rues que les promeneurs qui étaient dehors ce jour-là, mais un passé glissant, triste et doux.”<sup>27</sup>

De mielőtt még a szó szoros értelmében megkapná azt a „lökést”, amely a nagy mű megalkotójává, az Idő legyőzőjévé teszi, úgy érzi, kétségtelen bizonyítéka van arra, hogy nincs tehetsége, hiányzik belőle az ihlet, hiszen az előző nap is hiába próbálkozott egy kis tájleírással, s e pillanatban is hiába próbálja felidézni magában azokat a „pillanatfelvételeket”, amelyeket bensejében Velencéről felvett, nincs hát értelme, hogy megtagadja magától a társaság frivol örömeit.

És ekkor! Amint belép a Guermantes-palota udvarába, iménti leverő gondolatait forgatva agyában, szórakozottságában nem veszi észre, hogy egy kocsi közeledik, s amint hirtelen elugrik előle, megbotlik egy kiálló kockaköben – s íme, egész csüggedtsége elszáll, ugyanaz a boldogság árad el benne, mint már annyiszor, s mint ahogy a madeleine-élmény esetében, megszűnik minden nyugtalansága a jövőt illetően, indifferenssé válik a halál . . . Nem oldódott meg semmi, s mégis megszűnik minden kétsége, az imént megoldhatatlannak látszó nehézségek elvesztették minden jelentőségüket. De hát miért?

<sup>27</sup> M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*, 211.



Elhatározza, hogy most már nem nyugszik bele a dologba, mint annak idején a madeleine esetében (?). A gyönyör ugyanaz, mint akkor volt, a különbség tisztán materiális. Azúrkék fény önti el szemét, mozdulni sem mer, hogy képes legyen megragadni a káprázatos fényt, majd nem törődve a kocsisok nevetgélésével, olyan kísérletezgetésbe fog, mint annak idején a madeleine múltidéző óráján. Tántorogva—botladozva lépked újra meg újra az egyenetlen, hepehupás kockaköveken, de kísérlete újra meg újra eredménytelen marad. Úgy érzi, csak el kell feledkeznie a Guermantes-matinéről, hogy fellelje azt az érzést, amely a lépkedés közben eltölti. A kápráztató, de határozatlan vízió szinte szólni látszik hozzá: „Saisis-moi au passage, si tu en a la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose.”<sup>28</sup> Velence! Velence az, amelyet hiába próbált leírni előző nap, de amelynek kékje most hirtelen megjelenik, mert egykor éppúgy botladozott a Szent Márk templom baptisztériumának hepehupás kőlapjain, mint most Guermantes-ék udvarán.

S most újra az a veszély fenyegeti, mint a madeleine esetében: a szalon-ember renyhésége. Már belépne a zeneterembe, amikor egy inas a hercegnő utasítására arra kéri, hogy az első szám befejezéséig fáradjon a könyvtárszobába, hogy ne zavarja meg a már elkezdett előadást. Proustnak nemcsak abban van szerencséje, hogy nem hal meg, mielőtt találkozna az áldott véletlenekkel, hanem ezúttal még külön abban, hogy a könyvtárszobában feledkezve megsokszorozódnak az evokáló mozzanatok, s hogy a sokszorozódás és a magány jóvoltából végleg megfejtethi, a rá jellemző alapossággal kidolgozhatja a maga művészetfilozófiáját.

Éppen csak emlékeztetőül, minden részletezés nélkül álljanak itt azok az evokáló mozzanatok, amelyek a sors kegyelte művésznek ezen az órán kijutnak.

Alig lép be a kis könyvtárszalonba, a szomszéd helyiségből áthallatszó kanálcsőrennés ugyanazzal a boldogsággal tölti el, mint amelyet az egyenetlen kockaköveknél érzett. A felajzott léleknek most már nem kell sok, hogy megjelenjen előtte a kis erdő (amelyet akkor érdektelennek és leírásra érdemtelennek tartott), ahol egyszer nyílt pályán megállt vele a vonat, és egy pályamunkás kalapácsütésének hangja a kanálcsőrennéssel azonosuljon. Valóságos szédület fogja el. S mintha minden jel arra szövetkezne, hogy feloldja levertségéből, most egy keményített szalvéta, amelynek merevsége pontosan olyan, mint azé, amelyet Balbecben használt első este, olyan érzéssel tölti el, mintha az inas a balbeci tengerpartra nyitott volna ablakot: szinte érzi a sós levegő ízét, olyan erős az impresszió. S mialatt e három emléken medítál, evokáló képessége úgy élesedik, hogy már egy vízvezeték éles hangja is a régi balbeci hajók esti szirénahangjait idézi fel benne. Szinte eszméletét veszti a gyönyör és megismerés e boldog óráján, amint a szerinte három (valójában négy) identifikáció elébe jön, és néhány lappal odább lábjegyzetben (nyilván ezt is bedolgozta volna a főszövegbe, ha az utolsó kötet megjelenése idején még életben van) még egy ötödik emlékidéző pillanatot regisztrál: a lemenő nap fénye legkisebb gyermekkorának egy epizódját ragyogtatja fel, azt, amikor Léonie néni betegsége miatt Eulalie örök napfényben fürdő szobácskájában kellett töltenie egy hetet.<sup>29</sup> A szinte misztikus révületben leledző Proustot azért nem hagyja el az értelem angyala, akit egykor a sötétségbe világosságot hozó angyalnak nevezett: e kegyes angyal fáklyája ekkor emeli igazán a

<sup>28</sup> M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*, 222.

<sup>29</sup> M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*, 238.

tudatosság fényébe az egész prousti alkotás értelmét. Van hát értelme az írásnak, az irodalom realitása nem kiméra, és az ő írói tehetsége sem ábránd csupán.

S most felmerül a kérdés: mi teszi lehetővé, hogy Proust ezúttal az emlékidézés mechanizmusának teljes megfejtéséhez jusson el? Láttuk a madeleine-esetnél, hogyan igyekszik kísérletezgetése közben elzárni magát a külvilág zavaró benyomásai elől; most a könyvtárszoba nyújtotta magány biztosítja a magábafordulás hiánytalan lehetőségét. Már a *Guermantes* II. kötetében, amikor a legnagyobb felajzottságban hiába vár Mme Stermariára, s a hú barát, Saint-Loup személyében beront a csalódott férfihoz a megváltás, nem tudja, hogy végül is örüljön-e, mert már éppen ott tart, hogy „si j'étais resté seul, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire.”<sup>30</sup> Ezek az elvesztegetett évek persze éppen azok, amelyek a *Recherche* anyagának legnagyobb részét teszik ki, és Cattai figyelmeztet arra, hogy Proust voltaképp nem bánkodik azon, hogy annyi időt töltött a nagyvilági társaságban,<sup>31</sup> mert hiszen az író egész üdvössége a felidézett Idő restitúciójában nyugszik.<sup>32</sup> A felidézéshez azonban erre a magányos órára volt szükség, mert azok a gondolatok, amelyeket egykor Saint-Loup kivert a fejéből, „sont des déesses qui daignent quelquefois se rendre visibles à un mortel solitaire, au détour d'un chemin, même dans sa chambre pendant qu'il dort, alors que debout dans le cadre de la porte elles lui apportent leur annonce. Mais dès qu'on est deux, elles disparaissent . . .”<sup>33</sup>

Mielőtt most megkérdéznénk, milyen természetűek a múltidéző mozzanatok, majd pedig rátérnénk a *Jean Santeuil*-beli elsüllyedt evokációs esetekre, a *Recherche*-nek még egy némileg mellőzött helyére kell felhívni a figyelmet. Arra az esetre gondolunk, amikor nem az történik, ami a híres matiné alkalmával, hogy a véletlen jóvoltából megsokszorozódnak a provokáló ingerek, hanem egy olyan vissza-visszatérő élményről van szó, amelyben fűrtösen jelennek meg a provokációk, s szinte az az érzése az embernek, hogy Proust tudatosan gyűjti már az emlékeztetőket a „spontán” emlékezéshez. Az elbeszélő különös örömmel jár Mme Montmorencyhoz, akit *Guermantes* hercegnő vén hülyének nevez, s azt hiszi, hogy ifjú pártfogoltját, Proustot csak sznobizmusa vezeti „a vén hülyéhez”, s véleménye szerint a sznobizmus kapcsolódhatik a tehetséghez. Proust azonban nagy csalódást okoz neki, amikor tudomására hozza, hogy egyáltalán nem azért jár e főúri házba, hogy „tanulmányozza”. Montmorency hercegnő palotájának udvarán azonban áll egy forrást ábrázoló szobrocska, amelyből állandó nedvesség szivárog, s a kis szobor az elbeszélőben olyan emlékezés elindítója lesz, hogy mindig az elragadottság állapotában érkezik a főrangú hölgyhöz: „Le plaisir que j'avais à voir la statuette, parce qu'elle me faisait penser à un petit jardinier en plâtre qu'il y avait dans un jardin de Combray, n'était rien auprès de celui que me causaient le grand escalier humide et sonore, plein d'échos comme celui de certains établissements de bains d'autrefois, les vases remplis de cinéraires – bleu sur bleu – dans l'antichambre, et surtout le tintement de la

<sup>30</sup> M. PROUST: *Le Côté de Guermantes*. Paris, 1954, Gallimard, II, 136.

<sup>31</sup> GEORGES CATTAI—Ph. COLB: *Entretiens sur Marcel Proust*. Paris—La Haye, 1966, Mouton & Co., 176.

<sup>32</sup> *I. m.*, 198.

<sup>33</sup> M. PROUST: *Le Côté de Guermantes*, II, 137.

sornette, qui était exactement celui de la chambre d'Eulalie. Ce tintement mettait le comble à mon enthousiasme, mais me semblait trop humble pour que je le pusse expliquer à Mme de Montmorency, de sorte que cette dame me voyait toujours dans un ravissement dont elle ne devina jamais la cause.”<sup>34</sup>

Ebben az időben, a *Sodome et Gomorrhe* írása idején (ha ugyan nem későbbi betoldásról van szó) Proust nagyon is tudja már, mi az oka gyönyörűségének, úgy hogy ezt a kis emlék-fürtöt nem is követi semmiféle meditáció. Extatikus jókedvében az elbeszélő feleslegesnek érzi a magyarázgatást, csak regisztrál. Emlékidéző és emlék olyan bőségben szerepelt már eddig, hogy ez elég is. Ars poeticáját, amelyről nem akarja elismerni, hogy művészetelmélet – holott a *Le Temps Retrouvé* többszáz oldalas alkotás-lélektani, művészetfilozófiai fejtegetése az ő egyszeri, „legsajátabb” ars poeticája –, nem szükséges minden esetben feltárnia, annál is inkább, mivel a *Recherche* első kötetében a legtömörebben ott van már a megfejtés. A madeleine-élmény leírásában még nem használja ugyan az „extra-temporel” kifejezést, azt a „certitude”-öt sem jelöli meg mint olyan érzést, amelyet éppen az időnkívülség ad, a halál legyőzése mégis benne van abban a vallomásban, amely szerint nem érzi többé „esetlegesnek”, „halandónak” magát.

Amikor azt mondtuk, hogy az érett művész megfontolása döntött abban, hogy a sok emlékeztető emlék közül a madeleine-esetet helyezze műve elejére, nem mondtunk el mindent. Azt is meg kell kérdeznünk, mi volt ennek a megfontolásnak az alapja, milyen természetű is az emlékeztető, azaz hogy rámutassunk: Proust nemcsak az akaratlan emlékezés hatalmát jelölte meg minden művészi alkotás lehetséges útjának, hanem olyan alkotáslelektani felfedezést tett, amely túlmutat az irodalmon.

Az elbeszélő gyakran látott a korábbi években is cukrászdák polcain ilyen madeleine-eket, s most is, amíg csak látta a kis madeleine-t, a látvány maga eme téli délutánon sem keltett fel benne semmiféle érzést, nem emlékeztette semmire. Az „iskolázatlan” pszichológus, mármint Proust azonban rájön, hogy illat és íz húságesebb őrzője az egyidejű élményanyagoknak, mint a vizuális érzékelés, általuk szökkenhet az emlék hatalmas épülete a magasba. A sok evokáló jel között, amely a *Recherche* sokezer oldalán megjelenik, van egynéhány, amely vizuális természetű, de jellemző, hogy az egyetlen eset, amikor az elbeszélő hiába faggatja az emlékeztetőt, nem képes kierőszakolni belőle az emléket, éppen egy látvány. Elkerülhetetlen, hogy ne idézzük teljes szövegével az esetet, mert nemcsak tételünk, Proust tételének igazolására szükséges, hanem mert az elbeszélő ezúttal is hasonló erőfeszítést tesz, mint más emlékeztetők esetében, s még az élmény is úgy szól hozzá, mint ama istennők, akik csak a magányos kutatónak mutatkoznak meg. A *Bimbózó lányok árnyékában*-ban, tehát már a második kötetben írja le Proust a következő esetet: „Je venais d’apercevoir, en retrait de la route en dos d’âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d’entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés, mais je sentais qu’il m’avait été familier autrefois; de sorte, que mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent et je me demandais si toute cette promenade n’était pas une fiction, Balbec, un endroit où je n’étais jamais allé que par l’imagination, Mme de Villeparisis, un personnage de roman et les trois vieux arbres, la réalité qu’on retrouve en levant les yeux

<sup>34</sup> M. PROUST: *Sodome et Gomorrhe*, 153.

de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement transporté.”<sup>35</sup>

S most szeretne egyedül maradni, mint az egykori sétákon, „du côté de Guermantes”, hogy elvégezhesse azt a megfeszített belső munkát, amelyet a madeleine-élmény esetében s még annyi más alkalommal végzett. Most is eltakarja a szemét (pedig látványról van szó!), a fák egyre közelebb jönnek, de ő tudja, hogy sem Combray-ban nem volt egy olyan fasor sem, amely így nyílt volna meg, sem azon a fürdőhelyen, ahol egykor nagyanyjával időzött; úgy érzi, nagyon távoli évekből való lehet az emlék, vagy esetleg egy régi vagy új álombeli tájból. És még tovább és még tovább kutató, de hiába. Már-már a szó adományától megfosztott lényeknek látja a három fát, akik szeretnék neki odakiáltani (miként ama istennők!): „Ce que tu n'apprends pas de nous aujourd'hui tu ne le sauras jamais.”<sup>36</sup>

És nem tudja meg. Nem ismeri fel az „istenséget”.

Érdekes módon nem egy kutató (Picon, Revel) ezt az esetet különösen nagyra értékeli. Revel például, aki a *mémoire involontaire* eseteit „unatkozva olvassa”, ezt a három fát úgy fogja fel, mint amelyek egy olyan elsüllyedt birodalomról adnak hírt, amelyet az emlékezet nem képes restituálni, és ezt a tanulságot nagyobb horderejűnek tartja, mint a madeleine vagy az egyenetlen kockakövek által felidézett emóciók analízisét. Valamiképpen mélyebbnek tartják ezt az élményt, mint a megfeszített evokációkat. De hiszen Proust más helyen megmondja, hogy az „értelem és a látás” nem alkalmas az elsüllyedt emlékek tettenérésére. Pierre-Quint például Proustnak René Blumhoz 1913-ban írt leveléből azt a részt idézi, amely szerint az értelem és a látás emlékezése a múltnak csak olyan pontatlan fakszimiléit nyújtja, amelyek úgy hasonlítanak csak a tavaszhoz, mint a rossz festő képei.<sup>37</sup>

Ha azonban még olyan erőfeszítésre volt is szükség a madeleine-esetben és a hozzá hasonlóknak, mégis csak ez az erőfeszítés vezethette el Proustot a múlt-evokálás okának feltáráshoz. Hiába vesztették el az emberre nézve jelentőségüket azok az érzékszervek, amelyeket a természettudomány kémiai érzékszerveknek nevez, s amelyek a filogenezis legkorábbi szakaszában fejlődtek ki, a köznapi tapasztalat és a tudományos kutatás is azt bizonyítja, hogy a szaglász és ízlelés olyan mély összefüggésben van az érzelmi élettel, mint amilyen mélységben ezeknek az érzékszerveknek a helye van. A tudományban a látási érzékelés alapvető. A mérhetőség feltétele, hogy minden folyamatot, tünetet, benyomást látási érzetté alakítsunk át (vegyi folyamatok, láz, hő stb.). Más a helyzet a művészetben. Itt az ember értékcskálóján rangsorban alsóbbrendűnek tartott érzékszervek követelik jogaikat, tudomásul kell venni hatalmukat, és Proust művészete bizonyítja, hogy ezek az állatvilággal rokonító érzékszervek az érzelmi élet legmagasabb szférájához nyithatják meg az utat. Ezért nem fél Proust attól, hogy egy olyan szaglász élményről is beszámoljon, amelynek leírásával nem kevésbé lephette meg első olvasóközönségét.

Arról az esetről van szó, amikor Françoise-t kell odakisérnie az „illemhelyhez”, s a bejáratnál várakozó elbeszélőt különös érzéssel tölti el a falakból áradó dohosság: „Les

<sup>35</sup> M. PROUST: *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*. Paris, 1954, Gallimard, 305–306.

<sup>36</sup> M. PROUST: *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, 308.

<sup>37</sup> LEON PIERRE-QUINT: *Marcel Proust, sa vie, son oeuvre*. Marseille, 1935, Sagittaire, 373–374.

murs humides et anciens de l'entrée où je restai à attendre Françoise, dégageaient une fraîche odeur de renfermé qui m'allégeait aussitôt des soucis que venaient de faire naître en moi les paroles de Swann rapportées par Gilberte, me pénétra d'un plaisir non pas de le même espèce que les autres, lesquels nous laissent plus instables, incapables de les retenir, de les posséder, mais au contraire d'un plaisir consistant auquel je pouvais m'étayer, délicieux, paisible, riche d'une vérité durable, inexplicable et certaine."<sup>38</sup> S ezúttal is, mint egykori sétáin, „du côté de Guermantes”, szeretné megfejteni a varázst, megállni mozdulatlanul, hogy el ne szálljon a régies szag keltette benyomás – de ekkor az „intézmény bérlőnöje” szólítja meg, majd Gilberte kezd vele évődő birkózásba; csak amikor hazatér, támad fel hirtelen, minden kísérletezgetés nélkül a régi érzet: Adolphe bácsi combray-i kis kerti szobájának szaga. Ugyanazt a nedves dohosságot érzi, amelyet az a régi szoba árasztott. A kamasz úgy véli, igaza van M. Norpois-nak, aki Bergotte-ot afféle „joueur de flûte”-nek nevezi, s óva inti őt, az ifjút az ilyenek művészetének túlértékelésétől; igen – gondolja –, megvetést érdemel csak, hiszen most is nem valamely nagy eszme, hanem az illemhely penészillata tölti el valóságos lelkesültséggel. De azért: ha Proust azt írja is, hogy nem értette és későbbre tette el annak megfejtését, miért tölti el egy ilyen jelentéktelen kép emléke ilyen gyönyörű érzéssel, magának az impresszióknak a leírásában ezúttal is ott van a maradandó igazság, a bizonyosság szava és az, hogy mihelyt megérzi az illatot, megszabadul a fájó érzéstől, amelyet a becsületességben kételkedő Swann iménti szavai okoztak neki. Proust nem adhatja a kamasz szájába azt a filozófiai megfejtést a maga részletességében, amelyet a „megtalált idő” érett művésze fejt ki, de az utalásokban most is benne van az, ami a *Retrouvée*ban végső leegyszerűsítésben így szól: „Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus.”<sup>39</sup>

Amikor a 24 éves Proust a *Jean Santeuil* írásába fog, éppen elég fiatal még, hogy ne kelljen úgy éreznie, „elkészt”. Meg is jelent már tőle egy és más, s nyomdakész az a kötete, amelyet Anatole France érdemesít arra, hogy előszót írjon hozzá. A *Jean Santeuil* anyagának egy része szinte egyidejű a mű megírásával, de már a nyitány maga is azt mutatja, hogy Proustnak az elveszett paradicsom megidézése a lényeges. A gyermekkor-nak ez a paradicsoma tragédiákkal terhes, de az ifjúkori mű három kötetében több mint tíz olyan esetet ír le Proust, amikor a múlt–jelen pár olyan intenzitással jelentkezik, mint a *Recherche* írójánál, és az érzékszervek hierarchiájának szerepe is világos már.

A *Jean Santeuil*-höz írt előszóban André Maurois már felhívja a figyelmet arra, hogy a VI. fejezet végén először (!) jelenik meg a „couple sensation présente-souvenir évoqué” témája, s ezt a madeleine-motívum kezdetleges és szerény formájának nevezi.<sup>40</sup> Ezzel kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy ha az élménynek magának a leírása valóban kezdetleges a madeleine-esetéhez képest, s a kísérletezgetés is hiányzik, annál mélyebb a hozzáfűzött fejtegetés, amely mint elmélet teljesen átment a *Recherche*-be. Ezúttal is arról van szó, hogy megszűnik a jelenen érzett ürességérzés, szorongás, mert az elbeszélő rájön, hogy a valóságot úgy találhatja meg, ha nem keresi, hanem az elébe jön; az „érdekmentes” emlékezet elébe hozza, amikor az embert a múlt és jelen közös esszenciája járja át. A boldogító érzés, amely eltölti, bizonyossága annak, hogy a képzelet az a „szerv”, amely az örökkévalóság szolgálatában áll, amely kiszabadítja a jelen rabságából: „. . . com-

<sup>38</sup> M. PROUST: *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, 69–70.

<sup>39</sup> M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*, 226.

<sup>40</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 16–17.

me si notre vraie nature était hors du temps, faite pour goûter l'éternel et mécontente du présent, attristée du passé".<sup>41</sup> És érdekes módon már itt kifejti, hogy éppen ezért nem kell bánkódnia azon, hogy szalon-életet élünk, mert nem tudhatjuk, hogy mely pillanatban ismerjük fel egy kerékörgésben, valamely anyag illatában (!) a múltat, mely azzal az állandóságérzéssel tölti el, amelyet ő a „vie permanente” érzésének nevez. De hiszen ez ugyanaz, amit később „extra-temporel”-nek minősít.

A mémoire involontaire lángelméje szól az egész fejezetben. A legkülönfélébb formákban, megfogalmazásokban, ismételtetésekben ír a múltidézés értelméről, élményéről, értékéről. A szél, amely szembefúj vele, nemcsak a mellkasát járja át: „L'âme de Jean respirait en même temps le souvenir.”<sup>42</sup> S két lappal odébb: „Un rayon de soleil comme il le sentait tout d'un coup là-bas, un vent soufflant par un jour de soleil ne touchait pas seulement ses yeux, n'entraînait pas seulement dans sa poitrine: ils savaient le chemin de son cœur et y apportaient des souvenirs.”<sup>43</sup> Majdhogy úgy kellene eljárunk, hogy az egész fejezetet ide kellene másolnunk — ha ez lehetséges volna. A VI. részen belül az utolsó résznek a címe maga beszédesen szól: *Impressions retrouvées!* A megtalált impressziók sokrétűek, de nemcsak az a lényeges, hogy Proust már itt kifejti az emlékezés mechanizmusát, hanem az, hogy az olfaktív emlékek jelentős szerepet kapnak.

A beigmeili tartózkodás után egy évvel megpróbálja felidézni és leírni a tengert, de semmi öröme sem telik az írásban. Egy kocsikázás alkalmával azonban, amint hirtelen feltűnik a Genfi-tó, Jean megérzi: „le charme de cette mer d'autrefois”. Ezek a költő legszebb pillanatai, „celles où le hasard met sur son chemin une sensation qui enferme un passé et qui promet à son imagination de faire connaissance avec le passé qu'elle n'avait pas connu, qui n'était pas tombé sous son regard et que l'intelligence, l'effort, le désir, rien ne pouvait lui faire connaître. Il lui fallait le souvenir, non point précisément le souvenir, mais la transmutation du souvenir en une réalité directement sentie.”<sup>44</sup> Az a fejtegetés, amely ezután következik (hol első, hol harmadik személyben!) első helyen a szagok emlékidéző hatalmát emeli ki. S mintha valóban tudós rendszerben sorakoztatná fel az impressziókat, második helyen az ízeleési benyomások következnek. Ha már a teljes fejezet idézéséről le kell is mondanunk, a szagok hatalmáról szóló elmélkedést okvetlenül teljes egészében ide kell iktatnunk: „Cette odeur que je sens tout d'un coup en entrant dans cette maison où certes je ne venais pas chercher la beauté, mais je la reconnais! C'est l'odeur de certaine maison que nous habitons au bord de la mer, une irritante villa tout en bois où dès que je rentrais je sentais cette odeur spéciale, et où j'ai été si triste, où tout me présentait si peu de beauté. Mais elle enveloppait ma vie de son arôme peu agréable. Dès que, ayant poussé la petite porte et traversé le petit vilain jardin du bord de la mer, j'entrais dans la maison, c'est accueilli par cette odeur, suivi par elle que je montais les marches de bois qui craquaient sous les pieds, que je changeais mes vêtements dans ma chambre, qu'à la lampe, que notre cuisinière dépaysée, faisant office de tout, ne savait pas bien allumer, je lisais, puis je dinais en tête à tête avec ma mère. Toute cette vie, toutes ses attentes, ses ennuis, sa faim, son sommeil, son insomnie, ses projets, ses tentatives de jouissance esthétique et leur échec, ses essais de jouissance sensuelle et leur brusque

<sup>41</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, II, 233.

<sup>42</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, II, 218.

<sup>43</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, II, 220.

<sup>44</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, II, 230.

terminaison, ses essais de captation d'une personne qui plaît et leur dérisoire enlèvement, cette odeur a enveloppé tout cela. Aussi en la sentant ai-je senti toute une vie remonter, que mon imagination n'avait pas connue, qu'elle recueille à cet instant, et qu'elle goûte, je ne sais si c'est dans l'odeur que je sens ou dans la même odeur que ma mémoire lui présente, plutôt j'aime à le croire dans l'essence commune aux deux, dans l'identification des deux, comme s'il fallait cela pour qu'une sensation perdît ce quelque chose de personnel qu'elle a dans le présent qu'on perçoit, et que la mémoire ne peut pas lui retirer. Car ce sont les croquis rangés du présent qu'elle garde mais qui est resté le présent."<sup>45</sup>

Charles Blondel úttörő munkájában,<sup>46</sup> amelyben Proust pszichográfiáját adja, s a tudomány nyelvén magyarázza az akaratlan emlékezés modalitását anélkül, hogy 1932-ben ismerhetné a húsz évvel később felfedezett ifjúkori művet, szóról szóra Jean Santeuil szavaival állapítja meg, hogy az akaratlan emlékezés alapja a két érzet közös lényege („l'essence commune des deux sensations”).<sup>47</sup> Azt is hozzáteszi, hogy az aktuális inger esetleg a legköznapiabb, de erőteljesen hangsúlyozza, hogy nem az érzékszervek munkája itt a döntő, hanem az emóció; a jelen emócióban mintegy újjáéled a múltbeli emóció, maga a múlt.<sup>48</sup> Semmi kétség: Proust regényfolyama a felidézett múltról szól (s a mű jelentékeny részét még csak nem is tekinthetjük az akaratlan emlékezés lecsapódásának) – s Proust maga az érzetekben megnyilatkozó lényeket emeli ki, mégis olyan jelentőséget tulajdonít az érzékszervek szerepének, hogy amint látható, már a *Jean Santeuil*-ben tízszer is beszámol – mégpedig az érzékszervek sajátos hierarchiájának arányában – az érzéketlen benyomások által provokált jelen–múlt azonosítások eseteiről. S a feltűnő az, hogy még ha az inger nem is szaglási, az élmény leírásába gyakran belekeveredik valamely illatinger említése.

A nap és árnyék játéka, amely máskor is örömmel tölti el, egy alkalommal a „minisztériumban” dolgozó „öregedő” Jean Santeuil-ben a gyermekkori szép napokat idézi fel. Már nem vár semmit az élettől, kemény munkában tölti napjait a városban, ahonnan nem jár el soha, s nem vár már semmit a jövőtől sem; hirtelen megtalálja azonban gyermekkori reményeinek egész édességét. Egy könyvet nyújtanak át neki, amelynek dohos szaga olyan, mint azoké, amelyeket a vidéki lelkész könyvtárában talált Etreuillesben, s ez elég ahhoz, hogy megrészegüljön.<sup>49</sup> Ez a jelen–múlt pár annál is érdekesebb, mivel tudjuk, hogy Proust soha nem foglalta el könyvtárosi állását (itt: minisztérium), nem valóságos élményről van szó (Jean Santeuil nem „öregedő” még), de Proustnak már ekkor is vannak tapasztalatai az érzékszervi evokációk terén, és elég művész is már, hogy operálni tudjon velük. Idéztük már Proustnak azt a kijelentését, hogy a művészi megismerés egyetlen útja az akaratlan emlékezésé. Éppen a *Jean Santeuil* legelső lapjait kell felütnünk, hogy lássuk: az általa csodált író (akinek hátrahagyott műveként tünteti fel a *Jean Santeuil*-t) miként jut el a költői ihlet állapotához. Az elbeszélő és barátja meglesi a nagyrebcsült író,<sup>50</sup> s mit látnak? „... il suivait des yeux les nuages, examinait le vol

<sup>45</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, II, 230–231.

<sup>46</sup> Ch. BLONDEL: *La psychographie de Marcel Proust*. Paris, 1932.

<sup>47</sup> Ch. BLONDEL: *i. m.*, 81.

<sup>48</sup> Ch. BLONDEL: *i. m.*, 82.

<sup>49</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 152–153.

<sup>50</sup> Ismeretes, hogy C., az író Alexander Thomas Harrison festővel azonos.

des oiseaux qui passaient sur la mer, écoutant le vent, regardant le ciel, à la façon des anciens augures, non comme un présage de l'avenir mais plutôt à ce que j'ai compris comme un souvenir du passé: car des gouttes de pluie qui commençaient à tomber, un rayon de soleil qui reparaisait, suffisaient à lui rappeler des automnes pluvieux, des étés ensoleillés, des époques entières de sa vie, des heures obscures de son âme qui s'éclaircissaient alors à l'enivrer du souvenir et de poésie".<sup>51</sup> A kétszeresen rejtőzködő Proust kénytelen úgy beállítani a dolgot, mintha nem ő volna a mélázó író, s ezért azt írja, hogy C. úgy tekintett maga elé, mint aki valamit nem ért, majd hirtelen felvidult, s látszott, kész az írásra. De hiszen ő jár így, mikor a madeleine aromáját megérezve, először nem tudja, mi tölti el valóságos mámmal. Nem, egy cseppet sem becsülhetjük alá az érzékszervek evokáló szerepének jelentőségét, akkor sem, ha felmérjük, hogy a prousti mű anyagának mennyiségileg túlnyomó része társadalom- és erkölcsrajz, akkor sem, ha tudomásul vesszük, hogy az érzékszervi evokálás útján felidézett emlék ereje a felidézett emócióban, a múltban magában van, s ha majd a *Le Temps Retrouvé*-ben, a nagy végső összefoglalásban (amelynek a *Jean Santeuil* írásakor természetesen még nyoma sem lehet) majd mint a költői alkotás egyetlen útját jelöli meg (ekkor persze már a madeleine van a főhelyen), bámulattal kell íme látnunk, hogy már a *Jean Santeuil* legelején azt az író csodálja és tartja legnagyobbra, akit a „múltak augurjának” nevez.

Lehet, hogy Proust nagyobb hatalmat tulajdonít az érzékszervek evokáló képességének, mint amilyen az általában, sőt az ő esetében egész műve szempontjából nagyobbat a ténylegesnél. Nem győzünk hát csodálkozni azon, hányszor s milyen alkalmakkor, olykor egészen szervesen, számol be egy-egy evokációs esetéről, tapasztalatáról.

A *Jean Santeuil* második kötetében van egy fejezet (*De l'Opéra-Comique au Palais de Justice*),<sup>52</sup> amely amúgy is kissé erőszakolt, mert a Zola-perről szóló beszámoló egy olyan rész előzi meg (a fejezeten belül!), amelyben arról a megbízatásról ad leírást, amelyet Réveillon herceg kérésére kell teljesítenie a Vigoperában. De még különösebb, hogy e két, egymástól teljesen független rész között egy oldal terjedelemben a tavasz pusztája megjelenése ismét olyan múltidézésre ad alkalmat az elbeszélőnek, amelynek alapja az illat. A tavaszillat azzal a mámmal tölti el, amelyet az ember szerelmese csókján érez, de az emlék, amely felidéződik, az öreg Mme X kis étreuilles-i szalonja, azé a hölgyé, aki egyáltalán nem jár már ki házából, s ahol porcelánvázákban cineráriák illatoznak. Ott vagyunk hát Léonie néni szobájában, s ehhez nem kellett más, mint a tavaszillat, amelyet Jean Santeuil a Vigoperától az Igazságügyi Palotáig tett úton megérezett.

A *Jean Santeuil*-ben az emlékidéző ingerek mindegyike szerepel már, de érdekes, hogy a félénken induló első kötetben, amely a – bár fájdalommal terhes – gyermekkori paradicsom felidézésével kezdődik – éppúgy, mint a *Recherche* –, az illatinger provokáló hatásáról csak alig esik szó.

Annál gazdagabban és tartalmasabban, szuggesztívebben ír le egy alkalmat, amikor az íz-élmény az alapja a múltidézés gyönyörének. A gyermek Jean egy alkalommal eperszemeket nyomogat szét „egy kolorista tapasztalatával és egy ínycsók divinációjával”, s harminc lappal odább, amikor arról ír, hogy legkedvesebb virága a fehér és a rózsaszín vadrózsa, így kérdez: „Est-ce qu'avec cette épine blanche et épine rose s'associa le

<sup>51</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 37.

<sup>52</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, II, 149–159.



souvenir de ce fromage à la crème blanc qui un jour qu'il y avait écrasé des fraises devint rose, du rose à peu près de l'épine rose, et resta pour lui la chose délicieuse qu'il jouissait le plus à manger et qu'il réclamait tous les jours de la cuisinière? Peut-être cette ressemblance l'aida-t-elle à remarquer l'épine rose et à l'aimer et en conserva-t-elle le goût dans un impérissable souvenir de gourmandise, de jours chauds, et de bonne santé. Est-ce d'un jour où il était malade, et où sa mère entra en disant: «C'est le jardinier qui a coupé ces branches d'épines roses» et les lui posa sur son lit, et seul devant cette branche qui souriait par toutes ses fleurs et rependait dans sa chambre l'odeur des chemins où il aurait aimé à courir, fut-elle distinguée comme pour elle-même et aimée ce jour-là où elle était chargée pour lui de la gloire et de la beauté de tout le reste, qu'elle semblait lui apporter dans l'odeur de ses branches et la rougeur de ses fleurs roses? Mais elle resta pour lui non pas même la fleur préférée, il n'aurait pas pensé à le dire, mais moins une fleur que la douceur même du printemps, des printemps passés . . .”<sup>53</sup>

Az elbeszélő kérdés alakjában szól a gyönyör okáról, de ez csak játék, mert jól tudjuk, Proustól magától tudjuk, hogy azokat a virágokat, amelyeket később ismert meg, nem is tartotta igazi virágoknak. Csak az emlékezés képes a valóságot valósággá tenni. Az utak elmosódtak, s azok, akik jártak rajtuk, meghaltak már, de az a hit, amellyel az egykori gyermek magába fogadta a világot, olyan éltető volt, hogy amikor visszaemlékezve leírja őket, immár: „Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu'on me montre aujourd'hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs.”<sup>54</sup> S ezen a helyen arról is ír, hogy Montesquieu (itt bizony még a maga nevének szerepel — mint ahogy e kötet szövegében nemegyszer Étreuilles helyett elszólásképp Illiers áll), aki a „művészi szép tökéletes ismerője volt”, gyakran fellelkesítette egy-egy virág szépsége iránt, de hiába: az a tejszínhaboseper-ízre emlékeztető fehér-rózsaszín vadrózsa mélyebb rétegben munkál, mint a művészi emóció: „. . . c'est un peu de nous-mêmes qui, en une heure de passé, gardé intact et frais dans quelque coin oublié, nous est tout à coup silencieusement offert”.<sup>55</sup>

Az íz-illat egy névbe, az étreuilles-i cukrász nevébe zárva éppen olyan boldogító érzés forrása lehet, mint maga az érzéki inger. Édesanyja Mongeland-hoz küldi a kisfiút egy tortáért, s a fiatal író e név az ifjúságnak, a maga ifjúságának varázsával tölti el: „Ce nom je le vénère, il contient pour moi plus de divin, d'irréfaisable à n'importe quel artiste ou philosophe, que la relique qui contiendrait du sang du Christ.”<sup>56</sup> Máris előtte az egész korszak, a galagonya illatával — és a torta illatával. S ha nem is abban a kiérlelt formában és azzal a részletességgel, mint a *Recherche* végső összefoglalásában, ezúttal is szinte teljes magyarázatát adja a múltidézés művészi lehetőségének.

Amikor e helyen az élmény bemutatása után ismét egy kis elméleti részt idézünk a *Jean Santeuil*-ből, nem azért tesszük, mintha valami újat tartalmazna, hanem azért, hogy lássuk, milyen korán, a *Jean Santeuil* első kötetének írásakor mennyire tisztában volt Proust a múlt hatalmával, értékével a művész számára: „On dit que ce qui a été dans notre vie est irréparable, que rien ne saurait faire que cela n'ait pas été. C'est pour cela que

<sup>53</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 204–205.

<sup>54</sup> M. PROUST: *Du Côté de chez Swann*, 221.

<sup>55</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 205.

<sup>56</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 184.

souvent sur notre vie présente le passé pèse d'un poids si inéluctable. Mais c'est aussi pour cela que dans notre souvenir il est si réel, il est si impossible qu'il soit autre chose, il est si irremplaçable. Et ce que les philosophes disent aussi, que chacune des petites joies, des plus simples événements de ce passé les autres ne les ont pas sentis comme nous, que nous n'avons pu entrer dans leur manière de sentir ni eux dans la notre, cette idée qui donne parfois un sentiment d'isolement si triste à ceux qui y réfléchissent, n'achève-t-elle pas de donner à notre passé ce caractère unique qui fait pour nous de nos souvenirs une oeuvre d'art qu'aucun artiste, si grand qu'il soit, ne saurait imiter et qu'il peut seulement se flatter de nous inciter à contempler en nous."<sup>5 7</sup> Nos, ha mint mondtuk, a múltidézés mechanizmusára, a múlt hatalmára vonatkozólag nem is mond Proust e helyen többet, mint egyebütt, e kis fejtegetés mégiscsak tartalmaz egy olyan gondolatot is, amely az ineffabile individuum nevét viseli, de amely azzal a vigasztaló klauzulával egészül ki Proustnál, hogy a művész mégis képes arra, hogy a saját emlékeinkből műalkotáson való elmélkedésre bírjon.

Amikor azt állítottuk, hogy Proust alkotáslélektani felfedezése túlmutat az irodalmon, úgy kérdeztünk, hogy milyen természetűek az emlékeztető ingerek. A szagok, ízek emlékeztető képessége nyilvánvalóan nem általános érvényű, Proustnál azonban az öt érzékszerv között dominálót szerepet játszik.

A kinesztétikus élmény által felidézett emlékezés a *Jean Santeuil*-ben nem fordul elő – mindent felülmúló szerepe majd csak a *Recherche* utolsó kötetében jelentkezik, amikor a hepehupás kockakövek Velencét hozzák az immár érett elbeszélő elébe.

Azon az értékskálán, amelyet joggal-jogtalanul az ember vonatkozásában az érzékszervek között sejtünk, a hallás valamiképpen feljebb foglal helyet, mint a szaglás és az ízlelés szervei. Proust maga emezeket jelölte meg fő helyen, de hatalmas szerepet juttatott a hallási ingereknek is. És ezek nagy számmal fordulnak elő már a *Jean Santeuil*-ben is.

Nincs banálisabb és a szentimentalizmus által jobban kiaknázott, érzélgős költők által bőségesebben kihasznált, „megénekelte” élmény, mint a távoli harangszóé. És mégis: a harang szava az első élmény, amely a kultúrgőgig kényes Proustot először ébreszti rá egy érzékszervi benyomás evokáló hatalmára. A *Jean Santeuil* első kötetében arról van szó, hogy a gyermek Jean Santeuil nem szereti azokat a szenvelgő verseket, amelyek a természet szépségeiről vagy a harangszóról szólnak, és mégis kiderül, hogy miután esténként az angelus első harangszavára indul vissza „bonne”-jával sétájáról, nagyon is mélyen vésődött belé a combray-i harang csengése: „Mais si, sans s'en rendre compte, il ne s'arrêtait jamais pour l'écouter, car il n'en avait jamais remarqué la douceur, comment douter qu'alors il l'éprouvait déjà confusément?”<sup>5 8</sup>

Szenzibilis, sőt kevésbé szenzibilis „lelkekre” is andalító hatást tesz a harang szava, sőt az átlagemberben is működnek azok az erők, amelyek konzerválják a benyomásokat, hogy aztán megfelelő pillanatban aktualizálják őket, de Proust, a huszonöt éves Proust már boldogító hatalmuk művészi megragadására is képes: „Dix ans plus tard, sa vie ayant bien changé, un jour que dans une rue du faubourg Saint-Germain il se sentait vaguement attristé par le regret indistinct des années perdues de son irremplaçable enfance et de sa vie au grand air, il sentit tout à coup un son insouciant et léger frapper à la cloison de son

<sup>5 7</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 185.

<sup>5 8</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 85.

oreille. Un autre suivit, puis un autre, et un à un les battements doux et profonds des cloches d'une chapelle lointaine lui arrivèrent, montés sur la brise."<sup>59</sup> Egy hajszál válasza csak el attól a szentimentalizmustól, amelytől már a gyermek Jean is viszolygott; könnyein át látja a legnyugvó napot, a kis ösvényt, amely az atyai ház kertjéhez vezetett, s ott ment előtte a maga kisgyermeki árnyéka . . . De a kép, amellyel az emlékezést megvilágítja, úgy emeli a banalitás fölé az elbeszélő emlékezését, ahogy a *Recherche* írójánál megszoktuk: „Suspendu au vol léger de ces années d'enfance comme Prométhée à celui des Océanides invisibles qui venaient d'aussi loin murmurer des paroles délicieuses avec la même voix fraîche et grave.”<sup>60</sup>

Bertrand de Fallois nagyszerű kegyeletes—áldozatos munkája sem állíthatja vissza a hiánytalan időrendet a *Jean Santeuil* lapjaira vonatkozólag, s így csak sejtethjük, hogy Proust talán ugyanebben az időben vethette papírra novelláját, a *La mort de Baldassare Silvande*-ot, amely az 1896-ban megjelent kötetben, a *Les Plaisirs et les Jours*-ban látott napvilágot. A párhuzamosság nyilvánvaló, de mivel elbeszélésről van szó, a leírást nem követi a szokásos elmélkedés. Szűkszavúságában azonban sokatmondó az a néhány sor, amely a haldokló Baldassare érzéseiről szól. A különös ember haldokolva távoli hangszót hall, és ugyanazt az azonosságot éli meg, amelyet jól ismerünk már Proust leírásaiból: „C'était une voix présente et bien ancienne; maintenant il entendait son coeur battre avec leur vol harmonieux, suspendu au moment où elles semblaient aspirer le son, et s'exhalant après longuement et faiblement avec elles. A toutes les époques de sa vie, dès qu'ils entendait le son lointain des cloches, il se rapellait malgré lui leur douceur dans l'air du soir, quand petit enfant encore, il rentrait au château, par le champs.”<sup>61</sup> Ahogy múlt és jelen harmonikus hangszavával együtt dobban a haldokló szíve, olyan dallamosan ver a Saint-Germain negyed utcáin méléző elbeszélő mellében „egykori szíve”.<sup>62</sup>

A hanghatások evokatív hatalmát, mégpedig a zenéét, a *Recherche*-en végigvonuló Vinteuil-sonáta szerepe fedi fel a legteltjesebben, de Swann—Odette szerelmének prefigurációja, a Jean—Françoise kapcsolat, már az ifjúkori műben is alkalmat ad Proustnak arra a felismerésre, amelynek végső megfogalmazását csak a *Recherche*-ben kaptuk meg. Halódó szerelmük idején egy alkalommal Françoise Saint-Saëns szonátáját kezdi játszani, s az a bizonyos kis zenei motívum úgy rázza meg Jeant, hogy rájön: van itt valami, ami maradandóbb, mint szerelmük, de tíz év múlva már azt is tudja, hogy szerelmükből is megőrzött bánatot, gyönyört a kis zenei frázis: „Dix ans plus tard, un jour d'été, comme il passait dans une petite rue du faubourg Saint-Germain, il entendit d'abord le son d'un piano et sa destinée l'arrêta. Il écouta la petite phrase de Saint-Saëns sans d'abord bien la reconnaître mais il sentait en lui une grande fraîcheur, comme si tout d'un coup il était redevenu plus jeune. Et c'était l'air chaud et frais de l'été où il avait été si heureux, plein d'ombre, de rayons et de songes qu'il respirait, car n'ayant jamais plus ressenti la douceur de ces soirs anciens, elle avait gardé en lui l'âge qu'il avait alors et c'est de ce temps-là, intacte et fraîche, qu'elle lui arriva tout d'un coup. La petite phrase se pressait, et maintenant comme autrefois elle lui était douce. Si au temps de son bonheur elle avait

<sup>59</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 85—86.

<sup>60</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 86.

<sup>61</sup> M. PROUST: *Les Plaisirs et les Jours*, 42.

<sup>62</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 86.

anticipé par sa tristesse sur le temps de leur séparation, au temps de leur séparation par son sourire elle avait anticipé sur le temps de son oubli.”<sup>63</sup>

Nem tudjuk, mit csodáljunk jobban: azt, hogyan lett a Saint-Saëns-szonátából az a hatalmas építmény, amely a *Recherche*-ben a vinteuil-i életmű, vagy pedig azt, ahogy a huszonöt éves Proust a tíz évvel későbbi evokációt felvillantja. Ezúttal nem a felnőtt emlékezik a gyermekkorra, hanem az érett férfi a fiatalemberre. Nem az a meglepő, hogy egy fiatal író egy érett férfi élményeiről ír, hanem hogy az élményben olyan evokációt ír le, amelynek feltétele az idő múlása. Proust 1895 és 1899 között írja a *Jean Santeuil*-t, vagyis 24. és 28. éve között, úgy hogy a fenti evokáció esetében mintegy későbbi önmagát anticipálja.

Bizonyos értelemben még több figyelemre tarthat számot ugyanebben a kötetben egy másik eset, ahol egészen más összefüggésben jelenik meg egy kis zenei motívum, de értéke ugyanaz: visszaidéző képessége épp olyan természetű, mint a Saint-Saëns-motívumé, de mást idéz és másképpen. (Jellemző, hogy olyan fejezetben írja le magát a jelenetet és a hozzá fűződő elmélkedést, amelyben a legnagyobb elengedettségekben keveri az első személyt a harmadikkal!) Mint annyiszor a még meg nem fejtett evokációs esetekben, itt is „valami megremeg” az akaratlan emlékezés pillanatában az emlékezőben. Loisel zongorázik (nem hegedül, mint majd Morell!) – és íme: „Pendant que Loisel jouait une dernière valse, à une certaine phrase Jean sentit au fond de lui quelque chose qui avait tressailli. Sans doute c’était quelque mélodie oubliée où se trouvait cette même phrase, peut-être simplement le même accord qui, étonné de s’entendre, se débattait au fond de l’oubli, tâchait de revenir à la vie, à être sorti et reconnu. Il ne l’avait pas encore reconnu et il se sentait déjà triste. Loisel continuait de jouer, mais Jean essayait de réentendre cette phrase qui tout d’un coup avait frappé quelque chose en lui, de se redire pour qu’en refrappant plusieurs fois elle finît par réveiller tout à fait sa conscience endormie. Il ne pouvait ressaisir la phrase. Mais pendant ce temps ce qui avait tressailli en lui s’éleva jusque’à la pleine conscience. Ce n’était pas une phrase qu’il connaissait mais une sonorité. Et cette sonorité ah! oui la voilà, il l’entend, et il l’a reconnue, c’était celle du vieux piano aigre chez M. Sandré. Par hasard, en accrochant un peu, les doigts de Loisel ont tiré de ce bon piano un son juste aussi aigre que celui du piano de M. Sandré. Sans cela jamais sans doute Jean n’y eût repensé, car il n’y avait jamais repensé depuis. Il s’y asseyait pourtant bien souvent. Chaque soir, après qu’il eut dîné chez son grand-père, il s’y asseyait à jouer pendant que, posée sur le pupitre à mettre les flambeaux, la tasse de café refroidissait. Et la photographie de tout cela avait pris sa place dans les archives de sa mémoire, des archives si vastes que dans la plus grande partie il n’irait jamais regarder, à moins d’un hasard qui les fît rouvrir, comme avait été cet accroc du pianiste ce soir-là.”<sup>64</sup> Azoknak a „mérhetetlen archívumoknak”, amelyeknek legnagyobb részébe egész bizonyosan még a világirodalom e legjobban felkészült emlékezőjének sem adatik meg soha bepillantania, nem is szükséges feltárulniuk. A véletlen, amelyet itt is néven nevez Proust, olyan felismerések birtokába juttatja, amelyek általános érvényűek, s annyival mélyebbek, mint mindazoké, akik előtte jártak, s akiket Proust mint az emlékezés mestereit említi, hogy ki kell jelentenünk – még ha Proust visszautasítja is azt a feltételezést, hogy Bergson

<sup>63</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, III, 225.

<sup>64</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, III, 200–201.

hatott rá, s ha a mélylélektan tanításai legfeljebb láthatatlan csatornákon juthattak is csak el hozzá, s még ha Proustot egyszeri jelenségnek fogjuk is fel –, hogy ilyen természetű életmű, mint az övé, csak a huszadik században jöhetett létre. Proust szavai nyomán Cattaui<sup>65</sup> például azt állítja, hogy Proust a maga elődei között megnevezi Chateaubriand-t. Proust valóban idézi Chateaubriand-tól azt a helyet, ahol a XIX. századi író arról ír, hogy egy fenyőrigó füttye felidézi benne gyermekkorának egy egész szakaszát, de ha a *Mémoires d'outre-tombe* kötetait végigolvassuk, azt látjuk, hogy olyan fajta memoárról van szó, amelyekben a francia irodalom bővelkedik, s szinte meglepődünk azon, hogy Proust rokonságot érez Chateaubriand-nal. Egyik levelében Proust felsorolja azokat, akiktől „tanult”, s ebben a felsorolásban Chateaubriand kitüntető helyet kap – de érdekes, kiknek a társaságában: „Racine est plus fertile en découvertes psychologiques, Baudelaire plus instructif en ce qui concerne les lois de la réminiscence, que je trouve exposées du reste d'une façon plus vivante chez Chateaubriand ou Nerval. Chez Chateaubriand la réminiscence est l'état statique, elle existe déjà quand la pièce commence.”<sup>66</sup> A társaság nemcsak előkelő, hanem olyan heterogén, hogy majdnem azt kell mondanunk: Proust nincs tisztában a maga felfedezésének egyedülálló voltával. *Tudja*, hogy provokáló mozzanatok másokban is felidéznek elfelejtett eseményeket, hangulatokat, de többre értékeli az idézett szerzők művészi megoldásait, mint amennyit valóban érnek. Ama rigófüttynek nem az a szerepe, mint a combray-i harangszónak, nem olyan rétegekbe hatol le, mint emez. A prousti emlékidézésnek minden mástól való különbözősét éppen egy olyan esettel illusztrálhatjuk, amikor nem az „idilli” harangszó, nem is az „andalító” zongorahangok, hanem a légyzümmögés hozza elébe a gyermekkor elveszett paradicsomát, s teszi egyben képpé arra, hogy a legtömörebben, egyetlen mondatban már a *Jean Santeuil* első kötetében megfogalmazza az emlékidézés lehetőségének alapját. A szöveg, amelyet ebből az alkalomból idéznünk kell, az akaratlan emlékezés szempontjából a *Jean Santeuil*-ben leírt esetek közül a legjellemzőbb, a prousti életmű szempontjából a legárulósabb, az elmélet szempontjából pedig értékes és nagyon korai.

Arra a kérdésre, hogy miért jellemző, azzal felelünk, hogy nem valami szenvelgésre csábító ingerőről van szó; arra a kérdésre, hogy miért áruló, a szöveg maga felel azért, hogy Proust sehol ennyire nem feledkezik meg arról, hogy elbeszélésének nem ő a hőse, s így állandóan keveri az első személyt a harmadikkal, sőt odáig megy, hogy Illiers-t emlegeti;<sup>67</sup> arra pedig, hogy miért oly értékes e részlet, az alább közölt idézetben kiemelt mondattal felelünk.

Forró nyári délutánon a városba kényszerített fiatalember ágyán heverészik, amikor a meglepő csodában van része. Elszenderedik, de időnként felriad a légyzümmögésre, s ez a „speciális harmónia” teljes szépségében varázsolja elő az Illiers-ben töltött nyarakat: „Aussi je sais dans la suite plus d'un jour triste où obligé de rester à Paris à l'époque où les bois sont si beaux, ne sachant presque pas qu'il était dans l'été et croyant que sa poésie était à jamais perdue pour lui, parfois jeté sur son lit un instant pour oublier la chaleur qu'il n'avait sentie que comme une fatigue de plus, Jean entendait soudain une vibration sonore près de lui. Elle s'accroissait. Et revoyant tout d'un coup les beaux jours d'Illiers,

<sup>65</sup> GEORGES CATTALUI: *Proust perdu et retrouvé*. Paris, 1963.

<sup>66</sup> M. PROUST: *Lettres retrouvées*. Paris, 1932, Gallimard, 158.

<sup>67</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 164. Ez az „elszólás” a kötet más helyein is megvan: 228, 229.

les pommiers en fleur dans le pré, le couvreur frappant dans la rue, la pêche dans l'étang, Jean remerciait ces innocentes musiciennes qui venaient près de lui lui annoncer bruyamment qu'il devait se réjouir, qu'il n'était ni en dehors de la nature ni en dehors de l'été puisqu'il était près d'elles, et dans leur chanson monotone, lui redisaient la gloire éternelle de l'été."<sup>68</sup>

Ennek a különösen intenzív tapasztalatnak a birtokában nem meglepő immár, hogy a huszonöt éves szerző levonja a következtetést: „Nous prétendons souvent que des airs de musique entendus autrefois et ailleurs ont le pouvoir de réveiller en nous le souvenir et comme le charme des lieux, de l'époque où ils furent entendus. *Car le souvenir conserve le passé sans le mutiler, et ce qui était uni dans la réalité reste uni dans notre mémoire.* Mais combien ces musiques naturelles qui ne contiennent pas comme les musiques d'art un sentiment indépendant du temps où elles furent entendues, n'ayant rien d'autre à exprimer, gardent plus vivement pour nous le charme même de l'heure, de la saison, du pays où nous les avons entendues.”<sup>69</sup>

Ha mennyiségileg egybevetjük a *Recherche*-ben előforduló evokációkat a *Jean Santeuil*-beliekkel, azt tapasztaljuk, hogy bár természetüket tekintve azonosak (érzékszervi eredetűek), az esetek maguk nem egyeznek. Viszont a légyümmögés, a „nyár kamarazenéje” mint aktuális élmény, amely majd azután alkalmas lesz emlékeztetni, átkerült a *Recherche* első kötetébe. Az elbeszélő mint gyermek észleli a légykoncertet, de a *Jean Santeuil*-beli varázslatos leírásból csak törmelékek jutottak tovább. Éppen az hiányzik a későbbi változathoz, ami a korai fogalmazást a nyár himnuszává emeli. Az a hely, ahová a Swann-kötetben a kis részlet beékelődik, talán nem is alkalmas arra, hogy az elbeszélő úgy használja fel a régi szöveget, ahogy annak idején megírta — azonkívül ki tudja, hol heverték ebben az időben a *Jean Santeuil*-nek Françoise által „irkafirkának” nevezett lapjai? . . . Az egyező töredékek azonban azt bizonyítják, hogy visszatérő élményről van szó, amely foglalkoztatja Proustot. De lássuk a kis részletet: „. . . les mouches qui exécutaient devant moi, dans leur petit concert, comme la musique de chambre de l'été: elle ne l'évoque pas à la façon d'un air de musique humaine, qui, entendu par hasard à la belle saison vous la rappelle ensuite; elle est unie à l'été par un lien plus nécessaire: née des beaux jours, ne renaissent qu'avec eux, contenant un peu de leur essence, elle n'en réveille pas seulement l'image dans notre mémoire, elle en certifie le retour, la présence effective, ambiante, immédiatement accessible”.<sup>70</sup>

Ennyi mindössze a szöveg. A *Jean Santeuil*-ben négy teljes oldalt tesz ki az élménynek, evokáló hatalmának és a levont következtetésnek a leírása. Ez a mennyiségi különbség nemcsak abból adódik, hogy a korai fogalmazás diszkurzívabb jellegű, hanem abból, hogy Proust ekkor egyidős hőisével, Jean Santeuil-jel, és már a légykoncert emlékidéző eredményéről számolhat be. A *Du côté de chez Swann* írása idején Proust tíz évvel idősebb már, de akiről ír, az egy kisfiú.

A különbség mellett azonban ott van a két rész közötti azonosság: az, hogy nem az „emberi zene”, „nem Schumann” a biztosítéka annak, hogy visszaidézzük a „szép

<sup>68</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 164.

<sup>69</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 165.

<sup>70</sup> M. PROUST: *Du côté de chez Swann*, 100–101.

napokat”, hanem olyan auditív inger, amely a maga szerénységében mégis képes csonkítatlanul konzerválni a vele egyidejű emléket: a „Nyáristen” jelenlétét.

Az a fajtája a spontán emlékezésnek, amelyet Blondel a „szív emlékezésének” nevez, a *Recherche* kötetein végigvonul, s néha az esetek nem is olyan akaratlan természetűek, mint az érzékszervi impulzusok által jelentkezők – de már a *Jean Santeuil*-ben éppúgy feltűnnek, éspedig bizonyos átmeneti formában: valami emlékeztető ugyanis megvan, de ez valamiképpen szokványos, s nincs szorosabb kapcsolatban a prototípussal, a madeleine típusú evokálással.

Az ilyenféle esetek közül a klasszikus a *Recherche*-ben van: a nagyanyára való emlékezés. Ha jól szemügyre vesszük ezt s az ehhez hasonló eseteket, azt látjuk, hogy itt van aztán csak igazán helyén Bonnet megállapítása, hogy a megtalált impresszió esetén az eredeti élménynek kellett olyan megrázónak lennie, hogy aztán majd felidézve olyan mély hatása legyen. Annak bizonyítására, hogy Proust számára csak a felidézett emlékeknek van igazán értéke, éppen a nagyanya halálát, illetve emlékének megjelenését szokás idézni. Valahogy úgy szól a megállapítás, hogy Proust nem tud igazán szomorú lenni, mikor szeretett nagyanyja meghal, hanem csak évek múlva, mikor az emlékezet elébe hozza nagyanyja alakját. Erre az állításra Proust maga ad alapot akkor, amikor a felidézés alkalmából a maga összeomlásáról szól, arról, hogy kezd el zokogni, míg szemét elborítják a könnyek. Később is határozottan azt állítja az *Albertine disparue*-ben, hogy amikor nagyanyja meghalt, először egyáltalán nem érzett fájdalmat, valójában csak akkor szenvedett, amikor az akaratlan emlékezés nyomán a nagymama megelevenedett előtte.<sup>71</sup> Meg kell jegyezni, hogy valami emlékeztető azért itt is munkál, mintegy az „izmok emlékezése”, a kinesztétikus jelzés segíti az elbeszélőt, hogy az érzelmi elsivárosodás pillanatában ilyen gazdagon buzogjon fel benne a szeretet érzése. Lehajol, hogy levesse cipőjét, s ekkor szorítja el mellét a fájdalom, mert eszébe jut az a gondoskodás, gyengédség, amellyel első balbeci tartózkodásakor, megérkezésük estéjén nagyanyja feléje hajolt, hogy segítsen neki levetkőzni. Az a néhány lap, amelyen Proust leírja fájdalmát, lelkiismeretének hánykolódását, a remekművön belül külön remekmű, a *Recherche* egyik legszebb része, de az eredeti megrázkódtatás mélysége nélkül Proust nem érhetett volna ilyen magaslatra. A nagyanya halálát, haldoklását a maga helyén 70 lapon írja meg Proust, s ha ezen belül ironikus rajzát adja is azoknak, akiknek a számára egy embernek a halála sablonos esemény (az orvos, a sógor, Françoise, Guermantes herceg), ő maga éppenséggel hogy nem marad érintetlen ennek a halálnak a fájdalommasságától, megrendítő hatásától a haláleset idején sem. A szeretett halottak emléke azonban mindig valamiféle lelkiismeret-furdalással jár együtt, s ezt éppen az emlékezés lapjai bizonyítják. Nem elkerülhetetlen szimplifikálásról van szó, amikor a lelkiismeret-furdalást emlegetjük mint olyan mozgatóerőt, amely az eredeti fájdalmat olyan élessé teszi az emlékezésben. Az elbeszélő érzi, hogy bűnös volt nagyanyjával szemben, amikor a saját betegségét túlozta, amikor türelmetlen és sértő szavakat mormogott, amelyek nagyon is találtak, s ezért nem igyekszik most, amikor visszaemlékszik nagyanyjára, szabadulni bánatától. Napokig, hetekig tart ez az állapot. Álmaiban különösen gyötri a lelkiismeret-furdalás: „eszébe jut” (álmában!), hogy már régen nem írt nagyanyjának, hogy el is felejtette címét; arra gondol, mennyire fájhat a szegény halottnak, hogy így megfeledkezett róla, és még álmában is szüksége van arra a

<sup>71</sup>M. PROUST: *Albertine disparue*, 373.

megnyugtatóra, amellyel álombeli apja vigasztalja, mondván, hogy kivettek a nagyanyának egy kis szobát, ahol egy ápolónő gondozza, és mindene megvan. Marcel azt tudja legkevésbé megbocsájtani magának, hogy kacérsággal vádolta nagyanyját, amikor „kiöltözött”, hogy Saint-Loup lefényképezze. S most meg kell tudnia Françoise-tól, hogy a nagyanya maga kérte Saint-Loup-t a fényképezésre, mert egy napon olyan rosszul volt, hogy úgy érezte, vége. Azt akarta, hogy unokájának legyen legalább egy fényképe róla. Az emlékező most egész nap nézegeti a képet, és tudatosan gyötri magát. Ráadásul a szálloda igazgatójától azt kell megtudnia, hogy már-már ki akarták tenni a nagyanyját a szállodából, mert a szegény öregasszony elájult, ő pedig mint szállodaigazgató féltette a ház jó hírét. S őelötte, unokája előtt mindezt eltitkolták! Másnap kimegy a tengerpartra, és ezúttal „nappali álom” formájában megjelenik előtte nagyanyja, és megismétlődik álombeli beszélgetése apjával. Egyre szilárdabban érzi, hogy a halottak élnek, és néhány nappal később már enyhülten tudja nézni a tragikus kifejezésű fényképet. De a lelkiismeret-furdalás, amely valahol nagyon mélyen tovább munkál benne, még egyszer kifejezésre jut. Amikor a *La Prisonnière*-ben a természetes és az altató által létrejött mesterséges alvás közötti különbségről elmélkedik, még egyszer bizonyosságát kapjuk annak a ténynek, hogy a nagyanyára való emlékezés alapja a lelkiismeret-furdalás. Az elbeszélő azt állítja, hogy „soha nem gondol már nagyanyjára”, és néha mégis vacogva ébred, mert azt álmodja, hogy nagyanyja szenved, mert unokája gúnyolódott rajta annak idején Balbecben, holott ő azt hitte, hogy meghal, s ezért akarta, hogy legalább egy fényképe legyen róla. Amikor most, évek múlva felébred, szeretné megmagyarázni neki, hogy félreértette.<sup>72</sup> Az *Albertine disparue*-ben már egyenesen azt írja, hogy „megölte” nagyanyját.<sup>73</sup>

A *Recherche* köteteiben bőven fordulnak elő esetek, amelyeket a „szív emlékezéseinek” lehet nevezni. Ilyen Albertine csókjának azonosítása a gyermekkori anyai csókkal, Albertine vallomása a Vinteuil kisasszonnyal való barátságáról, Brichot melankolikus emlékezése a régi Verdurin-szalonnra stb. De a *Jean Santeuil* ebben a vonatkozásban is prefigurációja a *Recherche*-nek. Az első kötet *Lectures* című fejezetében az elbeszélő arról a gyönyörűségről ad számot, amelyet Fracasse kapitány kalandjainak olvastán érez: mint rohangál az olvasmánytól részegülten köröskörül a kertben, majd ezután mintegy anticipálva a későbbi éveket, fájdalmasan szól arról, hogy évek múltán, fiatalember korában, amikor az asztma örökre megakadályozta abban, hogy futkározzon, ugrándozzon, visszaemlékezett az egykori kislányra, de nem érzett keserűséget és irigységet a „mindenható” gyermekkel szemben, sőt inkább gyengédséggel gondol rá vissza, újraélte azokat az órákat, és édes melankóliájuk gyönyörűséggel töltötte el.<sup>74</sup>

A szív emlékezésének legszebb példája a *Jean Santeuil*-ben azonban nem ez a szívhez szóló visszapillantás, hanem az achátgolyóról szóló fejezet a harmadik kötetből. Az eset annyiból is tanulságos, hogy átmenetet képvisel a szív és az érzékszervek emlékeztétípusa között. Feltűnő, hogy a feldolgozásban az élmény felhasználása olyan arányban történik, ahogy a légyzümmögés esetében láttuk. A *Jean Santeuil*-ben nyolc oldalt tesz ki a „La bille d’agate”, míg a *Recherche*-ben már csak mondatok utalnak Gilberte ajándékára. A Swann-kötetben olvasunk arról, hogy Gilberte, aki sokkal több

<sup>72</sup> M. PROUST: *La prisonnière*, 131.

<sup>73</sup> M. PROUST: *Albertine disparue*, 142.

<sup>74</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 176.



zsebpénzt kap, mint Marcel, megvesz egy „mosolygó, szőke” achátgolyót, és gyengéd szavak kíséretében kis barátjának ajándékozza: „Tenez, elle est à vous, je vous la donne, gardez-la comme souvenir.”<sup>75</sup> A *bimbózó lányok árnyékában*, amikor Gilberte jellemének összetettségét boncolgatja, még egyszer idézi némi kis változtatással a kislány szavait: „Gardez-la en souvenir de notre amitié.”<sup>76</sup>

Aki emlékül ad valamit, nagyon is szándékosan cselekszik, „kötni” akar, varázsol . . . S az ajándékból a fogékony megajándékozottnál fétis lesz. A kamasz nem válik meg a kis achátgolyótól, magával viszi ágyába, az ebédnél ölében tartja, titokban csókolgatja. Mintha valami élő és egyben természetfeletti személy lett volna a kis golyó, mint valamely rabszolga, aki közvetít közte és Marie (a *Jean Santeuil*-ben még Marie Kossichef a neve Gilberte-nek) között, mint valami néma, de hatalmas tündér, mint valamely égi csillag. A Swann-kötetben még egyszer szó lesz arról, hogy a fiú csókolgatja a kis golyót, hogy „vele alszik”, de ott inkább lemondóan állapítja meg, hogy az ásványtani törvények az achátgolyót akkor is olyanná alakították volna, ha Gilberte nem szerette volna, s hogy ennél fogva semmi sem hatalmazza fel arra, hogy a „boldogság üzenetét” olvassa ki belőle.<sup>77</sup>

Amikor az ifjúkori művet írja Proust, Jean Santeuil már fiatal férfi, rég elfelejtette kamaszkori szerelmét, amidőn váratlanul elébe kerül a kis golyó. Kedvesének, Françoise-nak egy látcsövet akar küldeni, s ehhez keres egy kis tokot. A kandalló sarkán ott függ egy kis hímzett zacskó, s amikor a fiatalember kinyitja, ott találja benne az achátgolyót. Ekkor eszébe jut, hogy Marie Kossicheftől kapta, de nem foglalkoztatja az emlék, a golyót egyszerűen az íróasztal fiókjába teszi. De mert valahányszor az íróasztalt megmozdítják, túrhetetlen lármával gurul el benne, kidobhatja az egykori fétist. De az író nem felejtheti el egykori gondolatait. Eszébe jut, hogy annak idején a kamasz kétségei között azt gondolta magában, hogy ha majd egyszer nem láthatja már Marie-t, s ha odáig jut, hogy el is felejtí, mégsem semmisül meg minden, mert meglesz a kis golyó, meg fogja őrizni egész életére, és így nem hiába szeretett két éven át. De íme be kell látnia, hogy ezek a szép elképzelések nem azon a napon omlottak össze, amikor kidobatta a „drága kis golyót”. Az egykori fétis régen elvesztette varázsát, Jean már nem is tudta, hogy megvan, s minden fájdalom nélkül már régen eldobhatta volna. A „szív emlékszik” ugyan, de az achátgolyó látványa nem rázza úgy meg a fiatalembert, mint a szag–íz–tapintás–hang emlékeztetők útján feltámadó emlékek, nem hozza elé Marie Kossichefet, a kamaszkori szerelmet, csak az író beszámolója értesít minderről. Itt is van tehát valami evokáló mozzanat, mint a nagyanyára való emlékezés esetében (tudniillik amott a mozzulat, amellyel a vetkőzéshez lehadol), itt is előbukkan valami, maga az emlék, a „souvenir”, a fétis, de hatása már elmúlt. A nagy emlékező azonban nem nyugodhat bele ebbe. Sétára indul, s miközben szomorúan gondol arra, hogy „les choses qui nous touchèrent ne touchent plus que les souvenirs sont morts parce que le passé n’a plus de sens pour nous” – már ravaszul készíti elő szívét-agyát a múlt felidezésére. Amint eljut sétája során a Szajnához, egyszerre érzi a jelen Szajna és a régi tenger azonosságát egységét, majd visszatérve a fák alá, a jelen fáit és az egykori Saint-Germain (=Illiers, Combray) csendje és

<sup>75</sup> M. PROUST: *Du côté de chez Swann*, 480.

<sup>76</sup> M. PROUST: *A l’ombre des Jeunes Filles en fleurs*, 146.

<sup>77</sup> M. PROUST: *Du côté de chez Swann*, 490.

madárdala érinti meg, és máris elérte a benne munkáló titkos erő szándékos-szándéktalan célját: „Il se sentait heureux et il ne s'inquiétait plus que le passé fût mort pour lui et que les objets qui en survivent n'eussent plus de charme et en réalité plus de vie. Et c'était sa joie irraisonnée qui avait au fond raison. De ces choses qui nous charmèrent autrefois et qu'il nous est donné de revoir, est-il bien vrai qu'il n'y en ait pas certaines dont la présence nous rende avec une volupté pareille et peut-être plus rêveuse encore le charme mystérieux d'autrefois?”<sup>78</sup> Ez a kis párizsi, „városi” élmény: a Szajna-part, a víz, a fák, a nap és a felhők játéka visszaadja a természetén érzett első emócióinak, az egész természetnek, úgy hogy kiszabadul az időből – s most jön az általánosítás: ilyenkor ismeri meg az ember igazán az őt körülvevő világot: „non comme le monde médiocre, bientôt fini pour nous, tout humain et connu, mais comme un monde éternel, éternellement jeune, mystérieux, plein de promesses inouïes?”<sup>79</sup>

Itt van hát már megint, s milyen korán, az extra-temporel, az időnkívüliség élménye, s ezúttal egy olyan evokáció alkalmából, amelyet a szív emlékezésének nevezhetünk. Mint látjuk, nem olyan fajta mozzanat idézi fel a múltat, amely megfejtésre vár – mint a madeleine, a hepehupás kockakövek stb. –, valójában nem a *véletlen* segíti Jeant a felidézésben (hiszen az achátgolyó látványa nem is rázza meg), szinte belsőleg felkészülve megy le a Szajna-partra, bánatosan gondol arra, hogy azok a dolgok, amelyek egykor olyan fontosak voltak, immár közömbösen hagyják, s az együttérző természet csak ürügy a szív emlékezéséhez és a hozzáfűződő elmélkedéshez. Kétségtelen, hogy itt is van külső mozzanat, mint a nagyanyára való emlékezés alkalmával, de Proust maga hatalmaz fel arra, hogy a szív emlékezéseit másképp értékeljük, mint az érzékszervi ingerek által kiváltott evokációkat. Proust nemigen alkot külön-külön fejezeteket, de amikor szíve a nagyanya emlékével telik meg, a *Sodome et Gomorrhe* második részének második fejezetén belül kiugrik egy fejezet, amely külön címet kap: *Les intermittences du coeur*. A szív „kihagy”, „car aux troubles de la mémoire sont liées les intermittences du coeur”,<sup>80</sup> de a szív emlékezik is. A prousti művön belül egy egész kötet, az *Albertine disparue* a szív emlékezése. Proust nemegyszer akaratlan emlékezésnek minősíti a szív emlékezéseit is, de az anyag maga azt bizonyítja, hogy a szívnek nem kell feltétlenül *várnia* valamilyen emlékeztetőre, a szívnek nem kell külön lökés ahhoz, hogy az, ami egykor fontos volt a múltban, ne foglalkoztassa a jelenben is azt, akinek az érzelmi élete alkalmas arra, hogy szíve emlékezzék. Szinte kísért az a gondolat, hogy ezt a fajta emlékezést nevezzük a *normális* emlékezésnek. Ez az, amit talán mindenki ismer, ez az, ami „megszépíti a múltat”. Maga az elbeszélő, aki pedig annyit gyötrődött Albertine-nel kapcsolatos kétségei miatt, *szívével* emlékezve ilyen megbékélten sóhajt fel: „ce qui remplissait mon coeur maintenant c'était au lieu de haineux soupçons, le souvenir attendri des heures de tendresse . . .”<sup>81</sup>

Talán örökre kideríthetetlen rejtély marad, miért szépül meg az egyén életében a múlt, a fájdalmas múlt is. Lehetséges, hogy az ok csupán annyi, hogy az ifjúság visszahozhatatlan, hogy az idő múlása megfordíthatatlan, hogy az elmúlás elkerülhetetlen. Proust azonban megállás nélkül résen van, hiába fenyegeti nagy művének megszületését annyi

<sup>78</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, III, 158.

<sup>79</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, III, 159.

<sup>80</sup> M. PROUST: *Sodome et Gomorrhe*, 159.

<sup>81</sup> M. PROUST: *Albertine disparue*, 128.

veszedelem,<sup>82</sup> az útmutatásokat mindig teljes érzelmi—értelmi készenléttel fogadja. Így aztán az impulzusoknak könnyű dolguk van. Egy alkalommal például Jean Santeuil-nek elég, hogy meglássa az Északi-tengert, s máris asszociálja a La Manche-t, s máris hálát ad a természetnek, amely tudja, hová kell vinnie fiát, hogy felismerje az örök egy valóságot, és ráébressze, hogy írnia kell végre. A szív fogékonysága ez, ez a szív azonban egy írói lángelmének a szíve. Nem kétséges, hogy ha a *Jean Santeuil* megírása után Proust meghalt volna, de baráti vagy családi kegyelet mégis arra érdemesítette volna a kéziratot, hogy megjelenjék, nem tarthatnánk íróját nagy alkotónak. Az ifjúkori mű tele van remek portrékkal, csodálatos természetleírásokkal, benne van a Swann szerelmének egyik változata, Jean kapcsolata szüleivel stb. stb. — s még a *Recherche* nyitánya, az esti lefekvés drámája is megvan már benne, de nyoma sincs benne annak, ami a *Recherche*-t olyan csodálatos építménnyé teszi: a szerkesztés művészetének. Amiben viszont az elfelejtett kézirat tökéletesen egyenértékű az érett művel, az éppen az emlékezésnek a képességében van; a különbség csak az, hogy Proust ifjúkorában sokkal inkább a külső hatalmaknak tulajdonítja a valóság megragadásának lehetőségét, mint a maga evokáló tehetségének. Egyik legszebb elméleti fejtegetését éppen abból az alkalomból adja, amikor a természet javára írja a maga szívének emlékezését: „Tant la nature sait où est ce que nous avons à exprimer et nous y conduit à coup sûr, vérité exprimée en disant que le poète travaille mieux à la campagne qu’ à la ville ou qu’il est plus inspiré dans la solitude que dans la société. Et en effet, comment saurais-je que tandis que toute ma vie passée à entretenir tant d’amitiés et de plaisirs, qui me semble offrir perpétuellement tant d’idées justes, de remarques générales, de faits permanents, ne m’inciterait (et m’inciter est trop fort car je n’y sens aucune incitation) qu’ à écrire des pages banales, comment saurais-je que sur le sable de telle plage de Belgique vue une seule fois sans grand plaisir, pendant une heure, gît une vérité précieuse, si un bon vent ne m’y conduisait, par les seules voies qui y mènent, celles de l’imagination en me donnant l’enthousiasme à sa vue, signe de son prix et force prêtée pour m’y arrêter, m’y acharner, cette fois me mettre à travailler? La nature sait où sont ces vérités. Et elle le sait seule. Seule, en nous faisant sentir ce que nous avons senti une fois, elle nous mène droit à quelque point de ce monde fabuleux de nos souvenirs qui est devenu le monde de la vérité.”<sup>83</sup>

A Proust-kötetek legalaposabb ismerője is könnyen a *Recherche*-ből valónak tartaná e sorokat, mégpedig nemcsak a szövegezés kiérleltége alapján. E passzusban benne van az a gondolat, amely a *Recherche*-ben többször is kifejezésre kerül, az tudniillik, hogy az emlékek csak a magányos költőnek mutatkoznak meg, az, hogy bár a természet „tudja”, hová kell irányítania a művészt, mégis a véletlen játszik kezére, és ezzel összefüggésben az a gondolat, hogy azok az évek, amelyeket a „társaságban” töltött, ahol állandóan „helyes eszmék”, „általános észrevételek”, „állandó jelenségek” kínálkoztak, csak banális sorok ösztönzői lehetnek. Tudjuk, hogy ezek az évek éppenséggel nem voltak haszontalanok, azonkívül ha más nem is, Proust maga tudta, hogy azokon a kisebb művein kívül, amelyek máris megjelentek, ezekben az években írja is már a *Jean Santeuil*-t. De azok a gátak, amelyek időnként szétnyíltak, hogy utat engedjenek az emlékek

<sup>82</sup> U. DAUBE: *Dechiffrierung und strukturelle Funktion der Leit motive in Marcel Prousts A la Recherche du Temps Perdu*. Hamburg, 1963.

<sup>83</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, II, 226—227.

áradásának, mégpedig a társaságról szóló emlékeknek, valamiképpen mégis a társaságban magában voltak. Proustban benne volt már a *Recherche* álma, de még csak a *Jean Santeuil*-re telt belőle.

Láttuk, hogy az akaratlan emlékezésnek minden fajtája készen van már a *Jean Santeuil*-ben, csakhogy azzal a különbséggel, hogy hiányzik az a nagy összefoglalás, amely a *Le Temps Retrouvé*-ben többszáz oldalt tesz ki, viszont olyan fontos Proust számára, hogy idevonatkozó gondolatait, vagyis az akaratlan emlékezés modalitásának kifejtését tisztázza, hogy kis helyen belül ismétlésekbe bocsájtkozik. André Maurois hívja fel a figyelmet arra, hogy a *Jean Santeuil* VI. részében tűnik fel először a jelen élmény evokálta emlékpár. Kimutattuk, hogy ennél sokszorosan több evokáció szerepel a *Jean Santeuil* lapjain, de különösen érdekes, hogy a második kötet VII. részében megismétlődik az az elmélkedés, amellyel a VI. rész zárul – éspedig megint a szív emlékezéséről van szó, és megint a tenger emléke, illetve a vihar átélése bírja elmélkedésre Jeant. Az egész VII. rész a második réveillon-i tartózkodásról szól, s ennek a résznek a végén következik annak a szélviharnak a leírása, amely a tengeri viharra emlékezteti. Érdekes, hogy az asztmával küszködő Jean milyen gyönyörűséget talál a szél tombolásában. Igaz, ágyában van, de mintha valami üldözött bűnösről volna szó, akivel azonban együttérez, úgy biztatja magában a szélvihart: „Rajta!” A tengerről beszél neki a szél, szíve Penmarche-ra emlékezik, a múltra, penmarche-i múltjára, és gondolatai összekötik a múltat a jelennel, s úgy érzi, felesleges elmennie Penmarche-ba, mert a valóságot megtalálja a szélvihar hívó szavában, mert „la mémoire désintéressée nous fait flotter entre le présent et le passé dans leur essence commune”. Proustnak különben is az a véleménye, sőt tapasztalata, hogy nemcsak hogy felesleges, hanem szinte kockázatos felkeresni azokat a helyeket, amelyekre emlékezni akarunk. A *Le Temps Retrouvé*, amelynek bizonyos részei minden kétséget kizáróan legelőször voltak készen, vagy legalábbis párhuzamosan készültek az első kötettel, azzal kezdi Proust, hogy olyan időben jutott el ismét Combray-ba, amikor a legkevésbé gondolt rá, de sétáin az újra látott helyek éppenséggel nem hatottak ihletően rá, sőt inkább azt érezte, amit annak idején a kamasz, hogy tudniillik sose lesz képes írni, s immár az is világos, hogy képzelete és fogékonysága is csökkent. Ezt abból következteti, hogy cseppet sem kíváncsi Combray-ra, s mélyen elszomorodik, amikor látja, milyen kevésbé éli újra egykori éveit. Ez a tapasztalata olyan leverő, olyan meglepő – hiszen ő ekkor már régen ismeri, a *Jean Santeuil* írásának éveiből ismeri a felidézett emlék hatalmát –, hogy egy oldallal később ismét kifejezést ad, szinte ugyanazokkal a szavakkal, szomorúságának, meglepetésének: „Mais ce qui me frappa le plus ce fut combien peu, pendant ce séjour, je revécus mes années d'autrefois, désirai peu revoir Combray.”<sup>84</sup>

Ismeretes, hogy mikor Proust meghalt, utolsóként még csak a *Sodome et Gomorrhe* jelent meg, és a hátralevő kötetek<sup>85</sup> csak halála után kerültek kiadásra. Kérdés, hogy Proust rendező keze mit változtatott volna, de még sokkal inkább izgató kérdés, hogy újabb és még újabb kiadásokban egyes részeket mennyire rendezett volna át, s főképp, hogy egy-egy gondolatsor összetartozó töredékeit hogyan hozta volna közelebb, vagy esetleg nem hagyta volna-e el. Mindez abból az alkalomból merül fel, hogy az a gondolat, amely szerint kockázatos a régi helyek felkeresése, egyszer már kifejezésre jutott a

<sup>84</sup>M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*, 7.

<sup>85</sup>M. PROUST: *La Prisonnière; Albertine disparue; Le Temps Retrouvé*.

Swann-kötet végén, amikor az elbeszélő rezignáltan számol be arról a „zarándoklásról”, amelyen nem képes megtalálni az egykori Bois varázsát, s tudomásul kell vennie „la contradiction que c’est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire, auxquels manquerait toujours le charme qui leur vient de la mémoire même et de n’être pas perçus par les sens”.<sup>86</sup> Ez a fájdalmas tapasztalat a *Du côté des Guermantes* első kötetében kap tökéletes formát. Teljes egészében idézzük az ide vonatkozó passzust, mert a szándékos asszociációk hiábavalóságából indul ki és a prousti tanítás kvintesszenciáját tartalmazza: „Les poètes prétendent que nous retrouvons un moment ce que nous avons jadis été en rentrant dans telle maison, dans tel jardin où nous avons vécu jeunes. Ce sont les pèlerinages fort hasardeux et à la suite desquels on compte autant de déceptions que de succès. Les lieux fixes, contemporaines d’années différentes, c’est en nous-même qu’il vaut mieux les trouver. C’est à quoi peuvent, dans une certaine mesure, nous servir une grande fatigue que suit une bonne nuit. Celles-là, pour nous faire descendre dans les galeries les plus souterraines du sommeil, où aucun reflet de la veille, aucune lueur de la mémoire n’éclairent plus le monologue intérieur, si tant est que lui-même n’y cesse pas, retournant si bien le sol et le tuf de notre corps qu’elles nous font retrouver, là où nos muscles plongent et tordent leurs ramifications et aspirent la vie nouvelle, le jardin où nous avons été enfant. Il n’y a pas besoin de voyager pour le revoir, il faut descendre pour le retrouver. Ce qui a couvert la terre n’est plus sur elle, mais dessous; l’excursion ne suffit pas pour visiter la ville morte, les fouilles sont nécessaires. Mais on verra combien certaines impressions fugitives et fortuites ramènent bien mieux encore vers le passé, avec une précision plus fine, d’un vol plus léger, plus immatériel, plus vertigineux, plus infaillible, plus immortel, que ces dislocations organiques.”<sup>87</sup>

Ezt az egész gondolatsort Proust abból az alkalomból írja le, hogy Doncières-ben egy fárasztó nap után másnap kialudva ugyanazt a fáradtságot érzi, mint az egykori combray-i időkben, amikor Guermantes felé sétáltak, s utána másnap a kisfiú amolyan „jó fáradtságot” érzett. Van itt persze bizonyos ellentmondás is, mert ugyanakkor, amikor Proust „a” költőkkel szemben azt állítja, hogy az újra látott helyek nem idézik fel az egykori élményeket, arra is utal, hogy az egykor érzett fáradtság azonos a jelenben érzett fáradtsággal. Vagyis van itt is valami emlékeztető, mégpedig ezúttal megint egyszer az izmok emlékezése. Ezt az emlékezést ugyan Proust másutt „sápadtnak” és „sterilnek” nevezi az „igazi akaratlan” emlékezéshez képest – de hiszen a szív legszebb emlékezése, a nagyanya alakjának felidézése éppen az emlékező izmok, a mozdulat nyomán jön létre, és méghozzá az újra látott helyen: Balbecben. Ha megfelelően értékeljük, akkor nem is tarthatjuk olyan sterilnek az izmok emlékezését. Érdekes módon éppen olyankor jelentkezik, amikor az elbeszélő visszatér életének régebbi színhelyeire: Balbecbe, Combray-be, vagyis bekövetkezik az a kockázatos diszlokáció. Jellemző ebben a vonatkozásban az az eset, amelyet a *Le Temps Retrouvé* elején utólagos beszúrásként, lábjegyzetben olvashatunk. Gilberte, aki immár Saint-Loup felesége, meghívja ifjúkori barátját Combray melletti birtokukra, Tansonville-be, és egy éjszaka az elbeszélő, aki most már nemcsak Gilberte iránti gyermekkori szerelmen, hanem már az ifjúkori, Albertine iránt érzett szenvedélyen is túl van, félálomban Albertine nevét kiáltja. Ó, nem azért – írja –, mintha

<sup>86</sup> M. PROUST: *Du côté de chez Swann*, 510.

<sup>87</sup> M. PROUST: *Du Côté de Guermantes*, I, 125–126.

Albertine-ra gondolt volna, vagy álmodott volna róla, nem is azért, mintha Gilberte-nek vette volna, hanem mert karjának az emlékezete arra bírta, hogy a csengőt a háta mögött keresse, mint Párizsban, és mivel nem találta, azért szólította Albertine-t, gondolván, hogy meghalt kedvese ott fekszik mellette, mint a régi estéken. És ha sápadtnak és sterilnek is nevezi a végtagok akaratlan emlékezését, mégis elismeri, hogy „les jambes, les bras sont pleins de souvenirs engourdis”.<sup>88</sup> Nem: Albertine nincs feledve, sőt Gilberte sincs feledve, nemcsak az érzékszervek, az izmok, a szív is készen áll, hogy segítsen az emlékezés lángelméjének. Proust egy másik helyen kimondja azt az immár elcsépelet közhellyé lett föltételezést, hogy a bánat fejlesztően hat a szellemre,<sup>89</sup> és a *La Prisonnière*-ben, ahol maguk a mémoire involontaire-ek már csökkenő tendenciát mutatnak, viszont az elmékedések szaporodnak, olyan magyarázatot ad, amellyel a betegség javára írja a maga fogékonyságát: „Il arrive souvent que le plaisir qu’ont tous les hommes à revoir les souvenirs que leur mémoire a collectionnés est plus vif par exemple chez ceux que la tyrannie du mal physique et l’espoir quotidien de sa guérison, privent, d’une part, d’aller chercher dans la nature des tableaux qui ressemblent à ces souvenirs et, d’autre part, laissent assez confiants qu’ils le pourront bientôt faire, pour rester vis-à-vis d’eux en état de désir, d’appétit et ne pas les considérer seulement comme des souvenirs, comme des tableaux. Mais eussent-ils pu jamais n’être que cela pour moi et eussé-je pu, en me les rappelant, les revoir seulement, que soudain ils refaisaient de moi, de moi tout entier, par la vertu d’une sensation identique, l’enfant, l’adolescent qui les avait vus. Il n’y avait pas eu seulement changement de temps dehors, ou dans la chambre modification d’odeurs, mais en moi différence d’âge, substitution de personne. L’odeur dans l’air glacé des brindilles de bois, c’était comme un morceau du passé, une banquise invisible détachée d’un hiver ancien qui s’avançait dans ma chambre souvent striée d’ailleurs par tel parfum, telle lueur, comme par des années différentes où je me retrouvais replongé, envahi, avant même que je les eusse identifiées, par l’allégresse d’espoirs abandonnés depuis longtemps.”<sup>90</sup>

Erre az elmékedésre is valami emlékeztető, bármilyen aprócska, ad persze alkalmat. Abból az alkalomból írja Proust, hogy Françoise, a vén cseléd begyűjt a kandallóba, és amikor néhány ágacskát vet a tűzre, az égés illata Combrayt és Doncières-t idézi. Az élmény tehát rokon az igazi illat-impulzusok által kiváltottakkal, de nem szorul megfejtésre, nincs szükség kísérletezgetésre, Proust régen megfejtette a mémoire involontaire törvényét, és a nagy mű elejére odaállította a madeleine-t, minden akaratlan evokálás modelljét. És bár a felfedezés-megfejtés már a *Jean Santeuil* írásának idején megtörtént, még a *La Prisonnière* lapjain, ahol pedig egyre csökken az akaratlan emlékezések száma, még ott is találni olyan képet, amely az elsüllyedt emlékek természetét mélyebben világítja meg, mint bármilyen tudományos meghatározás. Annak a láthatatlan jéghegynek, amely lassan úszik párizsi szobája felé, lesüllyedt kilenczeted részét úgy hívják, hogy Múlt.

Ha a prousti művészettel megragadott, megidézett Múlt anyagát, tartalmát mennyiségi szempontból osztályozzuk, abban az értelemben, ahogy többször utaltunk rá, hogy tudniillik a hatalmas regényfolyam éppenséggel nem merül ki a mémoire involontaire által

<sup>88</sup> M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*, 15. (Lábj.)

<sup>89</sup> M. PROUST: *Le Temps Retrouvé*, 269.

<sup>90</sup> M. PROUST: *La Prisonnière*, 26.

provokált átélések regisztrálásában, igazat kell adnunk Revelnek, amikor szellemesen azt kérdi, vajon mit tett volna az a bizonyos „alkotó én”, ha az a másik, az a köznapi én nem lett volna ugyanakkor ott, hogy tájékoztassa. „Car ce n'est pas du »pays secret« – mondja Revel –, vierge de tout contact avec l'expérience, que le moi créateur proustien a tiré, je suppose, les calembours de Cottard, le démarche du baron Charlus, le rire de Mme Verdurin, l'éloquence de M. Norpois, les cuirs du directeur du Grand Hotel, et la description du salon des Guermantes.”<sup>9</sup> S ehhez még azt is hozzátehetjük, hogy mindaz, amit itt Revel felsorol, csak felületi jelenség, olyan „megfigyelőnek” a műveiben is megvan, mint amilyenek például a Goncourt-ok (akik éppenséggel nem Proust ízlésének, művészi eszményének megfelelő írók), s hogy a prousti mű a felsorolt alakoknak a rajzában ugyanolyan mélységekig hatol, mégpedig nem egyszerűen a „megfigyelő” álláspontjáról, mint amilyen mélységekbe a mémoire involontaire erején más területeken jutott. A társadalomrajz mennyiségben sokszorososan felülmúlja a spontán emlékezés által felhordott anyagot, értékben pedig egyenrangú a legnagyobb realistákéval s Proust saját lírai anyagával. Az, hogy a Proust-irodalom mégis a mémoire involontaire művészetét látja Proustban, Revel szerint azért történt, mert a *Recherche* szerzője maga nagyon határozottan jelölte ki a kutatás irányát kommentátorainak, s így ezek szenvedélyesen keresik benne azt, ami nincs benne, s mintha nem az volna benne az eredeti, ami benne van. Revel helyesen mutatott rá a Proust-kutatásnak erre a negatívumára, mert ha csak magát a Swann-kötetet vesszük tekintetbe – azt a kötetet tehát, amely a madeleine jegyében áll –, a figyelmes vizsgálat meglepő eredménnyel jár. E kötet szerkezeti felépítése olyan viszonyban van az akaratlan emlékezéssel, hogy bizonyos ellentmondást kell megállapítani a madeleine-elmélettel.

A kötet eleje egy általános elmélkedés a félálom–álomról, ábrándozás–emlékezésről, s máris megkezdődik Combray bemutatása, mielőtt a madeleine-eset bekövetkezne. Máris megtudjuk, mennyit gondol az ifjú író a gyermekkori esti lefekvés drámájára, megjelenik Swann, az esti bánat akaratlan okozója, felmerülnek a nagynénik a maguk „finomságaival”. Ezeknek a múltbeli képeknek–eseményeknek a felidézéséhez nem volt szükség a madeleine villámcsapására. A többi: „toutes les fleurs de notre jardin et celles de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs” – ez a minden merül fel a teáscsészéből. S most 170 lapon, most jön mindaz, ami tulajdonképpen csak folytatása az eddigieknek, vagyis azoknak az emlékeknek, amelyeket a normális emlékezés már eddig is számtalanszor elébe hozott. Mielőtt még rátér Swann szerelmére, amely „az ő születése előtt” játszódott le, s amelyet úgy meséltek neki, visszatér a kötet kezdő lapjaihoz, annak a fiatalembernek a mélázásához, aki gyakran reggelig gondol vissza Combray-ra, szomorú álmatlan estéire, azokra a napokra, amelyeknek képét legutóbb egy csésze teának aromája idézte fel benne. Ez a tökéletes szerkezeti felépítés tehát azt az áruló mozzanatot is tartalmazza, hogy a köznapi emlékezés is képes az érzelmi élet és a külső világ képét visszahozni az emlékezetbe.

És mégis: bármennyire is kötelező az irodalomtudomány számára a szubjektív szándékkal szemben az objektív eredmény megállapítása, a szubjektív szándék-vallomás nem mellőzhető, s Proust esetében e szándék eredményei éppolyan mérhetőek, mint az

<sup>9</sup> REVEL: *Sur Proust*. Paris, 1960, 219–220.

objektív eredmények: a balzaci méretű társadalomrajz, az emberi viszonylatok páratlan anatómiája, a végsőkéig kidolgozott portrék. Proust egy helyen azt a képtelenséget állítja, hogy „ő rossz megfigyelő”, viszont egy másik helyen mintegy elszólásképpen meg éppen arról szól, hogy énjének valamely része nagyon is éberén figyelt meg mindent. Ez tehát a helyzet, és akkor is látnunk kellene, ha Proust maga hosszú műve folyamán nem szólna ilyen ellentmondóan erről a kérdéstről. A külső világot illetően a megfigyelés volt akaratlan, de Proust ismételt tapasztalata az volt, hogy a múlt érzelm színezte képeit valamilyen véletlen emlékeztető evokálja. Revel szerint a kétféle emlékezés egyáltalán nem új Proustnál. 1910 körül mint Bergsontól átvett mondén közhely uralkodik, George Eliotnál (aki Proust kedvenc olvasmánya) alapvető téma, Kierkegaard a *Banquet* előszavában (In vino veritas) souvenirről és mémoire-ról beszél, ami pedig az akaratlan emlékezés által létrejövő időnkívüliség érzését illeti, Proust a bokájáig sem ér Théodule Ribot-nak. (Mindezt Revel nem azért mondja, mintha nem tartaná Proustot óriásnak, csak, mint fejtegeti, másban látja nagyságát.)

S most ismét azt kell mondanunk: és mégis. Mégis Proust az, aki levonja az emberi–művészi tanulságot. S különben is: 1895-ben, amikor a 24 éves Proust a *Jean Santeuil* írásához fog, éppenséggel nem olyan „mondén közhely” a mémoire involontaire „tana”, mint a XX. század első évtizedében. Proust a *Jean Santeuil* elején az emlékezés géniusztát a villamosságához hasonlítja, amely azonban annál is gyorsabb, mert egyszerre van mindenütt jelen a föld körül, „aux quatre coins du monde où palpitent sans cesse ses ailes gigantesques, comme un de ces anges que le Moyen Age imaginait”.<sup>92</sup> A *Jean Santeuil* írásának időszakában tíz alkalommal érintik meg ezek a suhogó szárnyak a maga regényformáját kereső ifjú szerzőt, s bár tizenöt évnek kell eltelnie, hogy élettapasztalatokkal, emberismerettel gazdagodva a válogatás, szerkesztés művésze megalkothassa a *Recherche* remekét, a *Jean Santeuil*-ben is azzal a Prousttal találkozunk már, aki tudja, hol rejtőzik művészetének anyaga, mert a Proust-csoda mégiscsak a mnémé csodája.

<sup>92</sup> M. PROUST: *Jean Santeuil*, I, 80.



## Párhuzamok és hasonlóságok Arthur Schnitzler és Molnár Ferenc színműveiben

GOMBOCZ ISTVÁN

Molnár Ferenc írói pályafutása a Magyarországon szerzett elismerésen túl nemzetközi sikerekben is bővelkedett. E szinte páratlan diadalút említésekor joggal vetődik fel a kérdés: mi tette Molnár darabjait határainkon túl oly népszerűvé, közérthetővé, a nemzetközi piacon is „eladhatóvá”? A Molnár-jelenséget értékelve számos, egymásnak sokszor ellentmondó, nem ritkán szenvedélyes hangú bírálat hangzott el az író bemutatkozásától napjainkig. Az egyik felfogás szerint Molnár világsikerének titka elsősorban darabjainak könnyedségével, szórakoztató cselekményével magyarázható. E részben kétségkívül igaz állítás szélsőséges változata szerint Molnár, a gyökértelen kozmopolita életművében hiába keres az olvasó, ill. néző egységes gondolati háttérrel, vezérfonalat vagy bármilyen irodalmi hatásra utaló nyomokat, hiszen szellemesen megírt dialógusokon és pergő cselekményen kívül egyebet úgysem talál.<sup>1</sup>

Egy másik felfogás értelmében Molnár Ferenc darabjaival nem egyszerűen a felületes közönséget kívánja szórakoztatni, hanem műveinek szellemességével, könnyedségével a francia társalgási vígjátéknak elsősorban Sardou és Scribe által képviselt iskolájához csatlakozik. Közismert s a szakirodalomban is elfogadott tény,<sup>2</sup> hogy századunk első felének legsikeresebb magyar színműírója alkotói pályája során sokat merített a francia társalgási darab eszköztárából, melyet nagyrészt fiatal korában, műfordítói tevékenysége révén ismert meg, s annak technikai megoldásait, ötletes fordulatait a saját művei szellemében alkalmazta, ill. fejlesztette tovább. Molnár egy helyütt, a *Játék a kastélyban* c., önéletrajzi elemeket is felvonultató vígjátékában maga is bevallja az egyik szereplő, Turai – az ünnepelt vígjátékszerző – szájába adva, mennyit tanult a francia színműíróktől: „... őszintén megvallom, életemben annyit loptam a franciáktól – illik, hogy végre én is adjak nekik valamit.”<sup>3</sup> (A *Játék a kastélyban* író hőse egy hamis Sardou-darabot ír és így hártja el a cselekmény középpontját képező féltékenységi botrányt.)

Molnár közkedveltsége részben kétségkívül vígjátékainak sziporkázó, mindenütt és mindenkor hatásos, univerzálisan érvényesülő szellemességén és a francia boulevard-komédiára emlékeztető színpadi–technikai megoldásain alapszik. Darabjai ügyes rendezéssel, a helyi viszonyokhoz igazítva Milánóban, Tokióban vagy a Broadway színpadain egyaránt garantálták a kasszasikert. A „kozmosopolita”, a mindenütt eladható s néha talán arc nélküli, talaját vesztett író mellett azonban létezett s létezik egy másik, helyhez

<sup>1</sup> Vö. OSVÁTH BÉLA: *A Molnár-legenda*. Kritika, 1963/1, 40–46.

<sup>2</sup> Vö. NAGY PÉTER: *Molnár Ferenc színpada*. Irodalomtörténet, 1978/1, 84.

<sup>3</sup> MOLNÁR FERENC *színművei*. Wien: Nowak, 1972, 723.

kötött, tősgyökeres Molnár Ferenc is. *A testőr* vagy a *Liliom* diadalútját szemlélve ui. nem szabad megfeledkezni arról, hogy Molnár karrierje végső soron Budapesten s ezzel szinte egy időben Bécsben kezdődött századunk első évtizedében. Nem véletlen, hogy az utóbbi években, különösen centenáriuma idején a molnári életműnek egy újfajta megközelítési lehetősége is szóba került. Molnár Ferenc írói tevékenységének kiindulópontját és sikereinek igazi hátterét többen a századelő Közép-Európájában, az Osztrák–Magyar Monarchiában látják.<sup>4</sup> Kétségtelen, hogy az író darabjainak világa, számos művének cselekménye – a hős kitörése a megszokott életritmusból, néhány órára, egy játék, egy álom formájában, majd visszatérése az eredeti állapotba, a status quo helyreállítása (vö. *A farkas*, a *Farsang*, a *Riviera* stb. c. darabok tartalmát) – nem áll messze a dualista korra jellemző életfelfogástól, statikus világszemlélettől. Az is elgondolkodtató, hogy a szerzőnek *A testőr* c. színművét egy amerikai kritikus az 1910-es években mint jellegzetesen bécsi darabot értelmezte.<sup>5</sup>

Egy korábban megjelent *osztrák* antológiába pedig egy Molnár-elbeszélés, a *Liliom* prózai változata is bekerült.<sup>6</sup> Molnár életrajza, a német nyelvterülettel s főleg Béccsel való kapcsolata, az osztrák fővárosban aratott sikerei részben szintén az író életszemlélete és a „monarchikus” világnézet közti összefüggés mellett szólnak. Talán e földrajzi és szellemi közelséggel magyarázható, hogy az író darabjainak budapesti bemutatóját általában mindössze néhány hónap választotta el a bécsi premiertől. Molnárt különösen a *Liliom* révén kedvelte meg a bécsi közönség; a külvárosi vagány legendája – miután Budapesten csúfosan megbukott – a császárvárosban, ill. a későbbi osztrák fővárosban igazi „Wiener Volksstück”-ké nőtte ki magát, és időről időre ma is színre kerül. Az író egy pár évig – felesége, Darvas Lili burgtheaterbeli szereplése révén – személyes kapcsolatok is fűzték Bécshez. Az *Olympia* színhelyül és témájául pedig még egy évtizeddel a Monarchia bukása után is a k. u. k. világot választotta a szerző.

Míg tehát a molnári világsiker nagyrészt az említett általános, minden jó vígjátékra jellemző erényeknek (ötletesen felépített, pergő cselekmény, frappáns színpadi megoldások stb.) köszönhető, addig a budapesti és bécsi népszerűség mögött valami más és több, egyfajta specifikusan monarchikus szellemi háttér húzódik. A Molnár művészete és a dualista rend gondolkodásmódja közti kapcsolat átfogó jellemzésére, az író művének összefoglaló, eszmetörténeti szemszögű tárgyalására azonban e dolgozat keretében nincs lehetőség. Az általános jellegű ismertetés helyett célszerűbbnek tűnik a molnári életműben feltételezett monarchikus vonások konkretizálása és a kortárs irodalom tükrében való, egybevető elemzése. Az összehasonlítási alapot e dolgozatban Arthur Schnitzler drámái szolgáltatják. (Az egybevetés ezúttal Molnár és Schnitzler színműírói munkásságára szorítkozik, s nem tér ki kettőjük prózájára.)

A két szerző életrajzában felfedezhető érintkezési pontok, a hasonló szellemi háttér eleve érdemessé tennék az egybevetést. Molnár (1878–1952) és Schnitzler (1862–1931) karrierjének indulása nagyjából egybeesett azzal az időszakkal, amikor Budapest a több évszázados Habsburg-uralom után és a kiegyezés eredményeként a politikai és gazdasági

<sup>4</sup> Vö. MOLNÁR GÁL PETER: *A százéves Molnár Ferenc*. Népszabadság, 1978. január 12.

<sup>5</sup> Vö. The New York Times, 1914. február 24.

<sup>6</sup> *Die gute neue Zeit*. Erzählungen aus unserem Jahrhundert. Hrsg. Elisabeth Pablé, Hans Weigel. Salzburg: Residenz, 1962, 357.

életben felzárkózhatott a Monarchiában addig egyeduralkodó Bécs mellé. Kulturális téren is végbement ez a közeledés, bizonyos fokú kiegyenlítődés, amit nemcsak az operett közkedveltségének példája, hanem az irodalmi műfajok, pl. a satíra vagy a zsurnalisztika párhuzamos, olykor kölcsönhatáson alapuló fejlődése is igazol. A sok tekintetben közös tudati tényezők – a középosztálybeli családok „németes” műveltsége, a köznyelv napjainkban is élő germanizmusai, a közhelyszámba menő bécsi humor, kedélyesség (mely a rezignáció leplezésének is tekinthető) és annak budapesti „változata”, a viccek kultusza, feszültség-levezető szerepe nemcsak a „ferencjósok” világ konzerválását szolgálta, hanem örökségként is hatott és részben talán még ma is hat. E tudatában, szellemi légkörében egységes, de legalábbis összefüggő közép-európai világban lépett színre Arthur Schnitzler és Molnár Ferenc. Mindketten jómódú orvoscsaládból származtak. Schnitzler orvosi, Molnár pedig jogi tanulmányokat folytatott, mielőtt az írói pályát választotta volna. Az osztrák író egész életét Bécsben töltötte, de önkéntes amerikai száműzetése előtt Molnár is gyakran időzött a Monarchia, ill. az első Osztrák Köztársaság fővárosában. Míg azonban Schnitzler a Monarchia felbomlása után, élete utolsó évtizedére szülővárosában háttérbe szorult, addig magyar kortársának bécsi karrierje a háború után sem tört meg. A két főváros szellemi közelségénél és az életrajzi párhuzamoknál azonban sokkalta fontosabbak a molnári és schnitzleri életműben fellelhető hasonlóságok. Dolgozatomban a továbbiakban e hasonlóságok közül kívánok néhányat bemutatni.

I. „... az illúziódat százszor jobban szereted az igazságnál!”

(Schnitzler: *Anatol*<sup>7</sup>) – *Menekülés a valóság elől a két író műveiben*

Schnitzler és Molnár figuráinak jó részére jellemző a Monarchia és bizonyos ideig az utódállamok létét is meghatározó statikus, a tetteket, a radikális megoldásokat elvető szemléletmód. Ez többek között a példaként kiragadott s fentebb idézett műben, az *Anatolban* (1893) és Molnár vígjátékában, *A testőrben* (1910) is regisztrálható. Schnitzler korai egyfelvonásos-ciklusa, mely sok tekintetben az életmű vázlataként, előkészítéseként is felfogható,<sup>8</sup> *Anatol*, az érzékeny lelkületű, a polgári létforma és a bohémvilág között ingadozó, élete dilemmáiban nehezen eligazodó bécsi fiatalember szerelmi élményeinek, boldogságának és csalódásainak történetét eleveníti meg. Az első egyfelvonásosban (*Die Frage an das Schicksal, A nagy kérdés*) *Anatol* a barátjával, Maxszal való beszélgetésben elmondja, hogy nem bízik kedvese, Cora hűségében; attól tart, hogy a lány megcsalja. A két jóbarát ezért elhatározza, hogy hipnotikus eszközökkel elaltatják, majd kérdőre vonják Corát, s *Anatol* így meggyőződhet az igazságról. Így is történik; mielőtt azonban a lány álmában vallomást tehetne, az utolsó pillanatban *Anatol* visszariad, nem él a hipnózis lehetőségével és nem teszi fel a döntő kérdést. „Otrombának”<sup>9</sup> tartja, hogy rákérdezzen az igazságra, lemond az őszinte válaszról, nem mer tehát szembenézni a valósággal, azzal, hogy esetleg megcsalják. Struccpolitikáját találóan jellemzik barátjának, a fölényes és magabiztos Maxnak szavai: „Magához a sorshoz intézhetsz egy kérdést! Nem intézed

<sup>7</sup> ARTHUR SCHNITZLER: *Anatol*. Ford. Bíró Lajos. Budapest: Politzer, 1911, 18.

<sup>8</sup> Vö. HEINZ RIEDER: *Arthur Schnitzler*. Wien: Bergland, 1973, 35.

<sup>9</sup> SCHNITZLER: *Anatol*, 15.

hozzá! Éjjel-nappal gyötröd magadat, odaadnád a fél életedet az igazságért, most itt hever előtted és te nem hajolsz le érte, hogy felemed! És miért nem? [...] mert az illúziódat százszor jobban szereted az igazságnál!”<sup>10</sup>

Ez a jelenség Molnár több szereplőjének viselkedésében is megfigyelhető. Az egyik legsikeresebb Molnár-darabban, *A testőr*ben pl. hasonló féltékenységi történet játszódik le. A főszereplő, a felesége szerelmét féltő Színész úgy teszi próbára hitvesét, a Színész-nőt, hogy gárdatisztnak öltözik és az áruhában heves ostromot indít az asszony meghódítására. Mielőtt azonban célhoz érne, felfedi kilétét. Nincs tehát bátorsága ahhoz, hogy a játékot végigjátssza, Schnitzler Anatoljához hasonlóan ő is meghátrál az utolsó pillanatban. Nem derül ki, hogy a Színész nő ellen tudott volna-e állni az áruhás Színész, a „testőr” csábításának. Az is elképzelhető, hogy a Színész nő végig tisztában volt azzal, ki rejtőzik a gárdatiszt maszkja mögött, s tudatosan vállalta a játékot. E kérdéseket a játék után már nem is firtatja a Színész; mint Anatol, *A nagy kérdés* hőse, ő is elhitei magával, hogy felesége hű maradt, illetve hű maradt volna hozzá. Boldog, hogy helyreállt a béke s hogy megőrizhette felesége hűsége iránti illúzióit.

Mindezek a hasonlóságok természetesen a véletlenből is eredhetnek, bár *A testőr* tartalmát nézve Hegedűs Géza szerint is „Schnitzler hatására következtethetünk”.<sup>11</sup> A Színészre, illetve Anatolra jellemző önámító gondolkodásmód, a sorskérdések, válságok elől való menekülés azonban nemcsak e két darabban, hanem több más Schnitzler- és Molnár-színműben is észlelhető; olyanokban is, amelyek 1918 után keletkeztek, de szellemükben közelebb állnak a századelőhöz, mint az 1920-as évekhez. *A Riviera* c. Molnár-darabban szereplő Misch úr, egy szerencsétlen sorsú áruházi alkalmazott szintén beéri egy hasonló félmegoldással, s önmagát vezeti félre, amikor gyűlölt társadalmi és magánéletbeli ellenfelén, egy Casella nevű áruháztulajdonoson úgy áll bosszút, hogy a milliomos helyett csak annak modelljét, a kirakatbábut „lővi agyon”. A később ismertető Schnitzler-darab, a *Paracelsus* egyik alakja, Cyprian, vagy *A zöld kakadu* arisztokratái szintén a végsőkig ragaszkodnak ábrándjaikhoz, illúzióikhoz, s kerülik a valósággal való konfrontációt. Anatol és a Színész esete semmiképp sem mondható egyedinek; történetükkel sokkal inkább a századforduló Közép-Európájában uralkodó gondolkodásmódot példázzák. Sejtik, hogy megcsalják őket, általánosabban fogalmazva: hogy életük csalásból, hazugságból áll. Mégsem képesek s nem is akarják e tarthatatlan, perspektíva nélküli helyzetet tudomásul venni. A pillanatnak, a pillanatnyi boldogság impresszióinak élnek, jövőjükre gondolni sem mernek, s ezért mindenáron a status quo fenntartására törekednek. Irracionalista szemléletükben a látszat megőrzése sokkal fontosabb az igazságnál, s inkább meghátrálnak, tehát presztízsveszteségeket is eltűrnek, mintsem hogy életük „egyensúlyát” megbolygassák. Heinz Rieder Schnitzler-monográfiájában az író alakjait „elvezett emberekként” jellemzi, „akik elveszettségük látens tudatát elfojtani igyekeznek.”<sup>12</sup> A „látens” félelem, az elfojtott szorongás, az elveszettség érzése – némiképp talán felületesebben s ugyanakkor a vígjáték törvényeihez jobban igazodva – Molnár néhány darabjában, így *A testőr*ben is kifejezésre jut.

<sup>10</sup> Uo. 17–18.

<sup>11</sup> HEGEDŰS GÉZA: *Bevezetés*. In: MOLNÁR FERENC: *Színház*. Budapest: Szépirodalmi, 1961, 11.

<sup>12</sup> HEINZ RIEDER: *Arthur Schnitzler*, 27.

A félelem, a bizonytalanság és az abból való önáltató, látszólagos menekülés természetesen nemcsak a századelő Közép-Európájának gondolkodásmódjára volt jellemző. Ezek a viselkedési formák, társadalomszociológiai jelenségek azonban a dualizmus utolsó két évtizedére s a korszak irodalmára, így Schnitzler és Molnár életművére is erősen rányomták bélyegüket. A két író lényegében azonos „közép-európai” témát dolgozott fel, egymástól függetlenül, de nem elszigetelten. *A nagy kérdés*, ill. *A testőr* alapszituációjában és megoldásában kitapintható párhuzamok arra utalnak, hogy az Anatol által képviselt bécsi és a Színész által reprezentált budapesti polgárságnak a századelő idején sok tekintetben hasonló sorskérdésekkel („Die Frage an das Schicksal”) kellett vagy kellett volna megbirkóznia.

II. „*A sors én magam vagyok, ha úgy akarom.*” (Schnitzler: *Paracelsus*<sup>13</sup>)  
„*Uralkodók*” és „*kiszolgáltatottak*” Molnár és Schnitzler néhány színművében

Hasonló kortörténeti tanulságokkal járna egy további, mindkét írónál szereplő motívum vizsgálata. Ez a motívum az olyasfajta ördögi, démoni figurák jelenléte, akik a kiszolgáltatott, védtelen, hétköznapi emberek sorsát s a dráma egész cselekményét „földöntúli” hatalmuk segítségével irányítani képesek. Schnitzler *Paracelsus* c. egyfelvonásosa (1899) is ezen az ötleten alapszik. Paracelsus, a legendás hírű középkori orvos hipnotikus erővel bír, s ezzel tartja sakkban a darab szereplőit. A történelmi környezetben, a XVI. századi Bazelben játszódó cselekmény lényege, hogy Cyprian, az egyszerű kovácmester feleségét, Justinát Paracelsus hipnotikus eszközökkel elaltatja. Justina ebben a félig öntudatlan állapotban bevallja férjének és a hipnotizőrnek: Cypriant megcsalta a házban dolgozó szolgálóval, Anselmmal. A kovács eleinte nem hisz az asszony álmombeli vallomásának, s szélhámossgal vádolja Paracelsust. „E játéknak pedig azonnal vessen véget!”<sup>14</sup> – szólítja fel kétségbeesetten a varázslót. Ő sem akar tehát tudomást venni a nyilvánvaló tényekről; Anatollal és Molnár Színészével rokon módon ő is mindenáron a látszat megőrzéséhez, szűk világa, otthona egyensúlyának fenntartásához ragaszkodik. Lassan azonban kénytelen belátni: felesége igazat mondott, s valóban megcsalta őt. Paracelsus, miután Justinát leleplezte, s a derék Cypriant magabiztosságától s illúzióitól teljesen megfosztotta, véget vet az asszony álmának. Látszólag tehát helyreáll a rend a „hazugságok házában”,<sup>15</sup> Justina ugyanis nem emlékszik az álomra, Cyprian pedig – önmagát ismét félrevezetve – úgy tesz, mintha semmit se látott s hallott volna felesége szerelmi ügyeiről, s a „varázsló” távoztával ennyiben foglalja össze az átélteket: „Forgószél támadt s néhány pillanatra / Felrántotta lelkünk kapuit / S mi betekintheztünk.”<sup>16</sup>

Schnitzler egy másik egyfelvonásosában, a *Marionetten* trilógia (1906) *A bábjátékos* (*Der Puppenspieler*) c. részében a címszereplő, Georg Merklin, a történet „movenessé” szintén varázserővel, rendkívüli hatalommal bír, képes mások sorsának irányítására. Egy alkalommal például telepátiás hatás segítségével megöli a vonaton vele szemben ülő

<sup>13</sup> ARTHUR SCHNITZLER: *Die dramatischen Werke*. 1. Bd. Frankfurt: Fischer, 1962, 480.

<sup>14</sup> Uo. 488.

<sup>15</sup> Uo. 492.

<sup>16</sup> Uo. 498.

férfit. Egy hasonló „mélyértelmű tréfa”<sup>17</sup> kedvéért pedig „összevarázsolja” barátját, Eduardot saját nőismerősével, Annával. Tizenegy év múlva azonban kiderül, hogy a tréfa túl jól sikerült: Eduard és Anna a varázslatos este után összeházasodtak. Merklin, aki alapvetően nem hisz az emberi kapcsolatokban mindezt csalódva veszi tudomásul. Túllőtt a célon, szinte maga is meglepődik azon, milyen meghatározó erővel szólt bele mások sorsába. Hármójuk – a bábjátékos, Anna és Eduard – beszélgetéséből kiderül, hogy az asszony annak idején, tizenegy évvel ezelőtt félig-meddig tudatosan vetette alá magát Merklin befolyásának. Ő ugyanis érzelmileg Merklinhez kötődött, és az Eduarddal való, kalanddal akarta a varázslót féltékennyé tenni. A játékból azonban – Anna akarata ellenére – tartós kapcsolat jött létre. Anna és Eduard tehát valóban dróton rángatott bábuként engedelmeskedtek a „Puppenspieler” kívánságának. „S bizvást elmondhatom, nemesebb szórakozást nyújt, ha élő emberekkel játszom, mint hogy ha üres bábuimat forgatnám poétikus körtáncukban”<sup>18</sup> – sommázza elégedetten az eseményeket a bábjátékos.

A varázsló-motívumra épül Molnár első nemzetközi sikerdarabjának, *Az ördögnek* (1907) cselekménye is. A főszereplő, a névtelen, rejtélyes Ördög a Schnitzler-figurák fölényéhez hasonlítható szuverenitással, játszva irányítja a cselekményt, az előkelő budapesti nagypolgári élet eseményeit. Rendkívül szellemes dialógusok és izgalmas jelenetek egész során keresztül „boronálja össze” Jolánt, a jóhírű polgárasszonyt Jánossal, egy festőművésszel, ifjúkori udvarlójával. Sátáni alakját teljes titokzatosság veszi körül, kiléte, származása, neve ismeretlen. A párbeszédéből, vitákból, feszült helyzetekből valóban ördögi ügyessége, emberismerete, szellemessége révén mindig ő kerül ki győztesen. Sikeres akciója után, mintegy zárszóként, elegánsan csak ennyit mond a közönségnek: „Voilà!”<sup>19</sup>

Miben vethető össze ez a mesteri, nagyrészt a francia boulevard-komédia szabályai szerint írt szalondráma a két említett Schnitzler-darabbal? Mindhárom mű középpontjában egy-egy titokzatos, ismeretlen „varázsló” áll, aki a cselekmény tulajdonképpen menetében nem vesz részt, hanem kívülről, jobban mondva fölülről irányítja az eseményeket, és az embereket játékszernek tekinti. Schnitzler Paracelsusa a következőképpen nyilatkozik hatalmáról: „Játék volt? Mi más lett volna? / Mi nem játék, amit a földön művelünk / Még ha oly nagynak és mélynek tűnik is? / Némelyek vad zsoldosok csapatával játszanak / Mások örült babonásokkal úzik játékukat / S van, aki napokkal, meg csillagokkal játszik. – / *Én emberi lelkekkel játszom* / Értelmet csak az talál, aki keresi is az értelmet. / Ébrenlét és valóság, igazság és / Hazugság összefonódnak. Sehol sincs biztonság!”<sup>20</sup>

A másik említett Schnitzler-darabban, *A bábjátékosban* a főszereplő hatalmát jól érzékelteti az Eduard, Anna és Merklin között folyó társalgás: „Tudnod kell ugyanis [mondja Eduard], hogy bábuk voltunk a kezében. Zsinóron rángatott táncosok voltunk. Bábujaid azonban szép lassan megelevenedtek, nem igaz, Georg?”<sup>21</sup> Molnár rejtélyes Ördöge maga nem büszkélkedik kvalitásaival. Partnerei, pontosabban alávetettjei annál nagyobb csodálattal adóznak képességeinek: „... maga oly furcsán néz rám, hogy kíván-

<sup>17</sup> Uo. 845.

<sup>18</sup> Uo. 845.

<sup>19</sup> MOLNÁR FERENC *színművei*, 873.

<sup>20</sup> ARTHUR SCHNITZLER: *Die dramatischen Werke*, 498.

<sup>21</sup> Uo. 846.

csiskodás nélkül engedelmeskedem. Néha megvillan a szeme, és akkor úgy érzem, mintha az egész emberiség minden esze a maga homloka mögött volna” – mondja Jolán, a darab női főszereplője az Ördögnek, mire ő – kívülállóságát, fölényét érzékeltetve – rezignáltan csak ennyit válaszol: „Ilyen kevésre becsül?”<sup>22</sup>

A Paracelsushoz, Merklinhez, illetve az Ördöghöz hasonló sátáni, mágikus erejű figurák természetesen nem Molnár és Schnitzler műveiben szerepeltek először, hiszen jelentős funkciót töltöttek be többek között már a német népkönyvekben s később a bécsi népszínműben is. Ez az ősrégi motívum a századforduló idejére azonban különös jelentőségre tett szert. A legendás Paracelsus, a kifürkészhetetlen „Puppenspieler” és a szuggesztív fellépésű Ördög elvont, jelképes figurák: jelenlétükkel és uralmukkal a kor szak polgárságának elbizonytalanodását, cselekvőképtelenségét, önállótlanágát illusztrálják. Paracelsusnak, Merklinnek és az Ördögnek azért nyílik lehetősége a sorsokkal és lelkekkel való játékra, mert „alárendeltjeiknek” szükségük van arra, hogy irányítsák őket. Cyprian felesége, Justina Paracelsus befolyása nélkül sosem mert volna számot adni házasságtörési kalandjáról, és *A bábjátékos* Eduardja sem talált volna Annára, ha Merklin lemond ördögi tréfájáról. Mindez *Az ördög* nőalakjára, Jolánra is vonatkozik, hiszen ő is csak a „sátán” támogatásával jut el odáig, hogy férjét ifjúkori barátja kedvéért elhagyja.

Justina, Eduard és Jolán határozatlansága hűen kifejezi a kor hangulatát. E három szereplő „gyámoltalansága” azonban nemcsak a társadalmi konvenciókhoz való ragaszkodással magyarázható. Az említett darabok keletkezése ugyanis nagyjából egybeesik az emberi lélek új dimenzióit feltáró Freud fellépésével. Közismert tény, hogy a schnitzleri életmű és Freud munkássága között szoros kapcsolat áll fenn; Schnitzler lélekelemző, végső soron tehát „diagnosztizáló” képessége életrajzi tényekkel is magyarázható, hiszen az író pályája kezdetén elsősorban még orvosként tevékenykedett. Bármiféle pszichológiai szempontú elemzés igénye nélkül is megállapíthatjuk, hogy az osztrák író műveire hasonlóan Molnár egy-két művében szintén érvényesül bizonyos fokú freudi hatás.<sup>23</sup> Az említett Schnitzler-darabok, illetve *Az Ördög* szereplői a mágikus hatás eredményeként kinyilvánítják talán önmaguk előtt is titkolt érzelmeiket, betöltik elfojtott vágyaikat. Az elfojtáshoz hasonlóan a pszichoanalízis egy másik kategóriája, a tudatalatti is regisztrálható az ismertett színművekben. A Paracelsusok és Ördögök „titka”, hogy felismerik a tudatalatti vágyakat, elfojtott érzelmeiket, lelki folyamatokat, a féltékenységet, a szorongást stb. mechanizmusait. Schnitzler egyik szereplőjét idézve „felnyitják az emberi lélek kapuit.”<sup>24</sup> A két író tehát a pszichoanalízisnek e két központi kategóriáját Freud működésével szinte egy időben – részben önkéntelenül, a kor Közép-Európájának szellemi atmoszférájától és „hangulatától” inspirálva, részben pedig tudatosan – egyaránt lényeges szerephez juttatta.

<sup>22</sup> MOLNÁR FERENC *színművei*, 851.

<sup>23</sup> NAGY PÉTER: *Molnár Ferenc színpada*, 58.

<sup>24</sup> ARTHUR SCHNITZLER: *Die dramatischen Werke*, 498.

III. „Ez már mánia nála . . . Színház!” (Molnár: *Játék a kastélyban*<sup>25</sup>)  
A színház témája a két író művészetében

A Paracelsus-féle hősök nemcsak emberismeretük, pszichológiai érzékük segítségével tartják hatalmukban a hétköznapi embereket. Elsőrangú színészi képességekkel is rendelkeznek: játszanak a szavakkal, mondatokkal, gesztusokkal, a beszéddel, önmaguknak szándékosan ellentmondanak, álláspontjukat egyik percről a másikra megváltoztatják – valódi énjükben sohasem mutatkoznak meg. Az alakoskodás, színészkedés motívumát a két író nem csupán a dolgozat II. részében ismertetett darabokban, érintőlegesen dolgozza fel, hanem ennél lényegesen nagyobb szerephez juttatja más művekben is; Schnitzler pl. a *Szavak komédiájában* (*Komödie der Worte*, 1915), *A zöld kakaduban* (*Der grüne Kakadu*, 1899), Molnár pedig a *Színház* c. trilógiában (1921) és a *Játék a kastélyban* c. darabban (1926). Molnár színházi tárgyú darabjait többnyire Pirandellóval szokták kapcsolatba hozni, érdemes lenne azonban e vígjátékokat az osztrák kortárs néhány művével, pl. a *Szavak komédiájával* is egybevetni. A trilógia második egyfelvonásosában, *A nagy jelenetben* (*Die große Szene*) a főszereplő, Herbot, a híres színész szerelmi kalandba keveredik egy eljegyzett lánnyal, Daisyvel. A lány vőlegénye, Edgar, gyanút fog, és fölkeresi a csábítót, hogy megtudja tőle az igazságot. Herbot épp a *Hamlet* előadására készül, mikor a kétségbeesett vőlegény beront hozzá, és párbajjal fenyegetőzve nekiszegzi a kérdést: valóban elcsábította-e menyasszonyát. A művész igyekszik kitérni a kérdés elől, megtagadja az egyenes választ, mindenképpen el akarván kerülni a nyílt konfrontációt. Úgy vágja ki magát szorult helyzetéből, hogy egy patetikus szónoklatot, nagyjelenetet rögtönöz, és ebben „győzi meg” Edgart becsületességéről és Daisy ártatlanságáról. Színjátész tehetsége révén tehát sikerül a vőlegényt másodszer is félrevezetnie.

Schnitzler színész hőisének története a valós élet és a színház világának összefonódására épül. Herbot az improvizált, teátrális szónoklatban még a magánélet valóban megtörtént eseményeit eleveníti meg, illetve „magyarázza félre”, gondolatban azonban már a színpaddal, a hamarosan kezdődő Shakespeare-előadással foglalkozik. A mindennapi lét és a színpad szférájának egybeolvadásával létrejött fonák helyzetet, a színész megbomlott értékrendjét találóan jellemzik Herbot feleségének, Zsófiának szavai: „Ő nem ért meg engem, nem érti saját magát és másokat. Szerelem, csalás, halál, mindez a valóságban is csak annyit jelent neki, mintha a színpadon állana. Mi ketten más nyelven beszélünk, a mi számunkra nincs már tolmács. Ha kétségbeesésemben kivetném magam az ablakon, úgy ez csak felvonásvég volna neki. A függöny legördül . . . s ő elmegy és megiszik egy pohár pezsgőt. Férfi – ő?”<sup>26</sup>

Ha hazudtunk, csaltunk, félrevezettünk valakit a való életben, azt a szerepjátszás segítségével jóvátehetjük – vonhatnánk le a következtetést *A nagy jelenet* láttán és Zsófia szavai hallatán. Hol, mikor mutatkozik meg igazi személyiségünk? Nem kerülünk-e így önmagunkkal is konfliktusba? Hogy ismerhetjük meg az igazságot? Az életben vagy a művészetben? Van-e abszolút igazság? – vetődnek fel a kérdések a nézőben és az olvasóban.

<sup>25</sup> MOLNÁR FERENC *színművei*, 732.

<sup>26</sup> ARTHUR SCHNITZLER: *Szavak komédiája*. Három egyfelvonásos. Ford. Márai Sándor. Budapest: Athenaeum, 1920, 81.



Hasonló kérdésfeltevéseken, a „színész mint ember – ember mint színész” ötletén alapszik Molnár *Színház* címmel összefoglalt három egyfelvonásosa is. A három mű közül Hegedűs Géza értelmezésében „különösen a *Marsall* mögött érzékelhető Schnitzler *Szavak komédiája* című, ugyancsak színészekről szóló három egyfelvonásosának hangvétele”,<sup>27</sup> de a sorozat első darabja, az *Előjáték a Lear királyhoz* talán még pregnansabban, szembetűnőbben magán hordozza a *Szavak komédiája* s különösen *A nagy jelenet* jegyeit. Az *Előjáték a Lear királyhoz* alapkonfliktusa és megoldása ugyanis szinte kísértetiesen hasonlít Herbot nagyjelenetére.

Mint a Schnitzler-féle egyfelvonásosban, az *Előjáték* esetében is analitikus szerkesztési móddal van dolgunk. A konfliktus kiindulópontjáról – Bánáti, a színész elcsábította, vagy legalábbis „hírbe hozta” Dr. Ernő Géza, az angoltanár feleségét – itt is, csakúgy mint Herbot kalandjáról, utólag értesülünk. Dr. Ernő saját lakásában rajtaütött a feleségén és a színészen, majd a csábítót a Nemzeti Színházig üldözte. A néző akkor kapcsolódik be a történetbe, amikor Bánáti a dühöngő férj elől a színpadra menekül, s gyorsan nekilát a *Lear király*-előadás előkészületeinek. A darab kettős értelemben is mindvégig a színpadon játszódik. Az alapszituáció, mint Schnitzler ismertetett egyfelvonásosában, itt is abból adódik, hogy a sértett férj felelősségre akarja vonni a művész csábítót. A színházban azonban legnagyobb meglepetésére már nem „civilben”, hanem a shakespeare-i kosztüm-ben, Lear ruhájában találja Bánátit. A színész tehát a színpadon, szerepében keres menedéket az elégtételt követelő Dr. Ernő elől, s annak szemrehányásaira részben saját szavaival, részben pedig Shakespeare-idézetekkel válaszol. A férj megpofozná, megrúgná a művészt, ám végül megtorpan, hiszen már nem Bánátival, hanem Shakespeare hőisével találja magát szembe. Hirtelen nem tudja eldönteni, hogy Lear király vagy az imént rajtakapott csábító áll-e előtte. Ezt a váratlanul előállt helyzetet Bánáti ügyesen kihasználja, s feszült és rendkívül szellemes dialógusban lebeszéli Dr. Ernőt bosszúterveiről. Herbothoz hasonlóan ő is visszaél művészi varázsával, csábítóból Learrá, királlyá változik. (Átalakulását a *Színház* nyomtatott változata is plasztikusan érzékelteti: a szövegekönnyben a művész saját nevét egyik jelenetről a másikra a „Lear” váltja fel.)

A közös alapszituáció túl azonban az *Előjáték* több vonatkozásban is eltér Schnitzler egyfelvonásosától. Herbot művészetének „áldozatai” – az elcsábított lány és a féltékeny vőlegény – a játékon kívül maradnak, a „nagyjelenetet” a színész egyedül játssza el. Ezzel szemben Bánáti ellenfele, Dr. Ernő önkéntelenül belebonyolódik a színész által rendezett játékba. Hivatására nézve ugyanis angoltanár, mi több: elsősorban Shakespeare-rel foglalkozik. A Bánátival folytatott párbeszédben önmagával is konfliktusba kerül: hogyan viselkedjek a csábítóval szemben? Megcsalt férjként követeljen elégtételt a színésztől, vagy irodalmárként adózzék csodálattal a Bánáti által megszemélyesített Learnek? Zavarát szemléltetik a következő mondatok: „...hogyan néz ön ki? Fiatal? Rút? Borzasztó az, hogy szemben állok nőm csábítójával és nem tudom, hogy néz ki. Öreg ön? [...] Nőm csábítója elbújt előlem e maszkbá, és most itt áll a felséges alak köntösében, boldogtalan mitikus király és apa, akinek sorsán annyira megrendültem.”<sup>28</sup> Mint Shakespeare-specialista szinte azonosul Bánáti-Learrel. Mikor a színész a drámából idézett részletekkel akarja sarokba szorítani, rögtön kijavít a szövegben egy apróbb hibát, s a

<sup>27</sup> HEGEDŰS GÉZA: *i. m.*, 11.

<sup>28</sup> MOLNÁR FERENC *Színművei*, 450.

magyar fordítás hosszas elemzésébe kezd. A házasságtörési botrányt szinte már mellékes kérdésként kezeli, s a jelenet végén bevallja: az „Előjáték” az ő számára is kapóra jött, hiszen így szégyenkezés nélkül, Bánáti attrakciójára és Lear király iránti csodálatára hivatkozva meghátrálhat. Megfutamodása – csakúgy, mint *A nagy jelenet*ben szereplő Edgar, a megcsalt vőlegény visszavonulása – részben szintén a közép-európai polgárnak a tetteket, radikális megoldásokat elvető szemléletmódjára emlékeztet. Dr. Ernő szavai híven tükrözik a meghunyászkodó, a békesség, az állandóság, a biztonság illúziója kedvéért presztízsvesztéseket is eltűrő ember mentalitását: „Hogy engedtem a színpadi varázsnak, ebben annak is nagy része van, hogy szeretem ezt a könnyelmű és felületes asszonyt, s végképp gyöngö vagyok vele szemben. [. . .] Önök kisebbé tették az én szégyenemet, amikor hazug megjelenésükkel és hazug beszédjükkel segítettek.”<sup>29</sup>

A filológus, illetve megcsalt férj átmeneti „tudathasadása” láttán az addig magabiztos Bánáti is gondolkodóba, kételkedőbe esik, s ebben némiképp eltér Schnitzler színész hősétől. Míg Herbot mindvégig megőrzi fölényét, s az elcsábított lány vőlegényének szemrehányásait „nagyjelenete” segítségével könnyedén elhárítja, addig Bánáti az angoltanárral való diskurzusban maga is kételkedni kezd színészi hivatását és igazi énjét illetően. A színészet és a való élet határai az ő szeme előtt is egybemosódnak, s fölteszi magának a kérdést: az állandó szerepjátszás, alakoskodás közepette nem veszette-e vajon el a saját egyéniségét, őszinteségét, emberségét? „. . . a sírás akkor se fáj, mikor jólesnék, hogy fájjon. Ezért aztán nem tudok megkönnyebbülni, ha privát sírok”<sup>30</sup> – vallja be kétségbeesetten az „énjét” veszített, hivatásában „feloldódott” színész.

A színjátszás „színrevitele”, a „játék a játékon belül” természetesen nem Schnitzler és Molnár korának újítása. A motívum már sokkal előbb megjelent az európai költészetben, s – a német nyelvű irodalmon belül maradván – olyan művekben szerepelt, mint pl. Ludwig Tieck *Csizmás Kandúrja*. A játszó, alakoskodó, a színészi maszk mögé rejtő ember s a reális étellel szembekerülő színész problematikája a századelő Monarchiájában, illetve az első világháború utáni évek Közép-Európájában (amely tudatában, felépítményrendszerében még sokáig a k. u. k. világ örököseként funkcionált) különös fontosságra tett szert. Ebben a túlélrett, önmagát túlélte világban – az arisztokrácia és a polgárság köreiben egyaránt – meghatározó szerepet játszottak a ceremóniák, formalitások, külsőségek, és elsősorban a lényeges társadalmi kérdések elodázását, a biztonság látszatának fenntartását szolgálták. A játék, a színészkedés mint menekülés és egyúttal mint szórakozás nem volt idegen az első világháború előtti évek Közép-Európájának tartalmát veszített, formális világtól és „carpe diem” hangulatától.

A színlelésre, hazugságra, önmagunk és mások félrevezetésére alapozott életforma bizonyos fokig még a Monarchia feloszlása után keletkezett Molnár- és Schnitzler-darabok hangulatát is meghatározza. Az 1926-ban írt *Játék a kastélyban* c. Molnár-vígjáték középpontjában is a tehetségét a magánéletben kamatoztató, művészetével visszaélő, másokat kijátszó színész áll. A rivierai üdülőkastély vendégei, Ádám, a fiatal zeneszerző és két író barátja, Turai és Gál fatális véletlen folytán fültanúi lesznek a szobájukkal szomszédos lakosztályban folyó légyottnak. Kiderül, hogy a találka résztvevői Annie, Ádám menyasszonya, a tapasztalt színésznő és Almády, a színész, Annie volt szeretője.

<sup>29</sup> Uo. 460.

<sup>30</sup> Uo. 458.

Ádám teljesen összeomlik, de barátai tanácsára úgy tesz Annie előtt, mintha semmit se hallott volna, s egyelőre nem szakít menyasszonyával. Turaiék Ádám háta mögött közlik Annie-val, mi történt, majd elhatározzák, hogy kihúzzák a csávából a színésznőt és elsimítják a botrányt. Turai Ádám tudta nélkül sebtiben megír egy hamis Sardou-vígjátékot, beépítve ebbe az Annie és Almády közti, véletlenül kihallgatott beszélgetést. Az üres, jelentéktelen vígjátékot aztán Annie és Almády eljátssza Ádám előtt, „bebizonyítva” a becsapott vőlegénynek: a kihallgatott flört csupán ártatlan játék, színpadi próba, a „szavak komédiája” volt. Annie és Almády tehát ugyancsak színjászó, pontosabban szerepjászó képességükkel élnek vissza, hogy megbékéltessék, illetve még egyszer félrevezessék a megdühödött Ádámot, s hogy a látszatot megmentsek, a változtatást (jelen esetben a vőlegénnyel való szakítást) elkerüljék. Schnitzler Herbotjának és Molnár Bánátijának „nagyjelenetét” tehát ők is eljátsszák.

*A Játék a kastélyban* színész hőseire – az *Előjáték* Bánátijával ellentétben – nem jellemző az önkritikus kétkedés, töprengés. Annie és Almády nem medítál hivatásán, az „elvesztett privát könnyeken”<sup>31</sup>, ők a hazug jelenetet zavartalanul végigjátsszák. Ez a darab is tartalmaz azonban egy érdekességet, melyet pl. Schnitzler ismertetett egyfelvonásosában hiába keresnénk. A vígjátékban sok szó esik a színműírásról; itt tehát a hivatásán medítáló színész helyére a saját művészetére reflektáló író lép. A cselekmény mozgatója Turai, az író, aki az ál Sardou-művel egy éjszaka alatt elkészül; gyors akciójával értelmi szerzőjévé válik a kegyes vagy épp kegyetlen csalásnak. Mindezt talán nem is azért teszi, hogy segítsen a bajba jutott Annie-n, hanem hogy ezzel is bebizonyítsa írói kvalitásait. Mint azt a barátjával és pályatársával, Gállal folytatott beszélgetésekben bevallja, egy percre sem tud elszakadni hivatásától (l. a dolgozat e része előtt idézett szavakat), a színműírás tölti be egész életét. A kastélybeli játékban a színész Bánátii dilemmájának analógiájára az író problémája, a drámaíró „nagy átka”<sup>32</sup> fogalmazódik meg: ő sem tud megválni művészetétől, a világot mindig s mindenütt kizárólag hivatása tükrében szemléli. Abba a veszélybe kerül, hogy művésze mesterséggé, rutinszerűen elvégzett feladatok sorozatává degradálódik. Turai szavaiból, melyekkel sikeres akcióját kommentálja, mintha Molnár önkritikája, a tehetségét olykor a pillanatnyi siker kedvéért áruba bocsátó művész lelkiismeretfurdalása csengene ki: „Az ember színműíró vagy nem színműíró. Egy rövid kis darab, nem is ostobább, mint a többi. A felét hallottam a falon keresztül, a másik felét hozzáköltöttem. Ki-ki a saját fegyverével harcol az életben. Én a tollammal harcolok.”<sup>33</sup>

E néhány – Turai szájába adott – mondat egyfajta számvetésként, önironikus ars poeticaként, de általános érvényű, nemcsak a művészet bizonyos jelenségeire vonatkozó kritikaként, hanem a kor megmerevedett szokások, formák szerint élő, rutinszerűen cselekvő és alkotó emberének bírálataként is felfogható. Ez a motívum Molnár darabjának jellegzetessége, Schnitzler színházi ihletésű műveiben nincsenek ehhez hasonló önkritikus írói vallomások, pedig itt-ott az ő életműve is magán hordozza a klisészerűség jegyeit. A művész, a költő figurája azonban az osztrák szerző néhány művében így is jelentős szerepet kap. Ezt többek között a *Szavak komédiája* harmadik része, *A Bacchus-ünnep*,

<sup>31</sup> Uo. 458.

<sup>32</sup> Uo. 695.

<sup>33</sup> Uo. 721.

amelyben egy író kiváló színészi tehetsége, rögtönző képessége révén oldja meg magánéletének különböző bonyodalmait, és *A zöld kakadu* c. egyfelvonásos is igazolja. Az utóbbi darab egy párizsi kocsmában, a Bastille ostromának napján játszódik. Rollin, a költő a párizsi arisztokrácia prominens képviselőit elviszi Prospere, az egykori színigazgató kocsmájába, s így részesévé, előkészítőjévé válik a fogadóban lejátszódó eseményeknek. Prospere a kocsmába színészeket szerződtet, és előadásokat szervez a műpártoló arisztokraták mulattatására. Így történik 1789. július 14-én is. Cardignan herceg társasága beül a kocsmaszínházba, és gyanútlanul nézi az előadást, melyen a színészek forradalmi jelszavakat kiáltoznak és harci jeleneteket játszanak. „Halál mindazokra, akik a hatalmat birtokolják! Halál!”<sup>34</sup> – fenyegetőznek. Mindezt az arisztokraták tréfának fogják fel; egészen addig nem hiszik el, illetve nem akarják elhinni, hogy a játék komolyra fordulhat, míg az előadás végén Henri, a vezető színész oda nem lép Cardignanhoz és le nem szúrja a herceget. Az előadás ezzel véget ér, s kitör a forradalom.

Schnitzlernek ebben az egyfelvonásosában a színész kilép az előadás keretei közül. *A zöld kakaduban* tehát nem elő-, hanem utójáték megy végbe, Henri *A nagy jelenet* vagy az említett Molnár-darabok színész hőseivel ellentétben nem a színpadon, a kitalált történetben keres menedéket, hanem fordítva cselekszik: elhagyja a színpadot, hogy a valós életben lépjen fel. Akcióját nem hirtelen, hanem gondos előkészítéssel viszi véghez, színjátszó csoportjával előbb csak eljuttatja a forradalom eseményeit. Így *A zöld kakadu* cselekményét is a játék és a valóság egybefonódása határozza meg. A darabnak ezt az alapelvét Schnitzler a költővel, Rollinnel, mondatja ki: „A valóság játékba megy át – a játék pedig valóságba.”<sup>35</sup> Rollin kijelentése mögött – a *Játék a kastélyban* színműírói megnyilatkozásaihoz hasonlóan – szintén nem nehéz fölfedezni az önéletrajzi indítást, különösen, ha Schnitzlernek egyéb, a játékról szóló kijelentéseit figyelembe vesszük. („Mi nem játék, mit a földön művelünk?”<sup>36</sup> stb.)

*A zöld kakadu* tartalmából, színhelyéből, időpontjából és megoldásából adódik, hogy szerzője itt túllép egyéb, színházi tartalmú műveinek keretén s az ismertett Molnár-darabok gondolatvilágán. Míg a *Szavak komédiája* és a *Színház*, valamint a *Játék a kastélyban* színész szereplői megmaradnak a magánélet szféráján belül, s tetteiket szinte kizárólag a féltékenység, a szerelmi ügyekkel kapcsolatos bonyodalmak motiválják, addig *A zöld kakadu* kocsmáros-intendánsa és színészei ennél fontosabb kérdésekre, társadalmi problémákra keresnek megoldást. A valóság és játék összekeverését nem ötletszerűen, rögtönzéseként (l. *Előjáték a Lear királyhoz*), hanem tudatosan és nemcsak személyes célokból valósítják meg. Prospere egy ízben kifejti: a színház fenntartásában – az anyagi tényezők mellett – az is motiválja, hogy a játékon keresztül elmondhatja, illetve színészeivel elmondhatja véleményét az arisztokratáknak, s ezáltal hangot adhat bizonyos társadalmi feszültségeknek. („Sok örömet lelek abban, hogy e fickóknak a képébe vágghassam az igazságot és szívem szerint pocskondiázom őket, mialatt ezt tréfának tartják. Ez is egy módja annak, hogy mérgétől megszabaduljon az ember.”)<sup>37</sup>

Prospere és társulata hisz abban, hogy a játék, a tréfa egyszer komollyá válhat, és ezt a fordulatot tudatosan készíti elő. A közönség mit sem akar észrevenni a készülő

<sup>34</sup> ARTHUR SCHNITZLER: *Die dramatischen Werke*, 538.

<sup>35</sup> Uo. 541.

<sup>36</sup> Uo. 493.

<sup>37</sup> Uo. 519.

veszedelemből, és gondtalanul élvezzi a játékot. „Amíg a csőcselék tréfálkozó kedvében van, nem kell tartani semmi komolyabbtól”<sup>38</sup> – nyugtatgatják önmagukat a hercegék. A kocsmái játék jeleneteiben azonban már előreveti árnyékát a közeli összeomlás: „... a világ végét hamarosan sejteni fogják [. . .] mert az ő világuknak hamarosan vége lesz.”<sup>39</sup> Henri az előadás végén be is váltja a fenyegetéseket, amikor Cardignan herceget leszúrja. A *zöld kakadu* hőse tehát abban tér el a többi schnitzleri, illetve molnári színész figurától, hogy túllép az egyén szféráján, és nemcsak személyes bosszúvágyát elégíti ki (a hercegről kiderül, hogy elcsábította Henri szeretőjét), hanem a köz akaratát is végrehajtja, és ezáltal a forradalom kitörését jelzi. Idézett szavai az arisztokrata világ végéről természetesen nem csupán a Francia Forradalom előzményeinek illusztrálásaként, de az író kora, a „fin de siècle” kórképeként is felfoghatók.

A színjátszás témájának feldolgozása sem a magyar, sem pedig az osztrák szerzőnél nem korlátozódik az itt kiemelt négy színműre. Az eddigiekhez hasonló következtetésekre adna lehetőséget a *Színház* másik két egyfelvonásosának, a *Marsall*nak és az *Ibolyának* néhány további Schnitzler-művel, pl. a *Bacchus-ünnep* (*Das Bacchusfest*) vagy *A megismerés órájával* (*Stunde des Erkennens*), tehát a *Szavak komédiája* másik két részével való egybevetése, hiszen ezek a darabok is a köznapi ember színészkedését és a színész köznapi viselkedését mutatják be. A valóság és látszat, tragikum és komikum, igazság és hazugság összefonódása és ebből adódóan a szerepjátszás kényszere végső soron a két író valamennyi színházi témájú darabjában hasonló funkciókat tölt be. E színművekkel a két szerző azon túl, hogy a színészettel és általában a művészettel szemben táplált illúzióinkat szétrombolja, az emberi kapcsolatok kérdésségének, az értékek relativitásának, „széthullásának”, a Monarchia felbomlásának századunk elejére felgyorsult folyamata is rámutat.

<sup>38</sup> Uo. 533.

<sup>39</sup> Uo. 529.

## A „lét eszméje” és a „szerelem funkciója” Thomas Mann Felix Krull c. regényében

MÁDL ANTAL

1951. szeptember 29-én Thomas Mann és felesége egy európai látogatásról Egyesült Államok-beli otthonukba visszatérőben meglátogatták a chicagói Természettörténeti Múzeumot. Az író a múzeumban szerzett benyomásaitól „teljesen elragadtatva”,<sup>1</sup> a szélhámós Felix Krullt, negyven évi szünet után újból elővéve a kéziratot, ugyanazokban az élményekben részesíti a lisszaboni múzeumban. Krullt ezt megelőzően, útban Portugáliába, megismerkedett a vonat étkezőkocsijában Kuckuck professzorral, a lisszaboni múzeum igazgatójával, és nagy figyelemmel hallgatta annak tanait a „lét eszméje”-ről.

Ez a tanítás egész sor filozófiai jellegű „definíciót” tartalmaz, és az író saját bevallása szerint már-már abba a veszélybe került, hogy ismét „faustusi mezőkre téved”.<sup>2</sup> Felix Krull így Kuckuck professzortól arról értesül, hogy az élet tulajdonképpen „múló epizód”,<sup>3</sup> amely mintegy ötszázötvenezer millió éves, és hogy „maga a lét is az; semmi és semmi közt. Lét nem volt öröktől fogva, és nem is lesz örökké. Volt egyszer kezdet, és lesz egy vég, s azzal együtt véget ér majd a tér és az idő, mert ezek csak a lét által léteznek és ezáltal vannak egymáshoz kötve” (VIII, 630). A tér is csak a materiális dolgok egymás közötti rendje és kapcsolata révén létezik: „Dolgok nélkül, amelyek kitöltik, nem lenne tér, és idő sem lenne, mert az idő csupán a dolgok megléte folytán lehetséges rendje az eseményeknek, mozgás, ok és okozat eredménye. . . . A tér- és időnélküliség pedig a semmi meghatározó jegye” (VIII, 630). Felix Krullnak arra a „naiv” kérdésre, vajon az ember a fejlettebb majomtól származik-e, Kuckuck professzor kifejti tanait a „három ősnemzésről”, amelyek közül az első „a lét kipattanása a semmiből”, a második „az élet ébredése a létből” és a harmadik „az ember megszületése” (VIII, 630). Az élet ennek megfelelően a létből jön, és mint ennek kiteljesedése minden alapanyagában azonos az élettelen természettel, a „léttel”.

Ez az ősnemzés azonban Kuckuck professzor tanításai szerint semmiképpen nem marad meg határozottan körvonalazható keretek között. Az átmenet az élettelenből az élőbe folyamatos, és az organikus fejlődés sem ismer fajtái között áthághatatlan határo-

<sup>1</sup> Vö. Levél Hermann Hessének, 1951. okt. 14. — In: HERMANN HESSE—THOMAS MANN: *Briefwechsel*. Hrsg. von Anni Carlsson. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag—S. Fischer Verlag, 1975, 231.

<sup>2</sup> THOMAS MANN: *Briefe 1948—1955*. Hrsg. von Erika Mann. Berlin: Aufbau-Verlag, 1968, 248.

<sup>3</sup> THOMAS MANN *művei*. Budapest: Magyar Helikon, 1968—1970, I—XII. köt. — VIII. köt. 626. — A továbbiakban az e kiadásból vett idézetek helyét a szövegben közvetlenül adjuk meg: a kötetet római, az oldalt arab számmal jelöljük az idézetet követően, zárójelk közt.

kat. Hasonlóképpen nehéz meghatározni azt a pontot, „ahol az ember már ember és nem állat többé” (VIII, 630). Kuckuck tanítása szerint az ember azáltal lett, ami az állathoz „még hozzájött. . . . Az ember megőrzi az állatit, úgy mint az élet megőrzi magában a szervetlent.”

Az ember továbbfejlődésével kapcsolatban Kuckuck megállapítja, hogy van haladás, vagyis létezik „határozottan emelkedő út” (VIII, 634), ugyanakkor az emberi világban egy időben a legkülönbözőbb fejlődési fokozatok együttesen is léteznek; „a kultúra és a morál valamennyi állapota” (VIII, 635). A homo sapiens és az organikus természet egyéb élőlényei közötti lényeges különbséget Krull tanítómestere abban jelöli meg, hogy az embernek van „tudomása a kezdetről és a végről” (VIII, 635), és éppen ez a tudás a múlandóságról adja meg az epizódjellegnek az értékét és méltóságát, teszi érdekessé és kelt szimpátiát iránta. Az élet, mint a lét egyáltalán, nem jólétet jelent: „a lét gyönyör és teher, és minden tér- és időkorlátozta lét, minden anyagi részt nyer – még ha legmélyebb álmában is – ebből a gyönyörből, ebből a teherből, ebből az érzésből, amely az embert, az éber érzés hordozóját, egyetemes rokonszenvre hangolja” (VIII, 635).

E „filozófiai oktatást” követően néhány nappal később Krull meglátogatja a Kuckuck professzor igazgatása alatt működő múzeumot, és ott mindazt úgy éli át, mint ahogy Thomas Mann a chicagói Természettörténeti Múzeumban. Megcsodálja „a tengerben található organikus élet kezdeteit”,<sup>4</sup> az egész állatvilágot, a korai embert, a neandertali csoportot, az ős-művészt, aki a sziklabarlangok falára rajzolt. A szélhámos Felix Krull így módon „kapcsolatba kerül a lét eszméjével”.<sup>5</sup> A múzeum megtekintését Krull úgy végzi, mint „előkészületet” (VIII, 668) a Kuckuck professzor feleségével és lányával való találkozáshoz, és a létről hallott oly sok újságnak éppen úgy örül, mint a kisgyerek „a nagy örömeiknek” (VIII, 634).

Ha ennek a „pikareszk kalandregénynek” a hőse, amelyhez a „német példaképet” más művek mellett Christoffel von Grimmelshausen nagy kalandregénye, a *Simplicius Simplicissimus*<sup>6</sup> adta, ugyanazt az élményt mondhatta magáénak, mint a regény szerzője a chicagói múzeum megtekintésekor, nem lehet ezeket a filozófiai kalandozásokat sem egyszerűen szélhámoságnak minősítve elítélni, vagy talán Kuckuck professzor nem a szerző véleményéről árulkodik-e? Vajon ennek a kópéregénynek „művész-negatívja”<sup>7</sup> szócsove-e a lét merész eszméjének, és mint ilyen Thomas Mann utolsó éveiben vallott világnézetéről nyilatkozik-e? Az a veszély, hogy ezzel a kópéregénnyel az író a „faustusi mezőkre téved”,<sup>8</sup> bizonyára sokkal nagyobb volt, mint ahogyan ezt az első pillanatban maga is hitte volna, amikor a titkot felfedte. A „létnek az eszméje” ugyanebben az időben a regény szövegével szinte azonos módon fogalmazódik meg különböző levelekben és más megnyilatkozásokban. Így 1951. december 23-án Paul Amannhoz írt levelében Thomas Mann arról szól, hogy „mindenféle további részt írt a Krull-émlékezésekben”, majd ezt követően kifejti a „lét eszméjét” mint saját elgondolását, hasonlóan ahhoz, ahogyan a

<sup>4</sup> Vö. 1. sz. jegyzettel.

<sup>5</sup> THOMAS MANN: *Briefe 1948–1955*, 248.

<sup>6</sup> THOMAS MANN: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1975, XI, 530.

<sup>7</sup> Vö. NORBERT HAMPEL: *Das Negativ eines Künstlers*. Nordwest Zeitung, Nr. 282. Oldenburg, 1954. dec. 4.

<sup>8</sup> Vö. a 2. sz. jegyzettel.

regényben ezt Kuckuck professzor teszi. Ebben a levélben kifejti Thomas Mann, hogy a lét eszméje talán csak epizód „a semmi és a semmi között, ahogyan az élet a földön közbülső jelenség kezdettel és véggel, minthogy egy csillagzatnak a lakhatósága korlátozott. Ugyanakkor mindez érzékelhető konkrét határok nélkül megy át egymásba: az ember az állatiba, ez a növényibe, a szerves a szervetlen létbe, a materiális az inmateriálisba, az alig még létezőbe és a nemlétebe, amely tér és idő nélküli. Ösnemzés: hogyan és mikor lép fel a semmiben a lét első rezdülése (elektromágneses vagy bármilyen más is legyen)? Ez a tulajdonképpeni ösnemzés az első új. A második az anorganikus hozzálépő plusz, amit életnek nevezünk, egy hozzáérkező plusz anélkül, hogy anyagában új lenne. Az állathoz a szerveshez fellépő harmadik hozzáérkező elem, ez lesz az emberi. Az átmenetiség biztosítva van, de valami meghatározatlan, mint az életre való fordulásnál, lép itt hozzá”.<sup>9</sup>

Néhány héttel e magánlevelet követően, 1952. február 11-én Thomas Mann egy amerikai rádió számára rövid cikket ír *A múlandóság dicsérete* (Lob der Vergänglichkeit) címen. Ez az írás lényegében megismétli a regény Kuckuck professzorának tanításait mint a szerző saját gondolatait. Míg azonban a múzeum megtekintése egy új információ erejével hatott, és a súly a lét kezdetétől az emberré válás egész folyamatára egyenlően oszlott meg, addig a cikk vallomásos jelleget ölt, s az emberré válás és az emberi lét kérdésére koncentrált: „A lét múlandóságának a tudata az emberben elérte teljes tökéletességét. Nem mintha csak ő rendelkezne lélekkel. Mindennek van lelke. De az övé a legéberebb a »lét« és a »múlandóság« fogalmainak váltogatásában, az övé tudja és ismeri az idő nagy adományát. Egyedül neki adatott meg, hogy megszentelje az időt, és abban lássa a leghűségesebb termésre készített anyaföldet, hogy benne lássa tevékenységének, szüntelen fáradozásának, önkiteljesedésének, állandó haladásának terét, amely elvezet a legmagasabb lehetőségekig, és az idő segítségével képes a múlandóságból kicsikarni a halhatatlanságot.” Ennek a cikknek a végkicsengése még egy lépéssel továbbmegy; benne az író ugyanis kitekint a jövőbe, és kiemeli az ember felelősségét saját korával, a háború utáni évekkel szemben, egy új háborús veszély közepette: „Lelkem legmélyéből hiszem, hogy amikor az a bizonyos »Legyen« a kozmoszt a semmiből előhívta, és amikor a szervetlen létből élet fogant, az ember képe már felmerült, és kiszemeltetett a nagy kísérletre, melyet annyira meghiúsított az ember által elkövetett bűn, hogy ezzel szinte a Teremtést magát hiúsította, cáfolta meg. — Akár így van, akár nem — jó lenne, ha az ember úgy viselkedne, mintha így volna” (XI, 779).

Egy Fritz von Unruh-hoz 1952. január 13-án intézett levél, amely a fenti cikket időben valamelyest megelőzte, még inkább meggyőzhet bennünket arról, hogy Kuckuck professzor tanításai a minőségi újnak a kidomborításáról, arról a „hozzáadás”-ról, amely révén az emberréválás megtörtént, nem egyszerűen csak egy erotikus kalandor filozófalgatásai, és még csak nem is az író alkalmi ötletei egy rádiócikkben, hanem Thomas Mann késői világszemléletének lényeges alkotóelemei. Fritz von Unruh kérdésére, mi a világnézete, Thomas Mann a következőket válaszolja: „Most rögvest meg akarja kapni világnézetemet egy levélpapíron. Ez azonban nem ilyen egyszerű és én csak azt válaszolhatom, hogy lényemnek és a világhoz való viszonyomnak a lényege könyveimből meríthető.” A

<sup>9</sup> Vö. a 2. sz. jegyzettel.



levél ezt követően sűrített formában megismétli azt a gondolatmenetet, melyet Kuckuck professzor előadása tartalmaz, és a fenti cikk is kifejti.<sup>10</sup>

A *Felix Krull* e fejezetének keletkezéstörténete egyértelmű bizonyíték amellett, hogy ez a kóperegény, amelyet az író a fiatalkori kezdetek után utolsó éveiben újból elővett és tovább írt, és amelyet maga sem tartott egészen méltónak idős önmagához és a helyzet komolyságához — feltehetően ezért is tette félre ismételten és nyúlt újabb témákhoz, így például utoljára *A megtévesztett* című novellához —, mégsem került oly messze az életmű egyéb teljesítményeitől, mint ahogyan ezt a könyv kritikusan esetenként feltételezték. Nem egyedül a „lét eszméje” lépi túl a szokványos kóperegény műfaját, hanem Felix Krull valamennyi tettei feltűnő és érdekes módon különleges egységet alkotnak, és végeredményben nem taszítólag hatnak, hanem rokonszenvenné formálják és „emberivé” változtatják. Felix Krull nem is az a típus, ahogyan őt Kuckuck professzor lánya, Zouzou ismételten igyekszik beállítani, aki nevezetesen csak a külsőre ad, hanem nagy érdeklődést tanúsít mélyen szántó filozofikus gondolatmenetek iránt is. A regény nagy részei az embert mindennek a központjába helyező általános szimpátia körül mozognak, leplezetlenül hangsúlyozzák az ember elsőbbségét és elítélik a természet közömbösségét. Fritz Martinihez 1954. október 17-én írt levelében Thomas Mann maga is „eljut” arra a meggyőződésre — miután a regény első nagy sikereiről értesült —, hogy „ez a modern Hermes alapjában véve nem is frivol, hanem sokkal inkább bizonyos kozmikus megbocsájtó világhívatot”<sup>11</sup> hirdet. Hasonló megállapítást tesz Thomas Mann egyik monográfiája, Paul Altenberg, amikor úgy véli, „hogy a szélhámos figurájához ebben a regényben nem kriminológiai, sem szociológiai érdeklődés nem vezette az író, és az ebben az utolsó regényben anyni bájjal és bizonyos fokig indirekt módon nyújtott humor kizárólag a hosszú életpálya írói munkásságának következménye”.<sup>12</sup> Ignace Feuerlicht francia irodalmár is hasonló módon vélekedik, amikor megállapítja, hogy a *Felix Krull* tulajdonképpen értelemben nem kóperegény, hanem annak paródiája vagy tagadása. Thomas Mann maga is szívesen hajlik arra, hogy az irónia helyett ebben a regényben inkább a humorról összekötődött paródiáról szóljon.<sup>13</sup>

Ez a paródia és tagadás révén táplált humor — úgy tűnik — áthatja az egész művet, amelyben természetesen minden normális emberi az ellenkezőjére fordul, és ezért hat humorosnak; gondoljunk csak például a sorozási jelenetre. Felix Krullt felmentik a katonai szolgálat alól, mert a katonaoorvosok előtt „mindenképpen” alkalmasnak akar bizonyulni. Míg Thomas Mann valamennyi főalakja bizonyos hajlamot mutatott a „szélhámoság”-ra,<sup>14</sup> addig Krull teljes fordulatot tesz: mint *ténylegesen* szélhámos másoknak mindig azt igyekszik bizonyítani, hogy *nem az*. Ebben rejlik a Józsefhez és más Thomas Mann-i alakokhoz viszonyítva a hasonlóság és egyben a lényeges különbség. Nem véletlenül nevezi Robert Faesi őt összehasonlítva Józseffel, *a kenyéradóval, kenyérpusztítóval*. A regény írója ezt a hősét a tulajdonságoknak olyan bőségével ruhazza fel, ami egyedül-

<sup>10</sup> Levél Fritz Unruhnak, 1952. jan. 13. (Berlini Thomas Mann Archívum).

<sup>11</sup> THOMAS MANN: *Briefe 1948–1955*, 379.

<sup>12</sup> PAUL ALTENBERG: *Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung*. Bad Homburg von der Höhe: Gentner Verlag, 1961, 350–351.

<sup>13</sup> THOMAS MANN: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, XI, 801–805.

<sup>14</sup> PAUL ALTENBERG: *Die Romane Thomas Manns*, 33.

álló életművében, és ebből a bőségből korlátlanul pusztít és fogyaszt Felix Krull. Ez a pazarló regényhős ennek megfelelően azt a véleményt képviseli, hogy a „műveltség nem szereshető meg buta robot és magolás útján, az épp ellenkezőleg, a szabadság és a kifelé mutatott tétlenség adománya; kiharcolni nem lehet, az ember a levegővel szívja be; érette titkos szerszámok tevékenykednek, s bizvást elmondhatjuk, hogy az érzékszervek és az elme rejtett szorgalma, amely igen jól megfér a látszólag tökéletes naplopással és a nap minden órájában küzd a javaiért, a kiválasztott egyént álmában lepi meg” (VIII, 427).

A hősnek az ilyen fordított megközelítése, amelyre tulajdonképpen már a téma első felmerülésekor is lehetett kezdeményező lépéseket észlelni, új lehetőségeket nyit az író számára. Minthogy Krull teljes egészében a társadalmon kívül álló figura, vállalhatja Venosta márki ajánlatát, s kívülről és felülről megszerezheti „a léthez még a látszatot is”.<sup>15</sup> Ily módon lesz látszatra hasonló Thomas Mann más főalakjaihoz, ugyanakkor azokkal szemben azzal az előnnyel rendelkezik, hogy valamennyi korlátozó kényszeren kívül áll, lelkiismeretfurdalásai és gátlásai nincsenek, egyszerűen csak „vonzóan humánus világájtatosság” hatja át viselkedését és valamennyi tettét. Nemcsak minden sikerül neki, amire vállalkozik, hanem lénye minden jelenségnek feloldó és harmonizáló jelleget kölcsönöz. Ez a helyzet óriási lehetőségeket nyit számára, amelyeknek a befejezetlenül maradt munka csak kis részét hasznosítja.

Igy például adva van Krull számára „az összecserélhetőség gondolata”, amivel kapcsolatban az alábbi megfigyeléseket teszi: „Csak a ruházatot, a kikészítést kellett volna fölcserélni, igen sok esetben a kiszolgálók éppen úgy uraságok is lehettek volna és viszont; nem egy vendég, aki hanyagul cigarettázva terpeszkedett a nádfonató karosszékekben, bevált volna pincérnek. Pusztán véletlen, ha fordítva állt a dolog, a gazdaság véletlene; mert a pénz arisztokráciája fölcserélhető, véletlen arisztokrácia” (VIII, 580). Krull részéről aztán alkalom nyílik arra, hogy miután Venosta márkival ismeretséget kötött, ezt a fölcserélhetőséget a legteljesebb mértékben kihasználja, s ez nemcsak humoros helyzeteket teremt, hanem legalább ugyanannyi lehetőséget is nyújt a késő polgári korszak bírálatához, amely korszakban minden elbizonytalanodik saját értékében és minden mással fölcserélhetővé válik.

Krull ez a „kiválasztottsága”, a dolgokon való kívülállása alkalmassá teszi olyan tettekre is – természetesen a kalandorságra éhes erotikus síkján –, amelyek a Thomas Mann-i lét lényegét és a világhoz való viszonyát végső soron kifejezik. Ez a törekvés addig terjed, hogy a „lét eszméjé”-től elindulva az embert és annak környezetét is bevonja ebbe a humanizálódási folyamatba. Nyilvánvaló, hogy ebben a helyzetben az embereknek egymáshoz való viszonyulása játssza a legfontosabb szerepet, és Krull körülményeiből kiindulva szükségképpen a férfi és nő viszonya. Krull párhuzamosan azzal az oktatással, amiben Kuckuck professzor révén részesült, elvégzi a professzor lányának az átnevelését szerelmes lényé. Önmagának tűzi ki feladatul, hogy az „érzéketlen Zouzout” megismeresse a szerelemmel.

A szerepek fölcserélhetősége és a hős humanizálódó világszemlélete azonban ezen is túlmegy. Még abban az időben, amikor Krull későbbi, a szerelem által humanizáló szerepre felkészült, ő is a szerelem révén részesül nevelésben. Ennek során nyílik lehető-

<sup>15</sup> HERMANN STRESAU: *Thomas Mann und sein Werk*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1963, 272.

sége arra, hogy betekintést kapjon Rózsának más személyekkel folytatott szerelmi ügyleteibe, sőt bizonyos „szerény részesedést” is kap Rózsa keresetéből. E foglalkozása miatt – úgy érzi – mentegetőznie kell, és e célból felsorakoztatja következő érveit: „Aki úgy véli, hogy tett és tett közt nincs különbség, ám éljen ilyen egyszerű eljárással. Én a magam részéről azt a népszerű bölcsességet vallom, ha ketten ugyanazt cselekszik, az korántsem ugyanaz; sőt továbbmegyek, és azt mondom, hogy olyanféle címkézések, mint »korhely«, »kártvás« vagy akár »kéjenc«, az élő, különleges esetet nemcsak hogy fedni vagy magukba foglalni, de bizonyos körülmények között még csak komolyan érinteni sem képesek” (VIII, 469).

Nemcsak a hős emlékeztet bizonyos fokig Thomas Mann korábbi regényeinek egyes figuráira, hanem a világnézet irányába mutató kérdésfeltevések vagy a kópéregény témájának és motívumának megválasztása is úgy tűnik, hogy nem itt lép fel először és nem is korlátozódik kizárólag a Kuckuck-fejezet keletkezési idejére. Az ősnemzés mint a „lét eszméjé”-nek alkotórésze, amelyről Kuckuck professzor oly szenvedélyesen beszél, nem új elem Thomas Mann szemléletében. A *varázshegy*ben már Hans Castorp is szól ilyen ősnemzésről; csakhogy az író a húszas években még úgy vélte, hogy két ősnemzés feltételezésével megmagyarázhatja tételeit,<sup>16</sup> és természetesen az érdeklődési kör és annak iránya is megváltozott a közben eltelt harminc év alatt. Míg ugyanis a *varázshegy*ben az „átlag német”, vagyis végső soron a polgári individuum állt a központban, és az író az ő érdekében vallotta a világot, addig az idősebb Thomas Mann világnézetében az ember humanizálódási lehetősége került az érdeklődés homlokterébe. Castorp részére az élet és halál közötti döntés a központi kérdés, amely őt mozgatja; a létnek egymásba átmenő és határokat átlépő egysége számára még nem létezett. Így természetesen az élet és halál összefüggésének az egysége is rejtve maradt előtte.

Thomas Mann hosszú útja a mítoszképződéstől saját koráig, Németországig és annak szomorú jelenéig, a második világháború végéig ezt a témát az emberi lét végső céljával kapcsolatban többször is felvonultatja. A válaszok, amelyeket ad, ha nem is egyértelműen, már korábban is abba az irányba mutatnak, amelyekben Krull keresi a végleges megfogalmazást. Már Adrian apja is töprengett a *Doktor Faustus*ban „az élő és az úgynevezett élettelen természet egységén” (VII, 29).<sup>17</sup> Ha az általános kérdésfelvetésen túlmenően a „lét eszméjé”-től elindulunk, a léttől az élethez és az étellel az ahhoz „hozzájárult”-hoz, vagyis a homo sapienshez jutunk el, úgy az utolsó művekben a kérdésfeltevéseknek és válaszadási kísérleteknek olyan egységére bukkanunk, amelyek nemcsak határozott törekvést fejeznek ki a szociális humanizmus irányába, hanem mintegy előre jelzik már a szocialista humanizmusnak is lényeges elemeit. <sup>1</sup>

A *kiválasztott*ban ilyen értelemben az emberrel, illetve az emberré válással együtt az idő fogalma is újból előtérbe kerül. Gregorius mint bűnös lény tizenhét évet töltött „időtelen mormotaságban” (IX, 581) egy tengerből kimagasló sziklán. Ez a tizenhét év azonban a szerző véleménye szerint elővigyázatossággal kezelendő, mert nem egészében jelentette a ténylegesen tapasztalt időt; „az idő, ha semmi egyéb, csak az, s nincs más tárgya, mint az évszakok változása s a vihar színváltásai, sem megtartóztató eseménye, ami voltaképpen az időt idővé teszi ... az idő akkor vajmi keveset jelent, dimenzióban összeszűkül és

<sup>16</sup> Vö. IGNACE FEUERLICHT: *Thomas Mann und die Grenzen des Ich*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1966, 16.

<sup>17</sup> Vö. még a 16. sz. jegyzettel.

zsugorodik, amint a föld kuporgó csecsemője a tóbeli sziklán is tevé, ki idővel oly törpeszerű kicsike lett, amilyen az autorok szerint a tökéletlen s tisztátalan ősember is vala, ki emberhez méltó táplálékot még nem élvezett.” Az idő, illetve időtlenség problémája, amely *A varázshegyben*, izoláltan az emberi társadalomtól, egy tudóstanatóriumban az átlag német számára érzékelhetővé vált, és aztán a *Józsefben* az időszakok összevonásával ismét felvetődött, majd a *Doktor Faustusban* a történelmi idősikokban folytatást nyert, most ennél a példánál általános filozófiai fogalomként terjeszkedik ki valamennyi élőlényre, az előember kezdeteire is. Egy bűnbánónak a példája, aki ezáltal egy ősi állapotba helyeződik vissza, oda, ahonnan az élet egyáltalán keletkezett, a tengerbe, a késői emberré válás számára mintegy példaképpül kíván szolgálni.

A *Doktor Faustusban* Zeitblom barátjának, Adrian Leverkühnnek a szüleit mutatja be, és ennek során tájékoztat arról, hogy Leverkühn papa „rengeteget spekulált, elmélkedett” (VII, 27), „szerény keretek közt és szerény eszközökkel természettudományos, biológiai, kémiai meg fizikai tanulmányokat” (VII, 22) folytatott. Ezek a tanulmányok Jonathan Leverkühnt többek között arra a meggyőződésre készítették, hogy a Hetaera esmeralda nevű pillangó hasonlósága a „szélfútta virágsziromhoz” (VII, 23) nem más, mint a természet műve az élőlény által. Ezt a gondolatláncot folytatva jut el Jonathan Leverkühn arra a felismerésre is, hogy a kagylók maguk készítik házaikat, és „hogy ezeket a csodálatos biztonsággal, merész és finom ízléssel formált tekervényeket és boltozatokat rózsálló bejáratukkal meg százféle alakú falaik irizáló fajanszmázával maguk a kocsonyás lakók készítették – ha megmaradunk annál az elképzelésnél, hogy a természet magamagát alkotja, és nem vonjuk be a dologba a Teremtőt, akit mégiscsak kissé különös volna csapongó fantáziájú iparművésznek s művészi becsvágyú fazekasnak elképzelnünk, miért is sehol sem erősebb a kísértés, mint itt, hogy afféle mesterember-közvetítőistent, Demiurgoszt iktassunk közbe –, mondom, hogy e csodálatos burkolatokat maguk a burkolat védte puhányok termelték ki; ez volt ebben az egészben a legmegdöbbentőbb” (VII, 25). Zeitblom beszámolója szerint Adrian Leverkühn apja ezt a „legmegdöbbentőbb” gondolatot nyomom követi a szerves és szervetlen természet párhuzamos képződményeiig, és megállapítja, hogy „az ember által felelőtlenül megkísértett természet” (VII, 31) hasonló képződményeket nagy számban hoz létre.

Az utalások a teremtőre mint a büszke művészre vagy pedig egy közbülső istenség beillesztésére még a száraz és humortalan Zeitblomot is arra készítetik, hogy kissé ironikusan reagáljon. Szerzője aztán tovább szövi ezt a gondolatot, amely az állathoz „hozzákerült plusszal” létrehozott lénytől, az embertől elvezet annak teremtőjéhez. Már a *Józsefben* is Ábrahám „fedez fel” istenét, Ábrahám kései utóda, Jákob pedig istenét elmaradottsággal vádolja. Csak Józsefnek sikerül ezt a differenciát egy időközben továbbfejlődött istennel rendeznie, de még a nagy pápa, Gregorius is rá jellemző módon „szerződést köt” Istennel, miután az isteni kegyelem és saját bűnbánata folytán pápává választották.<sup>18</sup> Krull mint kívülálló ebben a vonatkozásban természetesen nem követheti

<sup>18</sup> Gergely pápa imádságával kegyelmet eszközöl ki istennél, ami hasonló értékű, mint egy szerződés. Vö. ehhez a regény alábbi részét: „Merész szokása pedig, hogy Istent kegyelemre indítsa oly esetekben, midőn magától aligha kapott volna indítást, feltűnést keltett az egész kereszténységben. Ő volt ugyanis, és nem más, ki Trajanus császárt, amiért egyszer egy könyörgő özvegynek, kinek meggyilkolták egyetlen fiát, azon nyomban igazságot szolgáltatott: a pokolból kiimádkozta” (IX, 625).

elődeit, és megközelítési módja sem elég „komoly” ahhoz, hogy a teremtővel konfrontálódhassék. A kérdés utáni kutatás, vagyis hogyan vezet el ez az út a létől, a természet létezésétől az élethez, majd az emberhez, Thomas Mannt a továbbiakban is élénken foglalkoztatja. A már említett 1951. december 23-i, Paul Amannhoz intézett levelében a *Krull*-regény Kuckuck fejezetének keletkezési idejéből ismét felbukkan ugyanez a kérdés: „Egy harmadik hozzákerülő plusz az állati organizmushoz – az jelenti az emberit. Az átmenetiség biztosítva van, de meghatározhatatlan, ahogyan az életre való fordulásnál is hozzátevődik valami.”<sup>19</sup> A levélben az író folytatja ezt a gondolatot, és keresi a „meghatározhatatlant”. „Bizonytalanokodva és nem kielégítőnek nevezve egyelőre megállapodik a szerelem fogalmánál: „A szerelmen ebben az esetben nemcsak az életnek és nemcsak az embernek, hanem a létnek az epizodikusság révén való értelmi érintkezése értendő. És a lét így talán mégiscsak a semmiből a szerelem által létrehívott valami?” Azonnal hozzáfűzi azonban: „Értelmetlenség, nyilván egy szót sem ért ebből. Egyik kis unokám azt mondta, amikor a templomból hazajött: »ha az ember így elkezdi Istenről gondolkodni, akkor agyarázkódást kap«”.<sup>20</sup> Ez a levél a kérdésvetetésnek mintegy azt az állapotát érzékelteti, ahogyan azt a *Felix Krull*-ban is láthattuk. Nem egészen négy évvel később, 1955. március 30-án az író egy másik levelében munkájára hivatkozva újból ugyanazt a példát említi hasonló összefüggésben, de mindenesetre egy lényeges különbséggel, azzal ugyanis, hogy ezúttal nem szakítja meg a levél gondolatmenetét, hanem levelezőpartnerének, Else Vielhabernek – legalábbis ami a szó használatát illeti – a következő megoldást javasolja: „Igen, a természet szörnyű semlegessége és »elfogulatlansága«! Gondolom, helyesebb »természetet« mondani vagy egyszerűen »életet«, és inkább nem azt, hogy »Isten«, mert ehhez a szóhoz akaratlanul is bizonyos emberi, de nyilván nem adekvát erkölcsfogalmak kapcsolódnak. . . . Inkább mellőzzük tehát ezt, és beszéljünk egyszerűen csak a természetről, amely, majdnem azt mondtam, Isten nevében, teljesen felelőtlenül és az erkölcstől idegenül viselkedhet. A természet nevével könnyebben viseljük el a dolgokat. De mit kezdjek a cselekvése és nemtörődősége alapján tökéletesen érthetetlen és megfoghatatlan Istennel? Nem mintha hívő ateista lennék. Ez már megint nevetséges. Mert hiszen itt van a kérdés, végső soron honnan ered a természet és élet és az egész óriási kozmikus rendezvény. Soha ember nem fog erre a kérdésre válaszolni” (XII, 814). Ez a megnyilatkozás néhány hónappal halála előtt bizonyára végleges és utolsó álláspontnak tekinthető e kérdésben.

Levélbeli megnyilatkozások, esszék és különösképpen utolsó szépirodalmi művei, amelyek témájukat illetően ezt a kérdést boncolgatták, és könnyen a vallás és a hit irányába mutathatnak, közelség folytán odavezettek, hogy élete utolsó éveiben egyre gyakrabban érdeklődtek Thomas Mann vallási felfogása iránt. Egy Rudolf Jakob Hummhoz intézett válaszleveléből ezzel kapcsolatban olvashatjuk: „Ön tudni szeretné, milyen vallás van a »szekrényemben elrejtve«, de nem láthat semmit. Ha vizsgáztatom önmagam, akkor az a rendkívül triviális eredmény adódik, hogy hiszek a jóságban és a szellemben, az igazban, a szabadságban, a merészségben, a szépségben és az igazságban, egyszerűen a művészet szuverén vidámságában, ebben a nagy megváltási eszközben, minden gyűlölettel és butasággal szemben. Ez minden bizonnyal nem elég, az embernek ezenkívül talán

<sup>19</sup> THOMAS MANN: *Briefe 1948–1955*, 249.

<sup>20</sup> THOMAS MANN: *Briefe 1948–1955*, 249.

hinnie kell a jó Istenben vagy pedig az Atlanti Paktumban. De számomra elegendő a másik. Hit! Életemet eltöltöttem azzal, hogy a nagyszerűt és a művészt csodáltam – egész esszéisztikám művem mellett csupa csodálkozásból áll, és maga ez a mű a nagyság láttán, annak szemei előtt és állandóan tekintetét ráirányítva, annak hatása alatt keletkezett, olyan csodálkozás közepette, amely egyben betekintést is jelentett, és időközönként vakmerő bizalmat fejezett ki. Tiszteletben soha nem volt hiány ebben az életműben”.<sup>21</sup>

Ennek a kijelentésnek megfelelően alakult Thomas Mann-nak az egyes vallásokhoz és egyházi intézményekhez való viszonya is. Adrianja hasonlóan az íróhoz, gyerekkorában három vallási tannal találkozhatott: saját családjá protestáns volt, Zeitblom és annak családja a katolicizmust képviselte, és Dr. Carlebach, a kaisersascherni város rabbija, valamint az impresszárió Fitelberg és a magántudós Chaim Breisacher pedig a zsidó vallás hívei. A szerzőnél hasonlóképpen találkozhatunk ezeknek a vallásoknak a képviselőivel. Származása és neveltetése a lübecki protestantizmushoz köti, majd Münchenben a katolicizmussal találkozott, a Pringsheim család révén pedig zsidó családba nősült be.<sup>22</sup> Így Thomas Mann-nál az igen mélyről jövő érdeklődés a vallásos kérdések iránt magától értetődik, anélkül azonban, hogy e három vallás közül bármelyik is meghatározó lett volna világnézetére. Minden esetben e vallások kultúrtörténeti jelentősége az, ami lenyűgözi Thomas Mannt, továbbá az a mélységes hatás, amit az emberi lélekre gyakorolnak,<sup>23</sup> és általános jelentőségük, amellyel az emberiség humanizálásához hozzájárultak. Pregnáns formában jut kifejezésre ez az álláspont például, amikor meglátogatja XII. Pius pápát, aki az író megítélése szerint helyeslőleg fogadta Mann-nak azt a megállapítását, hogy „a vallásosság végül is nem játszik olyan nagy szerepet”, és tulajdonképpen az egész „vallásos világ egysége”<sup>24</sup> a legfontosabb.

Vallási dogmákról Thomas Mann-nak nincs különösen nagy és elismerő véleménye; ez például a *Doktor Faustus*ban mindenekelőtt ott jut kifejezésre, amikor a teológia diákjai vitáznak egymással, és ott is, ahol „a nemiség megszelídítése” a házasság révén és a keresztény asszony mint „ügyes szükségmegoldás” (VII, 248) kerül említésre. Még konkrétan és szinte agresszívan nyilatkozik meg a katolikus egyház dogmáival kapcsolatban Enzo Pacihoz intézett egyik levelében. A Szűz Mária testi mennybemeneteléről szóló új dogmát „kihívásnak” minősíti, amely megmutatja, hogy „napjainkban tulajdonképpen a szabadság ellen egyesek mindent megengedhetnek maguknak”. Hivatkozva Georg Bernard Shaw *Szent Johanna* című darabjának az előszavára, a következő szigorú ítéletet fogalmazza meg Thomas Mann: „Olyan egyház, amely nem nyújt teret a szabadgondolkodóknak, amely a szabadgondolkodókat nem bátorítja annak teljes meggyőződésében, hogy a gondolat, ha csakugyan szabad, saját törvényszerűsége folytán azt az utat járja, amely az

<sup>21</sup> THOMAS MANN: *Briefe 1948–1955*, 330.

<sup>22</sup> Vö. GUNILLA BERGSTEN: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. In: *Studia Litterarum Upsaliensia*, III, 235.

<sup>23</sup> Vö. GUNILLA BERGSTEN: *Thomas Manns Doktor Faustus*, 266, továbbá lásd Thomas Mann-nak Jonas Lesserhez 1945. jan. 23-án kelt leveléből az alábbi részt: „A vallásosságban valami nagyon emberit . . . látok, és a teológiában az emberrel és nem az istennel foglalkozó tudományt.” (THOMAS MANN: *Briefe 1937–1947*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1963, 438.)

<sup>24</sup> Vö. Thomas Mann 1953. május 27-én írt levelét G. Bermann Fischerhez. In: *Thomas Manns Briefwechsel mit seinem Verleger Gottfried Bermann Fischer 1932–1955*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1973, 609.

egyház kebelébe vezet, az ilyen egyháznak nemcsak jövője nincsen a modern kultúrában, hanem nyilvánvalóan saját dogmáinak mélységes tudományosságában sem bízunk, és éppen ezért saját maga esik az eretnokség bűnébe, abba a bűnbe, amely azt vallja, hogy a teológia és a tudomány két különböző és egymással szemben álló dolog”.<sup>25</sup>

Thomas Mann kései műveiben az egyházi dogmákkal szembehelyezkedő magatartás mutatkozik meg az emberi viszonylatok, különösképpen pedig két embernek egymáshoz való szerelmi viszonya kérdésében. Leverkühn mint a teológiai tudományok diákja lánytestvérének lakodalma alkalmával az esketéssel kapcsolatban az alábbi gondolatokat fejti ki: „»És váljanak egy testté« – folytatta. – Furcsa áldás, mondhatom! . . . Pedig hát jó szándék van mögötte, éppen az, amit igabatörésnek nevezek. Nyilván ezzel akarják elsinkofálni a házasságból a bűnt, az érzékiséget, a gonosz kéjvágyat; hiszen kéjvágy csak akkor lehetséges, ha két testről van szó, nem egyről, s hogy férj–feleség egy testté váljék, ez tehát békítő szándékú hülyeség. Másrészt az ember nem győz álmélni azon, hogy az egyik test vágyik a másikra, hiszen ez olyan jelenség, amely . . . nos igen, ez a szerelem egészen kivételes jelensége. Érzékiség és szerelem semmiképp sem választható el egymástól. A szerelmet leginkább úgy tudjuk fölmenteni az érzékiség vádjá alól, ha az egészet megfordítjuk. . . . Itt már nem kerülhetjük meg a szerelem fogalmát, még ha állítólag semmiféle lelki elem sem játszik bele a dologba. Hiszen minden érzéki cselekedet egyúttal gyengédséget is foglal magába, a gyönyör egyben ad is, amikor kap, a másik boldogítása boldogság, s mindez együtt: szerelem. Szerelmesek sohasem voltak »egy test« és a vallási szabály a kéjvágygal együtt a szerelmet is ki akarja irtani a házasságból” (VII, 248–249).

Az egyházi dogmák bírálatán túlmenően is gyakran fellép a szerelem motívuma a kései Thomas Mann-nál, s minden esetben pozitív kicsengést kap. Különösképpen Leverkühnnek az ördöggel folytatott párbeszédében hangsúlyozza a szerelemnek ezt a pozitív funkcióját. Ez a – Zeitblom beszámolója szerint – Leverkühni hagyaték egy párbeszédet tartalmaz, s a benne foglalt megállapodás tulajdonképpen Leverkühntől megvonja a szerelmet: „Tilos szeretned” (VII, 331). Leverkühn először nem ért egyet a szerződésnek e kitételével és tiltakozik, figyelmezteti az ördögöt e tilalom ellentmondásos voltára: „Tilos szeretnem! Szegény ördög! Buta híreket akarsz költeni, csengőt akarsz magadra aggatni, mint a macska farkára, hogy szerződést s egyezséget alapozol olyan ingatag, kétes fogalomra, amilyen a szerelem? . . . Amit beszereztem magamnak, amivel szerinted elszerződtem hozzád, ugyan mi egyéb annak az eredete, mint a szerelem, még ha Isten kegyelméből általad megmérgezett szerelemről van is szó? A szövetség, amelyben szerinted vagyunk, még az is szerelemre épül, te vékony értelmű fráter. Azt akarnád, hogy bemenjek az erdő sűrűjébe, a négyes válaszfalra, a mű kedvéért. De azt mondják, még a műhöz is kell szeretet” (VII, 331). Erre az ördög még pontosabban határozza meg követeléseit: „Föltételem világos és egyértelmű, a pokol természetes szabályaiból fakad. Tilos szeretned, mert a szeretet melegít. Életed legyen hideg, ezért nem szabad szeretned senki ember fiát” (VII, 331–332).

<sup>25</sup>Vö. Thomas Mann 1950. november 15-én írt levelét Enzo Pacihoz. In: THOMAS MANN: *Lettere a italiani*. Introduzione e commento di Lavinia Mazzucchetti. Milano, 1962, 85, valamint Thomas Mann előszavát a *Gedächtnisbuch für Klaus Mann*hoz. In: THOMAS MANN *Gesammelte Werke in 12 Bänden*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1955, XI, 615.

Ellentétben egy fentebb kifejtett eszme-futtatással, amely szerint éppen a szerelem az az ugrópont, amely az ősnemzésnél szerepet játszhatott, itt ebben a szövetségben az ellenkező oldal kerül előtérbe. A melegség a természetben az életet meghatározó feltételek közé tartozik, és a melegséggel egybekötött szerelem nélkülözhetetlen az ember számára. Ezt azonban az ördögnek Leverkühnnel kötött megállapodása kikapcsolja, mert az a célja, hogy Leverkühn valamennyi szellemi potenciáját kizárólag a keletkező zenei életmű szolgálatába állítsa. Leverkühn egyre növekvő hidegsége együtt jár a fokozódó kapcsolathianyával, és a szeretet hiánya mint az emberiség fogyatékosága jelenik meg, mint bűn az étellel szemben. Az olyan szerelem, amelytől megvonták „az állati melegetséget”, s ilyen szerelemmel és lehetőséggel tulajdonképpen már a fiatal Leverkühn is kacérkodott, és amilyent most az ördöggel kötött szövetséggel realizált, végzetes következményekkel jár, és Thomas Mann e nagy főhősének tragédiáját okozza.

Visszatérve a szerelem motívumára, Thomas Mann már 1949-ben *Goethe és a demokrácia* című beszédében is hangsúlyozta, hogy „a nagyszerű jóakarát”, amely Goethe sajátja volt, „...a goethei jóakarát és életigenlés más szóval kifejezve: szeretet. Kiszámították, hogy ez a szó a leggyakrabban fordul elő műveiben, és testvéri közelségben áll mellette az »igaz« szó . . . Tartsunk mi is vele, előkelő gondolkodásával, mindent megértésével! Akkor sosem jutunk abba a szerencsétlen helyzetbe, hogy ellenzétkébe kerüljünk az étellel és a szeretettel szemben” (XI, 333–334). A szeretet és szerelem funkciója különösképpen középpontban áll a *Felix Krull* nevelési regényben is. Felix Krull ebben a vonatkozásban is ellenpólusa a legtöbb Thomas Mann-i hősnek. Míg *A varázshegy* Hans Castorpja Madame Chauchat-nál kénytelen átadni az első helyet a nálánál sikeresebb Peeperkornnak, és József is a magasabbra való elhivatottsága miatt kénytelen Potipharné szerelmi kísérleteit visszautasítani, Leverkühn pedig nem szerethet, mert a szerelem melegséggel járna és ártana művészi kiteljesedésének, addig Krull tulajdonképpen a szerelem kiválasztottja. Mint erotikusban igen korán megérlelődik benne az a meggyőződés, hogy „kétszer akkora erővel és édességgel tudta élvezni a szerelmet, mint mások” (VIII, 403), és éppen ezért szerelmi játékait nem egyszerűen egoista céllal üzte: „...az élvezetem nem volt önző”. Mindezekkel együtt első tapasztalatai így is elvezetik ahhoz a felismeréshez, hogy még „az állatias vágykielégülés” legdurvább módja is élvezetet jelent, és része „a nagy öröm”-nek, mert hiszen „szeretetre méltó csak a vágyakozó tud lenni, de nem a jóllakott” (VIII, 403). Ezeket az első tapasztalatokat, amelyeket még a szülői házban a cselédlánynál szerzett, követi aztán a mű további részeiben – amelyek már az ötvenes években keletkeztek és így az író utolsó éveinek világnézetét fejezik ki – annak a szakadatlan szerelmi folyamatnak a leírása, amely a könyv több mint háromszáz oldalán keresztül tart.

A második könyv hatodik fejezetének bevezető részében ilyen értelemben Felix Krull megállapítja – a szerelmet a humanizmus alkotórészének tekintve –, „hogy semmilyen emberi dolog nem idegen számomra” (VIII, 461). Elveti, hogy az erkölcsöt sorompóba állítsák a „vágyakozás ellen” (VIII, 461). Ezt követően jön aztán az a merész kísérlet, hogy az örömlányok „hivatását”, valamint a kerítők foglalkozását humanizálja. Krullnak az örömlányok egyik ilyen képviselője, Rózsa a „tanítómestere lesz és alaposan kineveli” (VIII, 467). Ez az iskola Krull nézete szerint döntően kihatott fejlődésére: „nem abban az értelemben, mintha külső életrealitásomat különösebben előbbre vitte, polgári életformámat közvetlenül finomította volna – ahhoz ez a keleti vadvirág éppenséggel nem



volt alkalmas személy, mégis helyénvaló itt a »finomodás« szó, amelyet csak a legjobb tudásom ellenére mellőznék. . . . És itt nem a szerelem-*ben*, hanem a szerelem *által* való finomodásra kell gondolni” (VIII, 470). Krull meg van győződve arról, hogy életének csínyjeit nem követhette volna el annyi finomsággal és eleganciával, ha nem járta volna ki Rózsa „cudar szerelmi iskoláját” (VIII, 470).<sup>26</sup> Ez a szerelem révén történő finomodás a továbbiakban meg is mutatkozik Krull életpályáján; így például, amikor Houflé írónőnek lesz a kedvére, de olyan kísérleteinek, amelyek szemében a szerelmet lealacsonyítanák, ellenáll. Ellentmond, amikor a szép asszony őt „az istenien buta férfival” és a „nem szellemi emberrel” akarja azonosítani. Krull nem követi Houflé asszonyságot „a szerelem megfordítottágában”, amikor a nő azt kéri tőle, hogy rabszolganőként bánjon vele és nadrágtartójával verje véresre. Krull ezt elutasítja: „Eszem ágában sincs, Diane. Mit képzelsz rólam? Nem vagyok az a fajta szerető, aki ilyesmit megtesz” (VIII, 535).

Krull oly mértékben került a szerelem iskolájának a hatása alá, hogy egy Párizsban éppen vendégszereplő cirkuszt csak e humanizálódásra képes szerelem szempontjából tud végignézni. Az emberiséget és az emberré levést abban méri le, hogy ki milyen mértékben képes szeretni. Az artisták első megpillantásakor felteszi önmagának a kérdést: „Micsoda emberek ezek az artisták! Emberek-e valóban?” (VIII, 545). Az általa oly nagyon megcsodált artistanő, Andromaché ilyen értelemben kételyeket támaszt benne. Hivatása és foglalkozása miatt az artistanő teste olyan izomzati fejlődést mutat fel formáiban, amelyek Krullt már elbizonytalanítják, „vajon ez a nő titokban nem fiatal férfi-e?” (VIII, 547) Amikor a salto mortale végrehajtásánál megfigyeli, ismételten kérdezi önmagától: „emberi lény volt-e vajon Andromaché? Az volt-e, ha elhagyta a porondot, ha túl volt a szakmai teljesítményen, a természetellenességgel határos, egy nő számára valóban természetellenes mutatványokon? . . . Ezen a módon érintkezett a férfival; másféle érintkezése elképzelhetetlen volt, mert nyilvánvaló, hogy ez a szigorúan fegyelmezett test azt, amit más nő a szerelemnek áldoz, kalandos művészi teljesítményre pazarolja. Nem volt nő; de férfi sem volt, következésképpen ember sem lehetett” (VIII, 548).

A cirkuszi elhivatottság azonban nemcsak azokra lehet óriási hatással, akik azt gyakorolják, és akik ezáltal igazi emberiségüktől megfosztják önmagukat, hanem hat, éppen a cirkusz műfaja révén, mégpedig negatív irányba, a nézőkre is: „Ezért lélekben elkülönültem a sokaságtól – mondja Krull –, amely csupán önfeledten élvező áldozata volt a varázslatnak, arra nem is gondolt, hogy megmérkőzzék vele. Az emberek csak élvezték, és az élvezet passzív állapot, nem elégít ki senkit, aki úgy érzi, hogy tevékenységre, hogy önmaga kiélésére született” (VIII, 551–552). És Krull ilyennek érezte önmagát; folytatta humanizálódó kalandokkal teljes szerelmi útját. Pincérnek előlélve egyszerre két emberrel is találkozik, akiknél lehetőség volna, hogy a párizsi cirkusz közönségéhez hasonlóan passzív élvező legyen. Ő azonban ezt elutasítja, mert „sohasem

<sup>26</sup> Rózsa alakjához vö. még Klaus Mann megnyilatkozását a magyar főváros éjszakai életéről: „Ki akarta volna itt elrontani a játékot? Én semmi esetre sem, mert ez a szatócs-kereskedői, ugyanakkor nagyszerűen elementáris, antik-ázsiai stílusban önmagát felülmúló érzékiség mindenképpen szimpatikus volt számomra. Kiteljesedett, drasztikusan kiélt nemiség, ott is, ahol nem anyagi érdekből bujálkodik, felvidít mint állati komponensünk egyetlen ártatlan vagy mégis relatív veszélytelen megnyilvánulása, amelyet végül is nem lehet teljesen elrejtetni.” (In: KLAUS MANN: *Der Wendepunkt*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1958, 390.)

letem hiú és kegyetlen örömet embertársaimnak fájdalmában, ha személyem olyan vágyakat ébresztett bennük, amelyek teljesítését józan életfelfogásom tiltotta” (VIII, 562). Így elutasítja Twentymans lányának ajánlatát, aki szökni szeretne vele, hogy felesége lehessen, s ezáltal apját kész tények elé állítsák. Krull ezt ellenzi, és mindent megtesz annak érdekében, hogy a lány „jó hírre” vigyázzon, míg végül is sikerül neki a lányt tervéről lebeszélni. Krull egy másik javaslatot is elutasít, egy angol lordét, aki személyi szolgálatra akarja megnyerni; egy előkelő, jó megjelenésű, jó beosztású szolgáló szerepét szánja neki, majd később esetleg fogadott fiává is tenné.

Az erotikus Krull szerelmi sorozatának csúcspontját mindenestre Kuckuck professzor feleségéhez és lányához fűződő viszonya jelenti. A szerelem motívumának itt egészen különleges szerep jut: párhuzamosan halad a Kuckuck professzor által nyújtott tanítással, amely a három ösnemzésről, a lét kezdeteiről, az élet és az ember létrejöttéről szól. Ez az egybekapcsolás a regényben mindkét vonulat jelentőségét kölcsönösen felerősíti. Egyrészt az erotikus Krull „csodálatos” érdeklődést tanúsít a mélyenszántó tudományos kérdések iránt, másrészt pedig az író által ábrázolt közvetlen szexuális élményt az élet jelentős részévé emeli, és mint ilyen elméleti vonatkozásai fejtegetésekkel köti egybe. A szerelmet tanítják ebben a regényben, és ennek során a vele szemben megnyilvánuló általánosan uralkodó elutasító vélemény helyesbítést nyer, s ezáltal a neki szánt szerep humanizálódási folyamata különösképpen hangsúlyt kap. Krull, aki egykor Rózsa szerelmi iskoláját járta ki, most azt a feladatot kapja, hogy Kuckuck professzor lányát, Zouzout tanítsa meg a szerelemre.

Ehhez az első alkalmat Zouzounak a szerelemről elejtett negatív vélekedése adja, amikor is egy elutasító „pfujjal” megjegyzi: „ez illetlen téma” (VIII, 676–677). Krull látszólag egészen általánosan reagál a lány megjegyzésére, amikor felhívja figyelmét arra, hogy a szépet szeretni kell, mert „a szépség a szív szabad prédája” (VIII, 678), és a szépséget semmiképpen nem szabad a gyűlöletes „pfuj” szóval bepiszkítani. Négyszemközt folytatott további beszélgetések aztán lehetőséget adnak Krullnak ahhoz, hogy „a szerelmet megvédje”, amelynek során feladata egyáltalán nem bizonyul könnyűnek, mert Zouzou számára a „fiatalemberek utálatos, vásott fickók, folyton illetlenségen jár az eszük” (VIII, 706). Két teniszjáték közötti szünetben aztán Zouzou ismét alkalmat talál arra, hogy Krull szerelmi kísérleteivel szemben kifejtse „elméletét” a szerelemről. A lány azt a nézetet vallja, hogy a szerelem kifejezetten tehertétel és kizárólagosan a férfiak ügye; a női nemnek semmi köze hozzá. Az őt ostromló Krullnak ilyen értelemben meg is magyarázza: „És mit akar? Mit szeretne elérni olvadozó szavával és tekintetével? Valami kimondhatatlan nevetséges, képtelen, gyermekesen gusztustalan dolgot. Azt mondom: kimondhatatlan, pedig természetesen egyáltalán nem kimondhatatlan, és én ki is mondom. Azt akarja, egyezzem bele, hogy összeölelkezzünk, egyik ember átkarolja a másikat, akit a természet gondosan elválasztott és elkülönített tőle, s hogy maga a száját rászorítsa az enyémre, úgyhogy az orrlikaink keresztbe álljanak, és beleheljük egymás lélegzetét, ami nem más, mint utálatos illetlenség, de élvezetté facsarva az érzékiség által, . . . abba akarnak bennünket belecsábítani, hogy magukkal együtt elveszítsük a fejünket, s hogy két erkölcsi lény emberevők módjára viselkedjenek. Ide akar kilyukadni az udvarolgatással” (VIII, 715–716). Krull úgy véli, hogy Zouzouval szemben a szerelmet „költői szavakkal” (VIII, 716) kell megvédenie. Ugyanakkor bevallja: inkognitója, álnéven való szereplése nem tette volna lehetővé számára, hogy találkozzon a valósággal, és Zouzou merev

határozottsága különleges lehetőségeket nem is kínált számára. Így könnyen emelkedhetett fel a költészet régióiba, hogy a poézist hívja segítségül a szerelem megvédésére. Kizárólag a csókra korlátozódik, amelyről mint „a világ leggyöngédebb érintkezéséről” szól, „amely néma és bájos, mint egy virágszál”, váratlan és mintegy magától történő esemény, „két pár ajak egymásra találása”. Krull szerint csók közben egyébről „nem is álmodik az érzés, mert az egy másik érzéssel való egyesülésének hihetetlenül boldog megpecsételése” (VIII, 717).

Krull költői képei azonban Zouzounál egyelőre csak a tervezett cél ellenkezőjét váltják ki; a „két pár ajak édes egymásra találása” Zouzou számára csak egy lépést jelent abba az irányba, „ahogy egy szegény ember a másik ember testének párolgó felszínét szájjal végigkóstolja, s nem szégyellik üzekedésük szájalmas nevetségességét”. Krull költői képeire a lány is egy verssel válaszol, amelyet egy vallásos könyvben olvasott, s ez így hangzik:

Lehet az ember kívül bárminő szép,  
Belül csak rútság és bűdösség.

E versike elhangzása után Krull kénytelen beismerni, hogy Zouzounál a költészet egyedüli fegyverével nem fog célt érni. Sokkal inkább hasznosítható az a tanítás, amit Kuckuck professzortól, a lány apjától kapott. A szerelem védelmét így Krull a költészet játékos szférájából felemeli az egész mű emberréválás-tendenciájának szintjére. A lánytól hallott versike szerinte „bűnösebb a legbűnösebb bujálkodásnál”, és ahogyan ez a versike az élet szép játékát elrontja, „ez nemcsak bűn, hanem egyszerűen és kereken ördögi cselekedet” (VIII, 718). Szerelem nélkül ugyanis, fejti ki most a lánynak Krull, „legfeljebb csak az élettelen világ, a szerveslét lenne becsülésre méltó” (VIII, 718–719). Az a folyamat, ahogyan „a szerveslétből . . . támadt a szerves élet” (VIII, 719), sem a legtisztább; mégis mindezzel együtt szerelem és csodálat nélkül nem kerülhetett volna rá sor.

Azonban további érvelések, amelyek hivatottak bizonyítani, hogy ebben a csodálatra méltó világban az ember és szerelme áll a központban, nem bizonyulnak elegendőnek ahhoz, hogy a lánynak, aki beszél és mondja a magáét, mert él és egészséges, Krull helyre igazítsa a fejét. Ugyanakkor nem kerüli el figyelmét, hogy érvelései nem bizonyultak teljesen haszontalannak, és igyekezete, „amellyel a gyönyör, a szerelem szószólójának” szegődött, „nem maradt egészen hatástalan” a lánynak. Amikor pedig családi körben jelentős műalkotásokat tekintenek meg együtt, és mindaz, amit Krull hall, csak bemegy az egyik fülén, a másikon meg ki, kizárólag az jár az eszébe, hogyan lehetne „a rideg Zouzouval a szerelem lényegét” elfogadtatni. A természet és a műalkotások is ebben a helyzetben az emberi érzésekkel elfoglalt lélek számára „csak díszlet, csak felületesen észlelt háttere az emberi dolgoknak” (VIII, 720). Így válik érthetővé, hogy Zouzou a műalkotások megtekintésekor, amelyeknek szépségét Krull éppen a lány szépségéhez hasonlítja, egyáltalán nem hatódik meg a fiú érveléseitől, hanem ironikusan kitér ostromlásai elől.

Míg azonban fentebb Zouzou Krull érveléseit saját eszközeivel verte vissza, melynek során poétikai szavaira ő is egy versikével válaszolt, most Krull hasonló módon alkalmazza a lány módszerét. Zouzou ugyanis arról kezd beszélni, hogy az emberek elidegenedtek

egymástól, és nincs többé közük egymáshoz. Krull elfogadja ezt az alapszituációt, és ebből vezeti le érveit: „Azt mondta a minap, a természet gondosan elválasztotta és elkülönítette egyik embert a másiktól. Nagyon helyes és találó. Így van ez természetből fogva és szabály szerint.” Minthogy azonban „az egész lét mindenestül csoda, de a szerelem . . . a legeslegnagyobb” (VIII, 723), így ismét csak érthető megint, ha a természet éppen a szerelemnél kivételt tesz: „Mi az, ami a természetet eltéríti szándékától, mi az, ami a világegyetem ámulatára megszünteti egyik embernek a másiktól, tőlem, tőled való testi elkülönöttségét? A szerelem. Mindennapos dolog, de örökké új, és ha kellő világításban nézzük, egyszerűen elképesztő”. Ez a hallatlan csoda hat, amikor az emberek legyűrűk önmagukban azt, ami elválasztja őket egymástól, és ha némi rossz lelkiismerettel is, ez egyébként „a világ legédesebb lelkiismeretfurdalása”, egymáshoz közelíti őket, és így megszűntek egymás számára „közömbös, vagyis kellemetlen, sőt visszataszító lenni, mert mindez nem az egyiké, hanem a másiké, s minden az elragadtatásnak, a vágyakozásnak, az érintés sürgető ösztönének tárgyává lett; s ebből a gyönyörből a szemek előre elvesznek, ellopnak annyit, amennyit csak tudnak” (VIII, 725). Ez az érintkezés „a legvégsőt is elköveti és megkísérli, hogy határtalanná, tökéletessé tegye a közelséget, kétféle élet valóságos, teljes egyéválásává fokozza, de furcsa és szomorú, hogy ez minden erőfeszítése ellenére sohasem sikerül neki. Annyira nem küzdheti le a természetet, amely noha fölidézi a szerelmet, elvileg mégis az elválasztottság mellett van” (VIII, 726).

Ezek a fejtegetések Zouzouban végül is némi megértést ébresztenek „a szerelem megható rendkívülisége iránt” (VIII, 727), és amikor a szerelemről szóló legközelebbi és utolsó paragrafusban a férfi és a nő kapcsolatáról szólva a vita áthelyeződik az általános emberi területre, szerény, de végül is meggyőző sikerhez vezet. A szerelem általánosítása, amely kifejeződik, ha például az utcasarkon egy piszkos koldusgyerekek ajándékot adunk, és tetves haját megsimogatjuk, Thomas Mann szemléletében kapcsolódik ahhoz az általános szimpátiához, amelyben az embernek és az egész világtörténésnek közelednie kell. Még meggyőzőbben hat Zouzou számára Krull következő érvelése, amely kimondja, hogy két ember kézfogása tulajdonképpen nem egyéb, mint az emberi elidegenedésnek és elszakítottságnak a legyőzése a szerelem által, csak hogy a legtöbb emberben ez így nem tudatos: „De a valóságban, kellő megvilágításban a bámulatosság körébe tartozik, a természetnek önmagától való elpártolásának kicsiny ünnepe ez, az idegenkedő ellenszenv tagadása, halvány nyoma a titkon mindenütt jelenlevő szeretetnek” (VIII, 728). Zouzou e fejtegetések végén kezet nyújt Krullnak, és néhány nappal később erős meghatottság közepette csókra is sor kerül, még ha ez párosul is azzal, hogy a szerelemben megtért lány csók közben öklével Krull hátán „dobol”.

KNIEZSA VERONIKA

## A skóciai angol nyelv néhány problémája

A XIV. század fontos időszak Skócia történetében. I. Edward angol király bekebelező törekvéseit hosszú évek háborúival (1297–1314) sikerült elhárítani, és az ország viszonylag békés évtizednek nézett elébe. Önálló nemzeti, politikai és kulturális élet alakulhatott ki, amelynek alakító hatása a nyelv fejlődésében is megnyilatkozott. Skóciában ebben az időben a Felföldön gaelül, az Alföldön angolul beszéltek, a főrangúak nyelve a francia is volt, a közigazgatásé a latin. (A szigetek: Orkney, Shetland és a Hebridák ekkor még norvég fennhatóság alá tartoztak.)

Az angol nyelvtörténet kutatói megegyeznek abban, hogy a XIV. században Skóciában beszélt angol nyelv (a továbbiakban: skót) nem különbözött lényegesen a szomszédos észak-angliai területeken beszélt északi típusú angol nyelvtől, amely az óangol korszakban a northumbriai nyelvjárásból alakult ki. A skótban azonban hamarosan kialakultak a rá jellemző nyelvi sajátosságok (vö. Kniezsa 1978). A XV. századtól skót irodalmi nyelv megjelenését figyelhetjük meg, és valószínű, hogy ekkor kezdenek kialakulni a nyelvjárások is.

A legrégebb írásos emlékek latin nyelvűek, a XII–XIII. századból. Ezekben található a legkorábbi adatok a skótra: latin szövegbe ágyazott szórványok, személy- és földrajzi nevek. A XIV. század utolsó évtizedeitől kezdve bukkannak fel a skót nyelvű okiratok, törvények, bírósági iratok, magánlevelek, és számuk a XV. századtól egyre szaporodik. Legtöbbjük eredeti kéziratban maradt ránk, mások valamivel későbbi másolatban. XV. századi leírásokban, krónikákban említést tesznek XIII. századi irodalmi alkotásokról, de ezek csak kései tolmácsolásban maradtak ránk, így nyelvészeti szempontból nem értékelhetők. Az első irodalmi mű a *Bruce*, amelyet John Barbour aberdeeni fődiakónus írt 1375-ben. A szöveg két késő XV. századi kéziratban és egy XVI. századi nyomtatványban maradt fenn. Mindhárom szövegvariáns, helyesírási, nyelvtani, metrikai és lexikai eltérésekkel, ami arra enged következtetni, hogy a téma népszerűsége miatt (Robert Bruce volt az I. Edward elleni függetlenségi harcok skóciai hőse, később I. Robert néven Skócia királya és lánya házassága révén a Stuart-ház megalapítója) az eposz megírása után száz évvel, a balladák mintájára szövegváltozatok alakultak ki. A nyelvészeti elemzések azonban azt mutatják, hogy a *Bruce* rímeit fel lehet használni a késő XIV. század hangalakjainak rekonstrukciójára. Egy másik jelentős kézirat a *Szentek Életének* gyűjteménye, amelyet szintén a XIV. század végén, esetleg a XV. század elején írtak (maga a kézirat a XV. közepéről való másolat). A XV. század a skót költészet virágkora, melynek fő alakja Robert Henrisoun és William Dunbar.

A ránk maradt irodalmi kéziratokat gondos szerkesztői munkával kiadták (legtöbbjüket a Scottish Text Society gondozásában), a köteteket hasznos bevezető tanulmányokkal és glosszáriumokkal látták el. Az okiratokhoz azonban nehéz hozzáférni, még a nyomtatásban megjelent anyag is különböző kiadványokban van szétszórva. Ezeket a kiadványokat általában a történelem tanulmányozása céljára szerkesztették, sok esetben a szövegvariánsokból ideális változatot ollózva össze, máskor csak kivonatolva, és rendszerint figyelmen kívül hagyva azt, hogy melyik szöveg eredeti kézirat és melyik másolat. A *Facsimiles of the National Manuscripts of Scotland* (szerkesztője Sir Henry James, Southampton, 1870) nagyon értékes abból a szempontból, hogy a facsimile mellett nagyon gondos, betűhív átirásban is közli a dokumentumokat (az itt tárgyalt korszakra vonatkozó okiratok a II. kötetben találhatóak meg). Jane Slater disszertációjához (*An edition of early Scots Texts from the Beginning to 1410*. Ph. D. Thesis. Edinburgh, 1957) összeállított egy korai skót szövegyűjteményt, de sajnos nem publikálta. A Glasgow-i Egyetem egyik munkatémája az, hogy katalogizálja mindazokat a

középkori skót kéziratokat, amelyek mind ez ideig különböző gyűjteményekben lappanganak. Az Edinburgh-i Egyetem is támogatja a skót tanulmányokat. Egyik legfontosabb vállalkozása a korai skót szótár (*Dictionary of the Older Scottish Tongue*, Chicago, 1937), amelynek jelenlegi szerkesztője, A. J. Aitken számos fontos cikket írt a korai és középskót nyelvészeti problémáiról (Aitken 1971, 1977). A helynévkutatás is jelentős eredményeket mutathat föl, W. T. Nicholaisen *The Place-Names of Scotland* (London, 1976) c. könyvében összegezi tanulmányait. Számos disszertációt írtak sokat ígérő címmel, de mivel ezeket általában nem publikálják, jóformán hozzáférhetetlenek. A szintaxis sokáig elhanyagolt terület volt. S. J. G. Caldwell *The Relative Pronoun in Early Scots* (Helsinki, 1974) címen tett közzé mondattani tárgyú dolgozatot, és hasonló témáról tartott előadást Suzanne Romain az I. Nemzetközi Angol Nyelvtörténeti Konferencián Durhamban, 1979-ben, középskóra vonatkoztatva. K. Bitterling a Bruce szókinsét vizsgálta meg *The Vocabulary of Barbour's Bruce* (Berlin, 1970) c. munkájában.

James Murray volt az első tudós, aki a skót történetéről írt. A Skócia déli megyéinek nyelvjárásairól szóló monográfiájában rövid történeti áttekintést ad arról, hogyan fejlődött a skóciai angol az óangol korszaktól a XVIII. századig. Tőle származik a skót korszakolása: korai skót a XIV. század végétől a XV. század utolsó harmadáig; középskót a XV. század végétől a XVIII. század kezdetéig; modern skót a XVIII. század óta. Murray hívta fel a figyelmet arra, hogy a gael hatás milyen fontos volt a skótban, pl. a zöngétlen palatális és veláris spiráns megőrzése, és néhány skót nyelvjárás hangváltozása gael hatásra vezethető vissza, pl. *wha* 'ki, aki' *faa* alakja Fife megyében; a skandináv nyelvek hatását azonban tévesen tagadta.

Murray művét azóta is idézik, és állításait a korszakkal foglalkozó szerzők állandóan megismétlik, különösen a középagol diftongusok monoftongizálásáról szóló elméletét. Murray szerint ugyanis az | ai, ei, oi, ui | diftongusok a megfelelő hosszú monoftongussal | a:, e:, o:, u: | estek egybe, és ezáltal válhatott az ⟨i⟩ a magánhangzók hosszúságának jelölőjévé: *deid* (Angliai OE *dēd*, Nyugati szász *dāēd*), *mair* (OE *māre*) (Ackermann 1898), *moyt* (OE *mōt*), *guid* (OE *gōd*) (Glawe 1908) stb. Ezt az elméletet már 1894-ben megcáfolta W. Heuser, majd O. T. Williams (1910) megerősítette, 1967-ben K. J. Kohler pedig újból visszatért a problémához, hogy bebizonyítsa az elmélet helytelenségét. Heuser (1898) és Williams (1910) a Bruce és más XV. századi versek rímeit elemezték, és megállapították, hogy a Murray hirdette monoftongizáció nem jött létre, A rímvizsgálatok egyéb, irodalomtörténeti kérdésre is fényt derítettek. Horstmann (1888) a *Szettek Életéről* ugyanis azt tartotta, hogy ez a gyűjtemény is Barbour műve, mert két skót származású szent, Ninian és Machor élete is helyet kapott benne, s ezek a darabok nem a *Legendarium Aureumból* valók. Wintoun és más krónikások szerint Barbour számos művet alkotott, amelyek elvesztek, de a *Szettek Életét* semmilyen hagyomány nem tulajdonította Barbournak. Horstmann azért is gondolt rá mint szerzőre, mert a *Szettek Élete* nyelvileg is, verselési szempontból is kiváló alkotás. Lidgate Trója-könyvének cambridge-i kéziratában van két betoldott részlet, amelyek nyelvileg is, metrikailag is eltérnek a szöveg többi részétől, és amelyeket a másoló Barbour nevére utalva illesztett Lidgate szövegébe. Buss (1886) összehasonlította a Bruce és a *Szettek Élete* rímeit a szóban forgó Trója-töredékekkel, és megállapította, hogy a Trója-töredékek nemcsak rímtechnikájában különbözik a Bruce-tól, hanem irodalmi szempontból is elmarad Barbour eposzától. Arra is rámutatott, hogy a *Szettek Élete* nem lehet Barbour műve, mert rímtechnikája fejlettebb a Bruce-énál.

A XIX. század végétől kezdve számos disszertáció foglalkozik korai skót szövegekkel, ezek főleg fonológiai és morfológiai szempontú feldolgozások. Ezek közül számunkra Ackermann (1898) disszertációja a legfontosabb, amely a késő XIV.–kora XV. századi okiratok fonológiáját tárgyalja. Elsősorban a szövegek kiválasztásának elve teszi munkáját jelentőssé: csak eredeti kéziratokat vesz figyelembe, a másolatokat igyekszik mellőzni. Kár, hogy csak nyomtatásban megjelent szövegekhez juthatott hozzá, így a forrásszövegek listája nem olyan kimerítő, mint az kívánatos volna. Hiányossága a feldolgozásnak, és ebben más kortársával osztozik, hogy míg a kivételes helyesírású alakokat teljes számban felsorolja, a szabályosnak számító esetekből csak mutatvány példákat közöl, így nem állapítható meg a szabályos és ezektől eltérő írásmódok aránya, és az sem, hogy az eltérések tendencia jellegűek-e. Hasonló feldolgozás Glawe (1908) disszertációja, aki a XV. század második felében írt törvények nyelvét írta le, Ackermannhoz hasonló hiányosságokkal.

A jelen dolgozat célja, hogy megvizsgálja, lehet-e a szekunder irodalom alapján és segítségével eredményesen tanulmányozni és leírni a korai skót nyelvállapotot.

Murray egyik legtöbbet idézett tétele a monoftongizáció következtében magánhangzó-hosszúságot jelölő (i) kialakulása volt. Murray maga jegyzi meg, hogy ez a monoftongizáció a déli skót nyelvjárásokban nem jött létre, ott még a XIX. században is megőrződött az |ai| és |a:| külön hangként. A monoftongizáció tényét, és különösen az |ai| és |a:| egybeesését a mai is használatos kézikönyvek átvették, Morsbach (1896), Luick (1914), Jordan (1925) csak az egybeesés idejét határozzák meg egymástól és Murraytól eltérően, általában a XIV. század végét tartva a folyamat lezajlása legkésőbbi időpontjának. A két hang egybeesését arra alapítják, hogy Barbour *Bruce*-ában előfordul néhány olyan rím, amelyben |ai| és |a:| található: *ga : say, Thomas : sais*. Heuser és Williams a rímek beható tanulmányozása eredményeként elvetette a monoftongizációt. Heuser (1894) kimutatta, hogy az |oi| és |ui| diftongus soha nem vált monoftongussá a skótban, ezek mind a mai napig diftongus ejtésűek, vagy hanghelyettesítéssel változtak meg. A korai skótban nagyon kevés volt az |ei| diftongus. Az OE *eɪ* hangsorból kialakult |ei| diftongus már a korai középsőangol korszakban egybeesett az OE *aeɪ* hangsorból alakult |ai| diftongussal, amit a túlnyomó többségben jelentkező (ai) írás is bizonyít (OE *weȝ* > ME *wei* > *vay*, OE *daeȝ* > ME *day*). Heuser szerint a korai skótban |ei| csak a zöngétlen palatális réshang [x] vokalizációja révén jött létre (OE Angliai *hēh* > *hei, heht* > *eiht*), az abszolút szóvégi helyzetben ez a hang monoftongizálódott ugyan |e:|-vé, de soha nem írták (ei)-vel, következésképpen (e) volt a jelölése, és rímekben is mindig eredeti |e:|-vel rímelt. Ezáltal a probléma az |ai| és |a:| kérdésre szűkült le.

Heuser és Williams rímvizsgálatai azt mutatják, hogy mind a *Bruce*-ban, mind a XV. századi költészetben az |ai|-t és |a:|-t szigorúan külön hangként kezelték, és ezek általában nem rímelték egymással. Kivételt képeztek azok az esetek, ahol |ai|t |r| követte, ezek az esetek adják az |ai| : |a:| rímek zömét; továbbá |a:| rímeltetett francia |ai|-val (*repaire: Beauvare*, illetve *vitalle : hale*) A *Thomas : sais* és a *ga : say* féle elszórt esetekkel azonban nem tudtak mit kezdeni. Kohler (1967) disszertációjában újra vizsgálat alá vette az (i) mellékjel kérdését, és megállapította, hogy túl sok figyelmet szenteltek Murray megjegyzésének az |ai| és |a:| egybeeséséről, és annak, hogy ez a jelenség csak a déli skót nyelvjárásokban nem jött létre. Murray szerinte jól ismerte a déli skót nyelvjárásokat, a többi azonban csak írásos szövegek alapján. Kohler megvizsgálta, mit írnak a XVI–XVII. századi kiejtésanárok erről a kérdéssel, és a mai skót nyelvjárások hangmegfeleléseit is figyelembe vette. Megállapította, hogy a ME |ai| és |a:| nemcsak a déli, hanem a többi skót nyelvjárásban sem esett egybe teljesen, általában külön-külön hangként fejlődtek tovább. Thomas Smith 1568-ban és Alexander Gil 1621-ben olyan szavakban jegyezték föl monoftongus ejtést, mint *pay, say, day, way*. Kohler ennek alapján azt a tételt állítja föl, hogy az |ai|-|a:| egybeesés olyan esetekben jött létre, ahol a diftongus szóvégi helyzetű volt, és szillabikus végződés, *-is, -it* követte: igék jelen idő, kijelentő mód, egyes szám 3. személyű alakjaiban és főnevek birtokos esetű vagy többes számú alakjaiban. Eredetileg tehát a ragozott alakokban monoftongizálódott az |ai| diftongus + vokális helyzetben, amelynek következtében kettős alakok jöttek létre a paradigmán belül, majd ezt kiegyenlítődség követte a ragozott alak javára, a monoftongus általánossá vált az illető szóban. Ilyen jellegűek a *Bruce* már említett *Thomas : sais* (főnév többes szám) és *ga : say* rímei. Ezt az elgondolást alátámasztani látszik Ackermann (1898) *forsad, beforsad* írása, eredeti |ai| (a) írásával, a *say* ige múlt idejű alakjában. De ez nem lehet döntő érv, mert ez az egyetlen szó, s mindössze 4 adattal fordul elő.

A francia |ai| újabb kérdéseket vet föl Kohler szerint, mégpedig a palatizált |l', n'| kérdését: *Espagne, bataille* stb. Ezek a hangok ismeretlenek voltak az angol nyelvben, ma sem honosodtak meg, hanghelyettesítésekkel vették át a szavakat, amelyekben ezek a hangok fordultak elő. A középsőskótban kétféle megoldást alkalmaztak a francia hangok jelölésére, az (i) mellékjelet vagy az illető mássalhangzó elé illesztették: *batail*, vagy utána írták: *batalȝe* (a ⟨ȝ⟩ hangértéke |j|). A kettős megoldásra a mai standard angolban is van példa: *Spain, spaniard*. Kohler azt a végső következtetést vonja le cikkében, hogy az (i) mellékjel mint a magánhangzó-hosszúság jelölője ilyen francia szavakból eredeztethető. A francia szavak kétféle írása azonkívül még |a:|-szerű ejtést is feltételez, innen az angol |a:| : francia |ai| rímek a középsőskót költészetben. Egyes esetekben, mint *voice, voce*, a kettős írásmódot franciás és latinus írás hatásának tulajdonították.

Ackermann tíz példát sorol fel a ME |e:| (ei) írására a XIV. századra, huszonhárom a XV.-re. A XIV. században nem talált |a:|-nak (ai) írására példát, a XV.-ben azonban már tíz adat van, és két esetben fordult elő (oi) írás ME |o:|-ra. Glawe (1908) adataiból kiténik, hogy mind az (ei), mind az (ai) sokkal gyakoribbá vált a XV. század második felére, az (oi) is elfogadott írásmóddá vált, majd megjelent

az ⟨ui⟩ is, és a XVI. sz.-ban ⟨yi⟩ is használatos | i : | jelölésre, vagyis a XVI. századra, a középskót korszakra az ⟨i⟩ digráfok rendszert alkotnak mint magánhangzóhosszúság-jelölő mellékjelek. Sajnos egyik feldolgozásból sem lehet még csak következtetni sem arra, hogy a kettősjelek számszerű növekedése milyen arányú növekedést jelent. Glawe (1908) által tanulmányozott szövegek a francia | oi | -t következetesen ⟨oi⟩-val írják. Ackermann sajnos csak a germán (óangol és skandináv eredetű) szavakat vizsgálta meg. A XV. századi szövegekben az | oi | jelölése nem mindig egyöntetű. Ez a hang az angolban nem saját fejlemény, hanem a francia jövevényszavakkal együtt került a nyelvbe, egyes nyelvújításokban nem is honosodott meg, hanem hanghelyettesítéssel pótolták. Glawe adatai között valamennyi francia | oi | következetesen ⟨oi⟩ írással fordul elő, csupán fr. *royal* fordul elő *ryal* alakban, ez viszont a szabályosnak mondható normann alakja a szónak.

Az ⟨oi, ui⟩ kettősjelek kialakulása szoros kapcsolatban van a középanyol | o : | fejlődésével. Mindkét jelölés olyan szavakban fordul elő, amelyekben az angolban és a korai középanyolban ez a veláris hang fordult elő. Az Ackermann (1898) vizsgálta szövegekben ⟨oi⟩ előfordulása *dois, doysis*, ezeket az alakokat Ackermann *do + is* szerkezetként (igető + egyes sz. 3. szem. rag) elemezte. Egyszerű szóban *waik* esetében jelöl igazi magánhangzó-hosszúságot a digráf: ebben az esetben az | o : | OE *wucu* rövid *u*-jának megnyúlásával és nyíltabbá válásával alakult ki. A *do* ide többi alakjában, pl. a múlt idejű melléknevi igenév *don(n)e*-ban rendszeres az ⟨o⟩ írás. Hasonló a *do* ige helyesírása Glawe (1908) és Müller (1908) szövegeiben is. Glawe azonban több alakot sorol föl ⟨oi⟩ írással: *zoill, moyt* stb. Müller megjegyzi, hogy az aberdeeni szövegekben ⟨oi⟩ írással általában az angol rövid *o* megnyúlásával keletkezett | o : | hangot jelölték.

A középanyol | o : | a XIV. századi szövegek helyesírásának tanúsága szerint zártabb lett, és a XIV. század végére általánossá vált az ⟨u⟩ jelölés egyes szavakban, Ackermann pl. az óangol *gōd* szónak csak *gud* írását adatolta. Glawe már *guid* írásmódokat is talált. A XV. század elejétől jelenik meg az óangol *ōþer* szó *uþer* írás mellett *outher* helyesírással is. Ez azért érdemel megjegyzést, mert a nyelvészek általános véleménye szerint (Luick 1914, Mossé: *Handbook of Middle English*, Baltimore, 1957, p. 397) az ⟨u⟩ írások nemcsak a hang zártabbá válását, hanem palatalizálódását is jelentik [ü] hangban. A középanyol | u : | jelölés a francia helyesírási szokásoknak megfelelően ⟨ou⟩ pl. mai angol *house*, óangol *hūs*. Kohler csatlakozik ahhoz a véleményhez, amely az ⟨oi, ui⟩ írásokban a magánhangzó-kvantitás mellett a második elemben a palatális ejtés jelölését látja. A XVI. századi oklevelekben Müller a középanyol | u : | jelölésére a szokásos ⟨ou⟩ mellett ⟨oui⟩-t és ritkán ⟨ui⟩-t talált: *house, houiss, huis*.

Az ⟨i⟩ mellékjel eredete tehát még nincs megnyugtatóan megoldva, néhány esetben ⟨oi, ui⟩ a hangérték kérdését sem lenne érdektelen újból megvizsgálni a mai skóciai nyelvújítások tükrében. Az ⟨i⟩ digráfról megállapítható, hogy a XIV. század közepe táján az északi angol nyelvújításokban alakult ki mint a magánhangzó-kvantitás jelölője, és később a középskót jellegzetes helyesírási szokásává vált. Az adatok szerint a jelölések elterjedése fokozatos volt, először az ⟨ei⟩ = | e : | terjedt el, ez a XIV. század végére meglehetősen meghonosodott. Az ⟨ai⟩ = | a : | a XV. század közepére, az ⟨oi⟩ = | o : | és az ⟨ui⟩ = [ü] a XV. század végére vált használatossá, ⟨yi⟩ = | i : | és ⟨oui⟩ = | u : | írások a XVI. században.

Ami a hangváltozásokat illeti, megállapítható, hogy bizonyos hangkörnyezetekben ME | ai | egybeesett ME | a : | -val, tehát csak kombinatív hangváltozással számolhatunk, ez az egybeesés | r | előtt teljes volt, ezt mutatják a mai nyelvújítások is, amelyek egyébként megőrizték | ai | -t és | a : | -t külön hangként. A standard skótban a leírások szerint végbement a két hang egybeesése, és feltételezhető, hogy ugyanabban a korban és ugyanolyan körülmények között ment végbe, mint a déli területeken (vö. mai angol RP *maid* és *made* [meid], azaz az ún. nagy magánhangzó-változás során, a XV. század második felében, az egybeesés eredménye | e : | lehetett; ezt a feltételezést látszanak igazolni a XVI. századi skót rímek is (Curtis 1894).

A korai skót költemények rímei tehát fontos tájékoztatást nyújthatnak a korabeli kiejtés rekonstruálásához. A helyesírási alakokból kikövetkeztethető hangtani változásokat azonban csak eredeti, korabeli kéziratok adataira szabad alapozni, ezek pedig nem irodalmi szövegek. Fontos valamennyi helyesírási változat regisztrálása, így lehet ugyanis felfedezni a tendenciákat. Mivel Skócia egész angol nyelvű területéről maradtak ránk nem irodalmi jellegű szövegek: törvények, adománylevelek, végrendeletek, tanúvallomások jegyzőkönyve, magánlevelek stb., a helyesírási alakok előfordulását és megoszlását területi szempontból is meg kell vizsgálni, hogy felfedezzünk az esetleges regionális eltéréseket. Ily módon nemcsak a standard skót, hanem a skót nyelvújítások történetét is le lehet írni.



Már a *Bruce*-ban található olyan rímek mint *do : go, before : more*, amelyek arra figyelmeztetnek, hogy már a legkorábbi időszakról kezdve számolnunk kell az angol nyelv déli (londoni és oxfordi) változatának hatásával: a skót alak szabályosan *ga* és *mare* lenne. Barbourról tudjuk, hogy oxfordi diák volt, így ismerte a déli nyelvjárásokat. A közé pangol korszakban egyébként is költői gyakorlat volt regionális változatokat használni, ha a rím megkívánta (vö. Chaucer Prológusát a *Carterbury mesék*hez: *soote* : *roote*, két sorral lejjebb, sqr belsejében már a saját nyelvjárásának megfelelő *sweete* alakot használja). A XV. századtól kezdve a londoni irodalmi nyelv hatása erősödik Skóciában, a XVI. századtól, a könyvnyomtatás bevezetésétől kezdve pedig tudatosává válik az angol (azaz a londoni) helyesírási alakok bevezetése, így kívánták biztosítani a szélesebb körű olvasóközöniséget.

A skóciai angol nyelv tanulmányozása fontos abból a szempontból, hogy általa betekintést nyerhetünk az angol nyelv egy másik nemzeti változatának fejlődésébe, nyomon követhetjük egy standard változat kialakulását, amely az irodalom, közigazgatás és közoktatás nyelvivé vált, sőt regionális változatainak fejlődését is. Annál is fontosabb ez a tanulmány, mert a skót más nyelvjárási alapból indult ki, mint a londoni angol. Pontos képet kaphatunk mindazokról a belső és külső nyelvtörténeti tényezőkről, amelyek az önálló skót királyságban hatottak a nyelv alakulására, és megvizsgálhatjuk a kelta (gael) szubsztrátum hatását is egy germán nyelv fejlődésére. Különösen tanulságos lenne ez a nyelvtörténeti vizsgálódás a londoni angol nyelvvel való kontrasztív tanulmányok keretében.

Rövidítések:

OE = (Old English) óangol

ME = (Middle English) közé pangol

RP = (Received Pronunciation) standard, köznyelvi kiejtés.

## IRODALOM

- A. ACKERMANN 1898: *Die Sprache der ältesten schottischen Urkunden* (A. D. 1385–1440). Diss. Göttingen, Berlin.
- A. J. AITKEN 1971: *Variation and variety in written Middle Scots*. In: *Edinburgh Studies in English and Scots*. Eds. A. J. Aitken, A. McIntosh, H. Pálsson. London.
- A. J. AITKEN: *How to pronounce Older Scots?* In: *Bards and Makars*. Ed. A. J. Aitken et al. Oxford.
- JOHN BARBOUR: *The Bruce*. Ed. W. W. Skeat. EETS. ES 11, 21, 29, 55. London, 1870–1889.
- Barbour's des schottischen Nationaldichters Legensammlung*. Ed. C. Horstmann, Heilbronn, 1881.
- P. BUSS 1896: *Sind die von Horstmann herausgegebenen schottischen Legenden ein Werk Barberes?* Anglia, IX.
- F. J. CURTIS 1905–6: *An investigation of the rimes and phonology of the Middle Scotch romance Clariodus*. Anglia, XVI–XVII.
- E. GLAWE 1908: *Der Sprachgebrauch in den altschottischen Gesetzen der Handschrift Adv. Libr. 25. 4. 16*. Diss. Berlin, Berlin.
- W. HEUSER 1906: *AI und EI unorganisch und etymologisch berechtigt in der Cambridge Handschrift des Bruce*. Anglia, XVII.  
– 1908: *Der Ursprung vom unorganischen I im Mittelschottischen*. Anglia, XIX.
- R. JORDAN 1925: *Handbuch der Mittelenglischen Grammatik*. Heidelberg.
- KNIEZSA VERONIKA 1978: *A standard skót magánhangzórendszer kialakulásának néhány fonetikai kérdése*. Filológiai Közlöny, XXIV, 351–357.
- K. J. KOHLER 1967: *Aspects in Middle Scots phonemics and graphemics*. In: *Transactions of the Philological Society*.  
*Legends of the Saints*. Ed. W. M. Metcalf. STS 13, 18, 23, 25, 35, 37. Edinburgh 1887–1895.
- L. LUICK 1964: *Historische Grammatik der englischen Sprache*. Vols I–II. Stuttgart.
- L. MORSBACH 1896: *Mittelenglische Grammatik*. Halle.

- J. A. H. MURRAY 1873: *The Dialect of the Southern Countries of Scotland*, London.
- W. MÜHLEISEN 1913: *Textkritische, metrische und grammatische Untersuchungen von Barbour's Bruce*. Bonn.
- P. MÜLLER 1908: *Die Sprache der Aberdeener Urkunden des sechzehnten Jahrhundert*. Diss. Berlin, Berlin.
- O. T. WILLIAMS 1910: *The development of Ai and Ei in Middle Scotch*. In: *Transactions of the Philological Society*.
- 1911: *On OE A, Ā, AE in the rimes of Barbour's Brus and in Modern Scotch dialects*. In: *Transactions of the Philological Society*.

## Indián nyelvekből származó szavak a mexikói spanyolban

MORVAY KÁROLY

Juan M. Lope Blanch mexikói nyelvész *Léxico indígena en el español de México* című könyvében némi gúnnyal a következőket írja a Mexikóvárosba érkező spanyol anyanyelvű külföldiről: "El extranjero que, durante el primer día de residencia en la ciudad haya oído ocho o diez nahuatlismos para él incomprendibles, pensará naturalmente que el español de México es muy diferente del de su país de procedencia, sin reparar en que esa decena de localismos no es sino una gota de agua en el océano formado por las diez o veinte mil palabras castellanas que puedan haberle dirigido a lo largo de la jornada."<sup>1</sup> Lope Blanch szerint nemcsak az egyszerű turisták, hanem számos nyelvész is beleesett ebbe a hibába, s így korábban általában túlbecsülték az indián nyelveknek a mexikói spanyol szókincsére gyakorolt hatását. A szerző és az El Colegio de México-beli munkatársai alapos kutatásokat végeztek, hogy cáfolják a kérdéskörrel kapcsolatos hiedelmeket. Még a hatvanas évek közepén 343 különböző korú, nemű és iskolai végzettségű, eltérő társadalmi réteghez tartozó mexikóvárosi informátorral készítettek minimum félórás beszélgetést. Az így nyert, közel két és fél millió szót tartalmazó, magnetofonra vett anyagot huszadik századi mexikói regények, elbeszélések, színművek, esszék, valamint publicisztikai szövegek elemzésével egészítették ki. Egészében a vizsgált anyag körülbelül négy millió hatszáz ezer szót tett ki, s összesen 21 934 indián eredetű szó fordult elő benne: 11 406 az írott, 10 478+50 pedig a beszélt nyelvi szövegekben. E magas számból csupán 3380 volt az indián eredetű közös főnevek, melléknevek, igék száma (1978+50 a beszélt, 1352 pedig az írott nyelvben), a fennmaradó 18 554 példa helységnév, nemzetiségnév, illetve családnév volt, amelyeket a további kutatásokban már nem vettek figyelembe. A természetes ismétlődés miatt az említett 3380 példa 237 lexémának megfelelő 312 szót képvisel. Ezt az anyagot száz informátorral végzett ellenőrző felmérésnek vetették alá, s kiderült, hogy ebből 95 (74 lexéma) mindenki által, 60 (46) szinte mindenki által, 62 (47) közepesen, 27 (18) kevéssé, 38 (31) szinte alig ismert, 30 (21) pedig gyakorlatilag ismeretlen Mexikóváros mai lakói számára; vagyis a beszélők által passzívan jól ismert indián eredetű szavak száma 217 (167 lexéma).

Mindent összevetve — J. M. Lope Blanch szerint — a mai mexikói spanyolban általánosan használt indián eredetű szavak száma 155 (120 lexéma), illetve a részben ismert és használt szavakkal kiegészítve 244 (185 lexéma). A szerző megjegyzi, hogy a vidéki települések nyelvében ez a szám valamivel magasabb, de még az is nagyon messze van a C. A. Robelo *Diccionario de aztequismos*<sup>2</sup> című művében megadott közel másfélezres példától, amelynek egyébként maguk a felmérést végző szakemberek is csupán egy tizedét ismerték. Ami a mai mexikói spanyol nyelvben általánosan használt „indigenizmusok” eredetét illeti: 9 a *maya*, 5 a *tarasco*, 1 az *otomí*, 1 a *zapoteco*, 1 a *cahita* nyelvből, a többi pedig az aztékok nyelvéből, a *náhuatl*-ből származik. Nyelvtani jellegüket tekintve 12 ige, 24 melléknév, 2 indulatszó, a többi pedig — javarészt konkrét — főnév. A leggyakrabban használt indián eredetű főnevek (a továbbiakban az egyszerűség kedvéért a *nahuatlizmus* kifejezést is használjuk ebben az értelemben) a flóra, a fauna, a táplálkozás, a háztartási berendezések, edények területéről származ-

<sup>1</sup> JUAN M. LOPE BLANCH: *Léxico indígena en el español de México*. México, 1979 (2. bővített kiadás), 31–32.

<sup>2</sup> CECILIO A. ROBELO: *Diccionario de aztequismos*. Cuernavaca, 1902.

nak. A táplálkozással kapcsolatos nahuatlizmusok főleg a beszélt nyelvben gyakoriak. Egyébként a mai mexikói nyelvben általánosan használt indigenizmusok jelentős része (114 szó) mind a beszélt, mind pedig az írott nyelvben egyaránt előfordult, de viszonylag magas volt azoknak a szavaknak a száma is, amelyek csak a beszélt nyelvben (82), illetve az írott szövegekben fordultak elő (66). Érdekes, hogy 50 közismert, a szakemberek által számon tartott nahuatlizmus sem a felvett beszélgetésekben, sem pedig a vizsgált szövegekben nem fordult elő.

J. M. Lope Blanch a fentiekben vázlatosan ismertetett felmérését a hetvenes évek elején egy újjal egészítette ki: 24 informátorral, 4452 kérdést tartalmazó lexikális vonatkozású kérdőív segítségével a mai mexikói képzett nyelvi normában előforduló indigenizmusokat – náhuatl és más amerindián nyelvből származó szavakat – vizsgálta. A szerző kimutatta, hogy az ebben a nyelvi rétegben előforduló 54 nahuatlizmus (47 lexéma), valamint a 31 (26), más amerikai indián nyelvből (főleg karib nyelvekből) származó indigenizmus jelentős része a spanyol nyelv közkinccsévé vált más országokban is.

Az ismert mexikói nyelvész rendkívül alaposan dokumentált<sup>3</sup> kutatásaival azt bizonyítja, amit egy későbbi tanulmányában határozottan ki is mond: „a szubsztrátum ereje szemmel láthatólag csökken, és gyakorlatilag már nem is éreztetni hatását”.<sup>4</sup> Bár a spanyol nyelv erőteljes térhódításának, az indián nyelvek háttérbe szorulásának folyamata ezt a véleményt látszik igazolni, bizonyos jelek – véleményünk szerint – arra mutatnak, hogy ez a sommás megállapítás, így legalábbis, annyira túlzó, mint a korábbi kutatások ellenkező előjelű állításai. Véleményünket a következőkkel szeretnénk alátámasztani:

Már az a tény, hogy 50 közismert és maga Lope Blanch szerint is gyakori nahuatlizmus sem az általuk vizsgált írott, sem pedig a beszélt nyelvi szövegekben nem fordult elő, jelzi, hogy az ilyen jellegű felmérések eredményét nagyban befolyásolja a kiválasztott szövegek jellege, a beszélgetések témája stb. A felmérések anyagában elő nem forduló indigenizmusok<sup>5</sup> közül a következőkkel találkoztunk a beszélt nyelvben, illetve mai mexikói irodalmi alkotásokban és a napisajtóban:

**Amate** – Reproducción de una pintura en Papel Amate (felirat egy képeslapon).

**Biznaga** – a gömb alakú kaktuszt és a belőle készült süteményt már az első napokban megismeri a külföldi. (Ez a szó egyébként J. Corominas szerint mozarab eredetű.)

**Cuico** – ‘zsaru’ jelentésben főleg az argóban használatos, de pl. az *Ovaciones* című, a beszélt nyelvhez közel álló nyelvvezetű napilap második (délutáni) kiadásának képaláírásai közt is előfordul.

**Cha(h)uistle** (*chahuistle*, *chagüistle*, *chauiscla*) – a *caerle a uno el chahuistle* ‘rájár a rúd, rosszul mennek a dolgai’ jelentésű kifejezésben: –Compadre –me dijo muy abatido– otra vez me cayó el chauistle. (Marco A. Almazán: *Rediezcubrimiento de México*, México, <sup>3</sup> 1980 [1. kiadás 1970], 197.)

**Chilango** – ‘Mexikóvárosi lakos’ (tréfás vagy megvető értelemben): [el irlandés] podía hablar español como un verdadero chilango, pero (. . .) no abría la boca aquella noche. (*Ovaciones*, 2. kiadás, 1981. I. 2. 2.)

**Chipote** – például a *No responder uno chipote con sangre, sea chico o sea grande* kifejezésben, amelyet főleg a gyerekek használnak, amikor játék közben eldobnak valamit, de átvitt értelemben is előfordul: Todo esto al despedir a Emilio Sánchez Piedras como gobernador (. . .) y con la advertencia que después de él . . . no responde chipote con sangre, sea chico o sea grande. (*Ovaciones*, 2. 1980. XII. 15., 6.)

**Mitotero** – *Ser muy mitotero* – gyakran mondják a gyerekekről, ha nagy zajt csapnak játék közben.

**Náhuatl** – nemcsak nyelvészeti tanulmányokban, de a rádióban hallható ismeretterjesztő előadásokban is előfordul.

**Pilmama** – ‘dada’: egy, a televízióban bemutatott régi mexikói filmben találkoztunk vele.

**Piocha** – igen gyakori ‘kecskeszakáll’ jelentésben a beszélt nyelvben: A veces deja la piochita y la barba. Kifejezésekben az írott és beszélt nyelvben is: pl. *Por piocha* ‘fejenként’. Nos rasparon ciento cincuenta mil pesos por piocha. (M. A. Almazán: *i. m.*, 148.) Sólo una Rata por Piocha le toca a cada Romano. (*Ovaciones*, 2. 1980. X. 24., 1.)

<sup>3</sup> Lásd pl. a 35–37., 57–73., 76–82. oldal listáit.

<sup>4</sup> JUAN M. LOPE BLANCH: *Estudios sobre el español de México*. México, 1972, 27.

<sup>5</sup> *I. m.* (1979) 32–33. lap 47. sz. lábjegyzet.

*Talache (talacha, tlalache)* – az *hacer (la) talacha* 'takarít, dolgoztat' kifejezésben a beszélt és az írott nyelvben egyaránt: Prefieren estar cerca de los gobernadores (...) para hacer talacha política. (*Ovaciones*, 2. 1980. XII. 29., 6.) Voy a hacer la talacha.

*Tlaconete* – a *fue/ fueron picada/s por el tlaconete* 'teherbe esett/estek' tréfás kifejezésben: El par de chicas fueron picadas por el travieso tlaconete. (*Ovaciones*, 2. 1980. XII. 2., 10.)

*Tololoche* – a *pintar un tololoche/un violín* 'becsap, rászed' beszélt és írott nyelvi fordulatban: "La forma" está muy grande para ser violín, y está muy chica para ser "tololoche". (*Ovaciones*, 2. 1981. I. 16., 2.)

Az is feltűnő, hogy a Lope Blanch által megadott listáról, a felsorolt nahuatlizmusokból képzett spanyol szavak (mint pl. *enchilada, enchilarse, ocotillo, pulquero, tequilera*) mellől hiányoznak olyan, nem kevésbé közsismert példák, mint *chilazo, chilar, chilera, chilito, mecatazo, mecatito, milpita, petatero, tamalera, tamalito*. Ezek használatára csak három példát idézünk:

*Milpita* pl. az *Estar lloviéndole a uno en su milpita* 'rosszul áll a szénája, problémái vannak frazeologizmusban: Le Está Lloviendo en su Milpita al INDE. Por momento crítico pasa el Instituto Nacional del Deporte. (*Ovaciones*, 2. 1980. XI. 25., 5.)

*Petatero* – gyakori a beszélt nyelvben a (*ser uno*) *el mero* vagy *el mero mero petatero* 'a fejes, főnök' jelentésben.

*Tamalera* – a közsismert foglalkozásnév mellett pl. a „Hogy megy a bolt/az üzlet?” kérdésre adott, kitérő válaszban is találkoztunk vele: Como las tamaleras: mal y vendiendo y comiendo de lo mismo *vagy* el mismo tamal.

Ami az indián nyelvek (tulajdonképpen a náhuatl) szókincsbeli hatásának gyengülését illeti, ennek a megállapításnak némileg ellentmond az a tény, hogy sok ilyen eredetű szó fordul elő a fiatalok, illetve a bűnözők zsargonjában. Maga Lope Blanch – egy korábbi művében – számos példát idéz (pl. *jicama, chayote, chiluca* 'fej, kobak'; *tepache, colonche, chi(l) mole, mole* 'vér' jelentésben),<sup>6</sup> vagy más szerzők szerint: *aguacates, coyoles, tompeates* 'here', *chile* 'férfi nemi szerv', *quelite* 'női nemi szerv',<sup>7</sup> illetve 'szerető' jelentésben használatos.

A nahuatlizmusok különböző vulgáris vagy tréfás kifejezésben is előfordulnak: *arroz con popote, mole de espinazo* (a homoszexuálisokról), *traje de ocote* (a koporsó tréfás neve). Az indigenizmusok vitalitását jelzi például, hogy a fiatalok nyelvében valamikor népszerű *no te azotes* 'ne játszd meg magad' kifejezés később így egészült ki: *no te azotes que hay espinas*, ma pedig *no te azotes que hay chayotes* formában is használják. Idővel ezek a szavak, kifejezések az írott nyelvbe is belekerülnek, mint azt a következő példákban láthatjuk.

*Tecolote* 'zsaru': No le dejan ni a la de mil los tecolotes secretos. (*Ovaciones*, 2. 1981. I. 13., 13.) Valamint a mexikói spanyolban népszerű *-iza* képzővel: Surgió la idea de la gendarmería vieja que avaló la tecototiza nueva. (*Ovaciones*, 1981. I. 13., 12.)

*Tepalcate* (az argóban) 'peso' (mexikói pénznem): Pregunta por el precio de un árbol de navidad (...): mil novecientos tepalcates. (*Ovaciones*, 2. 1980. XII. 1., 10.)

Még több nahuatlizmus fordul elő az írott és beszélt nyelvi frazeológiában, közmondásokban – a következők, Darío Rudio által idézett közmondásban például három is: *No me traigas tus nagueles que se achagüisclan las milpas*.<sup>8</sup> Erre a jelenségre egyébként röviden maga Lope Blanch is utalt.<sup>9</sup> Véleményünk szerint érdemes lenne behatóbban foglalkozni ezzel a kérdéssel, egyrészt mert egyes ilyen indián eredetű szót tartalmazó frazeologizmusok nagyon népszerűek, másrészt mert a frazeológiában, „megkövesedett” formában elavult vagy ritkán használatos indigenizmusok is megőrződnek. (A függelékben Lope Blanch listája mellett közöljük azoknak az indián eredetű szavaknak a jegyzékét, amelyekkel különböző frazeologizmusokban találkoztunk). Példaként itt néhány olyan frazeológiai egységet idézünk, amelyek Lope Blanch listáján nem szereplő nahuatlizmusokat tartalmaznak:

<sup>6</sup> JUAN M. LOPE BLANCH: *Vocabulario mexicano relativo a la muerte*. México, 1963, 126, 119.

<sup>7</sup> ARNULFO D. TREJO: *Diccionario etimológico latino-americano del léxico de la delincuencia*. México, 1960.

<sup>8</sup> DARIO RUBIO: *Refranes, proverbios y dichos y dicharachos mexicanos*, México, <sup>2</sup> 1940, II, 48.

<sup>9</sup> *I. m.* (1979), 40–43.

*Chipoccludo* — 'főnök, fejes' jelentésben népszerű: (*ser uno*) *el mero* vagy *el mero mero chipoccludo*; a *petatero* szinonimája. *Chipotudo* — a *Lo que es parejo no es chipotudo* 'Egyformák vagyunk, egyforma bánásmódot érdemlünk' jelentésű kifejezésben: Ahora se dirigieron a Arturo Durazo, que ni se inmutó con las reclamaciones y así simón, pos lo que es parejo no es chipotudo, además todos somos hijos de Dios. (*Ovaciones*, 2. 1980. XII. 4., 12.) (A beszélt nyelvben is előfordul.)

*Titipuchal* — az *un titipuchal de algo* 'rengeteg' fordulatban: Hace un titipuchal de días que el DDF realiza obras de drenaje profundo. (*Ovaciones*, 2. 1980. XI. 28., 16.)

Az indián eredetű szavak vitalitására jellemző, hogy egyrészt számos, Spanyolországban is ismert frazeologizmus mexikói változatában a spanyol eredetű szó helyén egy nahuatlizmus áll. Már korábban idéztük a *pintar un violín*, valamint a *por barba* kifejezésnek megfelelő *pintar un tololoche* és *por piocha* formát. Ilyen még például az *hacer la piocha* — *pacer la barba* 'hízeleg', *pegársele* a uno *el petate* — *pegársele la cobija* vagy *la sábana* 'lustálkodik, későn kel' pár is. Jellemző másrészt az is, hogy a nagy olvasottságú délutáni napilapok cikkírói gyakran használnak indigenizmusokat kevésbé ismert vagy kifejezetten általuk kitalált fordulatokban, amelyeknek megvan az esélyük az elterjedésre. Lássunk néhány példát az *Ovaciones*ből: Es muy cierto que los entierros cuestan, y, i de a deveras! Al mero chilacatito, imejor no me voy a morir! (*Ovaciones*, 2. 1980. XI. 27., 14.)

Al mero chilaquil con queso que a estas alturas vale grillo que se desmienta (. . .) (*Ovaciones*, 2. 1980. XI. 27., 14.) Han hecho apologias de su muerte, pero no han dicho que la metía fuerte a tohomorocho y esto no es del todo recomendable. ¡Mucho chorizo con chilaquiles! (*Ovaciones*, 2. 1980. XII. 10., 16.)

Con nuestros propios tomates hemos visto que las viejas lámparas (. . .) las destruye el tiempo. (*Ovaciones*, 2. 1980. XII. 19., 12.)

Tiene que esperar por lo menos un mesquite. (*Ovaciones*, 2. 1980. XII. 1., 10.)

Iris tiene cuatro mezquitalas de embarazo. ¡Charchis! (*Ovaciones*, 2. 1980. XI. 13., 14.)

¡Charchis! . . . para que me movieron el nixtamal, hete allí el origen del estilacho de esta (. . .) columna. (*Ovaciones*, 1980. XI. 14., 14.)

Dere que ya me da pena, pos me estoy convirtiendo en confeti de todas las ferias, migajón de todos los cocoles. (*Ovaciones*, 2. 1981. I. 15., 12.)

¡Óigame, no! No se puede pedir peras al olmo, ni camotes a las palmeras . . . (*Ovaciones*, 2. 1980. XII. 2., 12.)

Celebran el 35° aniversario de andar de la seca a la meca, y de la meca al meco. (*Ovaciones*, 2. 1980. XII. 20., 12.)

Anélkül, hogy a Lope Blanch által idézett külföldi hibájába esnénk, úgy véljük, hogy bár a spanyol nyelv erőteljes térhódítása, az indián nyelvek háttérbe szorulása miatt ez utóbbiak hatása a mexikói spanyol szókincsére természetesen „szemmel láthatólag csökken”, mégis — s talán ezt sikerült példákkal illusztrálni — túlzás azt állítani, hogy „gyakorlatilag már nem is érezheti hatását”, mert a spanyolba korábban bekerült indigenizmusok a mexikói spanyol számos területén rendkívüli vitalitásnak örvendenek.

### Függelék

Az alábbiakban közöljük a mexikói spanyolban általánosan használt indián eredetű szavakat (J. M. Lope Blanch könyve alapján; lásd a lista bal oldali oszlopát), valamint azokat az indigenizmusokat, amelyek különböző mexikói frazeologizmusokban fordulnak elő. (Lásd a lista jobb oldali oszlopát.) Az utóbbiak között számos kevésbé ismert, illetve néhány vitatott eredetű forma is szerepel. (Megjegyzés: meghagytuk Lope Blanch listájának számozását, ahol is a tizenötös és a húszas szám között öt helyett tévesen csak négy szó található.)

acocil	
acocote	2a (a)cuache
achichinar	
achichinle	
5 achiote	

	aguacate	
	aguate	
	ahuaucle	
	ahuehuete	9a ahuízote
10	ahuízotear	
	ajolote	
	amate	
	amole	
	(a)papachar	
15	apípicza	
	atole	16a atolera, atolito
	áxcate (úx-)	
	ayacahuite	
20	ayate	20a azquel/azquil 20b bacal, bacalito
	biznaga	
	cacahuacincle	22a cacahuatal
	cacahuate	23a cacalote
	cacao	
25	cacascle	
	cacle	
	cacomiscle	
	cajete	28a calaguala 28b camahua/ camagua/ camahue
	camichín	
30	camote	30a camotero
	tequescamote	30b encamotado
	canán	
	capulín	
	capulina	
35	cempasúchil	
	cenote	
	cenzontle	
	cocol	
	cocolazo	
40	coconete	40a coloncha [?] colonche [?]
	colote	
	comal	
	copal	
	coyol	44 cocoyol
45	coyote	
	coyotaje	
	coyotera	
	cuacha	48a [cua(u)]chalala
	cuate	49a cuatito, cuatita
50	cuatachismo	50a cuentachiles
	cuescomate	
	cuico	
	cuija	

	cuitla	54a	chacamota [? ]
55	chacualear		
	chachalaca		
	chahuiscle	57	cha(h)uistle chauixtle chagüistle
	achahuisclarse		
	chalchicuil		
60	chamaco		
	chamagoso		
	chapopote		
	enchapopotar		
	chapulín		
65	chaquiste		
	charal		
	chayote		
	chayotera		
	chinchayote		
70	chía	70a	chiboludo
		70b	chicalotal
	chicle		
	chiclero		
	chicloso		
	chichi	74a	chichona
75	chichicascle		
	chichicuilote		
	chihuahua		
	chilacayote		
	chilango		
80	chilaquil(e)	80a	chilar, chilarajo, chilazo chilera, chilito
	chile		
	enchilada		
	enchilarse		
	chichile		
85	chilpachole		
	chilpayate		
	chiltepín	87	chile piquín, chiltipiquín
		87a	chiluca
	chimal	88a	chimisclán, chimixtlán
		88b	chimuelo
	chinaco		
90	chinampa	90	chinampo, chinampero
		90a	chincual
		90b	chinín [?]
	chípil	91a	chipocludo
		91b	chipotudo
	chipote		
	chipotle		
	chiquihuite		
95	chocolate	95a	chocolatito
		95b	chochocol
	chocolatería		



	chocolatero	
	chomite	
	chuchuluco	99a chumate
100	ejote	
	elote	101a enguixarse
	epazote	
	equipal	
	escuincla	
105	guacamole	
	guachinango	
	guaje	107a guajito
	guajolote	108 guajolotero
		108a guango
		108b guapaque
	guare	
110	guelaguetza	
	güila	111 /huila
	henequén	
	henequenera	
	henequenero	
115	huacal	
	huamúchil	
	huapango	
	huarache	118a guarachito, guarachazo
	huaracheo	
120	huauzoncle	
	huehuenche	121 güegüencha
		121a huichol, güichol
		121b huilota
	huipil	
	huitlacoche	
	huizache	
125	huizachal	
	huizachera	
	hule	
	ahulado	
	itacate	
130	ixtabentún	
	ixtle	
	ixtlero	
	jacal	133a jalatlaco
		133b [jalisco]
		133c jegüite
	jícama	
135	jicamero	
	jícara	136a jicarazo, jicarero
	jicote	137a jicotera
	jilote	
	jilotear	
140	jiloteo	
	jilotillo	141a jimba, jimbar
	jiote	
	jiotoso	
	jitomate	

145	enjitomatar	
	jocoque	
	jocote	
	juil	148a jumate
		148b jumil
	macehual	149a macuchi/macucachi
150	machincuepa	
	machote	
	malacate	
	malinchismo	153 malinche
	malinchista	
155	mapache	
	maquech	
	matatena	
	mayate	
	mecapal	
160	mecapalero	
	mecate	161a mecatazo, mecatito
	mecatal	161b mecatona
	meclapil	163a meco
	mecuate	
165	memela	
	metate	166a metoro [?]/metorito [?]
	mezcal	
	mezcalero	
	mezcalina	169a mezote
170	mezquite	
	mezquital	
	michi	
	milpa	173a milpita, milpero
	milpal	
175	mitote	
	mitotero	
	mixiote	
	molcajete	
	mole	179a molito
180	atemole	
	ixcamole	
	chilmole	
	chimolero	183 chimolera
	molote	
185	naco	
	nagual	
	náhuatl	
	nahuatlato	
	nanche	189 /nance
		189a nancear
190	nauyaca	
	neutle	
	nexcomil	
	nixtamal	
	nopal	

195	nopalera		
	ocelote		
	ocote		
	ocochal		
	ocotero		
200	ocotillo	200a	ocotito
	olote		
	olotera		
	otate		
	otatillo	204a	otomía
205	oyamel		
	pagua		
	paliacate		
	papalote		
	papazul		
210	pascle		
	paxclal	211a	pepena
	pepenar		
	pepenador		
	petaca		
215	petacón		
	petate	216a	petatero
	petatear(se)		
	petateada		
	peyote		
220	pibil	220a	pilínque
	pilmama		
	pinacate		
	pinole		
	piocha		
225	pípilo	225a	pizca [?]/pixca [?] [= cosecha]
			pizcar [?]/pixcar [?]
	pizote	226a	pochote
	popote		
	popotillo		
	pozol(e)	229a	pulcata
230	pulque		
	pulcazo		
	pulquería		
	pulquero		
	quelite		
235	quelitismo		
	papaloquelite		
	quetzal		
	quesquémetl		
	quintonil		
240	quiote		
	salbute		
	socoyote		
	tejamanil		
	talache	244	/talacha tlalache

245	tamal nacatamal quilotamal tambache tanate (tenate)	245a	tamalera, tamalito
250	tatemar tayacán tecali tecolote tecomate	248	/tambacho
255	tecotehue tejocote tejolote tejuino temascal	249a	tapanco [?]
260	tenamascle teocali tepache tepachería tepalcate	249b	[tapatio]
265	tepeguaje tepetate teponastle (tequescamote: v. camote) tequesquite tequila	253a	tecolotero
270	tequilera tescal  tezontle tianguis tilma	255a	tecuán
275	tinacal tiza tlaco tlaconete tlacoyo	260a	tenejal [?]
280	tlacuache tlacuil tlachique tlachiquero tlapalería	271a	tetiachca
285	tlapalero tlascal (tascal)  tocayo toloache tololoche	271b	texin(coyote)
290	tomate miltomate (v. además <i>jitomate</i> )	275a	titipuchal
		286	/taxcal
		286a	tlemole/ clemole
		289a	tololonchi

	tompiate	
	topil	
	total	
295	totomoxtle	
	totopo	
	tule	
	tular	298a tutupana
	tuza	
300	tucero	
	uchepo	301a xix
	xolosóchil	
	yagual	
	zacahuistle	
305	zacamiche	
	zacate	306a zacatero, zacatico
	zacatal	
	zacatón	
	zacatonal	309a zacualtipana
310	zapote	
	chicozapote	
	zontle	
	zopilote	313a zoquiaqui

## Egy arab verssor az Isteni Színjátékban

ARMANDO TRONI

Tekintélyes tudósok, mint Asín Palacios, Cattai, Cerulli, Gabrielli és legszerényebben ezen írás szerzője a *Dante és Mohamed* című tanulmányában, végérvényesen bebizonyították, hogy az iszlám művelődés és társadalmi fejlődés milyen jelentős hatással volt Dante Alighieri művére és a nyugat-európai művészetre és kultúrára.

Archimandrita Salhub érdemének kell viszont elismerni, hogy elsőként tételezte fel, hogy a híres és rejtélyes dantei sort – „Pape Satan, Pape Satan Aleppe” – nem a Költő alkotta meg – mint ahogy sokszor mondták és írták – általa kitalált szavakkal, hanem mint látni fogjuk, az arab nyelv ártírt szavai vannak benne.

Különbözik nem hiányoznak a tekintélyes és meggyőződéssel fenntartói annak a tételnek, mely szerint a Látnok „értelem nélküli különös szavakat” kívánt alkotni, „hogyan az olvasó képzeletét felcsigázza”; ez, a mi szerény véleményünk szerint, minden alapot nélkülöz, mint ahogy bizonyítani akarjuk.

Valójában az a meggyőződésünk, hogy a nagyon is vitatott dantei sor érvényes magyarázata nem támaszkodhat egy többé-kevésbé elmés, bár önkényes értelmezésre – mint ahogy ezt sokan és sokféleképpen megtették –, hanem annak komoly, tudományos alapjának kell lennie, vagyis be kell bizonyítani, hogy a megadott értelmezés szerint a verssoroknak világos és pontos jelentése van, s mindez logikus kapcsolatban van a dantei ének gondolatmenetével.

\*

A vizsgálódás általános rendje is azt mutatja, hogy a nyolcadik századtól a tizenharmadikig az arab nyelv és irodalom Ázsia, Afrika és Európa nagy részén elterjedt, és a spanyolországi, szicíliai és bagdadi könyvtárak kútfői voltak annak a tudásnak, amelyből a Nyugat akkor mérített, amikor felébredt hosszú tespedéséből visszazerezte végre öntudatát, és nem szabad elfelejteni, hogy ebben a korszakban az arabokkal foglalkozó legkiválóbb kutatóink közül kettő: Brunetto Latini és Raimondo Lullo (Ramon Llull) éppen Firenzében élt, Dante idejében.

Vitathatatlan, hogy a híres szónok és nagy lexikai tudású Latini hatott Alighieri minden művére, s végül is a Költő mesterének ismerte el: „... amint tanított föl, a régi korban, hogy örökíti meg magát az ember, ...” (*Pokol* XV, 84–85),\* s nehéz volna elvitatni ugyanezt a hatást a nem kevésbé híres teológustól, a kalandos életű Raimondo Lullótól.

Mindezt előrebocsátva, most már megvizsgálhatjuk a nagyon is vitatott dantei sor szó szerinti értelmét, ugyanakkor megmutatjuk, hogy az milyen tökéletesen illeszkedik bele az ének egészébe.

A „Pape Satan, pape Satan aleppe” sor pontos arab kiejtés szerint ez lenne: bab-e Sajtán, bab-e Sajtán alebb(i).

Úgy véljük, hogy a nem arab nyelvészek és irodalmárok is nyugodtan elfogadhatják azt, hogy Sajtán álljon a Satan helyén.

Alebb(i) az alabba 'megállni' ige felszólító módja.

A két „b”, mely „p”-vé vált a dantei verssorban (aleppe), Alighieri semmilyen költői szabadságát sem jelenti, hanem egy nyilvánvaló, természetes hangtani fejlődés eredménye; a zöngés ajakhang

\*Az *Isteni Színjáték*ból vett idézetek Babits Mihály fordításából valók.

zöngétlenné vált, ennek az elve igen széles körű használatnak örvend a kiejtés szerinti gyorsírás modern rendszereiben (itt a „p’ és „b” mássalhangzókat nagyon hasonló vagy éppenséggel azonos jelekkel írják át), és erre a jelenségre számos példát lehet felhozni a nyilvánvalóan arab eredetű olasz szavak köréből: *pappagallo* (papagáj) a „babagâa-ból, *Aleppo* „Halab”-ból származik stb.

A *bab* 'ajtó'-t jelent, és azoknak az első szavaknak az egyike, amelyeket akkor tanul meg az ember, amikor az arab nyelv elsajátításához kezd.

Milyen könnyű észrevenni, hogy a „pape” szó a „bab”-ból származik, hangtanilag azonos módon született az „aleb(i)”-ból az „aleppe”.

Ami a szóvégi „e”-t illeti, ez a rím nyilvánvaló hangtani szükségletéből adódik; az „i” végződést „e” váltja fel (az „aleb(i)”-t „aleppe”), Dante műveiben ez a jelenség nagyon gyakori a mindennapi olasz szavak esetében is: „fidi” ('bízol') helyett „fide”, „gridi” ('kiáltás') helyett „gride” fordul elő (*Pokol* V, 19–20) stb.

A fentiekből elég világosan következik – szerény véleményünk szerint – az, hogy az *Isteni Színjáték* arab vesszorának fordítása pontosan így hangzik: „Ez a Sátán kapuja, ez a Sátán kapuja, állj meg!”

Mivelhogy Alighieri ügyelt arra, hogy az angyalokat és a boldogokat latinul beszéltesse, az arabot a démonok nyelvűül választotta. Ez tökéletesen logikusnak látszik, ha a középkornak arra a szellemiségére gondolunk, mely nem ismert más megkülönböztetést ember és ember között, csupán azt, hogy Krisztus követője-e, vagy pogány szaracén; és ugyanezt látjuk, ha a Költő jellemére vagy szellemére gondolunk.

Végül is, hogy milyen érzelmei voltak a Költőnek az eretnek iszlámmal szemben, azt világosan megmutatja az a tény, hogy nem érte be azzal, hogy elítélte Mohamedet és vejét, Alit (*Pokol* XXVIII, 22–33), akiknek mint a hitszakadás okozóinak örökre széttépvé kell lenniük. Alighieri a mecseteket Dis város épületének akarta tekinteni:

S szóltam: „Már látom, mester, ott magaslik,  
ott lenn a völgyben sok tornyos mecsettel,  
s mintha tűzből jött volna, úgy piroslik.”

(*Pokol* VIII, 70–72)

Az a tény, hogy Dante egy arabból átvett vessort iktatott be *Színjáték*ába a sor jelentésének helyes ismeretében – még ha azzal az elkerülhetetlen pontatlansággal is, melyet „az arab nyelv átírása bizonytalanságának és önkényességének” lehet köszönni, ahogy Asín Palacios állítja –, még nem jelenti azt, hogy Danténak szükségszerűen ismernie kellett az arabot.

Ellenkezôleg, ez a sor épp azt bizonyítja, hogy ez az ismeret nyilvánvalóan felületes volt, „hallásból” elsajátított lehetett, egy valóban mindenben nagy műveltségű, de jellegzetesen világi egyén, mint Dante, így tudhatta az akkor elterjedt, de nehéz nyelvet.

D’Ancona professzor elmés, de elfogadhatatlan értelmezését elutasítjuk – mind között a legHITELESEBBET, melyet viszont a szerző nem akart véglegesként bemutatni a tudósoknak –, e szerint az értelmezés szerint ugyanis Plutó segítségével hívja (de miért?) „Satana”-t (a Sátánt), így megszólító esetről, vocativusról van szó. Nem tudjuk elfogadni Licastro magyarázatát sem, kinek mindazonáltal elismerjük azon érdemét, hogy helyesnek tartotta azt a feltételezést, hogy a dantei sor arab eredetű.

Licastro állításával ellenkezôben Plutó szavai sötétek és titokzatosak, de egyáltalán nem jelölik a Sátán (világa) kapujának a gyôzelmét (ghaleb), mely elnyel – mint szerzőnk írja – két másik emberi lényt.

Ha már ennek a nagyon is nyilvánvaló „aleppe”-nek önkényes és képtelen torzításáról van szó, hiszen Licastro a „ghaleb” ‘győzelem’(?) szóra vezeti vissza, ezzel kapcsolatban emlékeztetni kell – ez különösen nagy fontosságú – arra, hogy nem emberi lények, hanem lelkek szállnak le a Pokolba, és éppen ez az az ok, amely megmagyarázza az örök haragját (Charon, Minos, Cerberus), akik meg akarják akadályozni az élő Költőnek a halottak birodalmába való belépést.

Már fentebb is szoltunk róla, és a *Színjáték* minden előző éneke világosan cáfolja egy olyan Plutó elképzelését, aki a Sátán gyôzelme miatt ujjong, látván, hogy két kárhozott halad át Dis városának küszöbén.

Az első körben tényleg Charon az, aki meg akarja állítani a vakmerőket („Jaj nektek . . . hordd el magad, távozz e holt seregtől!”).

A második körben „Itt Minos szörnyű fogcsikorgatással áll, . . .” és Vergilius közbelépésével egyengeti a Költő útját: „Mit zúgsz? Nincs szavad útja végzetéhez: . . .”

A harmadik körben Cerberus akarja megakadályozni a Költő belépését, ez alkalommal is Vergilius avatkozik közbe.

Végül a negyedik kör bejáratánál találkozik Dante Plutóval, aki – jól jegyezzük meg – pontosan úgy, mint az előző örök, igyekszik megijeszteni és megállítani őt.

Ami a vitatott sort illeti, félreérthetetlenül világossá teszik Vergilius szavai: „Remélem, nem sújt le gyávaság – mondja a Költőnek –; bármily hatalmas [Plutó], nem tiltja leszállnunk e szirtszegélyen.”

Hogyan lehet mármost összeegyeztetni Vergilius világos szavait Licastro tételével, amely lényegileg egy olyan Plutót mutat be nekünk, aki a Sátán (birodalma) kapujának győzelme miatt örvend azoknak, „akik a bűn révén haladnak át a Pokol végzetes kapuján”?

Vergilius szavai nem egy olyan őrt mutatnak be nekünk, aki azért vidám, mert másik két kárhozott lelket fogad, hanem egy olyan őrt – ismételjük –, aki a többiekhez hasonló módon igyekszik megijeszteni a Költőt, és így akarja megakadályozni azt, hogy élő ember belépjen a kárhozott lelkek birodalmába.

Hogy miért épp Plutó és nem a többiek mondják el a démonok nyelvén szóló mondatot, azt könnyen meg lehet magyarázni, ha arra gondolunk, hogy Charon nem más, mint mitológiai istenség, akit Dante démonná alakít, Minos pedig Kréta királya, igazságos hírű ember és nagy törvényhozó volt, míg Cerberus végül is nem más, mint egy kutya. Plutó viszont pogány istenség, tehát mindegyikük között a legalkalmasabb arra, hogy beszélje – mint már mondtuk – a démonok sötét nyelvét.

Végezetül Cassella állításával foglalkozunk. Szerinte nem lehet azt mondani, hogy „a démon kapuja” vagy „az Isten kapuja”. Ezzel ellentétben megjegyezzük, hogy az ilyen szöszerkezetben benne rejlik a „birodalom”, a „ház” szó; ezt egyébként határozottan igazolja Amari *Arab feliratok néhány szicíliai normann várban* című kötetéből vett néhány idézet.

Csak arra szorítkozunk, hogy három szót idézünk, melyből kettő a dantei verssor arab szövegében is előfordul: Bab Ixitan (ghaleb), amely éppen egy „Sátán – birodalmának – kapujá”-ra utal. Másrészt hasznos még ezzel kapcsolatban arra emlékezni, hogy a régi babilóniai feliratokon Babilónia városának a nevét „bab-llu”-nak, vagyis „Isten kapujá”-nak írták.

Minél logikusabbnak látszik tehát az általunk javasolt magyarázat, annál inkább megfelel annak a belső, általános harmónia elvének, mely Alighieri egész művét irányítja, s mely talán a nagy firenzei Költő műve megérdemelt, örök és általános sikerének kevésbé nyilvánvaló, de legerősebb okát alkotja.

*Fordította Tusnady László*



## Geschichte der deutschen Literatur

Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Horst Haase  
Berlin, 1976, Volk und Wissen, 907 l.

Legalább két okból rendkívüli figyelmet érdemel a Horst Haase által szerkesztett, népes szerzőkollektíva által írt kötet: mint egy hatalmas vállalkozás része és mint egy irodalomtörténeti egység első, mértékadó megragadása.

A hatalmas vállalkozás az *A német irodalom története* című sorozat, amellyel az NDK germanistái arra tesznek — az elmúlt években megjelent kötetek bizonyossága szerint sikeres — kísérletet, hogy marxista szemléletmóddal, az irodalomtudomány legmodernebb eredményeinek felhasználásával értékeljék a német nyelvű irodalmak fejlődését. E feladat elvégzéséhez össze kellett fogniok a különböző korok szakértőit: munkaközösségeket alkotva készítették, ill. készítik el a kezdetektől 1945-ig tartó fejlődést bemutató tíz kötetet — s ennek folytatásaként, mint a sorozat 11. darabját, a Német Demokratikus Köztársaság irodalmának történetét.

Mindegyik kötet roppant gazdag (esetenként kevésbé vagy egyáltalán nem ismert) illusztrációs anyagot és gondos filológiai apparátust tartalmaz (jegyzetek, személy- és műregiszter). Az egész vállalkozás alapelve, hogy dinamizmusában kívánja bemutatni az irodalmi fejlődést. Ez az eljárás mód kétségtelenül gondot okoz a kötetek azon használóinak, akik egyes írók életműve után érdeklődnek, ők ugyanis néha több helyen kénytelenek felütni az adott kötetet (sőt köteteket), míg megkapják, amit keresnek. Tekintve azonban, hogy *A német irodalom története* sem időrendbe szedett irodalmi lexikon nem kíván lenni, sem népszerű bevezetés a témakörbe, hanem az irodalmi folyamatokat (elsősorban a szakember számára hasznosíthatóan) felrajzoló tudományos igényű összefoglalás, melyben nem a személy, hanem az egyes mű képezi az alapvető egységet — teljesen elfogadható és következetes megvalósításában dicséretes a szerzők koncepciója.

A sorozat itt tárgyalt darabja az NDK irodalmának rendkívül izgalmas kérdésével foglalkozik. Ma már nem vitás, hogy divergáló társadalmi–politikai viszonyok (még azonos nyelv esetében is) előbb-utóbb önálló arculatú, sajátos jegyekkel bíró irodalmat hoznak létre, és — bár történelmi távlatnak igazán nem sok három évtized — napjainkban immár abban is általános az egyetértés a legkülönbözőbb világnézetű irodalomtudósok között, hogy a hosszabb ideje saját úton járó osztrák és svájci literatúra mellett az egykor egységes „belnémet” (binnendeutsch) irodalom fokozatosan kettéváló kelet- és nyugatnémet irodalomként jelentkezik. Vita „csupán” arról folyik, vajon milyen jellegzetességeket, tipikus jegyeket vonultat fel egyik s másik. E vita során természetesen messzemenő ideológiai nézetkülönbségek kerülnek napvilágra. Nyilvánvalóan egészen másként ítélik meg az NDK irodalmát annak a szocialista német állammal szemben eleve elfogult monográfusai, mint Hans-Dietrich Sander és Fritz J. Raddatz, másként a becsületes összefoglalásra törekvő, de mégiscsak sokszor felületi ismeretekkel rendelkező, kívülálló Konrad Franke, és megint másként a jelen kötet szerkesztői és szerzői, akik közvetlen közelről figyelhették a fejlődést, sőt részesei lehettek, s e műben tudományos precizitással összegzik tényeit, rajzolják fel alapvető vonásait. Egyszersmind az sem kétséges, melyik vállalkozás tekinthető autentikusnak.

Horst Haase már az NDK legmagasabb kitüntetésével, a Nemzeti Díjjal jutalmazott munka bevezetőjében hangsúlyozza, hogy „az NDK irodalmának fejlődése nemzetközi folyamatok alkotórésze”, azaz egyrészt „szoros kapcsolatok alakultak ki az NDK szocialista nemzeti irodalma, valamint a Szovjetunió népeinek és más szocialista államoknak az irodalma között”, másrészt „érintkeznek az NDK-írók érdekei azon NSZK-beli szerzőkéivel, akik alapvető oppozícióban állnak az uralkodó imperialista erőkkel szemben”. Az a tradíció pedig, melyre közvetlenül támaszkodhat az NDK

irodalma, s melynek folytatójaként értékeli önmagát, nem más, mint a németek gazdag humanista és realista irodalma. Annál inkább jogos hitvallás ez, mivel a II. világháború után olyan szerzők telepedtek le Németország keleti részében, mint Johannes R. Becher, Willi Bredel, Bertolt Brecht, Friedrich Wolf, Erich Weinert, Anna Seghers, Hans Marchwitza, Ludwig Renn, Arnold Zweig, Eduard Claudius stb.; s olyan művészek is egyértelműen a demokratikus fejlődés mellett szálltak síkra és szimpátiával tekintettek az egykori szovjet zónában folyó ilyen jellegű törekvésekre, mint Thomas Mann, Heinrich Mann és Lion Feuchtwanger. Ha szinte egyöntetűen segítette is az NDK önálló irodalmának formálódását az 1933–1945 közötti antifasiszta emigráció, természetesen nem végezhette volna el új generációk nélkül azokat a feladatokat, melyeket Brecht frappánsan foglalt össze az „Új körülmények között frünk” mondattal.

A kötet, melynek szerkesztését 1974. október 31-én zárták le, három fejlődési szakaszt különböztet meg. Az első *Az antifasiszta demokratikus és szocialista irodalom az NDK szocialista nemzeti irodalmának előkészítése jegyében (1945–1949)* címmel tárgyalja, a második *A Német Demokratikus Köztársaság szocialista nemzeti irodalmának kialakulása (1949-től a hatvanas évek elejéig)* című rész vizsgálja, a harmadikat pedig *A Német Demokratikus Köztársaság szocialista nemzeti irodalmának kibontakozása (A hatvanas évek felétől a hetvenes évek kezdetéig)* című. Valamennyiben először általános társadalmi, politikai, irodalomtörténeti áttekintést találunk *Társadalmi fejlődés és irodalmi viszonyok* címmel, s ezt követi az irodalmi tendenciákat felsorakoztató, műveket elemző *Valóságviszony és irodalmi alkotás* című fő rész.

Az első, 1949-ig tartó szakasz alapvető irányzatainak tekinti a kötet a lírában a polgári-antifasiszta költészetet (Peter Huchel és mások), az idősebb generációhoz tartozó szocialista költők (Johannes R. Becher, Bertolt Brecht) e korszakbeli tevékenységét, az aktuális kérdésekkel foglalkozó versek és szatírák alkotóinak (Erich Weinert stb.) munkásságát, továbbá az ifjú és középnemzedékhez tartozó szerzők (Louis Fünberg, Stefan Hermlin, Kuba) pályakezdését. A háború utáni drámát (főleg Friedrich Wolfnál és Günter Weisenbornnál) jelentős, aktuális tematikájú antifasiszta darabok jellemzik, és kezdetét veszi Brechtnek az NDK-hoz fűződő gyümölcsöző alkotói–szervezői kapcsolata. A korszak prózájából kiemeli a kötet azt, hogy a polgári demokratikus realista alkotók (főképp Thomas és Heinrich Mann) az elmúlt kor mérlegét vonják meg. Bernhard Kellermann és mások műveire a faszizmussal való leszámolás, a szocialista elbeszélők (Anna Seghers, Willi Bredel) alkotásaira a változó kor alapproblémáinak megragadása jellemző.

Az 1949 és a hatvanas évek eleje közötti korszak elemzéseinek élére az új próza kezdete és első kiérlelődése kerül. Eduard Claudius, Hans Marchwitza, Erwin Strittmatter tollából megszületnek az első kísérletek az új élet ábrázolására. Franz Fühmann és más ifjú szerzők a második világháború problematikájával néznek szembe. Számos író (köztük Ludwig Renn, Arnold Zweig és Bruno Apitz) választja témául a munkásosztály és a dolgozó nép harcait. Fáradozások történnek múltbeli anyagok feldolgozására, sőt a kalandregények, a bűnügyi és tudományos-fantasztikus irodalom realista elemekkel való gazdagítására; új tematikájú önéletrajzi irodalom születik. Az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején keletkező fejlődési regények – például Dieter Noll *Werner Holt kalandjai* című műve – a korszakos problémák taglalásában, ill. a társadalmi elemzésben nyújtanak újat. Külön fejezetet szentel az irodalomtörténet Johannes Bobrowski rendkívüli kvalitású prózájának.

A korszak drámairodalmára a szocialista építés és a nemzetközi osztályharc kérdései felé fordulás jellemző. Az idősebb generációhoz tartozó Brecht számos feldolgozással és adaptációval, Friedrich Wolf Thomas Münzerről írott darabjával alkot elsősorban jelentőset. Erwin Strittmatter és társai a kor kérdéseivel foglalkozó darabokkal jelentkeznek; Hedda Zinner, Peter Hacks és mások a történelmi tematika felé fordulnak; a sokoldalú fejlődést jelzik többek közt a Helmut Baierl-féle didaktikus drámák és a Heiner Kipphardt nevével fémjelezhető komédiák.

A tematikailag nehezen kategorizálható líra területén kiemelkedik a hagyományokat állandóan megújulva folytató Becher, Brecht, Fünberg és Erich Arendt e korszakbeli munkássága, valamint olyan alkotók művei, mint Georg Maurer, Johannes Bobrowski. Új költőnemzedék is bontogatja szárnyait az ötvenes–hatvanas években.

A hatvanas évek NDK-beli prózájának fellendülését olyan, a szocialista jelent ábrázoló művek jelzik, mint Erwin Strittmatter *Ole Bienkoppja*, Erich Neutsch *A kövek nyoma*, Hermann Kant *Az aula*, Christa Wolf *A kettészelt ég* című regényei. (Amikor regisztráljuk, hogy ezek az alkotások magyar fordításban is sikert arattak, egyúttal örömmel hangsúlyozhatjuk, hogy szinte nincs olyan

jelentős alkotás az NDK irodalmában, amelyet ne olvashatnánk magyarul is.) Új lendületet kap a szocialista irodalmi riport, a feuilletonisztikus literatúra, a munkának mint a szocialista személyiség fejlődését alakító tényezőnek a bemutatása, az ember életében szükségszerűen bekövetkező világnézeti–érkölcsei válságok ábrázolása. Franz Fühmann történelmi regényei, valamint az imperializmust bíráló, a polgári társadalmat elemző művek (Fritz Selbmann, Eduard Claudius, Stefan Heym) egyaránt tanulságokat szolgáltathatnak az NDK építésében. Külön figyelmet szentel a kötet Anna Seghers írásművészetének újabb, „a korszak csúcspontját képező” virágzásának.

Új utakat keres a dráma. Peter Hacks, Heiner Müller, Claus Hammel és mások a szocialista dráma megteremtésén fáradoznak. Értékes munkák születnek az idejében felismert jelentőségű televízió számára.

A lírában egyre inkább a fejlett szocialista társadalomban élő ember problémái kerülnek előtérbe. Jelentős alkotók (Georg Maurer, Erich Arendt, Günter Kunert) újulnak meg e korban, friss „líra-hullám” jelentkezik (legigéretesebb képviselőjeként a kötet Volker Braunt említi), újra helyet kap a versekben a természet, a táj, ismét hódít a dalszerű líra és a humoros–szatirikus hangvéltel.

A kötet külön érdeme, hogy az irodalomtörténeti szintézisekből általában indokolatlanul kihagyott gyermek- és ifjúsági irodalom, szórakoztató irodalom sem kerül el a szerzők figyelmét. Foglalkoznak olyan, az irodalomhoz szorosan kapcsolódó jelenségekkel, mint színház, film, rádió és tévé; koncentrálnak sajátos NDK-beli jelenségekre, mint az irodalommal foglalkozó munkások („schreibende Arbeiter”) mozgalma és az NDK-ban élő szorbok literatúrája.

Alapos félreértés lenne az eddig elmondottak alapján azt hinni, hogy a kötet valamiféle kritikátlan protokollfénykép, ahova jófésűtlen és nyakkendőben került fel mindenki, aki legalább néhány sornyi szépirodalmat írt az NDK-ban. Az egyes műelemzések szigorú esztétikai mércét állítanak, és a kötet nem hallgatja el, hogy a fejlődés során szükségszerűen számolni kellett bizonyos problematikus jelenségekkel is. Példaként említhető az a tárgyilagos, ámde igen határozott értékelés, amelyet az NSZK-ból áttelepült Wolf Biermann ideológiai félrecsúszásáról adnak, s amelynek helytálló volta a nyugati propaganda által fölkapott szerző visszaköltözésével teljességgel beigazolódtott.

Minden, a jelenkorig vizsgálódó irodalomtörténet nagy dilemmája, hogy az idő nem áll meg, a kötet elkészülte után folytatódó fejlődés új súlypontokat teremt, új módon helyezi el a hangsúlyokat, magukat az irodalomtörténész szerzőket is arra készíti, hogy egyes vonatkozásokban módosítsák, ill. kiegészítsék a közelműltről alkotott véleményüket. Ha talán nem zárult is le a hetvenes évekkel újabb szakasz az NDK irodalmának fejlődésében, az a külső szemlélő számára is kétségtelen, hogy a most véget ért évtizedben is jelentős művek születtek, regisztrálásra, értékelésre érdemes események zajlottak le. Ezek feldolgozása, a kialakult képbe illesztése bizonyosan foglalkoztatja már az NDK irodalomtörténészeit. Dolgukat vitathatatlanul megkönnyíti majd, hogy támaszkodhatnak egy, a hetvenes évek elejéig tartó fejlődés vonatkozásában mérvadó, a témakörrel foglalkozó kutatás számára kikerülhetetlen szintézisre: *A német irodalom történetének* 11. kötetére.

Szabó János

## J. Ijsewijn: Companion to Neo-Latin Studies

Amsterdam—New York—Oxford, 1977, North-Holland Publishing Company, 370 l.

A szerző, a leuveni flamand nyelvű egyetem nagynevű professzora, az 1973-as, Amsterdamban megtartott konferenciának, az Újlatin Tanulmányok II. Nemzetközi Kongresszusának (ennek anyaga megjelent, vö. *Acta Conventus Neo-Latini Amstelodamensis*, ed. by P. Tuijnman, G. C. Kuiper, E. Keßler, München, 1979) állásfoglalása alapján az újlatin nyelvet és irodalmat a kb. 1300 körül meginduló itáliai humanizmustól számítja. Ijsewijn ennek megfelelően Dante korától egészen napjainkig terjedőleg igyekszik példaadó módon bevezetni a kezdő szakembereket a neolatin tanulmányok anyagába és módszereibe, még némi antológiát is mellékelve könyvéhez, de a munka a már gyakorló szakemberek kezében is fontos alpműnek tekinthető, főleg ami a bibliográfiát, a paleográfiát, a szövegkiadásokat, valamint a nyelvészeti és irodalmi kérdéseket illeti, miközben a mű írója nemcsak az itáliai és a német területek gazdag latin nyelvű irodalmát veszi tekintetbe, hanem az olyan kisebb vagy

távolabbi földrajzi egységeket is, mint Málta, Izland, Kolumbia stb. Ezt a hatalmas, szinte egy ember erejét már meg is haladó feladatot Ijsewijn lényegretörően, óriási tárgyi tudás és szakértelem birtokában, az alapművekre koncentrálvá végzi el, jól kiegészítve az egyéb, a közelmúltban megjelent kézikönyveket, mint pl. az M. R. P. McGuire és H. Dressler szerkesztésében megjelent *Introduction to Medieval Latin Studies* (Washington, 1977<sup>2</sup>) c. összeállítást, ahol a további szakirodalom is megtaiálható.

A szerző az I. fejezetben meghatározza a klasszikus (kb. i. sz. 600-ig), a középkori és az újlatin fogalmát, beszél az antik örökségről, a retorika és a költészet klasszikus hagyományairól.

A II. fejezet a bibliográfiai segédeszközöket ismerteti, figyelembe véve a legfontosabb szakfolyóiratokat is.

Különösen nagy jelentőségű a III. fejezet, mely a neolatin irodalmak történetének igényével lép fel, bemutatva mind a történeti fejlődés menetét, mind a területi tagolódást. A szerző ismerteti a humanista latin irodalom kialakulása felé vezető utat, majd ezen irodalom megszilárdulását, kisugárzását, végül pedig virágzását és hanyatlását, körültekintően felsorolva a legfontosabb tudnivalókat Itália, Görögország, az ún. délszláv államok és Albánia, Málta, Spanyolország, Portugália, Franciaország, Németalföld, Nagy-Britannia, Svájc, Liechtenstein, Magyarország, Románia, Csehszlovákia, Lengyelország, Litvánia, Oroszország, Ukrajna, Lettország, Észtország, Dánia, Norvégia, Izland, Svédország és Finnország, valamint Észak- és Dél-Amerika (ezen belül külön Brazília) latin nyelvű irodalmával összefüggésben. Ez az összefoglalás mind a kezdő, mind a gyakorló szakemberek számára megannyi hasznos információt ad, s alapos elsajátítása feltétlenül megéri a fáradságot. A magyar közönséget elsősorban mégis az érdekli a legjobban, milyen mértékben ismerik és ismertetik külföldön hazai latin nyelvű irodalmunkat és írásbeliségünket. Természetes, hogy e szempontból nemcsak a *Hungary* c. alfejezet, hanem a délszláv, a román és a csehszlovák neolatin irodalmat taglaló egységek is részben közelről érintenek bennünket, hiszen a történelmi Magyarországot és annak kultúráját érintő egyes kérdések ezekben a fejezetecskékbén kerülnek tárgyalásra.

Először is le kell szögeznünk, hogy Ijsewijn a magyarországi latin műveltség egészéről és számos részletkérdéséről kitűnően tájékozott. Így körültekintően foglalkozik az ún. Anjou-, majd Mátyás-korabeli reneszánszsal, főleg Vitéz Jánossal és Janus Pannoniusszal, bár az utóbbinak előző nevét aligha helyes minden fenntartás nélkül „Janos Csezmiczsei”-nek feltüntetni. Ijsewijn regisztrálja Temesvári Pelbárt, a szerinte „great theologian and preacher” nevét is, igaz, „Pelbartus à Temesvár” formában, nyilván valamilyen francia nyelvű munka alapján, nem pedig a teológus műveinek autopszián nyugvó ismeretében, hiszen pl. a *Pomerium* . . . címlapján is a Pelbartus de Themeszvar alak van feltüntetve, s ma is valami ehhez hasonló formát várnánk (pl. P. de Temesvár vagy de Temesvaria, ill. de Temesvarino stb.). Helyesen emeli ki viszont Ijsewijn azt a határvonalat, mely Pelbártot a humanizmustól elválasztotta, nem esve bele néhány magyar kutató hibájába, akik figyelmen kívül hagyva Pelbárt erősen középkori beállítottságát, megpróbálták volna belőle humanistát vagy éppen valamiféle előreformátort faragni.<sup>1</sup>

Már itt (26), de a későbbiekben még nagyobb nyomatékkal és teljesen indokoltan szögezi le Ijsewijn, hogy ebben az időben, de még utána is jó ideig az egyes alkotók beállítottságának kialakításában nem annyira az anyanyelv szerinti hovatartozás volt a legdőntőbb, hanem az, hogy a magyar királyság polgárai, tisztviselői voltak, s mint ilyenek egyrészt e királyság érdekeit és kultúráját szolgálták, mint pl. a román eredetű családból származó Oláh Miklós, aki munkássága révén — bizonyos kozmopolita vonásokat is felmutatva — mindenekelőtt a magyar—német neolatin kultúrkörbe illeszkedett be (123), így Magyarország etnográfiaja iránti érdeklődésével is (148), ahogy azt *Hungaria* és *Attila* c. művei bizonyítják (153), másrészt és ugyanakkor ezek az írástudók mint humanisták a nemzeti államok kialakulása előtt egyfajta egyetemes és világpolgári műveltségnek is a hordozói voltak. Ez a — meggyőződésünk szerint — alapvetően helyes felfogás a konkrét tárgyalás során nem mindig jutott következetesen érvényre, ami nyilvánvalóan abból következik, hogy Ijsewijn mégsem ismeri mindig elég pontosan országunk történelmét és kultúráját, másrészt olyan szakirodalmi hatások is érthették a minket körülvevő államok egyes romantikus színezetű történelemfelfogást valló

<sup>1</sup> Ha nem is Pelbárt tanítványa, de munkatársa volt a hasonló beállítottságú Laskai Oszvát, akinek szintén több figyelemre méltó latin nyelvű műve ismert, pl. *Gemma fidei*.

kutatói részéről, melyek megzavarhatták tisztánlátását. Hadd említsek néhány példát. Faustus Verancius egyértelműen horvát humanistaként szerepel, holott valójában ő is a magyarországi humanizmus egyik jellegzetes alakja volt. Nagybátyja az a dalmát származású Verancsics (Verantius vagy Wrancius) Antal, aki diplomáciai tevékenysége révén a flamand Busbec(qui)us oldalán (Ijsewijn már csak ebben az összefüggésben is tudhatna róla, sőt talán tud is!) nemcsak a *Monumentum Ancyranum* felfedezésében játszott szerepet, hanem kapcsolatai voltak Erdéllyel is, egy időben az esztergomi érseki, valamint a királyi helytartói tisztet is betöltötte, s ugyanakkor haláláig dolgozott nagyszabású munkáján Magyarország történetéről, mely Bónfini munkájának folytatása akart lenni. Maga Verancsics Faustus is előbb Pozsonyban tanult, ahol később egy időre le is telepedett, volt veszprémi várkapitány s a püspöki javadalmak kormányzója, még később csanádi érsek. Ami pedig irodalmi tevékenységét illeti, Verancsics Faustus híres ötnyelvű szótárának egyik nyelve a magyar volt, s megírta nagybátyja életét is: *Vita Antoi Verantini*. Verancsics F. munkássága tehát legalább annyira része a magyarországi, mint a horvátországi humanizmusnak, még ha személyét nem találjuk is meg reprezentatív összefoglaló hazai kiadványunkban, a hatékony *A magyar irodalom története* c. munka megfelelő kötetében.

Azon is el lehet gondolkodni, mennyiben indokolt Taurinus *Stauromachiájának* a cseh-szlóvakiai latin irodalom keretében való kizárólagos tárgyalása, hiszen a morvaországi születésű, eredeti nevén Stieröxel nevű német ajkú költő tevékenysége mégis elsősorban a magyarországi irodalmi életbe illeszkedett be, és nem csupán magyar tematikájú epikus művével, hanem mint Bakócz, majd Várdai Ferenc humanista körének tagja s mint gyulafehérvári kanonok és hunyadi főesperes is. (Itt jegyzem meg, hogy Taurinus munkásságának értékeléséhez több magyar kutató, pl. V. Kovács Sándor írásai is az alapirodalomba lennének sorolhatók, még ha nyelvi okokból ezek megközelítése nem is mindig könnyű egy nyugat-európai tudós számára.) Problematikus Ijsewijn munkájának ezen alfejezetében a következő megfogalmazás is: „after Comenius left Czechoslovakia . . .” Tény, hogy az esetleg magyar származású Comenius 1628-ban elhagyta Csehországot, de Cseh-szlóvakia akkor még nem volt, s egyébként a nagy cseh-morva humanista Lengyelországon, Anglián, Svédországon és Németalföldön kívűl Magyarországon is többször megfordult, mindenekelőtt Sárospatakon, de Lőcsén is, mely utóbbi város ma ugyancsak Cseh-szlóvakia területén található.<sup>2</sup> Hasonlóképp vitatható Bél Mátyásnak a cseh-szlóvakiai latin irodalomba való besorolása is. A félig magyar, félig szlovák vérből származó jelentős magyarországi tudós igazi hungarus volt, aki bár élete legnagyobb részét a pozsonyi német (evangélikus) líceum rektoraként élte le, itt fejte ki pedagógiai tevékenységét, mégis egyaránt elismerte a három akkori legjelentősebb hazai nyelvnek, a magyarnak, a németnek és a szlováknak a jogait, még akkor is, ha tudományos munkáit — melyek nagy része magyarországi tematikájú (vö. kiegészítésképp: *Hungariae antiquae et novae prodromus*, Norimbergae, 1723; *Adparatus ad historiam Hungariae*, Decas I, Posonii, 1735) —, valamint iskolai célokat szolgáló hetilapját (*Nova Posoniensia*, 1721–22) latin nyelven adta is ki, amely akkor Magyarország népeinek közös hivatalos nyelve volt. Hadd jegyezzem meg azt is, hogy a szóban forgó tudós neve az életében megjelent kiadványokon ismereteim szerint többnyire nem az Ijsewijn által feltüntetett Matthias Belius, hanem inkább a magyar helyesíráshoz közelebb álló Matthias Bel formában szerepel. Mindezek után érthető, hogy Bél Mátyással nemcsak az Ijsewijntől számontartott cseh és szlovák kutatók foglalkoznak, hanem a magyar tudomány is számottevő teret szentelt tevékenysége feltárásának Haan Lajostól kezdve Tarnai Andorrig, Sipos Istvánnéig vagy Szent-Iványi Béláig, akiknek tanulmányai részben idegen nyelven is hozzáférhetők, Ijsewijn azonban ennek ellenére nem tünteti fel őket.

Az eddig felsorolt vitatható megfogalmazásokért, mint már említettem, csak kisebb részben hárítható Ijsewijnre a felelősség, hisz nem rajta múlik, hanem bizonyos mértékig épp a közép—kelet-európai kutatásokon, hogy Nyugat-Európában nem alakulhatott ki tiszta és meggyőző kép a közép—kelet-európai újlatin kultúra számos aspektusáról. Megállapítható ugyanis az, hogy a kitűnő flamand professzor elég biztos tudással rendelkezik arról, kik voltak a magyarországi latinnyelvűség legfőbb képviselői a költészetben, a prózában, a történetírásban és a tudományban egészen a közelmúltban

<sup>2</sup>Comenius *Consultatio catholicá*jában számos magyar vonatkozás található. A nagy tudósra vonatkozó irodalomból alapműnek tekinthető M. BLEKSTAD, *Comenius, Versuch eines Umrisses von Leben, Werk u. Schicksal J. A. Komenský*, Oslo—Praha, 1969 (terjedelmes bibliográfiával: 728—797). Magyar szempontból lényeges a Földes Éva és Mészáros István szerkesztésében megjelent *Comenius and Hungary*, 1973.

elhunyt Lénárd Sándorig bezárólag. Bárcsak Európa-szerte mindenki számára olyan világos lenne Sylvester János, Czvittinger, Sambucus (Zsámboky), Oláh Miklós, Istvánffy, Horányi Elek vagy Bolyai Farkas stb. munkássága, mint ahogy arról Ijsewijn tömören, de megbízhatóan tájékoztat. Igaz persze, hogy akadnak a szerző bemutatásában olyan hiányok is, amelyeket joggal szóvá tehetünk akár a magyar irodalomtörténet, akár az egyetemes európai művelődés vagy történelem felől közeledünk is a vizsgált problémakörhöz. Álljon itt ennek illusztrálására néhány adat. Nyilván senki sem teheti szóvá a hazai latin nyelvű történetírást olyan neveinek hiányát, mint – mondjuk – Somogyi Ambrus, Gyulai Pál, Kovacsóczy Farkas és mások, de az már szóvá tehető, hogy nem történik említés a magyarországi történetírás olyan rangos alakjairól, mint Forgách Ferenc vagy a XV. századi erdélyi történetírás legkiemelkedőbb képviselője, Szamosközy (Zamosius) István, akiknek tevékenységére az újabb magyar kutatások is eléggé ráirányították a figyelmet. (Igaz, nemigen lehet valamit is Ijsewijn szemére vetnünk, ha pl. figyelembe vesszük, hogy a Magyar Irodalmi Lexikon I. kötetében is hiába keressük a „Forgách Ferenc” címszót!) Ha stilisztikai szempontból nem példamutató alkotás is, de tartalmilag annál megragadóbb és jelentősebb Szerémi (Sirmiensis) György munkája, a már korábban említett Verancsics Antalhoz intézett *Epistola de perditione regni Hungarorum*. Mind a történeti, mind az emlékiratirodalom, illetve a hazai retorika szempontjából fontos a latin nyelvű kuruc írásbeliség, amelynek megvannak a maga európai összefüggései is, gondoljunk II. Rákóczi Ferenc, Reviczky Imre, Ráday Pál vagy Bercsényi Miklós munkásságára. A latinnyelvűség ugyanis a korszak magyar szabadságmozgalmi számára a nemzetközi nyitást és kapcsolatokat is hivatott volt előmozdítani, amit az a körülmény is bizonyít, hogy az egyik első magyarországi hírlap, a kurucok által kiadott *Mercurius Hungaricus* (amely csak később jelent meg *Mercurius Veridicus ex Hungaria* címmel), latin nyelven adott információkat az eseményekről.

Érdekes, bár nem sajátos jellemzője a magyarországi latin nyelvű irodalomnak, hogy míg a reformáció általában a nemzeti nyelvű irodalmakat erősítette, így egészében nálunk is, addig hazai művelődésünkben feltűnően számottevő a latin nyelvű protestáns teológiai művek száma, hogy csak az unitárius Enyedi Györgyre, ill. a kálvini tanoktól megérintett Skaricza Mátéra vagy Szegedi Kis Istvánra utaljak. Roppant terjedelmű a magyarországi ellenreformáció és a XVII. századi magyar nyelvű próza legnagyobb mesterének, Pázmány Péternek latin nyelvű munkássága is. Jó lett volna, ha az ő egyik itáliai mintaképe, Bellarmino, szintén nagyobb teret kaphatott volna a könyvben.

Az egy Janus Pannoniust leszámítva, a magyarországi latin nyelvű költészet nemigen tud felmutatni különösebben értékes teljesítményeket. Mégis akadnak érdekes mozzanatok és színpontok, mint a legjelesebb Janus Pannonius-epigonok: Garázda Péter és Megyericséi János. Talán európai mércével mérve is említésre méltó lehet, hogy a C. Celtis által 1497-ben Bécsben létrehozott (Ijsewijn csak erről látszik tudni) humanista tudós társaság, a *Sodalitas Litteraria Danubiana*, hamarosan Budán is megalakult az ifjú Vitéz János veszprémi püspök elnöklésével. Nagyszombati (Tyrnavius) Márton csaknem ezer distichonban megfogalmazott röpirattal hívta harcba a magyar királyság főurait a török ellen, s nem hiányoznak ebből a műből esetenként a megkapó lírai elemek sem. Ugyancsak említésre érdemesek bizonyos osztályjellegű megnyilvánulások is, mint pl. az a körülmény, hogy a XVIII. századi magyar nemesi barokk költészet egy jelentékeny és nem is értéktelen hányada latin nyelven született, így az erdélyi Vergiliusként vagy Janus Pannoniusként is emlegetett Lázár János költeményeinek egy része, aki többek közt egyes Voltaire-írásokat is latinra fordított. Illel János latin nyelvű iskoladrámái bizonyára szintén bírnak akkora jelentőséggel, mint azok, amelyekre Ijsewijn utal.

A régebbi magyar tudomány szorosan összefonódott a latin nyelv használatával. Ijsewijn ezzel alapvetően tisztában is van, s több lényeges adatra hívja fel a figyelmet. Ugyanakkor azonban itt is említetlen marad néhány, nem is elhanyagolható tény. Nem csupán a XVII. századi magyar kultúra nagyszorgalmú munkása volt Szenc(z) Molnár Albert, de tevékenysége az egész korabeli nyugat-európai civilizációba is szervesen beleilleszkedett. Magyar szempontból különösen jelentős latin nyelvű s az egykorú európai tudomány színvonalához mérhető műve, a *Nova grammatica Ungarica* (1610), mely újabb kiadásban is hozzáférhető (*Corpus Grammaticorum*, ed. F. Toldy, 1866). Figyelemre méltó egyébként Szenc(z) költői antológiája is (*Lusus poetici*, 1614). Az is említésre érdemes, hogy Komáromi Csipkés György 1664-ben Debrecenben kinyomtatott *Anglicum spicilegium*...-a egyike volt a legrégebbi európai angol nyelvtanoknak. Sajnovics vagy Gyarmathi Sámuel latin nyelvű munkássága szintén európai horizontú, bár említhetnők még Wallaszky Pál, Cornides Dániel, Révai Miklós stb. tevékenységét is.

Ismeri Ijsewijn a magyarországi szakkutatás egy részét is, bár kissé esetlegesen, mert elmarad olyan kutatók munkásságának regisztrálása, mint id. és ifj. Horváth János, Mezey László, Borzák István, Bán Imre (az utóbbinak itt mondom köszönetet azért, hogy Julow Viktorral és Bitskey Istvánnal együtt hozzájárult jelen írásom teljesebbé tételéhez), Pirnát Antal, Radó Polikárp (l. utóbbi alapvető munkáját: *Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*, 1973) stb. több fontos írásá, bár ezek nem egy fontos tanulmánya részben 1300 előtti kérdésekkel foglalkozik. Tárgyi és adatgazdagságuk miatt ugyancsak haszonnal forgathatók Sambucusszal (Zsámbo-kyval) kapcsolatban annak a Varga Lászlónak az írásai, aki e kritika írójának egykor öreg mestere és kollégája volt (vö. *Acta Classica Univ. Scient. Debrecen.*, 1, 1965; *uo.*, 3, 1967; *Annales Bibl. Univ. Debrecen.*, 4–5, 1964–65; *Acta Ant. Acad. Sc. Hung.*, 14, 1966). Varga László életművének tanulmányozása egyébként azt is világossá tenné a külföld számára, milyen fontos szerepet játszott Debrecen régebbi irodalmi és tudományos életében a latin nyelv (vö. *Hannulik János, a 18. sz. Horatiusa*, Debrecen, 1938; *Németi Pál, a debreceni kollégium latin diákköltője*, *uo.*, 1940; továbbá: *A debreceni református kollégium tanárainak klasszika-filológiai munkássága 1738-tól 1849-ig*, *uo.*, 1930 stb.), hiszen a debreceni kollégium szinte napjainkig a hazai latinnyelvűség egyik fellegrája volt. Itt született meg Hatvani Istvánnak, a debreceni professzornak a cartesianismust (ennek Magyarországon ugyancsak több latin nyelvű műben lehetjük nyomát, pl. Szilágyi Tönkö Mártonnál, Apáti Miklósnál stb.) meghaladó, Chr. Wolff, Locke és Newton eredményeit is magába építő, egyéni veretű és rendszerű bölcséleti műve, az *Introductio ad principia philosophiae solidioris* is. Hadd utaljak arra is, hogy a hazai latinsággal kapcsolatos kiadások közt fontos szerepet töltenek be az alábbi gyűjteményes munkák, antológiák: Ábel J., *Adalékok a humanizmus történetéhez Magyarországon*, 1880; *Monumenta Hungariae Historica (Scriptores)*, 1857–1920; *Scriptores Rerum Hungaricarum veteres ac genuini*, ed. J. G. Schwandtner; *Scriptores Rerum Hungaricarum*, szerk. Szentpétery I.; *Magyar Irodalmi Ritkaságok*, szerk. Vajthó L., 1931–1942; *Bibliotheca Hungarica Antiqua*, szerk. Varjas B. (faksimile kiadások).

Végül néhány tárgyi pontatlanságra is fel lehetne hívni a figyelmet. Így 1831-ben aligha jelenhetett meg Magyarországon mű Bratislavában (vö. 149), amelyet ekkor magyarul Pozsonynak, latinul Posoniumnak, németül Preßburgnak hívtak, míg Bratislavia a mai Wrocław latin elnevezése volt.<sup>3</sup>

Ennyit a magyarországi újlatinral kapcsolatos részekről, s most kanyarodjunk vissza Ijsewijn könyvének további ismertetéséhez.

A IV. fejezet a kéziratokat és a szövegkiadásokat tárgyalja, behatóan foglalkozva az incunabulumokkal, valamint a kritikai kiadásokkal és azok technikai problémáival is.

Az V. fejezet a nyelv és a stílus kérdéseit taglalja, kitérve a szókincsre, az alak- és mondattanra, ill. a latinra és a nemzeti nyelveknek a kapcsolatára.

A VI. fejezet a prozódia és a metrikába vezet be, míg a VII. az irodalmi formákat és műfajokat ismerteti.

Ezután a VIII. fejezetben a latin nyelvű tudományos irodalom bemutatása következik. Majd a IX. egység a neolatin tanulmányok történetét foglalja össze.

A kötetet jól válogatott újlatin antológia zárja, melyből legföljebb egy Janus Pannonius-verset hiányolhatunk, igaz, ennek elmaradásáért nemigen tehetünk szemrehányást addig, amíg a magyar kritikai Janus Pannonius-kiadás is várat magára.

Végül külön névmutató teszi a közhasznú könyvet még praktikusabbá, melyről összegzőképpen elmondhatjuk, hogy nemcsak az adott témakörbe való kitűnő bevezetés, hanem a gyakorló kutató számára is nélkülözhetetlen segédeszköz, kézikönyv. Ha a magyarországi latin nyelvű kultúra ismertetése kapcsán voltak is kifogásaink, ezen megjegyzéseink nagy része is inkább csak arra figyelmeztethet

<sup>3</sup> A 234. lapon FR. VILMOS és A. JENŐ téves névformák FRAKNÓI (FRANKL) VILMOS és ÁBEL JENŐ helyett (a szerző ugyanis nem tudja, hogy a magyarban a keresztnév a vezetéknev után áll). Ugyanitt az *Analecta nova* . . . kiadója St. Hegedűs mellett még Eugenius Ábel is. A 269. lapon Zs. Ritoók helyett Ágnes Ritoók (vagy Szalay) olvasandó mint szerző, aki nem téveszthető össze férjével, Ritoók Zsigmonddal, a kitűnő klasszika-filológussal. Gyakori a magyar á helyett a franciás à, pl. Pirnát, helyesen: Pirnát stb.

bennünket, milyen sok tennivalónk van még a hazai latin nyelvű irodalom kutatása, ill. az ezen a téren elért eredmények népszerűsítése körül, tartózkodva azonban minden túltételekéstől vagy nemzeti elfogultságtól, amely még ma is minduntalan fel-felbukkan itt Közép–Kelet-Európában.

Havas László

### Alan Bird: *The Plays of Oscar Wilde*

London, 1977, Barnes and Noble, 220 l.  
(Vision Critical Studies)

A rohanó évek sodrában a metaolvasók, vagyis az irodalomtörténészek és színműkritikusok újra meg újra megkíséreltik választ adni arra a kérdésre, miben is rejlik Oscar Wilde dramaturgiájának népszerűsége, miért van az, hogy darabjai már mintegy egy évszázada nem kerülnek le a világ sokajkú színházainak műsoráról. Valóban a kollíziókat és a „nyers élet jelenségeit kerülő” drámaíróról van szó? Vagy sem kortársai, sem műveinek későbbi nemzedékekhez tartozó sok szakértője nem ismerte fel a drámáinak az emberekhez szóló nagyon is komoly üzeneteit és az életharcra szóló felhívásait? De még az utóbbi évtizedekben megjelent, Wilde-műveit elemző monográfiák és nagyobb lélegzetű tanulmányok, mint például L. C. Ingleby, Woodcock, F. Winwar, O. Aatos, Ph. Julian R. Julian, R. Croft-Cooke és mások sem adnak erre az izgalmas kérdésre egyértelmű választ, sőt ellentmondásokkal és polárisan szembenálló nézetekkel is terhesek.

Ezért némi óvatossággal vesszük a kezünkbe Alan Bird *Oscar Wilde drámái* című monográfiáját. Sikerül neki erre a kérdésre választ adnia, vagy a Wilde-dramaturgiáról már leülepedett nézeteket fog vallani?

Alan Bird, aki a lancasteri egyetemhez tartozó Edge-Hill College angol irodalom és dráma tanszékének a vezetője, tanulmányában azt a célt tűzte ki maga elé, hogy az O. Wilde-ről, mint szellemes, de felületes, a társadalmi problémákat tudatosan kerülő íróról elterjedt véleményt felülvizsgálja. A kritikus nem fogadja el a Wilde dramaturgiájáról kialakult nem túl pozitív értékelést, s Wilde – Bird szavaival – „sokoldalú dramaturg; még kevésbé jelentős darabjai is értékesek a maguk nemében”. (7)

Wilde-nak már korai drámai művei is – *Vera: or The Nihilists* (1880, Vera, avagy a nihilisták); *The Duchess of Padua* (1882, A páduai hercegnő) – tartalmaznak későbbi, érett műveire jellemző vonásokat. Drámáiban, pszeudo-történelmi cselekményük ellenére is, „világosan érezhető az elnyomottak és lenézettek iránti szimpátiában megnyilvánuló erősen radikális tendencia”. (53) Itt a hős a dráma alapvető eszmei tartalmának hordozója, pompás paradoxonokba öltöztetett szerzői gondolatok közvetítője; az ilyen hősök Wilde dramaturgiájának egészére jellemzőek.

Wilde drámai művei közül Bird a *Salomé*t tartja a legkiemelkedőbbnek (88). Első darabjainak sikertelensége arra készítette Wilde-ot, hogy Anglia után a francia színpadon próbálkozzék. A *Salomé*, melynek főszerepét Wilde Sarah Bernhard-nak szánta, kifejezetten ezzel a céllal íródott. A dráma cselekménye Európában, különösen Franciaországban, igen népszerű volt – Wilde előtt már Heine, Flaubert és a Wilde által igen nagyra tartott Mallarmé is feldolgozta. Ebben az időben nagy népszerűsége tett szert G. Moreau szimbolista festménye, a *Táncoló Salomé* (1876). Wilde drámája összegzése a Salomé-téma tradíciójának, a mű maga pedig Wilde legismertebb irodalmi átdolgozásává vált. Wilde újítása abban fejeződött ki, hogy merészen szakított az „angol dráma poétikai tradíciójával”, melynek *A páduai hercegnő*ben adózott. Elvetette az angol történelmi dráma hagyományos blank verse-ét és a *Salomé*t prózában írta meg. Egyszerű nyelvi eszközöket – ismétléseket, szüneteket – alkalmazva koncentrált drámai hatást ért el. Formai megoldások tekintetében az Európa akkoriban legkomolyabb, legjelentősebb drámaírójának számlált Maeterlincket követte. „Stílus és technika tekintetében a múlt századnak nem volt ennél forradalmibb drámája” – írja Bird (86).

A kortársak szemében Wilde társadalmi komédiái jelentették az igazi sikert. A műfaj jegyei a *Lady Windermere legyezőjében* (1892) – első ilyen komédiájában – jelennek meg a legszabályosabb módon. A történet egy, a társadalmi morál romlottságát tükröző családi titokra épül. A titok beavatottjai ilyen vagy olyan módon sajátosan egoista vonásokat mutatnak. Lady Windermere habozás nélkül kész tönkretenni családját. Lord Darlington cinikusan beismeri, hogy kizárólag saját haszna



érdeklí, s kész legjobb barátjának feleségét elcsábítani. Bird jellemzése szerint a darab „annak a szívtelen kalmár-társadalomnak a közvetett vádolósa, melynek a legyező – ez a cifra és haszontalan játékszer – szimbólumává válik”. (112)

A kritikások, elsősorban G. B. Shaw, helyesen mutattak rá arra, hogy mennyire függött korának kommersz színházától Wilde. Ez különösen következő komédiájában, az *A Woman of No Importance*-ben (A jelentéktelen asszony) nyilvánul meg. Témáját – öregedő arisztokrata találkozása volt szeretőjével, s próbálkozása, hogy megváltsa régi bűneit – nemegyszer felhasználták már a színpadon. A téma kezelésében azonban Wilde igen széles látókörrel és a kor problémái iránti élénk érdeklődéssel tesz tanúbizonyságot. Felveti a nő társadalomban elfoglalt helyzetének kérdését – nem kellene-e törvényszerűnek elismerni, hogy a nő a férfivel való egyenjogúságra törekszik. Bird megjegyzi, hogy Mrs Arbuthnot jelleme az általánosan elfogadott képmutató erkölcs tagadása (129).

Az *An Ideal Husband* (Az eszményi férj) története is titokra épül, de ez, a megelőző komédiákkal ellentétben, egy jelentős politikai titka. Ez Wilde legérettebb és legkomolyabb komédiája. Azzá teszi a drámaíró „ironikus” hozzáállása a „magasabb politika” világához. Elsők közt volt képes azt meglátni, hogy a politika machinációi igen gyakran pénzügyi mesterkedésekkel kapcsolódnak össze. Bird rámutat egy, az irodalmárok figyelmét általában elkerülő érdekes tényre: Az *eszményi férj*-ben Sir Chiltern Arnheim bárónak, az ismert pénzmágnásnak, eladja annak a titkát, hogyan tett szert a brit kormány egy csatorna részvényeinek ellenőrzési jogára, mellyel ez utóbbi sikeres spekulációba kezd és jelentős haszonhoz jut. Wilde ennek a helyzetnek a valóságos analógiájáról nem tudhatott. Az *eszményi férj* megírása előtt húsz évvel, amikor a brit kormány elhatározta, hogy megszerzi a Szeuei-csatorna részvényeinek ellenőrzési jogát, Disraeli kénytelen volt a Rothschild-bankházhoz fordulni anyagi segítségért, s a brit kabinet e lépéséből a bankházi hasznat akart húzni. Az *eszményi férj*-ben Sir Chiltern, hogy jó hírnevét mentse, gondolkodás nélkül kész támogatni az Argentína-csatorna szélhámos tervét, s ezzel sorozatos gazdasági nehézségeket okozni az országnak. Wilde megmutatja, hogy a megvesztegetés és a korrupció magától értetődő jelenséggé vált a kormány köreiben. Az *eszményi férj* egyik forrásának Mark Twain *Az aranykor* c. regényét tartja Bird – a mű epizódjai közel állnak Wilde drámájának fő cselekményvonalához (146–47).

A fent áttekintett három Wilde-komédia elemzése azt mutatja, hogy bennük egyre kevesebb szerep jut a cselekménynek, s a fő hangsúly a dialógusra tevődik át. Lehetséges, hogy „Wilde a továbbiakban eljutott volna a modern dramaturgiához közel álló, úgyszólván cselekmény nélküli új drámaformához” (158).

Wilde drámaírói művészetének csúcsa a *The Importance of Being Earnest* (Bunbury), amelyet Bird „prózaoperának” nevez (173). A darabot tőkelyre vitt „szellemesség, találékonyság, realitásérzék, mély igazságszeretet és igaz fennköltég jellemzi” (182). Wilde nevetségessé teszi korának minden társadalmi „értékét” – a pénzt, tulajdont, házasságot, vallást, filantrópiát, az arisztokráciát, az angol nevelést, a gentleman erkölcsi kódexét. Lady Bracknell számára végső soron az öt körülvevő életnél is többet jelent a pénz, mivel az az összes ajtót megnyitja számára Londonban. Alakja „annak az új osztálynak a képviselője, amely Viktória királynő uralkodása utolsó éveiben jelent meg, s Edward alatt nyert komoly társadalmi pozíciót” (179). Wilde bemutatja polgári intérierüörök ízléstelen, hivalkodó pompáját, melynek hátterében a drága csecsebecsék szimbolikus jelentőséget nyernek. A színpadi berendezésre vonatkozó leírások és utasítások Wilde darabjainak teljes értékű komponenseivé válnak (Lady Windermere legyezője, az eszményi férj briliáns melltűje, Bunbury szivartárcája a belevésett kezdőbetűkkel). A *Bunbury* hepiendje élesen kigúnyolja az elpolgáriasodott arisztokrácia azon igyekezetét, hogy társadalmi helyzetét megingathatatlanak tüntesse fel.

Bird vizsgálja Wilde további drámai elgondolásait és a *Firenzei tragédia*, valamint *A szent kurtizán* fennmaradt vázlatait. „A társadalom Wilde által bemutatott skálája az arisztokráciára korlátozódik” – jegyzi meg Bird (197). Ez a skála Ibsen művészt világával összehasonlítva meglehetősen szűk. Azonban mindkét író az általa legjobban ismert társadalmi rétegek szatirikus képét rajzolja meg. Míg Wilde soha sem hatolt be a kispolgárság és a munkásosztály szférájába, Ibsen az arisztokráciát nem érintette egyáltalán. Wilde drámaírói művésze, akár Shaw-é, a XIX. század végének kommersz színjátszásából nőtt ki, nemsokára azonban átlépte annak kereteit. Utolsó drámái (*Salome*, *Bunbury*) már az európai színház történetének új szakaszát jelzik. Ez a szakasz mindenekelőtt Pirandello nevével függ össze: ő jelenti az átmenetet Wilde és a modern drámaíródalom között.

Rot Sándor

## Kalandok Roger Caillois-val egy utószóban

(Jan Potocki: Kaland a Sierra Morenában. Budapest: Európa, 1979, 600 l.)

Az olvasó örömmel veszi kezébe a fantasztikus irodalom egyik korai klasszikusának rég várt magyar kiadását. Öröme csak fokozódik, amikor a kötet vastagságából, majd a tartalomjegyzékből is megállapítja, hogy a kiadó a teljes művel örvendeztette meg, nem csak azzal a — mintegy negyedrészt kitevő — töredékkel, amelynek hitelességét a szigorú filológusok szavatolják. Ez a könyv Jan Potocki munkája: *Kaland a Sierra Morenában*. Az érdekesítő fülszöveg után kíváncsian futjuk végig az utószót, ahol azonban meglepetéssel tapasztaljuk, hogy azt egy bizonyos *Zaragozai kézirat* c. mű végére szánták, amelyre a fülszövegben is utal *A Zaragozában talált kézirat* megjelölés, ám ott csupán a regény első része értendő alatta. Egy kötetben egy regény három magyar címmel ellátva! Hogy végül is tisztázzuk, mi az, aminek elolvasására vállalkozunk, a címlap verzőjén föltüntetett eredeti címeket hívjuk segítségül: *La duchesse d'Avila Manuscrit trouvé à Saragosse*, valamint *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Ilyen választék láttán most már valóban zavarba jöhetnénk. Pedig csak arról van szó, hogy a *Kaland a Sierra Morenában* az egyik német (*Abendtheuer in der Sierra Morena . . .*), a *Zaragozai kézirat* pedig a már idézett lengyel és francia kiadásokon található címek fordításai. Ilyen esetben, bármilyen nehéz is a választás, megköveteli azt az egyértelműség. Egyébként megjegyzendő még, hogy a jelzett 1958-as francia kiadás címe *Manuscrit trouvé à Saragosse*, nem pedig *La duchesse d'Avila Manuscrit trouvé à Saragosse*; ez utóbbi csak az 1972-ben megjelent „Folio” paperback-kiadáson szerepel.

Ám mindez önmagában érdektelen szörszálhasogatásnak tűnhetik, és valóban, sokkal izgalmasabb kaland az utószó alapos vizsgálata. Főleg akkor, ha vesszük magunknak a fáradságot, és átlapozzuk az 1972-es francia kiadás nem utó-, hanem előszavát: *Nouvelle préface par Roger Caillois* (7–34) is.

A magyar utószó első lapján (589) kimerítő ismereteket szerezhetünk egy orosz expedíció kínai vizionitásairól, és nem is akármilyen forrásból, hiszen Potocki „A sikertelen kínai misszióról jelentést ír a pétervári ázsiai minisztériumnak.” — ‘. . . il rédigea également un mémoire pour le Département asiatique de Pétersbourg . . .’ (18) Nos, lássuk, mi áll nem is ebben az előszóban említett jelentésben, hiszen a következő eseményekről szerzünk valójában támogatójának, Czartoryskinek számol be. (A későbbiek során meglátjuk, hogyan jöhetett létre ez a félreértés.) A vállalkozást már kezdetétől balszerencse kíséri, ugyanis az orosz arisztokraták ‘. . . csak úgy léphetik át a határt, ha kilenc térdhajtással adóznak a Menny Fiának, . . .’ — ‘Ils [les Chinois] . . . demandent les neuf génuflexions de rigueur devant le Fils du Ciel.’ (17) — ‘majd kalapot kell emelniük a fáklyák előtt, melyek a császárt jelképezik.’ — ‘Le Préfet chinois . . . demande à Golovkine de se découvrir devant les flambeaux qui représentent l’Empereur . . .’ (uo.) Ezen megpróbáltatásokat továbbiak követik: ‘Az orosz diplomaták . . . mínusz 28 fokban vesztegelnek, a tea megfagy csészéjükben, s a tűzijátéknál se tudnak felmelegedni.’ — ‘. . . l’Ambassade . . . par 28° de froid, se dirige vers Ourga . . . Le thé gèle dans les tasses et les feux d’artifice ne réchauffent personne.’ (uo.) Félreértés ne essék, az utószóból idézett magyar mondatokat követő francia mondatok, illetve mondattöredékek nem ügyetlen fordítási gyakorlatok, hanem Roger Caillois előszavából kínálkoznak magyar „variánsaik” teleplező közelségébe. Szívesen eltűnődnénk e furcsa egybeeséseken, de egyelőre kövessük a kínaiak újabb packázásait: ‘. . . a kínai császár csak alattvalói hódolatot fogad el az oroszoktól . . .’ — ‘Ils [les Chinois] imaginent recevoir des vassaux’ — ‘a diplomáciai ajándékokat is csupán a leigázott nép adójaként lenne hajlandó elfogadni’ — ‘Le Préfet chinois . . . ne reçoit les présents qu’on lui offre que comme le tribut d’un peuple soumis.’ (uo.)

Mindez „Ugrában — a mai Ulánbátorban” — ‘Ourga, actuellement Oulan-Bator’ (helyesen — ha ezt egyáltalán érdemes szónak tenni — magyarul is Urga) történik, ahonnan az expedíció visszafordul Szibériába, hogy ott kutatásokat végezzen. ‘Potocki jelentésében nem elégszik meg az egzotikummal teli kudarc leírásával s Szibéria geológiai ismertetésével, általános történetfilozófiai eszmefuttatást fűz beszámolójához a népek különféle mentalitásáról és az államformák eltéréseiről,’ — ‘. . . il souligne l’importance de la différence des mentalités et des systèmes de gouvernement’. (18) — ‘amiről a hivatásos diplomaták, meggyőződése szerint, nem sokat tudnak.’ — ‘Il déplore notamment la suffisance et le manque d’information de l’ambassadeur d’Alexandre.’ (17)

Megtudjuk még, hogy Potocki „... a porosz hatalomban Európa legfélelmetesebb reakciós erejét látja”. (590) — ‘... la Prusse qu’il tient pour l’incarnation néfaste des forces réactionnaires’. (11) — „Kidolgozza a partizánháború technikáját,” — ‘Il prépare... une sorte de manuel de la guerre clandestine destinée aux francs-tireurs et partisans.’ (12) — „sőt partizánegyenruhát tervez, melyet időnként hord is.” — ‘Il dessine même leur futur uniforme, qu’il revêt à l’occasion.’ (uo.) — „Szabad nyomdát alapít, ahol antiklerikális, szabadelvű és forradalmi röplapokat nyomnak.” — ‘Il installe chez lui une *Imprimerie libre* (Wolny Drukarnia) où il édite des brochures libérales, anticléricales, révolutionnaires.’ (uo. feljebb)

Még lehetne folytatni a magyar és francia mondatok, mondattöredékek egymás mellé illesztgetését (bár a fentiek sem tekinthetők rossz teljesítménynek, figyelembe véve, hogy az egész utószó nem tesz ki három és fél lapot), de talán ennyi is elég annak bemutatására, hogy a francia szellem — illetve védett szellemi termék — néha milyen rendhagyó és jelzetlen módon, mintegy rejtett csatornákon jut el a magyar olvasóközönséghez. Maga az eljárás ősrégi és igen egyszerű, de valóban hatásos bemutatásához a bilingvis kiadásoknál alkalmazott technika — amely lehetőséget ad a két szöveg egyidejű vizsgálatára — lenne szükséges. Ugyanis, mint ahogy a fentebb idézett példákban is kitűnik, nem csupán fordításról van szó, hanem — egy lapos szójátékkal élve — fordító fordításról. Ennek primitívebb formája a franciából fordított mondatok szórendjének megváltoztatása; a továbbfejlesztett változat az egy gondolati mag köré csoportosított mondatok, illetve mondatrészek felcseréléséből, egyszerű mondatok összetett mondatokká alakításából áll. A legsikerültebbé akkor válik, amikor eredeti kontextusukból kiragadott, különböző lapokról egybehordott szövegek forrnak össze immáron tősgyökeres magyar mondatokká.

Mindez fordításnak kevés, fordításnak ügyetlen, önálló írásnak pedig semmiképpen sem nevezhető.

Remélhetőleg e szépen fordított, kitűnő regény majdani második kiadása hozzá illő utószóval fog megjelenni. A legjobb lenne talán Caillois eddig csak töredékesen megismert előszavának teljes — így értelmében sem csonkított — lefordítása azon tény feltüntetésével, hogy a szerző nem Pályi András, hanem a nemrégiben elhunyt Roger Caillois. Hadd nyugodjék békességben!

*Barabás József*

## **Magyar gondolkodók — 17. század**

A válogatás, a szöveggondozás és a jegyzetek Tarnóc Márton munkája  
Budapest, 1979, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1276 l.

(Magyar remekírók)

A Magyar remekírók örvendetesen gyarapodó sorozatában szinte évente akad olyan kötet, amelyik megkülönböztetett figyelmet kelt, az újdonságnak kijáró fokozott érdeklődést ábreszt mind a szakemberek, mind az olvasóközönség körében, s épp ezért a szakmai fórumok is méltán foglalkoznak velük. Aligha tévedünk, ha ilyennek látjuk modern irodalmunkból a monumentális ívű esszépanoráma és a XX. századi elbeszélők 3–3 kötetét, régi irodalmunkból pedig a Balassi és kora költészetét közreadó két kötetet, valamint a latin nyelvű, magyar fordításban jórészt először megjelenő humanista történetírók kiadását. Az ilyen antológiákról természetesen több szó esik, mint az egységes és egyéb kiadásokban is hozzáférhető eleműveket tartalmazókról, s ez azért is így van, mert bennük sokkal nagyobb a szerepe a válogatás tényének, az összeállítás elveinek, mint az egy-egy íróra koncentráló, pontosan körülhatárolható anyagot közreadó kötetekben. Nagy körültekintést igénylő feladat ugyanis egy-egy irodalmi korszakot reprezentáns szövegekkel dokumentálni, irodalmunk egy szakaszának eszmei és esztétikai értékeit egy kötet lapjain valamelyes egységbe fogni, azokat élesen körvonalazva felmutatni, irodalmi köztudatunkba beápitni. Az ilyen feladatot vállaló kötetek visszhangja épp azért erősebb, az összeállítás épp azért hathat az újdonság erejével, mert az egyes szövegek egymás szomszédságában mindeddig nem voltak olvashatók, s a nemegyszer hozzáférhetetlen és elszigetelt kiadások nem adtak módot az egységben történő szemléletre. Az ilyen funkciót betöltő szövegyűjtemények közül való Tarnóc Márton összeállítása is, amely irodalmi múltunk egyik különö-

sen fontos területét, XVII. századi eszmetörténetünknek, bölcseleti irodalmunknak legfontosabb részleteit fogja egybe, megadva ezzel számunkra azt a lehetőséget, hogy a kor politikai, filozófiai, művelődési, etikai, történeti, sőt olykor művészeti vagy gazdasági szemszögű eszmélkedő írásainak legjavát — áttekinthető rendszerbe foglalva, sűrített és lényegre tömörített formában — tehessük mérlegre.

A kötet értékeiről és tanulságairól szólva reflexióinkat három fő gondolat köré csoportosíthatjuk: elsőként eszmetörténeti, ezt követően műfaji, majd végül stilisztikai természetű észrevételeinket tesszük meg.

A *magyar gondolkodók* címszó alá foglalt írásokat mind művészeti, mind ideológiai szempontból alighanem a varietas kategóriájával jellemezhetnénk elsősorban, s azonnal hozzátehetjük: ez a varietas valóban gyönyörködtet is, valóban az eddigieknél mélyebb bepillantást enged a korabeli ideológia és műpróza világába. Nem mintha az egyes írások külön-külön nem lettek volna eddig ismertek a szaktudomány számára, aligha tagadható azonban, hogy így együttesen még a szakember számára is tartogat meglepetéseket a szövegek végigolvasása.

Ha elsőként az államelméleti és politikai gondolkodás dokumentumaira fordítjuk figyelmünket, feltűnnek azok az erővonalak, amelyek mentén a kor dilemmái kikristályosodhattak, s amelyek a kor vezető politikai köreit elsősorban foglalkoztathatták. A rendiség vagy abszolutizmus alternatívája kívánczik itt első helyre. A XVII. századi erdélyi fejedelemséget ui. úgy hisszük, sokkal inkább ez a dilemma jellemezte, mintsem az abszolutizmus megvalósulása, amelynek klasszikus nyugat-európai formájához Erdélyben nem voltak érettek a feltételek. Abszolutisztikus elemek természetesen akadnak Bethlen politikájában, a feudális rendi kötöttségek azonban még jócskán éltek Erdélyben is, a Bethlen uralma alá vont felvidéki megyékben pedig egyenesen ezekhez kell a fejedelemnek alkalmazkodnia. Úgy látjuk, mintha e kettősség, ez a felemás társadalmi—politikai helyzet nyerne kifejeződést azokban a fejedelmi tükrökben, amelyekből a kötet kitűnően súlypontozott és szelektált válogatást ad, de ezeket mintha túlzott szigorral osztaná be „az abszolutizmus teoretikusai” alcím alá. Még a Guevarát fordító Prágai és Draskovich is, még inkább Pataki Füsüs János, az uralkodói abszolutizmusnak csak lehetetlően halvány képét villantják fel, igen mérsékelt változatát propagálják, s valamennyien tág teret hagynak a kormányzásban a rendeknek. „Mindenek a törvények alá vannak vetetvén, csak egyedül az törvények szerzője, az Isten a törvények felett” — figyelmezteti Pataki Füsüs az uralkodókat, s azt is kifejti, hogy „tisztá életű, hasznos tanácsadók kívánatnak azért az király mellé”. Még leginkább a Szepesi Korotz György által fordított *Bazilikon dórón* képviseli az abszolutizmus eszméjét, nem véletlen, hogy épp ez az írás származik Angliából. Arról olvashatunk itt, hogy az uralkodónak „efféle közönséges gyűlést” (parlamentet, magyar viszonyok között országgyűlést) nem kell „gyakorta hirdetnie”, hanem csak akkor, ha az új törvényeket akarja kihirdetni, így tehát az országgyűlés a szerző számára nem törvényeket alkotó, hanem csak azokat tudomásul vevő testületté válik. Ezzel az angol eredetű királytűkrrel szemben Pataki Füsüs műve több teret enged a rendi felfogásnak, fontos lenne a további kutatás során ez utóbbinak, „az első eredeti magyar nyelvű államelméleti munkának” forrásait felkutatni, mert erről semmit nem tudunk.

A nagy körültekintéssel és szerencsésen egymás mellé állított szövegrészletek a politikai—államelméleti irodalom egy további jellegzetességére is ráirányítják a figyelmet, arra ui., hogy az ilyen témájú írásokban is igen sok az erkölcsfilozófia, a moralizálás, az erényes életvitelre és önnevelésre vonatkozó tanács. Olyannyira így van ez, hogy szívesen láttunk volna egy *erkölcsfilozófia* címszó alatt külön összefogott szövegcsoporthoz is a kötetben, ide soroltuk volna a Guevara-fordítást és Pataki Füsüs könyvének egyes részleteit, Szepesi Csombor *Udvári skóláját*, Diószegi Bónis Mátyás művét, Laskainak és Kéri Sámuelnek egyes fejtegetéseit. Mindezt természetesen tartalmazza a kötet, de az erkölcsfilozófia címszó hangsúlyozott kiemelése az ilyen jellegű művek nagy száma és a kordivat miatt indokolt lehetett volna.

A XVII. századi magyar gondolkodást jellemezve Turóczi-Trostler József találoán írta, hogy a korabeli magyar értelmiség számára három név — Platón, Arisztotelész, Seneca — csengett leginkább ismerősen. A jelenlegi válogatás megerősíti bennünk azt a hitet, hogy hármuk közül Senecáé és a neosztoicizmusé a pálmá, ez a filozófia hat legmélyebb körben, ennek a legmélyebbek a gyökerei. A szaktudományokban (természetfilozófia, teológia, irodalomelmélet stb.) nem vitatható Arisztotelész és Platón jelentősége, de az erkölcsstanban és a politikában a jóval gyakorlatiasabb sztoikus tanok elsődlegessége szembeötlő. A felekezeti hovatartozás sem gátja e filozófia terjedésének, legfeljebb

különböző típusokat kell figyelembe vennünk, mint pl. a Laskai—Vetessi-féle sztoicizmusét egyfelől, a Kéri Sámuel-féle katolikus változatát másfelől. Ugyanazon filozófiából különböző felekezetek és politikai álláspontok meríthettek tehát érveket, a barokk kor ellentmondásos, komplex jellegének egyik megnyilvánulását láthatjuk ebben.

Hozzátehetjük, hogy nemcsak a filozófiában, hanem a politikában is gyakran fordulnak protestánsok és katolikusok ugyanazon ideológiai motívum felé, s ezt azért véljük hangsúlyozandó tanulságnak, mert köztudatunk olykor mintha túl élesen választaná szét és túl mereven állítaná szembe egymással e kor felekezeti táborait. Tarnóc Márton összeállítása többek között azért is dicsérhető, mert a szövegek kellő arányban képviselik a különböző álláspontokat, a korabeli ideológiát eléggé széles skálán mutatják be. Jó példa erre Alvinczi Péter röpiratának (*Querela Hungariae*) és a *Siralmas könyörgő levél* (1656) c. — Péter Katalin által felfedezett — írásnak egymás mellett! közlése, mert így a protestáns Habsburg-ellenes ideológia mellett a nyugat-magyarországi, katolikus Habsburg-ellenesség e fontos és művészi—stilisztikai szempontból is színvonalas alkotása ugyancsak reprezentálhatja a kor egyik fontos politikai tendenciáját, a bécsi udvarral való szembefordulást. Igaz, a *Siralmas könyörgő levél* szerzője a hitviták legzamatosabb kifejezéseivel rója meg a magyarságot azért, mert „a rusnya német Luther és Calvinus bűdös lompos bugyogójából származott, kifecsegett és nagy álnokul elhíntetett hazugságin elindult”, de ugyanakkor legalább ilyen hévvel és ennyi nyelvi leleménnyel szól az országvesztő németekről, akik „nagy felfuvalkodás, irégyesség és gyűlölségnek fűjójával . . . addig fújtak, hazudoztak és hamiskodtak”, amíg a magyarokat egymás ellen hangolták, s a Duna-mellékieket és erdélyieket egymás ellen tudták kijátszani. Nincs módunk most e röpirat eszmei és stilisztikai tanulságainak további méltatására, itteni közreadása mindenesetre fontos hozzájárulás politikai gondolkodásunk múltjának a korábnál árnyaltabb megismertetéséhez.

A természettudományos ismeretek gyarapodásának e kötetbe gyűjtött szép dokumentumai ugyancsak külön említést érdemelnek: Pápai-Páriz *Pax corporis*ának orvosi—egészségügyi tanácsai, Lippai János botanikai—mezőgazdasági fejtegetései és Apáczai természetrajzi leírásai abba az ismeretkörbe nyújtanak bepillantást, amelyen a kor filozófiája alapult, amelyen ekkor az ideológia és világgép nyugodott. Amikor a barokk kor világgépének és bölcséletének felemás jegyeit, a progresszív és regresszív elemek ötvöződését emlegetjük, nem szabad megfedekezünk a kor természettudományos világgépének helyzetéről, tudományos és babonás elemek keveredéséről, s tudomásul kell vennünk, hogy ez a természettudományos világgép volt a kor bölcséletének alapja. Ezért helyeselhetjük, hogy Tarnóc Márton ilyen jellegű szövegeket is felvett antológiájába, sőt kérdés: nem lett volna-e érdemes néhány prédikációs kötet természettudományos fejtegetéseiből is részleteket közölni hiszen köztudott, hogy az ilyen „betétek” a század végén egyre gyakrabban tűntek fel. Benkő Samu a XVIII. századi prédikációs kötetekből valóságos kis fizikai értekezéseket gyűjtött össze, ilyenek korábban is akadnak.

A kötet által átfogott és néhány reflexiónkkal még korántsem kellően méltatott bölcséleti írások eszmei gazdagsága a legkülönfélébb műfajokban nyilatkozik meg. Előszavak, ajánlások, röpiratok, históriák, útleírások, követjelentések, emlékeztetések, védekező és vitaközö írások, kiáltványok, tervezetek, végrendeletek és meditációk szinte kimeríthetetlen változatossága áll előttünk, s ha valaki műfaji szempontból e szövegek áttekintésére vállalkozna, alighanem megoldhatatlan feladattal találná magát szemben. Annyit mindenesetre leszögezhetünk, hogy tiszta műfajokkal a XVII. századi magyar elmélkedő prózában ritkán találkozunk, sok az átmenet, a mind tartalmi, mind műfaji szempontból többféle csoportba sorolható írás. Mindennek tudatában és mindezt szem előtt tartva is felmerül azonban bennünk a szövegek csoportosításával kapcsolatban néhány kérdés. Az erkölcsfilozófia külön csoportként való kezelésének lehetőségéről már szóltunk, kérdésesnek látjuk azonban a történetírás és útleírás e kötetben történő szerepeltetését is. Többnyire persze nem a szövegeket, csupán a műfaji megjelölést véljük vitathatónak. Mert Medgyesi beillett volna a politikai elmélkedések közé, Diószegi bárhová, de nem a történetírók közé, Petrityvit Horváth Kozma és Cserei pedig sokkal inkább memoárfíró, mint historikus. „Nincs szándékomban, hogy amely dolgokban nem forgottam, azoknak leírásában szorgalmatoskodjam” — írja Horváth Kozma, s ez nem történetírói, hanem a szubjektivitásnak tudatosan és szándékkal helyet hagyó memoárfírói nézőpont. Nem ilyen mértékben, de Cserei is efelé hajlik, érdemes lett volna erre a tényre utalni.

Az útleírásokról még csak annyit, hogy e címszó alá az *Europica varietas* teljes terjedelmében odakiváncskozott volna, ha viszont a sorozatban külön kötetet fognak kapni az útleírások, akkor az itteni szövegek is inkább abba illeszkednének szervesen.

A csoportosítás és műfaji beosztás egyes vitatható részletkérdései természetesen nem csökkentik a kiadás értékét s afeletti örömről, hogy végre az olvasóközönség számára is hozzáférhetővé vált számos olyan szöveg, amelyet idáig csak szakemberek olvashattak, lévén a kötet ritka vagy éppen egyetlen példány. Diószegi Bónis művének kiadása szinte szenzációszámú, mert, az 1649-es leydeni editio egyetlen példányát még a szakirodalom is csak elvétve említette, holott — most látjuk csak — ennél sokkal többet érdemelt volna. A részegség ellen íródott traktátusában a protestáns szerző valóságos kis erkölcsstant kerekíti a „gyűlölséges, utálatos és rettenetes” tobzódás-torkosság bűnének elítélése köré, s élettől duzzadó képek, hazai állapotokat erős vizualitással festő részletek sorával alkot ma is élvezhető olvasmányt. Diószegi művét eddigi egyetlen méltatója, Bán Imre először önálló munkának vélte (kézikönyv), majd ugyancsak ő neki sikerült a forrásként megnevezett Junius Florilegus (Richard Younge) nevű angol szerzőt azonosítania, legutóbb pedig arról kapunk híradást, hogy Gömöri György a forrásként szolgáló eredeti könyvet is megtalálta, amelynek Bónis erősen átdolgozott és kivonatolt tartalmát adta. A mű forráskérdése hamarosan tisztázódhat tehát, addig is egyetlen példánnyal idézhetjük Bán Imre idevágó megállapítását, amely szerint a bihari lelkész könyve „XVII. századi prózánk legszínvonalasabb stílusteljesítményei” közé tartozik.

Stílus tekintetében a kötet szövegeinek egymás utáni olvasása arról győz meg minket, hogy legalább három fő prózai stílusváltozat egymás mellett élését kell ekkoriban regisztrálnunk. Az első a kései humanizmus ciceroniánus eszményű, racionális, dekorativitástól tartózkodó stílusa, amely főként — de nem kizárólag — a protestáns prédikátorok írásait jellemzi, többek között Szenci Molnár, Laskai, Apáczai, Szalárdi sorolhatók ide. Néhány esetben száraz skolaszticizmus, túlzottan erős biblicizmus vagy közvetlen didaktikus akadályozza a kifejtés frissességét (Medgyesi), máskor érződik a pallérozottabb és választékosabb kifejezés ereje. A másik a szintén Cicero nevére hivatkozó, de valójában anticiceroniánus stílus, amelyet manierista ékítmények uralma jellemez, s amelynek elméletét Rimay fejtette ki Rákóczi Györgyhez írott levelében. Ennek körébe vonhatók Rimay és Prágai művein kívül Szepsi Korotz előszavának ékes manierista mondatai, de Alvinczi röpiratának áradó retorikája is. A harmadik — s úgy látjuk, legelterjedtebb — írásmód a dinamikától átfűtött, mozgalmas barokk stílus, a *Siralmas könyörgő levél* mondatközvetéi, markáns szóképei ugyanúgy félmjelzik ezt, mint Zrínyi *Török áfiuma*, Kéri Sámuel *Keresztény Senecája* vagy Diószegi Bónis már említett művének vizualitása, kifogyhatatlan nyelvi leleményessége. A részegeseket például „epikuros módgyára borban buborékoló disznóknak” nevezi, majd a „csoportozó szűnyogokhoz” hasonlítja őket, mert — írja — „miképpen azok semmit egyebet nem cselekszenek, hanem egy csoportban kerengvén az napnak melegeben, énekelnek, és midőn vagy kézre vagy valakinek orcájára leszállnak, azt csipdesik s mardossák, így az részegesek veszedelmesül mulatják az ő idejeiket az istentelenségeknek és haszontalanságoknak gyakorlásában és az ő atyjokfiainak mardosásában”. A részegség okainak és pszichikai hátterének is pompás rajzát nyújtják az ilyen sorok: „Mert aminthogy ezek közül sokaknak otthon veszekedő, morgoló és dérdúr feleségek vagyon, azonképpen kényszerítetnek széjjeljárni házokon kívül, és lakodalmakat, vendégségeket keresni, hogy veszekedő lelkek ismérétit lenyomhassák. Ez okáért dorbézolnak, kockáznak, tékoznak, és borral megtölt fővel imitt-amott hevernek, és midőn felszerkennek, ismét aszerént cselekesznek. Ugyannyira, hogy az ő lelkek isméretek ezerszer zörget is az ő szíveknek ajtaján, de ők soha otthon nincsenek, hogy ővélek beszélhessen.”

Diószegi írásának további méltatását máskorra hagyva, arra szeretnénk még utalni, hogy e sokrétű antológia a barokkon belül jelentkező stílusváltozatok felismeréséhez is segítséget nyújt: Zrínyi Tacitusra emlékeztető tömörsége, mondatainak telítettsége áll az egyik oldalon, a Diószegi-idézetekhez hasonló életképszerű vizualitás, a részletek áradása a másik póluson, s úgy véljük, e két véletel között helyezhetők el XVII. századi prózánk stílusvariánsai. Ezek feltérképezése a további kutatás feladata lesz majd, s ehhez a most szerencsésen egymás mellé állított szövegek együttes szemlélete is ösztönzést és biztatást adott.

Mondandónkat summázva, Rimay szavait idézzük, aki 350 éve ezekkel a szavakkal ismerte el Prágai Andrásnak a Guevara-fordítás kiadásával járó munkáját: „Jól cselekedte Nagyságod, hogy oly irtogató, szántogató, ugaroló, kevergető, értelmes, szemes mélyt keresett s választott ennek a szép könyvnek tolmácsolásához s kifordításához is Nagyságod, aki dicséretesen vihette s vitte ebbéli hivatalában való terhes fáradságát véghez” — írta I. Rákóczi Györgynek. Így járt el Tarnóc Márton is, aki értékes antológiát tett le mind a múltunk szellemi értékei iránt fogékony olvasók, mind pedig a magyarországi eszméletörténet további árnyalatait kutató szakemberek asztalára.

*Bitskey István*

## Zsuzsa Széll: Ichverlust und Scheingemeinschaft

Gesellschaftsbild in den Romanen von Franz Kafka, Robert Musil,  
Hermann Broch, Elias Canetti und George Saiko  
Budapest, 1979, Akadémiai Kiadó, 140 l.

Sokan, sokféle szempontból vizsgálták már a század első felének—harmadának osztrák irodalmát. Musil amerikai felfedezése, a hatvanas évek Kafka-vitái, a hetvenes évek szecesszió-dívatja az érdeklődés homlokterébe tolták az osztrákság, az osztrák irodalom, életérzés és világlátás problémáját. A széteső Monarchiában a hagyományos értékek szétesését, az értékvákuum brochi fogalmát paradigmikusnak érzi a nem is oly késői utókor. Vizsgálták már ezt az irodalmat a freudizmus — mint összetéveszthetetlenül osztrák, illetve bécsi jelenség — lenyomataként, a történelmi meghatározottság, a mítosszá növelt habsburgianizmus rabjaként, de a különböző elemzésekben mintha elsikkadt volna az individuuum, a társadalmilag determinált Én, amely a század jelentős osztrák alkotóinak műveiben végigjárja az elidegenedés lépcsőfokait. Ezt a folyamatot követi nyomon Széll Zsuzsa, az Én elvesztésének különböző stádiumaitól a hamis tudat, a látszatközösségek felleléséig, és ezt az utat követve mutatja be, mi a közös abban az irodalmi válaszban, amelyet Kafka, Musil, Broch, Canetti és Saiko az értékhiány, a kapaszkodóit veszített egyéni élet és a művészet kérdéseire adott.

A könyv fejezetei az értékvesztés aspektusait, a totalitás ellehetetlenülését, a hagyományos — humanista — normák hatástalanná válását írják le. Összefoglalóan, valamennyi érintett író életművének idevonatkozó jegyeit kiemelve és egy-egy mű egyetlen, ám a tárgy szempontjából példaszerű részletének alapos elemzésével. Az elemzések nem illusztrációk: alapvető, meghatározó következtetéseik viszik tovább a tanulmány gondolatmenetét.

Az általános értékvesztést és ezzel a totalitás elvesztését jelzi az irodalmi formáknak, sőt magának a művészetnek a megkérdőjeleződése. Ezt tükrözik az elbeszélő-konvenciót felrúgó vagy ironikus a visszájára fordító elbeszéléstechnikák, a perspektívák halmozása, a részletek relativizálódása a lehetséges magyarázatok özönében. A meghatározó élmény az összefüggés, a stabil tájékozódási pont elvesztése, s ez alól az író, az alkotó sem vonhatja ki magát: innen, hogy kénytelen lemondani a mindentudó elbeszélő szerepéről és magát is mint kereső, tapogatózó alanyt kényszerül ábrázolni. Az általános törvényszerűség felismerése nem adatott meg, mindenki a „törvény előtt” áll. Kafka parabolájának elemzése adja a kulcsot a többi szerző műveinek értelmezéséhez: a törvény és az igazság, a jog és az ítélkezés között áthidalhatatlan szakadék tátong, a jogszabály nem segít eligazodni a világ dolgaiban, mivel csak kiüresedett formákat, az elidegenedett hatalmat szolgálja.

Az elidegenedés belsővé válásának jele az Én kiteljesedésének reménytelensége, az Én lehetőségének, kontinuitásának megkérdőjeleződése. Ez a kérdés áll Musil *A tulajdonságok nélküli ember* című regényének középpontjában, de ezt a folyamatot írja le Kafka is *Az átváltozásban*, míg Canetti hőseinél már a folyamat végeredménye, a személyesség elvesztése mutatkozik meg. Nem kevesebbre, mint az ember ember-létének elhalására figyelmeztetnek az írók, amikor az Én-korlátozást, Én-redukciót diagnosztizálják. Hiszen a csökkentett, egyre szűkülő Én kapcsolatteremtésre, kapcsolattartásra sem képes. Az emberi alapkapcsolatok felborulnak, előjelet változtatnak, menedék helyett fenyegető veszéllyé alakul a család, a szülői ház, a házastárs, és hosszú időre eltűnik az osztrák irodalomból a tiszta, ártatlan kapcsolatok archetipikus megtestesítője: a gyerek. Nem véletlen, hogy a kommunikáció lehetetlenségéről szóló fejezet középpontjában Canetti *Káprázatának* elemzése áll, férfi és nő anti-kapcsolatának, nem kommunikálásra kötött paktumának társadalmi jelentésére való lemeztelenítése. „Az eseményekkel szemben tanúsított közömbösség mindig rossz politika” — írja Széll Zsuzsa elemzésében, mintegy előrevetítve a tudomásul nem vevés, az álságos kívülmaradás következményét: az irracionálisban, az alantas ösztönök tobzódásában való feloldódás feltartóztathatatlan előretörését. Mert ott, ahol lehetetlen a kommunikáció, lehetetlenek az emberi kapcsolatok, minden eltorzul. Brutalitásba, kéjgyilkosságba hajlik a szexualitás is, és a másik Ént megismerni-megérteni nem tudva annak megsemmisítésére, kioltására tör a kommunikációképtelenségre kárhoztatott, elszigetelt, önmagát pusztító ember. Vagy ha nem, hát látszatkommunikációval próbálja meg feloldani magányát, látszatközösségekhez csapódva, művi eksztázisok, az alkohol, a kábítószer vagy valamilyen személyiségcsökevényesítő monómánia mámorának kergetésével.

Hogy mennyire nagy a látszatközösségek vonzereje, annak e század történelme sajnálatosan gazdag példatárát nyújtja. A hatalomratorés és az önfeladás metszéspontjain, erőszakos intézkedések és

közömbös vagy egyetértő tudomásulvételük találkozásakor zárt, a racionalizmus szféráján kívül eső rendszerek jönnek létre. A fenyegetett, elbizonytalanodott, redukált Ének menedéket nyújtanak, leveszik a válláról az erkölcsi, jogi, törvényes felelősség és az önálló gondolkodás terhét. Nem kell bajlódnia az oly nehezzé vált kommunikáció létrehozásával és fenntartásával sem, mert e látszatközösségekben a pábeszéd helyébe a parancs lép, az egyénített kifejezőmódot az „elvárások” diktálta beszéd váltja fel. Ezek a látszatközösségek valamennyi említett író műveiben szerepelnek. Óhatatlan velejáruk a tömegőrület, amelynek még kiszolgálói is áldozatul esnek, mint például Saiko *Ember a nádásban* című regényének egyik hőse, Felix. Kafka, Musil, Broch, Canetti és Saiko nemcsak látják és ábrázolják a veszélyt, de többen elméleti munkákat is szentelnek neki. Ezekben pedig — a látszatközösségek ellenében — nemcsak megfogalmazzák az igényt az igazi — valaha volt vagy utópisztikus — közösségek iránt, de a forradalmat jelölik meg az uralkodó értékvákuumból kivezető útként. És ha nem is látják világosan a forradalmi helyzet gazdasági és intézményes feltételeit, a forradalom igénye az etikai felelősség szintjén körvonalazódik számukra.

Ez az etikai felelősség, a felmutatás, a megismerés és a megismertetés szükségessége teheti csak jogosulttá az irodalom létét. Hogy az irodalom a tudományt — mint Brochnál — vagy a politikát előzi meg — mint Musilnál —, az végső soron egyre megy. A világ folyamatszerűségét ábrázolja, s a folyamat láthatatlan összetevőinek megmutatásával a beavatkozást is lehetővé teszi. Az immár nem mindentudó elbeszélő nemcsak mesélő, hanem az elbeszélő szöveg és az elbeszélési folyamat kritikus is. Tanúsítja, hogy mindennek ellenére lehetséges egymás megértése, s ezzel nagyban hozzájárul az emberi lét és együtt-lét szenvedéseinek elviselhetővé tételéhez.

Az irodalom, a társadalom folyamatainak jobb megértéséhez, a művészetről, a világról való felelős gondolkodáshoz ad segítséget Széll Zsuzsa könyve. Az irodalomtudomány, a filozófia, a szociálpszichológia eszközeivel egy etikus, elkötelezett világszemlélet megismerési lehetőségei bontakoznak ki tanulmányából.

Fenyves Katalin

## Újabb szlovák irodalomtudományi könyvek

Rudolf Chmel: Két irodalom kapcsolatai. Tanulmányok a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok köréből. Bratislava, 1980, Madách Kiadó, 264 l.; Dionýz Ďurišin: Dejiny slovenskej literárnej komparatistiky. Príspevok k vývinu slovenskej literárnej vedy. Bratislava, 1979, Veda, 238 l.

A szlovák irodalomtudomány az utóbbi időkben nem annyira a nemzeti irodalom történetének kutatásában jeleskedett, sokkal inkább a szlovák és a szlovákkal szomszédos irodalmak kapcsolatainak elemzésében. A jó darabig befelé fordult szlovák irodalomkutatás nem utolsósorban az élénk elméleti, fordításelméleti, kommunikációelméleti, valamint komparatistikai jellegű vizsgálódások „hatására” alaposan szakított az eddig hagyományos szemlélettel: a szlovák irodalmat a szláv, illetve a közép-európai irodalmak kontextusában kezdte el szemlélni. Ez jórészt lehetővé tette a helyesebb arányok kialakítását, de tüstént másféle veszélyekre is figyelmeztetett: tudniillik mindegyik kutató azokat a kapcsolatokat és kapcsolódásokat, analógiákat és megfeleléseket (vagy vélt analógiákat és vélt megfeleléseket) hangsúlyozta, nemegyszer nem csekély egyoldalúsággal, amelyek felderítésében buzgólkodott; tehát a bolgár szakos a bolgár–szlovák irodalmi kapcsolatoknak szentelt kizárólagos figyelmet; míg például az orosz szakos az orosz–szlovák hatások–kölcsonhatások elemzésében látta a szlovák irodalmi fejlődésnek szinte fő irányát. Természetesen a legjelesebb szlovák irodalomkutatóknak sikerült megkerülni ezt a veszélyt. Alaposabb és megbízhatóbb elméleti fölkészültséggel a kapcsolatoknak, az analógiáknak, a hatásoknak és kölcsonhatásoknak igazabb rajzát tudták adni: így Zlatko Klátik a szerb–horvát–szlovák, D. Ďurišin az orosz–szlovák, J. Hvišč a lengyel–szlovák viszonylatokat mutatta be oly módon, hogy az irodalmi fejlődésekben jelentkező párhuzamosságok és eltérések egy nagyobb egész, egy szintézisbe kíváncsozó rendszer részeit alkották.

Ennek a rendszernek építőköve volt R. Chmel szlovákuul megjelent könyve, amelynek nem mindig gördülékeny szövegű magyar fordítása (Zsilka Tibor egyetlen színvonalú munkája) a pozsonyi Madách Kiadó jóvoltából került kezünkbe. Sajnos, a szerző változatlan szöveggel adta ki könyvét,



jöllehet (épp Ďurišin itt bemutatásra kerülő könyvéből tudjuk) mind a szlovák, mind a magyar irodalomtudomány 1972 óta jelentős lépéseket tett „előre”, sőt, a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok, megfelelések kutatása során számos, az eddigi álláspontokat jórésztben módosító dolgozattal gyarapodtunk. Másrészt, Ďurišin előttünk fekvő könyve úgy összegzi a szlovák összehasonlító irodalomkutatás útját, hogy abban Chmel 1972-es kötete is benne van mint egy fejlődési sor alkotó darabja, de amely jó néhány ponton korrigálásra, finomításra szorul. Ezt így Ďurišin nem mondja ki; de a szlovák komparatistika helyzetét összegezve, lényegében ez tetszik ki könyvéből. S lényegében ezt közvetve maga Chmel is elismeri a Ďurišin-könyvről írott recenziójában (vö.: Slovenské Pohl'ady 1980. 11. sz. 135–138), midőn a könyv problémaérzékenységének hangsúlyozása mellett annak stimulatív funkciójára utal.

Chmel könyvének szlovák változatát annak idején elismeréssel fogadtuk (vö.: Nagyvilág, XVIII, 1748–1750). Érdemét a sokáig kényesnek tartott probléma higgadságra törekvő, jelentős anyagra építő kezdeményező készségében láttuk. Ezt a megállapítást megismételhetjük: avval együtt, amit akkor hiányként róttunk föl. Ti. Chmel inkább a problémák fölvetésében, mint a megoldási ajánlatok kidolgozásában jeleskedik. Így például a „kettős irodalmiság” rendkívül fontos, elméletileg azonban nem eléggé körülhatárolt terminusát nem dolgozta ki, csupán (bár ez sem csekély érdem) viszonylag kevés tény alapján néhány okát és még kevesebb következményét írta körül. A másik ilyen probléma, amelyet azóta főleg magyar részről több ízben feszegettek: a szláv irodalmi, illetve a kelet-európai, kelet–közép-európai szintézis problémája, tudniillik a szlavisztika értelmezésében, valamint a kelet–közép-európai irodalmak komparatistikai elemzésének gyakorlati hasznában miféle újabb irányzatok érvényesülnek; még élesebben exponálva: lehet-e a XIX. században kialakult, romantikus ábrándoktól messze nem mentes szlavisztikát ugyanúgy művelnünk ma, komparatistikai–elméleti ismereteink fényében? Azért lett volna szükséges ennek a Chmel-kötet szlovák változatához képest eltérő tárgyalása, mert az ott adott megoldási ajánlat megfontolandó ugyan, de nem eléggé ösztönző. Ti. az a tény, hogy mindkét felfogásnak, a szlavisztikainak és a kelet–közép-európainak egyaránt megvan a maga létjogosultsága, kijelölhető területe, érvényességi köre, nem feltétlenül állja meg ma a helyét. Nem mindig helyes e területen a bölcsnek ható kompromisszum. Ez nem kiegyenlítődéskérdése, hanem a használhatóságé, a célszerűségé. A tudományos meggyőződésé. Éppen ezért a szlovák komparatistika történetét felvázoló Ďurišin ezen a téren ugyan vitathatóbb, mégis ösztönzőbb eredményekre jut. Természetes, hogy a szlovák mint „szláv” irodalomtudomány fejlődése során a szláv irodalmakhoz fűződő kapcsolatait hangsúlyozta, azokat igyekezett felderíteni, monografikusan leírni. A szlovák irodalomtudományra — főleg a két világháború között — Prága irodalomtudományi törekvései hatottak. S ma szívesen fordulnak ötletekért, módszerbeli tanácsokért Veszeloovszkij történeti poétikájához, a lengyel genológiai „iskolához”, Zsirmunszkij tipológiai elméletéhez, a szovjet *Világirodalom-történet*-vita elméleti megállapításaihoz és így tovább. A „szlavisztikának igen nagy a hagyománya a szlovák irodalomtudományban.

Viszont az sem elhanyagolható tényező (ezt Chmel jól gyümölcsözteti, Ďurišin kevesebb súlyt vet rá), hogy a szlovák irodalomtudománynak tulajdonképpen első igazán komparatistikai monográfiája P. Bujnáknak *Arany János a szlovák irodalomban* c. könyve, amely körül igen érdekes vita bontakozott ki. Nemcsak azért fontos ez a vita, mert kitűnően és élesen tükrözi a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok egy fontos fázisát és általában a szlovák irodalomtudomány viszonyát a magyar irodalomhoz fűződő kapcsolatok kutatásához, elismeréséhez (az államfordulat után!), hanem azért, mert a kapcsolatok, hatások tudományos vizsgálatát ez a vita exponálta igazán; innen kezdve lehetett más jellegű kapcsolatokat és hatásokat Bujnáknénál tudományosabb és egzaktabb módszerekkel elemezni. Ezért elmondhatjuk, hogy a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok kutatásának is *megvan*nak a szlovák irodalomtudományban a maga hagyományai, és Chmel jórészt ezeket a hagyományokat folytatja. Ďurišin számára viszont ezek a hagyományok csupán egy, nem éppen rendkívüli fontosságú ágát alkotják a szlovák komparatistikának. Nem is szentel túlságosan jelentős teret a kelet–közép-európai magyar koncepciónak (jöllehet a magyar szlavisztikáról van elismerő szava). Ďurišin tizenhét pontos helyzet rögzítő és részben programadó ténymegállapítása elméleti foglatatát adja a szlovák komparatistika törekvéseinek, amelyek között a kapcsolattörténeti kutatás csupán egy részterülete annak, amit könyve *Program és perspektíva* c. fejezetében így fogalmaz meg: a nemzeti irodalom történetének interpretációja az irodalmak közötti kontextusban és az irodalmak közötti folyamat törvényszerűségeinek kutatásában. A magunk részéről kevésbé látunk hierarchikus

tagozódást az ún. kapcsolattörténeti és az ún. komparatiztikai folyamatok elemzése között, inkább a kétféle módszertani eljárást igénylő „diszciplína” egymást kiegészítő voltát hangsúlyoznánk, főleg a szlovák–magyar irodalmi kapcsolatok, párhuzamosságok felderítésekor. Természetesen Āurišin előtt tágabb perspektíva dereng föl, mondanivalóját nem korlátozhatja egy részterületre. Ezért kellett volna talán Chmelnek határozottabb vonalvezetéssel körülírni „két irodalom kapcsolatai”-t, bár a könyvben található tényanyag (főleg a korai korszakok értelmezése, valamint az 1970-es esztendő új kutatási eredményei vonatkozásában jócskán kiegészítésre szorul!) megfelelő alapot biztosíthat a Āurišinéhoz hasonló, messzebbre is tekintő tárgyalásmódra. S ahogy Āurišin a szlovák irodalmi gondolkodást komparatiztikai szemszögből tekinti át, Chmelnek a továbbiakban feladata volna a szlovák–magyar kapcsolatok hasonló áttekintése az egészen korai korszakoktól máig. A magunk részéről azonban Šafárik, Kollár, Štúr irodalomtörténeti, etnográfiai stb. gondolatait inkább a szlovák komparatiztika előtörténeteként tárgyaltuk volna; maga Āurišin is említi, hogy Bujnák tette meg a módszertani fordulatot az igazi komparatiztika felé; bár igaz az, hogy egyes szlovák írók magatartása, más irodalomból érkező impulzusokra való reagálása beleilleszthető egy komparatiztikai nézőpontú elemzésbe.

Chmel konkrét anyagot mutat be, Āurišin inkább elméletileg vizsgálódik. Mindkét könyv igen fontos a számunkra, hiszen mindkét könyv a magyar komparatiztika kérdéseit is továbbgondolja; válasza a magyar összehasonlító irodalomkutatás számára is sokat mondhatnak. Főleg a szlavisztikai–kelet–közép-európai szintézisek megítélésében látszanak még egymástól távol az álláspontok. Ezen a téren a magyar kutatás kérdésselvetései (vö. pl. *Slavia*, 1977, 3. sz. 308–314; *Slovenská literatúra*, 1979, 2. sz. 186–193) – a nyomdai átfutás miatt – nem visszhangozhattak a szlovák irodalomtudományban. Az volna a kívánatos, hogy a szlovák és a magyar irodalomtudomány „párbeszéde” – recenziókkal, tudományos ülésszakokkal – folytatódna, s az eddigiekhez képest többen vennének részt benne. Ehhez a bemutatott két könyv is hozzásegíthet.

*Fried István*

## **Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español**

Edición a cargo de Mátyás Horányi  
Budapest, 1980, Akadémiai Kiadó, XII,366 l.

1978 augusztusában Budapesten került megrendezésre az AEPE (Spanyoltanárok Európai Szövetsége) nemzetközi kongresszusa. Húszegynéhány ország képviselőjében, Európából és a tengerentúlról, több mint százötven hispanista és tanár vett részt a találkozáson, amelyet az ELTE Spanyol Tanszéke szervezett meg. Az Akadémiai Kiadó – Horányi Mátyás egyetem tanár gondozásában – most megjelentette könyv alakban a konferencia anyagát, nevezetesen mindkét főreferátumot és az előadások többségét.

A vaskos kötet harminchat tanulmánya rendkívül széles területet fog át. Már maga az eredeti tematika is bő – talán túlságosan is az –, hiszen az irodalmi szekcióban három hatalmas témakörből is választhattak az előadók – a modernista, az avantgarde és a kortárs irodalom köréből –, nyelvészetben pedig nem kisebb kérdés került a napirendre, mint a felső szintű nyelvoktatás. Így egyazon kötetben értékes munkákat olvashatunk – hogy csak néhány példát említsünk – a perui Vallejóról, a spanyol Buero Vallejóról, az uruguayi Onettiről, a tango-szövegekről, a *La Codorniz* humoráról, akárcsak a spanyoloktatás módszertanáról, a frazeológia szerepéről vagy épp a spanyol megszlóítási formákról.

Minthogy tematikailag ennyire sokszínű a kötet, hosszas felsorolás helyett ezúttal formai-módszertani szempontból csoportosítjuk az előadásokat. Némi egyszerűsítéssel három típusú munkát különböztethetünk meg a kötetben.

Az első csoportba sorolhatók a tájékoztató, adatközlő előadások: kiadatlan dokumentumok, kevésbé ismert szövegek vagy épp egy-egy irodalmi, nyelvészeti tény elemzésére épülnek. Kiemelkedő dolgozattal szerepel ebben a kategóriában S. Parkinson de Saz, aki a *Don Segundo Sombra* kritikai kiadását készítve fedezett fel a kéziratok közt egy eddig ismeretlen Güiraldes-szöveget. Széles irodalmi

háttérbe ágyazva, színvonalasan fejti ki a szerző a dokumentum jelentőségét, ami valójában fontos adalék a futurizmus argentinai utóéletéhez. R. Duviwier-nek egy friss Cortázar-tanulmányt sikerült megszereznie, mégpedig egy olyan kényes témáról, mint az „irodalom és száműzetés” kérdésköre. A dolgozatot olvasva — amely eredetileg előadásként, franciául hangzott el — ismét tanúi lehetünk Cortázar bravúros érvelésének, ám nem halgatható el, hogy — mint minden korábbi politikai írásban — ebben is gyakran kétértelműségbe, hangzatosságba torkollik az argentin szerző fejtegetése.

Megemlíthető még ebben a kategóriában J. Correa Camiroaga példás pontosságú tájékoztatója, továbbá a spanyoloktatás helyzetével foglalkozó szerzők — M. Peri (NDK), K. Sabik (Lengyelország) és D. Dumitrescu (Románia) — beszámolóit.

A második csoportba tartoznak azok az előadások, amelyek egy-egy irodalmi művet, illetve nyelvészeti jelenséget taglalnak. Megtudhatjuk, miként haladta túl Vallejo a modernizmust; két dolgozat is foglalkozik García Lorcával; több munka szól az uruguayi–argentinai irodalomról (Onetti-ről, Cortázarról, Contiról); stilisztikai megközelítést olvashatunk a *Kölykökről*; mély elemzés tér ki az ún. „csodás való” carpentieri értelmezésére és az ún. „diktátor-regény” mexikói jelenlétére. A nyelvoktatás terén sok szó esik a nyelvi laboratóriumokról, a frazeológia szerepéről, az ún. nyelvi interferencia jelenségéről, akárcsak a szaknyelvi képzés módszertanáról. Ebből a hatalmas csoportból, amely a kötet felét teszi ki, csak egy dolgozatot emelünk ki: M. Morello-Frosch munkáját, aki szorosán vett szövegelemzésből bontja H. Conti esztétikai–ideológiai felfogását.

Végül egy harmadik csoportot alkotnak az átfogóbb, elvontabb tanulmányok: bennük vagy komparatistikai szempontok érvényesülnek — például J. Schraibman Pérez Galdós és Clarín összevetésével tűnik ki, K. Ellis pedig J. Martí és N. Guillén rokonságát kutatja —, vagy pedig egyetlen nézőpontból több szerző művészete kerül bemutatásra. Ez utóbbira mindössze két dolgozat jellemző: Ch. Lucyga az új kubai prózairodalomban teszi vizsgálat tárgyává az olvasó szerepét, J. Ruffinelli pedig a kortárs spanyol-amerikai prózából emeli ki a formalista irányzatokat. Nem kétséges, Ruffinelli tanulmánya a sikerültebb — talán a kötet legjobb darabja —: szilárd elméleti alapvetéssel tárja föl a formalizmus két jellegzetes formáját — az önarckép és az önmagára reflektáló szöveg jelenségét —, majd éles szemű megfigyelésekkel sorjázza a példákat Onetti, M. Fernández, Cortázar, Elizondo és J. E. Pacheco műveiből.

Külön említést érdemel az 1978-as kongresszus két főreferátuma, amelyek — se módszertanilag, se súlyuknál fogva — nem sorolhatók be a fenti csoportokba. F. López Estrada előadása valójában a hispán modernizmus újraértékelése és -értelmezése; a szerző kritikai élel mutatja be az olvasónak az eddigi jelentősebb interpretációkat, majd Federico de Onís és Juan Ramón Jiménez alapkonceptiója mellett dönt, s azt javasolja további kidolgozásra. Ugyanígy szemlélődő, megnyerő hangvételő J. P. Borel dolgozata is — López Estrada „vallomás”-nak nevezte a sajátját —, amelyben színvonalasan fejti ki két ritkán definiált fogalom nyelvészeti tartalmát: nevezetesen azt, hogy miként határozható meg a között a különbség, hogy valaki „helyesen” avagy „jól” beszél egy idegen nyelvet.

Összességében: színes, értékes kötetel gyarapította az Akadémiai Kiadó a mai hispanisztikát, egyúttal ismét felhívta a szakma figyelmét a magyar hispanisták nemzetközi szereplésére.

Scholz László

## **Kiss István: Az Athenaeum Könyvkiadó története és szerepe a magyar irodalomban**

Budapest, 1980, Akadémiai Kiadó, 264 l.  
(Irodalomtörténeti könyvtár 35.)

Kiss István már nem érthette meg művének megjelenését, amelyben a magyar kapitalista könyvkiadásban jelentős szereppel bíró Athenaeum történetét írta meg.

A szerző hatalmas anyagot gyűjtött össze művéhez, és tanulmányát nem korlátozta a kiadó szűken vett történetére. Tanulmányát a kapitalista könyvkiadás általános jellemzésével, ezen belül a magyar sajtóságok ismertetésével vezeti be. Ezek az adatok nélkülözhetetlenek ahhoz, hogy a nem szakmabeli olvasó is tárgyilagosan értékelhesse a kiadó tevékenységét. Kiss István tanulmányában

elsősorban az Athenaeumnak az ellenforradalom időszakában folytatott tevékenységére koncentrálni, de itt sem szorítkozik pusztán a kiadói tevékenység irodalmi vonatkozásaira, hanem megpróbál betekintést adni a vállalat anyagi és terjesztési ügyeibe, valamint a részvénytársaság irányításának változásaiába.

Igen szemléletesen tárja elének a szerző, hogy a kapitalista könyvkiadás sem lehet mentes a tőkés gazdálkodás jellemző vonásaitól, de a könyvkiadás — bármennyire is profit a célja — mégsem válik egyszerűen tőkés vállalkozássá, hanem megmarad az a speciális vonása, hogy a kultúra terjesztője, és ezt a vonását a profitszerzésre való törekvés csak korlátozza, de nem szünteti meg. Ehhez az alapvonáshoz társul Magyarországon, hogy a kiadók a magyar fejlődés sajátosságai miatt mindvégig az európai átlaghoz képest csak szűk olvasóközönsséggel számolhattak.

Ebben a helyzetben bontakozott ki az Athenaeum jogelődjének, idősb Emich Gusztáv könyvkiadó vállalatának tevékenysége. Emich Gusztáv széles körű kiadói munkájában első helyen a magyar nyelvű szépirodalom állt. Olyan írók kiadójának mondhatta magát, mint Petőfi, Jókai, Vajda vagy Eötvös József. Benne nemcsak a reformmozgalom segítőtjét, hanem a magyar olvasóközönsség egyik megteremtőjét is tisztelhetjük.

Emich Gusztáv felismerte, hogy a kiegyezés utáni gazdasági helyzet új vállalkozási formáknak kedvez, ezért részvénytársaság alapítását határozta el. Így jött létre 1868. június 28-án az Athenaeum, hivatalos nevén: Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat. A részvénytársaság első igazgatóságában helyet kapott Jókai Mór és Kemény Zsigmond is. Bár ők nem elsősorban irodalmi hozzáértésük miatt, hanem vagyoni helyzetük révén kerültek az igazgatóság tagjai közé, mégis pozitívum ez az Athenaeum tevékenységében, hiszen ennél a kiadónál mindig voltak irodalomhoz értő tagok a vállalat irányításának legfelső szintjén.

Az Athenaeum kiadói tevékenysége mindvégig magas színvonalat képviselt. Nem riadt vissza a múlt században olyan fiatal írók kiadásától sem, akik tevékenységükkel szembefordultak a kiadó koncepcióját meghatározó irodalmi Deák-párttal. Itt említhetjük az irodalomtörténeti kiadásokat is, melyek úttörő jelentőségűek voltak a maguk korában.

Ez az egyenletesen magas színvonalú, volumenében felfelé ívelő tevékenység megtorpan az első világháború után. Ez nemcsak a gazdasági nehézségeknek tudható be, amelyek közismertek (jelentősen csökkent a potenciális olvasóközönsség száma; az állandó papírhány, mivel a papírgyártó ipar jelentős része az új országhatárokon kívül maradt), hanem az Athenaeumnak a tanácsköztársaság idején játszott szerepének is. Az Athenaeum egyike volt annak a kilenc könyvkiadó vállalatnak, amelyeket a tanácskormány közvetlenül irányított. A nyomdában készült a hivatalos kiadványok egy része, és ez elég volt ahhoz, hogy az ellenforradalmi rendszer kormányai ne nézzenek jó szemmel az Athenaeumra. Ez is arra kényszerítette a kiadót, hogy az ún. bestsellerekkel biztosítsa pénzügyi egyensúlyát. A bestseller a korabeli olvasóközönsség számára elsősorban külföldi irodalom volt. Indokolt, hogy részletesebben megnézzük, vajon az Athenaeum itt is tartani tudta-e szokásos magas színvonalát. Természetesen az Athenaeum is adott ki különböző irodalmilag nem túlzottan értékes krimi és egyéb sorozatokat, de itt is neves fordítógárdát foglalkoztatott. Ennél sokkal érdekesebb az a merészség és igényesség, ahogyan az Athenaeum a külföldi szépirodalomhoz nyúlt. A Kiss István által összeállított lista igen illusztris szerzőket tartalmaz. Érdekes, hogy az Athenaeum nemcsak múlt századbeli szerzőket adott ki szinte kizárólag csak irodalmi értéküket figyelembe véve, hanem a huszadik századi írókhoz is bátor kézzel nyúlt. Természetesen nem az igazán forradalmi írók közül válogatott a kiadó, de ezt nem is róhatjuk fel hibájául, hiszen a kiadott írók azóta már a huszadik századi irodalom klasszikusai közé számítanak. Álljon itt néhány név illusztrálásul: Gorkij, Blasco Ibáñez, Csehov, H. Mann és Th. Mann, Pirandello, Shaw, Werfel. A művek általában sorozatok részeként jelentek meg, ami jelentős könnyebbéget biztosított a kiadó számára a könyvek elhelyezésében. Érdemes néhány szóval külön megemlíteni Thomas Mann és az Athenaeum viszonyát. A negyvenes években Thomas Mann már feketelistára került a hivatalos körök szemében, de az Athenaeum ekkor sem akart lemondani a tulajdonában levő jogokról, noha a negyvenes években már állami vállalat volt, és mint ilyen, igazodnia kellett a hivatalos irányvonalhoz. A József tetralógia kiadási joga mindvégig az Athenaeum birtokában maradt, bár üzleti sikerre nem nagyon számíthattak a művel.

A recenzió keretei nem engedik meg, hogy részletesen ismertessük a tanulmányban feldolgozott óriási anyagot. Így nem térhetünk ki az Athenaeum mecénási szerepére, sem a kiadványok terjesztésének kérdésére, sem a gazdasági fejlődés egyéb aspektusaira.

Végül hadd jegyezzük meg, hogy a szerző biztos érzékkel tájékozódik a hatalmas anyagban, és nem kerülték el figyelmét a legapróbb részletek sem, amelyek segíthetik a tájékozódást a kiadó tevékenységében. A kötetben való tájékozódást betűrendes névmutató segíti. Kár, hogy a nyomda nem fordított kellő figyelmet erre az alaposan megalkotott könyvészeti szakmunkára, s így szép számmal maradtak benne bosszantó nyomdahibák.

Solti István

## Uměnovědne Studie II.

Praha, 1980, Ústav Teorie a Dějin Umění ČSAV v Praze, 203 l.

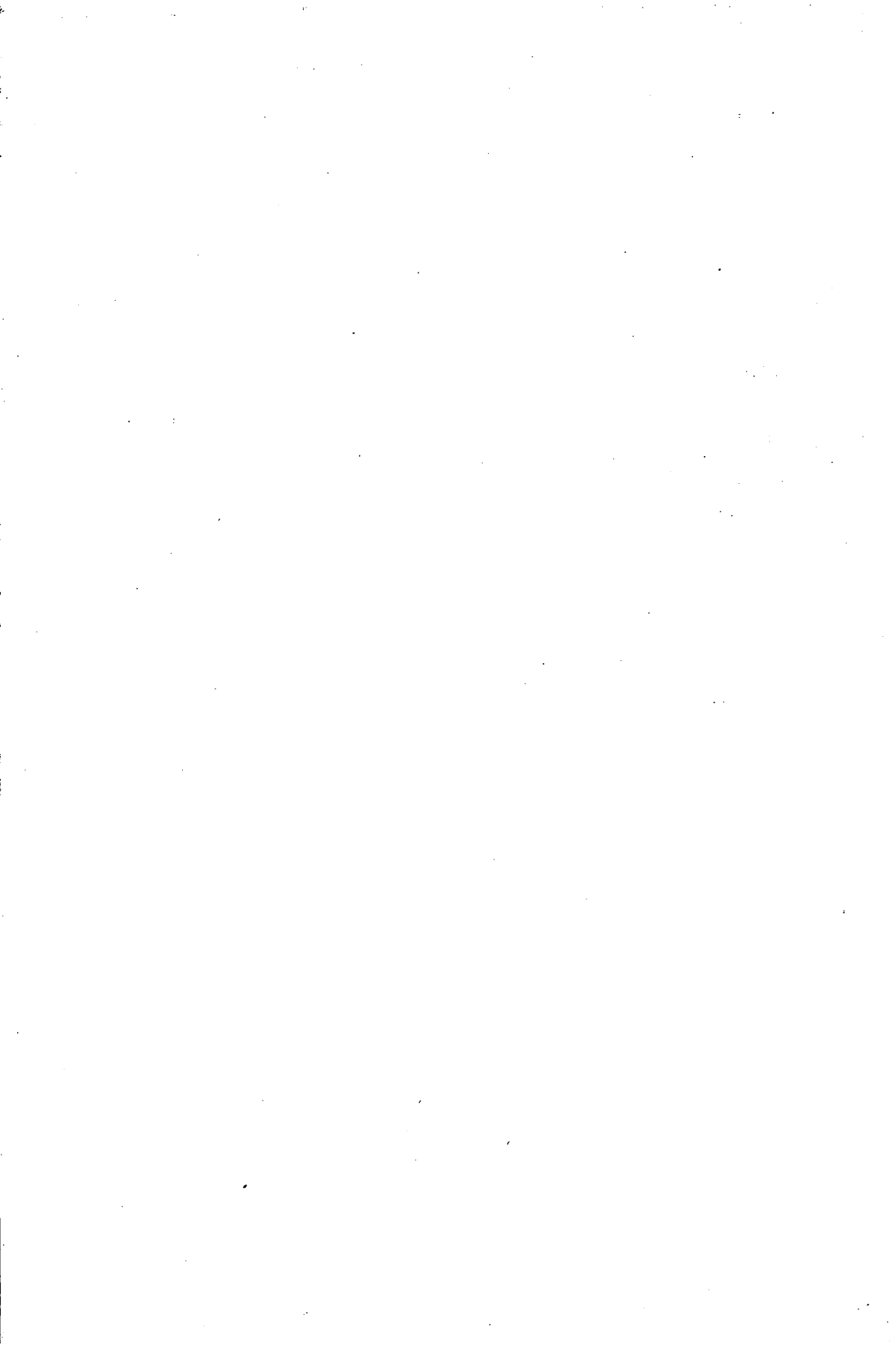
A prágai Művészettörténeti és -elméleti Intézet új kiadványsorozatának második füzeté két dolgozatot tartalmaz. Mindkettő szerzője a cseh irodalomelmélet és nyelvészet ismert képviselője, ugyanakkor a munkák más területek, elsősorban a tudományelmélet és filozófia, valamint a szemiotika felé is kitekintenek. A két dolgozat független egymástól, mindegyikük végén orosz és egy nyugati (német, ill. angol) nyelvű összefoglalóval. A névmutató közös.

Zdeněk Mathauser az előreutalás, az anticipáció kérdéseivel foglalkozik *Literatura a anti-cipace* c. dolgozatában. Mivel már korábban részletesen feldolgozta a művészeti és az irodalmi művek előreutalásának szerkezeti vonatkozásait, itt általánosabb kérdéseket érint. Véleménye szerint a jelenség voltaképpen filozófiai jellegű, amelynek az irodalomban mintegy a megnyilvánulásait találjuk. Részletes tipológiájában megkülönbözteti a mű „előtti”, a műben levő és a mű „utánja” előreutalásokat (ide a befogadás és az értékelés jelenségeit kapcsolja). Záró fejezetében utal arra, hogy műfajonként, írói programonként, a hagyomány szempontjából, a művészi érték vonatkozásában még sok további kérdés lenne feldolgozandó. A tanulmány tanulsága szerint e látszólag csak szerkezeti elem voltaképpen a művészi tükrözés, a mű feltételeinek és megvalósulásának alapvető problémáihoz tartozik. Annál érdekesebb, hogy Lukács György neve sem fordul elő az értekezésben, aki pedig a műalkotás „előttje” és „utánja” témakörében először adta átfogó marxista vizsgálatát.

Miroslav Procháska dolgozatában a drámai szöveg beszédformáival foglalkozik (*Aspekty řeči v dramatickém textu*), vagyis a monológ vagy a dialógus nyelvi megvalósulási módjait sorolja fel. Érdekes, hogy itt a monologizálás és dialogizálás kifejezéseket használja, rámutat e formák irodalomtörténeti és esztétikai hátterére, kölcsönösségükre, de aszimmetrikus voltukra is, hiszen a dialógus nem két monológ váltakozása, hanem „reális” kommunikáció utánzása. Sok finom megfigyelést mutató dolgozatában feltűnő, hogy a „belső monológ” kérdései mennyire megoldatlanok. Maga a szerző is hivatkozik arra, hogy itt nemcsak terminológiai zűrzavarral, hanem megoldatlan kérdések egész sorával találkozhatunk.

A gondos leírást magas szintű általánosítással társító dolgozatok méltó folytatásai az immár sok évtizedes cseh teoretikus poétikának, nyelvészetnek. Hivatkozásaikból is egyértelműen megállapíthatjuk, a prágai iskola azonos szintű folytatásai e művek. Reméljük, társaik sorban és sokan következnek.

Voigt Vilmos



## SOMMAIRE

### É t u d e s

<i>Éva Martonyi</i> : Le rapport du mythique et du narratif dans <i>Grandeur et décadence de César Biorotteau</i> . . . . .	353
<i>Péter Egri</i> : Le crépuscule d'Ibsen et quelques problèmes théoriques du drame du tournant du siècle . . . . .	362
<b>Flóra Vincze</b> : Une préfiguration du motif de madeleine de Proust dans <i>Jean Santeuil</i> . . . . .	391
<i>István Gombocz</i> : Parallèles et ressemblances dans le théâtre d'Arthur Schnitzler et Ferenc Molnár . . . . .	423
<i>Antal Mádl</i> : "L'idée de l'être" et "la fonction de l'amour" dans <i>Felix Krull</i> de Thomas Mann . . . . .	436

### C o m m u n i c a t i o n s

<i>Veronika Kniezsa</i> : Quelques problèmes de l'anglais parlé en Écosse . . . . .	451
<i>Károly Morvay</i> : Mots d'origine indigène dans l'espagnol mexicain . . . . .	457
<i>Armando Troni</i> : Un vers arabe dans la <i>Comédie Divine</i> . . . . .	468

### R e v u e

Geschichte der deutschen Literatur ( <i>János Szabó</i> ) . . . . .	471
J. Ijsewijn: Companion to Neo-Latin Studies ( <i>László Havas</i> ) . . . . .	473
Alan Bird: The Plays of Oscar Wilde ( <i>Sándor Rot</i> ) . . . . .	478
Péripiéties avec Roger Caillois dans une postface ( <i>József Barabás</i> ) . . . . .	480
Magyar gondolkodók — 17. század ( <i>István Bitskey</i> ) . . . . .	481
Zsuzsa Széll: Ichverlust und Scheingemeinschaft ( <i>Katalin Fenyves</i> ) . . . . .	485
Nouvelles études littéraires slovaques ( <i>István Fried</i> ) . . . . .	486
Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español ( <i>László Scholz</i> ) . . . . .	488
Kiss István: Az Athenaeum Könyvkiadó története és szerepe a magyar irodalomban ( <i>István Solti</i> ) . . . . .	489
Uměnovědné Studie II. ( <i>Vilmos Voigt</i> ) . . . . .	491

## СОДЕРЖАНИЕ

### Статьи

<i>Ева Мартони</i> : Соотношение мифического и повествовательного в романе Бальзака <i>Цезарь Бирото</i> . . . . .	353
<i>Петер Эгри</i> : Поздний Ибсен и несколько теоретических проблем драмы эпохи рубежа . . . . .	362
<b>Флора Винце</b> : Префигурация прустовского мотива "мадлен" в романе <i>Жан Сантей</i> . . . . .	391
<i>Иштван Гомбоц</i> : Параллели и сходства в пьесах Артура Шнитцлера и Ференца Мольнара . . . . .	423
<i>Антал Мадл</i> : "Идеал бытия" и "Функция любви" в романе Томаса Манна <i>Приключения авантюриста Феликса Круля</i> . . . . .	436

### Сообщения

<i>Вероника Кнежа</i> : Несколько проблем английского языка Шотландии. . . . .	451
<i>Карой Морваи</i> : Слова индейскоязычного происхождения в испанском языке Мексики . . . . .	457
<i>Армандо Трони</i> : К вопросу об интерпретации арабскоязычной строки в <i>Божественной комедии</i> . . . . .	468

### Обозрение

Geschichte der deutschen Literatur ( <i>Йанош Сябо</i> ) . . . . .	471
J. Ijsewijn: Companion to Neo-Latin Studies ( <i>Ласло Хаваш</i> ) . . . . .	473
Alan Bird: The Plays of Oscar Wilde ( <i>Шандор Рот</i> ) . . . . .	478
Приключение с Роже Кайоа в ольном предисловии ( <i>Йожер Барабаш</i> ) . . . . .	480
Magyar gondolkodók — 17. század ( <i>Иштван Бичкеи</i> ) . . . . .	481
Zsuzsa Széll: Ichverlust und Scheingemeinschaft ( <i>Каталин Феньвеш</i> ) . . . . .	485
Новые словацкие книги по литературоведению ( <i>Иштван Фрид</i> ) . . . . .	486
Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español ( <i>Ласло Шольц</i> ) . . . . .	488
Kiss István: Az Athenaeum Könyvkiadó története és szerepe a magyar irodalomban ( <i>Иштван Шольти</i> ) . . . . .	489
Uměnovědné Studie II. ( <i>Вильмош Фокт</i> ) . . . . .	491



A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat a nyomdába érkezett: 1981. XI. 19. — Terjedelem: 13,65 (A/5) ív  
82.10155 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



## TARTALOM

### Tanulmányok

<i>Martonyi Éva</i> : A mitikus és a narratív viszonya Balzac <i>César Birotteau</i> nagysága és bukása című regényében .....	353
<i>Egri Péter</i> : Ibsen estéje és a századforduló drámájának néhány elméleti problémája .....	362
<span style="border: 1px solid black; padding: 2px;"><i>Vincze Flóra</i></span> : A prousti madeleine-motívum prefigurációja a <i>Jean Santeuil</i> -ben .....	391
<i>Gombocz István</i> : Párhuzamok és hasonlóságok Arthur Schnitzler és Molnár Ferenc műveiben .....	423
<i>Mádl Antal</i> : A „lét eszméje” és a „szerelem funkciója” Thomas Mann <i>Felix Krull</i> című regényében .....	436

### Közlemények

<i>Kniezza Veronika</i> : A skóciai angol nyelv néhány problémája .....	451
<i>Morvay Károly</i> : Indián nyelvekből származó szavak a mexikói spanyolban .....	457
<i>Armando Troni</i> : Egy arab verssor az <i>Isteni Színjátékban</i> .....	468

### Szemle

Geschichte der deutschen Literatur ( <i>Szabó János</i> ) .....	471
J. Ijsewijn: Companion to Neo-Latin Studies ( <i>Havas László</i> ) .....	473
Alan Bird: The Plays of Oscar Wilde ( <i>Rot Sándor</i> ) .....	478
Kalandok Roger Caillois-val egy utószóban ( <i>Barabás József</i> ) .....	480
Magyar gondolkodók – 17. század ( <i>Bitskey István</i> ) .....	481
Zsuzsa Széll: Ichverlust und Scheingemeinschaft ( <i>Fenyves Katalin</i> ) .....	485
Újabb szlovák irodalomtudományi könyvek ( <i>Fried István</i> ) .....	486
Actas del Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español ( <i>Scholz László</i> ) .....	488
Kiss István: Az Athenaeum Könyvkiadó története és szerepe a magyar irodalomban ( <i>Solti István</i> ) .....	489
Uměnovědné Studie II. ( <i>Voigt Vilmos</i> ) .....	491

*Ára: 20,— Ft*

*Előfizetési ára egy évre: 80,— Ft*

INDEX: 25.287

ISSN 0015-1785