

Olv 1

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

BALASSI KIADÓ, BUDAPEST
1997

XLIII. ÉVF. 1-2. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, KOVÁCS ÁRPÁD, MASÁT ANDRÁS,
PÁL JÓZSEF, SARBU ALADÁR, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE,
D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

A szerkesztőbizottság elnöke:
DOMOKOS PÉTER

Főszerkesztő:
KEREKES GÁBOR

Technikai szerkesztő:
KESZTHELYI MÓNIKA

Szerkesztőség:

1146 Budapest, Ajtósi Dürer sor 19–21. ELTE Germanisztikai Intézet

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Balassi Kiadó Kft. 11991102-02120733 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó Rt *Stúdium* (Budapest, V., Váci u. 22. sz.) *Magiszter* (Budapest, V., Városház u. 1. sz.) és a Balassi Kiadó könyvesboltjában (Budapest, II., Margit u. 1.)

Előfizetési díj egy évre: 480 Ft

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó.

Theatrum mundi

BENE SÁNDOR

A színházmetafora a kulturális szempontból ekkor még mindig centrumnak tekinthető Itáliában a 16. század harmincas-egyvenes éveiben indul igazi hódító útjára.¹ Ariosto, Ariosto, Pietro Bembo, majd Tasso és követőinek írásaiban követhető nyomon az a folyamat, amelynek során a teátrumtoposz önálló életre kel: többé nem csupán arra szolgál, hogy a természeti világ vagy a társadalmi élet egyes jelenségeit analógiás alapon, a hasonlat hagyományos eljárásával hozzák összefüggésbe a színpadi fikció elemeivel; ellenkezőleg: az emberi élet teljessége válik részévé az egyetemes előadásnak.

Ariosto még inkább az innenső parton áll, ő még *hasonlít*:

Egy álló nap s egy teljes éjszakán át
láthatta tűz-víz közt hányódni folyvást
hűséges népe, mint színházi látványt
a sok ellenséges hajót, vitorlást,
a Pó vértől pirosuló szennyes árját.²

Tasso műveiben már lassan átrendeződik az alakzatok szerkezete. Az eposzban még a hasonlat dominál:

Ragyog a vár mint a színpad, ha fenséges
Pompában tündöklök egy nagy jelenéshez.
Ott fenn ült Armida egy magas toronyban,
Látatlan, de mindent látott, hallott onnan.³

– írja Armida kastélyáról; de már itt is feltűnik az átmenet. Goffredo a döntő csatában

Felszökik a vitéz szultán magas tornya
Erkélyére s szemét messze körülhordja;
Látja mint torna vagy játékszín helyén ott,
Szegény emberi nem, szomorú játékod,

¹ Costanzo, Mario: Il 'Gran Theatro del Mondo'. Schede per lo studio dell' iconografia letteraria nell' età del Manierismo, Milano, 1964. 11.

² Orlando furioso. XL, 2, idézi Costanzo, 1964, 9; Simon Gyula fordítása, in: Ariosto Ludovico: Az eszeveszett orlando. Kiad. Madarász Imre. Budapest 1994, 1059. l. [Felfedezett klasszikusok, 10].

³ Gerusalemme liberata. VII, 36. l. (Az általunk használt kiadás: T. T., Gerusalemme liberata. A cura di Giorgio Petrocchi, Nereo Vianello. Basiano 1968, 164. l. [I Classici Popolari.]) Jánosi Gusztáv fordítása, in: Tasso, Torquato: A megszabadított Jeruzsálem. Budapest 1893, I. 208. l.

Harci kedv, halál vad kegyetlenkedésit,
Sorsnak, véletlennek szörnyű kedvteléseit.⁴

A dialógusokban pedig egyre inkább túlsúlyra jut a világszínházban játszódó emberi sors metaforikus képze:

[...] életünk hasonlatos a komédiához vagy a tragédiához, tele különböző véletlenekkel és a szerencse színváltozásaival [...] De miután ő meghalt, azaz visszatért az égbe, a világ eme nagy színháza sírástól, siralomtól és panasztól hangos

– írja Barbara d’Este epitáfiumában.⁵ Cinzio Giraldi, a neves udvari értekező és tragédia-szerző is magától értetődő természetességgel említi 1583-ban „a Világnak eme téres és nagy Színházát”⁶ – innen pedig csupán egy lépés a barokk világszínház toposzának eluralkodása. (Persze jókora „lépésről” van szó, hiszen a „publikum” égi szférába helyezése, mint látni fogjuk, döntően megváltoztatja a metafora szerkezetét és alkalmazási területét.)

A színháztörténeti kutatások regisztrálták azt a folyamatot, amelynek során a spektakulumokra rendelt terület a palota – s ezzel az egész udvari élet – centrális helyére kerül (a hosszú ideig követett minta az 1618-ban elkészült pármái Teatro Farnese),⁷ s ahogy a látványosság, az illúzió világa behatol a nézők területére, bevonja őket a játékba, lebontja a realitás és fikció közé emelt válaszfalat, azaz nem „jelentést”, „üzenetet” közvetít, hanem a játék részesévé avatja a szemlélőt.⁸ Ezzel párhuzamosan a század második harmadától kezdve a teátrum-metafora szinte minden elképzelhető területre kiterjeszti hatókörét – a 17. századra már Európa szerte „színház az egész világ”. Az esendő emberre leső ördögi kísértetek tára már jóval korábban *Theatrum Diabolorum* címmel jelenik meg,⁹ a közelgő végidőket a *Théâtre de l’Antechrist* rajzolja;¹⁰ a mnemotechnikai kézikönyvek „memóriaszínházként” ajánlják magukat,¹¹ a könyvkereskedés „studioso teatro”-vá lesz, a kertművészet „theatrum naturae”-kat alkot, az eretnekek kegyetlenségei a *Theatrum crudelitatum hereticorum*,¹² a

⁴ Gerusalemme liberata, XX, 73. (Id. kiad. 458; ford. id. kiad., II, 307.)

⁵ Il Ghirinzone ovvero de l’epetafio. In: T. T., Dialoghi, II, 2, a cura di Ezio Raimondi, Firenze, 1958, 730.

⁶ Idézi Costanzo, 1964, 19.

⁷ Tintetnot. Hans: Annotazioni sull’ importanza della festa teatrale per la vita artistica e dinastica del Barocco. In: Retorica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici. A cura di Enrico Castelli. Roma 1955, 233-234; Roy Strong, Arte e potere. Le feste del Rinascimento 1450–1650, 1987, 97. l.

⁸ Angyal Endre: *Theatrum Mundi*. Budapest 1938, 18. l. skk. [Minerva-könyvtár, I 18]. A váltást radikálisan szemléltetik Tasso elkeseredett sorai: „Alberto Parma: Az álarcot a színpadra találták ki, hogy merész szabadságot biztosítson mások kibeszélésére és leszólására, elfedve a tettes arcát [...] Nápolyi Idegen: Az elképzeltés nagyon jó lenne, már ami a régieket illeti; manapság azonban megváltoztak a szokások, és a közönség ölt álarcot, miközben a színészek álarc nélkül játszanak”. Il Gianluca ovvero de la maschere. In: Tasso, 1958, II, 2, id. kiad. 674. l.

⁹ Sigimuns Feyerabend, *Theatrum Diabolorum*, Frankfurt, 1569.

¹⁰ Nicolas Vignier művét (1610) ismertetés és elemzés Claude-Gilbert Dubois: *The Erosion of the Eschatological Myth (1597–1610)*. In: *Humanism in Crisis. The decline of the French Renaissance*, ed. Philippe Desan, Ann Arbor. 1991, 207–222.

¹¹ Ld. róluk Frances A. Yates monográfiáját: *The Art of Memory*, London 1966; valamint uő., *Theatre of the World*, London 1969, 138–161. l. (a „The Stage of the English Public Theatre: The stage in Robert Fludd’s Memory System” c. fejezet).

¹² A könyvkereskedés-színházokról: Costanzo, 1964, 30. l.; a kertszínházról uo., 27–28. l. az eretnekek színpadáról (számtalan egyéb példával együtt) uo. 23–23. l.

legyek, pókok és egyéb rovarok az *Insectorum theatrum* lapjain borzasztják a jobb érzésű olvasót;¹³ az ameszteldami nyomdász-művész Bleau fivérek Ortelius nyomán¹⁴ *Theatrum orbis terrarum* címmel adják ki világtalaszukat,¹⁵ az egyre pompásabban díszített templomok oltárképeit „theatrum sacrum”-ként tisztelik,¹⁶ Comenius optimista pánszofikus víziója a *Theatrum universitatis rerum*-ban rendszerezi az egyetemes ember tudásanyagát,¹⁷ Baltasar Gracián *Criticónja* keserű kritikával illeti az univerzum színházát,¹⁸ egymást érik a „theatrum chemicum”-ok, „theatrum anatomicum”-ok, a „theatrum artis pictorae”-k, „theatrum artis scribendi”-k és „teatro poetico”-k;¹⁹ az életrajzgyűjtemények a „híres férfiak scénáját” kínálják,²⁰ a keresztény fejedelem élete a „hősi virtus teátruma”,²¹ trónusa „az igazság és dicsőség színpada”,²² Isten maga „saját dicsőségének színpadán” tündöklök,²³ a csataterék véres jelenetei (*teatri delle sanguinose battaglie*)²⁴ és a temetési ceremóniák komor díszletei (*theatrum doloris*) színházi terminológiával örökítetnek meg (*theatrum Martis – theatrum mortis*);²⁵ a 17. században a nyilvános büntetések, kivégzések egyre tudatosabb teatralizálása figyelhető meg,²⁶ a vesztőhely „hőhérok teátruma” lesz,²⁷ s a történelmi

¹³ Lásd a sokszerczős, *Insectorum sive minimorum animalium Theatrum: olim ab E. Wottonio, C. Gesnero, T. Pennio inchoatum, tandem Th. Monfeti Londinantis opera [...] perfectum* című gyűjteményt (London 1634).

¹⁴ Abraham Ortelius: *Theatrum orbis terrarum*. Antverpiae 1584.

¹⁵ Guilielmus Blafu–Joannes Blaeu: *Theatrum orbis terrarum, sive atlas novus*. Amsterdam 1645.

¹⁶ Angyal, 1938, 44. l.; Costanzo, 1964, 8 és az itt hivatkozott szakirodalom.

¹⁷ Comenius színházmetaforájáról ld. Giuseppe Cengiarotti: 'Il teatro del mondo': Comenio e la cultura praghese dell' età di Rodolfo II. In: „Studi storici”, 1992, 809–832. l.; az enciklopédizmus vonatkozásában általában: Cesare Vasoli: *L' enciclopedia del Seicento*. Napoli 1978.

¹⁸ Gracián, Baltasar: *El Criticón*. I. cd. Everisto Correa Calderón. Madrid 1972, 18–27. l. („El gran teatro del Universo.”)

¹⁹ A metafora eluralkodásáról l. Angyal, 1938, 46–47. l.

²⁰ Egy – a későbbiekben elemzésre kerülő – példa: Gualdo Priorato, Galeazzo: *Scena d' huomini illustri d' Italia*. Venezia 1659.

²¹ Corde, Agnolo: *La calamità delle corti*. In: *Saggi accademici*. Raccolti da Agostino Mascardi. Venezia 1660, 261. l.

²² Gualdo Priorato, Galeazzo: *Historia della Sacra real Maestá di Christina Alessandra Regina di Svetia*. Roma 1656, 10. l.

²³ Bartoli, Danielo: *La ricreazione del savio (1659)*. Idézi: Costanzo, 1996, 29. l.

²⁴ A XVII. század permanens háborúit megörökítő korabeli terminológia színházmetaforájáról: Benzioni, Gino: *Alla volta del medioevo*, in „Ateneo veneto”, 27 [1989], 91–95. l.

²⁵ Benc, Sándor: *Zrínyi mint 'Magyar Mars'*. In: Esterházy Pál: *Mars Hungaricus*, s. a. r. Iványi Emma, szerk. Hausner Gábor. Budapest 1989, 387–389. l. [Zrínyi-könyvtár, III]; Szabó Péter: *A végtségesség*. A főúri gyászszertartás mint látvány. Budapest 1989, 47. l.

²⁶ „A kora újkori büntetőakciók, mindig is ritualizált büntető színjátékok voltak, de a XVII. századtól kezdődően a nyilvános büntetések tudatos teatralizálása figyelhető meg. A nyilvános kivégzések egyre inkább látványos ünnepségekké kezdtek válni, amelyek a barokk korszak minden más ünnepségénél több nézőt vonzottak.” Dülmen, Richard van: *A rettenet színháza. Ítélezési gyakorlat és büntetőrituálék a korajukban*. Budapest 1990, 158. l. Az előadásnak aktív szereplője volt maga az elítélt is: közreműködése nélkül a véres ceremónia nem érte volna el kitzűzött célját, a lojalitásérvés erősítését. A szerepséma adva volt: bátorságot és lélekjelentéket kellett mutatni, esetleg rövid beszédben utalni a bűnbánatra, vagy imával, kegyes viselkedéssel fokozni a hallgatóság áhitatát az isteni világrend (és a földi jogrend) „helyreállításának” pillanatában. Az elítélt legfeljebb variálhatta a sémát, de ki nem léphetett belőle – ritkán adatott meg valakinek a lehetőség az öntörvényű alakításra, mint például a század egyik leghíresebb kivégzettjének, az évtizednyi időt siralomházban töltő, végső fellépésének minden momentumát az utolsó szót és gesztusig aprólékosan kidolgozó Sir Walter Raleigh-nak. (Greenblatt, Stephen: *Sir Walter Raleigh. The Renaissance Man and his Roles*, New Haven–London 1973, 1–22. l.)

forgató kegyes olvasó szeme előtt is „mint egy színdarab szereplői” vonulnak el a hajdan-volt századok és a jelenkor hősei.²⁸ A „theatrum historicum” különösen kedvelt toposzá válik; Marino „Fortuna színházának” Guicciardini híres Itália-történetét,²⁹ a mohácsi ütközet leírásaiban Brodarcistól a Nádasdy-féle *Mausoleum* II. Lajosról szóló fejezetéig mind erősebb a tragédia felvonásrendjét és szereposztását követő ábrázolás,³⁰ a korszak végére pedig a metafora már olyannyira elkoptatott, hogy a leghajmeresztőbb képzavarok „szcenírozására” is alkalmat ad: Guido Bentivoglio emlékirataiban a „történelem színházát” az írónak kizárólag a „nemes fülek” felhasználásával szabad összeállítania.³¹

A világszínház forगतagában két fő irányt követve igazodhatunk el. A rendszerezés egyik lehetséges szempontja a memória színház toposza. A retorika hosszú szónoklatok bevésését segítő mnemotechnikai fogásai a középkori mágikus *ars notoria* eljárásain keresztül fejlődnek a modern kombinatorika kialakulását segítő *technévé*. Az egyes figurák, szimbólumok és narratív elemek „elhelyezésére”, memorizálására kezdettől fogva a legalkalmasabb keretnek kínálkozott a színház konkrét megjelenési formája.³² Az egyetemes tudásanyagra kiterjesztve a teátrum – immár metafora formájában – ismét csak megfelelő szisztematizálási elv; Tommaso Campanella egy Galileihez írott, 1614-i leveléből idézünk:

Valójában nem lehet anélkül filozofálni, hogy ne rendelkezniék biztos és kipróbált rendszerrel a világok felépítéséről [...] Szeretném, ha ezt Istentől venné, és úgy haladna a színházak és színek megismerésében, ahol az Örök Bölcsesség mutatja be forgó kerekeinek nagy látványosságát.³³

A megismerhetők univerzumát áttekinthető rendbe szervező enciklopédista szemlélet, akár katolikus (Athanasius Kircher), akár protestáns (Comenius, Alstedt) vonulatát tekintjük,³⁴ az örök modell megragadásával, az irracionális, a kiszámíthatatlan tényező kiiktatásával, a csoda keretek közé szorításával a koron eluralkodó általános létbizonytalan-

²⁷ „Nem tudsz-e tanulni a nem régi példán, / Magad nemzetével történt tragédián, / Mely nagy magnatesek hóhérok teátrumán / Ezért pallos által mentek egymás után?” (Ismeretlen költő verse: A megnyomorítottakra ne mérj még több csapást, in: Magyar költők 17. század. A kuruc kor költészete. Kiad. Komlós Tibor, II. [Magyar Remekírók], Budapest 1990, 245. l.)

²⁸ Az idézet forrása: Hondorffius, Andreas: *Theatrum historicum, sive promptuarium exemplorum*. Francofurti 1598, 4. l. (A művet latinra fordító Philip Lonicer ajánlásából.)

²⁹ Marino, Giovan Battista: *La Galeria*. I, a cura di Marzio Pieri. Padova 1979, 152. l.

³⁰ Brodarcis színházmetaforája még feldolgozásra vár. *Mausoleum potentissimorum ac gloriosissimorum regni apostolici regum et primorum militantis Ungariae ducum*. Norimbergae 1664, 336–338. l. (Hasonmás kiadás: *bibliotheca Hungarica Antiqua*, XXIV, kiad. Kőszeghy Péter. Budapest 1991.) A színháztoposzról Rózsa György: A Nádasdy-Mausoleum és Nicolaus Avancini. *ITK*, 1970, 473. l.

³¹ Az írónak kerülnie kell az elkoptatott kifejezéseket. Bentivoglio, Guido: *Memorie con le quali descrive la sua vita* (1648); a XVIII. századi kiadást használtuk (Siena 1743, 150. l.). A szerzőről alapvetően: Bertelli, Sergio: Ribelli, libertini e ortodossi nella storiografia barocca. Firenze 1973, 204–208. l.

³² Yates, Frances A.: *The Ciceronian Art of Memory*. In: *Medioevo e Rinascimento*. Studi in onore di Bruno Nardi, II. Firenze 195, 873–903. l.; Rossi, Paolo: *Clavis universalis*. *Arti mnemotechnice e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*. Milano 1960.

³³ Idézi Costanzo, 1964, 42.

³⁴ A strukturális egybeesésről: Vasoli, Cesare: *Gli enciclopedisti del Seicento e il libertinismo*. In: Tullio Gregory et al: *Ricerche su letteratura libertina e la letteratura clandestina nel Seicento* (Atti del Convegno di studio di Genova 1980). Firenze 1981, 189–211. l.

ságra, intellektuális és egzisztenciális szorongásra³⁵ kínált receptet, védelmet a pánszófia bizakodó ideáljában.³⁶ A „Színházban” minden előre tervezett, kész forgatókönyv alapján működik; ha a szereplők maguk nem is látják, a „váratlan” a Szerző számára előrelátható, az „irracionális” nagyonis ésszerű, a „csoda” kodifikálható – hogy az „előadás” bonyodalmainak megoldó kulcsot a természet tanulmányozásával akarjuk-e megragadni, vagy beleenyugszunk a kiszámíthatatlan, de predesztinált rendbe, egyéni választás kérdése. A „színház” ideája védelmet nyújt a kétellyel, a szkepszissel szemben, hiszen már genezise is (legalább annak egyik ága) „optimista” tradícióhoz, a teátrum-metaforával az ember végtelen lehetőségeit illusztráló, tökéletesedésének útját kijelölő klasszikus humanista gondolatkörhöz, Pico della Mirandola és Juan Luis Vives bizakodó látomásaihoz kapcsolódik.³⁷

A *theatrum mundi* másik aspektusa – és lehetséges eredeztetése – a morális allegória. Az antik és középkori források (Seneca, Petronius és Tertullianus) itt is azonosíthatók,³⁸ s az sem véletlen, hogy mikor és ki ássa elő őket. Az *Ikaromenipposz* lukianoszi motívumát – Menipposz a holdról nézi az apró-cseprő ügyekben halálos komolysággal, sietősen fogolódó, nyüzsgő, szenvedő és háborúzó balga emberi gyülekezetet³⁹ – Erasmus tette ismét népszerűvé a 16. század elején, a *Balgaság dicséretében*:

Nos, mi más az emberi élet, mint egy nagy színdarab, melyben mindenki önmagától elütő álarcot borít magára, és úgy járkal és játssza a választott szerepet, amíg a nagy színigazgató le nem szólítja a színről?⁴⁰

Az egyik legjelentősebb és legnagyobb hatású 16. század végi emblémagyűjtemény, Jean Jacques Boissard *Theatrum vitae humanae*-ja (1596) címét a *Vita humana est tanquam Theatrum omnium miseriarum* c. emblémáról vette; az ábrázoláson az uralkodói pá-

³⁵ Bullard, Melissa M.: Lorenzo de' Medici: Anxiety, Image Making, and Political Reality in the Renaissance. In: Lorenzo de' Medici. Studi. A cura di Gian Carlo Garfagnini. Firenze 1992, 25–40. l.

³⁶ Vö. Costanzo, 1964, 34–46. l.

³⁷ A színészek maszk- ill. szerepváltásának metaforájával már Plótinosz is a tökéletesedő lélek útjának álmásait szemléltette (Enneades, III, 2, 15, id. Greenblatt, 1973, 26. l.). Ezt a szálát – a metafora pozitív felhasználását – veszi fel Pico della Mirandola (Oratio de dignitate hominis, 1486): „Ki ne csodálná ezt a mi kameleonnunkat? Az Ember ő, akiről Aszklepiosz, jelleme változékonyságát és önalakító képességét vizsgálva, azt mondta. Próteusz jelképez a mítoszokban.” (The Renaissance Philosophy of Man, ed. Ernst Cassirer, Paul Oskar Kristeller, John Herman Randall. Chicago 1956, 226. l.). Az ő nyomán halad Juan Luis Vives (Fabula de homine, 1518): mikor a csodálatos alakváltó képességgel megáldott ember az istenek szerepébe bújik, az olümposziak „...megdöbbenek, hogy ők maguk is színre vihetők és ily meggyőző utánzással ábrázolhatók; azt mondták, magát a sokalakú Próteuszt látják, az Óceán fiát. Hihetetlen tapsviharban törtek ki, felmentve a nagy színészt a további játék alól.” (Id. uo. 389. l.)

³⁸ A sztoikusok a külvilág hívságos voltát jelzik vele, az emberi nagyság hiú ürességét (pl. Seneca, Epistulae morales, XVIII, LXVI, LXXX). Az egyházatyák (Tertullianus, De spectaculis), majd a középkori teológusok (John of Salisbury, Policraticus) ezt az irányt folytatják, a contemptus mundi jegyében (a szövegeket idézik: Jonas A. Barish: The Antitheatrical Prejudice. In: The Cirical Quarterly, 8 [1966], 330–331. l.; Greenblatt, 1973, 29. l.) A hivatkozás forrása általában (Pál, I, Kor., 4, 9. mellett) Petronius (Satyricon, 80): „Mint a színészek a pódiumon: apa-mezben az egyik, / ez fiú ott, az dúsgazdag a tiszte szerint: / ám a szövegkönyv végéig jelzi vidám szerepüknek, / arcuk igaz színt ölt, és a komédia kész.” (Horváth István Károly fordítása, Budapest 1972 [Bibliotheca classica].)

³⁹ Lukianosz: „Ikaromenipposz vagy az űrhajós”. In: Összes művei. Budapest 1974, II. 150. l. skk. l. még „Az álom vagy a kakas”-színház-hasonlatát, l. uo. 129. l.

⁴⁰ Kardos Tibor fordítása; Erasmus: A balgaság dicsérete, kiad. Kardos Tibor. Budapest 1987, 92. l.

holy két oldalán elhelyezkedő nézősereg gyűrűje szemléli a színpadot („az emberi élet olyan, mint a cirkusz vagy egy nagy színház”); a világszínházban a kísértések, a bűn, a halál és a Sátán gyötrik a kínlódó emberi géniust,⁴¹ „aki”, ha jól alakítja szerepét a földi nyomorúság teátrumán, jutalmul az égbe emelkedik, Jehova, a „legfőbb néző”, a „taps vezére” színe elé.⁴²

A *theatrum vitae humanae*, a *theatrum mundi* képzetköre az idézett előzmények, majd Shakespeare és Calderón⁴³ után évtizedekkel is folytatja hódító útját: az ismétlődő színek monotóniája, az önmagába visszatérő látszatmozgás és lényegi mozdulatlanság lidércnyomása éppúgy alkalmat adott a keserű kritikára, mint a rezignált libertinus rálegyintésre, a sztoikus belenyugváásra vagy éppen a felszabadult, gúnyos kacagásra – tragédia vagy komédia, egyremegy. A játék játék marad; a csepűragók, a nézők cserélődnek – az előadás változatlan.

„Már jönnek is a színre az új emberek, akik ugyanazt a darabot játsszák, ugyanabban a szereposztásban; majd ők is szétszórtnak, s azok, akik ma még a rivaldában állnak, egy napon eltűnnek: újabbak, mások foglalják majd el helyüket” – írja Jean de La Bruyere a század végén, 1688-ban;⁴⁴ míg a Lipót császár dicsőségét ünneplő bécsi spektakulum, Francesco Sbarra *Pomo d' oro*jának tréfás kedvű Mómusa így beszél le a bánatos Arrindót az öngyilkosságról: „Hiszen tudod, hogy az életünk csupán komédia, ahol mindnyájan akik élünk, azt a szerepet adjuk elő, amelyet ránk osztottak, legyen az szolga vagy király – s e világ a színpad.”⁴⁵

A barokk világszínháznak, ahol a teljes univerzum grandiózus teátrumként jelenik meg, persze van optimista „olvasata” is. „Az ég [...] változó csillagképeivel, a bolygók s főként a nap keringésével évente négyszer vált színt, és minden nap új jelenetet mutat” – magyarázza a tudós jezsuita, Daniello Bartoli.⁴⁶ A világegyetem forgószínpadának ez a képzete, úgy tűnhet, kizárja a hírnév, a *Fama* közvetítésének problémáját. Az égi dicsőség nem szorul mediációra, hiszen adományozója egyúttal tetteink hiteles tanúja, a Mindenható:

Az istenek a nézők, a Föld a szín,
S magunk csupán a rajta nyüzsgő komédiások.⁴⁷

A neves jezsuita drámaíró, Nicolaus Avancinus jogos optimizmussal ünnepli égi és földi publikum összhangját, néző és dicsőítő költő lényegi azonosságát összegyűjtött művei Nádasdy Ferenchez szóló 1655-i ajánlásában:

⁴¹ Idézet és illusztráció: Yates, 1969, 23. tábla.

⁴² Heywood, Thomas: *An Apology for Actors* (London, 1612) c. művéből idézi Yates, 1969, 164–165. l. (a „The Theatre as Moral Emblem” c. fejezetben).

⁴³ A szerepjáték toposzáról Shakespeare-nél és követőinél: Barish, 1966, 337–341.; Greenblatt, 1973, 47–51. l. Calderónról és forrásairól: Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, 146–152. l.

⁴⁴ Idézi Ossola, Carlo: Dal „Cortegiano” all’ „Uomo di mondo”. *Storia di un libro e di un modello sociale*. Torino 1987, 146. l.

⁴⁵ Idézi: Angyal, 1938, 49. l.

⁴⁶ *Geografia trasportata al morale*. Roma 1663, 550. l.

⁴⁷ Luigi Alamanni versét idézi Costanzo, 1964, 17. l.

A büntetlen emberi élet Színházában egyedül te adod elő az Igazság szent törvényeit, az Állhatatosság látványosságait, a Jóság bizonyosságait [...] Így a Világ színe előtt eléred, hogy magadban válsz színházzá, amelyben fellép mindenki szeretete, helyet foglal Magyarország óhaja, megmutatkozik a legmagasabban és a legalacsonyabban állók elismerése, s a királyok és császárok megbecsülése egyaránt ösztönzi a nézőt és a dicséretet zengőt.⁴⁸

Ugyanakkor az ellenreformációs optimizmus meglehetősen voluntarista konstrukció, inkább a „legyen”, mint a „van” világát tükrözi; Torquato Tasso, idézett dialógusában, már jóval korábban fel is veti a jelenkor és az utókor (végső soron mennyei és evilági közönség) eltérő ítéletének kérdését, a tapsrend problémáját:

Azok, akik az élőkét szokták dicsőíteni, ha nem tévedek, hasonlók azokhoz, akik a színészeket dicsérik miközben még fényben úszik és ezer színben játszik a színpad, s folyik a mesés cselekmény [...] Míg lelkünk feszült és csodálattal teli, úgy tűnik, semmi másra nincs szükség, mint csendre és figyelemre: dicsérő szavaink ekkor helytelenek és alkalmatlanok, s inkább a szenvedély, mintsem a megfontolás diktálja őket; mert a halál az, ami dicsővé teszi az egész életet, és a vég hagyja jóvá minden cselekedettünket.⁴⁹

A siker biztosította földi hírnév a vak szenvedély és vonazalom terméke, nem is volna rá szükség, hiszen csak zavarja az elfogulatlan örök judíciumot. Ám a színház veszélyes metafora. A Legfőbb Néző és mennyei udvara előtt zajló spektakulumba a közismert elemek – a taps, a siker, a maszk, a megtévesztés és illúzió – konstitutív funkciót hordoznak:⁵⁰ a véleményre, az *Opiniora* alapozott „dicsőséget” implikálják. Az istenek maguk is tévedhetnek, sőt, talán önmaguk megcsalására teremtették „saját képükre” az embert. Francesco Patrizi már igen korán végletekig is viszi a szókép logikáját: „Az istenek azért teremtették és ruházták fel az embert valami látszólagos isteni külsővel, hogy megcsalják önmagukat, miközben a világ színpadán ágáló maskarás alakokban szemlélik magukat” – írja *Retorikájában*.⁵¹ Az égi nézőközönség, a „Szent Udvar” a földi udvar mintájára viselkedik, s meglehet, az istenek köreiből sem az örök ideák igazgatnak, hanem a megtévesztés, a csalás, a színlelés és a leplezés.

A XVII. század uvari traktátus irodalmának és a kapcsolódó műfajoknak legáltalánosabb gesztusa az udvar, az udvari értékrend és viselkedésforma kiterjesztése, egyetemes érvényűvé nagyítása. Érdekes paradoxonnal állunk szemben. Egyrészt, a XVI. század elejétől kezdve (a folyamat messzebből indul, de ekkor válik szembetűnővé és dokumentálhatóvá),

⁴⁸ Poesis dramatida Nicolai Avancini. Viennae 1658. Idézi: Angyal Endre: Nicolaus Avancius és Nádasdy Ferenc. In: Egyetemes Philologiai Közlöny. 1940, 94. l.

⁴⁹ Tasso, Torquato: *Il Ghirlizone*, id. kiad., 730. l.

⁵⁰ A nyilvános társadalmi diskurzus metaforáinak hármas funkcionális tagolódásáról (dekoratív, evokatív és konstitutív funkció – ez utóbbi nem egyszerűen ékesíti vagy hatékonyabbá teszi az agitációt, hanem egyenesen megteremtí a kommunikációs szituációt és kizárja az „átlépés” lehetőségét más diskurzustípusokba): Rigotti: *Il potere e le sue metafore*. Milano 1992, 15–18. l.

⁵¹ Patrizi, Francesco: *Della retorica*. Venetia 1562. 49. l. A motívum további életéhez l. Campanella versét „Gli uomini son giuoco di Dio e degli angeli”, in: *Opere di Giordano Bruno e Tommaso Campanella*. Id. kiad., 800. l.

az Udvar a közembert mind következetesebben kirekesztő, finomodó szokásrendjével, bonyolult beavatási szertartásaival a néptől magát elhatároló zárt mikrotársadalommá alakul.⁵² Láttuk, hogy Castiglione ideális modellje szerint a *Corte* még elvileg nyitott közösség, mindössze a nemesi származást kísérő előítéletes közvélekedés (*opinione universale*) teszi nehezebbé – de nem lehetetlenné! – az alacsonyabb sorból származók bekerülését.

...ha volna két udvari ember, kikről senki még semmi véleményt sem alkotott, sem jót, sem rosszat, mihelyt megtudják, hogy az egyik nemes származású, a másik nem, mindenki kevesebbre fogja becsülni a másikat azt, aki nem nemes és sok idejébe és fáradságába fog kerülni, hogy az emberek véleményében ugyanazt a helyet foglalja el, mint a másik az első pillanattól fogva, csupán azért, mert nemes ember.⁵³

(Nem véletlen hogy a *Cortegiano* elhíresült passzusa nyomán különösképpen elterjedt a nemesség kritériumairól és funkciójáról – *de nobilitate, della nobiltà* – értekező művek zsánere.)⁵⁴ Guicciardini, idézett emlékirataiban, már szigorú határt von udvar és város, *Palazzo* és *Piazza* között:

Ne csodálkozzatok, ha nem ismerjük az elmúlt korokat, s nem tudunk róla, mi történik a tartományokban vagy távoli helyeken; mert ha jól meggondoljátok, nincs igazi ismeretünk azokról a dolgokról sem, amelyek mostanában, nap mint nap zajlanak a saját városunkban; gyakran oly sűrű köd vagy vastag fal választja el a Palotát a Köztértől, hogy emberi szem át nem hatolhat rajta, s a nép annyit tud arról, amit irányítói tesznek, vagy az okról, amiért teszik, mint arról, ami Indiában történik; ezért van az, hogy a világ oly könnyen megtelik hamis és üres véleményekkel.⁵⁵

S jóllehet itt a különbségtétel kritériuma az eltérő információmennyiség, a distinkció hamarosan antropológiai szinten is megalapozást nyer. Francesco Patrizi 1553-ban megálmodott „Boldog városában” (*Città felice*) a földművesek olyan „tagbaszakadt férfiak, akik elviselik [a munkát], s hogy a fárasztó voltára hivatkozva ne tagadhassák meg, valamint hogy a polgárok nagyobb szabadsággal parancsolhassanak nekik, szolgáskorban kell élniük. S hogy uraik utasításával ne merjenek szembeszegülni, szükséges hogy félnék és alázatos természetűek, amint mondani szokás, szolgálalkúek legyenek.”⁵⁶

Az urak civilizált érintkezésének anyagi és tárgyi feltételeit biztosító kereskedő- és kézművesrendek, mivel „az elmondottak szerint nem lehetnek boldogok, nem léphetnek be a boldog város területére [...] s így nem nevezhetők polgároknak sem. [...] az előjogok, a jólét, a kényelem mind a polgároknak jutnak, a szolgálat, a kínlás és fáradozás a többieknek marad.”⁵⁷

⁵² Vö. Klaniczay Gábor: Udvari kultúra és a civilizáció folyamata (Elias). In: K. G.: A civilizáció peremén, Budapest 1990, 78. l.

⁵³ Castiglione, Baldesar: Il Cortegiano. Vittorio Cian, Firenze 1929, (I, 16.); a magyar fordítás: Castiglioni, Baldassare [!]: Az udvari ember, ford. gróf Zichy Rafaelné. Budapest é. n., 46. l.

⁵⁴ Hogy csupán az egyik legjelentősebb (s a későbbiekben részletesen elemzett) példára utaljunk: Tasso, Torquato: Il Forno overo de la nobiltà. In: Tasso, 1958, II, 1, 3–113. l.

⁵⁵ Guicciardini, Francesco: „Ricordi”, II, 141, in: Scritti politici e Ricordi, a cura di Roberto Palmarocchi, Bari 1933, 315. l. [Scrittori d’Italia. Francesco Guicciardini, Opere, VIII].

⁵⁶ Patritio, Francesco: La città felice. Venetia 1553, 7r.

⁵⁷ Uo., 4v.

(Az antik városköztársaságot idéző „platói” terminológia ne tévesszen meg: a „boldog város” valójában az Esték ferrarai udvarának idealizált változata.)⁵⁸

A következő század első harmadának végére az utópia egyértelműen valósággá értékelődött; Nicolas Caussin jezsuita atya már saját „tapasztalatára” hivatkozva írja:

...a nemes és udvari emberek teste rendszerint jobb kötésű [ti. a többiekénél], s mivel a természet mesteri keze finomabban alkotta meg őket, érzékszerveik élesebbek, szellemük élénkebb, tagjaik arányosabbak, viselkedésük udvariasabb, bájuk tökéletesebb. Mindez pedig igen szép lakhelyet biztosít lelküknek, hogy szabadabban fejthesse ki hivatását.⁵⁹

Az udvari politikát irányító férfiak fizikai felsőbbrendűsége olykor már a komikum határát súroló (ám rendkívül komolyan vett) magyarázatokat nyert; Don Pio Rossi, a jámbor piacenzai szerzetes például meggyőződéssel állítja:

A nagy emberek bölcsőbbek és okosabbak a kisebbeknél, mert az agyuk messzebb esik gyomruk háborgásaitól, s a kevésbé tüzes lelkűek, mivel szenvedélyeik nagyobb távolságot tesznek meg, hosszabb úton jutnak ideig legfőbb székhelyükről, a szívből.⁶⁰

Giovanni Botero civilizátori optimizmusa („az udvarok kiművelik a szokásokat és kifinomítják a művészeteket: felébresztik az elmét és megérlelik az ítélőképességet”) csak a messzi inka birodalomban nyerhet igazolást.⁶¹ A valódi Udvar egyre távolabb kerül a magánemberek világától, szinte égi magasságba emelkedik; profán isteneit mind veszedelmesebb megközelíteni:

A nagyokat úgy kell megközelíteni mint a tüzet: sem túl messzire, hogy ne fázzunk, sem túl közel, hogy meg ne égessük magunkat. [...] Azoktól, akik sokkal magasabban állnak nálunk, a lehető legtávolabb tartjuk magunkat, vagy legalábbis ne közelítsünk hozzájuk; gondoskodjunk róla, hogy ne váljunk ellenségeiké, de ne keressük barátságukat sem. [...] Aki nagy dolgokban akar gyönyörködni, ne nézze őket túl közelről: a látvány távolságot követel.⁶²

A szociológia terminusaiba lefordítva a metaforákat: az igazgatás centruma a XVI. század közepétől egyre szűkül, a hatalom koncentrálódik, s párhuzamosan azzal a folyamattal, ahogy a hatalom mindinkább önmaga sajátos nyelvezetén, a puszta erő (sőt, erőszak) terminusaiban azonosítja magát, feleslegessé válik, kiszorul köreiből az eladdig nél-

⁵⁸ Patrizi társadalomfelfogásának és platonista ihlet-elméletének érintkezési pontjairól: Bolzoni, Lina: *L' universo dei poemi possibili*. Roma 1980, 38–46. l. [Strumenti di ricerca, 28–29.]

⁵⁹ Caussin, Nicoló: *La corte santa*. Trasmontata dal francese dal sig. Carlo Antonio Coccastello. Venetia 1637, 14–15. l.

⁶⁰ Rossi, Pio: *Convito morale* (1639). Idézi: Biondi, Albano: „Il 'Convito' di Don Pio Rossi: società chiusa e corte ambigua”. In: *La Corte e il 'Cortigiano'*. II, *Un modello europeo*. A cura di Adriano Prospero. Roma 1980, 98. l.

⁶¹ *A Relazioni universali-ból* (1596) idézi, értelmezi: Ferretti, Giuliano: *Sull' idea dei civiltà in Botero*. In: *Botero e la 'Ragion di Stato'*. Atti del convegno in memoria di Luigi Firpo. A cura di Enzo Baldin. Firenze 1992, 233. l.

⁶² Idézi Biondi, 1980, 97. l.

külözetlen, legitimáló funkciót betöltő humanista. Az akadémiákat államosítják,⁶³ s a „független” értelmiségi választásra kényszerül: lázadó módjára a visszahúzódó magányra, a kontemplatív létformára voksol (mint arra már Antonio Guevara buzdított a *Relox* palinódiájában, a *Menosprecio de Corte y alabanza de aldea* lapjain),⁶⁴ vagy elfogadja a megváltozott játékszabályokat, és beépül az igazgatási szakapparátusba (ennek útját-módját és technikáit tárgyalja a XVI. század második felétől megizmosodó műfaj, az ún. *segretario*-irodalom).⁶⁵ A „döntés” persze irreális. Az érvényes nyilvánosságból (hiszen az Udvar továbbra is, sőt, egyre inkább az!) nem lehet kivonulni, nemhogy a romlatlan vidékre, de még a Palota falain kívülre, a Városba sem. „Bármely népesek a városok, ha nincs bennük udvar, rémisztő pusztaságnak tűnnek” – borzong bele a gondolatba is a jámbor Pio Rossi.⁶⁶ A Guevara-féle prédikációk önmagukat cáfolják, már megírásuk gesztusában is benne van a fájdalmas felismerés: a menekülés lehetetlen, társadalmi értelemben öngyilkosság – a kivonulás után eltűnünk a nyilvánosság színpadáról, heroikus lemondásunk értelmét veszti, mert nem lát bennünket a „Világ” – amelyből csak egyetlen létezik: az Udvaré.

Az credmény a Humanista szempontjából skizofrén állapot: közelező részt vennie abban, amit megvet. Nem véletlen, s talán nem oly paradox jelenség tehát, hogy az udvari társadalom zártabbá válásával egyidejűleg, az ellenében megfogalmazódó erkölcsi kritika egyetemessé tágítja érvényességi körét, az Udvarat a Világgal azonosítja, az udvar bírálatát a társadalmi gyakorlat teljességére kiterjeszti. Ennek eszközéül pedig magát kínálja az eredetileg – Castiglione által – társadalmi mintaként, a tökéletesedés modelljéül kidolgozott szerepjáték-metaphorika. A XVII. századra „kezdve az egyéntől, aki színlel vagy leplez, a vallási nikodémizmustól a csalásig és a ‘maszkig’, a világ – és nem csak az udvar – a világ mint az udvarban sűrűsödő társadalmi, kulturális és politikai viszonyok összessége és rendszere válik ‘színpaddá’, ‘teátrumá’, grandiózus kollektív megtévesztés, hatalmas színpadi gépezetté, amelynek működésébe ritkán pillanthatnak be a ‘kíváncsi szemlélők’”.⁶⁷

A színlelésre épülő udvari élet kritikáját legszemléletesebben talán a XVII. század első felének rebbelis gondolkodója, Traiano Boccalini fogalmazta meg a *Ragguagli di Parnassoban*: „A fejedelmi udvarok nem mások, mint maskarák zsibvásárai, ahol csalásra fabrikált hamis holmit árusítanak”.⁶⁸ „Színpad az udvar, ahol egy személy több szerepet igyekszik alakítani, hogy megsokszorozott nagyságában még nagyobbnak látszék” – visszhangozza a század közepén Giuseppe Maria Maraviglia, az ünnepelt padovai író.⁶⁹ A kriptokálinizmus gyanúsított velencei szervita, a tridenti zsinat diplomáciai manővereinek leleplezője, Paolo Sarpi már szélesebb értelemben él a metaforával: „Álarcot hor-

⁶³ Klaniczay Tibor: A magyar akadémiai mozgalom előtörténete. Budapest 1993, 18–19. l. [Humanizmus és reformáció. XX.]

⁶⁴ Quondam, Amedeo: La ‘forma del vivere’. Schede per l’ analisi del discorso cortigiano. In: La Corte e il ‘Cortigiano’. II, id. kiad., 63–68. l.

⁶⁵ A műfajról és a jelenségről: Rosa, Mario: La Chiesa e gli stati regionali nell’ età dell’ assolutismo. In: Letteratura italiana, I, Il letterato e le istituzioni, dir. Alberto Asor-Rosa. Torino 1982, 306–324. l.

⁶⁶ Idézi: Biondi, 1980, 111. l.

⁶⁷ Rosa, 1982, 300. l.

⁶⁸ Boccalini, Traiano: *Ragguagli di Parnaso*. I, a cura di Giuseppe Rua, Bari 1912, 8. [Scrittori d’Italia]; Cent. I, l.

⁶⁹ Maraviglia, Giuseppe Maria: *Degli errori de’ savi consagrati a Minerva*. Venetia 1662, 293. l.

dok, és kénytelen vagyok azt hordani, mert nélküle már senki sem élhet biztonságban Itáliában.”⁷⁰ Pio Rossi a hatalmasok sorsszerű büntetéseként festi le a nyilvános szereplés terhét: „A sok egyéb nyomorúságnál, amelyek a nagyságot kísérik, nem alábbvaló, hogy a nagy emberek színházba való életet élnek, hiszen folyton a nézők sokasága előtt kell fellépniük” –, majd általánosabb érvennyel is visszatér a teátrumképhez: „századunk a tünékeny látszat kora, s egész évben maskarát hordunk”.⁷¹

Az 'Udvar–Színház' asszociáció azonban a legteljesebb természetességgel fordul át a 'Világ–Színház' azonosításba, akár egy szövegen belül is. Lássuk például az egyik legjobb tollú XVII. századi udvaronc, a ferrarai Fulvio Testi sorait:

Az udvari rosszakarat [...] az a rosszakarat, amely az irigység anyja s az erény ellensége [...] amely mint a veszett kutya ugat, harap és szaggat minden ok, vég és változtatás nélkül, az a rosszakarat, amely hogy súlyosabban és biztosabban sebezhesen, a barátság mezét ölti magára, és a jóakarató buzgalom álarcját hordja – a legtöbbször a kegyesség szerepét deklamálja a világ színpadán.⁷²

Nicolas Caussin 1637-ben már közhelyszerű szentenciákat vet papírra, mikor azt írja:

Az erény egyik legnagyobb hátráltatója, hogy úgy élünk a világon, mintha komédiát játszanánk, s folyton maszkot hordunk; mindenki másnak akar tűnni mint ami, és senki sem akarja bevallani, kicsoda is valójában. [...] Jobban ragaszkodunk a maszkhoz, mint az archoz, a hasonlóhoz, mint az igazhoz, a véleményhez, mint a lelkiismerethez; az udvaroncok többsége kétnyelvű és kétszívű szörnyeteg. [...] Az alakoskodás uralkodik [...] az ember annyira hozzászokott hogy annak tűnjön, ami nem ő, és elrejtse azt ami, annyira változékony és úgy eluralkodott rajta az alakváltás természete, hogy maga is tévedésbe esik, s valaki másnak véli magát.⁷³

A színpadon minden mozgás látszatmozgás – a való világ mozdulatlan: „az lesz, ami volt, mert az volt, ami van” – forgatja a szavakat Rossi atya.⁷⁴ Ismét Testit idézzük: „Álarcot viselek, és alakítok valakit, aki nem én vagyok; ideje volna valami szépet cselekedni, ha a szín változna: de az ördög megakasztotta a kerekeket, és a gépezet egy helyben áll”.⁷⁵ (A szálak természetesen itt is legalább Guicciardiniig vezethetők vissza – más kérdés, hogy az epigonok szimplifikálják az eredetileg mély megfigyelést.)⁷⁶

A mozdulatlan világ jellemzőinek (önzés, színlelés, titoktartás, kapzsiság, dicsvágy, irigység, hiúság, hízélgés, gyanakvás mindenkivel szemben, állandó készenléti állapot, az erények és a vallás képmutató tisztelete, a barátság manipulálása, stb.) közös nevezője: az Érdek kultusza és érvényesítése bármilyen áron. „Nem bonthatunk vitorlát, hacsak az érdek

⁷⁰ Villari, Rosario: L'elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento. Bari 1987, 22. l.

⁷¹ Idézi: Biondi, 1980, 98, 107. l.

⁷² Testi leveleiből Marina Castagnettinek a szöveget bőven citáló tanulmánya nyomán idézzük: L'epistolario di Fulvio Testi. In: Studi secenteschi, 14. l. [1973].

⁷³ Caussino, 1637, 168–171. l.

⁷⁴ Idézi Biondi, 1980, 102. l.

⁷⁵ Idézi Castagnetti, 1973.

⁷⁶ „A múlt eseményei világot vetnek a jövőre, mert a világ mindig is ugyanaz marad, ami; mindaz, ami van és lesz, megtörtént már máskor, s a dolgok csak ismétlődnek – ámde más név és szín alatt: ezért aztán nem mindenki ismeri fel őket, csak a bölcs, aki másképp figyel és ítél.” Ricordi, I, 114. l. (ld. kiad. 263. l.)

szele nem hajt előre” – jellemzi Fulvio Testi a római kúria udvari életét;⁷⁷ „...az érdek egymaga alakítja a világ színpadán látható számtalan szereplőt” – rímel rá Jacques Esprit a korszak végén.⁷⁸ A század nagy írója, történetírója és moralistája, a bolognai Virgilio Malvezzi hatalmas víziója ennél jóval tovább lép:

Az érdek a Hold legtávolabbi zugából indul útjára, s elhatol a legutolsó pásztor alacsony viskójáig. Együtt született a világgal, hogy fenntartsa, majd megsemmisítse a világot. Ő a világ erkölce [...] Nem csak az ember akar az emberen uralkodni, de az egyik elem is a másikon, és midőn az egyik végbeviszi a szándékát, a másik is eléri célját, hogy a világ az által az érdek által pusztuljon el, amelyben fogantatott.⁷⁹

Az *interesse* feltétlen hatalmat gyakorol minden és mindenek felett: ide futott ki az erasmusi morális allegória. A világszínház, a *theatrum mundi* végső soron az udvar színpadának kozmikus méretűvé növelt tükörképe, kivetítése az Univerzum egészére. Vaskos, de talán helytálló általánosítással: az Udvartól szabadulni képtelen, de az Udvaron belül szerepzavarral küszködő, skizofrén késő humanista értelmiség „bosszújáról” van szó. Ennek jelentőségét azonban nem lehet eléggé hangsúlyozni. Az a gesztus, amellyel a hatalom szűkebb szféráján belüli, az ünnepélyes reprezentáció mögött élő, a befolyásolható *opinióra* épülő értékrendet és érvényesülési technikákat (*adulatio, simulatio, dissimulatio*) kiviszi a Világba, fellebbentik a fátylat az addig neoplatonista ideák övezte Titokról, felszabadító erejű gesztus: az új típusú társadalmi nyilvánosság létrejöttének, a politikai közvélemény kialakulásának, a hatalmat ellenőrző-befolyásoló modern eszközök és eljárások formálódásának útját egyengeti. Világossá teszi, hogy nem a hatalom színpada képezi részét a grandiózus világszínháznak; ellenkezőleg: a mennyei nézősereg előtt zajló spektakulum képzete maga is csak az egyik (többnyire az ellenreformációs propaganda által kiszajátított) alkalmazási területe egy politikai geneziszű metaforának.

Edmund Campianus híres *Tíz okok*-jának (1581) magyar jezsuita fordítója, Dobokay Sándor, a munka 1607-i kiadásának ajánlásában közhelyre építi gondolatmenetét, mikor a Bibliával igazolja, „...mely igen méltó légien dichiretre minden emberben, az magha io hire nevere valo iozan es vigiázo ghondviselés, mely hasznos, mely szükséges”. „Megh böchiülhetetlen gazdagsagh azért a'io hír neu” – írja „...mikeppen hogy felette dichirendő dologh mindenben, magha io hire neue oltalma s neuelese: szinten vgi chiuda mely kedves kellemetes mind Isten mind emberec elöt, az mi felebaratink io hire neue oltalmara es giarapitasara valo igiekezetis”.⁸⁰ Kegyes és vitézi cselekedeteink tanúi az embertársak közössége és Isten – ám ez a modell immár csakis a hittel igazolható, eltűnt mögüle a keresztény humanizmust átélkesítő, az égi körrel harmóniába olvasó, oda átjárást biztosító földi társadalom optimista látomása, összeomlott a véleményigazságok szilárd rendszere. A való világ, az emberi közösség „...színházzá válik, amelyben a demagógok, *prédikáto-*

⁷⁷ Idézi Castagnetti, 1973.

⁷⁸ Esprit, Jacques: *La Fausseté des vertus humaines*. (1962) Idézi Toso Rodinis, Giuliana: Galeazzo Gualdo Priorato. *Un moralista veneto alla corte di Luigi XIV*. Firenze 1968, 74. l.

⁷⁹ Malvezzi, Virgilio: *Romolo*. (1629). A modern kiadást használtuk: *Politici e moralisti del Seicento* (Strada, Zuccolo, Settala, Accetto, Brignole Sale, Malvezzi), a cura di Benedetto Croce e Santino Carmella, Bari 1930, 271. l.

⁸⁰ Balassi Bálint–Dobokay Sándor: *Campianus Edmondnak Tíz okai* [hasonmás kiadás], kiad. Hargittay Emil. Budapest 1994; az idézetek forrása Dobokay ajánlólevele Forgách Zsigmondnak (szltan).

rok, hamis próféták, szélhámosok, ravasz politikusok, rebellis lázadók, bosszúszomjazók, babonások és nagyravágyók [...] játsszák vad és véres tragédiáikat” – összegzi tapasztalatait kevés utóbb, 1639-ben, Gabriel Naudé, a hírhedt libertinus.⁸¹ Az a pillanat, amikor egy ilyen mondat kimondhatóvá válik és kimondatik (nem is akárhol, hanem egy politikai kézikönyv lapjain), a bűnbeesés pillanata: ettől kezdve a hitigazság kinyilatkoztatása propagandává (Campianus illetve Dobokay esetében jelesen hitvitázó vallási propagandává) válik, elfogadtatása a vélemények (*opiniones*) befolyásolásának függvényében lehetséges. Nem az a kérdés ugyanis, hogy maga a „propagátor” hisz-e a saját maga hirdette eszmében,⁸² hanem az, hogy az adott kulturális kontextusban él-e a libertinus tézis a vallás propagandisztikus felhasználhatóságáról, az „imposztor” törvényhozók (Mózes, Jézus és Mohamed) politikai célzatú csodatételeiről.⁸³ Márpedig az igencsak virulensen tenyészik a XVI. század végén, s a századforduló tájékán; különösen VIII. Kelemen pápasága alatt (1592–1605) gazdagon dokumentálható a folyamat, amint beszüremkedik a Rómából központilag vezérelt antimachiavellista és ellenreformációs kampányba.⁸⁴ Tommaso Campanella például azzal vádolja a „lutheránusokat, kálvinistákat és egyéb eretnekeket”, hogy országaikban „a ravasz államférfiak csak azért tartják fenn a rómainál eltérő dogmát, hogy azzal megszilárdítsák az eltérő hatalmi rendet”.⁸⁵ A gondolat természetesen egyszerű visszafordítása a pápák temporális hatalmát célba vevő református polémia vezérmotívumának. Nem véletlenül regisztrálta századunk kutatása, hogy a modern politikai propaganda és közvéleményformálás intézményrendszerének és technikáinak eredete a reformációval meginduló hitvitairadalomhoz kapcsolható, s a hatáselemzés statisztikai módszerei is sikeresebben alkalmazhatóak ezen az anyagon, mint például a törökellenes publicisztika termékein,⁸⁶ hiszen azok egy másik, tradicionális, csak formálisan továbbélő (keresztény) humanista nyilvánosságmodellhez kötődnek.

Kérdés, hogyan működnek ebben a közegben, a társadalmi nyilvánosság modellváltásának periódusában az indikátorul választott fogalmak, a hírnév, a dicsőség, a becsület, a reputáció, a vélemény toposzai? Az átértelmezés kezdeteit igyekeztük nyomon követni

⁸¹ Naudae, Gabriel: *Bibliographia politica et Arcana status*. Cura Lupi Fecialis, Halae Magdeburg 1712, 380. l.

⁸² Ilyen alapon tesz distinkciót Delio Cantimori a belső meggyőződés motiválta hittérítő tevékenység és a dogmatikai szempontokra koncentráló „vallásos propaganda” között. (Cantimori, Delio: *Aspetti della propaganda religiosa nell' Europa del Cinquecento*. In: D. C.: *Umanesimo e religione nel rinascimento*. Torino 1975, 167–169. l.) A fentiekben nem az állítás tényszerűségét vitatjuk (kétségtelen, hogy nem lehet egy kalap alá venni a hívő és nem hívő reformátorokat és ellenreformátorokat), mindössze arra hívjuk fel a figyelmet, hogy a különbség legfőképpen az egyén számára lényeges; a társadalmi nyilvánosság terében attól a pillanattól fogva teljesen irreleváns, amikortól az imposztor-tétel kikerül az eruditus kör titkos diskurzusából, és széles publicitást kap a hatalmi-politikai szempontok által motivált „hitvita” során.

⁸³ A legbővebb anyagot mindmáig Giorgio Spini monográfiája hozza: *Ricerca dei libertini*. La teoria dell' impostura delle religioni nel Seicento italiano. Firenze 1983. (Első kiad.: Roma 1950.) Az előtörténetről jó (és tömör) összefoglalás: Nardi, Bruno: *L' aristotelismo dalla metà del Quattrocento alla metà del Cinquecento*. In: B. N.: *Studi su Pietro Pomponazzi*. Firenze 1965, 371–382. l. A már idézettekén kívül a libertinizmusról általában l. Pintard, René: *La libertinage érudit dans le première moitié du XVIIe siècle*. Genève–Paris 1943; Schneider, Gerhard: *Il libertinismo*. Per una storia sociale della cultura borghese nel XVI e XVII secolo. Bologna 1974; Gouhier, Henri: *L' antihumanisme au XVIIe siècle*. Paris 1987.

⁸⁴ Az összetett problémáról l. Spini, Giorgio: *Ritratto del protestante come liberto*. In: *Ricerche su letteratura libertina...*, id. kiad., 177–188. l.

⁸⁵ Campanella, Tommaso: *Discorso politico contra luterani calvinisti e altri eretici*. Idézi Spini, 1981. 187. l.

⁸⁶ Vocelka, Karl: *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II (1576–1612)*. Wien 1981, 16. l.

Castiglione, Guevara, Guicciardini és a többiek munkáiban. Láttuk, hogy a XVI–XVII. század fordulóján bekövetkező döntő változást a toposzsort új rendbe szervező alpmetafora, a statikus pantheon-, múzeumkerettel szemben megjelenő dinamikus színházidea elterjedése érlelte meg. A hírnév-dicsőség kérdésével kapcsolatos elképzelések a meghatározó szellemi áramlatok, a válsághelyzetben megfogalmazódó értelmiségi reakciók mentén csoportosíthatók.⁸⁷ Az ellenreformációs világszínházkép által implikált dicsőségértelmezésre (és annak libertinus kifordítására) már utaltunk. Nem kerülhető azonban meg – ha még oly sommás utalásokra kell is szorítkoznunk – a Justus Lipsius munkássága nyomán kibontakozó neosztoicista gondolatrendszer sem.

• A *De constantia* bölcs Langhiusa ugyancsak a *theatrum vitae humanae* toposzával indítja a hamis vélekedés ártó hatását leleplező diskurzusát:

Nem tökéletes, hanem negédes szók im ezek, *Búsulok hazámnak veszedelmén: az* ajakaktul, nem a szivbül származnak [...] Comédiáztok, ó jó férfiak, és hazátoknak ábrázattját öltözvén fel, a ti magatok kárait valóságos es könyvező sohajtásokkal siratjátok. *Ez széles világ játékot játszik, azt mondgya a Bölcs: itt bizonyára úgy vagyon a dolog.*⁸⁸

A sztoikus felfogás szerint az emberben örök küzdelmet folytat egymással test és lélek, a föld- és tűzprincípium. Utóbbinak „mintegy hadnagya és fejedelme” az Istentől eredtetett Okosság, előbbié a változó szenvedélyek, a test érzékenységei és vágyai által vezérelt Vélekedés. A tévelygő vélekedés hatalmába keríti a lélek romlékony, egyes részét és ott is tusakodik az igaz ítéletet hordozó értelmes lélekrésszel. A boldog élet feltétele: „le kell rontanunk a vélekedéseknek kastélyát” lelkünkben, s az (Istenismeretet is magában foglaló) Okosságra és a Jó Cselekedetre támaszkodva fel kell emelkednünk az Állhatatosság magaslatára, ahol a külvilág változásai, szerencse és szerencsétlenség viharai már nem homályosíthatják el az értelmes lélek tisztánlátását, nem zavarhatják meg a belső nyugalmat. Ám ami egyénileg megvalósítható, a világot még nem hatja át szükségszerűen. Az emberi társadalomban élvezett tisztesség, dicsőség, jó hírnév a Vélekedés hatalma alá esik, a társadalom „testi” részének terméke, ezért nem méltó a figyelemre: „ő magában lévén állhatatlan, család, rossz tanácsú, rossz ítéletű, és főképpen az állhatatosságtól és az igazságtól fosztja meg az elmét”.

Ezt a gondolatsort finomítja és illusztrálja bőséges példatárral Georg Ziegler *De incertitudine rerum humanarum discursus* című, kevéssel a *De Constantia* után, 1598-ban megjelent műve. Ziegler a világi hírnév utáni vágyódást (amely különösképpen a „föeb nemből és eredetből” való és „nemesebb elméiü” emberek sajátja) a bűnbeesés következményeinek körébe utalja:

⁸⁷ Módszertani – és francia vonatkozásban tartalmi – szempontból sokat merítettem a következő két tanulmányból: Battista, Annamaria: Come giudicano la 'politica' libertini e moralisti nella Franciadel Seicento. In: Il libertinismo in Europa. A cura di Sergio Bertelli. Milano–Napoli 1980. 25–80. l.; Schiffman, Zachary S.: Humanism and the Problem of Relativism. In: Humanism in Crisis..., kiad., 69–83. l.

⁸⁸ Az idézeteket a korabeli fordításban adjuk: Laskai János: Válogatott művei. Magyar Justus Lipsius. Kiad. Tarnóc Márton, Budapest 1970, 84. skk. [RMPE, 2.]

Ez dicsőségre vágyódás és tisztesség kívánás, az mint hogy a mi első szüléinknek esetiből származik, az kik Istennel egyenlökké kívántak lenni; azonkeppen ez máj napon sincsen senki, az ki annak valami részetskéiét az ő szívében nem találná.⁸⁹

Az ősbűn bekövetkezte után azonban nem ítéltető el egyértelműen a dicsőségkivánás, hiszen miután az „embereknek fiai” munkára ítéltettek, az Isten azt rendelte, hogy „minden tisztességre, tisztaságra és jóságos cselekedetre s jámborságra igyekezzenek és vágyódgyanak, a melyre önnön magától tisztességes név, becsület és dicséret s dicsőség következik”. Azaz csak következne, mert a romlott világ az igaz dicsőség ellenében (amelynek záloga „az mi tulaydon lelkeink esméretinek valóságos bizonyása, és egyéb Istenfélő tisztességes és értelmes embereknek jó bizonyág téele” volna) „csak hamis sziny által és képmutatás által keresi az jóságos cselekedetet az Istenességet, nagy hirt nevet, és az dicséretet dicsőséget az köz emberek előtt. Nem adhat azért az olyan keresés semmi bódog életet, sem az szüinek nem szerezhet igaz örömet.” A Cicerótól (és Seneca-tól) származó terminológia mögött (*fama bona, gloria vera, boni et bene iudicantes / gloria vana, fama popularis*) nem nehéz felismerni a korabeli társadalmi gyakorlat immár közhelyszerű létechnikáinak, a *simulation*nak és *dissimulation*nak bírálatát. (Ne fejedjük: ezekben az évtizedekben érlelődik Torquato Accetto értekezése is, amellyel a disszimulációt próbálja, az udvar és a politika szűkebb szféráján kívül, az alávetettek, a közemberek általános érvényű, nélkülözhetetlen védekező eszközöként igazolni.)⁹⁰ Ziegler tehát Lipsius-hoz hasonlóan ugyancsak elveti a színlelés, képmutatás és megtévesztés biztosította, vélekedésre, *opinióra* alapozott dicsőséget; Lipsiusénál realiztikusabb – s éppen ezért sötétebb végkicsengésű – rendszerében azonban nem talál megnyugtató választ a problémára: a földi hírnév „elegyes” jelenség, ellentmondásos érték, odaítélésében az „Istenfélő tisztességes és értelmes” felebarátok tanúsága keveredik a köznép előtt csalással elért népszerűséggel; az utána való törekvés híján szétesne az Isten rendelte emberi társadalom „minden tisztaság, tisztesség, tökéletesség oda lenne; minden bűnre, gyalázatra ayto, kapu nyittatnék”) – a dicsvágy viszont nem segít közelebb a *summum bonum*, azaz „elme java” megszerzéséhez.

Ennél mindenestre világosabban és elfogulatlanabban nyilatkozik Montaigne,⁹¹ akinek idevonatkozó esszéje (*A dicsőségről*) szintén megér egy rövid kitérőt.⁹² Gondolatmenetének kiindulópontja szerint a dicsőség, mind Arisztotelész, mind a latinok szerint, a láthatóvá vált erénnyel egyenlő: „a dicsőség [...] a világ elismerése azon cselekedeteinkről, amelyeket a nyilvánosság előtt vittünk végbe”. Ám ha ez „igaz volna, az embernek csak nyilvánosan kellene az erényt követnie”. A meditáció kérdése láncreakciót indít be: ha az erény csak akkor lesz dicsőséggé, mikor látják, úgy a dicsőség végül csak szerencse kérdése. (Hány tanúja lehet például hőstetteinknek egy csata forgatagában?)

⁸⁹ Az idézet szintén korabeli fordításból: Szenci Molnár Albert: *Discursus de summo bono* (Értekezés a legfőbb jóról). Kiad. Vásárhelyi Judit. Budapest 1975, 249. l. [RMPE, 4.] A többi idézet ugyanebből a fejezetből: „Ötödik rész. Hogyha az nagy tisztesség és ez világi dicsőség hozzon és szerezzen nyugalmas bódog életet és igaz tellyes és állandó örömet”, i. m., 249–291. l. *passim*.

⁹⁰ Accetto, Torquato: *Della dissimulatione honesta*. Napoli 1641.

⁹¹ L. Schiffman, 1991, 75–77. l.; Hampton, Timothy: *Unreadable Signs: Montaigne, Virtue and Interpretation of History*. In: *Humanism in Crisis*, id. kiad. 85–106. l.; uő. *Writing from History. The Rhetoric Exemplarity in Renaissance Literature*. Ithaca–London 1990, 134–197. l.

⁹² Gloires. In: *Montaigne, Ess. II*, 16.

Az erény nagyon hiú és üres dolog, ha a dicsőségből eredezteti értékét; s helytelen is, ha önálló létet tulajdonítunk neki, s elhatároljuk a szerencsétől; mert mi volna esetlegesebb a reputációnál? [...] pusztán a szerencse dolga, mely cselekedetek láthatók, és melyek válhatnak ismertté; ez az az véletlen, amely dicsőségre segít bennünket, ha csatlakozik hozzá a vakermőség is.

Ráadásul nem csupán az a kérdés, *minek* köszönhetjük, hogy látnak bennünket, hanem az is, hogy *kik* látnak? Hiszen cselekedeteink tanúja nem mindig a művelt világ erkölcsileg tudatos közössége, hanem elsősorban a nép, a *vulgus*, amely az „arbitrio popularis aurae”-val ítél. („[...] nem lehet rosszabb utat választani, mint hogy hagyjuk magunkat kormányoztatni az aljanép ítéleteinek és vélekedéseinek zavaros lármájától”). A fő veszély tehát az, hogy az erkölcsi kategóriák a közítételre alapozódnak: Általában csak azt tekintik becsületesnek, ami a közítélet szerint dicső dolog⁹³ – idézi Cicerót a francia humanista, majd innen kezdi el visszafejteni a tévesen felvett szálát:

Következésképpen Istent illet minden dicsőség és tisztesség, és semmi sem esik oly messze az ésszerűségtől, mint ha saját magunk számára keressük azokat. [...] Üresek és semmitérők vagyunk: széllel és zajjal akarjuk kitölteni hiányunkat...

Először is tehát a fontosabb dolgokról kellene gondoskodnunk (a szépségről, egészségről, bölcsességről és az erényről), egyébként pedig Istenre hagyni a dicsőséget: „Dicsőség a magasságos mennyekben Istennek és e földön békesség”.⁹⁴ Saját magunkat egyedül magunk tudjuk az Istentől belénkoltott lelkiismerettel elbírálni: „Nem törődöm vele annyit, mi vagyok mások szemében, mint azzal, hogy mi vagyok a magaméban; magam által vagyok gazdag...” Ebből következően az egyetlen emberi szempontból értékelhető dicsőség, ha következetesen maradunk magunkhoz.⁹⁵ Mindaz a dicsőség, amelyet szeretnék, ha az életemből következne, annyi, hogy nyugalomban éltem [...] összhangban önmagammal.”

Míndez azonban csak a bölcsre érvényes; itt vetődik fel a manipuláció kérdése, amelyre pedig – hogy a látszat után ítélő tömeget társadalmi életre, kötelességei betartására lehessen szorítani – igenis szükség van. Montaigne tehát látványosan elfogadja a hírhedt „imposztortételt”:

...az erény cselekedetei önmagukban véve túl nemesek ahhoz, hogy bármi más jutalmat kellene keresniük, mint önértéküket, s különösen nem az emberi ítéletek hiú ürességében kell azt keresniük. Mindazonáltal, ha az efféle hamis vélekedés annyiban mégis hasznos a közösség számára, hogy kötelességeik betartására szorítja az embereket [...] minden módon erősíteni kell, s legyen köztünk óva és dajkálva amennyire csak lehetséges. Ezt az utat járta minden törvényhozó, s nem létezik olyan kormányzat, amelyik ne használta volna fel vagy a hiú pompát, vagy a hamis véleményét, amely gyeplőül szolgál, hogy a népet megtartsuk vele kötelességei között. [...] Minden kormány rendelkezik valamiféle vezérlő istenséggel...

Másfelől, a tudatos egyénre érvényes erkölcsi normatíva megfogalmazásával egy tőről fakad, annak inverz párja a vigasztalan, elhagyott emberi létállapot, a szomorú *condi-*

⁹³ De finibus, II, 15. 1.

⁹⁴ Lukács, II, 14.

⁹⁵ Vö. Battista, 1980, 34. 1.

tio humana szkeptikus vagy rezignált tudomásulvétele. Guicciardini pesszimista, de pragmatikus irányultságú szemlélete a következő században – spanyol és itáliai közvetítéssel – ugyancsak francia földön teljesedik ki morálfilozófiai szinten.⁹⁶ A Port Royal gondolkodói elfogulatlan és komor képet festenek az *Opinio* regnálásáról, az (elő)jitételek és szenvedélyek által leigázott, a képzelettel szemben menthetetlenül alulmaradó ész vergődéséről a nevetetés, az érzelkek, a betegség, az önérdek és az újdonságok utáni törekvések hálójában.

A képzelet dönt mindenről; a szépségről, az igazságról és a boldogságról, ami az emberek mindenc. Nagyon-nagyon szeretnék elolvasni egy olasz könyvet, csak a címét ismerem, de már maga az is felér számtalan könyvvel: *Della opinione regina del mondo*. Nem ismerem, de látatlanban is mindenben egyetértek vele.

– írja Pascal a *Gondolatokban*.⁹⁷ A Vélekedés uralta világban lehetetlenné válik az igaz ismeret megszerzése. „Az igazságosság és az igazság roppant finom két pont, eszközeink túlságosan tompák hozzá, hogy hibátlanul rájuk tudjunk velük tapintani” – folytatja,⁹⁸ mintha csak a kétségek gyötörte Tasso tapasztalatát összegeznék („Sokféle dologról sokféle véleményem van, s olykor ugyanarról több is. [...] Nem csupán a halálról vagy a szerelemről vélekedek különbözőképpen az időhöz és alkalomhoz igazodva, de az egészségről és betegségről, az ellenséges vagy a kedvező szerencséről [...]” stb.).⁹⁹ Szimptomatikus jelenség, hogy a kor egyik legnagyobb moralistája, La Rochefoucauld idevágó maximái nem politikai vagy társadalmi, hanem lélektani alapra építenek, *általános* érvényű emberi törvénnyé alakítják az udvari élet tapasztalatait.

Nem okoz örömet dicsérni valaki mást, és nem is dicsérünk senkit érdek nélkül. A dicséret ügyes hízelgés, rejtett és körmönfont, amely különböző módon elégíti ki azt, aki adja, és azt, aki kapja. Az utóbbi úgy fogadja mint érdemei elismerését; az előbbi azért adja, hogy ezzel is kidomborítsa saját egyenrangúságát és elfogulatlanságát.

– írja a herceg.¹⁰⁰ Az önzés, érdek és hiúság dominálta világban a dicsőség utáni vágy fonákjáról mutatkozik, egy szintre kerül olyan „értékekkel”, amelyek korábban éppen az elmentéteként funkcionáltak:

A dicsőség utáni vágy, a szegénytől való félelem, a szerencse megragadásának szándéka, s az az óhaj, hogy könnyűvé és kellemessé tegyünk az életünket, miközben megalázzunk másokat – gyakran ezek annak a kiválóságnak okozói, amelyet olyan nagyra becsülnek az emberek.¹⁰¹

A „jeles férfiak” nem magát a hízelgést gyűlölik, „csupán a hízelgés módját”.¹⁰² La Rochefoucauld világában a barátság üzletté változik, a virtus pedig „nem törekedne úgy

⁹⁶ Toso Rodinis, 1968, 1–14. l.

⁹⁷ Pensées, II, 82. Pődör László fordítása; Pascal, Blaise: Gondolatok. Budapest 1983, 47–48.

⁹⁸ Uo. 49. l.

⁹⁹ Tasso, 1958, II, 2, 574. l.

¹⁰⁰ La Roche-Foucauld: Réflexions ou sentences et maximes morales, max. 144. In: Oeuvres complètes de la Roche foucauld. Par L. Martin Chauffier, Jean Marchand. Paris 1957, 426. l. [Bibliothèque de la Pléiade].

¹⁰¹ Max. 213, uo., 435. l.

¹⁰² Max. 329, uo., 451. l.

csillogni, ha nem kísérné a hiúság”.¹⁰³ A dicsőség zálogául szolgáló erények „elvesznek az önérdekben, mint a folyók a tengerben”.¹⁰⁴

Nem járunk különbül, ha az enciklopedista szemlélet híveinek munkáiban keressük a hírnév és dicsőség toposzainak világos meghatározását. Ha – például – Laurens Beycr-linck monumentális lexikonját, a teljes emberi tudásanyag felölelését célzó *Magnum Theatrum vitae humanae*-t üjtjük fel a megfelelő címszavaknál, egymásnak ellentmondó defini-ciók formális rendszerét találjuk; rendezőelvük a pusztá felsorolás. Például:

A Hírnév [...] a törvények és szokások szentesítette érdem. A Hír valamely dologról elterjedt, akár jó, akár rossz szóbeszéd.¹⁰⁵

Vagy:

A dicsőségen olykor a hírnevet és a dicséretet értjük. [...] Másodszor, azonosnak te-kintjük a becsülettel és a tekintéllyel, amennyiben a tekintélyből, mint a kiválóság bizonyosságából születik a dicsőség. Harmadszor üres önhiúságként értelmezzük [...] halálos bünt kövct el, aki a színlelt, alaptalan kiválósággal keres dicséretet és jó vé-leményt, vagy aki nagyobb dicséretet keres, mint amit érdemel, s végül az is, aki sa-ját tetteit azok előtt magasztatja, akik mit sem tudnak róluk.¹⁰⁶

A zűrzavar magáért beszél: a hagyomány különböző ágai nem egyeztethetők, egy-mással feleselve egymás mellett élnek, a fogalmak – a deskriptív rendszerező szempont-jából – kontextustól függően más és más jelentést hordoznak.

Az érem másik oldala: a pánszófia optimista ideájából (s még a formális rendszere-zés lehetőségét kínáló világszínház ideájából is) kiábrándult, Istent kereső Vándor bolyon-gása a földi *labirintusban*. Comenius hőse a „Világ útvesztőjében” keresi a „Szív paradicsomát”. Kísérői, Bódulat és Mindenleső Fürgeláb Fortuna magas hegyen álló várába kalauzolják, ahol a fülek és szemek borította *Censura Vulgi* allegorikus szörnyfigurája kí-nálja meg a halhatatlanság balzsamával. A hírnév a köznép véleményében adott „fama ferme vulgi opinione constat”), s néha bizony gonosz tettekkel is kiérdemelhető, mint azt Hérosztratosz példája tanúsítja. Fortuna úrnő hivatalnoka, a csupaszáj Fáma mulandó hal-hatatlansággal ajándékozza itt meg az arra áthítókat: a történetírók festette képek – túl azon, hogy olykor egymásnak is ellentmondanak – hamisak és könnyen romlandók:

közülük sok elavult, beporosodott, elkorhadt, annyira, hogy már csak nagyon kevésé vagy egyáltalán nem lehetett felismerni, kit ábrázoltak; némelyeket a többiek el-fedték e halomban, s reájuk szinte soha senki nem nézett; ez hát a dicsőség! Odajön azonban Fortuna, s elrendeli, dobjanak ki néhányat nemcsak a régi és elavult képek közül, hanem az újak és frissek közül is...¹⁰⁷

S ha ez nem volna elég, a Halál „ide, e várba is bejár”, s megsemmisít minden földi hírnevet, lett légyen az mégoly „örökkévaló” is.

¹⁰³ Max. 200. uo., 433. l.

¹⁰⁴ Max. 171. uo., 429. l.

¹⁰⁵ Beyerlinck, Laurens: *Magnum theatrum vitae humanae*, III. Lugduni 1651, F 9–10.

¹⁰⁶ Uo., G 43–46.

¹⁰⁷ *Labyrinth Sveta a ráj srdec*, XXVII. Dobossy László fordítása; Comenius, Johannes Amos: *A világ útvesztője és a szív paradicsoma*. Budapest 1990. 132–133. l.

Ne feledjük mindazonáltal, hogy a kiábrándult elvonulás az esetek többségében mindössze elkeseredett jelképes gesztus: az udvar, a hatalom, a hír biztosította társadalmi siker, *fama* és *Fama* bűvköréből nem könnyű szabadulni. A bölcsesség tudása még nem jelenti minden áron való alkalmazását is. Az ellenreformátorok propagandisztikus célokat szolgáló morális világszínháza mellett ott áll Giovanni Botero katolikus *Della ragion di Stato*-ja; Lipsius *De Constantiá*-ja mellett a *Politica*; a „hírhajhászok” semmirevalóságát panaszó Comenius amszterdami otthona valóságos sajtóközpontként működik, a libertinus értelmiség pedig, minden kritikai attitűdjével együtt, bevonul az udvarba, s a laikus, tacitista politikai traktátusirodalom illetve a propagandisztikus jelenkortörténet-írás területén kamatoztatja tehetségét, a modern államrezon kidolgozása és védelme érdekében.

„[...] a filozófiának nincs helye a fejedelmeknél?” – kérdezte Morus Tamás az *Utópia* lapjain.

Sőt, inkább nagyon is van, csak nem az iskolás filozófiának, mely azt tartja, hogy bármi bárhol helyénvaló. De van a filozófiának egy gyakorlatibb fajtája. Ez ismeri a maga színpadát, alkalmazkodik hozzá, harmonikusan és bájjal játssza el szerepét az éppen játszott színdarabban [...] Így van ez az államban, így a fejedelmek tanácsában. Ha a ferde nézeteket nem vagy képes gyökerestül kiirtani, sem a megrögzött hibákat kívánságod szerint orvosolni, azért még nem szabad cserbenhagynod a közügyeket, nem szabad a hajót viharban sorsára hagyni, mivel a szeleket nem állíthatod meg.¹⁰⁸

A színházmetaforát felhasználó, de még emelkedett, a klasszikus értelemben vett „politikától”¹⁰⁹ áthatott érvelés a korszakváltás után, az udvari traktátusírók kezén, üzleti kalkulációvá alakult. Virgilio Malvezzi a XVII. század közepén a szemérmes kifelé sandítás moralizáló gesztusát félretéve, metsző élességgel körvonalazza az embert próbáló kihívás lényegét:

Én nem tartozom azok közé, akik kárhoztatják az udvart. Az udvarokban mérődik meg a kiváló emberek értéke. Nincs még egy olyan hely, ahol jobban napvilágra kerülnének a hibák, és ahol az erények nagyobb jutalomra lennének. Az udvar a fény, amely az emberek szívének mélyéig bevilágít; fényben úszó szentély, ahol elválik a valódi arany az alkímia kotyvalékától. Akinek nagy a kincse, fusson az udvarba. Ott dicsőséggel kitöltheti, s ne hallgasson azok panaszkodására, akik nem forgatták haszonnal a maguk talentumait, lett légyenek azok bármely nagyok is. Ha megvizsgáljuk őket, könnyen kiderülhet, hogy nem az okosság pénzverdéjében készültek, s nem is érnek semmit – akár mert gazdájuk nem tudta elkölteni őket, akár mert többet akart költeni, mint amennyire futotta belőlük.¹¹⁰

Sűrített tér és sűrített idő – de ez már egy másik „szín”, a hatalom színpada. Vagy ahogyan a XVII. század elejétől fogva nevezzük: *Theatrum Politicum*.

¹⁰⁸ Morus Tamás: *Utópia*. Kiad. Kardos Tibor. Budapest 1989, 47–48. l.

¹⁰⁹ A terminológia változásáról alapvető monográfia: Viroli, Maurizio: *Dalla politica alla ragione di stato*. Roma 1994.

¹¹⁰ Malvezzi, Virgilio: *Il Davide perseguitato*. Venezia 1634, 124–125. l.

A Faust-téma metamorfózisa Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényben (Margarita szerepének vizsgálata alapján)

B. GAÁL MÁRTA

Bulgakov *A Mester és Margarita* című regényének poligenetikus jellege szembevetendő.¹ Hogy Goethe *Faustja* a regény egyik forrása, nem újszerű megállapítás, de nem is kétséges, hiszen a regény mottója, címe, a Sátán regénybeli neve, valamint motívumok sora a német klasszika vezéralakjának drámai költeményét idézi fel az olvasóban. Akár a bibliai utalásokat, a Goethe-, Puskin-, vagy Gogol-reminiszcenciákat vizsgáljuk a regényben, ahogy arra eddig számos Bulgakov-kutató vállalkozott, azt tapasztaljuk, hogy forrásai egyértelmű felmutatása mellett Bulgakov ezeknek az anyagát szabadon kezeli, s új összefüggésbe helyezve átértelmezi azokat. Így a betétregény, amely az *Újszövetség* evangéliumaira számos utalást tartalmaz, s amelynek az igazságát elsőként a bulgakovi sátánfigura, Woland képviseli a regényben, a Sátán evangéliumának, apokrif evangéliumnak is tekinthető.²

A Faust-téma bulgakovi feldolgozását Borisz Gaszparov a könnyedebb operaváltozatra, Gounod *Faustjára* vezeti vissza, bár az Epilógus szerinte is Goethe *Faustját* idézi.³ I. F. Belza genealógiai vizsgálatai alátámasztják Gaszparov állításait, de Goethe *Faustjának* szerepét a mű gondolatisága szempontjából Belza jelentékenyebbnek ítéli.⁴ Az operaváltozatra utalás – a kutató szerint – ironikus felhanggal árnyalja a Faust-témát.

Míndezek alapján arra a megállapításra juthatunk, hogy az emberiség, az emberi élet alapvető kérdéseit megfogalmazó, s azokra választ kereső művek – minden bizonyonnal tudatosan – a Bulgakov-regénybe úgy a betétregény egyes kutatók által filozófikusnak nevezett szintjén, mint a 20–30-as évek Moszkvájának valóságát megjelenítő szinten forrásaikhoz képest töredezettebb, kaotikusabb, profánabb változatban integrálódnak. Az értékek képviselőitől szintbeli különbsége a regényen belül is megfigyelhető. Az antik és modern világértelmezésben meglévő folytonosság és különbözőség, amelyet az evangéliumi idők Jeruzsáleme és a XX. század 20–30-as éveinek Moszkvája közötti párhuzamok és eltérések alapján ábrázol Bulgakov, tendenciájában szintén az értékek szétesését, a kultúra elcsökevényesedését, civilizációvá válását hivatott megjeleníteni. Ismeretes, hogy a *Faust* szerzőjétől sem idegen az antik és modern szemlélet egyesítésének igénye, csakhogy Goethe a görög mitológia elemeit integrálja művébe, ugyanakkor a keresztény világrend szolgál drámai költeménye végső rendező elvéül, mércéjéül.

¹ Belza, I. F.: Genealogija „Masztyera i Margariti“. Kontyekszt 1978. 156–248. I. Milivoje Jovanović: „Jevangelija of Matfėja“ kak lityeraturnij isztocsnik „Masztera i Margariti“. Zbornik za slavistiku, 18/1980. 109–123. I. Balassa Péter: Az ördögregény két huszadik századi változata. A Doktor Faustus és A Mester és Margarita. Medvetánc 1988/1. 35–47. I.

² Belza, I. F.: i. m., 159–160. I.

³ Gaszparov, B.: Iz nabljudenij nad motivnoj sztrukturoj romana M. A. Bulgakova „Maszter i Margarita“. Slavica Hierosolymitana. vol. III. 1978. 241–242. I.

⁴ Belza, I. F.: i. m., 185–207. I.

A Faust-téma nem szerepelt Bulgakov regényének első változatában, amely ördög-regénynek indult. 1934-ben iktatja be a szerző a cselekménybe Margarita alakját,⁵ önéletrajzi vonásokkal felruházott hőstét pedig jegyzeteiben, alcímekben *Fausznak* nevezi. Ez a hős a betétregény és a fő cselekmény közötti megfeleléseket erősítendő, nevét elvesztve, címszereplővé igazságkeresésének, alkotó tevékenységének a műben elismert *minősége* alapján válik. Ennek alapján a goethei *Fausttal* való összehasonlító elemzés megalapozottabbnak tűnik.

Goethe *Faustjának* érdemes Bulgakov kortársa, Bergyajev 1922-ben írt *Predszmert-nije miszli Fauszta (Faust halála előtti gondolatai)*⁶ című munkájából kiindulva áttekintünk. Bergyajev Faustban a nyugat-európai kultúra megtestesítőjét látja, akit szenvedélyes igazságkeresésével, megismerése határai végtelenbe tágításának igényével jellemez. Éppen alkotó szándékának az emberi lehetőségeket meghaladó léptéke készíti arra, hogy a Sátánnal szövetségre lépjen. Végtelen törekvései (a Makrokozmosz jelének vizsgálata, a Föld szellemének megidézése) fokozatosan szűkülnek, míg végül Faust az anyagi világ meghódítását, átalakítását fogadja el végső céljának, vagyis cselekvése mérnöki tervező-alkotó tevékenységbe torkollik. Életútja során a természet, a szerelem, a mámor a létezésbe való pillanatnyi belefeledkezés lehetőségét nyújtják, de beteljesülést nem jelentenek, nem jelenthetnek Faust számára. Faust útja a kultúrától a civilizáció felé vezet, amely a halál, a pusztulás előstádiuma. Bergyajev *Faust halál előtti gondolatai* értelmezéskor Spengler *Der Untergang des Abendlandes (A Nyugat alkonya)* című könyvét elemzi. Rámutat arra, hogy Spengler – Fausthoz hasonlóan – szakít a gnoszeológiai gondolkodással és az ontologizmus felé vesz irányt. A filozófia, a művészet ugyanis Spengler szerint csak a kultúrában létezik, a civilizáció számára szükségtelen. A kultúra szerinte arisztokratikus, míg a civilizáció demokratikus. A világ a fizikai egyenlőség felé törekszik, s e folyamatban az alkotó energia, a sokszínűség felemésződik.

A Bulgakov-regényre visszatérve: a Mester a civilizáció, a tömegelet körülményei között vállalkozik a fausti világmegismerésre, az igazságkeresés természettudományos szemléleten túlmutatató feladatára, s gyengének bizonyul. Történezként a valóság tudományos megismerése nem elégtí ki, ezért íróként válik *mesterré* egy olyan korszakban, amely nem értékeli a művészi-szellemi alkotófolyamat eredményeként feltárló igazságot. A fausti igazságkeresésre, a felismert igazság képviselőre azonban a XX. században az egyes ember, így a Mester sem képes. Margarita, a Mester egyetlen társa az, aki önfeláldozó szerelmétől vezérelve megosztja vele a fausti feladatot. Ő az, aki a Sátánnal szerződést köt, hogy a Mester regénye által képviselt igazság ne szenvedjen csorbát. A Mesternek Margarita nemcsak szerelme, hanem *szellemi társa* is. Az asszony, akinek megértő, és számára jólétet, függetlenséget biztosító férje van, a kiszolgáltatott, gyakorlati kérdésekben ügyetlen Mesteréről még akkor sem feledkezik meg, amikor a férfi – Margarita tudta nélkül – félelmében a Sztravinszkij klinika zárt osztályára menekül a könyvéért őt ért, fizikai létét is veszélyeztető támadások elől. Margaritának nem szükséges ördögi kísértés ahhoz, hogy Mesterét megszeresse, s a Sátánnal kötött paktumot sem a kísértő Woland vagy kísértének tagjai ajánlják fel az asszonynak, mint Faustnak Mefisztó, hanem ő maga fogalmazza meg, hogy szüksége van a sátáni erő hatékonyságára: „...eladnám az ördög-

⁵ Janovszkaja, Ligyija: Bulgakov. Budapest 1987, 315. l.

⁶ Bergyajev, Ny. A.: Predszmertnije miszli Fauszta. In: Anyagok a századforduló orosz kultúrtörténetének tanulmányozásához. (1870–1917) I. Szerk.: Szilárd Léna. Budapest 1989, 200–212.

nek a lelkcem, ha megtudhatnám, hogy él-e még...” (271.),⁷ s csupán ezt követi a Sátán bálja háziasszonyi tisztének felajánlása.

A regény két címszereplője: a *Mester és Margarita* tehát *együttesen* képviseli a fausti igazságkeresését. Margarita, ahogy erre neve is utal, Goethe Gretchenjével is rokon, hiszen tetteit a Mester iránti szerelem vezérli. Ő azonban már nem tapasztalatlan fiatal lány, hanem harmincéves férjes asszony, amikor szerelmesül a világ szemében nem éppen sikeres íróvá választja. Döntését nem befolyásolja ördögi csábítás, a Mesterhez fűződő kapcsolatából ennek következtében hiányoznak a pusztító, démoni elemek, nem úgy, mint Goethe művében, ahol Gretchen megmérgezi anyját, megöli gyermekét, részese bátyja halálának. Margarita az íróat nem csupán mint férfit, hanem mint alkotót is szereti, kapcsolatuk nem kizárólag érzelmi, hanem legalább olyan mértékben intellektuális. Az asszony fedezi fel az íróban a valódi alkotót, ő szólítja elsőként Mesternek, s varrja neki a monogramos sapkát. Ezek a gesztusai is kifejezésre juttatják, hogy *tanítványként* is kötődik a férfihez, illetve azt, hogy elfogadja az általa képviselt igazságot. A Mester regénye egyre fontosabb szerepet játszik életében, szinte azonosul a művel már a keletkezés fázisában, s azáltal az alkotás részesévé válik:

Az, aki magát Mesternek nevezte, lázasan dolgozott regényén, s a regény az asszonyt is valósággal magába nyelte. (171.)

Margarita azt is többször hangsúlyozza, hogy „ebben a regényben az ő élete van megírva”. (171.) Mivel a Mester művét „Pilátus-regénynek” nevezi, tanítványi szerepe nem a betétregegy Lévi Mátéjához közelíti, aki saját mesteréhez, Jesuához való ragaszkodása ellenére sem érti tanításai lényegét. Margarita sokkal inkább rokon Poncius Pilátussal, aki tudatában van annak, hogy szellemi társat, vitapartneret találhatna Jesuában, s ezzel szörnyű magánya oldódna. A Pilátus-párhuzam egyértelműen Margarita és a Mester kapcsolatának intellektuális oldalát támasztja alá. Az asszony ugyanis a Mester partnerévé, társává válik azáltal, hogy az író regényében megfogalmazott igazságot elfogadja, sőt aktívan képviseli, amikor – ahogy Bulgakov fogalmaz – hősei „kiléptek az életbe”. Margarita okosságára maga a Mester hívja fel többször a figyelmet. Hontalan Ivánnal való első találkozásakor „híven írta le szerelmét. Margarita éppoly szép volt, mint amilyen okos.” (263.) Elmeógyógyintézetből kiszabadulása után, mintegy passzivitását, tehetetlenségét hangsúlyozva, a Mester Margarita ítéletére hagyatkozik:

Mondd, Margarita, te okos nő vagy, és nem zártak bolondokházába... mondd, te komolyan hiszed, hogy mi tegnap a Sátánnál jártunk vendégségben? (441.)

De a tavaszi telihold báljára érkező hősnőt fogadva Korovjov („kegyed rendkívül okos asszony”, 304.), majd Woland is a nő intellektuális képességeit emeli ki („Minél tovább beszélgetünk – mondta Woland elismerően –, annál világosabban látom, hogy maga milyen okos”, 314.). Nem a harmincéves asszony testi szépségére kerül tehát a hangsúly, bár az Azazellótól kapott boszorkánykrém testét megfiatalítja, természetes szépségét megújítja, hanem ítélnőképességére. Világos tehát, hogy a hősnővel kapcsolatban nemcsak az oly gyakran emlegetett önfeláldozó szerelemről érdemes beszélni.

⁷ Bulgakov regényét az alábbi kiadás alapján idézem: Bulgakov, Mihail: *A Mester és Margarita*. Ford.: Szöllősy Klára. Budapest 1971.

Margarita fausti *tette*, amellyel a betétregény gondolatiságának képviselőjévé válik az, hogy cselekvési lehetőségeinek természetfölöttivé tágulását, a sátáni erőből való részecsedését, amellyel „az erő részének” részévé válik, nem saját, személyes problémáinak megoldására használja, hanem az igazság szempontjának érvényesítésére: vagyis képes az individuális érdeken felülemelkedve általános emberi léptékben gondolkodni. Ez a meghatározó jelentőségű tett a gyermekgyilkos Frida, Gretchen egy szerelem nélküli modern alteregója szenvedéseitől való megszabadítása hosszú vezeklés után. Margarita ezzel kapcsolatban azt is mérlegeli, hogy Frida nemcsak bűnös, de áldozat is. A boszorkánnyá vált Margarita döntése az adott szituációban rendkívül súlyos, hiszen annak tudatában születik, hogy Frida lelki terhektől való megszabadítása egyúttal saját boldogsága helyreállítását veszélyezteti.

Hasonlóképpen Poncius Pilátus kétezer éves szenvedésének ő kíván elsőként véget vetni, s felkérésére – mintegy a betétregény befejezéséül – a Mester visszaadja hőségnek a szabadságot: „Szabad vagy! Szabad! Ő vár rád!” (461.), s egyúttal visszanyeri saját szabadságát is, ami nem más, mint a gondolkodás, az igazságkeresés szabadsága. A Mester halál utáni lehetséges útja, amelyen Woland Jesua készítésére elindítja, fausti út: „Mester, maga javíthatatlan romantikus, nem szeretne barátnőjével virágzó cseresznyefák alatt sétálgatni, esténként pedig Schubertet hallgatni? Nem esnék jól gyertyafénynél, lúdtollal írnia új műveit? Nem akarna, mint Faust, lombikok fölé görnyedni abban a reményben, hogy sikerül új homunculust létrehoznia? [...] Ezen az úton induljon el, Mester, csakis ezen!” (462.)

Ha Margarita sorsának megoldását vizsgáljuk, szembevetjük, hogy – Gretchennel ellentétben – a véges emberi életet lezárva a Mesterével *közös* sors várja, ami számára jutalom, s éppen ő az, aki ennek a megoldásnak a pozitív, szabadságot biztosító jellegét megérti. A Mester számára ugyanis ekkor már a létezésbe feledkezés, a meghitt emberi kapcsolat is megelégedettséget nyújtana, akár az alkotásról is lemondana, de Margarita, mint Mestere gyengességének pillanatában bármikor, ismét a fausti igazságkeresés, a fausti alkotmánygyás szempontjának hordozójaként lép fel:

Miért kínoz? Hisz tudod, hogy az egész életemet erre a regényedre tettem föl!
(354–355.)

Margarita boszorkánnyá, a sátáni tagadás részesévé válása ebben az összefüggésben nyerc új értelmet. Az alkotás, az értékteremtés, az érték képviselése, az isteni teremtés továbbvitele az ember isteni arculatát jelenti Goethe Faustja számára a „szűk emberi létben”, de ez egyedül nem hatékony:

Az Isten, a bennem-lévő,
mindenestül felforgathatja mélyem;
de bár minden erőmön trónol ő,
sehogy se hat kifele mégsem. (55.)⁸

Mefisztó fogalmazza meg az emberi lét kettősségének lényegét, amely abban áll, hogy az ember egyidejűleg isteni és ördögi vonásokkal bír:

⁸ Goethe Faustját az alábbi kiadás alapján idézem: Goethe, Johann Wolfgang: Faust. I. Ford.: Jékely Zoltán. Budapest 1971.

Magamfajtnak higgy, ha mondom:
minden csak istennek terem!
Azért van, hogy örökké csak *ragyogjon*,
minket *sötétben* tartson szüntelen,
nektek meg *éj és nap* legyen. (61.)

Ez a goethei szimbolika, amelyben az isteni fény, a ragyogás a teremtést, a sátáni sötétség pedig az előbbi rombolását jelenti, a Bulgakov-regényben a kettő közötti, a regényvilágban csak a transzcendens szférában lehetséges *egyensúllyal* egészül ki, amely ugyanakkor az emberi alkotó tevékenység feltétele. A regény utolsó fejezetében ez a nyugalom a hősök sorsának megoldását hordozza. Ebben a megoldásban az Úr Égi prológusban elhangzó szavai csengenek vissza, amely az ember nyugalom iránti vágyát és a sátáni késztetést egymásra vonatkoztatja:

Mert könnyen lankad el az ember munka láttán,
tétlen nyugalmat gyorsan megszeret,
ezért mellé oly társat rendelek,
ki buzdít, hajt s forgódik, mint a Sátán. (15.)

Margarita boszorkánnyá válásával a korabeli Moszkva tagadását képviseli. A tagadás Margarita esetében bosszút, annak gyakorlati megvalósítását is jelentheti (pl. Latunszkij kritikus lakásának szétverését), de sosem válik az ember, még a kultúra értékeit tagadó ember pusztítójává sem. Hiszen a Sátán bálja után Behemót és Azazello egyaránt szíves örömezt ajánlkozik Latunszkij meggyilkolására, Margarita azonban ismét a tagadást vállalva a sátáni pusztítással szemben az *élet igenlését* képviseli:

Nem! – sikoltott fel Margarita. – Kérem, Messire, ne engedje meg! (338.)

Ez a Margarita által képviselt tagadás a „tétlen nyugalom” ellen is irányul, „buzdít, hajt s forgódik, mint a Sátán”, s éppen ezáltal válhat a *mefisztói szerepet* is vállaló hősnő az alkotó ember, a Mester valódi társává.

A 20–30-as évek Moszkvájában a művészet, az egyéni alkotó tevékenység eredménye, amely gondolatiságában, hatásában az egyénin messze túlmutat, nem képes a kultúra értékeinek közvetítésére. Gondoljunk csak a groteszk módon ábrázolt TÖMEGIR szerepére! Nem csoda, ha Hontalan Iván, akit a Mester regényének igazsága megérint, nem vállalkozik az igazság átfogó vizsgálatára, művészi megjelenítésére, hanem tudományos munkatársként inkább a civilizációt képviseli, s csak holdtöltekor térnek vissza nyugtalanító gondolatai, amelyek Poncius Pilátus, a Mester és Margarita sorsával kapcsolatosak. Csak álmában, a racionalitás kikapcsolásával hozhatja a Mester tanítványa tudomására, hogy regénye milyen befejezést nyert, Margarita pedig ugyanakkor Iván sorsának beteljesülését ígéri. Ismét egy párhuzamot épít Bulgakov e jelenetben: a Mester, aki valójában Jesua egyik XX. századi tanítványa (mellesleg szintén integratív figura: fausti és miskini-krisztusi vonásokat egyesít), Lévi Máté közvetítésével teljesítheti be sorsát, míg Ivánnak ezt a jövőbeli lehetőséget Margarita, a Mester tanítványa villantja fel.

Mivel a démonizált város, Moszkva lakói még Woland látogatása előtt, sátáni csábítás, közreműködés *nélkül* a kultúra értékeinek tagadóivá, a civilizáció képviselőivé váltak, a Sátán, a tagadás szelleme számára csak a *tagadás tagadása* funkció marad, vagyis a

pozitív értékek képviselője. Ezért működik Woland Moszkvában úgy, mint „az erő része, mely / Örökké rosszra tör, s örökké jót művel”.

Az elmondottak alapján állítható, hogy Goethe *Faustja* és Bulgakov *Mester és Margaritája* közötti megfeleléseket nem célszerű csupán a motívumok (pl. uszkár, boszorkánykenőcs, a tűz mint sátáni elem, stb.), a szereplők megfeleltetése szintjén vizsgálni. Margarita regénybeli szerepének vizsgálata bizonyítja, hogy alakja a Bulgakov-regényben integratív: gretcheni, fausti és mefisztói vonásokat egyesít, vagyis Goethe drámai költeménye egyik alakjának sem feleltethető meg, ahogy ezt a szakirodalom számonkéri, hanem vonásaikat ötvözi magában.

Lord Jim: Uralható-e a történet?

JUHÁSZ TAMÁS

Ha összehasonlítjuk *A sötétség mélyé*nt és a *Lord Jim*et, két ellentétes, és mégis hasonló narratív vonalvezetést találunk. Mindkét írás a beteljesülés, a történet kielégítő lezárása felé halad, azzal a különbséggel, hogy míg az elsőt egy jövő irányultságú, a szinte bibliai prefigura-figura kapcsolaton alapuló mozgás határozza meg, a másiknak mind narratív keretét, mind pedig elsődleges, kísértő témáját a múlt jelenti, az első történetben Marlow a klasszikus regényhagyományoknak megfelelően akadályokkal teli, de viszonylag egyenes úton halad az (általa legalábbis) beteljesülésnek vélt cél felé: A Központi Állomástól eljut a Belső állomáshoz, kapcsolatba kerül a Kurtzot ismerő emberekkel, majd magával Kurtzzal, végezetül pedig, a Jövendőbelivel való találkozáskor egyetlen mondattal („Az utolsó s, amelyet kiejtett – a maga neve volt”),¹ elvégzi a kurtzi „életmű” részleges átértékelését. A másik műben Marlow retrospektív módon próbálja megfejteni Jim titkát, megérteni a főhős botrányos viselkedésének az indítékait, majd bepillantani színpadias halála mögé. Mivel mind a regény, mind az ezzel kapcsolatos irodalomkritika utal arra, hogy a központi motívumként szereplő *ugrás* az ember bűnbeesésének mítoszával, egy archetipikus bukással rokonítható, egy – bármennyire is összetett – magyarázat kétségtelenül megfogalmazható. Ezt a Conradra jellemző teologikus szerkesztettséget tovább erősíti az a tény, hogy mindkét szöveg nagymértékben ismétlődő jellegű. *A sötétség mélyé*nben Marlow, illetve az elsődleges narrátor univerzalitást sugalló, a különböző idősíkokat összefogó motívumok ismétlésével egy szinte apokaliptikus jellegű reveláció lehetőségét és szükségességét sejteti, míg a *Lord Jim*ben az ismétlés explicit téma, és egy bizonyos emberi tulajdonság értelmezhetőségéhez, lokalizálhatóságához kapcsolódik. Összefoglalva: a két mű szimbolikusan tűnik. Mivel ennek a túlterhelt, sokat használt szónak központi szerepet szánok elemzésemben, hadd szolgáljak egy rövid definícióval.

A szimbólum olyan kifejezőmód, amely a szubjektum és az általa szemlélt tárgyi világ határainak megszüntetését ígéri. Az erre használt nyelv jelölő természetű, amely egy nem-jelszerű entitásra utal, és azt mintegy magába olvasztja. Esetleg fordítva: a mai napig folyik a vita arról, hogy vajon a szubjektum élvez ontológiai prioritást az objektummal szemben, vagy a tárgyi világ az elsődleges. A szimbolizáló szemléletmód tehát a jelölés mozzanatának polarizáltságát, alapvető megosztottságát kívánja megszüntetni, s ezáltal mintegy „összemossa” a nyelv szemantikai és reprezentatív funkcióit. Célja az azonosítás, alapja pedig egy olyan transzcendentális-organikus világszemlélet, amelyben a dolgok végső soron egyneműek, s ezáltal szintézisük is elérhető. Trópusként a szünekdochéhoz áll a legközelebb, hiszen a jelölő folyamat részeit térbelileg elválasztottnak tekinti és részegész viszonyrendszerként fogja fel. A szimbólum tulajdonképpen ígéret: noha a folytonos határeltöltés új, misztikus dimenziók feltárulásához vezet, e relatív homályosság végső soron ember és természet viszonyának olyan megvilágosodásához, átláthatóságához

¹ Conrad, Joseph: *A sötétség mélyén*. Ford. Vámosi Pál. In: *A haladás előőrse*. Budapest 1979, 391. l.

vezet, amely elhitheti a halandóval, hogy a természeti állandóság jegyei az övéi is, s feledteti a lét fájdalmas időbeliségét.²

De valóban a szimbolikus írásmód-e az, amit a *Lord Jim* művészi alapvonásának tekinthetünk? Nem törik-e meg ezt az olvasatot olyan szövegrészletek, amelyek egy másik, a szimbolizálással ellentétes dimenzióra hívják föl a figyelmet?

A következő elemzés célja annak a bemutatása, hogy Conrad írásai, s ezen belül is a *Lord Jim*, éppen az organikus-szimbolikus világlátás *lehetetlenségéről* szóló szövegek. Visszatérő sémái szerint az ilyen perspektívák kívánatosak és csalókák, de huzamosabb ideig tarthatatlanok. Marlow és Jim hinni szeretne a külvilág és önmaguk megérthetőségében, abban, hogy a nyelviség segítségével e két szféra dialógusa viszonylag pontosan reprodukálható. Célját tekintve e vállalkozás a 19. század tudomány- és művészetfelfogásainak a produktuma: eltérő síkokon ugyan, de az elsődleges narrátor, Marlow, Stein és maga a főhős is ugyanazt a mélyreható, tudományos vizsgálatot végzi el, aminek a bíróság Jimet aláveti. Ennek – mint tudjuk – az a sovány eredménye, hogy Jim „romantikus”. Egy irodalomkritikus találó módon sorolta a regényt az M. H. Abrams által nagy romantikus lírának nevezett műfajhoz, hiszen mindkét esetben az alaptéma a múlt rekonstruálhatósága az emlékezet hatalma révén. A párhuzam azonban csak akkor helytálló, ha a romantikusokat már eleve egy bizonyos módon olvassuk. Conrad abban az esetben rokonítható velük, ha nem a vízió illékonyágát vagy az emlékezet gyengeségét tesszük felelőssé a romantikus reveláció elmaradásáért, hanem egy olyan szubjektumot feltételezünk, amely nélkülöz egy pontosan definiálható belső lényegét, s így ezt a világra sem tudja kivetíteni. A mögöttes esszencia megragadhatatlannak, az igazi indítékok és összefüggések leírhatatlannak bizonyulnak. Mindez fájdalmas felismerés, bár a *Lord Jim* esetében eldönthetetlen, hogy maguk a szereplők átesnek-e egy ilyen élményen – az organikus-szimbolikus világ széthullását elsősorban az olvasó tapasztalja. Ezen az oldalon nincs hirtelen felismerés, nincs fordulópont: noha jelen írás a szimbolizáló szemlélet kizárólagossága ellen, és ellentmondásossága mellett érvel, az bizonyos, hogy a mű éppen retorikájának sajátos meghatározatlanságával, különféle kétértelműségek sorozatával mindvégig megőrzi paradox jellegét, azaz dialektikusan megőrzi és elveti a szimbolikus perspektívát.

A fő tendencia azonban a szimbólum allegorizálódása. Mivel itt egy olyan trópusról van szó, amelynek Paul de Man és Walter Benjamin egyéni jelentést adott és ráadásul a két gondolkodó életművén belül is eltérő értelemekben szerepel, hadd kíséreljek meg ismét egy rövid definíciót.

Allegóriának nevezhető az a kifejezésmód, amely a szimbólum antitézise. Jelentős és jelentett különbözőségén alapul, s ezáltal földadja a szemantikai egységesség illúzióját. Abban különbözik a többi szóképtől, hogy noha azok is egy referenciális törésnek köszönhetik létüket, velük ellentétben ezt nem próbálja eltitkolni – ebben az értelemben az allegória az első számú trópusnak tekinthető. Míg a szimbólum a térbeli szervezethez dimenzióján belül értelmezhető, addig az allegória utalásának tárgya nem az a referens, amely csupán térbelileg van tőle elválasztva, hanem egy másik jel, amely időben megelőzi. Jelként tehát nem egy szinkron jelölő-tárgy, hanem egy diakron jelölő-jelölő reláción alapul. Egyik lényeges funkciója szerint „megakadályozza a személy-ént azzal a nem-énnel való

² Ez, valamint a következő allegóriameghatározás, Paul de Man később idézett gondolatainak a parafrázisa.

illuzórikus azonosulásban, amely most – teljes mértékben és fájdalmasan – mint nem-én ismertetik el”.³ Eszerint az allegória aláássa a szimbolikus szemléletmódot, azaz az időbeliség tényét és az önazonosság hiányát vezeti be éppen ott, ahol – a romantikus költészetre jellemző módon – a beszélő egy organikus világszemlélet jegyében elmosni igyekszik a személyén és az általa szemlélt természeti szféra határait. Az ilyen művek esetében például úgy rendül meg ez a szemléletmód, hogy noha az egyén a szemlélt természeti világból kívánja méríteni saját örökkévalóságának tudatát, ezt csak úgy tudja megtenni, ha különféle retorikai stratégiákkal a természetet az emberi szintjére viszi át, arról az időbeliség és a hanyatlás kategóriáján belül beszél, azaz egy másik jelsor szintjére lefordítva, allegorizálja a szimbólumot.

Noha a szimbólum allegorizálódásával kapcsolatban először *A sötétség mélyén* elemzésére itt nincs mód, a kisregény intertextuális viszonya a *Lord Jim*hez valóban különleges – az olvasó szempontjából részben a korábbi mű egyes szövegrészletei, kulcsfontosságú metafikcionális állításai a felelősek azért, amiért a regény alapvetően allegorikus természetű írásnak fogható fel. Bizonyos részletek összecsengése miatt a kisregény a *Lord Jim* „kritikai magyarázataként” is felfogható, és a strukturalista „interpretáció-primér szöveg” allegorikus viszonyhoz hasonló reláció alakul ki közöttük.

Mindezt később próbálom meg kifejteni részletesebben. Most csak téziszem részeként állítom, hogy párhuzam fedezhető fel Jim története és az ezt körülvevő, marlow-i és egyéb intertextusok között: mindkét esetben egy másik írásba, egy másik történetbe való beágyazottság az oka annak, hogy az elsődleges narratíva befejezetlen, sőt bizonyos értelemben üres marad.

A mű számos vonása utal egy fönti értelemben vett szimbolikus látásmódra. Conrad a *keresést* tette a történet vezérmotívumává, s a tematikus síkon alig van valami, ami e keresés eredendő hiábavalóságára utalna. Marlow-t Jim „igaz története” érdekli, amit – ha nem is mindig közvetlenül tőle – technikai értelemben megkap. A bíróság és a Jimmel felületes kapcsolatba kerülők a Patna elhagyásában játszott szerepére kíváncsiak, s a hivatalos ítéletből, valamint a különféle tapintatlan megjegyzésekből kiderül, hogy ez a kíváncsiság kielégül. Végezetül pedig maga a főhős keres: a Patusanba való alámerülését az igazi, ideális én megtalálásának a vágya motiválja, s ha halálát heroikus gesztusként, morális elégtételként értelmezzük, akkor a vállalkozás sikeres. A keresés motívuma állandó eleme a mű rövidebb, csak bizonyos epizódokhoz kötődő részleteinek is: ilyen például Gentleman Brown kalózcélete, vagy Stein gyűjtőszendélye – a maga módján mindkettő eredményes. A motívum elsődleges hordozója azonban Marlow. Az ő retorikája bővelkedik a külső-belső ellentétpár megnyilvánulásaiban. Alapfeltevése, hogy a mögöttes lényeg létezik, s noha ideiglenesen elfedik is a ráarakódó pszichológiai, illetve morális szövevények, végső soron hozzáférhető: „Jim egyazon lélegzetvétellel bizalmas és zárkózott tudott lenni, mintha annyira bízott volna feddhetetlenségében, hogy ettől nem bírt felszínre törni a benne kavargó [*writhing*] igazság”.⁴ (277; 49.) Marlow „tisztán akart(a) látni” (7. 48.) ezt az igazságot, s noha ugyanebben a mondatban rögtön el is ismeri, hogy hiába vágyott tudni („jóllehet még ma is csak találgatok”) (277; 48.), az igazság létezésébe és

³ Man, Paul de: *Blindness and Insight*. New York 1971. 203. l.

⁴ Az idézetek után szereplő oldalszámok Örkény István fordítására (Almayer Légvára/Lord Jim. Budapest 1983.), illetve a Norton kritikai kiadásra (Thomas C. Moser /szerk./: Joseph Conrad: *Lord Jim*. An Authoritative Text, Backgrounds, Sources, Essays in Criticism. New York 1968.) vonatkoznak.

felfedhetőségébe vetett hite sohasem rendül meg. Elbeszélése koncentrikus kört rajzol a bírósági tárgyalás epizódja köré, hiszen mindkettő közvetlen indítéka, hogy „hátha megtudhatnak [*disclosure*] valami nagyon fontosat arról, hogy milyen erősek, hatalmasak és rémítők lehetnek az emberi érzelmek”. (254; 35.) A kutatás, a mélybe való lepillantás a regény legerősebb motívuma: „Minden pillanatban jobban belemerült abba a regényes képzeletvilágába”. (281.) Noha Marlow a bíróságánál kifinomultabbnak tartja saját keresését, éppen az elhatárolódását kimondó mondat fedi fel azt, hogy hasonló elvi alapon történik mindkét vizsgálat: „Itt olyan vitapontok szerepeltek, melyekben a bíróság már nem volt illetékes. Fontos és aprólékos vita folyt az *élet velejéről*, s bíróra itt nem volt szükség.” (290. a kiemelés tőlem – J. T.) A főnti példák közül talán a „writhing” és a „disclosure” szavak árulják el leginkább, hogy az igazság, az emberi lét esszenciája alapvetően nem időbeli, hanem térbeli kategóriákkal írható le. Egy ilyen jellegű kapcsolatrendszerre utal a narrátor akkor is, amikor Jimet számos alkalommal „közölünk való”-nak nevezi, és amelynek ellentéte, a „nem közölünk való” a Marlow által változtathatatatlannak hitt „bizonyos, meghatározott életforma [*fixed standard of conduct*]” (248; 31.) megsértését jelenti – a határsértés igazi jelentősége azonban nem egy másik, alternatív területre való átlépés, hanem a térbeli jelenlét lehetőségének teljes elvetése.

E statikus én-szemlélet nemcsak Marlow diszkurzusának alapvető vonása, hanem a műhöz kapcsolódó irodalomkritikáé is: számos esszé választja tárgyául Jim igazi, rejtett személyiségének bemutatását. Így például Dorothy Van Ghent a *Patnával* összeütköző, azonosítatlan tárgyat a főhős egyéniségének látens vonásaival felelteti meg, annak ellenére, hogy írása elején leszögezi: az enigma nem az, hogy kicsoda Jim, hanem az, hogy kik vagyunk mi.⁵ Ez a megfeleltetés („úgy tűnik, hogy a külső természet az én rejtett részével való összejátékban nyilvánul meg”),⁶ markáns példája a főt leírt szimbolikus szemléletnek, amely azt a meggyőződést tükrözi, hogy létezik az emberi személyiség rejtett, igazi lényege és, hogy ez lokalizálható, hanem azt is, hogy ez a „valódi lényeg” egy szinte végtelen összefüggésrendszer részeként kapcsolatban áll a külső természettel is.

A mű egy másik elemzője, Albert J. Guerard szintén átmeneti álláspontot képvisel az irodalmi szereplők valóságosságáról, illetve pusztá szemiotikai alapozottságáról szóló vitában. Esszéjében kimondja, hogy „(talán) a *Lord Jim* az első nagy regény, mely főleg a lelki folyamatként történő szimpatikus azonosulás igazi, intuitív megértésén alapul. Ez a folyamat egyaránt működhet tudatosan és kevésbé tudatosan. A mű olvasóinak a figyelmét hosszú ideig elkerülte az a tény, hogy a *Lord Jim* ezt a folyamatot teszi meg középpontjának.”⁷ Állítása szerint tehát Conrad az azonosulás, a valamivéválás folyamatát tematizálja, s ettől a gondolattól nem áll messze az, hogy a regény, a narratív aktus maga is egy tematizált-allegorizált változata azoknak a textuális-szemiotikai folyamatoknak, amelyek a személyiség kialakulásáért felelősek. Máshol azonban Guerard az esszencialista felfogás jegyében elemzi azokat az epizódokat, amelyek során Jim egyszer kalapban, egyszer kalap nélkül jelenik meg, s fölteszi a következő kérdést: „Az igazi Jim-e az, aki, büszkeségből vagy vezecklésképpen, kalap nélkül, magára vállalja a katasztrófát?”⁸

⁵ I. m., 376. l.

⁶ I. m., 381. l.

⁷ I. m., 397. l.

⁸ I. m., 397. l.

Az „igazi” személyiség mineműségének ilyen jellegű vizsgálata, az ezzel kapcsolatos sejtések és hipotézisek sora végigvonul a regényen. A *Patna* elhagyását felidézve a főhős kijelenti: „(t)udom én jól: *én* leugrottam... (d)e az *ő* művik volt minden”. (319.) Az ehhez hasonló mondatok az emberi cselekvés eredetét keresik, és egy szinte „hamleti” beszédhelyzetet teremtenek, amelyben a különböző, egymással ellentmondásban lévő állítások egy álca, egy verbális maszk létét sejtetik, és az olvasót a szubjektivitás rejtett rétegeinek keresésére ösztönzik. Stein, a mű sztoikus bölcsse a következő életvezetési tanácsot adja Marlow-nak:

Az ember születésekor belepottyan egy álomba, ugyanúgy, mint amikor valaki a tengerbe esik. Ha megpróbál kimászni, hogy levegőhöz jusson, ahogy a tapasztalatlan fiatalok szokták, akkor belefutad a vízbe – *nicht wahr?* Mondom, csak egy mód van. Az ember engedjen a gyilkos elemnek, kapálódzék kézzel-lábbal a vízben, s ez felszínen tartja a mélységesen mély tengerek fölött. (408.)

A passzus hagyományos olvasata szerint csak az elfojtás, egy freudi értelemben vett szuperego tudja kontrollálni azt a destruktív, mély réteget, amely a szöveg sugallata szerint a személyiség legfontosab, véglegesen soha el nem hagyható része. A fönti maxima érvényességét fokozni látszik az a párhuzam, ami Marlow mint amatőr kutató és Stein mint hivatásos között fedezhető fel: kettejük erős motiváltságát, Stein bölcsességét és a fő cselekményvonalától való elhatároltságát sok olvasó úgy értelmezi, hogy Conrad ideológiai szöcsövével áll szemben.

Külön figyelmet érdemelnek azok a szövegrészek, amelyekben (az angol romantikusoktól eltérően) a személyén nem a természetből meríti a maga állandóság- és autonómiatudatát, hanem ellenkezőleg, mindezt önmagából vetíti ki, így (a romantikusokkal egyező módon) feltételezi ember és természet közötti közös lényegiségét, a szimbolikus mód működését. Dorothy Van Ghent hívta fel először a figyelmet arra az analógiára, amely a patusani táj és Jim belső egységének hiánya között fedezhető fel: e szerint a sziget belsején lévő kúp alakú, meghasadt hegy a hős megosztott személyiségét szimbolizálja.⁹ Érvéle azért meggyőző, mert összhangban áll Marlow egy beszámolójával, amelyben a természet annak a képnek a részeként jelenik meg, amelyet Jim önmagáról alkotott:

A holdtölte után való harmadik napon, a Jim háza előtt elterülő térségről... a hold éppen a hegyek között emelkedett a magasba, szórt fénye előbb feketén domborította ki a csúcokat, s aztán megjelent a csaknem tökéletesen kerek, vörösén izzó tányér, és siklott felfelé a tátongó szakadék két fala között, mintha szelíd diadallal egy ásító sír torkából menekült volna meg. – Csodálatos kép – szólt Jim, aki mellettem állt. – Érdemes megnézni, ugye?

A kérdésbe személyes büszkeség vegyült, mintha neki is része lett volna a csodálatos jelenség megszervezésében. Ezen mosolyognom kellett – hiszen már oly sok mindent megszervezett Patusanban! sok olyasmit, ami látszólag épp annyira független lehetett az ő akaratától, akár a hold vagy a csillagok járása. (415–416.)

A narratív hang kétségtelenül ironikus, de az iróniát egyfelől megkettőzi, másfelől patetikus dimenzióval egészíti ki az az olvasói intuíció, amely tudja, hogy Marlow az iga-

⁹ Moser, 383. l.

zat írja. A regényben szereplő egyéb azonosulás – illetve énképmodellek – arra utalnak, hogy a hős valóban a fönti módon, a teljes egységesség és autonómia kategóriáján belül vélekedik önmagáról, s így amikor a narrátor a „mintha” szóval távolságot kíván teremteni egy föltételezett és egy valós egoideál között, saját ironiája is ironia tárgyává válik, hiszen szándéka ellenére éppen az igazsághoz kanyarodik vissza. Mindezt pedig a pátosz szintjére emeli az a tudás, hogy a félreismerések Jim élettörténetének alapelemei, olyan alapelemek, amelyek kényszerű ismétlődésük révén a narratívát egy pszichoanalitikus esettanulmányhoz teszik hasonlónak, végsősoron önromboláshoz vezetve. A holdfelkelte-epizód csupán egyike azoknak a szövegrészeknek, amelyekben a hős megfelel a Stein által adott „romantikus” (407.) jelzőnek, mégpedig egy kultúrtörténeti szempontból meg lehetőséges pontos értelemben: élettörténetét autonóm szubjektumának önkifejezéséeként, annak függvényének tekinti.

Az eddigieket összefoglalva, a következő főbb pontok hozhatók föl a regény szimbolikus interpretációja mellett. A mű szerkezetileg teleologikus vonalvezetésű, a narratív lezárás felé haladó írás. Ezen átfogó tendencia két fő eleme az az alámerülés, amely a tények és az önismeret szféráiba történik, s amelyet egyfelől a narrátorok és a bíróság, másfelől maga Jim képvisel. Mindkét vizsgálati vonal olyan alapfeltevéseken nyugszik, amelyeket logocentrikusnak lehet nevezni, azaz egy mögöttes jelenlétet, egy végső eredetet posztulálnak, és föltételezik, hogy ez az akár historikusnak, akár spirituálisnak, akár pszichoanalitikusnak nevezett tényfeltárás valóban tényeket fog narratív eszközökkel felmutatni, azaz a használt nyelv egy nyelven túli valóságra referál. Conrad írásművésze tehát a jel-referens modell és a jel-másik modell közötti feszültség megnyilvánulásaként értelmezhető. A két, elvileg összeegyeztethetetlen világszemlélet és ábrázolástechnika, a szimbolikus és az allegorikus mód együtt tárgyalja a nem létező eredet és nem létező egység varázsának és elvesztésének visszatérő témáját.

Identifikáció, félreismerés, az én megosztottsága – e szavak együttese a conradihoz hasonlóan elliptikus természetű lacani szövegekre emlékeztetnek. A következő passzus egyike azoknak a részleteknek amelyekben a szerző visszatérő jelleggel tárgyalja az azonosulás és az ezzel járó illuzionizmus kérdéseit, és amely számos más, a tenger motívumának totalizáló funkcióját állító szövegdarab kritikájaként olvasható:¹⁰

Surely in no other craft as in that of the sea do the hearts of those already launched to sink or swim go out so much to the youth on the brink, looking with shining eyes upon that glitter of the *vast surface which is only a reflection of his own glances full of fire...* In no other kind of life is the illusion more wide of reality – *in no other is the beginning all illusion – the disenchantment more swift – the subjugation more complete.* Hadnt we all commenced with the same desire, ended with the same knowledge, *carried the memory of the same cherished glamour through the days of imprecation?* (79.)

Nincs még egy életmód, amelyben az illúzió oly messze esnék valóságtól. Nálunk a kezdet még csupa ábránd, s annál kegyetlenebb a kiábrándulás, és teljesebb a vere-ség – nincs még egy mesterség, amely ebben versenyezhetne a miénkkel. Nem kezd-

¹⁰ Az angol szöveg azért szerepel az első helyen és teljes egészében, mert pszichoanalitikai kicsengései jóval erősebbek, mint Örkény István fordításának.

tük-e vajon valamennyien ugyanazon álommal, s nem végezzük-e ugyanazon tapasztalattal, s nem hurcoljuk-e magunkkal a keserű valóság napjain át ugyanannak az ifjonti varázslatnak az emlékét? (324.)

A kiemelt részek egyértelművé teszik a passzus pszichoanalitikus alapozottságát. Jacques Lacan elmélete szerint pedig a személyiség létrejöttéért azok a folyamatok a felelősek, amelyek során a körülbelül egyéves gyermek akár saját, a szó szoros értelmében vett tükörképéből, akár egy hasonló funkciót betöltő más, reflektív forrásból (például a szülők arcából) származó élményre válaszol. Az ilyen felületeken látott kép, illetve ennek emléke a következő okok miatt hoz létre egy szükségszerűen megosztott szubjektumot: a) mivel mindenben követi az ekkor még koordinációs problémákkal küszködő gyermek cselekedeteit, a testi autonómia, a személyiség teljes egységességének illúzióját kelti. Ez az illúzió olyan kellemes, és olyan maradandó, hogy az egyén minden későbbi találkozásakor a másikkal ezt próbálja reprodukálni, azaz a részleteket olyan módon igyekszik összerendezni (félreismerni), hogy azok saját vélt egységességét tükrözzék vissza. b) a látzólag teljes kontrollt sugalló élmény mindvégig külön síkon tartja a jelentőként működő szemlélődőt, és a jelentettként funkcionáló tükörképet. Az egyik nemcsak, hogy éppen az abszolút azonosság pillanataiban határolódik el a másiktól, hanem a jelentett elérhetetlenségét is sugallja azáltal, hogy a referenci pozíciót betöltő kép tulajdonképpen a jelentővel azonos.

A lacani pszichonalaízis erősen interdiszciplináris jellege miatt nem tartom következtelenségnek, hogy noha a jelen esszé alapvetően nem pszichoanalízis és irodalom kapcsolatáról szól, mégis e területről vett példával kezdjem bemutatni, miképpen szól a *Lord Jim* a személyiség autonómiájának és a nyelv (kizárólagosan) referáló természetének illuzórikusságáról. Az idézett szöveg több ponton evokálja a személyiség kialakulásának fenti történetét. A tenger mint vízfelület reflektáló síkként (that glitter of the vast surface) jelenik meg, és egy olyan, fiatal korban (the youth on the brink) előforduló vizuális aktusnak (looking with shining eyes) a tárgya, amely a szubjektum autonómiájával kapcsolatos illúziók forrása. Az élmény kezdete narcisztikus vágy (we all commenced with the same desire), következménye a vágyott ideálképhez való folytonos visszafordulás (carried the same cherished glamour), eredménye pedig a félreismerés (ended with the same knowledge).

Az idézett szövegrészlet nem elszigetelt példa. Más hasonló passzusok olvashatók a regényen belül és a regényen kívül egyaránt: nem véletlen, hogy a főnti témák azonos konfigurációja éppen abban a *Secret Sharer*-ben fordul elő a legmarkánsabban, amely a szubjektum meghasadásának hiperbolikus kezelése miatt a „leglacaniánusabb” Conrad írás. A főnti és hasonló passzusok jelentősége az, hogy jóval túlmutatnak azokon a pszichoanalitikai megfigyelésen, amelyet egy szűk keretek között tartott pszichoanalitikus elmélet lehetővé tesz. A reflexió, azonosulás, félreismerés esszéisztikus vagy tájleírásokhoz kapcsolódó tárgyalásai ugyanis a regény egészébe adnak bepillantást, hiszen a mű első olvasásra is hozzáférhető témája az a hasadás, amely Jim tettei és szándékai között van. A főhős vágya az önmagáról alkotott imágónak való megfelelés, hiszen „romantikus” lévén, keresése tárgya a belső esszencia, az igazi én. Vágya konvergál Marlow-éval, akinek célja a furcsa történetre magyarázatot találni, és az olvasóéval, aki ha „naiv,” szeretne bepillantani a sok zavaró narratív szál mögötti lényegbe és megtalálni a regény egyetlen és igazi kulcsát,

vagy ha „professzionális”, kifinomultabb interpretációs eljárásokkal mintegy lefordítani a művet a kritikai érthetőség síkjára. Az olvasó tehát szintén szeretne eljutni az írás jelentettségéhez, akárcsak Jim, aki cselekedeteinek mint jelentőknek az igazi jelentettségét keresi, mégpedig oly módon, hogy a lacani tükörelményből fakadóan megkísérli eltüntetni a kettő közötti távolságot, és létrehozni jel és referens ígésző egységét.

A két elem közötti űr azonban áthidalhatatlannak bizonyul. Ennek elsődleges oka a felállított modell félrevezető volta. A mű kereséstörténeteit egy végső referens megtalálhatóságába vetett hit irányítja, az egyes jelentéssíkok mozgása azonban nem ide, hanem újabb, járulékos jelentőláncolatok szövevénye felé, végsősoron a befejezetlenség irányába tart. Az első modell plátói: ennek értelmében a mögöttes lényeg olyan fényforráshoz hasonlítható, amely a Naphoz hasonlóan nemcsak, hogy más dolgokat világít meg, de egyben az igazi megismerésnek is végcélja, hiszen a tudni vágyónak minden reflexió nélkül ebbe kell bepillantania.

A modell leírásához általában használt fénymetaforát módosítja Conrad akkor, amikor az *A sötétség mélyén* elején egy alternatív viszonyrendszert vázol fel:

Ézért a hajóstörténetekben van valami közvetlen egyszerűség, mondanivalójuk egy feltört dióhéjban elfér. De Marlow nem volt tipikus hajós (eltekinthetve attól a hajlamától, hogy szeretett történeteket szövegetni), és számára egy jelenet mondanivalója nem belül rejtőzött, miként a mag, hanem kívül, mintegy beburkolta a mesét, amely csupán előhívta a lényeget, mint parázs a ködöt, ahogyan néha a holdfény kísérteties ragyogása láthatóvá teszi ködszerű fényudvarát.

The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be expected), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of those misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine.¹¹

J. Hillis Miller elemzése¹² szerint a szöveg implikációi a következők. Léteznek olyan elbeszélések, amelyekben narratíva és jelentése egy doboz és belseje viszonyához hasonlítható. A kettő szétválasztható, a belső mag olyan központként szolgál, amelyhez képest a doboz járulékos elem, amely azt megelőzi, jelentéssel ruházza föl. Léteznek ezzel szemben olyan, bonyolultabb elbeszélések is, amelyekben a jelentés a külső, járulékos elem: megragadhatósága nem a doboz egyszerű felnyitása, hanem a különféle, egymással egyenrangú elemek összjátékának a követése által lehetséges. A szövegrészleteket nem vertikálisan, egyetlen kitért komponensnek való direkt relációjukban kell vizsgálni, hanem horizontálisan, indirekten, az elemek lehető legteljesebb interakcióját lehetővé téve – Hillis Miller „oldalirányú táncnak” nevezi ezt az interpretációs felfogást egy másik esszében.

A fenti szöveg tehát nem csupán Marlow történeteinek a működéséről szól: azt is állítja, hogy a narrátor elmélete saját elbeszéléseit illetően éppoly indirekt, éppoly metaforikus módon értendő, mint maguk a történetek. Az angol szövegben az „in the likeness”

¹¹ Conrad, Joseph: *Youth and Other Stories*. New York 1925. 48. l.

¹² Miller, J. Hillis: „Heart of Darkness Revisited” in Ross C. Murfin (szerk.): *Joseph Conrad: Heart of Darkness. A Case Study in Contemporary Criticism*. New York 1989. 209–224. l.

kezdetű mellékmondat egyszerre utal a diagetikus és a szuperdiagetikus szintre, azaz azt sugallja, hogy az elbeszélte történetekhez hasonlóan a különböző metafikcionális kijelentések sem fordíthatók le egy literális szintre, hanem közvetetten, a figuratív nyelv szövevényei mentén olvasandók. Külön érdekessége a leírásnak, hogy éppen az eredendő fényforrás, a napsugarak áttételeinek, indirekt hordozóinak segítségével éri el azt a hatást, amely a „megvilágító-megvilágított” logocentrikus modell megkérdőjelezéséhez szükséges. Ennek értelmében Marlow elbeszélésének a lényege a hiány és a közvetettség. Az a pont, ahol direkt fény látszik, valójában a többszörösen megtört sugarak összjátéka: holdudvar.

Ha komolyan vesszük a metaforikus kijelentést (de hát maga Conrad biztat erre), akkor feltűnik, hogy a *Lord Jim* narrátora szívesen jellemzi különféle, fényrel kapcsolatos szóképekkel Jimet, és az is, hogy ezek mindig a reflektált fény trópusai: „Már én sem látom olyanok, amilyenek akkor utoljára láttam – kicsi fehér pont, amely magába gyűjti az alkonyat minden maradék fényét az elsötétült tenger komor partján (*a white speck catching all the dim light left upon a sombre coast and the darkened sea*) –: megnőtt, és szánivalóbb lett magányos lelkével, mely kegyetlen és megfejtethetlen rejtély marad még az előtt is, aki legjobban szerette a világon.” (334; 239.) Mint ahogy az említett fényforrás is másodlagos forrás, maga a szöveg is egy olyan, előző részlet parafrázisa, ahol a visszatükrözés többszörösen áttételes:

Jim a partról utánam kiáltott. – Mondja meg nekik... – kezdte. Intettem az embereknek, hogy hagyják abba az evezést, és meglepetten fordultam feléje. Kinek mondom? ... A lebukó nap az arcába süttött, láttam piros visszfényt a szemében [*The half-submerged sun faced him, I could see its red gleam in his eyes that looked dumbly at me*] Némán nézett utánam. – Nem... semmi – mondja, ... Tetőtől talpig fehér volt, és élesen kiemelkedett az éjszaka fekete erődjének a falából, ... Az én szemem ezt a fehér alakot a part és a tenger csendjében egy roppant titok szívében látta. Az alkonyat sebesen futott el a feje fölött, mint az apály, kifutott lába alól a part, ő maga is csak akkorának látszott, mint egy gyermek... azután már csak egy pont... egy parányi fehér pont, mely magába szívta a sötétülő világ maradék fényét [*then only a speck, a tiny white speck, that seemed to catch all the light left in a darkened world*] ... Aztán az a kicsi pont is beleolvadt a semmibe. (524-25; 203–204.)

A föntiek a cselekmény egyes epizódjaihoz kapcsolódnak, de a mű elején Marlow hasonlóképpen jellemzi a főhőshöz fűződő általános viszonyát is: „Nem mondom, hogy megértettem őt. A pillantás, amelyet lelkébe vettem rövid volt, mint amikor egy szemvillanásra meghasad a gomolygó, sűrű köd, s az ember megpillant néhány ragyogó, de tünékeny részletet, mely nem ad összefüggő képet a tájról [*glimpses through the shifting rents in a thick fog – bits of vivid and vanishing detail, giving no connected idea...*]” (273-74; 47.) A mű zárószorai még egyszer visszatérnek a ködmotívumhoz: „És ezzel vége. Eltűnik, ködbe vész [*He passes away under a cloud*], szívében kiismerhetetlenül, elfeledetten, bocsánat nélkül, nagyon-nagyon regényes módon.” (602; 253.)

E képzetsoport jelentőségét nem csupán szépségében, önmagában vett hatásosságában látom, hanem abban a viszonyrendszerben is, amely az ismétlés *Lord Jim*ben megjelenő ideája, és az *A sötétség mélyén* mint intertextus között tárul fel. A regény első olvasásra is nyilvánvaló témája az ismétlés elkerülhetetlensége: Jim Dosztojevszkij félkegyelműjéhez hasonló karakter, aki a terembe történő belépése pillanatában már tud-

ja, hogy erős elhatározása ellenére is le fogja dönteni a túlsó sarokban lévő vázát. Hősünk mindig akkor hagyja ott állásait, átmeneti menedékeit, amikor olyasvalaki jelenik meg a színen, aki akár akaratlanul (például a kidobott kapitány), akár intuitív célratöréssel (például Genleman Brown) egykori dezertálására emlékeztetik. A menekülések indítéka a szembesüléstől való félelem, magyarázata a tiszta lappal való indulás vágya, következménye pedig a kisebb-nagyobb mértékű hűtlenség, akár támogatóival, akár Jewellel szemben.

Az ilyen akciók nyomkövetése során nyilvánvalóvá válik, hogy a regény igazi témája bizonyos nyelvi relációk elkerülhetetlen ismétlődése, valamint az, hogy Marlow-hoz hasonlóan Jim sem tud túllépni a nyelvi reprezentációk szintjén. Üldöztetésének érzetét éppoly fiktív, a külvilág reakciójához alig kapcsolódó, mindamelllett kényszerítő erejű szemiotikai konfigurációk, belső ábrázolások okozzák, mint amelyek az énről alkotott, lacani értelemben vett tükörképet kialakítják. Mind a narrátor, mind pedig a főhős az elbeszéli történet mögöttes rétegét, rejtett magvát szeretné megérteni, az egy adott nyelvi síkról kiinduló próbálkozás azonban csak újabb nyelvi síkra juttatja el őket – a *Patna* és Patusan közötti távolságot csak az összecsengés, a hasonló jelentők által kifejtett vonzerő, az ismétlés lehetőségének vágya hidalja át.

E vágy azonban kielégületlen marad, s ez a hiányélmény már magának a vágnak a szerkezetébe van beleködölve. Jim vágya annak a helyzetnek a megisméltése és korrekciója, amelyben egyszer tévedett, ez azonban azért lehetetlen, mert az akkori helyzet elválaszthatatlan a hős önmagáról alkotott, illuzórikus, félreismerésén alapuló nyelvi reprezentációjától. E reprezentáció szükségszerűen uralhatatlan, szükségszerűen helyettesítésekkel és a szubjektum megosztottságával jár. A karteziánus gondolatot módosító Lacan ezt így fogalmazta meg: „Ott gondolkozom, ahol nem vagyok, következésképpen ott vagyok, ahol nem gondolkozom.”¹³ E gondolatot dramatizálja Jim is, aki az *énonciation* és az *énoncé* közötti különbséget fogalmazza meg akkor, amikor kijelenti: „(t)udom én jól: én leugrottam... (de) az ő művük volt minden.” (319.) A hős tehát mást mond és mást cselekszik, mint amire valójában gondol, s ez a megállapítás visszavisz ahhoz a kiindulóponthoz, amely szerint a regény művészi ábrázolásmódja az allegorikus-parabolikus mód. Ha ugyanis elfogadjuk, hogy a *Patna* történet a szándék és cselekvés közötti úrról szól, akkor e két szimbolikus sík olyan viszonyrendszerét ismerjük fel, amely megfelel egy tradicionális, quantiliánusi allegóriadefiníciónak (Angus Fletcher meghatározása szerint e trópusról akkor beszélhetünk, ha egy adott kijelentéssel egyvalamit mondunk, de másvalamit értünk).¹⁴

De a regény túlmutat ezen a definíción, s egy korábban leírt, alternatív allegória-fogalom bevezetését teszi szükségessé. Ennek elsődleges oka az, hogy nem szerepeltet egyetlen olyan metafikcionális pozíciót sem, amelyből (vagy ahová) az egyik narratív sík a másikba úgy válna lefordíthatóvá, lekódolhatóvá, hogy a történet záródása, azaz érthetősége véglegessé válna. Az egyik elbeszélő éppoly megbízható, mint a másik. J. Hillis Miller ezt így fogalmazta meg: „A regényt alkotó különálló epizódok sorrendjén belül egyik epizód sem szolgál kiindulópontként, a regény egységének alappéldájaként, hanem az egyéb epizódokkal való analógiája miatt a többi ismétlése, amelyben minden egyes példa

¹³ Lacan, Jacques: *Ecrits. A Selection*. Ford. Alan Sheridan. London and New York 1977. 517. l.

¹⁴ Fletcher. Angus: *Allegory. The theory of a Symbolic Mode*. Ithaca and London Cornell University Press, 1964. 2. l.

éppoly enigmatikus, mint a többi... a szöveg nem teszi lehetővé az olvasó számára, hogy alternatív lehetőségek közül válasszon, annak ellenére, hogy azok a lehetőségek pontos, meghatározott bizonyossággal azonosíthatók.”¹⁵

Ha elfogadjuk, hogy a regény elsősorban adott nyelvi relációk tudatalatti ismétlődéséről szól, és, hogy ezen ismétlődések a szándékolt jelentés és az azzal ellentétes értelmű kifejezések feszültségében szerveződnek, akkor a *Lord Jim* mint kvintesszenciálisan allegorikus mű áll előttünk. Szövege más, a közvetlen átláthatóság határán túllévő szövegek lezáratlan ismétlése. E szövegek vagy olyan, pszichoanalitikailag értelmezhető reprezentációk, mint például a hős „tükröképe”, vagy olyan, a mű szorosán vett határain túllévő írások, mint például az *A sötétség mélyén*. Az összekötő elem a szubjektumtól való kívülállás. E szövegek ugyanis Jim (és az olvasó) akaratától függetlenül, azon kívül működnek, és egy olyan szimbolikus rend létét példázzák, amely a szubjektum (lacani értelmű) meghasadásáért felelős. A tudatos individuum szándékol valamit, és másvalami származik a textualitás lezárhatatlan játékaiból – ezen „antihumanista” modell egyszerre felel meg egy olyan tradicionális allegóriameghatározásnak, amelyben a szöveg „birtokosa” más pozícióból beszél, mint ami szándékolt jelentését szignifikálhatná, és az újabb, Paul de Man által kidolgozott allegóriafelfogásnak, amely szerint a jelentésszintek közötti mozgás szükségszerűen a félreismerés, a tévedés pillanata:

Minden szöveg paradigmája egy szóképből (vagy egy szóképrendszerből) áll, és ennek dekonstrukciójából. De minthogy ezt a modellt nem lehet egy végső olvasattal lezárni, ez aztán létrehoz egy olyan kiegészítő szóképi ráakódást, amely az előző narratíva olvashatatlanságát beszéli el. A szóképeken, és végsősoron mindig metaforákon alapuló elsődleges dekonstruktív narratíváktól való megkülönböztetésképpen, nevezhetjük ezeket a narratívákat másod- (vagy harmad-)fokú allegóriáknak. Az allegorikus narratívák az olvasás kudarcát mondják el, miközben a tropológiai narratívák, mint például a *Második Diszkurzus*, a jelölés kudarcát.¹⁶

A de Man által az „olvasás allegóriáinak” nevezett jelentésformálási folyamat mindennek a „hatványozott”, többszörösen megjelenő változata, amelyben az első tévedés újabb, magasabb szinteken ismétlődik. Marlow narratívájának néhány eleme sajátos összhangban áll ezzel az irodalomfelfogással, azaz a félreismerés elemét nem pusztán visszatérő motívumként, hanem a mű ontológiai alapjaként szerepelteti. Hős és elbeszélő első találkozására nem került volna sor, ha a bíróság előtti tumultusban Jim nem hiszi azt, hogy az elhangzó „Cur!” szót Marlow mint sértést neki szánja. A félreértés abból származik, hogy a literális és a metaforikus síkok összekeverednek, azaz a korcs kutya feltűnésére közvetlenül reagáló felkiáltást Jim átvitt értelmű inzultusként értelmezi, önmagára vonatkoztatja. Ugyanakkor a kijelentés forrása más, mint aminek először tűnik: Marlow helyett a tömeg egy azonosítatlan tagja szól. Az epizód tehát nyitánya, koncentrált összefoglalása annak, ami a regény létmódját alkotja: a különböző narratív és szignifikációs síkok behatárolhatatlansága, szükségszerű perspektivikus torzítások, a nyelvi kijelentések eredetének és végpontjának tisztázhatatlansága. Jim úr meséjének kezdete egy másik narratíva uralhatatlanságáról szól, és oly módon illeszkedik a regénybe, hogy magát a művet is e fél-

¹⁵ Miller, J. Hillis: *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Cambridge, Massachusetts 1982, 34–35. l.

¹⁶ Man, Paul de: *Allegories of Reading*. New Haven 1979, 205. l.

reértés egyenes következményeként szerepelteti, hiszen ha a véletlen nem hozza így össze a két szereplőt, nincs mit elbeszélni.

E példa nem az egyedüli, prefiguratív szerepe miatt azonban egyike a legmarkánsabbnak. Két másik szövegrészlet hasonló szerepet tölt be. Az egyik Jewellel kapcsolatos, akinek nevét Patusan lakossága félreértelmezi, és Jimet egy páratlan értékű drágakő tulajdonosaként kezdi emlegetni. A másik, kevésbé nyilvánvaló epizód pedig Jim utolsó, fatális tévedéséről szól, aki a Gentleman Brownnal való beszélgetése során végig azt feltételezi, hogy a kalóz tud múltbeli botlásáról. Figyelemreméltó, hogy a Marlow-hoz, a Jewelhez, a Brownhoz kapcsolódó félreismerés-motívumok nem a mű egy részére koncentrálnak, hanem a regény elején, közepén és végén bukkannak föl, ráadásul a cselekményszerkesztés szempontjából kulcsfontosságú helyeken. E megosztás önmagában is a motívum jelentőségére irányítja a figyelmet, s e jelentőség fokozottá válik akkor, ha észrevesszük, hogy a denotatív tévedés mozzanata visszatér egy másik, magasabb narratív szinten is, azaz, de Man szavaival élve, az allegória hatványozott formában, az olvasás allegóriájaként jelenik meg. A regény makrostruktúráját ugyanis Jim azon meneküléstörténetei alkotják, amelyek szintén a félreismerés történetei: a hős tévesen föltételezi, hogy a Patna esetét szóbahozó, arra akár csak halványan utaló szereplők őt is felismerik, esetleg hibáztatják. Ezekben az esetekben Jim odébbáll, elhagyja az általa süllyedőnek tartott hajót, ezek a hajók azonban, ironikus módon, többnyire nem süllyednek el. Az alaptörténet így a korábban említett, esetlegesnek tűnő tévedésmotívum köré szerveződik, azt egy magasabb szinten megismételi, s egy esztétikai szempontból koherens darabot hoz végül létre.

E koherencia azonban legalábbis Janus-arcú. Egyfelől a mű hozzáférhetőségét, olvashatóságát biztosítja, s ezáltal a mű lezárásának irányába mutat. Ebben az értelemben az ismétlés megerősítés, amely egy megragadható jelenlét kisugárzásaként működik. Az esztétikai koherencia elemei lefordíthatók egy hasonlóképpen koherens idealista nyelvezet terminológiájára, s a mű igazi tárgyköre, mint például a „bűn” vagy a „felelősségvállalás”, megnevezhetővé válik. Másfelől azonban ez a koherencia folyton felbomlik. Felbomlik azért, mert a *Lord Jim* esetében az ismétlés azon rétege, amelynek tárgya a félreismerés, sem Jim, sem a két elbeszélő számára nem hozzáférhető. E művészi megoldás Conrad részéről azt sugallja, hogy a nyelviség jelensége alapvetően a szubjektum határain kívül helyezkedik el. A mű létalapja a félreismerés, azaz a megerősítő jellegű ismétlés eleve egy olyan referenciális töréson alapul, amelynek egy magasabb narratív szinten való visszatérése nem az illumináció, hanem a homály irányába hat, s a textualitás szféráját a karteziánus szubjektum szférájától függetleníti. A narráció, a nyelvi értelemképzés forrásaként nem az autonóm, humanista egyén jelenik meg, hanem éppen ellenkezőleg, az autonómia illúziójában élő szubjektum mint rajta kívül álló nyelvi relációk függvénye. Ez a tény azért is érdekes ennek a regénynek az esetében, mivel itt az ismétlődés lehetősége éppen a vágy és az akarat tárgyaként jelenik meg: Jim számára egy korábbi helyzet megismételhetősége mint autonómiájának kritériuma jelenik meg. Az ismétlés azonban lehetetlennek bizonyul a szubjektivitás ezen karteziánus szintjén, s csak egy másik, a szereplőktől és az elbeszélőtől független, a narratív szinteken átcikázó síkon válik lehetségessé. A regény tehát az ismétlés forrásként nem az autonóm szubjektumot, hanem a textualitás szféráját posztulálja. A mű az ismétlés megragadása által válik érthetővé, az ismétlődés tárgya azonban mindig egy másik narratíva, egy másik, megelőző jel – a *Lord Jim* létmódja ebben az értelemben maga az allegorikus kifejezőmód.

A VALÓSÁG KÉP-ZELGÉSEI

Szemben de háttal. Botho Strauss *A viszontlátás trilógiája* című művéről¹

BREIER ZSUZSA

Botho Strauss drámája egy képpel indít, nem a darab *cselekményével*: egy kiállítóteremben *járkálnak* a kiállítás nézői. Jönnek és mennek. Ez a jövés-menés az egész darab meghatározó koreográfiája. A kép előrevetíti azt az egymás-mellett-létet, amely a darab szereplőinek, akik egyben a kiállítás nézői is, kapcsolatát meghatározza. Ez után a rövid bevezető néma-jelenet után lemegy, majd másodszor is felmegy a függöny.

A darabot bevezető kép utal a mű filmszerű építkezésére: egymás után villannak föl különböző képek, a szereplők mindig új és új beállításban, néha mintha új szerepben is lennének meg. A föl villanó képek sorozata töredékes jeleneteket mutat. Az újra és újra megszakadó cselekmény ill. a föl-fölvillanó képek azt a benyomást keltik a nézőben, hogy a történések vagy éppen cselekvések helyére helyzetek léptek. Különböző beállítások vannak, és az adott „kép” szereplői jól-rosszul eljátsszák szerepüket.

A kiállítóterem sem közömbös hely: emberek járnak-kelnek, haladnak el egymás *mellett*. Találkozások és elválások színhelye ez. Botho Strauss mondta egy beszélgetésben, hogy olyan helyszínt keresett, amely lehetővé teszi a színpadon egy természetes jövés-menést.² A kiállítóterem, illetve Strauss szereplőinek tere *átjárókkal* tagolt. A kiállítás *alkalmi*: a szó a darab emberi kapcsolatait is jellemzi. A kiállítóteremben *képeket néznek* a látogatók. S mint megtudjuk, nem is az a legfontosabb, hogy látják a képeket. *Hiszen van az úgy, hogy igazában nem is annyira látni akar az ember, amikor néz, hanem érezni, láttatlanban*. S ezzel a darab értelmezésének két kulcsszavát adja Susanne a kezünkbe: a nézés/látás metaforája éppúgy végigvezet a művön, mint az érzés. A kiállítás nézői megnézik a képeket, hogy aztán *elkalandozzanak*.

S hogy hová is vezetnek ezek a kalandok? A nézőkhöz. A művészklub tagjai, egy baráti kör alkotja a nézőket. Ezen a kiállításán a szereplők magukat teszik ki közszemlére. A kirakat ikonográfiája nemcsak a *nézz meg*, de a kitárulkozás attitűdjét is implikálja. Ezért aztán különösen zavarba ejtő, hogy ezek a figurák nincsenek készen, mint a képek. Nem lehet őket olyan egyértelműen felismerni, megfogni és elvinni. Sőt, még kiállítani

¹ A dolgozat forrása: Botho Strauß „Trilogie des Wiedersehens” című drámája (Hanser: 1977). A magyar idézeteket az alábbi fordításból vettem át: Botho Strauß: *A viszontlátás trilógiája*. Petra Szabó Gizella fordítása. In: B. S.: Kicsi és nagy. Budapest 1990. (Modern könyvtár 604.)

² Kazubko, Katrin: Der alltägliche Wahnsinn. Zur „Trilogie des Wiedersehens”. In: Text + Kritik H. 81. (Jan. 1984), 20. l.

sem. Hiszen maguk sem tudják pontosan, hogy kik is ők.³ Hogy van-e identitásuk. S mit is lehet ilyen helyzetben ki-állítani? A meghasonlottságukat, arctalanságukat? Vágyaikat és képzelődéseiket? Strauss kettéhasítja a világot: egymás felé fordult arcok mintha csak a vágyak birodalmában lennének. A realitás a *hátak* világa.

Jellemző módon egyetlen kép ismerhető fel mindjárt a mű elején: Síkság egy végtelemben vesző úttal. Strauss szereplőinek útja is el-vezet. A közös tér csupán átmeneti.

Ki-állítás és el-tűnés

Botho Strauss darabjában nemcsak a képen tűnik el az út; maga az eltűnés a mű egyik központi képe. A szereplők is el-eltűnnek egymás és a nézők szeme elől, néha teljesen váratlanul és érthetetlenül. Az eltűnést kíséri és fokozza a „blende”-technika: a gyakori hirtelen fényváltások illetve a rövid elsötétítések nem csupán a történések és kapcsolatok töredékes jellegét hangsúlyozzák. Egy-egy blende hatása a szereplők illetve az adott történés ki-állítása is.⁴ És mi az, amit a megvilágított „kiállítási” objektumok – a darab szereplői – mutatnak? A lehetőségek. Hogyan lehet egyedül, egymás mellett, egymással szemben, együtt és mégis egyedül etc. A hirtelen váltó fények után új beállításokat látunk – mintha azt mondaná Strauss: történhet így is és úgy is. Mintha minden variáció egyaránt valóságos lenne – holott úgy tűnik, kizárják egymást és az élet csak egy konkrét megvalósulást enged. A *Trilógia* egyfajta többsíkú lét valóságosságát szuggerálja.

Susanne és Answald az egyik jelenetben *egy pillanatra egymáshoz simulnak*. Ám még ugyanebben a pillanatban elvágja egy blende az idillt és a vágást követő képben Answald egyedül ül a padon. Mintha mindig is egyedül ült volna. Mintha csak valami tévedés vagy álomkép villantotta volna be az iménti pillanatnyi együttlétet. Vagy talán éppen az egyedüllét a lidérc?

Ebben a darabban tárgyak is eltűnnek: a teremőr széke és Miki, a kisfiú polaroidkamerája. Önmagukban jelentéktelen ügyek. Eltűnésük azoban jelez valamit. A fotó, a film megörökített valóság. Technikai kísérlet, az elillanó, eltűnő, megszökő pillanatok fogvatartására, konzerválására. Strauss darabjában azonban a kamera sem képes örökkévalóvá tenni azt, ami természetétől fogva mulandó. Egy ironikus fordulattal Strauss eltünteti a filmkazettát, amely az eltűnő pillanatok fogvatartására lett volna hivatott. A darab második része azzal fejeződik be, hogy mindenki a kazettát keresi. A beállítás azokra a straussi jelenetekre emlékeztet, ahol a szereplők mindannyian egy nem látható valamit fixíroznak. Némán, feszített figyelemmel állnak és (a csodára) várnak.

Hasonló értelmet nyer a teremőr székének eltűnése is. Egyszer csak, teljesen váratlanul, nincs a helyén a szék. A teremőr magán kívül van: „...a székem [...] nevetséges dolog, semmiség... nem is akarnám ezzel zavarni, de hát itt volt, és most nincs... [...] nekem van idetéve...”. (kiem. B. Zs.) A szék az övé. Nem lehet csak úgy elvenni tőle. A szék a fogódzó. Kapaszkodó. Valami, ami a biztonság látszatát kelti az ingoványban. A teremőr úgy érzi, elvitték *alóla*. Mint azt a bizonyos talajt az ember lába alól...

³ Peter Iden a „Der Fluchtort ist Treffpunkt” című tanulmányában a kiállítóterem találkozhely-jellegét hangsúlyozza, s ebben az összefüggésben a szereplők önmagukra-találásának momentumát. – In: Frankfurter Rundschau, 14. 6. 1977.

⁴ Strauß „Schlußchor” című darabjának első képe „tökéletesíti” ezt a technikát: ott a darab szereplői egy csoportképet alkotnak és egy fényképész időnként kattint.

Mindkét eltűnt tárgy a kézzelfogható világ része. Nem csupán a tárgyi világhoz való görcsös kapaszkodás kifigurázásáról van szó. A darab szereplői megtapasztalják, hogy ez a látszólag biztonságos tárgyi világ is éppoly esetleges, mint az érzelmek világa. Mint a nem-kézzelfogható, nem-kiszámítható, nem pontosan körülhatárolható *belső* világ. A teremört ugyan meg lehet fosztani székétől, de Moritzot képeitől már nem ilyen egyértelműen. Nagyon is eltérnek esetenként a *kapaszkodók*. A kiállítás képei, amelyek a teremörnek semmit sem jelentenek (*Sehol egy kis melegség, egy kis vidámság, egy példázat, egy tanulság, sehol egy kis élet, egy társ, egy válasz egy kis büszkeség, csoda, szomorúság; se mondanivaló, se köszönet, se talány; semmi öröm...*), Moritznak hozzátartozói. Úgy ragaszkodik hozzájuk, mint más szeretteihez. Tehát mégsem csupán pótlék? Talán betölti az űrt? Strauss itt is a látás metaforájával ad választ: Moritznak úgy kellene a képek, mint másnak a *szemüveg*. Kísérlet az elveszett paradicsom (éleslátás) visszaszerzésére?

Az eltűnés-keresés-várakozás létforma egyik játéka a bújócska. A legnyilvánvalóbban Susanne és Moritz játsszák. Az ő bújócskájukat mintegy aláfesti a többi szereplő „járkálása”: egymás felé közelednek, ugyanakor egymás elől menekülnek mindannyian. Az első rész egyik furcsasága, ahogy Moritz keresi Susannét. Akit azonban, *úgy látszik elnyelt a föld*. A kifejezés itt csupán egy kép. Botho Strauss egy korábbi drámájában a szó szoros értelmében elnyelte a föld az egyik szereplőt.⁵ A *Trilógiában* nincs ilyen direkt ugrás álom- és éber világ között, mégis jelen van egyszerre több dimenzió: finom utalások, a kézzelfogható világ valóságosságának és kizárólagos érvényességének folyamatos megkérdőjelezése révén. Susanne nem tűnhetett el: a kiállítóterem egy jól áttekinthető, belátható tér. Eltűnésében van valami titokzatosan kísérteties. Ezt a benyomást erősíti a következő jelenet: miközben Moritz beszélgetőpartnerével képekről és a művészetről értekeznek, csatlakozik hozzájuk egy újabb szereplő, Peter, aki szintén Susannét keresi. Kérdését azonban meg sem hallják Moritzék, mintha nem is mondott volna semmit, úgy tesznek. Azonkívül éppilyen titokzatosan tűnt el Moritz korábban, amikor egy jelenetben Susanne hozzá beszélt. Susanne monológja alatt Moritz jelen is volt meg nem is: ott állt a háttérben, aztán egyszer csak nem állt ott, majd ismét feltűnt. Strauss darabjainak egyik legfőbb jellemzője, hogy ugyanabban a pillanatban több – elvileg egymást kizáró dimenzió lebeg a színen. Miközben néhány szereplő színen van, látszólag egymással interakcióban, megjelenik egy másik világ, ahol ugyanezek a szereplők egészen más viszonyulásokba vannak bonyolódva. Így lehetséges az, hogy miközben az egyik dimenzióban kapcsolatban, beszédben állnak egymással, közben és ugyanakkor menekülnek egymás elől vagy éppen keresik egymást. Mintha többféle tudatállapot válna egyszerre láthatóvá.

Míg az első részét a darabnak Susanne keresése szötte át, a másik részben Moritz tűnik el – ő azonban nem olyan nőiesen-titokzatosan; nem mint a *kámfor*. Moritz egészen konkrétan, amúgy *férfiasan* tűnik el: egy másik nővel (tehát nem Susannéval, akivel örökösen egymásra találni készülnek!), Ruthal akar elutazni. Ismét egy sokat próbált Strauss-téma: az örök fáziskésés. Mikor a férfi előre lép, a nő hátrál. Ez a páratlan-páros tánc.

Ritmuszavar

Susanne és Moritz ugyanúgy búcsúznak, mint ahogy találkoztak: nem érintették meg egymást. Eltáncolták az évek óta szokásos tánclépéseiket, azzal a reménnyel, hogy a for-

⁵ L. Strauß „Bekannte Gesichter, gemischte Gefühle” című drámáját.

dulóban találkoznak: *hányszor sarkon fordultunk már egymás elől az utolsó pillanatban – így Susanne – Vagy ő lépett le, vagy én. [...] Érkezés és távozás között ott a forduló, s a fordulóban találkozunk...* Egyáltalán lehetséges-e ebben a konstellációban forduló és találkozás? Mintha a koreográfia a szereplők akaratától független lenne. Keringenek egymás körül, hol szemben egymással, a közeledés szándékával, de azzal a bizonyos ritmusszavarral, mi akadályozza az egymáshoztalálást, hol pedig háttal egymásnak, egymást nem látva.

Susanne *üdvözlő* szavai a darab elején *Ne nyúljon hozzám! Khhsss! Vigye innét a kezét!* Moritznak szólnak. Ők ketten az *egymásnak háttal szembesítettek*. El tudnak újra és újra válni, anélkül, hogy egyesültek volna. Susanne később másokkal szemben is megismétli ezt az elhessegetést/ellökést. Addig vár – makacsul és kitartóan –, addig gyűjtögeti és ápolgatja magában a nagy érzéseket, míg egyszerre *meggörnyed a várakozás terhe alatt*. Attól való félelmében, hogy *felhígítja* a nagy érzéseket, nem pazarolja őket. Tartogatja a nagy egyesülésre. Ezért tol el mindenkit magától. Minden emberi meleget. Ezért látszik úgy, mintha *jég és hamu* lenne a *szíve helyén*. Pedig ott vannak raktáron az érzelmek. Csakhogy úgy tűnik, elkopnak az érzelmek anélkül is, hogy használnánk őket. Kiegésznek anélkül, hogy égték volna. Jellemző módon Susanne az egyetlen szereplője a darabnak, aki senkivel sem tegeződik. A bizalmat is raktározza, hogy majd annál több és intenzívebb legyen, minél tovább tartogatja. Persze ez is csak a képzelet játéka. Amikor aztán valóban sor kerül *bizalomadományra* – Answald, miután kiállta a próbát, tegeződhet Susannéval –, valahogy nem sikerül a dolog. Váratlanul visszaveszi Susanne az *el-pazarolt* bizalmat s visszatér a *Kss! Tűnjön el innen* attitűdhez és ellöki Answaldot is. A nehezen szeretett *te* bizalmasságát megsemmisíti egy jeges *Önnel*. Egy olyan pillanatban, amikor mindkettőjük boldogtalansága, kínzó egyedüllét-tudata tetőfokára hág: Answald nem tudja elfelejteni szerelmét, aki elhagyta őt; Susanne *lestrapált roncsnak*, levágott *fejek* érzi magát, miután Moritz eltűnt Ruthtal.

Arctalanság

Susanne és Moritz: furcsa pár. Beszélgetéseik sem párbeszédnek. Van, hogy tényleg jelen vannak, amikor szólnak egymáshoz: ilyenkor Susanne magázza Moritzot. Van azonban egy más dimenzióban érvényes dialógusformájuk is: ilyenkor Susanne tegezi a férfit.

Várnak egymásra. Susanne mégis úgy éli meg ezt a még-nem-létrejött összetartozást, mintha ettől függné léte. Énje csak Moritz által létezik: *Mondja, Moritz, voltaképp mi az, amiről rám ismer, ha meglát? Hogy lehet, hogy éppen engem, aki semmiben sem vagyok más, mint más, időről időre fölfedez, és nem téveszt össze senkivel* – kérdi Susanne inkább magától mint a férfitől. S a kérdés nem is igazán kérdés. Susanne félelmét és vágyát önti szavakba. Végző soron létezésének bizonyítékát akarja. Ha Moritz látja őt, ez megnyugtató bizonyíték arra, hogy ő valóban látható. De csak ha Moritz látja és ráismer. Csak Moritz rá irányuló, az arcnélküli tömegetől megkülönböztető, őt abból kiemelő figyelem teszi Susannét azzá, ami. Hiszen ha ő maga tükörbe néz, *semmi olyat nem lát[ok], amit akárhány idegen arcon föl ne fedezhetné[k]*. Önmagában, önmaga előtt tehát nincs saját arca.⁶ Kérdés persze, mi teszi Susannét arctalanná. A másik *tekintetének* hiánya, vagy éppen kényszerképzetté vált uralkodó gondolat, miszerint az önmagábanvaló lét értelmetlen.

⁶ Az arctalanság problematikájához l. Katrin Kazubko tanulmányát a darabhoz, amelyben a szerző többek között az említett idézet kapcsán Susanne „én-gyengeségéről” (Ich-Schwäche”) beszél.

Susannét Moritz csak azon az áron tudja énjéhez segíteni, ha először (vagy egyben) meg is fosztja tőle: *Kilúgoztad az önérzetemet, Moritz* – vádolja a nő a férfit, amikor arra gondol, hogy Moritz megfosztotta őt az arca történetétől és csak azt látja benne, aminck Susanne az ő (jó?)voltából látszik lenni. A nő *megborzad*, amikor hirtelen nem jut eszébe a lányneve: A Moritztól kapott kétes identitás ára a kilúgozottság. A múlt, a régi identitások drasztikus megsemmisítése. S amikor Ruth arról az *őrületről* beszél, hogy *hogyan nyire komolyan tudjátok venni ti magatokat meg a szaros kis ügyeiteket*, akkor ezzel nemcsak keserűségének ad hangot. Adalék ez a kifakadás a kilúgozottságtémához is. Hiszen Marlies azért nem figyel Ruthra, mert ő is egy kapcsolat áldozata. Csak szerelme tárgyát látja. Ruth szavaival szólva *egy hisztérika lett belőle. Egy idegronc. Amiatt a képcsarnoki superman miatt.*

Nemcsak Susanne hajszoja énje elismerését. A darab szereplői lázasan keresik-várják a másikat. Vágyják a másik figyelmét. Az elismerésüket a másik által. Susanne tévedésben van, amikor Ruthot vádolja, hogy elvette az ő Moritzát. Nem történt semmi Moritz és Ruth között: az egész ügy csupán *egy kétségbeesett kitörés volt* Moritz részéről. A két nő veszekedése azonban felszínre hozza azt a minden szereplőt égető vágyat, hogy valaki figyeljen rájuk, valaki segítse őket önmagukhoz: „...Az egész kis közjátékban az ér a legtöbbit, hogy utána mégis, így vagy úgy, kicsivel jobban odafigyelnek az emberre...” vallja meg Ruth.

A darab egyik *örege*, Franz, amikor a szerelemről próbál boldogtalan, elhagyatott fiának valami érvényeset megfogalmazni, az *érdeklődés* kölcsönösségének fontosságát hangsúlyozza. Az odafigyelés vágyása nemcsak férfi és nő kapcsolatának egyik meghatározója. Amikor Richárd megpróbál elmesélni egy regényt Felixnek, egyre jobban felizgatja magát, belezavarodik a történetbe, dühbe gurul, ha nem jut eszébe valami; átkozza a saját emlékezetét, amin minden *áthullik, mint egy szitán*. Ám tehetetlen dühének csak részben oka az a *kurva gyilkos* ofszetgép, aminek a hangja *mindent elrongyol, kilúgoz és szétmar* benne. Valójában azért izgatja föl magát, mert nem kapta meg az olyannyira vágyott odafigyelést: *Biztosan leesne az aranygyűrű a kezéről, ha egy-két kiségitő kérdéssel némi érdeklődést⁷ tanúsítana az iránt, amit az ember el akar mesélni magának... Mondjuk egy „aha” vagy egy „nahát” is megtette volna, esetleg egy „hogyhogy”, egy szikrányi érdeklődés!* – fakad ki Richárd.⁸

Hát – hátnak – vetve

Az arcátlanság érzése kínozza Susannét. Azért is nevezi kettejüket (Moritzot és magát) egymásnak *”hátnak szembesítettnek”*⁹ Hát – a – hátnak – vetve: idegen dolog ez – nincs tekintet: nincs kifejező pillantás, nincs egymásba gyönyörködés, nincs egymásra figyelés.

⁷ Az eredeti német szó, a „Beteiligung” pontosabban kifejezi, hogy itt valamiféle rész-vétről van szó, a másik dolgaiban való részvevésről, vagyis egy valódi odafigyelésről és nem csupán érdeklődésről.

⁸ Bernhard Greiner mutat rá elemzésében arra a sémára, amely a darab szereplőinek egymáshoz való viszonyának meghatározója: a polaroidkamerás gyerek mutogatja (ál?)sebeit, pénzért cserébe. A séma: „megmutatom a sebcimet – adj pénzt” a felnőttekre a következőképpen érvényes: „Megmutatom a sebeimet – adj figyelmet”. Greiner változatában: „ich zeig dir meine Wunden – gib mir Rede; Rede, die mir ‘ein Gefühl für mich’ gib”. Vagyis olyan odafigyelést, olyan „beszédet”, amitől én „érezem” magam. – Bernhard Greiner: Dramatik der Zeichen. Botho Strauß: „Trilogie des Wiedersehens”. In: Text und Kontext. (13. 1. 1985.)

⁹ „Rücken an Rücken Vereinte” áll az eredetiben: vagyis egymással hátnak hátnak vetve egyesültek; a magyar fordítás, amikor a „szembe” szóval operál ebben az összefüggésben, nem adja vissza pontosan a művön vé-

A hát a mű egyik központi képe. Egy menekülést idéző képpel indít a darab: Susanne, *mint ki végre menedékre lett, nekiveti hátát a falnak*. Senki nem üldözi, de úgy veti hátát a falnak, mint aki éppen elmenekült valami veszedelem elől. S amint megjelenik a színen Moritz, gorombán elküldi. A darabban később is többször fölbukkan a hátát a falnak vető ember képe. A kép harcot implikál. Bizalmatlanságot. Akit megtámadnak, az veti hátát a falnak, védekezéséppen. Vagy aki megtámadva érzi magát. Strauss darabjában inkább az utóbbi eset áll fenn: *Nevetéséges vagy, Moritz. Támadással akarsz egy támadást kivédeni, holott nem is támad rád senki* – mondja Lothár. A fal hátvéd. Szemből pedig a bizonytalan támad. Mégis inkább a hideg és idegen falat választják ezek a figurák, mint a *meleg* tekintet. Mert a tekintet veszélyeket is rejt magában. Lát. Esctleg átlát. Az érzelmek kiszámíthatatlansága, az érzelmek megvallása okozta kiszolgáltatottság félelmet kelt: Martin megjáé attól, hogy túlságosan *kiszolgáltatta* magát Franznak, amikor elmesélte, hogy szeretőt tart és nem kap cserébe hasonló értékű vallomást. Átlátszósaáa elviselhetetlen, mert ő nem lát át a másikon.

Johanna, amikor a szerelemről beszél, *emberölést* emleget. Mintha a szerelem csupán ürügy lenne arra, hogy egy *idegen* megsemmisítse *védtelen áldozatát*. Az én félelmében menekül, a kiszolgáltatottság érzése uralja gondolatait. A nem-én, vagyis az idegen, azáltal válik fenyegető támadóvá, hogy szemben áll az énnel: **szem**-ben, vagyis át-hatóló tekintete lecsupaszt-lekopaszt. Ebbe a konstrukcióba bonyolódik Susanne is kilúgozottságkomplexusával: kiürült, kiűrtette őt az, aki alapvetően idegen számára. Üressé vált, *át-eresztő* lett olyan valakinek a kedvéért, aki *kedves* és *gyűlöletes* egyszerre.

Ez a kiszámíthatatlanság és bizonytalanság űzi Strauss figuráit. Mint a darab második részének a címe mondja: *Nem tudni, kicsoda*. Soha nem lehet *biztosan* tudni, ki kicsoda. Ki mennyit lát. Ki mit érez. Kiben mi lakik. Ki kivel mit hogyan meddig. És a meddig egy fontos része ennek az ingoványnak. Merthogy minden szereplő története búcsúzások története is. És még mindig a hátkomplexumnál vagyunk. A hátukat mutatják, akik elmennek. Az elválás/viszontlátás zűrzavarának szakított megjelenítője a Marlies-Felix pár. Veszekedéseik véresen komolyak, mégis nevetségcesek. Kegyetlenek és gorombák egymással, mégsem szánjuk őket. Kibéküléseik ennek megfelelően ízléstelenül turbékolócsak és hamisak. Számtalan elválásaik egyike után Marlies barátinőjével, Johannával *szened*: *Minden részem hát és hát. Az arcom is* – siránkoznak. A sikertelen kapcsolatteremtés metaforája ez: bármerre néznek, mindenütt csak hátakat látnak. Sőt: önmagukat is egy merő hátként élik meg. A kommunikációra képes arc elvesztésének elviselhetetlen gondolata kínozza Strauss szereplőit. Persze, van ennek a szenvedésnek szenvedéjsjellege is. A barátinők kérdezik egymástól: *Mondd, nem visszük túlzásba? [...] Szenvedünk egy kicsit azért igaziból is? Vagy a szenvedés is a realitás képzelgése lenne csupán?*

Elmosódott a határ a valódi és az eltúlzott érzések között is: elhangzik ugyan a drámban, hogy *törpe szenvedélyek* gyötrik-boldogítják ezeket a figurákat,¹⁰ de leszűkítené az

gigvönuló arc/hát metafora egyik fontos részét. Itt éppen arról van szó, hogy nem szemben egymással, nem az arcukat egymás felé fordítva, nem egymást nézve-figyelve-elismerve egyesült pár ez, hanem furesa módon hátal egymásnak. Milyen „egyesülés” az ilyen?

¹⁰ Strauß különös szöfordulattal jelzi a darab szereplőinek ezt a sajátos kettősségét, ahogyan egyszerre boldogak és boldogtalanok, ahogyan se boldogságukat, se boldogtalanóságukat nem tudják megélni igazán, ahogyan valami langyos törpe-érzelemmé mosódnak az örömek és bánatok: „glückstraurig” – szó szerinti fordításban „boldogszomorú”, Petra-Szabó Gizella fordításában „szomorittas” – ezzel a szóval jellemzi magukat és szenvedésüket Johanna.

értelmezést, ha Strauss *kiállított* figuráinak minden érzelmét pusztá szenvelgéssé degradálnánk. Minden páros fölbomlott vagy bomlik; az egyetlen együttmaradó pár idillje is hazugságra épül. Nincs különbség ezért az örökké civódó és a mások szemében a harmonikus együttlét idilljét megtestesítő pár között sem.

A darab végén Susanne egyik megjegyzése még inkább megerősíti azt a benyomást, hogy ezek a világraszóló fájdalmak és örömek, amikkel a darab szereplőinek élete telik, amit erre a kiállításra elhoztak *bemutatni*, hogy cserébe egy kis odafigyelést kapjanak – nos mindez ingoványnak bizonyul. Nemcsak a beszéd nem tud lépést tartani a gondolatokkal, nemcsak a gondolatok változnak *lóhalálban* akárcsak az érzelmek; még ráadásul a biztosan érzett/megélt fájdalom is szétfoszlik utólag: *Nincs idegenebb a kiállt fájdalomnál, mely majdhogynem énhasadással fenyegetett. Nincs idegenebb...* Öröm és fájdalom csak átmenetileg érvényesek. Ennek fényében nem meglepő az sem, ha Marlies *korlátozott felelősségű életközösségről* beszél, bár ezt valahogy vádiratnak szánja az őt elhagyni készülő Felixszel szemben. Nem védőháló a boldogság, de éppígy nem az a fájdalom sem.

Tétlen várakozás

A fájdalom *majdhogynem* énhasadással fenyegetett. A *viszontlátás trilógiája* egy majdnem-darab. A szereplők majdnem egymáshoz érnek, de aztán csak átvált a *jövés-menés*be. A közeledés távolodásba. Susanne és Moritz kis híján ott volt már a fordulónál, de aztán marad *az ismétlődések azonosságá*. Ahogy a darab író-szereplője, Peter fogalmaz: *elválástól elválásig* élnek ezek a figurák, s ha nem volna a viszontlátás, egy-egy műnek a *viszsa-visszatérte*, akkor valóban csupán elválás, elszakadás lenne életünk. Az egyetlen stabil pont az elválások hektikus, érthetetlen zűrzavarában a viszontlátás, amikor megpihenhetünk. Az örökké civódó pár lépéseinek koreográfiája ennek a jövés/menés/elszakadás-témának kifigurázott, komikus változata: egy örök *fel és le*, állandó húzlak/cresztlek.

A darab szereplőinek sajátos konstellációját egy Oelze-kép idézi: Moritz önti szavakba e képet megidézve a képpé merevedett várakozás vízióját: *Várunk valakire, s közben valaki a hátunk mögött áll; mögöttünk áll; és mindig lesz, aki várni lát minket. És akkor talán ő lesz, akit várunk, s aki ezelatt a hátunk mögül figyel bennünket, amint várjuk őt...* A szereplők maguk is egy kép – mozdulatlanok, hagyják magukat *megfesteni*. Állnak és várnak, hogy mit tesz velük az *ecset*. Hogy mikor festik melléjük azt, akire várnak. A képpé merevített várakozás pillanata.¹¹ Várakozással teli arcok fordulnak valami meghatározatlan felé, s közben a jelenlévő valóságnak mindenki a hátát mutatja: ez a konstelláció az, ami eleve kizárja egymás *megismerését*.¹² A jelennek, a jelenvalóságnak hátat fordítanak az ismeretlenségével csábító jövő kedvéért. A kiállítóterem ennek a tétlen várakozásnak is metaforája: egy olyan hely, ahol mindig vasárnap van.

¹¹ Szikora János kiváló rendezése a Radnóti Színházban (Az idő és a szoba, 1993) érzékenyen kitapintotta és megjelenítette ezt az állandóan visszatérő Straub-víziót.

¹² Bernhard Greiner találó megjegyzése ehhez a képhez, hogy a szereplők, mivel maguk is egy kép figuráivá válnak, nem tudnak „megfordulni”. A hátuk mögött van a számukra elérhetetlen, ami ugyanakkor várakozásuk célja. Straub egy olyan perspektívát mutat, ami furcsa módon a figurák háta mögül szemléli ezt a várakozó mozgást/mozdulatlanságot (?). Greiner tanulmánya végigvezeti a darab „szem”-metaforáját, végiggondolva a darab elején álló Bataille-móttót „közvetítőként” pedig Foucault gondolatait „használja”.

A nagy izgalmak kockázata és az árnyak

A télen vasárnap azonban csak az egyik pólus. A másikat Susanne – Moritz nyomán – *erőfeszítésnek* nevezi. Az egyébként *drámaiatlan* műnek van egy *drámai* fordulata: a kiállítás betiltása. Maga a betiltás azonban csupán a darab felszíni dimenziójában releváns. Félrevezeti az értelmezést, ha ebből a fordulatból kiindulva társadalomkritikai értelmet próbálnánk a darabnak adni. Amikor az elnökség bírálata az addig „akár egy kis család”-ként funkcionáló baráti látogatókört megosztja, és hirtelen mindenki talál valami kivetnivalót a kiállításban és egymásban, akkor a másik szálon, a két központi figura viszonyában történik valami a betiltásnál apróbbnak tűnő, a darab egészét tekintve azonban sorsdöntő jelentőségű változás. Susannéból hirtelen egy nyilvános szerelmi vallomás bukik ki: *Ennyire, mint éppen most, még sohasem szerettem magát... Ez most valahogy kikíváncozott belőlem...* mondja Moritznak. S ebben a pillanatban kezd összeállni ismét egy kép. Susanne fölidézi Moritznak az erőfeszítésről vallott filozófiáját. Moritz példaképei olyan emberek voltak, akiknek nap mint nap meg kell küzdeniük önmagukért. A sikertvak, akinek minden nap új, vagyis szüntelen erőfeszítésébe kerül, hogy apjára ismerjen. Susanne, aki eddig gondosan tartálkolgatta érzelmeit, hirtelen megért valamit Moritz lényéből. Meddő takarékláng-filozófiáját mintha föladná a termékenyebbnek tűnő erőfeszítés elvért. A begyakorolt koreográfia azonban itt is működésbe lendül: most Moritz hátrál: *Igen. Mondtam ilyet. Talán kétszer is. De aztán soha többet. S hogy most mit gondolok erről, azt nem tudom.*

Jól illik ebbe a kiállításba egy olyan kép, mint a *Karosszék, a csendben sápadó színek* képe. Ahol a támla által vetett árnyék foglal helyet az ülésen. Mintha a darab szereplői is csak önmaguk árnyai lennének. Richárd fejében *lyuk* tátong, Susanne áteresztő-átlátszó. A realitás szintjén mintha a semmittevés ürje lenne életük. Várazozás, álmodozás egy karosszékben. Mintha nem is lennének igazán jelen. A lyotardi NOW nem életterük ezeknek a figuráknak. Visszatérő vagy előrevetített árnyak inkább. Hiszen emlékeik vannak és vízióik. A *Tágas belső tér* című képen egy szűk szobában a tágra nyitott szem a téma: *az egyszerűt a végtelennel összenyitó szempillantás* mintha ezt a kettős életet is szimbolizálná. A szűk élettér *úr, ingovány, sötét zóna*. Vágyaik szintjén egészen más arcot mutatnak ugyanezek a figurák: a tétova tétlenség helyett itt erőfeszítés és kockázat a kulcsszavak. A darab írófigurája arról panaszkodik, hogy az emberek öröme és fájdalomra való készsége egyre sorvad: *A nagy izgalmak kockázatát nem kockáztatjuk többé. Arcunk az egész életünk folyamán jó, ha egyszer is eléri saját kifejezőképességének határát. Hamlet atyjának szelleme, ha bennünket jön figyelmeztetni, egy felvilágosult tévékommentátor arcát viseli.* Már egy Hamlet atyjának szelleme is hiába próbálná felborítani a felvilágosult optimizmus által megtámogatott nyugalmat.

Ugyan mincképpen is kockáztatná az izgalmakat, az érzelmeiket – ha tudvalévő, hogy a *szívügyek [...] szörnyű zűrzavart kavarnak az emberben*. A zűrzavarra pedig nincs magyarázat. A dráma egyik figurája *sötét zónának* nevezi azt a bennünk lakozó valamit, ami ugyan nem látható, nem tapintható, sőt meg sem nevezhető, mégis van. Érezhető. De nem érthető. Nem kiismerhető. S itt kanyarodhatunk vissza a művet fölvezető *Bataille* idézetéhez: *Ha félelem szívében csöndben életre hívok egy elidegenítő abszurditást, koponyám*

közepén, egészen fönn, egy szem nyílik ki. Érzelem és értelem, szív és koponya, vak félelem és a mindent látó szem összjátéka Strauss drámája...¹³

A zűrzavartól való félelem szülte a felvilágosult TV-moderátor bambaságot szüil. A *horzsolástól* való félelem tompítja Johanna és Marlies szenvedését szenvedgéssé. Susanne fájdalma nem pusztán *horzsolás*. Amikor Moritz Rutthal *világgá megy*, Susanne *reszkető* szívébe *borotvával* hasít.

Újabb ok a tétlenségre. Hiszen az érzés (a reszkető szív) kockázata.

Strauss szereplői azonban életben maradnak. Mert csak majdnem haltak bele... Ez is, mint minden más, csak majdnem sikerült. Az emlegetett *gyilkosság* és borotvapenge *csak képek* voltak. A fájdalom és a sebek is képpé válnak, hiszen majd emlékekké törpülnek. Hát ezek a *realitás képzelődése*.¹⁴

Egyetlen apró mozzanatban tér el a záró kép az indítótól: Moritz a darab végén nem egyszerűen megismétli Susanne védekező állását, hanem meg is erősíti azt: *...hasán a festménnyel, hátát a falnak vetve, megáll*. Egy újabb vizontlátás után pajzs is került. Egyre csökken a *látás* esélye. Egyre több a takargatás. Míg végül, mint azt a bevezető festmény indikálta, az út a *láthatatlanba* vezet.

¹³ Strauß legújabb drámájában (*Das Gleichgewicht*, Hanser, 1993) a férj „tárgyi bizonyítékokat” követel, feleségétől, „jeleket, tanúkat, nyomokat” azt igazolandó, hogy az asszony valóban kettős életet élt. Ha nincs bizonyíték, akkor nem volt másik élete a feleségnek. Strauß írásainak kezdettől fogva alapeleme a megélt valóság érvényességének kérdése.

¹⁴ Az újrendezett kiállítás egyik részlegét nevezik így. A realizmus művészete című kiállítás átalakult a valóság (realitás) képzelgésévé.

Pelléas, Mélisande és Golaud A Maeterlinck-dráma szerkezetéről

LUKOVSKY JUDIT

„Az ember ég és föld kicsiben.”
(Pi-Jen Lu)

A tény, hogy a drámát kitüntetem a többi irodalmi műfaj között, magyarázatot nem kíván. Minden más műfaj mellett is érvelhetnénk éppen ilyen súllyal.

Inkább csak az alkalmat ragadom meg, hogy itt és most elsoroljam, hogy számomra miért épp ez a műfaj „kiváló”. A dráma, ellenállva annak a mindent deszakralizáló folyamatnak, amit a szellem fejlődésének nevezünk, még a legcsökevényesebb alakjaiban is őriz valamit eredeti, rituális jellegéből. Welles-Warren *Irodalomelméletében* olvashatjuk: „... az eposzt nyilvánosan, vagy legalábbis előszóban adták elő: Homérosz költészetét olyan rapszodosz adta elő, mint Ion. Az elégiát és iamboszt fuvola, a meloszt lant (lúra) kísérte. Manapság a költemények és regények nagyobb részét csak a szemnek szólnak, s magunkban olvassuk őket. A dráma azonban még mindig – épp úgy, mint a görögöknél – kevert művészet, lényegileg kétségkívül irodalmi, de a [látványt] is tartalmazza...”¹ Látvány, vagyis alkalom arra, hogy a közösséget érintő, alapvető kérdésekkel kerülhessen szemben, – a szó szoros értelmében – egy embercsoport. Kérdéseire nemcsak az értelmét, az érzelmeit, hanem az érzékeit is működésbe hozó módon kap választ. Ugyan adott a lehetőség, hogy a drámaszöveget úgy olvassuk, mint a többi irodalmi alkotást, hisz nyomtatásban kézbevehetjük, de ha nem tesszük meg a benne leírt virtuális előadás képzeletbeli rekonstruálására a kétségtelenül többlet erőfeszítést, éppen azvész el, ami a dráma szövegében a legfontosabb: a felhívás egy közös rituáléra.

Ez az eredendően minden irodalmi alkotásban meglévő jellegzetesség a színházban (a színházat leíró drámában) ma is jelen van. Ennek révén a saját mítoszok iránt sóvárgó modern ember közelebb kerülhet az egységes és rendezett mitológikus világhoz. Vonzódásunk a mítoszokhoz teljesen érthető, hiszen: „... a mitológia egyik elsődleges társadalmi szerepe az, hogy képet ad arról a szerződésről, arról a kapcsolatáról, melyet az istenekkel, a természettel és saját belső szervezetünkkel kötöttünk. Mikor a mitológia irodalomává válik, és ez utóbbi felvállalja azt a társadalmi szerepet, hogy képet adjon az emberi létezésről, forrásvidékét mitológiai őseiben találja meg.”² Minthogy az isteni szférával való kapcsolat, helyünk a mindenségben és az önmagunkban rejlő talány kérdések véget nem érő, izgalmas sorát veti fel, s az irodalom, mint láttuk, tartogat válaszokat e kérdésekre is, gyümölcsözőnek ítélem bizonyos irodalmi művek ilyen jellegű vizsgálatát. Az, hogy az elem-

¹ Welles-Warren: Bevezetés az irodalomelméletbe. Budapest 1972. 347. l. „Érdekes megfigyelni, hogy az európai színház történetében milyen ívet ír le az előadás fogalom értékelése. Vannak korok, mikor a szöveg állandóságával és mélységével szemben jelentése pejoratív. Csak a XX. században, a rendezés jelentőségének megnövekedésével válik ismét elsődlegessé bizonyos szerzők felfogásában (Artud).” – írja Pavis, Patrice: Dictionnaire du théâtre. Éditions Sociales, 1980. Spectacle címszó.

² Frye, Northrop: Littérature et mythe. Poétique 8. 1971. 497. l.

zésre kerülő *Pelléas és Mélisande* műfaját tekintve dráma, a fentiek értelmében adott esetben erény. Ráadásul olyan dráma, melynek a mitológiával való kapcsolatai látványosak. Céлом tehát az, hogy adalékokat gyűjtsék Maeterlinck gondolkodásmódjáról az általános, mítoszi léptékű kérdésekre vonatkozóan.

Bevezetésképp álljon itt egy gondolat Hamvas Bélától, aki Hermész Triszmegisz-toszról szóló fejezetében a *Sciencia Sacra*-ban ezt írja: „Ez az alapképlet az, amin a tragédiák szerkezete nyugszik, ez a zeneművek szerkezete, de ez a festmények szerkezete, a szobrok, a filozófiák szerkezete is: elindulni a természet alapjairól, kiélesedni, a kritikus pontra elérkezni – a katarzist átélni és a világosságban kiegyenlítődni. Minden alkotás, ami az ember kezéből kikerül, a beavatás őselményét mondja el még egyszer. ... A lélek a sors pontján válságba jut és meg kell tisztulnia: fel kell ébrednie.”³ Ebben a megvilágításban különösen fontos szerephez jut a darab első jelenete, mely a *Pelléas és Mélisande* történetével (meséjével) annyira nem áll összefüggésben, hogy Debussy operaváltozatában nem is vesz róla tudomást. A jelenet természetesen szervesen illeszkedik a szöveg többi részéhez, de a kapcsolat logikája az álomszimbólumok kapcsolódásának logikájára hasonlít leginkább. Ami az első jelenetben végbemegy, nincs azonos fikción szinten a darab folytatásával. A befogadó „valóság” és az elkövetkező élmény (maga a dráma cselekménye) között képez hidat. Szereplői mindentudó szolgálók a palotából. A hozzájuk tartozó dialógusdarabban nincs is egyetlen kérdő mondat sem, abban a műben, melyet akár a kérdések (sőt, a megválaszolatlanul hagyott kérdések) drámájának is nevezhetnénk. Szerepük tehát a görög tragédiák kórusáéra emlékeztet. A szolgálók még egy alkalommal, az ötödik felvonásban, Mélisande halálos ágyánál jelennek meg később. Ez a visszatérés segít megérteni az első jelenet absztrakt szimbólumait.⁴ Melyek, a szövegben való megjelenésük sorrendjében a következők: az ajtó, a vár, a szolgálók, a kapus, felébreszteni, lemosni a küszöböt, világos van, a nagy kulcsok, vizet önteni és vízőzön.

Az ajtó átjárását biztosít két különböző természetű hely között. A várnak vannak ajtajai, melyek a mindennapos közlekedés céljait szolgálják, de a „nagy események”, a „nagy ünnep” előtti készülődésben is igen nehezen nyíló, nagy ajtót kell kinyit. A két tér, melyek között a nagy ajtó biztosítja az átjárást a fény-sötétség ellentéppárral jellemezhető. A szolgálók törekvése a fényre jutás az ajtón át. Azt, hogy egy beavatási rítus nézői vagyunk, bizonyítja a küszöb és ajtó lemosása, mely minden iniciációs cselekvéssor első láncszeme. Nem szabad figyelmen kívül hagyni a szkeptikus kapus utolsó mondatában az özönvíz szót, mely a székszis tagadására szolgál. „Az özönvíz csak azért pusztít, mert bizonyos formák elhasználódtak, kimerültek, de mindig új emberiség követi, új történelem...”⁵ Így jelenik meg, előrevetítve, a művet befejező örök visszatérés motívuma, annak a szereplőnek a szö-

³ Magvető, 1988. 280. l.

⁴ Mindaz, amit Eddy Rossel Maeterlinck: *Quinze chansons* verseskötetének kapcsán a szimbólumokról állít, jelen esetben is érvényes: „A *Quinze chansons*-nak megvan a maga szimbólumrendszere – ami azt jelenti, hogy egy szerkesztett egységről van szó –, amely két forrásból táplálkozik: a hagyományos szimbólumokból és a megélt szimbólumokból. Világos, hogy a szimbolizmus és következőképp a szimbólumterminusok ilyen értelmezése egy kivételesen összetett problémához vezet el, mely a fogalomalkotás területén nagy nehézségeket rejt magában. Az is igaz, hogy kevés Maeterlinck-kommentátor merészkedett erre a területre, mert az egymástól eltérő tudományágak, mint a pszichológia, szociológia, filozófia, antropológia sem tudták biztonsággal leírni a szimbólum alkotóelemeinek jellemzőit. Következőképp nekünk sem áll szándékunkban meghatározást adni a szimbólumról.” *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, No 34. 1982, május. 159. l.

⁵ *Dictionnaire des symboles*. Édition Robert Laffont, 1982. Déluge címszó.

vegében, aki funkciójánál fogva birtokolja az ajtó nyitására szolgáló kulcsokat. Márpedig az, akinek kulcsa van, a tradícióban általában beavatott személy. Ő az ajtónak a lényesség felőli oldalán van már.

A jelenet színpadi terét különböző fogalompárokkal leírható kétpólusúság uralja. Nemcsak a fény–sötétség ellentétpár alkalmas a tér jellemzésére. A kint–bent oppozíciót konkrét dekorációs elemek testesítik meg. A vár a bentnek felel meg. A folytatásból tudható, hogy ezt a bentet különböző körökbe rendeződő, a spirituális előrehaladás fázisait (is) szimbolizáló kintek veszik körül: a kert, az erdő, a tenger, az ég. Talán nem szorul magyarázatra a szubjektív asszociáció, melynek révén e felsorolás után Weöres Sándor egy sora jut eszembe: „Alattad a föld, fölötted az ég, benned a létra.”⁶ A *Pelléas és Mélisande*-ben ennek a felfelé haladásnak a kiindulópontja a vár lesz. Ide kell Mélisandenak megérkeznie ahhoz, hogy a szerelembeesés megrázkódtatása révén elindulhasson felfelé-kifelé, a világos felé. Éppen úgy, mint Weöres Sándor, e darab szerzője is ígéretes színben tünteti fel ezt a nagyszabású vállalkozást. Az izgatott szolgálók „ünnepre” készülve nyitják, mossák a világosra nyíló kaput. Nézzük tehát e dramaturgiai szempontból alapvető szerepet játszó térelem, a vár értelmét. A várak hagyományosan (mesékben, álmokban) védett, itt kerttel és erdővel körülvett helyre épített, biztonságot jelentő menedékek. Éppen elszigeteltségük miatt azonban a transzcendenciával fenntartott viszonyban kitüntetett szerepük lehet. Másrészt viszont, bizonyos mesékben a vár elsődleges feladata az, hogy térbeli keretet biztosítson két egymásnak teremtett lény találkozásához. De, amíg a Csipkerózsika például az egymásratalálás mozzanatával véget is ér, Maeterlinck darabja abba avat be, hogy milyen folytatás képzelhető el Pelléas és Mélisande találkozása után. Ez a szerkezeti teljesen különálló első jelenet azonban nem képezi részét ennek a történetnek. Meta-szöveg feladata van: arról beszél elvont szimbólumaival, ami majd a darabban meg fog történni. Mivel az elkövetkező drámai eseménysort beavatás jelleggel ruházta fel, egyúttal értékelő mozzanatot is felfedezhetünk benne. Mert, bár az iniciáció mindig együtt jár a halál valamely formájával, de a halál, mint egy másra való újjászületés lehetősége van jelen benne. Ennek az első jelenetnek szerkezeti szempontból később megtaláljuk a műben a párját. Ugyanígy metaszínház szerepet tölt be a negyedik felvonás harmadik jelenete, ahol a gyermek Yniold a teljességet szimbolizáló arany golyót egy elmozdíthatatlan szikla miatt el nem érheti. Végignézheti ellenben, ahogyan az ártatlan bárányok egy útkereszteződésnél lekényszerülnek a hazavezető útról, és elnémulásuk jelzi, hogy szembesülnek hamarosan bekövetkező haláluk tényével. Éppen úgy, mint az első jelenetben, itt is az emberi létezés szimbolikus összefoglalását kapjuk. Hogy miért éppen egy gyerek közvetítésével, annak magyarázatául idézzük a *Bibliát*: „Mikor gyermek valék, úgy szóltam, mint gyermek, úgy gondolkodtam, mint gyermek, úgy értettem, mint gyermek: minckutánna pedig férfivá lettem, elhagytam a gyermekhez illő dolgokat. Mert most homályosan látunk, akkor pedig színről színre”.⁷ Mintha a két elemzett jelenet ellentmondana egymásnak. Az első jelent mindentudó szolgáló kórusa ünnepet készít elő, ez utóbbi jelenet mindentudó gyermeke az emberi faj mélységes gyászáról beszél. A korábbiakban észrevett kétpólusúság, mely Maeterlinck ember- és világlátását jellemzi ebben a műben, itt kap a szekvenciák határán túl megerősítést. A kettő elve, amely egy szekvencián belül a mű har-

⁶ Egybegyűjtött írások I. A teljesség felé. Budapest 506. l.

⁷ Szent Pál levele a korinthusbeliekhez.

móniájának fontos eleme (talán mert összecseng valamennyiünk hétköznapi tapasztalataival: hisz a nappalt éj követi, születünk és meghalunk, földön járunk és égbe vágyunk, és így tovább) e két jelenettel bizonyíthatóan jelen van a nagy szerkezetben is.

Újabb kettősséget jegyezhetünk fel annak a megállapításával, hogy a *Pelléas és Mélisande* ezek mellett az inkább kivételnek számító összefoglaló és elvont jelenetek mellett tartalmaz egy valódi drámai történetet. Azonban a mese indítása és megszakítása e két meditációra felszólító képpel szokatlan esztétikai érték előállításához vezet. „Maeterlinck színházában kétségbevonhatatlanul megnyilvánul előttünk a jelenkor tragikumának egy meditatív alakja.”⁸ Más egyéb mozzanatok mellett ez a szerkesztésbeli sajátosság is arra szólít fel, hogy a modern olvasó előítéletei nélkül közelítsünk a szöveghez. Ez a mű nem fogja beteljesíteni bizonyos drámával kapcsolatos elvárásainkat. Máságának elfogadásához egyfajta éberségre és nyitottságra van szükség, mely tulajdonságok megszerzése, megtanulása egyben a mű üzenetének befogadása felé tett első lépés is. Mint a szerzővel kapcsolatos, egymásnak ellentmondó megnyilvánulások mutatják, e lépés megtételére azonban nem mindenki hajlandó. Az, hogy Alfred Simon *Dictionnaire du théâtre français contemporain*jében a több szempontból kifogásolható Maeterlinck szócikkben a következő, megdöbbenően egyszerűsítő, szellemesnek szánt megállapítás napvilágot látott, a *Dictionnaire*-t minősíti: „*Pelléas és Mélisande* idejétmúlt témája és stílusa az egyetlen gyengesége Debussy csodálatos operájának.”⁹

Az említett két jelenet tehát az üzenetet egyrészt az őshagyományból ismert szimbólumok segítségével közvetíti. Másrészt a drámai történet a maga konkrét szereplőivel. Vagyis, ha szeretnénk közelebb kerülni az itt felvetett maeterlincki gondolatkörhöz, meg kell, hogy értsük, hogy miről szól a *Pelléas és Mélisande* története. A mese, ami most a kezünkben van, olyan régi, mint az emberiség maga. Szerelmi háromszög történet, melynek forrásait Maeterlincknél az erre a struktúrára épülő középkori legendákban véli többek között megtalálni Christian Lutaud.¹⁰ Ahhoz, hogy a történet összefüggéseit feltárjuk, érdemes kiindulni a következő megállapításból: „Cselekmény akkor jön létre, amikor az aktánsok egyike az aktáns konfigurációban elfoglalt helyének megváltoztatását kezdeményezi, s ezzel felborítja a drámai erő egyensúlyát. A cselekmény átalakító, dinamikus elem, mely lehetővé teszi az egyik szituációból a másikba a logikai és időbeni átmenetet.”¹¹ Először is tehát a kiinduló szituációt kell világosan látni. Ami azért nem könnyű dolog, mert a szituációt leíró aktáns modell alkotóelemei nem karakterisztikusak. Drámáról van szó, ahol, tekintve a szó etimológiáját, a cselekedeteknek kellene a mű magját képezni. Ehelyett itt megjelenik „egy erő, mely hiábavalóvá tesz mindent, színpadainkon végigsöprő, buzgó ténykedést”.¹²

A cselekmény a második jelenettel kezdődik, melyben Golaud az erdőben Mélisande-ra talál és beleszeret. Tételezzük fel, hogy ez egy szokványos szerelmi keresés, mely a következőképp ábrázolható egy aktáns modellben:¹³

⁸ Maeterlinck: *Pelléas et Mélisande*. Henri Ronse előszava. Éditions Labor. 1983. 9. l.

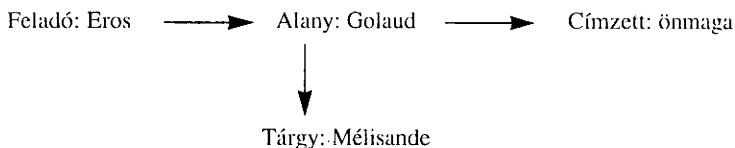
⁹ Larousse, 1970. 185. l.

¹⁰ Maeterlinck: *Pelléas et Mélisande* Lecture de Christian Lutaud. Éditions Labor, 1983.

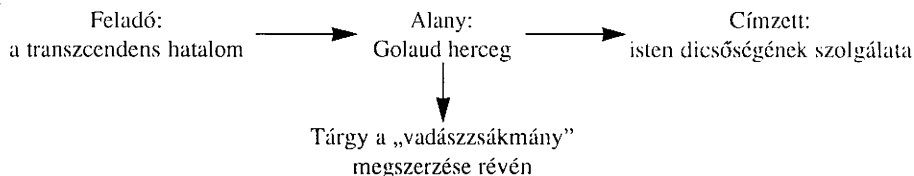
¹¹ Patrice Pavis: *Dictionnaire du Théâtre*. Éditions Sociales, 1980, *Action* címszó.

¹² *Pelléas et Mélisande*, előszó, 9. l.

¹³ Az aktáns modellek képezik Anne Ubersfeld drámaelemzői elgondolásának az alapját. Erről szóló könyvének, s egyben az aktáns modell eljárásnak rövid ismertetését a *Filológiai Közöny*, 1984. 4. számában jelentettem meg Új francia drámaelemző módszer címmel. (L. J.)



A mondat, melyben az alapszituációt összefoglalhatnánk, így szól: A szerelmi készítés Golaud-t Mélisande megtalálására indítja, hogy önmagát kiteljesítse. Lehet-e idézetekkel bizonyítani ezt a feltételezést? A dráma szövege alapján Golaud-t a vadászszenvencedély hajtotta az erdő mélyére, ahol az üldözött vaddisznó helyett Mélisande-ot találja. Érdekes magyarázatot találunk a vaddisznóval kapcsolatban a szimbólumszótárban. Az indo-európai népek legtöbbszörénél fellelhetjük ezt az igen régi jelképet, melynek jelentése, mint megannyi más jelenségnek ebben a darabban, kettős. A spirituális hatalmat szimbolizálja egyrészt, másrészt a démon megtestesítője.¹⁴ Mint a folytatásból kiderül, Golaud útja valóban ezt a kettősséget mutatja. Golaud tevékenységének irányát a Sors szabja meg, amely Henri Ronse szavaival nem más, mint „a régiek szörnyű istenének árnyéka, jóideje néma lenyomata”.¹⁵ A keresés tárgya tehát a spirituális hatalomhoz segítő, de ugyanakkor féltelen indulatokat felszabadító Mélisande. Az erdőben eltévedt Golaud a helyes utat keresve talál Mélisande-ra. Bármilyen legyen is ennek a „véletlen” találkozásnak a következménye, a Sors akaratából történik. Golaud a szellemi előmenete céljából ezen az úton kell, hogy haladjon ezután. Mint látni fogjuk azonban, szerepe, a féltékeny férjé, önmagában hordozza korlátait. Visszatérve a Hamvas Béla által alkalmazott fogalmakhoz „a világhosszban való kiegyenlítődé” az ő számára nem elérhető. Az első modellünk azonban azt az állapotot mutatja egyelőre, amikor Golaud rátalál az útjára és járni kezd rajta. A világról, ahol a dráma cselekménye zajlik, megtudjuk, hogy az emberek között szakrális hierarchián alapuló rend uralkodik benne, s a darab szereplői isteni eredetű hatalom letéteményesei, kiválasztott személyek (királyok hercegek). Ezeknek a szövegből kapott adatoknak a segítségével finomíthatjuk modellünket. Ugyanis a vágy, mely az alanyt (jelen esetben Golaud-t) mozgatja, „nem szükségszerűen [önmagáért való]. Nagyon lényeges, hogy lehetőség van itt a megkettőződésre.”¹⁶ Golaud és valamennyiőjük tragédiája abból származik, hogy a változó szituációban (a rivális Palléas színrelépése után) nem képes a saját, vélt érdekein kívül mást tiszteletben tartani. A tevékenység, melyben a szerző Golaud-t először bemutatja: a vadászat. Társadalmi helyzetéből kikövetkeztethető, hogy nem élelemszerzés a tevékenység célja. A férfi virtus, a dicsőségvágy hajtja. Abban a szakrális rendszerben azonban, melybe a királyok, hercegek tartoznak, végső soron minden cselekedet isten dicsőségének szolgálatában kell, hogy álljon. Vagyis Golaud beleszületett az alábbi hálóba:



¹⁴ Dictionnaire des Symboles. Sanglier címszó.

¹⁵ I. m., 9. l.

¹⁶ Étienne Souriau: Les deux cent mille situations dramatiques. Flammarion, 1970. 88. l.

Mindkét modell akkor valósulhatna meg, ha alany és tárgy (Golaud és „zsákmánya”: Mélisande) között kölcsönös és egyenrangú viszony lenne. A rivális Pelléas felbukkanásával azonban (és ez már a következő drámai szituáció lesz), nyilvánvalóvá válik, hogy Mélisande szerelmi párja nem Golaud. A most vázolt modellben Mélisande a kiismerhetetlen vadászsákmány (tulajdon, tárgy) szerepét tölti be, passzivitása látványos. Menekül valami elől, amit Golaud számára azonosíthatatlan marad. Mélisande viselkedésének értelmezésére szívesen átveszem Christian Lutaud interpretációját, mely a víz, mint visszatérő elem vizsgálata során kristályosodott ki: „... az, ahogyan a mitikus narráció útján az emberi sors drámája a hidrikus szépség kitérő látványába átfordul, pszichológiai motivációkat fed fel: a fuldoklás és születés traumájának időtlen, álomszerű szépséggé alakításával a legalapvetőbb szorongás: a halálfélelem és a létezésbe zuhanás iszonya szublimálódik.”¹⁷ Vagyis Mélisande kétségbeesésének és iszonyának magyarázata az étellel-halállal való első szembesülésben keresendő. Golaud jellemzésére, szerepének megértésére viszont nem hiábavaló munka a vele kapcsolatos igék számbavétele. Első megnyilvánulása egy jóslat, mely a darab folyamán beteljesedik: „Nem tudok kijutni ebből az erdőből.” Nem ez az egyetlen, a jövőben beigazolóódó megállapítása saját helyzetéről. Például: „Azt hiszem, magam is el vagyok veszve.” Ezek az igék statikusak, látnoki tulajdonsággal ruházzák fel Golaud-t. Aki azonban nem csak ilyen. Van egy másik énjé, aki *tesz*: „halálra sebeztem”, „forrás mellett találok rá”, „feleségül vettem”. Ezzel a dráma kezdő szituációjának fő tengelyét, a Golaud–Mélisande viszonyt alapvonalaisan leírjuk. Mielőtt azonban a cselekményt jelentő szituációváltásra fordítanánk figyelmünket, szeretnék a feladócímzett aktánsokkal kapcsolatban is néhány részletre kitérni. Annál is inkább, mert ez az aktáns pár jelen marad a változások közepette is. Ami annyit jelent, hogy ennek a műnek a világában az emberek között konfliktusokat átszövi a transzcendencia. Ezt mutatják azok a szövegrészek, melyekből kiderül, hogy az eseményeket valami embernél hatalmasabb erő tartja kézben. „Pelléas: Már nem mi vagyunk, akik ezt akarjuk.”, „Pelléas: Annyi minden van, amit sose tudunk meg.”, „Golaud: Isten tudja, hova vezetett el ez az állat.”, „Arkel: Talán semmi sem történik hasztalan.” De a szakrális jelenlétének bizonyítéka felfogásom szerint az örület fogalmának, jelenségének ismételt felbukkanása is. „Golaud: Mint egy vak örült”, „Azt hiszik, hogy örült vagy”, „Yniold: ő nem örült”, „Pelléas: ver a szívem, mint egy örült”, stb. Az örület az emberfeletti szférához való közelebb állást jelent, kiélesedett figyelmet, képességet a transzcendencia felfogására. Henri Gouhier: *Le théâtre et l'existence* című könyvében a tragédia kapcsán állítja: „A szenvedély akkor válik tragikussá, amikor átlépi az örület határait, amely már önmagában transzcendenciát jelent. Ilyen Médea szenvedélye, Phédraé, Othellóé, akik mind [megszállottak]. Megszállottak, de ki vagy mi által?”¹⁸ Helyenként konkrétan a keresztény világfelfogás rekonstruálható a műben. Erre utalnak a feudális társadalmi berendezkedésre vonatkozó szövegelemek: király, herceg, korona, az isten szó előfordulásai. Mélisande úgy beszél, „mint egy angyal, akit kikérdeznek”. De még a keresztény hitvilágon belül is azonosítani lehet egy nagyhatású áramlatot, mely úgy tűnik, a kora középkortól Maeterlinckig, s még tovább gyűrűzik.

Az „Isten maga a fény” tanításra gondolok, melyet Pseudo-Dionüszosznak tulajdonítanak, s amely tan a XII. századi francia katedrális építési hullám idején erőteljesen hatott

¹⁷ Émerveillement aquatique dans l'imaginaire maeterlinckien. Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck. Tome vingt-six, 1980. 102. l.

¹⁸ Librairie Philosophique J. Vrin. 1973. 38. l.

a gondolkodásra. A Suger apát által népszerűsített eszme lényege: „Isten maga a fény. Ebből az credendó, nem-teremtett és teremtő fényből minden teremtmény kiveszi részét. Minden teremtmény képességei szerint kapja és közvetíti az isteni fényességet, vagyis aszerint, hogy milyen, Isten által elrendelt helyet foglal el a lények hierarchiájában. A sugárzó eredetű világmindenség nem más, mint fényzőn, mely bőségesen ömlik, és ez a Legelső Lényből áramló fény megváltoztathatatlan helyére teszi az összes teremtett lényt. De egyesíti is valamennyit. Ez a szeretetteljes kapcsolat áthullámszik a világmindenségen...”¹⁹ Csak néhányat idézek a számtalan példából, mely azt mutatja, hogy a *Pelléas és Mélisande*-ban a fény állandó szereplő, ez az a drámai elem, amelyhez viszonyítva az emberszereplők mozgásukat meghatározzák: törnek felé, esetleg bújnak előle. „Mélisande: A hajó a fényben van. ... Ez a hajó hozott ide.” „Pelléas: Íme a fény!” „Mélisande: Homályban is tudok dolgozni.” „Golaud: Ne világíts úgy a szemükbe!” Összefoglalva: a fény, mely gyakran hiányával, néha-néha tényleges valójában van jelen ebben a drámában, egy mindent átható szimbolikus erő, a szereplők léttérének jellegét, életüknek értelmét határozza meg. Visszatérve az aktáns modell terminológiához: a feladó transzcendens hatalom parancsa az, hogy az alany törekedjen a címzett fény felé, oldódjon fel benne. Az alapvetően két drámai szituációból álló mű első modelljében a meg-nem-világosodott elméjű Golaud fejére állítja ezt a rendet, és saját, szűk horizontú, önző elgondolását érvényesíti. Így tragikus szembenállást hoz létre. A feladó helyére az ösztönök átfésületlen, veszélyes erőgyűtése kerül, címzettnek pedig megteszi önmagát. Ezzel a túl rövidre záruló körrel egy olyan modell jön létre, ahol a transzcendencia, az isteni erő ellenlábas funkciót tölt be, s a segítő aktáns helye látványosan üres marad. A szituáció szükségszerű és ismét csak a Sors műve. Pelléas még nem is látta Mélisande-ot, de már tudja, hogy élete fontos állomásához érkezett. „Genevieve: Oly sokáig várt rád (Mélisande-ra), hogy még mindig kimerült.” Az alany-Pelléas törekvése ez: „Most utoljára látnom kell őt (Mélisande-ot), lelke legmélyéig.” A tárgy-Mélisande ezt elfogadja és viszonzozza: „Pelléas: Miért nézel rám ilyen súlyosan?” És kölesönös elragadtatásuk jutalmaként csillagszimbólumok alakjában hull az áldás rájuk: „Pelléas: Ó, hullanak a csillagok! Mélisande: Rám is, rám is!” Ebben a helyzetben Golaudnak már csak az ellenlábas funkció, a halálosztóé marad. S bár Pelléas és Mélisande meghalnak, a halál életüknek fenséges pillanata lesz. „A halál alkalom arra, hogy felülről vessenek egy pillantást életük egészére. Kísérlet a megvilágosodásra.”²⁰ Alany és ellenlábas küzdelmének az életben maradó Golaud lesz a vesztese. A történet ezzel véget ér, de a dráma sugalmaz még valamit. Mélisande kicsi lánya a biztosíték arra, hogy ez a kísérlet megismételhető, sőt, meg kell, hogy ismétlődjön. „Arkel: Most ezen a szegény kicsin a sor.”

A mű struktúrája tehát egy olyan konfliktust ír le, mely helytől és időtől függetlenül keletkezik, elsimul, újraéled. Ezért is alkalmas a gondolatkör hordozására az a számtalan ősi szimbólum, melyet Maeterlinck itt alkalmaz. E dráma poézisét azonban nem kizárólag a szimbólumok biztosítják. Másik tanulmány témája lehetne a költői eszközök leltárba vétele. Mely eszközök között a zenei jelleget keltők bizonyára igen nagy számban vannak. Én a Mallarmé által képviselt nézetet osztom a mű muzikalitására vonatkozóan: „ebben a művészetben, ahol minden a szó szoros értelmében zenévé lesz, még a legmerengőbb hangszer, egy hegedű részvétele is ártalmas lenne, mert haszontalan.”²¹ S ha ebből az a vélekedés olvasható ki, hogy Maeterlinck műve teljes és befejezett, vagyis tökéletes: vállalom.

¹⁹ Georges Duby: *Le temps de cathédrales*. Gallimard, 1976. 124. l.

²⁰ Maurice Maeterlinck. Szerk. J. Hanse, Édition Viver, 140. l.

²¹ Mallarmé: *Crayonné au théâtre, Oeuvres complètes*. Gallimard, 330. l.

Otokar Březina cseh és magyar kontextusban

BERKES TAMÁS

I. A cseh és magyar századforduló tipológiájához

A cseh és a magyar századforduló kultúrája – bár számos ponton egyzik – makacsul ellenáll minden összevetési kísérletnek. Sem a hasonlóságok, sem a különbségek nem rendezhetők igazán közös rendszerbe. Előadásom ezért az összehasonlító vizsgálódás kereteit igyekszik kijelölni.¹

Ha a kezdeteket nézzük, érdekes egybeesés, hogy az irodalmi modernség előjátéka, a kozmopolitizmusról szóló vita 1877-ben, egyazon évben, hasonló érvekkel robban ki mind a két ország szellemi életében.² A modernség programszerű áttörésében viszont több mint egy évtizednyi eltérést szokott kimutatni az irodalomtörténet, amennyiben a *Cseh Modernnek Manifesztumát* (*Manifest České Moderny*, 1895) és a *Nyugat* indulását vesszük kiindulási dátumnak. De ugyanilyen joggal vehetnénk kezdő évszámnak cseh részről Šalda programadó tanulmányát 1892-ből, a *Moderní revue* alapítását 1894-ből Březina első kötetét 1895-ből, vagy az *Almanach secese* megjelenését 1896-ból stb. Látható, hogy a felvett évszámok a kilencvenes évek közepén sűrűsödnek. A magyar irodalomban ekkor ugyan felfedezhetők már parnasszista, impresszionista vagy ún. preszimbolista elemek (Reviczky Gyula, Komjáthy Jenő), de a modernség fogalma inkább a *Hét* körének újdonságként ható városias irodalmához kapcsolódik. Ennek művészi felfogása azonban fényévnvi távolságra van a 90-es évek cseh szimbolizmusától. A *Hét* körének szerzői inkább a cseh fiatalok által hevesen – s gyakran igazságtalanul – támadott Jaroslav Vrchlický költészetével állíthatók párba (aki a modern irányzatok előfutáraként ugyancsak szembe kellett nézzen a „kozmpolitizmus” vádjával). Vrchlický cseh és magyar összehasonlításban egyaránt kiemelkedő életművében eklektikus módon keveredtek a nyugati költészet parnasszista mintái és neoklasszicista retorikája – s mindez hozzá volt igazítva a realiztikus nemzetnevelő irodalom eszméjéhez.

A kilencvenes évek modern cseh irodalma természetesen nem volt egységes. A szimbolista-dekadens szárny a *Moderní revue* köré csoportosult (legfőbb képviselői Arnošt Procházka, Jiří Karásek ze Lvovic, Karel Hlaváček, de ide számítható kezdetben Březina is).³ A modern nemzedék szociálisan érzékeny – s ezért a dekadenciával szemben kritikus – szárnyát részben a szociáldemokraták felé tájékozódó neves kritikus, F. V. Krejčí képviselte,⁴ legjelentősebb művész egyénisége pedig az a Stanislav Kostka Neumann volt, aki 1897-ben – kiválva a *Moderní revue* szerkesztőségéből – megalapította az

¹ Lásd még: Berkes Tamás: Masaryk és Jászi. A cseh és magyar századforduló tipológiájához. In: „...mennyre hátra van még az ember”. Tanulmányok Török Endre hetvenedik születésnapjára. Budapest 1993, 164–171. l.

² Komlós Aladár: Vereckétől Dévényig. Budapest 1972. 48–94. l. – Jan Máchal: Boje o nové směry v české literatuře. (1880–1900.) Praha 1926, 1–26. l.

³ *Moderní revue* 1894–1925. Usp. Otto M. Urban, Luboš Merhaut. Praha 1995.

⁴ Krejčí František Václav: Konec století. Výbor z pamětí. Praha 1989, (különösen: 276–290. l.).

anarchista mozgalom *Nový kult* (Új Kultusz) című lapját. A századforduló éveiben itt publikált a polgári mentalitást radikálisan elutasító legfiatalabb nemzedék, melynek forradalmisága a dekadenciát elvető vitalizmusban, az életigenlő civilizációs költészetben csúcsosodott ki. (*Almanach na rok 1914*).⁵ Ezzel szemben az „irodalmi forradalom” magyar változata inkább a polgári mentalitást erősíti, mégha ambivalens módon lázad is ellene. Ugyancsak nincs magyar megfelelője az 1895-ben zászlót bontó modern katolikus irodalomnak (*Katolická moderna*), amely a későbbiekben jelentős irányzattá növi ki magát. A konzervatív szellemű, misztikus cseh katolicizmus modern életérzéssel telítődik a két világháború között (s képviselői olykor közel kerülnek az eretnekséghez). Mivel a század elején a *Moderní revue* szimbolizmusa ugyancsak a keresztény misztika irányába tolódik el, a két irányzat bizonyos mértékig egybeesődik. Ezzel magyarázható, hogy a katolikus irodalmiság – némileg vitatható módon – Březina örökségét is beolvasztotta a maga hagyományai közé.⁶

Magyarországon a szimbolizmus fogalma alatt összegyűjthető jelenségek csak a századforduló után értelmezhetők úgy, mint egy belsőleg generált irodalmi folyamat részei.⁷ Szini Gyula *A dekadensek* című cikke 1903-ban jelenik meg a *Magyar Génusz* című lapban. Az irodalomtörténeti hagyomány áttörésként értékeli Ady *Új versek* című kötetének 1906-os megjelenését. Ezt követi a *Nyugat* indulása és a *A Holnap* antológia. Látható tehát, hogy az irodalmi modernség „kemény” tényei nálunk egy évtizeddel későbbiek, mint Csehországban.

Az így megrajzolt kép azonban árnyalásra szorul. Az évszámok kicövekelése ugyanis megtévesztő, mert nincs ilyen nagy fáziskülönbség a két irodalom között. Hiszen azt is vizsgálni kell, hogy a modernség új hulláma miképpen tagozódik be a két ország általános kultúrájába. Ne feledjük, a művészi látásmód forradalma térségünk valamennyi országában azért került szembe a konvencióval, mert a népnemzeti ideológiához köthető tradicionális beállítottság alapjait kezdte rombolni. Ebből a szempontból nincs lényeges különbség, mivel a korszak irodalmi harcait mindkét országban éles fegyverrel vívták meg. (Mi több, a heves polémia Magyarországon mélyebbek voltak a társadalmi gyökerei.) A cseh kultúrában egy békésebb átmenet kétlépcsős, kompromisszumos forgatókönyve érvényesült: a kozmopolitizmussal vádolt Vrchlický-nemzedék végül is helyet talált magának a nemzeti mozgalom esernyője alatt. Ezt a gyorsan meddővé váló szellemi pozíciót utasította el Machar, Šalda, a *Moderní revue* és a *Rozhledy* című folyóirat köre, a művészi látásmód belülről fakadó igazságát emelve az értékhierarchia csúcsára.

II. A cseh szimbolizmus karaktere

Az irodalmi modernség tárgyalásakor el kell mondani, hogy a *modernizmus* – mint irodalmi irányzat – nem definiálható.⁸ A kifejezés ebben az értelemben üres és tartalmatlan. De mint korszakjelző fogalomnak megvan a maga létjogosultsága, hiszen a műveltség radikális átrendeződésének, a művészi fogékonyság korábban példátlan mértékű kiterjesz-

⁵ Buriánek František: Generace Buřičů. Básníci z počátku 20. století. Praha 1968.

⁶ Ennek a törekvésnek reprezentatív műve Jakub Deml: Me svědectví o Otokaru Březinovi. Praha 1931.

⁷ Komlós Aladár: A szimbolizmus és a mai magyar líra. Budapest 1965. – Krasztev Péter: Ismét újjá kell születnünk. A szimbolista irányzat a közép- és kelet-európai irodalmakban. 1994, 77–88. l.

⁸ Krasztev, i. m., 15–18. l.

tésének adja meg a kereteit. Ez a nagy horderejű változás a kultúra mentális alapjait érinti (ide értve a kultúra használóit is). Ezzel együtt a cseh és magyar modernség között nem az a legbeszédesebb különbség, hogy a magyar költészet formanyelve kevésbé merész, s Ady fellépéséig az új irodalmiság megreked egy kezdetlegesebb impresszionista-szecessziós változatnál. Sokkal inkább annak van jelentősége, hogy a cseh szimbolisták – éles el-
lentében Adyval – nem tematizálták a nemzeti identitás, hagyomány és jelleg aktuális ideológiai tartalmait. Igaz, a *Cseh Modernnek Manifesztumában* a nemzeti problematika és a poetikai-esztétikai kérdéskör még azonos súllyal rendelkezik (főként a szöveget fogalmazó Josef Svatoopluk Machar jóvoltából). A kiáltvány értékeléséhez azonban tudni kell, hogy alkalmi szövegről volt szó, amelyet a különféle csoportokhoz tartozó írók mellett publicisták és politikusok írtak alá.⁹ A felhívás komolyabb irodalmi program helyett csak a művész „belső igazságának” az elvét hangoztatja a lapos és kisszerű közízléssel szemben: „Az igazságot akarjuk a művészetben, tehát nem azt, ami csupán tükörcskéje a dolgoknak, hanem azt a becsületes belső igazságot, amelynek egyedüli normája csakis maga az igazság hordozója, az individuum lehet”. Jellemző, hogy a *Moderní revue* két szerkesztője, Procházka és Karásek nem írta alá a kiáltványt, sőt az előbbi gunyoros jegyzetben határolódott el tőle.¹⁰ Végeredményben a cseh szimbolizmus fogalma alá sorolható művekben csak nagyon laza kapcsolat van a szociális igazság és a művészi küldetés fogalma között. A cseh modernnek megváltás utáni sóvárgása elsősorban metafizikai utópia, melynek magyar megfelelőjét hiába keressük. (Nálunk nem található ekkor jelentős szerzőt, aki életét és művét egy új transzcendencia felépítésére áldozta volna.)¹¹ Březina jelentősége és magyar megfelelőjének hiánya ezen a ponton látszik a legélesebben...

Természetesen Březina nemzeti érteleméhez (sőt, tradicionalizmusához) nem férhet kétség, ám költészetében ennek semmi nyoma: verseiben utalás sincs a nemzeti tematikára.¹² Beállítottsága erősen emlékeztet az orosz szimbolistákéra, akik közel álltak a századforduló vallásfilozófiai áramlataihoz és a szlavofil hagyományhoz. Březina szellemi rokonságát legalább részben itt kell keresnünk, bár nem közvetlen hatásról, hanem önkéntelen párhuzamról van szó (eltekintve Szolovjov ösztönző szerepétől).¹³ De a cseh szimbolizmus legfőbb propagátora, F. X. Šalda is úgy írta meg programadó tanulmányát 1892-ben, hogy kizárólag az új irodalmi törekvések művészetfilozófiai háttérével foglalkozott. (*Synthetism v novém umění*)¹⁴ Nem érezte tehát szükségét, hogy szociológiai vagy nemzeti szempontokat illesszen be okfejtésébe, bár korántsem volt közömbös a fenti kérdésekben. A szimbolizmusról írva az új nyugati irányzatok közös szellemi alapjait keresi, s ezt abban találja meg, hogy az újkeletű, idealisztikus törekvések a való világ mögött rejlő

⁹ Máchal, i. m., 97–100. l.; Krejčí, i. m., 283–286. l. (A kiáltvány magyar fordítása: Helikon, 1969.)

¹⁰ Procházka Arnošt: Glosa k „české moderně”. In: *Moderní revue*, 1995. 293–295. l.

¹¹ Krasztev, i. m., 47. l.

¹² Březina múltfelfogására jellemző az alábbi részlet Tömegek (Zástupové, 1899) című esszéjéből: „A nemzet az élők, a halottak és a meg nem születettek közössége; évszázados mosolyok, csókok, hevülések, ismeretlen heroizmusok, kézkulcsolások, átok és vér öröksége hever a mélyén”. [„Národ je společenství živých, mrtvých a nenarozených; v hlubinách jeho leží dědictví staletých úsměvů, polibků, vroucenosti, neznámých heroismů, sepětí rukou, odkaz kledby a krve”], in: Březina Otokar: Eseje. Praha 1996, 37–38. l.

¹³ Vö. Emilie Lakomá: Úlomky hovorí Otokara Březiny. Praha 1992, 189. l.

¹⁴ F. X. Šalda: *Juvenile*. Praha 1925, 17–35. l.

„esszencia” megragadására törekednek. Šalda szerint ez a rejtett valóság kizárólag a tudomány, a vallás és a művészet „misztikus összefüggése” és „végső egysége” alapján tárul fel. A misztika feltámadását a szerző azzal indokolja, hogy a korábbi, analitikus (racionális) gondolkodás csödbe jutott, mert kizárta eszköztárából a metafizikát. Ezért új szintézisre van szükség, mely ötvözi a költői fantáziát, a vallásos érzést és az erkölcsi megigazulásra való törekvést. Az új csodaszer az *intuício*, amely a „megérzésnél” többet jelent: átfogva az Érzelem, az Akarat és az Álom lelki valóságát. Az új metafizikus gondolkodás egyúttal különbözik a tételes vallásoktól, mert a spirituális eszmék újabb változatait kívánja kifejleszteni. Březina költészete mintha csak illusztrációja lenne Šalda tételeinek.

Első kötetében Březina mintegy követi a szimbolizmus ideális modelljét, amikor az ismeretlen lényeg fájdalmas, szenvedélyes keresése hatja át: sóvárgás az eksztázis kegyelméért. A kissé maníros, az akaratot felstilizáló költői „én” a halálkultusz jegyében szólal meg. Mint egy korai levelében írja: *„A művészet illúziót nyújt nekünk, feledést ad, elfordít bennünket az élet rettenetes konzekvenciájától, és ha csak egy pillanatra is, lehetővé teszi földi énnünk gyönyörteli feledését, valami olyat, mint a magnetikus álom vagy a halál. Mint a halál, olyan erős a szerelem, mondja egy helyen a Biblia. Mint a halál, olyan erős a művészet, teszem én hozzá.”*¹⁵

Az 1895 és 1901 között gyors egymásutánban megjelent verseskönyveiből kirajzódik egy fejlődési ív, ami a schopenhaueri pesszimizmus költői átélésétől vezet az ember és a világmindenség szellemi egyesülésének az ünnepléséig. De a „fejlődés” fogalmával óvatosan kell bánni, mert a két szélső pólus – a fájdalom és a lét ünneplése – között az egyes köteteken belül is állandó hullámmzás figyelhető meg. Ám a változás iránya egyértelmű: utolsó kötetében az emberi testvériség megteremtéséről zengi ditirambikus himnuszát. Az egymásból indázó képek és hasonlatok olyan – tapasztalaton túli – világba vezetnek, ahová az olvasó csak szívszorongva tudja követni. A kép önálló életre kel, mágia lesz, szubjektív mitológia. Azok is, akik érthetetlennek és homályosnak tartják, egyúttal dicsérik ritmusát, sűrítettését, eksztatikus lobogását.

III. Néhány következtetés

A cseh és a magyar irodalomra nézve egyaránt igaz, hogy a szimbolizmus dekadens, metafizikus reményt hirdető és szociális elkötelezettségű változatai egyaránt szembekerültek a közízléssel. A modernség áttörése mindkét országban a nemzeti konzervativizmus félelmi reakcióját idézte föl, de magyar környezetben ennél többről volt szó. A magyar kultúra jellegét érintő, nem kifejezetten irodalmi viták egybekapcsolódtak a nemzeti önszemlélet zavaraiival, végső soron az egymással rivalizáló társadalmi csoportok érdekeivel. Ennek a konfliktusnak került a tengelyébe a jórészt zsidó származású polgári középosztály felemelkedése, társadalmi integrációja. Ez a magyarázata annak, hogy a modern művészi áramlatok befogadását példátlan sajtókampány és „kulturharc” (Kulturkampf) kísérte. Csupán ízelítőül néhány sor abból a több kötetre rúgó vitairatból, ami Adyt és a modern magyar irodalmat fogadta: „Ady az érdem – írja a klerikális *Alkotmány* –, hogy most fel-

¹⁵ Idézi Oldrich Králík: Otokar Březina 1892–1907. Praha 1948, 22. l. [„umění dá nám ilusi, dá nám zapomenutí, odvrátí nás od strašlivé té konsekvence žití a třeba na okamžik vzbudí v nás rozkošné to opuštění našeho pozemského ‘já’, něco jako magnetický spánek, něco jako smrt. ‘Jako smrt je silné milování’. povídá se na jednom místě v bibli. ‘Jako smrt je silné umění’, dokládám.”]

szaggatja a kanálisokat, s verseivel a társadalom minden rétegébe beviszi az eddig némi-
leg izolált bordélymorált. (...) A maga kiválóságánál csak a magyar nemzet hitványságát
tartja nagyobbknak.” A kritikus nem palástolja a maga antiszemitizmusát, amikor Adyt szí-
dalmazva „Vészi József perfid nótáit” emlegeti (szerinte ezeket „idegen nemzet szülte, el-
lenséges faj tradíciója lelkesítette”). A támadások logikusan terelődnek politikai síkra, hi-
szen komoly érdekek motiválják (függetlenül attól, hogy Rákosi Jenő, Horváth János vagy
Tisza István pellengérezik ki az „erkölcsi züllöttség” és a „pökhendi nemzetköziség” rom-
boló hatását.”¹⁶

Ezért egy újabb nemzedéknek kellett eljőnie az 1910-es évek második felében,
hogy a modern értelemben vett „tisztá költészet” magyar adaptációja a maga teljességében
megtörténjék. Kassák és köre azonban már az avantgarde zászlaja alatt menetel. Mégis,
különösen jellemző, hogy Březina magyar recepciója Kassákkal kezdődik, aki a „tisztá
költészetet” a kommunista forradalmisággal ötvözve a cseh író példájára hivatkozik. Per-
sze, nehéz eldönteni, hogy azt a tényt tekintsük-e figyelemre méltóbbnak, hogy Kassák
felfigyelt Březinára, vagy azt, hogy tökéletesen félreértette. A maga művészi álláspontját
alátámasztandó Kassák a *Ma* 1919. évi 7. számában czekekkel a szavakkal fordult nyílt le-
velében Kun Bélához: „*És bizonyára ismeri Ön Ottokár Březinát [sic!], a cseh kommunis-
ta mozgalom egyik exponens emberét. Ez az ember nem a magyar hirtelen kommunistává
vedlett írók tempójában dobta magát a lázadó cseh proletariátus elé, hanem (...) a burzsoa
háború kezdete óta antimilitarista harcos, és míg a cseh proletariátus benneszédült a bur-
zsoa győzelmekben, Březina már a kommunizmus elé harsonázott. Hangsúlyozzuk, hogy
nem pártok keretében. A kommunizmust ő is, úgy mint mi, csak gazdasági alapnak vallja,
életcélja azonban (...) az új ember, a kulturásan [sic!] forradalmasított új ember megfor-
málása. Kérjük Önt, hogy tekintsen bele mai számunkban közölt Březina-versbe, és Ön
igazolást fog találni mellettünk, jobban mondva az új művészet mellett, ami az ember
leglelkét zengi ki és a világ dinamikájának szintézisét adja.*”¹⁷ Ebből a ma már inkább mu-
latságosnak ható idézetből kiolvasható egy irodalomtörténetileg is hasznosítható felisme-
rés. Az ugyanis kétségtelennek látszik, hogy a cseh költő kozmikus rajongása és a forra-
dalmi avantgarde „új embertípusának” utópiája között volt bizonyos átfedés.

Březina magyar befogadása egyébként mindmáig várat magára. 1983-ban megjelent
ugyan műveinek egy reprezentatív válogatása, amit a legjelentősebb idegennyelvű fordí-
tásnak tart a cseh szakirodalom, de ezt a könyvet itthon a legteljesebb közöny fogadta.¹⁸
Egyetlen kritika vagy írói reflexió sem jelent meg róla. A tényleges recepció elmaradásá-
nak bizonyára számos oka van, de talán az a legfontosabb, hogy Březina költői típusa lé-
nyegében ismeretlen a magyar hagyomány kontextusában. Ez az utólagos bizonyítéka an-
nak, hogy a századfordulón másképpen jártak az órák Budapesten és Prágában.

¹⁶ Komlós Aladár: Gyulaitól a marxista kritikáig. Budapest 1966, 214–234. l. (Az idézet: 215. l.)

¹⁷ Kassák Lajos: Levél Kun Bélához a művészet nevében. *Ma*, 1919. 7. sz. 147. l.

¹⁸ Březina Ottokár: Rejtett történelem. Ford. Hap Béla. Budapest 1983. – A fordító cseh életrajzában olvas-
ható: „V roce 1983 vydal dosud nejděšší výbor z díla. O. Březiny v cizím jazyce”. *Kritický sborník*, 1995/1–2.
25. l.

Alois Woldan: *Der Österreich-Mythos in der polnischen Literatur*. Wien–Köln–Weimar 1996. Böhlau Verlag, S. 392. (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur. In Verbindung mit Claudio Magris Hg. von Klaus Amann und Friedbert Aspetsberger, Bd. 39.)

A Közép-Európában örvendetesen fölélénkülő monarchiakutatások nemcsak a XIX–XX. századi történelem lényeges epizódjainak és viharos változásainak az eddiginél pontosabb elemzését ígérik, hanem irodalomtudományi, sőt, irodalomelméleti szempontból is jelentőseknek minősíthetők. Ugyanis a komparatisztika megújulása egyben a regionális irodalomközi (interliterary) együttesek történetét egymásra reagáló kulturális szövegek konfliktuslehetőségeként mutatja be, amely kiegyenlítődést éppen úgy hozhat, mint az eltérések markáns dokumentációját. Kiváltképpen az egykori Oszták-Magyar Monarchia kulturális szövege alkalmas arra, hogy egy regionális irodalomközi együttes alakulását, művészeti irányok együttélését, eltérő nyelvi egységek műalkotásainak egymáshoz képest komplementaritását jelezze. S míg a XX. század elején olyan egyetemes gondolkodás- és mentalitástörténeti jelenségek, mint a pszichoanalízis vagy a szecesszió, jelzik a Monarchia egységes „szövegét”, politikailag tekintve centripetális erők feszítették szét a soknemzetiségű állam kereteit, és a nemzeti függetlenség elérése mutatkozott kívánatos célnak, addig napjainkban (az egység felé haladó Európában) alaposan megváltozott a nemzetek fölötti államról, a Palacký szavával élve, a *szükséges népszövetségről* alkotott gondolat, ennek következtében mind az egykori Monarchia államisága, mind pedig az ezen az államiságon belül létező művészetek kedvezőbb színben kezdenek feltűnni. Még azokban az irodalom- és történettudományokban is, amelyekben a „népek börtöne” jelzős szerkezet fejezte ki a jócskán manipulált közhangulatot. Kiváltképpen a Monarchia emlékével, az együttélés örökségével szembenező irodalmak tematikájának, értékrendszerének látványos változásaiban érhetők tetten a Monarchia megítélésében mutatkozó eltolódások. Ennek következtében az osztrák irodalom és általában a kultúra (a képzőművészet, a városrendezés, de még az operett is) tárgyszerűbben, a közös hagyományt megillető méltóság formájában bukkan föl.

A lengyel irodalom történetében a Galíciából származó szerzők mindig is, már a két világháború között is, külön helyet kaptak. Elsősorban azért, mert ebben az ún. Galícia-irodalomban a többnyelvűségnek és többkultúráltságnak a tudata másképpen artikulálódott, mint azoknak a területeknek az irodalmában, amelyek a német (porosz), illetőleg az orosz állam egykori területén éltek, nem egyszer keserves életüket. Az Osztrák-Magyar Monarchia szabadabb légköre, Galícia autonómiája megadta a lengyel kultúra számára is a felfvelés lehetőségét; Krakó színházi élete, Wyspianski életműve jó bizonyíték rá. A Monarchia bürokratikus berendezkedése ellenére is biztosította az élhető életet. Igaz, a két világháború között keletkezett lengyel regények jóval negatívabb képet festenek az együttéléstről, mint az 1960-as évektől kezdve születettek, egészében mégis elmondhatjuk: a Galícia-irodalom képviselői a Monarchiát és annak kultúráját saját örökségükként vállalták, s ennek

nyomát a szókincsben, a szokásokban, az épületekben (színházak, vasútállomások épületei, szállodák), a társas érintkezések különféle formáiban egyként föllelhetjük.

Mindezt szem előtt tartva, üdvözlöm Alois Woldan, salzburgi szlavista könyvét, amely a lengyel irodalom Ausztria-mítoszáat mutatja be, igen gazdag anyagon, alapos elméleti háttér fölvezetésével. Hetvenkilenc irodalmi alkotást, túlnyomórészt regényt dolgozott föl, s az idézett szakirodalomból kitetszik, hogy jól ismeri a mítoszkritikára vonatkozó angol, német, orosz, lengyel nyelvű műveket (Bachelard és Barthes könyveit német fordításban olvasta). A mennyiségi tényezők mellett nem csekély jelentőségű az, hogy Woldan nem a komparatiztika hagyományos és nem egy vonásában elavult tematológiai megfontolásai szerint rendezte el anyagát, hanem sikeresen érzékeltette: mint válik a téma vagy a motívum (a történet, az epizód vagy valóban a motívum újra elbeszélése, tehát értelmezéssel egybekötött epikus feldolgozása folyamán) mítosszá, másképpen fogalmazva: miként lesz az egykori tárgyi világ, a szóhasználat, a szokásrendszer monarchiamodellé, egy letűnt, ám nem egyszer megszépített formában újraéledő rendszer jelenvalóvá. Woldan mindenekelőtt Claudio Magris könyvére hivatkozik, ő gondolta végig az újabb osztrák irodalom alakulástörténetét olyképpen, mintha a Habsburg-mítosz lenne vezérfonala. Woldan részben elfogadja, részben továbbfejleszti Magris ötletét, mikor számba veszi, miképpen foglalt állást a lengyel irodalom(tudomány) ebben a kérdésben. A lengyel kritikában 1984-ben merült föl a „mit Habsburgów” gondolata, majd Ernest Dyczek 1986-ban állapította meg: „Mit austriacki, to szczególna odmiana mitu arkadyjskiego” (Az osztrák mítosz az árkádia-mítosz egy különös válfaja). 1984-ben, 1986-ban és 1992-ben már tudományos konferenciákat rendeztek a Galícia-irodalomról Lengyelországban, a konferenciák anyaga azóta megjelent. Alois Woldan az 1980-as esztendőkből kezdett el foglalkozni monográfiája témájával, és néhány folyóiratkiadvány után kiváló könyve is napvilágot látott (néhány tanulmánya Magyarországon is megjelent).

Korábban már érintettem: a komparatiztikai szemléletet a mítoszkritika módszerével dúsítja föl, s ezzel eléri célját: a több motívumból összetevődő Ausztria-mítoszból együttelésnek, a kulturális emlékezetnek a jelen irodalmi műveiben formát kap és ezáltal irodalmivá-művészivé stilizálódó változatát vázolja föl, a szókincs (ezen belül a kölesönzések és a citátumok), a nevek, a közlemények és a kompozíció szintjén jelentkezhet a mítosszá válás egy-egy eleme, előjelezése, amely aztán a közlemény és a kompozíció szintjén egy jelentősebb utalásrendszerbe illeszkedve teljesíti ki a mítoszt. A könyv befejező része a narrációs stratégiák szintjén ábrázolja az Ausztria-mítosz lengyel irodalmi változatait, figyelembe véve a téridős (kronotoposz) szerkezetet, efféle variációs konfigurációkról szólva, mint út és visszatérés, a szűsre időbeli organizációja, a ciklikus időábrázolás, mint például a „családi saga”-k, elbeszélések a végső napokról. Külön hangsúllyal kerül szóba mindez a családregények kronotoposzáinak elemzésekor, hiszen egyfelől a Monarchia nem egyszerűen színhelye a családok fölemelkedésének és bukásának, másfelől ez a (Montesquieu-re utaló kifejezéssel) „grandeur et décadance” általában jelentős szerepet játszik a Monarchiát bemutató regényekben, mint például a valószínűleg legsikerültebbnek minősíthető Kusniewicz művekben. A Monarchia itt, Kusniewicz regényeiben egy művészi korszak szövegének tetszik, amely műalkotásai révén teremti meg a maga nyelvét. Lekcja martwego języka (Holt nyelvek leckéje): ekképpen szól az említett lengyel író a Monarchia végső periódusáról. Így jelképpé válik a regénycím. A művészeti korszak

múltba tűnése fejeződik ki azáltal, hogy nyelve holt nyelvvé válik (mint például a latin), ugyanakkor a kulturális emlékezet révén az állandóan módosuló öröklétbe emelkedik.

Alois Woldan monográfiája egyike a lengyel–osztrák irodalmi kapcsolatokat a legteljesebben, a legpontosabban, filológiai akribiával bemutató műveknek. Így nem túlzás, ha úgy körvonalazom jelentőségét: a választott téma egyik alapműve, amelynek minden szlavisztikai kézikönyvtárban és minden „Osztrák Könyvtár”ban helye van. Ám mindazok, akik a köznapi tárgyak és jelenségek jelképpé válásának útját kísérlik meg elemezni, hasznos példatárat találnak Woldan könyvében. Végezetül: akik a XX. századi narrációs stratégiák változatai után érdeklődnek, nem kevesebb tanulsággal vehetik kezükbe ezt a kötetet, mivel a tér és idő regényi kezelésének kitűnő értelmezéseire bukkanhatnak.

Fried István

Udvari István, Ruszin (kárpatukrán) hivatalos írásbeliség a XVIII. századi Magyarországon. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1995. VI + 168 + 10 [számotlan = illusztrációk] l.

Udvari István, a nyíregyházi Bessenyei György Tanárképző Főiskola Ukrán és Ruszin Tanszékének vezetője és professzora a hazai rutenisztika (ukrán és – főleg – ruszin filológia) legtermékenyebb művelője: e témakörben megjelent több száz különböző műfajú publikációját külön kötetben megjelent életmű-bibliográfiája (V. Lukács Ilona szerk., Szlavisztikai bibliográfia Udvari István munkássága alapján. Nyíregyháza, 1995.) sorolja fel. Jelen ismertetésünk tárgyát ugyan a címben jelzett legújabb Udvari-mű képezi, de azért meg kell jegyeznünk, hogy ez a könyv a szerzőnek korábban megjelent művelődéstörténeti tanulmányaival (Udvari István, Ruszinok a XVIII. században. Történelmi és művelődéstörténeti tanulmányok. Nyíregyháza, 1992. = Vasvári Pál Társaság Füzetei, 9.) együtt értékelhető igazán. Az alábbiakban ismertetendő munkája a XVIII. századi hazai ruszin írásbeliség nyelvészeti leírását nyújtja.

Az „Előszó”-ban (1–6. l.) a szerző megismertet bennünket a *ruszin* népnév eredetével és magyarországi megfelelőivel. E rendkívül tanulságos fejtegetések mellett hiányoljuk annak megállapítását, hogy 1.) a normann (óskandináv) eredetű *Rus'* 'a keleti szlávok országa; a keleti szlávok összessége' főnévből az *-in* szingulatív képzővel alkotott *rusin* 'keleti szláv' eredetileg bármely keleti szláv nyelvű (és ortodox vallású) népcsoportra vonatkozhatott; 2.) miután a Kijev Rus' legerősebb utódállama, a Moszkvai Nagyfejedelemség a *Rus'* fogalmát a maga számára kisajátította (*rusin* immár '[nagy]orosz; moszkovita'; *ruszkij* '[nagy]orosz'), ráadásul e fejedelemség (majd jogutódja, az Orosz Birodalom) a Lengyel–Litván Állam keleti szláv lakosságú területeinek fokozatos bekebelezése (XVIII. sz. vége) után magát az egykori *Rus'* (immár az erőszak jogán) egyedüli örökösének tartva minden más, magát *rusinnak* nevező népcsoportot (fehéroroszkok, kisoroszkok) most már '[nagy]orosznak' tekintve az 1905. évi orosz forradalomig az összes nemzetiségi jogtól megfosztott. 3.) E jogfosztottság alól üdítő kivételnek számítanak a Habsburg Birodalom (1867-től: Osztrák-Magyar Monarchia) fennhatósága alá került magukat *rusinnak* nevező

– Moszkvából ráaggatott nevükkel *ukránnak* hívott – néprészek. Világosan meg kell mondani, hogy az *ukrán* (= kisorosz) és a *fehérorosz* népnévnek moszkvai eredetűek annak ellenére, hogy tudjuk, e népek ezeket az elnevezéseket önelnevezésként később maguk is elfogadták.

Tudjuk, hogy Udvari István nem szláv őstörténeti kutatásokkal, hanem a hazai (= történelmi Magyarország) *rusinok* kancelláriai írásbeliségével foglalkozik, mégsem árt talán felhívni a figyelmet arra (és ez Udvari István kutatásainak a jelentőségét is növeli), hogy az utóbbi két évtized legnagyobb hatású szláv nyelvészeti felfedezései éppen a keleti szláv világ perifériáihoz fűződnek. Úgy tűnik, hogy Jurij Ševelov, Andrej Zaliznjak, Georgij Chaburgaev, V. Dybo munkái nyomán végleg búcsút inthetünk annak az A. Šachmatov által hirdetett és a tankönyvekben máig képviselt nézetnek, hogy a három keleti szláv nyelv (az orosz, az ukrán és a fehérorosz) egy valamiféle köztes alapnyelvből („orosz”, „ősorosz”, „összkeletiszláv”) alakult volna ki. Törlemlők tehát Udvari Istvánnak (és – önkritikusan bevállva – e sorok írójának) minden, az óoroszra mint feltételezett őскеletiszlávra vonatkozó hivatkozásai.

Más a helyzet persze az irodalmi („standard”) nyelvekkel. A keleti szláv „standard” – mint ismeretes – kezdetben déli szláv (óbolgár, ószláv, ógyházi szláv, egyházi szláv) volt. A kereszténység bizánci rítusú változatának felvétele (988) olyan tájékozódási pont számunkra, amely egyértelműen bizonyítja, hogy a mi *rusinjaink* (akik eredetileg ortodoxok voltak) csak ez után a dátum után, vagyis legalább száz évvel a magyar honfoglalás után jelenhettek meg a történelmi Magyarország térképén, másrészt érthetővé teszi, hogy a *Rus'*, *Rusin*, *rus'skyj* elsősorban felekezeti (ortodox, később görög katolikus) hovatartozást jelölt (így lettek *rusinok* az amúgy kelet-szlovák dialektust beszélő bácskai ruszinok).

A ruszinokat e szempontból talán olyan ukránokként lehetne meghatározni, akik hosszú időre kimaradtak az ukrán történelemből (a nyelvjárástörténetet és az irodalmi [„standard”] nyelv történetét is ideértve). A kárpátaljai ruszinok csak 1945 óta lettek – nem minden erőszak nélkül – ukránok.

Udvari István munkájának gerincét a XVIII. századi források elemzése képezi. Ez a mű legfontosabb és – véleményem szerint – legidőtállóbb része. A szerző egyrészt felsorolja és jellemzi forrásait (7–22. l.), kitér a XVIII. századi ruszin folyóírás problémáira (hiszen anyagának zömét levéltári kutatásokra épülő, általa föltárt iratok képezik, 23–29. l.), másrészt a feltárt dokumentumok nyelvi elemzését adja (30–90. l.). E korlátolt érvényességű – hiszen csak a görög katolikus ruszinok körében használatos – „standard” épült egyrészt a hagyományos egyházi szlávra, másrészt a galíciai (erősen polonizált) óukrán kancelláriai nyelvre, de nem idegenkedett a helyi (nyelvjárási) elemektől sem mindaddig, míg az (oroszosan) „művelt” szerzők végleg el nem billentették a (nagy)orosz felé. Itt tér vissza a hajdani *Rus'* (hamis) tudata, s kezdik magukat „orosz”-nak képzelni a ruszin értelmiségiek. A nyelvi anyag – a kárpátaljai nyelvjárások – persze ellenáll mind egy orosz, mind egy (galíciai) ukrán „standard” elfogadásának, ugyanakkor a „ruszin” nyelv normalizálására irányuló törekvések egyelőre a szlavisták számára csemegének számító kuriózumok maradnak. A jelenlegi kárpátaljai nyelvi helyzet – pontosabban „nyelvtelenség” – a XVIII. századi állapotok egyenes következménye.

Mindezek a gondolatok Udvari István könyve kapcsán teljes mértékben szubjektív módon merülnek fel bennünk, maga a könyv a maga tárgyilagosságával, precíz levéltári forrásjegyzékével (91–103. l.), rendkívül értékes bibliográfiájával (104–131. l.), orosz

(132–150. l.) és német (151–168. l.) nyelvű részletes rezümáljával semmiképpen nem sugallja az általunk levont – talán túlzottan pesszimista – következtetéseket. Elvben természetesen egyetértünk a szerzőnek az „Előszóban” (4. l.) kiemelt mondatával: „*Hogy a jövőben hogyan nevezzük meg a szomszédos kárpátaljai és szlovákiai ruszinokat, attól függ majd, hogy ők hogyan határozzák meg önmagukat.*” Ugyanakkor tisztában vagyunk azzal is, hogy egy nép (nemzet, populáció nem kollektíve, hanem a maga nevében (a maga helyett) értelmisége (korábban papjai, tanítói, költői, ma inkább talán újságírói és médiastárjai) révén határozza meg önmagát. Félő, hogy az orosz-ukrán nyelvi és kulturális versengés a „ruszin” tudatú helyi lakosságot e két alternatíva valamelyikének elfogadására fogja késztetni és a „ruszin” mozgalom elenyészik.

Zoltán András

Jahrbuch des Bundesinstituts für Ostdeutsche Kultur und Geschichte Band 1 1993
(A Keletnémet Kultúra és Történelmi Intézetének évkönyve, 1. kötet, 1993)
R. Oldenburg Verlag München 1993

Mit ér az ember ha közép-kelet-európai? A falak leomlottak, a vasfüggönyt megette a rozsdá, a „rendszerek” eltűntek, de az országok, társadalmak megmaradtak. „Kelet” és „Nyugat” már nem rendszerminőségeket jelölnek, nem bírnak ideológiai tartalommal, égtájakat jelölnek, a jólét és a szegénység megoszlását, a különböző fokú termelékenységét, modernitást, konfliktuspotenciált. Eltérő következményeket jelölik, amelyekkel a világháború egész nemzedékeknek járt. De mi a helyzet itt „középen”? E térség állandó identitás-zavarral küzdött és küzd még ma is. Mindig valahol másutt keresett modellt ahhoz, hogy hogyan, milyen irányba fejlődjék. Bécs, Budapest, Prága művelt középosztálya „vigyázó szemét” a múltban és még ma is Londonra, Párizsra veti. Nyugati mintákat másolt, és másol mindenféle meggyőződés nélkül.

Közép-Kelet-Európa története nem más, mint sorozatos felzárkózási kísérletek története, amelyek egymásután kudarcba fulladtak.

A legutóbbi modell, a „bolsevik modell” látványos összeomlása (1989–1991) lehetőséget nyújt arra, hogy felépüljön egy „saját modell”. De ehhez önismeretre van szükség, tisztába kell jönni a múlttal, el kell tüntetni a fehér foltokat. Többek között erre is vállalkoznak az oldenburgi Keletnémet Kultúra és Történelmi Intézetének munkatársai.

Kutatásuk földrajzi tere a Baltikum, Kelet- és Nyugat-Poroszország, Pomérania, Lengyelország, Szilézia, Csehország/Morvaország/Csehszlovákia, Magyarország, Románia, Jugoszlávia, Oroszország/Szovjetunió és magától értetődően az utódállamok.

Céljuk, hogy feltérképezzék e térség irodalmát, történelmét, néprajzát, művészetét.

A történelmi kutatások területén a hangsúlyt a társadalomtörténetre helyezték, tehát ebből a nézőpontból próbálják megvilágítani a múltat és próbálnak megoldási lehetőségeket találni a jelenre vonatkozólag.

Határokat átlépő, régiókat összefogó kutatási programok keretében folytatják múltfeltáró expedíciójukat. Munkájukba betekintést nyújt évkönyvük, amely hasznos információkkal szolgál Európa keleti felének levéltáiról, könyvtáiról, tudományos precízséggel megírt cikkek formájában. Közül egy problémafelvető jellegű tanulmányt Matthias Weber tollából, a címe: Parasztháború és társadalmi ellenállás a harmincéves háború előtt. Tudósít az intézet által rendezett tudományos konferenciákról, amelyek a „nemzetközi kooperáció” jegyében kerülnek megrendezésre. Az évkönyv információátadó jellegét még inkább erősíti az ún. „Tudományos Információs szolgálat”, amely a könyv második felét teszi ki. Célja a térség kutatói, egyetemei, kutatóintézetei közötti „párbeszéd” megindítása vagy folytatása, párhuzamosan futó projektek összehangolása.

Az időpont erre most kitűnően alkalmas, mondhatnánk történelmi, hisz 1989 óta itt Közép-Kelet-Európában az egymásra találások korát éljük.

A nemzetközi kooperációk előmozdítása, a régión belül a lengyel–német–cseh összefogás, párbeszéd szorgalmazása egy egészségesen fejlődő Közép-Kelet-Európa modell irányába mutat.

Az Intézmény tevékenysége a „határok nélküli Európa” lehetőségét állítja a ma ismert nacionalizmusokkal, előítéletekkel terhes Európával szembe.

Cseresznyák Mónika

Fried István: *Ostmitteleuropäische Studien (Ungarisch–slawisch–österreichische literarische Beziehungen)*. Szeged, 1994. 158. l.

Fried István kötete a szerzőnek a kelet-közép-európai irodalmak kapcsolattörténeti kérdéseit tárgyaló, korábban már publikált néhány tanulmányát fogja egybe, közülük a legkorábbi 1974-ben, az utolsó 1992-ben jelent meg. Mivel ezek a tanulmányok nagyrészt kevesek által (főleg az egyetemi ifjúság által nem) olvasott folyóiratokban illetve kiadványokban rejtőznek, szükségesnek látszott önálló kötetben ismételtelen kiadni őket. Ez a kelet-közép-európai régió irodalmainak kapcsolódási problémáit több oldalról megvilágító kötet az összehasonlító irodalomtörténeti stúdiumoknak is remélhetőleg szerves részévé válik majd.

A tanulmányok három csoportra bonthatók: Az elsőbe tartozik a „*Zur Frage der ostmitteleuropäischen Region*” című, a kelet-közép-európai régió elméleti kérdéseivel foglalkozó alapvető tanulmány, valamint a magyarországi Kelet-Közép-Európa-kutatást ismerető írás: „*Das Charakteristikum unserer Region ist das Geöffnetsein*”. *Ostmitteleuropa-Forschung in Ungarn*”. A második a kelet-közép-európai irodalmi kapcsolatok egyes korszakait vizsgálja: „*Literarische Strömungen und Wechselwirkungen in Ostmitteleuropa an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*” és „*... die Zeit flieht mich und meine Begierden...*” *Zum Gepräge der ostmitteleuropäischen Romantik*”; a harmadik csoportban tovább szűkül a vizsgálódás köre, Fried István kedvelt kutatási területe, a Habsburg Monarchia adja a földrajzi keretet a következő tanulmányokhoz: „*Die ungarische Literatur im Zeitalter der Königin Maria Theresia*”, „*Funktion und Möglichkeit einer deutschsprachigen Zeitschrift in Ungarn. Die Zeitschrift von und für Ungern*”, „*Ein österreichischer Biedermeier Dichter und die südslawische Folklore*”, „*Grillparzers Monarchieerlebnis*”. Itt

a korábban már távlataiban felvázolt problémák most konkrétan, egy-egy irodalmi jelenség (csoporthoz tartozás), egy-egy költő kapcsán illetve egy folyóirat sorsán keresztül kerülnek elemzésre. A tanulmányok valamilyen módon mind kapcsolódnak az alcímben megadott szempontokhoz (Ungarisch-slawisch-österreichische literarische Beziehungen). Fried István összehasonlításait, érveit és ellenérveit minden alkalommal a magyar, az osztrák és a szláv nyelvek irodalmaiból vett példákkal támasztja alá, de főleg az első, átfogó tanulmányban széles világirodalmi kitekintést is ad, hiszen a régió speciális problémái nem vizsgálhatók a goethei értelemben vett világirodalom egészétől elszakítva.

A kötetben első helyen szereplő és joggal alapvetőnek nevezhető tanulmányról „*Zur Frage der ostmitteleuropäischen Region*” (1985) részletesebben kívánunk szólni. Fried István egyrészt történeti áttekintést és értékelést ad benne a kelet-közép-európai térség fogalmának korábbi értelmezéseiről, majd részletesen kifejti és irodalmi példák sorával megindokolja a kérdéssel kapcsolatos saját álláspontját.

A pozitívizmuson és komparatiztikán a kapcsolatok feltárását, az egyes irodalmi motívumok vándorlásának, a hatásoknak a kutatását, vagyis a genetikus érintkezéseket értette, de nem terjesztette ki a kutatást nagyobb területek átfogó időszakaira. A szlavisztika a szláv nemzetek kultúráját kezdettől szinte egységes közösségként vizsgálta és a nyelvi rokonságot tartotta az összehasonlítás egyik legfontosabb feltételének. Gáldi László 1946-os könyvében fontos szemponttal gazdagította a kérdést, szerinte az általa „Dunatáj”ként emlegetett térségben nem a nyelvi rokonság, hanem a sorsközösség az összekötő kapocs. Fritz Valjavec „délkeletkutatása” a német kultúra hatásának vizsgálatát jelenti, mely egyértelműen a német birodalom hivatalos kultúrpolitikáját szolgálta. Elmondható tehát, hogy egyik megközelítési mód sem tette lehetővé világirodalmi szintézis megalkotását, pusztán regionális szintéziseket fogalmaztak meg. Zoran Konstantinovic már a földrajzi, etnikai és nyelvi kritériumokat is beemelte a regionális szintézist meghatározó elemek sorába. Sergio Bonazza a soknemzetiségű Habsburg Birodalmon belül kereste a közös vonásokat, az összetartó erőt, de Fried István véleménye szerint – bár a közös állami keretet az irodalmi komparatiztikán belül természetesen figyelembe kell venni – nem szabad ennek a politikai és nem tisztán kulturális egységnek kizárólagos jelentést tulajdonítani. Érdekes, hogy inkább a történész-kutatók és nem az irodalmárok voltak azok, akik írásaikkal hozzájárultak a nagyobb területek szintézisének megalkotásához. Ők mutattak rá azokra a közös politikai, társadalmi és gazdasági vonásokra, amelyek rokonítják ezeket az országokat, valamint az ő munkáikban merült fel a térség egy fontos jellemzője, a fáziskésés a nagy nyugati kultúrákhoz képest és ennek következtében a különböző irányzatok, stílusok egymásba kapcsolódása és együttes létezése a kultúra minden területén. Sokat vitatott probléma, hogy a baltikumi irodalmak, az orosz irodalom, továbbá a bolgár és az albán irodalom is a térséghez tartozik-e.

Fried István álláspontja az, hogy bár a régió leírásakor más diszciplínák szempontjait, az ezekhez kapcsolódó kutatási eredményeket fel kell használni, de soha nem szabad arról elfeledkezni, hogy itt elsősorban irodalomról van szó. A szerző a Kelet-Közép-Európa elnevezés mellett teszi le voksát (tehát Közép-Európa keleti felét és nem Kelet-Európa középső részét érti alatta) és az ide tartozó területet a következőképpen határolja be: „A Lajtán túli terület, Cseh- és Morvaországot is beleértve, amely a régi Lengyelország illetve a történelmi Magyarország határainál ért véget, de a döntő többségében beloruszok és ukránok által lakott területeket illetve Oláhországot és Moldvát részben ennek részec-

ként, részben átmeneti területeként kell felfogni. Ide tartozik a szélén Horvátország és Dalmácia, átmeneti sávot képeznek a szerbek lakta vidékek, nyugaton feltétlenül ide sorolandók a szlovén lakosságú területek és ez azt jelenti, hogy az osztrák irodalom jelenségei közvetítő szerepet játszottak, ezért az átmeneti sávba sorolandók. A földrajzi határok tehát nem mindig azonosak a nyelvi határokkal.” És még egy fontos megállapítás, hogy a földrajzi határok nem állandóak. Fried István rámutat, hogy a XIX. század 30-as éveitől a közép-kelet-európai országokban kialakuló és egyre erősödő nemzetudat egyfelől a differenciálódás, a nemzeti sajátosságok felértékelődése irányába hat, ugyanakkor egyaránt jelen vannak az integrációra, az európai irodalmakkal való együttthaladásra, a nagyobb közösséggel való kapcsolat keresésére irányuló törekvések is. „A tárgyalt régió ismertetőjegye a történelmi sorsközösségként felfogott, részben a nyelvi és etnikai rokonság által meghatározott, részben azonban attól független párhuzamos illetve hasonló történelmi és kulturális fejlődés, a gyakori érintkezések, amelyek formája többnyire nem a ‘hatás’, a recepció is kevésbé, illetve a fordítás is csak bizonyos mértékig, hanem a népek és nemzetek együttéléséből következő helyzetre való ‘reakció’.” Kelet-Közép-Európa nem merev és zárt történelmi, kultúrtörténelmi és irodalomtörténelmi kategória, hanem olyan régió, amely történetének különböző korszakaiban bizonyos kulturális, irodalmi szituációt vagy állapotot reprezentált, bizonyos költői, írói vagy tudósi attitűdöt termelt ki és ezzel a nagy európai kultúrák és irodalmak között egy a közös helyzet által determinált kultúrát és irodalmat hozott létre. „Mivel nem zárt rendszerben gondolkodunk, így a régiót a nemzeti és a világirodalom közötti fokozatnak tekintjük, amelynek vizsgálata a nemzeti irodalmak fejlődésének törvényszerűségére vonatkozó vizsgálatokat is összegzi. A regionális szintézis nem az egyes irodalmak matematikai összességét, hanem az alapvető sajátosságok és fejlődési irányvonalak magasabb szintű összefoglalását jelenti” – véli Fried István. Nemcsak azért szóltunk erről a bevezető tanulmányról ennyire részletesen, mert terjedelme sokszorosa az egyes írásokéinak, sőt az egész kötetnek is több mint egyharmadát teszi ki, hanem, mert úgy érezzük, Fried István itt lerakta annak a szintézisnek az alapjait, amelynek hiányát a korábbi kutatásokkal kapcsolatban oly sokszor említette és mert summája ez mindazon gondolatoknak, melyeket más – nemcsak a kötetben szereplő – Kelet-Közép-Európával foglalkozó írásában is gyakran érintett.

A magyarországi összehasonlító irodalomkutatás egyszerre született magával a magyar irodalomtörténelmi kutatással – kezdi a szerző „*Das Charakteristikum unserer Region ist das Geöffnetsein*”. *Ostmitteleuropa-Forschung in Ungarn*”. (1991) c. írását, majd röviden összefoglalja a XIX. század elejétől kezdve a magyarországi Kelet-Közép-Európa-kutatás történetét és felvázolja az átalakulóban lévő kelet-közép-európai irodalmak mai problémáit és a fejlődés távlatait.

A XVIII–XIX. századi kelet-közép-európai irodalmi irányzatokat és kölcsönhatásokat tárgyaló írás („*Literarische Strömungen und Wechselwirkungen in Ostmitteleuropa an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*”, 1990) főbb témakörei az integráció és a differenciálódás, a fáziseltolódás, a különböző stílusok együttélése, a nemzetek feletti kulturális központok kialakulása. A nemzeti ébredés kora nem egyenes vonalú fejlődés – állapítja meg Fried István – valamint felhívja a figyelmet egy érdekes és a térségben gyakorta előforduló jelenségre, a pusztán kétnyelvűségnél többet jelentő kettős kötődésre, két különböző kultúrában gyökerező közvetítők fontos szerepére. A kelet-közép-európai romantika kérdéseivel foglalkozó tanulmányában („... *die Zeit flieht mich und meine Begierden...*”

Zum Gepräge der ostmitteleuropäischen Romantik, 1985) a szerző a klasszikából a romantikába való átmenetet vizsgálja. Rövid elméleti előkészítés után a nemzeti romantika a gyakorlatban teremtődött meg, a költők új módszereket próbáltak ki, új műfajokat honosítottak meg (itt elsősorban a filozofikus drámakölteményre gondolunk), új, sajátos, csak a kelet-közép-európai térség költőire jellemző nézőpontot, világlátást képviseltek, mindemellett ápolták a világirodalommal való kapcsolatot.

A Habsburg Monarchia határain belüli kapcsolattörténeti tanulmányok közül az első „*Die ungarische Literatur im Zeitalter der Königin Maria Theresia*” (1984). Mária Terézia uralkodásának 40 évét sem a magyar irodalomtörténetírás, sem a magyar történettudomány nem tekinti önálló korszaknak, ehhez hozzátehetjük még, hogy az osztrák történetírás is csak annyiban, hogy egy új korszak kezdetét jelzi. Jelentősége a magyar irodalom számára abban áll, hogy a királynő testőrségében szolgáló magyar testőrírók számára így vált lehetővé a francia és az angol felvilágosodás eszméinek – nem osztrák közvetítéssel keresztül való – megismerése és azok terjesztése. Az 1802 és 1804 között Schedius Lajos szerkesztésében megjelenő igen színvonalas „*Zeitschrift von und für Ungern*” (*Funktion und Möglichkeit einer deutschsprachigen Zeitschrift in Ungarn*, 1986) célkitűzése volt ismereteket közvetíteni, a németül olvasó külföldi érdeklődőt a magyar irodalom és a tudományos élt (a természettudományokat is beleértve) eseményeiről informálni, másrészt a hazai írók, tudósok számára olyan fórumot teremteni, ahol véleményeiket kicserélhetik. A mára elfeledett, de saját korában igen divatos osztrák költő, Johann Nepomuk Vogl (*Ein österreichischer Dichter und die südslawische Folklore*, 1974) érdeme, hogy műfordításain vagy inkább átköltésein keresztül a szlovén és szerb irodalmat népszerűsítette. A fordítások hibái, pontatlanságai és az ezáltal kialakult hamis kép ellenére is felhívta a figyelmet a délszláv népköltészet értékeire. Itt jegyezzük meg, hogy Vogl egyébként számos magyar témájú verset, balladát, versciklust is alkotott, ezekkel szintén egy a valóságnak nem mindenben megfelelő magyarországgép kialakulásához járult hozzá. Franz Grillparzer szép-irodalmi műveiben és publicisztikai írásaiban (*Grillparzers Monarchieerlebnis*, 1992) a soknemzetiségű Monarchia az egy és oszthatatlan birodalom komplexitásában jelenik meg, ehhez társul a nemzetek feletti humanitás eszméje. Grillparzer azonban ennek ellenére nem volt a Habsburg-mítosz feltétlen híve, a napi politika pedig teljesen közömbös volt számára, az ő Ausztriája inkább a szellemi jelenségek szférájába tartozott.

A kötet jegyzetapparátusa – ahogy azt Fried István esetében megszokhattuk – óriási, megállapításai mindig érvekkel szilárdan alátámasztottak. E munkája – úgy hisszük – a komparatistika egyik fontos kézikönyve lehet.

Rózsa Mária

CONTENTS

Studies

Sándor Bene: <i>Theatrum Mundi</i>	1
Márta B. Gaál: The Metamorphosis of the Faust-theme in Bulgakov's Novel, <i>The Master and Margarita</i> ..	20
Tamás Juhász: <i>Lord Jim</i> : Can the Story Be Dominated?	26

Articles

Zsuzsa Breier: The Imag(e)-inings of Reality	38
Judit Lukovszki: Pelléas, Mélisande and Goulad	47
Tamás Berkes: Otokar Březina in his Czech and Hungarian Context	54

Reviews

Alois Woldan: Der österreichische Mythos in der polnischen Literatur (Fried István)	59
István Udvari: Ruszin (Kárpátukrán) hivatalos írásbeliség a XVIII. századi Magyarországon (András Zoltán)	61
Jahrbuch des Bundesinstituts für Ostdeutsche Kultur und Geschichte (Mónika Cseresznyák)	63
István Fried: Ostmitteleuropäische Studien (Mária Rózsa)	64

SOMMAIRE

É t u d e s

Sándor Bene: <i>Theatrum Mundi</i>	1
Márta B. Gaál: Métamorphose du thème de Faust dans le roman <i>Le Maître et Marguerite de Boulgakov</i> ...	20
Tamás Juhász: <i>Lord Jim</i> : le récit peut-il être dominé?	26

C o m m u n i c a t i o n s

Zsuzsa Breier: Les images fantasistes de la réalité	38
Judit Lukovszki: Pelléas, Mélisande et Goulad	47
Tamás Berkes: Otokar Březina dans des contextes tchèque et hongrois	54

R e v u e

Alois Woldan: Der österreichische Mythos in der polnischen Literatur (Fried István)	59
István Udvari: Ruszin (kárpatukrán) hivatalos írásbeliség a XVIII. századi Magyarországon (András Zoltán)	61
Jahrbuch des Bundesinstituts für Ostdeutsche Kultur und Geschichte (Mónika Cseresznyák)	63
István Fried: Ostmitteleuropäische Studien (Mária Rózsa)	64

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Шандор Бене: Театрум мунди	1
Марта Б. Гаал: Метаморфоз темы Фауст в <i>Мастер и Маргарита</i> Булгакова	20
Тамаш Юхас: <i>Лорд Джим</i> : Можно ли господствовать над историей?	26

Сообщения

Жужа Беиер: Во–ображения действительности	38
Юдит Луковски: Пелеас, Мелисанд и Гулад	47
Тамаш Беркеш: Отокар Брежина в чехском и венгерском контексте	54

Обзор

Alois Woldan: Der österreichische Mythos in der polnischen Literatur (Иштван Фрид)	59
István Udvari: Ruszin (kárpatukrán) hivatalos írásbeliség a XVIII. századi Magyarországon (Андраш Золтан)	61
Jahrbuch des Bundesinstituts für Ostdeutsche Kultur und Geschichte (Моника Чересняк)	63
István Fried: Ostmitteleuropäische Studien (Мария Рожа)	64

INHALT

Stu di en

Sándor Bene: <i>Theatrum Mundi</i>	1
Márta B. Gaál: Die Metamorphosen des Faust-Themas in Bulgakows Roman <i>Der Meister und Margarita</i> ..	20
Tamás Juhász: <i>Lord Jim</i> : ist die Geschichte beherrschbar?	26

Mit te il un gen

Zsuzsa Breietr: Die (Ein)-Bildungen der Wirklichkeit	38
Judit Lukovszki: Pelléas, Mélisande und Goulad	47
Tamás Berkes: Otokar Březina in tschechischem ind ungarischem Kontext	54

Re z en s i o n e n

Alois Woldan: Der österreichische Mythos in der polnischen Literatur (István Fried)	59
István Udvari: Ruszin (kárpatukrán) hivatalos írásbeliség a XVIII. századi Magyarországon (András Zoltán)	61
Jahrbuch des Bundesinstituts für Ostdeutsche Kultur und Geschichte (Mónika Cseresznyák)	63
István Fried: Ostmitteleuropäische Studien (Mária Rózsa)	64

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa. Bt. végezte
Felelős vezető László András
A kötetzeti munkákat a Sprint-R Reklámstúdió végezte
Megjelent 9,94 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015–1785

Ára 240 Ft

TARTALOM

Tanulmányok

Bene Sándor: Theatrum mundi	1
B. Gaál Márta: A Faust-téma metamorfózisa Bulgakov <i>A mester és Margarita</i> című regényében	20
Juhász Tamás: Lord Jim: uralható-e a történet?	26

Közlemények

Breier Zsuzsa: A valóság kép-zelgése	38
Lukovszki Judit: Pelléas, Mélisande és Goulad	47
Berkes Tamás: Otokar Březina cseh és magyar kontextusban	54

Szemle

Alois Woldan: Der österreichische Mythos in der polnischen Literatur (Fried István)	59
Udvari István: Ruszin (kárpatukrán) hivatalos írásbeliség a XVIII. századi Magyarországon (Zoltán András)	61
Jahrbuch des Bundesinstitut für Ostdeutsche Kultur und Geschichte (Cseresznyák Mónika)	63
Fried István: Ostmitteleuropäische Studien (Rózsa Mária)	64

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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



BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

1997

XLIII. ÉVF. 3-4. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA

ÉS

A MODERN FILOLÓGIAI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

Szerkesztőbizottság:

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, KOVÁCS ÁRPÁD, MASÁT ANDRÁS,
PÁL JÓZSEF, SARBU ALADÁR, SZABICS IMRE, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE,
D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

A szerkesztőbizottság elnöke:

DOMOKOS PÉTER

Főszerkesztő:

KEREKES GÁBOR

Technikai szerkesztő:

KESZTHELYI MÓNIKA

Szerkesztőség:

1146 Budapest, Ajtósi Dürer sor 19–21. ELTE Germanisztikai Intézet

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a Balassi Kiadó Kft. 11991102-02120733 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadó Rt *Stúdium* (Budapest, V., Váci u. 22. sz.) *Magiszter* (Budapest, V., Városház u. 1. sz.) és a Balassi Kiadó könyvesboltjában (Budapest, II., Margit u. 1.)

Előfizetési díj egy évre: 480 Ft

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó.

A hatalom polifóniája

Jagusztin László

1.0. A hatalom mint beszédjog

1.1. Ajtmatov mintegy tíz évvel *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* (И дольше века длился день...) című regényének megjelenése után *Dzsingisz kán fehér felhője* (Белое облако Чингисхана) címmel közétett egy a regényhez írt (поэсть к роману) elbeszélést, betétnovellát, folytatást. Az új mű önálló olvasattal is rendelkezik: két, historikusan egymástól távol eső történetben vizsgálja a tekintélyelvű, a *hatalmi szó* megjelenési formáit és hatásmechanizmusát, kanonikus és dialogikus jellegét, kollíziós játéktereit.¹

A mű a műben, a múlt szövege a jelen szövegében kompozíciójú intertextuális dialógusképzés régi poetikai eljárás, ám a szövegek ily teoretizáló, példázatképző párbeszéde Bulgakov hagyományteremtése révén lett domináns a huszadik századi orosz irodalomban, s különösen Ajtmatov művészetében. A szovjet–orosz társadalmi formáció lezárultságában különösen jól leírható és értelmezhető jelenség. A társadalmi érintkezési viszonyok a közbeszédrendszerben reprezentálódtak, s meghatározóan a párt–állam–ideológia pólus és az alárendeltek, a vezetettek pólusa közötti dialógusokban. Az ideológia–párt–állam hierarchikus egysége vagy egységes hierarchiája egymás szemioszférájával, annak kulcsfogalmaival, téziszmondataival argumentálja szerepét és tekintélyét.

Ebben az összekapcsolt szemantizálásban, jelentésterjedelem növelésben a hatalom elsősorban önmagával kommunikál, s e belső beszéd célja a beszédjog kizárólagos megtartása, kisajátítása, a hatalom szemantikus képének a kanonikus jellegű szövegekben való rögzítése. A „hatalom–én“ belső diskurzusa öngerjesztő és terjeszkedő jellegű, egyfajta önleíró szöveget produkál, amelyben *én-jelentéseinek kiterjesztéseit hitelesíti*. A Dzsingisz káni hatalmi–én és a sztálini hatalmi én önszemantizációja az időbeli távolság ellenére is rokon vonásokat, számos vonatkozásban azonosságot mutat. A totalitáriánus kultúrák azonos kommunikációját reprezentálják, s nemcsak az önszemantizálást illetően, hanem az alattvalók világával folytatott párbeszédekben is: az elvárt, megkövetelt válaszok szabályozásában, a befogadók szemantikai ellenállásának megtörésében.

1.2. Az ideológia–párt–állam által hierarchikusan szervezett társadalomban a beszédjog is hierarchikus, illetve egy sajátos *képviselési elvre* épül. Ennek a hivatkozó–képviselési eljárásnak a lényege és hozama a rejtőzködés, az áthárítás lehetősége. Az állam képviselője a párt nevében, a párt képviselője az eszme nevében és érdekében szól, tehát senki sem a sa-

¹ Idézetek: Ч. Айтматов: *Белое облако Чингисхана*. In: *Знамя* 1990. август.

ját szövegét mondja, így kimaradhat a vitából és a felelősségvállalásból. A képviselő–közvetítő tehát identitáskifejező, involváltságmutató nyilatkozatokat tesz, csupán felvállalja az ideologikus, pártos, hatalmi szó terjesztését.

Egyfajta kettős beszéd jöhet így létre, ha az elbeszélő segítségével sejteni lehet az idegen–saját hatalmi szó és a csak saját belső beszéd interferenciáját, kollíziót.

A beszéd megkettőződésének másik válfaja áll elő azáltal, hogy a pártállam embere, a *szervezeti ember* szól, s ugyanakkor az ideológia–eszme embere, a *szemantikus ember* is megnyilvánul. Sajátos „kóruselv“ érvényesülhet tehát, amelyben gyakorta megkülönböztethetők a szólamok.

1.3. A hatalom beszédjogának mindenkorisága és jelenvalósága oly egyértelmű, hogy a hatalmat reprezentáló személy (Én) már meg sem szólal, vagy csak igen-igen ritkán. Szemantikusan viszont permanensen jelen van az őt citálók, ismétlők, a rá hivatkozók szövegeiben. A hatalom szöveggé, kánonná válik, s eloszlik a társadalmi érintkezési viszonyok terében s orientáló, értékelő, etalonadó módon teljesen kitölti azt. Ajtmatov betétnovellájában a kerettörténet hatalmi Énje, Sztálin személyesen meg sem nyilatkozik, ám szemantikus létformája mindenütt érzékelhető. A séma mitologizáló, biblikus, szakrális: a központi Én már ki nyilatkoztatta önmagát, manifesztálta világtudatát és akaratát, s a képviselői által fenntartott, dinamizált szemantikus léte elegendő a társadalmi létezés szabályozásához. Ő maga csak attribútumai révén, ikonikusan, grafikusan reprezentáltak.

A legendának két hatalmi középpontja van: az egyik a kánban perszifikálódik és attribútumaiban jut kifejezésre, a másik a fehér felhő attribútumában „szólal meg“, különben rejtőzködő marad. A kán-hatalom a *létszabó*, az elrendelő, a büntetve szabályozó Hatalom-Isten, a másik a segítő, jót tevő Krisztus-hatalom típusú megjelenésű, azaz a *szolgáló* hatalom, amelyik mintegy megfordítva működteti a hatalomalávetettek, az úr-szolga pólusok közötti viszonyrendszert.

2.1. A kerettörténet voltaképpen a regényi sorselemzés folytatása: Tanszickbajev nyomozó és Abutalip Kuttibajev fizikai, pszichológiai, morális és életfilozófiai párbaja 1953 telén. Tanszickbajev felülről kapott és önként vállalt programja, hogy beismerő vallomást kényszerítsen ki áldozatából arról, hogy az angol, jugoszláv titkosszolgálat, a kapitalizmus embere, áruló, gyűjtogató, kártevő. Az ajtmatovi elbeszélői szó dialogikus és kollíziós. Az elbeszélő kompetenciája maximalizált, Tanszickbajev érzelm- és gondolatvilágát, belső beszédét is közvetíti, gyakorta az elbeszélői értékelés transzformációival összevontan.

Így Tanszickbajev elbeszélte „önmaga tudata“ és világtudata hármass rétegződésű. Egyrészt személyes, önépítő („...настал наконец звездный час его карьеры“ 10. o.), másrészt az elbeszélői értékítéletekkel telített („раскручивая сатанински задуманное...“ 10. o.), harmadrészt pedig a hatalmi korszaktudat hordozója és közvetője („...жизнь протекала изо дня в день именно в этой атмосфере непрерывного подстегивания, неукротимой борьбы, названной классовой и потому во всем абсолютно оправдываемой.“ 13. o.). Ez a három rétegű tudatmetszet a folytonos, nagy számú ismétlődés révén kiépül és kanonizálódik, illetve konfliktusosságában tartalmazza a korszak mélyhistorikus, lényegi történéseit. Ezért nincs Tanszickbajevnek markánsan egyéníthető biográfiája, képviselői életet él, a hatalom életét éli és érzi is ezt helyzetet, hogy históriaként tudatosíthatja önsorsát: „...Не столько осознанно, сколько интуитивно, он ощущал

эту добрую услугу истории...“ 10. o.). Az értékelítődésnek ez a lehetősége szinte abszolutizálódik öntudatában, kollektív énné szemantizálja magát, s ez jóval több, mint amit intellektusa feldolgozni és értékelni tudna. A nyelvi énjéről is lemond, jelszavakban, kánonrészletekben beszél („Мы рождены, чтобы сказку сделать былью...“ 10. o.). Az ideologikus hatalmi szóban való feloldódás, önfeloldás egyúttal önfeladást is jelent: a létezés egyik szférájából (быть) a másikba való transzformálódás, projekció (казаться) azt eredményezi, hogy Tanszickbajev makroénként gondolkodik és beszél, s cselekedetei ritualizálódnak. Ezek a rítusok, a hatalom rítusai („праздники избранных...“ 11. o.) Az elbeszélői tudat nemcsak részletezi ennek a ritualizálódásnak a folyamatát és mikroműfajait, hanem ütközteti is őket az eltitkolt, tényleges érvekkel akkor, amidőn feltárja a transzformációk pólusait és irányait: „В этом ритуале таилось нечто несканчаемо сладостное... Даже зависть на время становилось как бы не завистью, а любезностью, ревность – содружеством, а лицемерие ненадолго оборачивалось искренностью...“ 11. o.) A na время és a ненадолго egyértelműen utal a hatalmi rituáléval való azonosulás parazita jellegére, a visszaváltozás törvényszerűségeire, a szemantikus identitás hiányára. A „высший смысл бытия“, azaz az élet értelme a hatalomban való részvétel, de a zsákmányszerző részvétel. A helyzet paradoxona, hogy ugyanakkor Tanszickbajev a hatalom zsákmánya maga is, hiszen bármikor átkerülhet az áldozatok táborába, ha nem teljesít sikeresen. (Ezt reprezentálja az elbeszélés vége, Tanszickbajev pánik hangulata, az önmentés, a pusztulás érezte: „ответственность за случившееся несут конвой...“ 57. o. A legfőbb a felelősség áthárítása, az önmentés.) Tanszickbajev fenntartó zsákmánya a hatalomnak, a hatalmi én kiterjesztését végzi midőn áldozatokat cserkészik be, midőn bűnösöket kreál. Az ellenségteremtés létfeltétele is, hiszen bűnösök nélkül a saját státuszléte értelmetlenné, funkciótlaná válna, s e hierarchizált ember vadászatban maga is áldozattá válhatna, vagy más módon kerülve felszámolásra. Ezen feszültség teszi Káin-emberré, folytonos testvérgyilkossá. A legenda Dzsingisz kánja is testvérölő, de a hatalmi erőternek nem ezen az infantilizált, alacsony szintjén, hanem a legfelsőbb dimenzióban. A Káin-szindróma minden hatalmi szinten működik, csak eszközei és következményei eltérők. A hatalomért vállaltatott szenvedés és kiontatott vér mennyisége a hatalmat hitelesítő attribútumok. Azon logika révén, hogy ha az ember a társadalmi érintkezési viszonyjelentéseinek a dinamikus és rendezett halmaza, akkor az erőszakos viszonyteremtések is növelik a hatalmi én jelentésterjedelmét.

A hatalom tényleges és szemantikus terjeszkedésének a biztosítása révén maga a központi én (Sztálin) nem kényszerül a közvetlen manifesztálódásra: a ritualizálás kanonizált, ellenőrzött műfajokban történik. Domináns műfajformája a teatralizált közbeszéd. Teatralizált és teatralizáló, mert pátoszos normativitásához a nézőknek-hallgatóknak igazodniuk, csatlakozniuk kell. Mindig érvényesül az „активное ответное восприятие“ elve, azaz a kötelező válaszadás, a kötelező csatlakozás gesztusának felmutatása. A hatalomszemantikát saját szöveggként előadó szónok tehát nemcsak vizsgaszöveget, hanem vizsgáztató szöveget is mond, monológja kórusbeszéddé tágul a csúcsponton. Az elbeszélő hermeneutikus jellegű szövegébe ágyazottan jelenítődik meg, szinte példázatos tisztasággal ennek a szemantikus közjátéknak a Tanszickbajevet is érintő mibenlét. A hatalomfenntartók társadalmi érintkezési viszonyai szabályozottak, klubszerűen hierarchizáltak és zártak, de az elbeszélői tudat számára hozzáférhetőek. Az élvezkedő és magát ünneplő hatalomfenntartói kör kötelező szerepteljesítményei között fontos helyet foglalnak el a „застольные высказывания“ jellegű megnyilatkozások, azaz a beszélgetések, bókók, tósztok. A példaként részleteiben is újramondott

alezredesi pohárköszöntő oly esszenciális, hogy szinte már kváziközbeszéd, azaz nem szóbeli teljesítmény, hanem gondolati sűrítvény, belső monológ, „shakespeare“-i lételelmzés. Ezt a teatrális jelenetszerűséget, tehát a közlés fontosságának gesztusos hangsúlyozását az elbeszélői-tanszikkbajevi tudat is észrevételezi: „... з говорил так проникновенно и важно, как если бы он был артистом драматического театра, исполнявшим роль короля, восходящего на трон...” (12. o.) A színházi beszéd kettős jellemzőjű: egyrészt tekintélyelvű és fontosat mondó, másrészt feltétlenül hatni, szemantikus hatalmat gyakorolni akaró. Ugyanakkor szerepteljesítő beszéd is, azaz az előadó saját szöveggé idegen szöveget mond, de saját szöveggé minősítő intencionálitással, elhítetéssel. A szövegmondásnak ez a kettősége többszörösen is kinyilvánítódik. Az alezredes én-ti kommunikációjában tetten érhető az én-én (az identikus, a szöveghordozó) üzenetmondás, azaz az önmaga meggyőzése. Ugyanakkor a befogadókban is lejátszódik ez a kettős viszonyuláskifejezés. A tósztt elhangzása után nevetnek, tapsolnak, felállnak, „за Сталина“ ajánlással kiisszák poharaikat: „... как бы подтверждая тем самым истинность сказанных слов и свою верность им.” (13. o.) A fogadtatási ceremónia kötelező, a gesztusos szertartásrend felér egy válaszbeszéddel, kollektív ideologikus hitvallással.

A korszak egyik normatív viselkedés kulcsszava a „бдительность“, az éberség kettős irányultságú: egyrészt az ellenséget, az ellenfelet leleplező tevékenységet jelöli, másrészt az eszme és a vezér felé küldött identitáskifejezések folyamatos szervezését, a saját helyzeterősítés iránti éberséget jelenti. A teatrális játék jelleg éppen abban és éppen azért van, mert két rangsor, értékrend feszül egymásnak: az eszme realizálása és őrzése a felszínen, a nyilvános én-ti kommunikációban és az önépítés és önfeltés az én-én kommunikációban, s a résztvevők számára ez a fontosabb. Tanszikkbajev minden tevékenysége erre a másodikra irányul, s az elsőt teljesen ennek rendeli alá, tehát valójában magán célú koncepciót üggyet kreál. *Privatizálja a történelmiséget*, hogy előbbre jusson, hogy közelebb jusson a hatalmi középponthoz, ahonnan az élethelehetőségek elosztása történik: „но путь к Богу-Власти только один – через черное, неустанное служение ему в выявлении и разоблачении замаскированных врагов.” (13. o.) Az élet mint veszélyes szemantikus játék, mint kettős stratégiájú játék kétszeresen fogalmazódik meg. Egyszer az alezredesi tószttban manifesztálódik szinte eskütélszerűen („... я клянусь и впредь неуклонно следовать сталинской линии...” 12. o.), másodszor pedig Tanszikkbajev belső beszédében saját programpontokká részletezetten.

2.2. A tósztt tehát esszenciális, tézismondásokat közlő ünnepi beszéd. Az alezredes mint hatalomszolgálgó, mint rendszerember önéletrajzot mond, de ez teljesen egybeesik a társadalmi formáció életrajzával. Az ideologikus rendszer „mém“-szavaival, azaz a rendszerfenntartó kulcsfogalmakkal definiálja önmagát: „Я всегда был безбожником... я вырос в комсомоле..., я твёрдый большевик..., наш бог – это держатель власти..., мы с вами очищаем землю от идеологических противников..., наш гениальный вождь... держит вожак каравана повод головного верблюда, ... и мы за ним – одной тропой..., собака лает, а сталинский караван идёт...” (12. o.) A korszak embere tehát a szervezeti ember, a központi hatalmi szó embere, a vezérembere, s megvallott léte ez a tagságlét, a felszínen örömmel vállalt hatalmi alávetettség, a sztálini kegyelembe való részesültség. Az önbeavatás, az önszakralizálás sikere érdekében mindent feláldoz, s makroénként szemantizálja magát. A gesztus nemes, és elfogadható lehetne a hűségeskü is, ha nem lenne

szörnyű az ár: a folyamatos ellenségteremtés és ellenségirtás. Ha végiggondolta volna a hatalom ezt folyamatot, eljuthatott volna a teljes elmagányosításig: minden ellenség likvidálása után csak önmaga körein belül folytatható ez a leszámolás, s végső fokon ez felszámolná a hatalom értelmét, élményét, „ízét“, mert ezek az alávetettek számával és az alávetettség mértékével, azaz az alávetettektől való különbözés minőségével mérhetőek csupán.

A kazah alezredes hűségnyilatkozatában helyénvaló az első hallásra sértőnek tűnő „вожак каравана – это наш Иосиф Виссарионович“ kapcsolat. A közvetlen megszólítás és a másodlagos névadás (a fő tevehajcsár) a hatalomszemantika kiterjesztésének előírt eljárása. A vezérszemantika a társadalmi létforma, az érintkezési viszony minden típusára kiterjedhet. A hatalom szemantikus attribútumkészlete a vezéri státusz névtől a familiáris intimitásig mindent tartalmazhat, s a bőség a hatalom szilárdságát, egyetemességét jelzi, illetve tartalmazza a hatalom indokoltságát is, azaz tetteinek, parancsainak jogosságát. A karavánvezetői név a hatalom „saját“ jellegét, közelségét, otthonosságát hivatott argumentálni. A név elfogadása után és révén levezethető a hatalom ittléte és működése, s táborba gyűjthetők a nem elfogadók. A nem elfogadók a sajáttal szemben álló és állítható „idegen“ szemantikai attribútumokat kapnak: „буржуазные националисты, идеологические противники, враги, вредители...“ (12. o.) Az alezredesi megnyilatkozás alapvetően erre a *saját-idegen* polarizációra rendezi a világot, s a két tábor közötti egyetlen érintkezési forma a harc: „... врагам мы объявили борьбу до конца..., и всякие сочувствующие элементы уничтожаются о имя пролетарского дела..., потому что идеология может быть одна...“ (12. o.)

Az ideológia - proletár osztály - párt - Sztálin (hatalom) mint szemantikus létezők egyszerre laicizált s rafinált viszonyban állnak egymással, körbehivatkozással képviselik egymást, illetve a képviselőt, a magasabb értékű szolgálata, kiszolgálása mögé rejtik önérvényesítésüket, s így ténylegesen minden a hatalomfenntartók érdekeit szolgálja ki. A hatalomnak, az egyszerre rejtőzködő és önkinyilvánító hatalomnak a kettős jellegére, az Antikrisztus voltára utal az ünnepi pohárköszöntő végén felidézett ellenség-beszéd: „на допросе мне одни националист, понимаете, говорим, всё равно, говорит, ваша история зайдёт в тупик, и вы будете прокляты, как дьяволы.“ (12. O.)

A „ti történelmek“ meghatározás a kétvilágúságra, a teljes elhatároltságra utal, az „átkozott ördögök“ pedig az antikrisztusi fogantatásra, illetve ennek a leleplezettségére. Valójában az alezredes által adott „наш бог – держатель власти“, illetve a Tanszickbajev által használt „Бог-Власти“ név is ezt az antinómiát, az antikrisztusi feszültséget tartalmazza. Mind a „сталинский караван“, mind a „прокляты, как дьяволы“ névadás a hatalom nagyságára utal, csak ellentétes megközelítésben. A nagyság, illetve a veszélye abban rejlik, hogy a hatalmi szemantika felszívja, bekebelezi a múltat, a teljes létívre rátelepszik. A múlt ilyen szemantikus aktualizálása révén a hatalom indokoltága, ontológiai igazoltsága, okszerűsége maximalizálódik: az Isten-ördög névfelvételek következtében kozmikus (azaz rendteremtő és rendfenntartó) érvényűvé egyetemesül domináns lét kifejezési formája, az élesedő harc segítségével.

2.3. A pohárköszöntőt a kettős modalitású (elbeszélő és Tanszickbajev) történetmondás fogja körül, s az alezredes beszédcidézése után folytatódik Tanszickbajev tudatállapotának analízise: „... своя крутая волна, будоражила в нем свои мысли...“ (13. o.) A „saját gondolatiság“ a saját érdekérvényesítést, a saját harcstratégia alkalmazását, megújítását jelenti. A

kiinduló léthelyzet feszültséggel telített számára is („период, трудный для наращивания борьбы.“ (13. o.), az osztályharc fokozása nem könnyű, ügyek, alkalmak kellene hozzá, s ha nincsenek, teremteni kell ilyeneket.

A harci helyzetteremtés fő eljárása a koncepciók átszemantizálás, jelentéstulajdonítás, címkezés. A véletlen szülte alkalom („донос на Абуталиего... попал ему в руки как довольно второстепенный по значимости материал ... однако Тансыкбаев не упустил своево...“ 13. o.) kellő taktikai kezeléssel eggyé, érdemteremtő fontosságú cselekvéssé gazdagítható. A besúgás, feljelentés (донос) műfajformája már maga is hitelesítő, mozgósító erejű, verifikálja az alapos felderítést. Az voltaképpen nem más, mint a mindennapiságot ki kell szakítani a maga összefüggésrendszeréből, és új nevekkkel kell ellátni az esemény elemeit.

Ez az átszemantizáló eljárásrendszer rutinszerű, begyakorolt taktikai lépéssor. Különössége abban rejlik, hogy egyszerre két dimenzióban, mintegy szinkronizálva kell végezni: szaporítani és súlyosbítani kell a leleplezett ellenség, az idegen szemantikus attribútumainak a sorát, s ennek mértékében lehet átkeresztelni a saját cselekvésünk nagyszerűségét. A hatalom „saját“ életszférájának az önfelértékelő átszemantizálása viszonylag egyszerűbb logikájú és lépérendű: a munkából > harc, a feszített munkából > ellenségre mért csapás, az eredményből > mérföldkő, a besúgásból > éberség, a rágalmazásból > hűségnyilatkozat lehet. Az „idegen“ életszféra leleplező, elhatároló körülírása már bonyolultabb és több lépésszámú, mert az érintettek *szemantikai ellenállást* (ez a minimum) tanúsítanak. „... люди уже не допускали роковых ошибок, не говорили и не писали ничего такого, что можно было бы истолковать как проявление национализма ... отрицали любые национальные ценности, вплоть до отказа от родного языка.“ (13. o.) A szemantikus ellenállás találékony is, mimikrit alkalmaz, a célba vett alkalmazkodik a hatalomfenntartók taktikájához: „... он заявляет, что говорит и думает непременно на языке Ленина...“ (13. o.) Aki Lenin nyelvén beszél és gondolkodik, az nem lehet eleve „idegen“, hiszen szemantikusan átkeresztelkedett, felvette hatalom nyelvét, s ezt a hitvallást nem lehet a kárára elszámolni. Így lehetett, legalább is ideiglenesen, az „idegen“ szférából a „saját“ szférába szemantikusan átköltözködni, csatát nyerni. A hermeneutikus, az interpretáló elbeszélői tudat révén elemeire bomló tanszikbajevi ütemterv konkrét, de lépései típusosak: kihallgatások sora, beismerések sorozata, melyek következtében szaporítható az „idegen“ szférába utaló szemantika, egészen az 58 törvénycikkelyig (25 év láger), s beismerés híján a tagadás jutalmáig (kivégzés). A folytatás egyenes vonalú, a társak felfedése, illetve leleplezése az öntgazdagító emelkedés biztosítása érdekében: „Он нужен как первое звено, за которым потянется вся цепь.“ (15. o.) Tanszikbajev a hatalom embere, szervezeti ember, s a Szovjetuniót mint államot elsődleges létezőnek, Isten-létezőnek tekinti, akit, amelyet az áldozatok energiái életetnek. Ezért azonosul a fétis szolgálatával: „Государство – это печь, которая горит только на одних дровах – на людских ... А кочегары обязаны подавать дрова. И на этом всё стоит.“ (15. o.) Az emberáldozat ily laicizáló interpretációja kettős jellegű: egyrészt szöveggé transzformálja a tényleges életet, és szöveggként kezelve, félmesei műfajformaként megfosztódik a kellemetlen, borzalmas vonatkozásaitól. Másrészt egyfajta szemantikus védelmet, felmentést is ad a felelősséget illetően, hiszen nem gyilkos, népirtó ő, hanem kazánfűtő (кочегар).

Tanszikbajev mint a hatalom embere, ha úgy tetszik metonimikus jele, azaz részként nemcsak részese a hatalmi szemantikának és pragmatikának, hanem az egészet is képviselheti. Előtte, vele szemben is ugyanazon alávetettség és kiszolgáltatottság jegyeket mutatnak,

mint a teljes hatalom (Бог-Власть) előtt: „... заставили людей ползать на коленях перед ним, а через него Ч и перед самым Богом-Властью..., вызывало в нем физическое блаженство и нетерпение, как при виде вкусной еды...“ (16. o.) Ennek az önemelő önfeladásnak, metamorfózisnak a fiziológiásan kellemes rituáléja tobzódássá, szenvedélybetegséggé, eltorzult vadászösztönné terebélyesedhet, s így szinte már önélvezkedően függetlenedik a Hatalom-Isten szándékaitól is. Másfajta identitás ez, mint a példaszerűen felmutatott „pozitív hősök“, eszméemberek identitása: intellektuálisan fejletlenebb, korlátoltabb, animálisan ösztönlétszerűbb. Az észlelt helyzetén kívül eső tényeket, történeket, viszonyokat nem is tudja tényleges értékükön kezelni: „Здесь Тансыкбаеву не хватало компетентности.“ (16. o.) Ebből a kompetencia hiányból következik, hogy Tanszickbajevnek nincs egészséges helyzetudata, hisz zsákmányszerző cserkészése közben rálel a mankurt-legendára, de képtelen önmagára ismerni. Ebben rejlik a helyzet abszurditása, a mankurt-legendát Abutalip jegyezte le, így az világos, hogy ellene kell felhasználni. Az is világos számára, hogy a mankurt a saját anyját is megölő gyilkoló gép, így „népellenes“ tetteket követ el. Az azonosság felismeréséig Tanszickbajev azonban nem jut el. Nem juthat el, miután a mankurtlét lényege egy mesterségesen létrehozott tudatszűkített állapot, amelyben a mankurt-ember szemantikus léte a parancsértésre és a végrehajtásismeretre zsugorított, s más típusú jelentések befogadására, értelmezésére alkalmatlan. Így működik a tanszickbajevi tudat hatalom-szemantikája is: nem lehetne mankurt, ha tudatosíthatná, hogy ő mankurt. Ezért nem tud igazán mit kezdeni magával a legendával, s csak mint Abutalip szövegét, mint potenciális bizonyítékot kezeli, s tudja, hogy ez nem a hatalom kanonizált szövegei közé tartozik, így biztosan van gyenge pontja: „то и запись легенды исползовать, приобщить к делу, вменить в вину.“ (16. o.) A mankurtlét legendája sikeres archetípus, példázatelelemény, ki teljesíti a Sztálin szabta társadalmi formáció kétvilágúságát, s világtudtának zártságát.

Ha az ember a maga társadalmi érintkezési viszonyainak, viszonyneveinek, jelenéseinek az összessége, akkor a formációnak két alaptípusú szemantikus embere van. Az egyik az altruista, az önfeláldozó pozitív hő, a kanonizált fogalmakat terjesztő, a másokat is beavatni akaró példaember. A másik pedig a mankurt, aki folyamatosan elrettent és mankurtizál, azaz minden jelentést megsemmisít, ami a kanonizált jelentések körén kívül esik. Mindkét szemantikus minta: a hittérítő és az inkvizítor is produktív, öngerjesztő, s önmaga korlátozottságában hordozza bukásának feltételeit.

A formáció historikus neve a sztálini személyi kultusz, azaz a harmadik alaptípus maga a „Бог-Власть“, azaz a perszonifikált hatalom maga. Erre érez rá Tanszickbajev is a másik legenda (Сарозекская казнь), a kán ön- és világtudatát bemutató történet kapcsán: „Ведь в ней, если поразмыслить, вроде бы можно усмотреть некий политический намек...“ (16. o.) perszonifikált hatalom titokzatos, szeszélyes, határtalanul erős és kegyetlen, ezért nem is ajánlatos közvetlen kapcsolatba kerülni vele. Ezért óvakodik Tanszickbajev egyértelműsíteni a lejegyzett történet és saját korának analógiás összefüggéseit, s így még gondolati, belső beszédében is csupán esetlegesen megengedőn, a tévedés lehetőségét folyamatosan fenntartva fogalmaz: hiszen, ha belegondolunk, mintha elképzelhetőnek látszanak, hogy felfedezhető benne valamiféle politikai utalás... Ha az összefüggés hibás, vagy rosszul fogadják, a rossz hír hozója, hordozója maga is életveszélybe kerülhet: „И жертва, и каратель одинаково понимали, что это магическая формулировка не только оправдала карателя, но и более того – обязывала его...“ (48. o.)

2.4. A *Dzsingiszkán fehér felhője* című legendában a perszonifikált hatalom megmutatkozik, hozzáférhetővé válik a maga historikus konkrétságában, működése közben. Szemantikus ön maga tudata és világtudata folyamatosan épül fel az elbeszélői tudás és történetmondás segítségével, s Abutalip le sem jegezhette ebben a formában. Ennek a hatalmi éntudatnak fontos összetevői a fehér felhőhöz kapcsolódó viszonyjelentések. (A címadó fogalom, a fehér felhő sajátos, mintegy negyedik típusa a hatalmi szemantikának, s közvetve a szemantikus embernek, mivel világtudat sok attribútumában antropomorf.) A történet egyszerű, a kán hadjáratot vezet, s megtiltja, hogy a nők közben szüljenek, mivel ez akadályozná a hadak mozgását, rontaná a harci szellemet. A parancsszegő nőt és a bűnös férfit kivégezteti. A perszonifikált hatalom szemantikus stratégiája a tanulságadó. A káni jelentésterjedelem a birodalom tárgyi és személyi összességét lefedte: „жить которых принадлежала Чингизхану больше, чем им самим... „ (17. o.) Ebben a keleti típusú hatalomsszemantikai térben tehát nem a жить-быть, hanem az иметь, a birtokolni ige határozza meg a társadalmi érintkezési viszonyok értékét, minőségét. Így az élni, az élet jelentősége lefokozódott, szinte elidegenült hordozójától, hisz az alattvalók léte inkább a káné volt, mint az alattvalóké. A kivégeztetés tehát nem kegyetlenség, az иметь szemantikus logikájából következően csupán valamilyen jogszerű tulajdonnak a visszavétele. Az önértékétől megfosztott, tárgyiasított élet kezelése indokolja a mankurtlét és a mankurt-tudat működésképeségét. Ezért öli meg a fiatal kán az иметь érvényesítése érdekében magát a testvérét is: „он пристрелил из лука своего единокровного брата отрока Бектера... уловив рано проснувшимся волчьим чутьем, что им в одном седле судьбы не усидеть... „ (22. o.). A káni tett tanulsága az erőelvének tudatosulása az иметь szemantikai kiterjesztésében. Az az expanzió átszemantizálja a világot: „... удивительное становится ничтожным, а прекрасное – жалким... а всё, что простирается ниц; – заслуживает снисхождения снисходящего. И на том мир стоит ... „ (22. o.) Ez a tanulmány szerűen pontosan fogalmazott öngerjesztő, önnövesztő mechanizmus szinte végteleníthető, az egész földkerekségre, Ázsiára, Európára kiterjeszhető. Sőt, az önbizalom a vertikális, az égi jelentésmezők, értékterek bekebelezésével megpróbálkozik, kihívást intéz a természet egészéhez és még valaminek, a világrendnek: „Даже законы естества отвергал Чингизхан ради военных побед, кощунствуя над самой жизнью и над Богом. Он хотел и Бога поставить себе на службу...“ (20. o.)

A szociumból való kilépési kísérlet, a hatalmi szemioszféra rivalizáló kiterjesztése, végtelenítése egyfajta erőfelmérés, párbaj kezdete. A párbaj másik résztvevője a fehér felhő által objektivizálja magát, s pusztán jelenlétével kommunikál. A hozzá való viszony jelentőségét a kán csak képzelet, óhajtja. Egy vándorfilozófus, idegen jós rejtvényfeladatként közli a fehér felhő kezelését: „Как мне уберечь несебное облако, гонимое ветром?

– А это уж твоя забота –“ (18. o.)

A felhő megjelenését a kán kettős tudattal fogadja. Egyrészt régi tudása, kultúrája alapján világos számára, hogy a vertikum, a Небо-Тенгри az ő számára nem birtokba vehető: „Да лишь Оно, непостижимое Небо, было ему неподвластно, неуловило и недоступно. Перед Небом-Тенгри он и сам был никем –.“ (22. o.) Ugyanakkor a felhőt üzenetként szemantizálja arra a következtetésre jutott, hogy van kapcsolódási pontjuk: az erő, a hatalom elve köti össze őket. Így magát egyszerűen átszemantizálta: „... Он делал вывод, что ему все дозволено... он и есть избранник Неба, что он и есть Сын Неба.“ (23. o.) Az Isten-Kán kettős minőségű létezés az Isten-Hatalom létezését jelenti számára, azaz a világegész birtoklását, illetve az erre való megszállott törekvést: „Чем больше имел, тем

больше хателось...“ (24. o.). Az *иметь* kiterjesztésének attribútumai, eljárásai teljesen kitöltik a kán tudatát, egyfajta monotudatot, monoszemantikát hoznak létre benne. Az *иметь*, a birtoklás mint önépítés nemcsak terjedelmében, intenzitásában is növekvő: irányai az égtájak, a népek, birodalmak, az egek, s maga az idő, az örökkévalóságtól a pillanatig, a tárgyi világtól a szemantikus világokig. Az alattvalók minden létállapotának ellenőrzése, kisajátítása, birtoklása már az élvezkedő hatalomgyakorlás tünete, egyfajta beteges étvágy, rettegés az elmulasztott birtokláspillanatok történéseitől. Ennek abszurd példája az álom elleni hadakozás, mivel az álomban az emberek sem a saját, sem az idegen akarataknak nem képesek engedelmessékedni, tehát veszélyesen szabadok, kivonják magukat a hatalmi szemantika köréből. Ezért doboltat a kán, hogy megakadályozza az álomszabadságot, hogy növelje a birtoklás idejét, mert ez minden dolgok mércéje: „... необходимо лишь то, что соответствовало его власти прибавляющей цели, а то, что не отвечало ей – не имело права на бытие.“ (26. o.). az életjog meghagyása vagy elvétele mögött az Ember-Isten (сверхчеловек) létfilozófiája munkál, az élet-terek és életidők kisajátításának eszméje, az étellel való totális önazonosulás erőszakolása.

A kán nemcsak éli önmagát, hanem tudja és tudatosítja is: „, пьянея душой, он постигал собственную сут – суть сверхчеловека.“ (26. o.). Ez a kompetencia azonban nem önálló, minden pontos fogalmi kimondásban benne van az elbeszélői jelenlét is, a kán belső beszéde kettős aspektusú és kettős nyelvezetű. Gyakorta tetten érhető a szétválás, midőn a történés idejéből és dimenziójából az elbeszélői szó kilép, függetlenedik, történetértelmező beszédként folytatódik. Az idézett – „не имело права на бытие.“ – kettős hangú megállapítás így folytatódik:

„, Поэтому и свершила сарозекская казнь, предание о которой спустя многие времена записал Абиталии Куттыбаев на беду свою...“ (26. o.) Sajátos narratív csomópont jött itt létre, feszültségteli intenciótorlódás. A szájhagyomány a közösség szövege, a lejegyzett szöveg Abutalipé, az elmondott történet az elbeszélőé, a belső történés a résztvevők szövege is. A szöveglétté vált és tett élet, sorsok, viszonyok ebben a szemioszférában megtöbbszöröződnek, értelmezetté válnak, transzhistorikus információvá szublimálódnak, s ebben a minőségben ismét létevé válnak, okká vagy magyarázattá konvertálhatóak.

A kán tehát nemcsak éli önmagát, hanem tudatosítja is: hatalmi szemantikájának szerkesztési elemei rendelkezései, parancsai, melyeknek köbe vésettségéről, feltétlen érvényéről maga is regét fogalmaz. Ezért érinti kellemetlenül a gyerekszülés híre. A normaszegést, a hatalomcsorbítást nem lehet eltitkolni: „...он, хаган, оказался заложником собственного высочайшего повеления. Отступить от своего повеления он не мог. И кара была неминуема...“ (36. o.) A kivégzést végrehajtják, a fehér felhő azonban eltűnik a kán megérte, hogy az ég elhagyta: „Дальше он не пошел. Отправил завоевывать Европу сыновей и внуков, сам же вернулся назад в Ордос, чтобы здесь умереть и быть похороненным неизвестно где...“ (45. o.) A hatalomkiterjesztő hadjáratról való lemondás, a kudarc tudomásul vételének leírása szinte a népmesék befejezésére emlékeztetően rövid, mintha csak függeléke lenne az elbeszélte történetnek. A mesehős a diadal utáni évtizedeit egyneműen, boldogan éli míg meg nem hal. A kán életútja is haláláig vitt, s történetmentes. Valószínűleg egy külön elbeszélői történet kellene, hogy legyen annak a kifejtő leírása, hogy hogyan is élte meg a kán az égi hatalmak elpártolását, az isteni létszférából való kiköltözést: a tévesztés belátásával és megszenvedésével, mint a dosztojevskiji hősök, vagy ingerült

ellenszegüléssel, szellemi leépüléssel, lelki összeroppanással, vagy az alattvalói helyzet megértésével és felvételével. Talán elbeszélői értékítéletet közvetít a hirtelen érdeklődésvesztés.

2.5. Dzsingisz kán a fehér felhőtől szenvedett vereséget. Valószínűsíthetően „évesen értelmezte“ a címben megfogalmazott szemantikus viszonyt: *Dzsingisz kán fehér felhője* nem a hatalmi szemantika иметь értelmében birtokló viszony, hanem csak grammatikai síkon, s így nem jelent többet kozmikus együttállásnál, amelyben az aktív, a kezdeményező, az önjogú pólus nem a kán, hanem a fehér felhő által reprezentált hatalom. A tényleges viszonyjelentés így lenne pontosabb: *A fehér felhő Dzsingisz kánja*, s ennek értelmében a viszony megléte a fehér felhő megítélésétől függ. A hatalmi viselkedéstipológia szolgáló (krisztusi) pólusát képviseli az égi fehér felhő mind elhelyezkedésével, mind pedig színével és tekintély-sugárzó némaságával. A fehér felhő nem az emberelví, hanem természetelví, az egyetemesebb életelví hatalom reprezentánsa, s így jelentéssége szemben áll a káni normaszegés történetének címszemantikájával (Сарозекская казнь) a *Szarozekszki kivégzéssel*, az élet megsemmisítésével. Ahogy a jós megjövendölte, a kánnak meg kellett volna tudni fejteni a rejtvényt, az égi jel üzenetét, mert a téves szemantizálással a kán maga is erejét vesztené: „Тебе надлежит беречь это облако, ибо, утратив его, утратишь свою могучую силу... „ (18. o.) A viszony mítoszi jellegű szemantikus logikája egyértelmű: a szocium, a természet és a kozmosz kauzálisan, normatívan homogén, szinkronizált eseménytörténeti világszféra egységet képeznek. Ami az egyikben végbemegy, az a többiben kiváltja a megfelelő változásokat. A felhő eltűnése a „csillagleáldozás“ szinonimája, s a bukás jelentését közvetíti, Dzsingisz kán is így veszi tudomásul.

A fehér (felhő)-hatalom szemantikája természetelvíen, kozmoszelvíen tágas. Az élet teremtése, fenntartása, védelme a legtöbb attribútuma, s nemcsak a halál utáni élet, hanem a halál előtti élet is cél- és önértékként kezeli. Így azok a hatalomfenntartói, akik az élet folytonosságát vállalják. Mind a kerettörténetben, mind a mankurt-legendában, mind pedig Dzsingisz kán erőviszony tévesztésében az élethatalom szenved sérüléseket, s ennek fenyegetettsége tudatosul a szereplőkben. Ez fogalmazódik energia adó, programos felismeréssé Abutalip sorssirató töprengésében: „... в детях заключен величайший смысл жизнь, и в каждом конкретном случае, у каждого человека – свое счастье, счастье, что они есть, и трагедия, если остаться без них...“ (9. o.) Az élet nem egyszeri létaktus, hanem folyamat, s a folyamathordozó az utód, a gyermek. Ennek a viszony jelentésnek a képviselével emelkedik Abutalip az alattvalói szemioszférából a felhő-hatalom szemioszférájába, s ennek a felülemelkedésnek köszönhetően vonja ki magát a másik hatalom erőköreből.

Dzsingisz kán katonája, Erdene százados hasonló élet-hatalom felismerése jut a tilalom ellenére világra jött gyermekével való első találkozásakor: „... он, может быть, впервые постигал божественную суть появления на свет потомства как замысел вечности.“ (27. o.) Ezért is nevezik el feleségével, Dogulanggal közösen Kunannak, azaz csikónak. A természeti lét egyetemes megnyilvánulását látják benne, s mivel ők voltak a teremtdői, meg is akarják védelmezni. A felhő-hatalom ítéletét közvetíti a gyermekét tápláló anya gondolatbeszéde: „... твари рождаются от тварей, и тому воля природы, и только прихоть человека может встать поперек естества...“ (30. o.) Az emberhatalom szeszélye, önkénye (прихоть человека) kevés, a Бог-Небо, az Élet-Isten elutasító felülbírálatához. A kán kivégezteti ugyan a szülőköt, de a gyermek megmenekül. Altun, a szolgáló leány magával viszi, s az *isteni csodateremtés* segítségével táplálni is tudja, mert megindul az anyatej-terme-

lése. Örömteli megdöbbenésének jelző tanúja van. „... и кружила над головой одинокая белая тучка.“ (44. o.) A fehér felhő átköltözött az *élet-hatalom* fenntartóihoz, a gyermekhez és az önkéntes anyához.

A címszemantika ellentettje fogalmazódik itt meg: nem Dzsingizkán Hatalom-Isten jelentésű a fehér felhő, hanem az élet-hatalom jelképi hordozója: „... некое благодатное единство земли, неба, молока...“ (44. o.) Az eredeti mítoszi harmónia áll helyre a föld-ég-anyatej egységében a fehér felhő védnöksége alatt. Pontosabban szólva, nem mítoszi ez a jelentésegység, hanem a XX. századi világtudathoz illeszkedően mitizáló, mitologizáló. Filozófiai, poetikai argumentumként használja fel és használja ki az ősi jelentésképző eljárások logikáját, a műfajforma világtudatát. Más fogalmi közelítéssel élve egyfajta korhoz alkalmazott panteizáció leírását kapjuk: nem az isteni szemszféra tölti ki az objektívált, az élő világot, hanem az élő világ értéke lényegszerűsödik isteni jelentőségűvé, sajátos és egyetemes hatalmi (irányító, mértékszabó) minőséggé. Ez az értékpóluscserre játszódik le mind a keret-történetben, mind pedig a legendában (és több jelen-múlt, jelen jövő történeti összevetésben is az eredeti regényben). Az életellenes és az életigenlő pólusok cserélnek helyet azáltal, hogy az életvédő jelentések bizonyulnak maradandóbbnak, „évszázadnál hosszabb“ életűnek. Ez a szemantikus értékdiadal a hatalmi helycserét is reprezentálja, mivel a hatalom egyenlő a győzelem és a fennmaradás, az attribútumok megőrzésének jelentésével. Így lesz a vállalt szenvedés és a mártírvér az élet-hatalom attribútuma, a helyes tudás, az igazság argumentuma, a Káin-szindróma cáfolata.

Az elbeszélői értelmezés folyamatosan növeli a két hatalmi viselkedésminta közötti távolságot: mind a belső beszédek kettős modalitásának, intencionalitásának állandó hangsúlyozásával, mind pedig az elkülönített elbeszélői értékítéletek jelentésével. A helyezett és a helytelenített hatalmi viselkedésminták kapcsolatában a helyeseltek, az életigenlők az önfeláldozás, a küzdelem, a csoda révén függetlenednek a rossz hatalomtól, amelyek csak az ellenszemszantika segítségével képesek önmagukat definiálni és fenntartani, s ennek hiányában tala-ját veszti, összeomlik. Helyét a jó hatalom tölti be.

3.1. Hatalom-e egyáltalán a jó hatalom, a korábbi alattvalók, leigázottak önmentő, szabaduló viselkedése. Abban az értelemben igen, hogy eredményes szemantikai ellenállást tud kifejteni, s ehhez energiaforrásokat képes mozgósítani. Kiepíti és függetleníti a maga ellenvilágát, s stratégiájának megfelelő kommunikációt folytat. Részben nyíltan, a manifestált hatalom beszédszabályaihoz igazodva, alkalmazkodva vagy protestálva nyilatkozik. Részben pedig a maga beszédszabályai szerint, gyakorta eltitkolón, bezárkózón, a maga ezopuszi, rejtjelező kódolásával beszél. Abutalip a legendák transzhistorikus szövegét állítja szembe az aktuális hatalmi szóval, mert ez részben „idegen“ szöveggé mutatható fel, s így minimális védelmet jelenthet az erőszakkal szemben. Erdene és Dogulang rejtőzködik, de a krízishelyzetben vállalják különállásukat, ellenvilágukat: „- Это я – отец ребенка! Да, это я, если хотите знать! И все разом стихии, все разом оцепенли – кто это? Кто откликнулся на зов смерти...“ (42. o.) Ez a szemantikus önmegjelölés nemcsak a különállást fogalmazza meg, hanem biztosítja a fizikai megsemmisülés után fennmaradó szemantikus lét minőségét, amit a legendába kerülés igazol vissza.

3.2. Ajtmatov regénye, *Az évszázadnál hosszabb ez a nap* regény, azaz írói művészi közbeszéd, egy adott társadalmi formáció hatalmi viszonyai, beszédjog állapotai között. Ezen

állapotok nem tették lehetővé, hogy a *Dzsingisz kán fehér felhője* elbeszélés bekerülhessen a főszövegbe, erre csak tíz évvel később kerülhetett csak sor. A (elbeszélés a regényhez) alcím és a hozzáfűzött műfajforma-magyarázat: „... цензоры и разного рода »мнения сверху« решали участь произведения...” (7. o.) a metaszöveget is műszöveggé, művészi üzenetté teszi egy tágabb vonatkozási rendszerben. Így megtöbbszöröződik a mű a műben, az „idegen” szó a saját beszédben kapcsolatrendszer a hatalommal folytatott diskurzus következtében. Az Erdene-Abutalip - povesztjy előszó - a regény mintegy négyszerezett beszéd, az „alattvalói” szemantikai ellenállást kifejező és argumentáló polifonikus, historikus beszéd a mindenkori hatalom tekintélyelvű szavával való vita. A tényleges és a szemantikus világok összefogása az ellenvilág, a jó hatalom megteremtése érdekében. A hatalomszemantika denotáltjai halmazán, érvényességi köre terjedelmén méri a maga intenzitását. Ezek felszámolásával, zsugorításával a hatalom-szemantika érvényét veszti, kiüresedik. A jó-hatalom szemantikájának expanziója nem embercsoportokat denotál, hanem jól szabályozott viszonyokat, helyes elvfogalmakat. Ezért nem lehet perszifikálón kisajátítani, kultuszteremtőn tekintélyelvű beszéddé szervezni. A *Dzsingisz kán fehér felhőjének* közlése óta eltelt néhány év, s a regény az elbeszéléssel együtt is lassan aktualitását veszti, meghaladottá archaizálódik reményeink szerint.

A Wahlverwandschaften¹ új szempontból

Christa Schmidt: A Wahlverwandschaften² és a goethei modell

Gordon Burgess

A regény egy szubjektív eposz, melyben a szerző engedélyt kér arra, hogy a világot a saját módján kezelje. A kérdés csak az, hogy³ létezik-e ilyen szubjektív mód, a többi majd adódik.

Bevezetés

Hogyha a cím és az idézett regényrészlet alapján még nem vált volna egészen nyilvánvalóvá: „és micsoda nagyszerű pillanat lesz, amikor egyszer újra együtt ébrednek fel”⁴, akkor a *Wahlverwandten* című regény címlapjából egyértelműen kiderül, hogy Christa Schmidt első regényének motívuma Goethe *Wahlverwandschaften* című művéből származik. “Továbbmenve: „Tiszta képekben óvatosan és behatoló állhatatossággal jellemzi az író az érzelmek kémiáját: A *Wahlverwandtenben* megkísérli meghúzni a valóság és a látszat közti határvonalakat.”⁵

Ez alapján Christa Schmidt az irodalmi feldolgozások szinte modern tradíciójába sorolható be. Az elmúlt évtizedekben egyre több író alkotott olyan műveket, melyek nyilvánvalóan és tudatosan az irodalmi szférában általánosan elismert művekre épülnek.

Brecht *A vágóhidak Szent Johannája* (1932) a schilleri *Orleansi szűz* modelljét veszi alapul, de Brecht politikai szempontból dolgozza fel Schiller idealizált témáját. Wolfgang Koeppens *Halál Rómában* (1935) című művében Thomas Mann *Halál Velencében* című novellájából merít és dolgoz fel motívumokat (többnyire lebecsmérlőn): a homoszexuális művész figuráját, a művészet és a kultúra értékét, a szerelem és a halál közötti viszonyt (ill. Koeppens regényében a szex és a halál közötti viszonyt). Vagy Franz Xavier Kroetz *Maria Magdalenája* (1972), amely a 19. századból származó azonos című Hebbel drámára utal. Kroetznel elsősorban nem vallási és személyes-morális értékekről van szó, hanem a szociális helyzetből eredő problémákról; Maria Magdalenája modern vidéki változata elődjének, aki a megváltozott szociális körülmények ellenére is egy éppúgy elnyomott szituációban él tovább.

Egy újabb ismert és saját korára irodalomtörténeti jelentősséggel bíró példa az egyetemi mozgalmak idejéből Peter Schneider *Lenz* című műve (1973), amely egy másik politikai mozgalmakban bővelkedő korszakot dolgoz fel: Georg Büchner *Lenz* töredékét. Büchner műve látszólag a vallásosság és a valóság közti konfliktuson bukik el. Schneidernél az egyetemi

¹ Goethe regényének címe magyar fordításban: *Vonzások és választások*, de szó szerint fordítható a cím *Rokonságnak* is. (A kifejezés eredetileg a kémiából származik és az elemek affinitását jellemzi.)

² Christa Schmidt szójátékot alkalmazva a *Rokonok* címet adta regényének. (Az egyszerűség kedvéért a szöveg további részeiben nincsenek ezek a címek magyarra fordítva.)

³ Goethe: *Maximák és reflexiók* Nr. 133.

⁴ Goethe *Wahlverwandschaften*jének zárószavai. Minden idézet: Goethe, Johann Wolfgang: *Das dichterische Werk*. München 1980. (= hamburgi kiadás, 6. kötet) A művet magyarra fordította Vas István. *Goethe válogatott művei: Regények I.* Budapest 1963. (A továbbiakban: Vas)

⁵ Christa Schmidt: *Die Wahlverwandten*. München 1992. (A továbbiakban: Schmidt)

mozgalmak marxista ideálgairól van szó (melyek nem bizonyulnak kielégítőnek) és a valódi kapitalista világról. Azonban kétségkívül pozitívabb és egyértelműbb a befejezése Schneider elbeszélésének, mint a büchneri műnek.

És Christa Schmidt regénye sem az első újrafeldolgozása a *Wahlverwandschaften*nek. Egy példa erre: Helmut Heißenbüttel *D' Alemberts Ende: Projekt Nr.1. /D' Alembert halála: 1. tervezet/* (1981) első fejezete a *Wahlverwandschaften* címet viseli és a következő szavakkal indul:

Eduard – így hívják a legszebb férfikorban lévő rádiós szerkesztőt – Eduard a München–Hamburg között közlekedő gyorsvonaton (érkezés a főpályaudvarra 21.19) élete legszebb óráit töltötte el a júliusi délutánon és kedvtelve szemlélte a vidéket Lüneburg és Hamburg között.⁶

Összehasonlításképpen a *Wahlverwandschaften* kezdete ekképp hangzik: „Eduard – így hívják a legszebb férfikorban járó gazdag bárót – Eduard, az áprilisi délután legszebb óráját faiskolájában töltötte. (...)”⁷

A D' Alembert halála című szöveg egyébként még számos elidegenített (és elidegenítő) utalást tartalmaz Goethe regényére.

Az ilyen jellegű irodalmi feldolgozások azonban túlnyúlnak a német nyelvterületen az összehasonlító irodalom világába. Brecht nemcsak a német irodalomból merített (*A vágóhidak Szent Johannája*, *Kurázi mama*, és egyéb művek). *A Koldusoperája* John Gay *The Beggar's Opera* újjáformázása egy kétségkívül más politikai szemszögből és ironikus befejezéssel. Thomas Mann *Halál Velencében* című elbeszélése szolgált modellként Gilbert Adirs *Love on Long Island*jához /*Szerelmem Long Island-en/* (1990), melyben egy középkorú férfi homoerotikus vonzalommal beleszeret egy fiatal sztárba és vonzalma áldozatát üldözi. És a *Wahlverwandschaften*re visszatérve: ez a regény szolgált alapot John Banville ír szerző regényéhez: *The Newton Letter /A Newton-levél/* (1982). Nemcsak Charlotte-tal, Ottiliával és Eduarddal találkozhatunk benne, hanem párhuzam létezik tematikailag és a motívumokban egyaránt: a hermetikusan elzárt vidéki élet, a négy szereplő, aki a többiek körét eleinte zavarja majd szétrombolja, szellemi házasságtörés.

A *Wahlverwandschaften* és a *Wahlverwandten*

A cselekmény

A *Wahlverwandschaften* című regény cselekménye egy közelebről meg nem nevezett szigeten játszódik, Stelidán. Mint a goethei modellben is, a történet egy majdnem hermetikusan zárt helyen és hozzávetőlegesen egy majdnem zárt társadalomban játszódik. A *Wahlverwandtenben* éppúgy mint a *Wahlverwandschaftenben* az eseménysor – mely a négy főszereplő (mint individuum és mint csoport) személyes kríziséhez vezet – egy levélbeli meghívással kezdődik. A szereplők közül ketten, Julian és Ulrike, egy elszigetelt házban élnek együtt, de nem házasodtak össze. mivel a vízellátás akadozik – az utóbbi két évben nem esett eleget – Julian kutat akar fúratni. Ezért meghívja egy régi barátját Martint, hogy ásson kutat, hiszen két éve a ház építésében is segített. Három nappal később levelet kap Martintól, melyben be-

⁶ Helmut Heißenbüttel: *D' Alemberts Ende: Projekt Nr. 1. (D' Alembert halála: 1. tervezet.)* Stuttgart 1988, 5.

⁷ Vas 123.

jelenti, hogy a szigetre látogat: A levelek elkerülik egymást – ez szintén egy olyan motívum, amely a *Wahlverwandtschaftenben* is előfordul.⁸ Martin érkezése után Vera ugyanilyen váratlanul és hirtelen toppan be Julianhoz. Így zárul a főszereplők köre és mint a goethei modellben az utoljára érkező katalizátorként hat.

A szereplők

A négy *Wahlverwandtschaften*beli szereplő ellenpólusa megtalálható a *Wahlverwandtenben*: Eduard – Julian, a kapitány – Martin (aki egyben egy épp állástalanná vált építész); Charlotte – Vera (természettudós); Ottilia – Ulrike. A figurák specifikus tulajdonságaira később térünk vissza.

Mint a *Wahlverwandtschaftenben* is a regény szereplői itt is már a tényleges cselekmény előtt kapcsolatban álltak egymással. Azonban ezek más jellegű kapcsolatok, mint Goethe művében. Julian két éve él együtt Ulrikével (Paulon keresztül ismerkedtek meg), de nem házasodtak össze, mert Juliannak még Vera a felesége, de tőle különváltan él. Ezenkívül Vera (miután Juliantól külön költözött) régóta együtt él Martinnal.

A főhősök bonyolult kapcsolatait a történetben messze visszanyúltnak. Paul Ulrike apjával gyerekként ugyanabban a koncentrációs táborban raboskodott. Mindketten túléltek a „gyermek barakkot”, bár a náci orvosok kísérleti állatokként tartották őket: „Nem mindig játszottak. Gyakran feküdtek lázasan a gyerekek priccseiken miután vírusokkal és bacilusokkal oltották be őket.” Ámde Ulrike apja meghalt a későbbiek folyamán és halála a koncentrációs táborbeli eseményekre vezethető vissza.

(...), hogy apja túlélte a tábort, de az emlékeit nem. Világossá vált számára (Paulnak), hogy a náci áldozataik agyát koncentrációs táborra tették, a gondolatok kínzókamrájává. A gondolatok kínja végül is legyőzte (Ulrike) apját.⁹

Vera szigetre utazásának közvetlen kiváltó oka egy titok felfedezése, melyet az olvasó soha nem tudhat meg világosan.

A gyógyszergyár fennállásának 50. évfordulója alkalmából, ahol Vera biológusként dolgozik és amely Julian apjáié; Julian kissé kapatosan félrevonta Verát,

és egy pár mondat minden fényt kivett a közelségből, tizenöt év a csalódás és kétségbeesés színébe merült, szavai arcul ütötték és az ütések szó-szót követvén egyre mélyebben érték, úgy tűnt rokonságuk története feloldódik beszédében; remegve és szó nélkül hagyta el Vera az ünnepséget.¹⁰

Vera nem tudta magát rászáni, hogy Juliant szembesítse a titokkal, de egy éjszakai beszélgetés folyamán – melyet Ulrike kihallgat – elmeséli Martinnak:

A mondatok melyeket meghallott saját történetének körvonalát tették egyre erőteljesebbé, minél tovább hallgatta a beszélgetést.(...) A női hang és Martin hangja olyan volt, mint egy váltakozó játék, amely a múltat jelenével köti össze. És azután a bizonyosság; tudhatott volna egyet-mást és mégsem tudott semmit, még csak nem is sejtette a dolgokat.¹¹

⁸ „A házastársak még jó ideig ingadoztak volna, ha nem érkezik meg Eduard levelére a kapitány válasza.” Vas 136.1.

⁹ Schmidt 64.

¹⁰ Schmidt 111.

¹¹ Schmidt 115.

És kiderült, hogy épp Julian az (és vele együtt Ulrike is), aki a gyógyszergyár kétes ügyleteiből profitált:

Én – mondta a mostohaapám – nem akartam ehhez a pénzhez hozzányúlni. De Julian; mi köze Juliannak ehhez? Legyenek hegyei külföldön – mondta – anélkül, hogy adóssághegyei lennének itthon.¹²

Arra nem találunk közvetlen utalást, hogy a gyógyszergyárnak a náci kísérletekhez bármi köze lett volna. A beszélgetés utáni reggelen Vera a következőt jegyzi le: „Julian háza olyan, akár egy sasfészek a hegytetőn. „Később Ulrike azt mondja Martinnak, hogy az az érzése, hogy Juliannal „élt két évvel a szülei halála előtt.“ – ez egy olyan viszony, amit Julian maga is elismer:

Az a történet a nagyapámmal bizonyára megaláztatás volt neki (Ulrikének). Az lehetett az érzése, hogy velem élt a szülei halála előtti években.¹³

A főhősök jelenlegi kapcsolatainak történeti háttere így csak visszafogottan, homályosan kerül ábrázolásra. Ez ellentétben áll a goethei műben található irodalmi párhuzamokkal, melyeket szintén a szereplők hangsúlyoznak ki.

Martin utalásai a Wahlverwandtschaftenre

Rögtön a *Wahlverwandten* elején utalás történik arra, hogy legalább Martin „néhány órával a halála előtt“ egy fiktív elbeszélőhöz¹⁴ írt tizennyolc oldalas levelében, „ezeket a viszonyokat egy 19. századbeli regénnyel hasonlítja össze“. Közvetlenül a *Wahlverwandtschaften*-ből vett idézeteket gyakran elidegenítve vagy más szereplők szájából hallhatjuk. Ottilia Charlotte-nak tett vallomása: „Kiléptem pályámból...“) röviddel a halála előtt barátaihoz írt levelében megismétlődik „Kiléptem pályámból és nem kell újra visszaténnem.“). Julian gondolataiban is – aki hasonló szellemi állapotban leledzik – megjelenik ez enyhén megváltoztatott formában:

Hetek óta úgy érzem, hogy Ulrikével együtt kiléptem pályámból. El akartam kerülni a fájdalmat, ami az utamon volt és tévútra tértem. A kapacitásaim kimerültek.¹⁵

Ezek a párhuzamok Martin a fiktív elbeszélőhöz intézett levelében jelennek meg a legégyértelműbben:

Néhány oldallal ezelőtt már utaltam arra, mennyire emlékeztet engem Ulrike a kedves Ottiliára. Minél tovább gondolok bele ebbe az összehasonlításba, annál inkább úgy tűnik számomra, hogy a féktelen Eduard Julianra hasonlít és Vera olyan, mint a józan Charlotte.¹⁶

A szövegösszefüggésben kiemelkedő, hogy olyan férfi írta, aki kifejezetten nem irodalombarát: „Tudod, nem olvastam sok regényt“ írta egy pár sorral korábban, ezzel megerősítve az elbeszélő véleményét, melyet a „prológusban“ írt le: „Az utóbbi években csak ritkán vett könyvet a kezébe, (...). Az írók által megírt élet nem érdekelte többé.“

¹² Schmidt 115.

¹³ Schmidt 211.

¹⁴ Az elbeszélő neme nem kétértelmű: (nő). A prológusban ez áll: „Tizenhét éves voltam, amikor megismerem őt (Martint). Együtt feküdtünk az ágyban. Nem veszem el a szüzességedet, mondta, különben nem tudunk egymástól elválni soha többé.“

¹⁵ Schmidt 161.

¹⁶ Schmidt 168.

Martin levele korábbi részére utal, ahol arról számol be, hogy „Ulrikében látott valamit szegény szépséges Ottiliából.“: „Emlékszel a regény második részére, ahol már minden elveszett, de mégis éltek még titokban remények?”¹⁷

Ez a szituáció párhuzamban áll a jelenlegivel, mivel Martin beszélt már Verának a gyógyszergyárról. És Ulrikét Ottília párhuzamként látja, mivel az „újjászületett istennőt“ tesztíti meg és hangjából felismeri intézetbeli tanárját. Martin szavaival:

„Fizikailag olyan helyzetbe merevedett, amelyet nem szokás mindenkinek megmutatni.“ Ez nem a Wahlverwandschaften második részének elején található, mint ahogy Martin ezt gondolja, hanem csak a hatodik fejezetben, tehát a második rész egyharmada után, de a következő szövegösszehasonlítás azt mutatja, milyen szorosan követi Martin az eredeti szöveget:

Még ha oly hű is maradt Martin az eredeti szöveghez, az ő összefoglalása mégiscsak egyfajta leegyszerűsítés (az eredeti több mint két oldal terjedelmű) mind stílusát mind tartal-

Martin szövege

Alakja, mozdulatai, arca felülmúlta mindazt, amit festő valaha ábrázolt. Félig színpadi helyzetében megnyugtatta a szép lányt, hogy a házbelieken kívül senki sem látta ezt a jámbor, művészi jelmezeskedést. Ottiliát, amint szűzanyaként a gyermeket karjában tartja. Milyen szörnyű volt, amikor mint egy más világból intézetbeli tanára hirtelen felbukkant, miközben arra kényszerítette magát, hogy merev kép legyen. Szíve elszorult, szeme könnyel telt meg és végre eljött a megkönnyebbülés pillanata, amikor a fiúcska mozdulni kezdett, és véget ért a szimuláció. Ottiliát csak Ulrikéként tudom elképzelni, még akkor is, ha ezen az estén nem eresztették le a függönyt.¹⁸

Wahlverwandschaften

Ottília alakja, mozdulata, arca felülmúlta mindazt, amit festő valaha ábrázolt(...). Ottiliát félig színpadi helyzetében mind ez ideig nagyon megnyugtatta, hogy Charlottén és a házbelieken kívül senki sem látta ezt a jámbor, művészi jelmezes-kedést(...). Nem ismerte fel, de úgy vélte, hogy intézetbeli tanárjának hangját hallja. Csodálatos érzés fogta el(...)

Szíve elszorult, szeme könnyel telt meg, miközben arra kényszerítette magát, hogy állandóan merev kép legyen; s milyen boldog volt, amikor a fiúcska mozdulni kezdett, s a művész kénytelen volt jelet adni a függöny leeresztésére.¹⁹

mát tekintve: „milyen nyomorúságos volt számára“ – „csodálatos érzés kerítette hatalmába“; s’ mikor intézetbeli tanára felbukkant“ – „úgy gondolta, hogy intézetbeli tanára hangját hallja“; „megnyugtató érzés“ – „mindezidáig a legnagyobb megnyugvás.“ Más tekintetben is párhuzamot lát a valós személy és az irodalmi alak között. Kiderül, hogy Ulrike volt fiának Félixnek az első barátja, anélkül, hogy tudott volna a Félix és Martin között fennálló rokonkapcsolatról.²⁰ Tizennyolc éves korában, amikor Ulrike volt a barátja, rendszeresen heroint szedett és tizenkilenc évesen véget is vetett életének. Eleinte Martin Ulrikét tartotta felelősnek Félix haláláért:

Ez a lány lehetett, aki Félixet az örületbe kergette – gondoltam akkor.(...)

¹⁷ Schmidt 152.

¹⁸ Schmidt 152–153.

¹⁹ Vas 270.

²⁰ „Julian megkérdézi Ulrikétől: hogy tudja-e, hogy Martin fiát is Félixnek hívják. Ulrike végigsimított tenyerével az asztalon, (...) Marti nem beszélt neki semmiféle fiúról.“ Schmidt 140.

Hányszor megvitattuk már az ártatlanul bűnössé válás problematikáját? Itt is párhuzamot vélek felfedezni a régi regényhez kapcsolódóan: Ottiliát, aki szerencsétlen (elkeseredett) állapotában tóba dobta gyermekét.

(Félix tizenkilenc éves volt, bizonyára gyermeki gyámoltalanságból ered kétségbeesésben tette.)²¹

Ulrike álma

Nemcsak Martin állítja párhuzamba Ulrikét és Ottiliát. Ulrike bejegyezte naplójába álmát, melyben halottként látta magát, holtteste egy képekkel díszített kápolnában feküdt. Később Julian úgy látja az álom tartalmát, mintha utalás lenne Ottilia holttestére a kápolnában; úgy kommentálja azonban, hogy Ulrike nem így értelmezte az álmot – sőt nem értelmezhetett volna így: „Különös, hogy Ulrike nem tudott semmit Ottiliáról és Eduardról, soha nem olvasta a regényt. Amikor beszéltem neki róla, visszahőkölt.”

Ulrike álmával összehasonlítva a *Wahlverwandschaften* mondatai nagyon tanulságosak:

Ulrike álma a *Wahlverwandschaften* második részének három különböző helyről származó motívumait köti össze: a harmadik fejezetet, ahol Ottilia és az építész a kápolna „kifésztésével” foglalatосkodnak és a zárófejezetet (18. fejezet), melyben Ottilia halálát, valamint

Ulrike álma

Egy kápolna boltozata. Lebegő lámpafény, mely szelíd fényt áraszt. Jámbor motívumokkal feldíszített falak. Angyalok néznek le rám, mint ha száz tükörbe néznék. Egy üvegkoporsóban fekszem. A lábamnál egy bőrönd. Fel akarok kelni, de nem tudok mozdulni. Egy fiatal lány ismerős arca hajol fölém. Azután zenét hallok. Adagio. Oboák, klarinétok. Egy másik koporsót hoznak a kápolnába. Nem sikoltok. Julian nem mozdul, zavartalan nyugalomban fekszik ott. Rákiáltok: nem tartottad be a szavad idióta, élned kell, (...)²²

Wahlverwandschaften

Az arcok is (...) lassanként különös sajátágot tüntettek fel: valamennyi Ottiliára kezdett hasonlítani. (...)²³

Végül felkiált: – Soha többé ne halljam a hangodat? (...)

– Ígérd meg, hogy élni fogsz! – kiáltja, (...) Megígérem! – kiáltotta felé Eduard, de már csak utána kiáltott; (...)²⁴

Ott állt hát Ottilia koporsója(...) lábánál a kis bőrönd (...) Gondoskodtak egy őrző asszonyról, akinek egyelőre ügyelnie kellett a holttestre, mely szeretetreméltóan feküdt üvegfedele alatt. De Nanny nem tűrte, hogy ezt a hivatalt elvegyék tőle (...)

De Nanny nem sokáig maradt egyedül, mert amint az éjszaka leereszkedett, amint a lebegő lámpafény teljes jogát gyakorolva mind ragyogóbb sugarakat árasztott szét, felnyílt az ajtó, és az építész lépett a kápolnába, melynek falai ebben a szelíd csillámlásban ódonabban és sejtelmesebben fogadták, mint ahogy valaha is hihette.²⁵

²¹ Schmidt 170.

²² Schmidt 61–62.

²³ Vas 241.

²⁴ Vas 344.

²⁵ Vas 346.

azt a részt ábrázolja Goethe, amikor holtteste már a kápolnában fekszik. De Christa Schmidt-nél más sorrendben követik egymást az események, mint az eredeti szövegben. Ez azonban mégsem annyira jelentőségteljes tény, mint az, hogy eredetileg minden elemhez egy vezérmotívum illetve egy szimbolikus jelentés tartozik, ami a *Wahlverwandten*ből teljességében hiányzik. Az, hogy minden angyal arca Ottiliára hasonlít a kápolnában, nemcsak Ottilia égi oldalát és az építész iránta érzett vonzalmát fejezi ki, hanem párhuzamba állítja azt is, hogy írása Eduardéval egyező. A kis bőrdönt, amely lábainál fekszik, Eduardtól kapta születésnapjára: most ezen a bőrdön nyugszanak a lábai halála után. Hogy a „lebegő lámpafény, teljes jogát gyakorolva“ a képzelőerő jogára és egyéb olyan jogokra emlékeztet, melyek Charlotte és Eduard közötti szellemi házasságtörést érvényesítik.

Eduard olyan szeretetreméltó, olyan kedves, olyan sürgető volt, kérte Charlottét, engedje meg, hogy nála maradjon nem követelt, hanem félig komolyan, félig tréfásan igyekezett rábeszélni; nem is gondolt rá, hogy jogai vannak, s végül merészen eloltotta a gyertyát.

A homályban a benső hajlam, a képzelőerő azonnal érvényesítette jogait a valóság fölött. Eduard csak Ottiliát tartotta karjában; Charlotte lelke előtt hol közelebbről, hol távolabbról a kapitány lebegett, s így fonódott össze elég csodálatosan az, ami távol, és az, ami jelen volt, ingerlően és gyönyörűségesen.

Mégsem hagyja hatalmas jogát elrabolni a jelen. Az éjszaka egy részét mindenféle beszélgetéssel és tréfálkozással töltötték, s ezek annál szabadabbak voltak, minthogy, sajnos, a szívnek nem volt része bennük.²⁶

A *Wahlverwandten*ben is találhatunk ezzel párhuzamba állítható eseményt, amely attól bonyolódik, hogy Julian miközben Ulrikével van az ágyban, feleségére Verára gondol: „Verát akarta érezni és Ulrike feküdt mellette. Olyan érzelmekkel tévesztette meg, amelyek tulajdonképpen Verának szóltak és megnyugtatta az az elképzelés, hogy Ulrike is becsapja őt.“ Kicsivel később Julian azt gondolja: „Nincs ahhoz jogom, hogy Martint gyanúsítsam. Gyanú,²⁷ micsoda szó, másra gondolok, Verára gondolok, Martin is másra gondol, Ulrikére gondol, és ki vehetné ezt rossz néven?“

Változtatások

A *Wahlverwandten* szereplői jellemüket tekintve részben egyezőséget mutatnak modelleikkel, melyek a kontextusban szerepelnek. Charlottét laikusként érdekli a természettudomány: amikor a kapitány a természettudományban az elemek rokonságát kezdi magyarázni, Charlotte félreteszi kézimunkáját, miközben a következőket mondja: „Ígérem, hogy nagyon figyelek.“²⁸ Mint már említésre került, Vera természettudós. – A kapitány és Martin szívesen munkálkodnak együtt. Eduard beszámol Charlotténak a kapitányról: „Azt a sokoldalúságot, melyet kifejlesztett magában, mások hasznára naponként és óránként felhasználni, csak ez az ő gyönyörűsége, ez a szenvedélye.“²⁹ És röviddel megérkezése után Martin azt

²⁶ Vas 195.

²⁷ Az eredeti szövegben itt egy kettős szójáték fordul elő. 'Verdacht' annyit jelent mint: 'gyanú'. Az ige, amelyre ez a szó visszavezethető a 'verdenken', amely eredetileg azt jelenti: 'zokon vesz, rossz néven vesz'. Ebben a szövegrészletben azonban eltér a jelentés. A szójáték a 'ver'-igekötő jelentésmódosító hatását is felhasználja. Ez az igekötő mindig valamilyen ellentétes cselekvésre utal, mint az igekötő nélküli ige.

²⁸ Vas 149.

²⁹ Vas 125.

mondja: „Remélte, (...) hogy Julian tud valami munkát számára, a semmittevés megbetegíti.“³⁰

Ulrikéről már az előbbieken esett szó. Éppúgy, mint Ottiliáé, Ulrike írása is megváltozik, ahogy ez Paul naplójából kitűnik. Sőt Ulrike mozdulatai is hasonlítanak Ottiliáéra. A kisegítő tanár a következőképp jellemzi mozdulatait:

azután magasba emeli kezét összeszi, keble felé vonja, miközben egy kissé előrehajlik, s olyan pillantást vet a sürgetve követelő férfira, hogy az mindentől eláll, amit kérni vagy kívánni szeretne.³¹

Ezeket a mozdulatokat láthatjuk akkor is, miután Ottília elolvasta Eduard levelét, melyben arra kérte: „tudsz-e az enyém lenni, akarsz-e az enyém lenni“.³²

azután magasba emelt kezét összetette, keble felé vonta, miközben egy kissé előrehajolt, s olyan pillantást vetett a sürgetve követelő férfira, hogy az kénytelen volt mindentől elállni, amit kérni vagy kívánni akart.³³

A *Wahlverwandtenben* így láthatjuk először Ulrike mozdulatait: „Paul majma, akit Ulrike ki nem állhatott, bepíszkolta az akvarelleket.“ Amikor Julian azt mondja, hogy „az a kis piszok borzasztóan természetessé teszi őket“, akkor „összetette kezét (Ulrike) és a melle felé vonta“. Csak később magyarázza el Julian és magyarázzák el Juliannak a mozdulat jelentőségét.

Az a szó, hogy alázat nem szerepelt a szókincsemben míg meg nem ismertem Ulrikét. Az alázat melyet anyjától örökölt és melyet mint valami vétket hordozott. A mozdulatai, ahogy a kezét összetette, mintha valami megsértette volna. Kezdetben agresszívvá tett, úgy gondoltam, védekezz, kelj ki magadból, ne játszd a szentet. Ez az alázat az öröksége.³⁴

Eduard „egy gazdag báró, aki férfiúi teljében jár“.³⁵ Vera a „báró vagy gróf“ házáról beszél,“ egy aminek Julient itt tartják.“

Mint Eduard, Julian is a túlzások embere: „Julian nem tudott mértéket tartani, nem ismerte az arany középutat.“

„Alig tudja kívánni, míg Martin megérkezik – amint levele megjön türelmetlenül tépi fel a borítékot“ éppúgy mint Eduard, aki azonnal ahogy Charlotte beleegyezését megkapta, sietve megírja a meghívást és nyomban el is küldi. „Amikor Charlotte“ a papírosra tintafoltot ejtett, „Eduard egy második“ utóiratot is szerkesztett: barátja a jelekből láthatja türelmetlenségüket, amellyel várják „őt“.³⁶ Martin párhuzamot lát a két férfi között is: Éppúgy mint a hiú Eduard, Julian is érzelmei játékszere, és néhány cselekedete nem tűnik kellőképpen átgondoltnak. Végül, de nem utolsósorban mindketten fuvoláznak és ugyanúgy rosszul játszanak hiányzó önuralmuk miatt: „Az asszony (Charlotte) nagyon jól zongorázott; Eduard nem játszott ugyanolyan könnyedén a fuvolán, mert bár annak idején sokat gyakorolt, mégsem adatott meg neki az a türelem és kitarás, amely ilyesfajta tehetség kiműveléséhez kell.“³⁷

³⁰ Mellékes megjegyzés: A kapitány „kastély jobb szárnyában“ lakik. Martin „egy északkeleti szobába“ költözik, „közvetlenül Julian dolgozószobája mellé.“

³¹ Schmidt 45.

³² Vas 333.

³³ Vas 334.

³⁴ Schmidt 211.

³⁵ Vas 123.

³⁶ Vas 136.

³⁷ Vas 137.

Ahogy Otilia beszámol róla: a kapitány Eduard játékát „dudálgatásnak“ nevezi.³⁸ Juliant Vera kísérté zongorán és Martin hegedűn, Telemann „trioszonátáját próbálja játszani, de „reménytelenül magasan“: „Julian féktelensége Martin tiszta fogásával szemben úgy hal-latszík, hogy a hang lendületes erejével küzd.“³⁹

Az eddigiekben mindenek előtt arról volt szó, hogy Christa Schmidt regényét mint a goethei modell irodalmi feldolgozását vizsgáltuk és a két mű közötti kapcsolatot elemeztük. De fontos kiemelni, hogy a *Wahlverwandschaften* nem pusztán modern ruhába öltöztetett megismétlése a *Wahlverwandschaften*nek.

Például a *Wahlverwandschaften* első részének negyedik fejezetében részletesen kifejtett természettudományos metafora, a *Wahlverwandten*ben csak halkan visszhangzik.

Julian beszámol az elbeszélőnek, hogy Vera beszélt neki a „szerelem kémijáról“, a „kémiai és az emberi kapcsolódások, kapcsolatok összefüggéséről.“ Kétségkívül Verával való „kapcsolatára“ utal:

A víz keletkezésekor a hidrogénnek és oxigénnek fel kell adniuk tulajdonságaikat. Ugyanez érvényes minden egyéb kémiai kapcsolatra is. Az elemek feladják jellemző tulajdonságaikat és új egységet hoznak létre. (...)

Valaha, Verával való házasságom idején a lehetetlent akartuk, egy paradoxont. A teljes összekapcsolódást akartuk, de ebben a kapcsolatban senki sem akart lemondani arról, hogy tökéletesen önmaga maradjon.⁴⁰

A krízis kimenetele

Mint láthattuk, előbb fedezhetünk fel a két regény között felületi egyezőségeket, mint ellentéteket. Egyes dolgok Schmidtnél újak. Ez leginkább a regény végére érvényes. A *Wahlverwandschaften*ben Otilia és Eduard meghalnak, mégpedig egymás iránt érzett szerelmük és a regénybeli események közvetlen következményeiből fakadóan. Goethe mindig igyekezett a regény azon tendenciáját kiemelni, amely az erkölcsi szokásokhoz fűződik.

A *Wahlverwandten* kimenetele teljesen eltérő ettől. Sem Julian/Eduard sem Ulrike/Otilia nem halnak meg, csak Martin.⁴¹

Azt tervezte, hogy Juliannal felépítik a kút tetejét. Julian azonban azt kérdezi, „hogyan Martin fel tudná-e nélküle építeni a kút tetejét, mert néhány dolgot el kell még intéznie a városban“. „Természetesen, mondta, a habarcsot egyedül is ki tudom keverni.“

Martin halálának ténye és oka biztosan sejthetőek:

Mindig azok a képek, ahogy küszködik, kiabál, a vér folyik a tüdejéből, félig halottan, tehetetlenül tizenkét méter mélyen. A sziklákon lévő vér a tüdejéből folyt ki. nem voltak külső sérülései. Bizonyára látta, ahogy a víz körülötte pirosra színeződött. Jó ideig, talán órákig tartotta magát a víz fölött a gránittömbbe kapaszkodva.⁴²

Kétségkívül nem ezek a tények a legfontosabbak. A bevezetőben a következőket írta az elbeszélő: „Szeretném tudni, hogy halt meg Martin.“⁴³

³⁸ Vas 203.

³⁹ Schmidt 128.

⁴⁰ Schmidt 191.

⁴¹ „...bár Julian Martin halála után egy sárkányrepülő-balesetet túlélt, a regény végén mégis hosszú ideig kezelteti magát kórházban.“

⁴² Schmidt 214.

⁴³ Schmidt 13.

Szűkebb értelemben az elbeszélő kutatásai ellenére sem kerül soha egyértelmű megválaszolásra: „Beszéltem Juliannal, olvastam Ulrike naplóit, hangszalagokat kaptam Verától.”

A regény végén is ugyanúgy homályban marad Martin halálának közvetlen kiváltó oka: „Lehet, hogy baleset volt. Legalábbis meghagyta nekünk annak a lehetőségét, hogy ezt gondoljuk, változtat az valamin?” – mondta Julian az elbeszélőnek.⁴⁴

Záró megjegyzések

Térjünk vissza a szöveg elején idézett Goethe-maximához. A maxima első része nem problematikus: minden regény a valóság és/vagy az irrealitás szubjektív kiválasztása, és minden regényíró a saját módján írja le a világot.

A maxima lényege, magva, azonban a következő mondatban rejlik: „A kérdés csak az, hogy létezik-e ilyen saját leírási módja, a többi majd adódik.”

Itt nemcsak a regény anyagának minőségéről és felépítéséről van szó; hanem elsősorban a téma eredetiségéről és ennek leírásáról az író által.

Az, hogy ezek minden irodalmi értékkel bíró műre igaznak bizonyulnak – mint ezt a *Wahlverwandten* példáján is láthattuk – sokkal nagyobb jelentőséggel bír. Mert egy irodalmi feldolgozásnak nemcsak önálló műként kell megállnia a helyét, hanem az eredetivel szemben vele összehasonlítva is.

A minőség kérdését végső soron minden olvasónak magának kell eldöntenie és az irodalomkritikusokkal pedig óvatosan, csínján kell bánni. Mert már azáltal, hogy az irodalmi feldolgozás, mint olyan az eredetivel szemben bizonyos fokig veszít az eredetiség igényéből, vagyis abból, hogy a világot a saját módján értelmezze, kezelje – és itt is ez a helyzet.

Ez nem mindig veszteség: az eredetire történő ismétlődő utalások pl. arra szolgálhatnak, hogy az új anyagnak, az új eseményeknek további távlatokat nyissanak, melyek többek között lehetnek történelmi, kulturális, szociális vagy akár politikai jellegűek is. Ez egy éppen olyan nyitott kérdés, mint Martin halálának lehetséges oka.

Fordította: Keszthelyi Mónika

⁴⁴ Schmidt 198.

A hiány szimbolikája

Herman Gorter *Egyedül vagyok a lámpafényben* c. versének és Vincent Van Gogh *Gauguin széke* c. festményének művészi párhuzamai¹

Gera Judit

A holland szakirodalomban számos utalás történik Vincent van Gogh és Herman Gorter művészetének rokon jellegére.² E rokonság csakis Gorter 1890-ben napvilágot látott *Verzen* [Versek] c. kötetének verseire vonatkozhat, hiszen költészetének korábbi illetve későbbi szakasza még illetve már nem kapcsolódik Vincent van Gogh művészetéhez. A korábbi, melyen az 1889-ben megjelent *Mei* [Május] c. elbeszélő költemény értendő, azért nem, mert ez még a túlnyomórészt impresszionista jellegű, úgynevezett „Nyolcvanas” hangulati lírához tartozik, és elbeszélő jellege amúgyis elhatárolja az anekdotizmustól egyre inkább távolodó modern művészeti tendenciáktól; későbbi költészete pedig jól körülhatárolható ideológiai tartalma (szocializmus) és tradicionális formai sajátosságai (szonettforma) miatt nem vonhatók párhuzamba Van Gogh művészetével. Az 1890-es kötet versei és Van Gogh utolsó korszakának festményei között kétségtelenül érzékelhető párhuzam meglétének konstatálásán túl azonban a két művész munkáinak lényegi egybevetését senki nem végezte el. A megállapítások nem jutnak tovább az alábbi kijelentéshez hasonlóknál:

Ez a költészet nagyonis modern és lényegében expresszionista jellege miatt összevethető Van Gogh utolsó korszakának ugyanebben az időszakban született műveivel.³

S valóban, elég csak Gorter olyan soraira gondolnunk, mint „A fák hullámanak a dombokon” (*De boomen golven op de heuvelen*), s máris számos Van Gogh-festmény juthat eszünkbe, közöttük mindenekelőtt a *Gabonaföld ciprusokkal* (1889), *Hegyes táj fekete kunyhóval* (1889), *Olajfák között sétáló pár hegyes tájban, holdsarlóval* (1890), *Ciprusok* (1889) – utolsó korszakának tájképein visszatérő motívum a hullámzó fa mint a megbomlott lelki egyensúly félelmetesen kivetülő képe. Más helyütt még tovább viszik a két művész közötti párhuzamot:

Ahogy nem sokkal 1890 előtt a modern festészet Vincent iskolázatlan primair színeivel és expresszíven elrajzolt formáival veszi kezdetét, ugyanebben az időben kezdődik meg Gorterral az egész modern költészet.⁴

¹ Ez a tanulmány az OTKA T 023071 számú pályázat támogatásával készült.

² E. Endt: *De Tachtigergeneratie en haar laat-romantische poëzie*. In: G. J. van Bork/N. Laan (red.): *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis. Poëtische opvattingen in de Nederlandse literatuur*. Groningen 1986, 104.; H. De Liagre Böhl: *Met al mijn bloed heb ik voor U geleeft. Herman Gorter 1864-1927*. Balans 1996, 10. Az általuk használt terminológiában némi zavar uralkodik: míg Gortert egyfelől a szimbolizmus első holland képviselőjének tartják, Van Gogh-gal kapcsolatban az impresszionizmusból az expresszionizmusba való átmenetről beszélnek. Így a szimbolizmus és az expresszionizmus fogalma egybeesődik, s ezért a művészi párhuzam természete sem tisztázott.

³ C. G. N. De Vooy – G. Stuiveling: *Schets van de Nederlandse letterkunde*. Groningen 1980, 151.

⁴ G. Stuiveling: Herman Gorter. in: Herman Gorter: *De dag gaat open als een gouden roos. Een bloemlezing uit zijn gedichten, verzameld en ingeleid door Garmt Stuiveling*. Den Haag 1956, 9.

A szakirodalom tehát valami radikálisan új irány kezdetét regisztrálja a két művésznél, akik valami módon hasonló eszköztárral egy hasonlóan új életérzés új kifejezési formáit találták meg.

Mielőtt közelebről is megvizsgálánk a Gorter-Van Gogh párhuzam mibenlétét, érdeemes elidőzni a két művész életrajzi párhuzamainál is. Annál inkább, mert – Van Gogh esetében legalábbis több kutató utal erre⁵ – a mű elválaszthatatlan a személyes életút egészétől. „Önmagukban a művek nem mondanak annyit, amennyit az egészszel összefüggésben” – írja ebben a vonatkozásban Jaspers.⁶ Nem elhanyagolható körülmény, hogy mindkettejük édesapja lelkész volt. A vallásos családi háttér és szellem összefüggése a később mindkettejüknél jelentkező szociális érzékenységgel talán túlzó leegyszerűsítés lenne. Mindenekelőtt Gorternál, aki hét éves volt, amikor édesapja meghalt. Mindenesetre művészi indíttatásai gyökerei valahol az apai szellemi örökségben keresendők: Van Goghnál úgy, hogy maga is lelkésznek készült, s a borinage-i bányászok körében lekipásztori teendőket is ellátott, Gorternél pedig az apa irodalmi tehetsége és érdeklődése (esszéket, kritikákat írt, többek között a *De Gids* c. folyóiratba, s később az amszterdami *Het Nieuws van den Dag* c. lap főszerkesztője lett) szökken szárba, meglepő intenzitással és lendülettel. Gorter az amszterdami diákegyet [Amsterdams Studenten Corps] tagjaként rövid életrajzban mutatkozott be. Ebben a következőket írja az apához fűződő viszonyról:

Minthogy a gyermek fejlődése és felnőtté válása a legszorosabban összefügg az apa életével, ezért, ha rendszeres életrajzról van szó, azt általában az élet eredetével szokás kezdeni, vagyis az apával.⁷

Az apához való szoros kötődés azonban az apai világnézettől való eltávolodást, elhatárolódást is jelenti, mindkettejüknél. Gorternél is, Van Goghnál is bekövetkezik a hagyományos értelemben vett vallásosság, s ezzel egyszersmind az apai örökség elutasítása és az a paradigmaváltás, mely a 19. század végi holland kultúrára is erősen jellemző volt: a vallásnak a művészet általi „trónfosztása”.

Van Gogh borinage-i korszaka, s Gorter belépése 1897-ben az S.D.A.P.-be (Szociáldemokrata Munkáspárt) mindkettejüknek az egyszerű munkásemberekkel érzett gyakorlati szolidaritását illusztrálja. Van Goghnak az a képe, melyről a következőkben szó lesz, az említett, vallásos indíttatású korszaka után keletkezett, Gorter verse pedig megelőzte „közösségi korszakát”. Ami a párhuzamban a lényeges: mindketten valami többet, valami mást akartak elérni művészetükkel, mint a szépség bűvöletében élő, impresszionista kortársaik. Többet a l'art pour l'art-nál. Műveiket áthatja valamilyen közelebről meg nem határozható, belső feszültség, mely a külvilág és a lélek megbomlott harmóniájáról árulkodik.

Van Gogh művészetében 1888 tavaszán jelentős fordulat következik be. „A reánk és korunkra nagy hatást gyakorló művek 1888-1890-ből származnak.” – írja Karl Jaspers Van Goghról szóló, már idézett tanulmányában.⁸ 1888 eleje sajátos módon egybeesik a holland festő pszichózisának kezdeteivel is.

⁵ A Van Gogh-i életművet teljes mértékben a személyes életút kontextusába ágyazva vizsgálja például C. Wilson: *The Outsider*. London 1978.

⁶ K. Jaspers: *Vincent van Gogh*. Budapest 1986, 26.

⁷ Idézi: H. De Liagre Böhl (1996) 19.

⁸ K. Jaspers (1986) 30.

Gorternél a *Verzen* c. kötet megjelenése (1890) hasonló fordulatot jelentett. A még túlnyomóan impresszionista hangulatú, ötös jambusokban, páros rímekben írt *Mei* (1889) [Május] című költemény a szépség és a filozofikus elmélyültség, természet és szellem szerelméről szól, miközben örömteli hangon örökíti meg a holland táj varázslatát. A *Verzen* c. kötet verseiben Gorter továbblép a Nyolcvanasok képviselte irányzaton, a szélsőséges individualizmuson és esztéticizmuson, az érzéki benyomások és a lélek kozmikus egységét kereső úton. Ebben a keresésben mindenekelőtt Lodewijk van Deyssel jelentett követendő példát Gorter számára. 1886-ban publikált *Az irodalomról* (Over literatuur) c. esszéjében a naturalizmuson való túllépés programját hirdeti meg, melyben már nem a valóság objektív, hajszálpontos rögzítése játssza a főszerepet, hanem a valóságnak a művészre gyakorolt hatása és ennek a hatásnak egyéni formában történő rögzítése. A valóságnak ezt az egyszerre objektív és szubjektív ábrázolását, az impresszió és az expresszió szintézisét saját terminológiájában szenzitivizmusnak nevezte el, melyet egyfajta sajátos, holland stílusirányzatnak gondolt. Ezt a stílust maga is megvalósította *Egy szerelem* (1887) (Een liefde) c. regényének utolsó előtti fejezetében, ahol valóságos szózuhatagot zúdít az olvasóra, melyben a köznyelvi szintakszis szabályai fellazulnak, elszaporodnak az infinitívumok és a folyamatos melléknévi igenevek valamint az egyéni szóösszetételek. Van Deyssel szerint tehát az igazi művész képes a belső és a külső világ összeolvasztására, gyakran megmagyarázhatatlan szorongási rohamoktól szenved, s a világot fragmentáltan, ugyanakkor állandó mozgásban látja, s az anyagtalan dolgok és elvont fogalmak gyakran konkrét formát öltenek műveiben. Gorter szenzitivista verseskötetében ezek a gondolatok öltenek formát. A versek egy csoportja még a Nyolcvanas-lírárt folytatja, barokkosan tobzódó, érzéki benyomásokat egymásra halmozó képekkel, végletesen szubjektív élményvilágokkal, meghökkentően új szókinccsel, neologizmusokkal, rendhagyó szintaktikájukkal, szabad formáikkal. Willem Kloos, a Nyolcvanas mozgalom költő-vezéralakja nagyon jól ráértett e versek egészen újszerű mivoltára. Gorter nyelvhasználatát az őseMBER hiperszenzitív, mert még nem absztrahált, spontán nyelvhasználatához hasonlítja. A grammatika szabályainak odahagyása nem egyéb, mint az őseMBER emotív, individuális kifejezőmóddja. Gorterről szóló tanulmányában írja le később szállóigévé lett mondatát a művészetről:

Általánosságban csak annyit tudhatunk, hogy a művészet a legindividualistább érzelem legindividuuálisabb kifejezése.⁹

A versek másik csoportja azonban rövidebb, lekerékítettebb. Sokkal titokzatosabbak, megfejthetlenebbek, egyszersmind sokkal nagyobb személyes érzelmi hőfokról tanúskodnak. A belső és a külső táj versei ezek, de már nem attól érdekesek, hogy a szépségről vagy a külvilágnak a lélekre gyakorolt hatásáról szólnak, hanem attól, hogy valamilyen diszharmónia jelentkezik bennük, valamilyen érzelmi disszonancia, eltérés a hétköznapitól, a megszokottól, az ismerőstől. Formai lekerékítettségük, zártságuk sajátos kontrasztot képez a tartalom lezáratlanságával, a végtelen felé való nyitottsággal.

Absztrakció és a konkrét, anyagi világ viszonya mintha mindkét szóban forgó művész egyik alapproblémája lenne. Csakúgy, mint az ebben a korszakban egyre inkább felerősödő szimbolista művészetnek is. A szimbolista mozgalom csúcspontján a kettő keveredéséről van szó.¹⁰ E két, előfutárnak is nevezhető művésznél még a két elem szuperpozícióját figyelhet-

⁹ Willem Kloos, bespreking van Herman Gorter, *Verzen* (Amsterdam, 1890) in: *De Nieuwe Gids*, VI (1890-1891) I, 139-149.

¹⁰ A. Balakian: *The Symbolist Movement*. New York 1977, 111.

jük meg. Vagyis a művekben a materiális világ elemei viszonylag artikuláltan jelennek meg, de már rájuk vetül valami egy szellemi „túlvilágból”, valamilyen megfoghatatlan transzcendenciából.

Következzen itt mindenekelőtt Gorter elemzendő versének fordítása:

Egyedül vagyok a lámpafényben,
Sima arccal a dolgok engem néznek,
köröttem fényben.

Köröttem a dolgok oly némán
hallgatják a csend mit kíván,
mondani mit kíván.

És a múlt felindul neki füleimnek
némán felnéznek, némán felfülelnek,
a dolgok, az elveszettek.

A fordításnak csak illusztratív funkciót szánok, az elemzést az eredeti alapján végzem. Az eredeti pedig a következő:

Ik ben alleen in het lamplicht
de dingen kijken met een glad gezicht,
om me in 't licht.

De dingen staan om me zoo stil
te luistren wat de stilte wil,
vertellen wil.

En een verleden komt me aan de ooren
die stil opkijken en die stil ophooren,
dingen verloren.¹¹

Gorter 1890-es verseit a korabeli kritika értetlenséggel fogadta. Éppen ez a vers szolgáltatót ürügyet a *De Nederlandsche Spektator* c. hetilapban megjelent gúnyrajzhoz, mely Gorter szenzitivista verseit általában veszi célba, és amelyen a költő látható, a szóban forgó versben szereplő tárgyak társaságában, amint e tárgyak mosolyogva nézik őt.

Van Gogh képe és a vers között tematikai és strukturális párhuzamok egyaránt megállapíthatók. A tematikai párhuzam elsősorban a két mű hasonló alaphangulatában, elégikus hangszerelésében érhető tetten: a gyász művei ezek. A jóbarát üresen hagyott székén árválkodó, égő gyertya éppen úgy valaminek a letűntét siratja, mint ahogyan a szorongatóan üres szobában az ágaskodó múlt elveszett dolgokat idéz. Mind a két művet sűrű melankólia lengi be, s ami különösen érdekes, hogy ez a melankólia a dologi-tárgyi világban nyer kifejeződést. Ebben a leegyszerűsített, néhány vagy éppen csak egyetlen egy tárgyra koncentrált, de éppen ezért befelé a végtelenségig intenzifikált ábrázolásban valami módon a két művész, egyébként való életükben is jelenlevő, plebejus beállítódását érzem. Karl Jaspers már idézett tanulmányában így ír erről:

¹¹ H. Gorter: *Verzamelde Werken I-VIII*. Bussum/Amsterdam, 1948-1952. In: *Deel II*, 32.

Van Gogh valójában Krisztust, a szenteket és az angyalokat akarta megfesteni, de lemondott róla, mert ez túlságosan felizgatta, helyette a lehető legegyszerűbb tárgyakat választotta.¹²

Másfelől, mint már utaltunk rá, a szimbolista ábrázolásmód jellegzetességei közé tartozik az elvont eszmé konkrét formában való megjelenítése. Van Goghnál is tetten érhető az a folyamat, amikor az egyes tárgyak ábrázolása túlmutat önmagán. A hétköznapi világ elemeinek e rejtett szimbolizmusáról beszél Hugo von Hoffmansthal az 1902-ben írt, híres, fikatív levelében (*Chandos Letter*):

Egy öntözőkanna, a mezőn kinn felejtett borona, egy sütkérező kutya, egy csendes temető, egy sánta ember, egy kis tanya, ezek bármelyike revelációmát hordozó edénnyé alakulhat. E tárgyak bármelyike, s még több ezer hasonló másik, melyeket általában könnyen regisztrál a szem, ha egyáltalán regisztrálja, hirtelen, valami olyan pillanatban, amelyet képtelen vagyok meghatározni, fenségesnek hathat és meghatónak, mégpedig úgy, hogy a szavak túl gyengének tűnnek a megfogalmazásukhoz.¹³

Hoffmansthal nyilván Van Gogh művészetének ismeretében írta e sorokat. Pontosan ráérezett a képein ábrázolt tárgyakra arra a sajátosságára, melynek következtében jelentésük a végtelenség, a transzcendencia irányába nyílt meg. A jelentésnek azonban csak az egyik pólusa mutat a végtelenség felé a holland festő képein. Csak egyik irányban merítkeznek meg a transzcendencia tengerében. A másik pólus mindig a konkrét világ, a konkrét társadalmi viszonyok, az emberi alá-és fölrendeltségek hálózata, a konkrét emberi szenvedés formái felé mutat. A művészetnek mint vigasztalásnak, az elkötelezettségnek, az erkölcsi felelősségvállalásnak a habitusa felé. Van Gogh tehát egyszerre szimbolista festő és olyan művész, aki túl is lép a szimbolista művészet befelé forduló, a fájdalommal sokszor csak játszadozó, azt csak eszközként, dekorumként felhasználó magatartásán. Nála kettős megfelelés van a megjelenítő forma (az üres szék) és a megjelenített gondolat (a végetért barátság feletti gyász) között. Nemcsak az üres székhez mint a hiány szimbólumához tapadó rejtélyesség és egzisztenciális szomorúság van jelen a képen, hanem a konkrét élettörténet konkrét motívuma (a Gauguin-től való emberi és művészi elszakadás konkrét fájdalma) is. Költészet és narrativitás. A Gauguin-től átvett *cloisonné* technika, a lényegét elkülönítő körvonalaké csakúgy, mint az ezzel szembe állított, sokkal inkább sajátjának érzett kifejezőmód, a színek kontrasztja: az érzelmek intenzitását kifejező meleg sárga és barna mint a szék lábaira vetülő hideg-kék árnyék ellentéte. Az már más kérdés, hogy a Gauguinnel való szakítás életrajzi motívuma a Van Gogh-i életmű egésze felől nézve megintcsak mitológiaképző elemmé nőtt, hiszen a festő identitáskrizise éppen ehhez az eseményhez köthetően vált manifesztummá.

Szinte gyermeki egyértelműséggel áll a kép közepén a határozott kontúrokkal rendelkező, a zöld háttérből élesen kirajzolódó bútordarab. A kép címe vet véget tulajdonképpen minden kételynek: *Gauguin széke*. Az életrajz ismeretében mindenki tudja, milyen erősen kötődött Van Gogh Gauguinhez. A kép festésekor Gauguin még nála volt, Arles-ban, de a rettegés, hogy bármikor elmehet, Vincent lelkébe már beköltözött. Egyik levelében ezt írja:

¹² K. Jaspers (1986) 27.

¹³ Idézi: Ingo F. Walther – Rainer Metzger: *Van Gogh. The Complete Paintings*. I-II. Köln 1993, Vol. II. 436-437.

Azt hiszem, Gauguin némileg elégedetlen ezzel a kis várossal, Arles-lal, ezzel a ki sárga házzal, ahol dolgozunk, és főleg velem... Alapjában azt hiszem, hogy egyszer hírtelenjében elutazik majd.¹⁴

A kép alapszínei meleg tónusúak, a zöld (mely ezen a képen meleg), a barna és a sárga dominál. Az üres szék két karfája, akár két ölelésre nyújtott kar. De csak az égő gyertyát és a két könyvet öleli. E tárgyak talán a barátság szellemi mivoltára is utalnak. Az egyik könyv a szék ülésének egészen a szélére csúszott, már-már leesik. Értelmezhető-e ez vajon a kapcsolat ingatag, törékeny, sérülékeny voltaként? Nem dönthető el egyértelműen, noha Van Gogh egy másik képen, az 1885-ből származó *Csendélet bibliával* címűn az asztal szélére helyezett, agyonolvasott, elrongyolódott Zola-mű, a *La Joie de Vivre* szintén könnyen leeshet a szinte érintetlen, hatalmas Biblia mellől. Az apja képviselte, sarkából kimozdíthatatlan vilálos világnézet mellett a fiú világ kicsi, sérülékenyebb, bizonytalanabb. Más, világnézetileg nem ennyire egyértelműen értelmezhető festményein is visszatérő motívum az asztal szélére sodródott könyv (1888-ból két festménye is van ilyen: *Majolikaváza olajágakkal* és *Francia regények*).

Visszatérve a kép lehetséges szimbolizmusára: akkor lehetne tisztán szimbolista értelmezésben látni, ha címe nem az volna, ami. Ha nem helyezné el a képet a referenciális világ bombabiztos koordinátarendszerében. Ha csak annyit látnánk belőle, mint cipőábrázolásain. Van Gogh valóban tudatosan ábrázolt képein számára élet-halál fontossággal bíró alakokat, figurákat úgy, hogy nem magát az alakot ábrázolta, hanem az azt behelyettesítő tárgya(ka)t, vagy a figura attribútumait, mintegy *pars pro toto*ként. Így Emile Bernard-ral ellentétben, aki elküldte neki ilyen tárgyú vázlatát, ő az Olajfák hegyét Krisztus figurája nélkül ábrázolja. Krisztus hiánya a képen ezerszeresen megnöveli a kép érzelmi hőfokát, a távollét, a nem-lét éppenhogy Krisztus szellemi jelenlétét erősíti fel. A transzcendentális tartalmakat megtestesítő alak ábrázolásának megkerülésében illetve az annak ábrázolhatatlanságába vetett hitben persze szerepet játszhatott a képalkotásra vonatkozó kálvinista tilalom is, ahogy erre I. F. Walther és R. Metzger rámutatnak Van Gogh-könyvükben.¹⁵ És valóban: Van Gogh sohasem festette meg Gauguin portréját. Ahhoz túl fontos volt neki francia festőbarátja. Gauguin széke így is többet mond erről a kapcsolatról, mint a legkitűnőbb, legélethűbb portré mondhatott volna. És végül: a barát vagy Krisztus alakjának hiánya a képeken persze szól mégvalami másról is a kapcsolat intenzitásán és formába önthetlenségén kívül: a szeretett alak nem-léte konkrétan utal elvesztésükre, a nincsre, a művészi szubjektumra vonatkoztatott, visszavonhatatlan nem-létükre, egzisztenciális hiányukra. Az emberi alakok nem megfestése a veszteség racionális megértéséről, ámde annak érzelmileg feldolgozhatatlan mivoltáról, a kimondhatatlan fájdalomról, a gyászról szól.

Hogyan jelenik meg a hiány szimbolikája a költőnél, Gorternál?

Szóban forgó versében tetten érhető a konkrét és az absztrakt világnak ha nem is teljes keveredése, de szorosan egymás mellett lélegzése. Nem a képekben jelenik itt még meg a szimbolizmus, hanem a léthelyzetben, az egzisztenciában magában. Nem a szoba, a lámpafény és a sima arcú, mereven néző és hallgatkozó tárgyak a szimbólumok, hanem az egész vershelyzet. A lírai én hétköznapi életének hétköznapi rekvizitumai egyszerre csak önmagukat is jelentik, meg még valami mást is. A pillanat, a helyzet és maguk a dolgok is egyszerre

¹⁴ Idézi K. Jaspers: Vincent van Gogh. Ford. Kardos Péter. Budapest 1986, 10-12.

¹⁵ I. F. Walther- R. Metzger (1993)

idegenné válnak. Az idegenség megélése részben a vers tartalma. Élettelen tárgyak veszik át az élők szerepét: rámerednek a lírai énre, hallgatóznak. Eközben a lírai én, a versbeli cselekvések tárgyává lesz, halottá, élettelené. Szerepcsere történik.

Fontos párhuzam a két mű között, hogy mindkettő belső teret tár a befogadó elé. A belső térnek sajátos lezártága, lekerekítettsége van. Mindkét esetben elmondható, hogy ez a belső tér az emberi lélek belső terét jeleníti meg. Van Gogh képén ezt a két égő gyertya motívuma is erősíti, mint az emberi lélek szimbólumai. Gorternál a vers első sora „Egyedül vagyok a lámpafényben” (Ik ben alleen in het lamplicht)ja magába forduló, befelé figyelő ember képét rajzolja ki. De nemcsak az emberi lélek belső terei ezek, hanem egyszersmind annak korlátozó határai is. Itt térünk rá a két mű közötti strukturális, formai párhuzamokra.

Van Gogh képe, csak úgy, mint Gorter verse, három formai elemre bontható: Az első elem a fény, mely magában foglalja az ábrázolt helyiség belső terét, a második elemet, amely viszont megintcsak magában foglalja a harmadik elemet: ez pedig a szék által körülölelt tér: a semmi, az ott-nem-ülő alak tere. Ha úgy tetszik, ez a sor az absztrakttól indul (fény) az egyre konkrétabb felé (szoba belső tere, majd a szék által körülölelt tér konkrét tárgyai: könyvek, gyertyatartó). Ez azonban csak a kép cím nélküli értelmezési sorrendje. Ha a cím alapján értelmezzük, épp fordított a sorrend: a legelvontabb pontja a képnek éppen a szék belső tere, a hiány. A gyertya és a könyvek tárgyi mivoltukban épp az emberi jelenlét hiányát erősítik. A szoba és a fény ugyancsak konkrétabb a hiányzó embernél. A képnek tehát mintha kettős értelmezési iránya lenne: az absztrakció hol kívülről befelé halad (a fénytől a tárgyakig), hol belülről (a hiánytól a szobabelsőig) kifelé. A fényforrás megkettőzése talán éppen ezt a viszonylagosságot fejezi ki. A fény önálló elemként való felfogását megintcsak hármastagolódású jelenléte indokolja: a gyertyatartóból kettő van, (motívumának megkettőzése a fenti értelmezésen kívül még sokmindent jelenthet, például a vágyott emberi kapcsolatot, kint és bent megvalósult harmóniáját, a kommunikáció meglétét) s a fény harmadik formájában a földön osztódik ezer kis pontra. A stabilnak tűnő zöld háttér kontrasztjává alakul így az alap: a sok kis fénypont káprázata egy másik dimenzióba „emeli” az ábrázolt tárgyat. Mintha álom és valóság, látszat és lényeg, vágy és realitás ütközne itt össze.

Gorter versének szervező eleme szintén a hármastagolódás: három versszakból áll, s a versszakok szintén három sorból állnak. A vers három fő eleme, az „én” (ik), „a dolgok” (de dingen) és „a múlt” (een verleden) mindhárom versszak legelején áll, ezek a vers grammatikai alanyai. Az absztrahálásnak itt ugyanazt a fokozatosságát érhetjük tetten, mint a Van Gogh-képen: az én felől haladva (konkrét) jut el a vers a dolgokon keresztül (sajátos köztes állapot) a létnek a konkrét és az elvont között) a teljes absztrakcióig (a múlt). Érdekes véletlen, hogy az első versszakban a „lamplicht” (lámpafény) és a „licht” (fény) szavak az első és a harmadik sorban éppen úgy ismétlődnek, szinte tükröződnek egymásban, mint a Van Gogh-képen a két gyertyatartó fénye. A magányérzés felfokozott ábrázolása ez, a vágyott társ kapcsolat kivetítése a tárgyi világba, sőt, egy olyan sajátos tárgyiasságba, melynek fő alkotóeleme az anyagtalanság: maga a szellem. Nem véletlen, hogy az első versszak harmadik rím��ava az „arc” (gezicht), melyet a lámpafény illetve a fény ríműszavak fognak közre. Az „én”-nek és az élettelen dolgoknak a már említett szerepcseréje nyilatkozik meg abban is, hogy az „én”-hez létige kapcsolódik, mely valójában az önmagában és önmagáért való létet, a mozdulatlan-ságot, a stasist fejezi ki, míg a „dolgok”-hoz és a „múlt”-hoz ennél aktívabb cselekvést kifejező igék kapcsolódnak: „néznek” (kijken), „hallgatóznak” (staan te luistren), „akar” (wil), „mondani” (vertellen), „jön, érkezik, támad” (komt aan), „fel néz, felfigyel” (opkijken), „fel-

fülel” (ophooren). Ezáltal a konkrét válik absztrakká, s az absztrakt konkrétta. Az én, az emberi csak a létezésre redukálódik, míg a dolgok és a múlt cselekvéseket hajtának végre. Az ének csak annyiban van jelentősége, amennyiben ő a perspektívát szervező elem: minden más elemnek, csak őhozzá viszonyítva van meg a rendszerben a helye. Ő az a mozdulatlan pont, amely körül a vers univerzuma forog. A szokványos szerepekkel való játék, az absztrakt és a konkrét felcserélése tehát mindkét műalkotás alapvető formai sajátossága. Továbbá: a vers három eleme, az „én”, a „dolgok” és a „múlt” valami módon szintén tartalmazzák egymást: az ént körülveszik a dolgok, ő a dolgok „tekintetének” tárgya, míg az ént is meg a dolgokat is körülöleli a múlt. S közben még egy szerepváltozás is végbermegy: az „aktív”, mert fülelő és fűrésző dolgokból „passzív”, „elvesztett dolgok” lesznek. Velük zárul a vers, ők veszik át a főszerepet. S ahogy a Van Gogh-kép a társ elvesztését siratja, úgy a vers a kommunikációra tett ismételt kísérletek hétköznapi, az itt-és-most dimenziójában való ellehetetlenüléséről, végérvényesen a múltba és az emlékezetbe helyeződéséről szól. Az első versszakban az „én” egzisztenciális, „fénybe vetett” magányossága még dialogikus alaphelyzetben van a vele farkasszemet néző „dolgokkal”. A versszak alaphangulatát még világos, reménykedő árnyalatúvá festi a sok magas magánhangzó (az i és az e dominál) valamint az l és az m mássalhangzók puhasága. (Itt természetesen a holland szöveg hangszimbolikájáról és nem a fordítás szövegéről van szó.) Az egyetlen komor színfolt a „glad gezicht” (sima arc): egyrészt mert élettelen dolgokhoz van rendelve, másrészt a glad szó mély „a”-ja miatt. A sima arc érzelmek hiányáról, vagy azok sikeres leplezéséről szokott tanúskodni. Belső kiismerhetetlenségről, áthatolhatatlanságról. A kommunikáció egyik formájának is tekinthető szembenézés, a kapcsolatfelvétel tehát a simaság páncéljáról visszapattan. A fény hangsúlyos jelenléte a tudati erőik jelenlétéről árulkodik, józan, tiszta lelkiállapotot idéz.

A második versszakban a „dolgok” már nem az „énre” figyelnek, csupán fizikai jelenlétükkel veszik körül azt. A „dolgok” egy újabb elemmel próbálnak kommunikációs kapcsolatba lépni: a „csenddel”. A „csend” mondani akar valamit, (de nem mond) a „dolgok” pedig mozdulatlanul, feszülten hallgatják ezt a létrejönni, formát ölteni nem képes akaratot. A feszültség tovább nő, mégpedig nemcsak azért, mert most már két, végképp élettelen elem próbál kommunikálni egymással, míg az én ebből mintegy ki van zárva, hanem a holland „stil” szó kettős természete miatt is: egyik jelentése „némán”, a másik „mozdulatlanul”. Mindkét jelentés a kommunikáció meghiúsulására utal: nincsen hang és nincsen gesztus, mozdulat. A sima archoz tehát a dolgoknak egy újabb félelmetes vonása csatlakozott, melytől ezek még áthatolhatatlanabbakká válnak: a csend és a mozdulatlanság. A *stilte* főnév a *stil*-nek a „némán” jelentéssíkját viszi tovább: itt most már egy absztrakt fogalom tárgyiasul, lelkesül át: akarattal rendelkezik és közölni akar valamit. Míg tehát az első versszakban a fény jelent meg kettős formában (*lamplicht, licht*) addig itt a csend intenzifikálása következik be a *stil* és a *stilte* ismétlésével. A versszak alaptónusa még mindig világos: *dingen, stil, wil, stilte* – még mind a reménység magas i hangzóját tartalmazzák. Az első két versszakban lebénult kapcsolat egyrészt az én és a dolgok, majd a dolgok és a csend között a harmadik versszakban jön létre: megjelenik a múlt, s ez egyszeriben „összehozza”, „átöleli” az ént és a dolgokat. Erre kizárólag csak az *opkijken* és az *ophooren* igék igeekötői utalnak, melyeknek jelentéstartalma a valamire való hirtelen ráismerés vagy a meghökkenés. Felfigyelni, felpillantani akkor szoktunk, ha valami ismerőset vagy valamilyen szokatlant látunk, hallunk. A figyelem egy pillanat időtartamára szinte bekebelezi a látottat, hallottat. Egy röpke pillanatra tehát létrejön a kapcsolat a figyelő szem, a fülelő fül és az elvesztett dolgok között. Az utolsó előtti sor ket-

tős kötődése azonban felveti a kérdést: Ki vagy mi az, ami itt felnéz illetve felfülel? A (az éhez rendelt) fülek esetében nem csekély képzavarról van szó, de grammataikailag helyes a konstrukció. Ha viszont a múltban elveszett dolgok néznek fel, fülelnek fel, csupán megismétlik a jelenvaló dolgok kommunikációs kísérletét: néznek, hallgatóznak. S míg az első versszak meghatározó eleme a megismételt fény, amelyhez a nézés rendelődött, s a második versszaké a csend, amelyhez a hallgatóság, addig a harmadik versszakban a felpillantás és a felfülelés együtt jelentkezik, mintegy összefoglalásaként az előző két strófabeli „eseményeknek”. Itt azonban mindkettőhöz a „némán” (stil) módhatározó kapcsolódik. A múltba merülés részben a teljes elhallgatással jár. Az „op” igekötőnek azonban rendkívüli jelentősége van: az érzelem nélküli nézéshez, a mozdulatlan hallgatózáshoz képest érzellemmel telítődést fejez ki (lásd: felkapja a fejét), ráismerést, meghökkenést, ismerős hangok regisztrálását. Ez utóbbira a *luisteren=figyel, hallgat* és a *horen= hall, meghall* igék jelentésbeli különbségére szeretném felhívni a figyelmet. A *luisteren* igében a még ismeretlenre irányuló hallgatás-mozzanat van jelen, míg a *horen* már ismert dolgok meghallását jelenti inkább. Ezt a kontrasztot erősíti a „hallgatóznak” (staan te luistren) és a „felfülelnek” (ophoren) formák dinamikai ellentéte is: az előbbi stasist, az utóbbi mozgást fejez ki. Nem ennyire éles, de azért meglévő az ellentét a „néznek” (kijken) és a „felnéznek” (opkijken) között is. Az ellentét attól kapja szorongásos hangulatát, hogy egy másik ellentétet foglal magában: éppen a jelenlévő dolgok az élettelenek, mozdulatlanok, szemben a múlt elveszett dolgainak életteli dinamizmusával.

Gorter és Van Gogh mindketten ugyanannak a folyamatnak a kezdeti szakaszában alkottak, amikor a 19. század végének művészetében és irodalmában váltás következett be az ábrázolás hagyományos módjában, azaz a valóságot többé már nem a hagyományos mimetikus módon ábrázolták, hanem mintegy újateremtették azt a művészi transzformáció új mintái, új törvényei alapján. Gorter és Van Gogh az anyagi, véges valóságot ábrázolják, egyszerűen azonban felruházzák ezt a valóságot egyfajta speciális szellemi atmoszférával. A véges így a végtelenséget hordozza magában. Műveik különösen mély intenzitást nyerne azáltal, hogy a lélek belső állapotára koncentrálnak. Az úgynevezett pszichológiai vagy szubjektív szimbolizmus előfutárainak tekinthetők.¹⁶ A valóságot a végtelenség megjelenési formájaként ábrázolták. Van Gogh Gauguin székét megörökítő festménye a térrel, míg Gorter verse az idővel manipulálva teszi ugyanezt. Az örök gyász nyer művészi kifejezést mindkettőben.

A fentiekben vizsgált vers és festmény még nem tekinthető teljes érvényű szimbolista műnek, de annak a folyamatnak feltétlen részesei, amelynek során a specifikus koncentráció a művészi kifejezés szimbolista formáihoz vezetett el. Más szóval: e művek – mindkettő a maga módján és az imént meggyődhettünk róla, mennyire analóg módokon – a 20. századi modernizmus holland variánsának előfutárai.

¹⁶ Lásd: G. J. van Bork – N. Laan (red.): *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis*. Groningen 1986, 158.

„Szerelmének határa van, Gyűlölete határtalan“ (Fehérkezű Izolda alakja Thomas Trisztán és Izoldájában)

Képes Júlia

Thomas *Trisztán és Izoldája* az egyetlen ófrancia verses Trisztán feldolgozás, amely pár sor híján teljes egészében olvasható magyarul.¹ (A „csaknem teljes egészében“ persze némileg túlzásnak tűnhet egy fragmentum esetében). Az irodalomtörténeti köztudatban meghonosodott az a nézet, hogy amíg a – magyar olvasó számára egyelőre ismeretlen – Bérout-féle változat a „version commune“, a Thomas-féle a „version courtoise“. Vajon ez a kategorizálás minden tekintetben helyénvaló? Roppant érdekes a Thomas féle változatban, hogy mielőtt Kaherdin elindulna Szőke Izoldáért, mielőtt kiderül, hogy húga, Trisztán hitvese, a fal mögött kihallgatta beszélgetésüket, ennek felvezetésére a következő „eszmei kitérőt“ teszi:

A nő dühétől jobb, ha félsz,
S előle, hogyha tudsz, kitérsz,
Kit legjobban szívébe zár,
Elsőnek bosszut azon áll.
Amilyen könnyen megszeret,
Úgy lesz szerelme gyűlölet,
És a haragja akkora,
Mint szerelme nem volt soha;
Szerelmének határa van,
Gyűlölete határtalan,
Mindaddig, míg haragja nagy;
De erről szólnom nem szabad,
Hisz mindez rám nem tartozik.²

Kemény, sőt udvari regénybe egyáltalán nem illő szavak! Kifejezetten antifeminista műbe sokkal inkább illenének. Már eleve az, hogy nőről, nem pedig hölgyről van szó, nem kifejezetten courtois, és a többi is méltó folytatása mindennek. A szerző „mentségére szóljon“, hogy nem is ő írta őket! Ezek a sorok – az utolsó kettőt kivéve – szóról szóra megegyeznek a *Le Blasme des Femmes* című korabeli ún. dit 134–143. sorával!³

A kölcsönzött mű a lehető legfinomabb kifejezéssel is meglehetősen antifeminista, úgyhogy figyelemre méltó, hogy jutott a „version courtoise“ szerzőjének pont ebből átvenni... Bár meglehet, nem véletlen, hogy éppen Fehérkezű Izolda kapcsán idéz ilyen „anti-courtois“ gondolatokat. Érdemes megemlíteni, hogy több izlandi feldolgozásban – melyek alapja egyébként a Thomas-féle courtois-verzió!⁴ – a hölgy neve Fekete Izolda, amely, egyrészt sok-

¹ Thomas: *Trisztán és Izolda*. – Ófrancia eredetiből fordította Képes Júlia. Budapest, 1983. (A továbbiakban: Thomas.)

² Thomas 92. l.

³ *Three Medieval Views of Women*. London, 128.

⁴ *Saga af Trisram ok Isodd*. 15 századbeli kézirat – ld. *The Tristan Legend*, edited by Joyce Hill, *Leeds Medieval Studies* 2, 1977, 6–39.

kal élesebb ellenpárja Szőke Izoldának, (nem tudom, milyen színű volt Szőke Izolda keze, de fehéren kívül más nemigen lehetett!) másrészt magyarázza az illető hölgy kevésbé „courtoise“ voltát (v.ö. Shakespeare szonettjeinek Fekete Hölgyével), harmadrészt szinte előreve-títi azt a bizonyos végzetes hazugságot, amely ténylegesen Trisztán életébe kerül majd:

Fehérkezű eléje áll,
Mert kieszt egy szörnyű csel:
„Kaherdin gályája közelg –
Szól, – láttam künn a tengeren,
Jön már felénk, bár nehezen,
De észre lehet venni mégis;
Megláttam, felismertem én is.
Bár hozna oly hírt, adja Isten,
Hogy kínlódásodon segítsen!“
Trisztán a hírre összerezzen:
„Szépségem, biztos vagy te ebben?
Az ő hajója csakugyan?
Rajta milyen vitorla van?“
„Biztos vagyok – felelt Izolda –
„Tudd meg: fekete a vitorla;
Fönt van, így látni jól lehet,
Hisz már alig kapnak szelet.“
Trisztán fájdalma akkora,
Hogy nem volt még nagyobb soha;
A fal felé fordulva mondja:
„Isten segítsen Szép Izolda!
Ha engem meg nem látogatsz,
Bizton tudom halálomat;
Érzem, hogy elhagy életem,
Érted halok meg, kedvesem.
Nem szánakoztál kínomon,
Halálom bánod majd, tudom.
Az egyetlen vigasztalásom,
Hogy majd meggyászolod halálom.
Izold!“ – háromszor szólította
S lelkét az Égnek visszaadta.“⁵

Fehérkezű helyzete mindenkiénél ostobább a műben, még a megcsalt Márkénál is, aki inkább szántsándékkal becsukja a szemét (míg csak lehet), minthogy bántsa azokat, akiket szeret (hiszen Trisztánt, az unokaöccsét fiaként szereti, mielőtt Izoldát megismerné). Létezik olyan változat is, melyben a bájital maradékát Márk királynak adják, ez az oka a szerelmes-pár iránti nagy szeretetének. Más kérdés persze, hogy a történeti felépítés miatt a királlyal alig találkozunk a Thomas-féle változatban, és sajnos Béroulnál gyakran olyan helyzetbe kerül, hogy bármennyire is szereti mindkettejüket, kénytelen erőteljesen fellépni ellenük. Ezt a Béroul-féle változat istenítélete előtt Artur király Márk szemére is veti:

⁵ Thomas 106. l.

Először Arturé a szó,
Nincs senki hozzá fogható
Ékesszólásban: – Márk király,
Kegyetlen megtorlást találj!
Aki ezt a gyalázatot
Akarta, csalatkozni fog,
Bizony, az álnok áruló!
Te könnyen vagy ingatható.
A hazug szónak hogy hihetsz?
Keserű mártást készített,
Ki ezt a parancsot kiadta,
De fog bánkódni még miatta!
Hisz hitvesed, a Szép Izolda
Nem tűnik úgy, hogy tiltakozna.
Aki tűzpróbát követel,
Annak jusson bizony kötél;
Ki ilyen vádat kitalál,
A büntetés legyen halál.
Izolda ha kiállni fog,
Láthatják majd kicsik, nagyok,
Akkor mindnyájan elhiszik,
Amikor nőd megesküszik
Jobbját rátéve a keresztre:
Trisztánt csupán tisztán szerette;
Hogy nem volt köztük szerelem,
Egy mákszemnyit is becstelen,
Nem tett soha tisztátalant,
Mi néked ne tessék, olyant.
Bárhogy húzzák is az egészet,
Ha megszületik az ítélet,
Három báród békén marad.
– Artur, igaz minden szavad,
Joggal vádolsz, de mit tegyek?
Bolond, aki az irigyet
Meghallgatja, és elhiszi
Amit mond; én hittem neki,
Noha szándékom ellenére.
Ez a dolog már úgy előre-
Jutott, hogy mit sem tehetek,
Csak várom az ítéletet.
De hogyha túl leszünk azon,
Királyi szavamat adom:
A bárókat megbüntettem.
Nemes király, hidd el nekem,

Fáj ez nagyon, de mit tegyek?
A bárók őrizkedjenek!⁶

A dolog pikantériája egyébként az, hogy Artur király helyzete kísértetiesen hasonlít Márk királyéhoz, abban is, hogy csak akkor megy bele az in flagranti-szerű helyzetekbe, ha nagyon belerángatják – úgy, mint Márkot az istenítéletbe! De az a mondat, hogy „ez a dolog már úgy előrejutott, hogy mit sem tehetek“ szinte leitmotif az Artur-legendák feldolgozásaiban. Ami viszont Fehérkezűt illeti, annak szeme csak a dühödtt reakcióját megelőzően nyílik fel – hiszen Trisztán gyakorlatilag nem vele magával, hanem leginkább nevével kötött házasságot, és ennek megfelelően is bánt vele. (Úgyhogy ez névházasság a szó szoros értelmében.) Hiába haragudott meg Trisztánra az „igazi“ Izolda házassága miatt, végül vehetjük éppen hűsége legfőbb bizonyítékának, nemcsak a házasság elhátatlan volta miatt, hanem azért, mert neve miatt hitvesét szinte szerelme alteregójának érezte. Ezért voltam – többek közt – oly kevéssé boldog, mikor a Helikonnál a Brillíans-könyvek sorozatban megjelent Hűség című antológiában a Thomas-féle Trisztánból pont az „anti-nászéjszaka jelenetet“ választották. Bár a jelenet a cselekmény szempontjából kulcsfontosságú, nem hinném, hogy az egész Trisztánból épp ez a rész illusztrálná a kötet címeként szereplő érzést legjobban, hisz az ő hűségük sokkal tágabb dimenziójú, mintsem hogy pusztán fizikai vonatkozásokra leszűkíthető legyen (Izolda Márk király feleségeként eleve nem is lehet ilyen módon hű Trisztánhoz.) Hiszen Trisztán végül is Izolda fiktív hűtlenségébe hal bele – mert az sokkal inkább hűtlenség lett volna, ha halálos bajában cserbenhagyja, és valóban a fekete vitorlát kellett volna kitűzni. (Lásd Trisztán megrendítő szavait, mikor betegágán Kaherdint Izoldához küldi:

„Értem mindent hiába tett,
Ha szükségemben nem segít,
Fájdalmamban föl nem vidít.“⁷

– ez a néhány sor szerintem maga a hűség mint olyan egyik legszebb megfogalmazása) Trisztán nászéjszákján elhangzó hazugsága és annak előadása pedig ostoba és gyerekes – valahogy azt juttatja eszembe, amikor gyerekkori barátom vagy gyermekem némelyik barátja valamilyen emeletes baromságot próbált elhitetni velem vagy gyermekemmel, és hogy ki ne derüljön a turpisság, azzal zárták le az egészet, hogy „ez titok, csak te tudsz róla, úgyhogy ne mondd el senkinek, még a szüleidnek se!“ Isten őrizz, hiszen a szülők nem olyan hiszékenyek, mint az a szegény gyerek... Az egész gyerekes volta és kisstílúsége szerintem semmiképp nem méltó Trisztánhoz, úgyhogy aki ne adj’ Ég ebből a jelenetből ismeri őt meg, nem tudom, mit gondol róla, de könnyen lehet, hogy nem a hűség lesz az első asszociációja vele kapcsolatban... A jelenet kiválasztását egyébként valamennyire jellemzőnek is érzem egy bizonyos fajta hűség-értelmezéshez: ha valaki a másik nemből a párján kívül senki másra nem néz, az bizonyonnan hűségesnek tartatik, esetleg akkor is, ha párja életének válságos helyzetében nem áll maximálisan mellé! (Lásd az előbbi idézetet a hűségéről!) A másik ok, amiért nem értettem egyet a jelenet kiválasztásával az, hogy azok a jelenetek, amelyekben Fehérkezű szerepel, érzésem szerint színvonalban messze alatta maradnak a többinek – az előbb említett fekete vitorlás kivételével, ami viszont egyszerűen zseniális. Egyébként sincs sok ezekből a jelenetekből: 1. az elhátatlan nászéjszaka, 2. a „merész víz“ 3. a tulajdonképpen ellopott rész és

⁶ Képes Júlia fordítása

⁷ Képes Júlia fordítása

végül az előbb említett fekete vitorlás rész, illetve abban az eszmefuttatásban, amelyben a szerző azt taglalja, hogy a „négyzögesített háromszög“ tagjai közt melyik a legboldogtalabb, néhány sort szentel Fehérkezűnek is. Az öt részből négy foglalkozik ennek a házasságnak a sajátos voltával illetve Fehérkezű efölött érzett bánatával, majd haragjával. Igazából egyik sem a lélektani jellemzés miatt fontos, hanem a történet szempontjából. (Az összekötőszövegből nem derül ki, de a „merész víz“ jelenet reakciójaképpen Kaherdin felelősségre vonja Trisztánt, aki erre elmondja boldogtalan szerelme történetét, és ennek hatására alakul ki kettejük barátsága, „testvérsége,“ mely Kaherdinnak saját testvérhúga iránti szereteténél is előbbrevaló!) Ha jobban meggondoljuk, nemcsak az „ellopott rész“ „anti-courtois“, hanem maga Fehérkezű alakja is! Vele kapcsolatban az árnyalt lélekábrázolásnak nyoma sincs – ennek legfőbb jele, hogy – a többi főszereplővel ellentétben – nem vívódik állandó jelleggel oldalakon át – és gyakorlatilag szinte egyetlen dolog jellemzi: szexuális kielégíthetlensége, márpedig ilyenrel főleg fabliókban találkozunk, és egy középkori hajadonlány esetében az egész kissé valóságos... Mielőtt Trisztán feleségül veszi, számos jó tulajdonsága megemlíttetik, aztán soha többé... Végül is megállapíthatjuk a Thomas-féle Trisztánban, hogy a fentebb idézett „kölcsonzött“ rész bár némileg „kilóg“ az egészből, mégis szervesen beépül, és az illető hölgyvel kapcsolatban nem is olyan stílustörés... Egyébként, mint tudjuk, akkoriban ezt az „átvevést“ semmiképp sem nevezték volna lopásnak, s nem csupán a kifejezés egyetlen volta miatt; a középkorban egyszerűen nem volt erény eredetinek lenni. Olyannyira, hogy nemritkán, hitelességük bizonyítása érdekében megemlíttik, hogy a témát „olvasták valahol“, pl. egy másik híres Trisztán-változatban, Marie de France *Clieuvrefeuille*-ében, ahol a költőnő nem kevesebbet állít, mint azt, hogy maga a híres hárfás hírében álló Trisztán szerezte! A német Trisztán-verzió is hivatkozik egyébként azonosíthatatlan következőképpen némileg kétes kiletű – forrásra... Vagy mint Chaucer *Troilus* esetében egy bizonyos Lolliusra hivatkozik, aki minden bizonnyal soha nem is létezett! Egy másik könyvet azonban feltétlenül felhasznált forrásként; nevezetesen Boccaccio *Il Filostrato*-ját... Érdekes lélektani kérdés, hogy miért nem az igazi forrást jelöli meg az író, különösen, hogy akkoriban nem volt divat eredetinek lenni? Az is lehetséges, hogy az eredeti mű akkoriban annyira ismert volt, hogy mindenki pontosan tudta, honnan a részlet, csak mostanra vált ismeretlenné. Bár ezt nem tartom túlságosan valószínűnek... Bonyolítja, a két Izolda viszonyát, hogy egy ír feldolgozásban Szőke Izolda fekete hajú!⁸

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy nem is annyira a tanulmány elején említett átvett rész lóg ki az ún. *version courtoise*-ből, hanem maga Fehérkezű Izolda, aki a fragmentum talán egyedüli non-courtois szereplője. Ha azonban nem így volna, odaveszne a világ egyik legszébb szerelmi története...

⁸ *Törtélmok – Ír költők antológiája: Szép Izolda* – Budapest, 1988, 76.

Ódatipológia és történetiség

Harmat Márta

A *történelem* (eszmetörténet, kultúratörténet, irodalomtörténet) semmiképpen sem csupán *időbeli* meghatározottság és főleg nem csak kronológiai *egymásutániség*. A történelem – az ember(iség) *tér- és időösszetevők* által meghatározott létezése, létének története. Ez a létezési forma azonban a tér- és időkoordináták által meghatározott történéspontoknak *nem lineáris folyamata* (amely a történelemszemlélő és magyarázó világnézetétől függően egy kezdőponttól valamely végpontig fut, vagy a végtelenből a végtelenbe tart), hanem a geometriai metaforánál maradva – e tér- és időmeghatározta pontok *sokdimenziós halmaza*.

Mivel az „írás” és az „olvasás”, vagyis az irodalmi szöveg és az olvasat-szándék is ilyen tértől és időtől meghatározott történéspontok, *a műinterpretációt* e két pont valamiféle találkozásaként tudom elképzelni: nem egymásba olvadásként, azonosságként, hanem a végtelen halmazban létesített *metszetként*, amelyben az irodalmi mű és olvasata valamely közös rendszer egymást feltételező részei lesznek. A műinterpretációt tehát nem tekintem valamely „abszolút igazság” megragadási kísérletének (hiszen ugyanazon halmazon belül többféle metszet is lehetséges), „történeti rekonstrukciót” sem tartok lehetségesnek (hiszen egyrészt az interpretátor-olvasó nem külső, mindentudó „ítész”, „rendész”, hanem az adott rendszer része, ugyanakkor tér- és időmeghatározottsága más, mint az írott műé, tehát az abszolút „értés”, „azonosulás”, biztos „rekonstruálás” ennek következtében is kizárt). Viszont a műértelmezés – éppen korreláció jellegénél fogva – a történetiséget teljesen figyelmen kívül hagyó mentális tevékenységnek nem képzelhető. A spontán, érteni és értetni vágyó olvasói tapasztalat is arra tanít, hogy még bizonyos, egyezményes szabályoktól oly erősen rögzített irodalmi történéspontokhoz (kötött műfajokhoz) is, mint pl. *az óda*, a különböző nemzeti irodalmakban (pl. a német, az orosz, a magyar irodalomban) egy azonos időszakban (pl. a 18. században) egymástól eltérő, de egymással mégiscsak egybevethető és éppen különbözőségük miatt érdekes olvasatok kapcsolódnak, tehát ugyanaz az olvasó a 18. századi német, orosz és magyar ódászövegekkel való találkozásakor hasonló és mégis különböző gondolati rendszerekben (metszetekben) találja magát. Általánosítva és hagyományosabb nyelven fogalmazva: a komparatiztika nem mondhat le a történetiség szempontjáról, és úgy gondolom, hogy pl. a felvilágosodás kori német, orosz és magyar ódák tipológiai egybevetése mindenképpen árnyaltabbá, konkrétabbá teheti az adott korra, műfajra, nemzeti kultúrára vonatkozó elméleti és gyakorlati tudásunkat. Ódatipológiai vizsgálódásaim vázlatos összegzését is csupán egy ilyen lehetőség bemutatásának szánom – az adott dolgozat keretei között nem ismeretve a téma szemléletes és bizonyító erejű hátterét képező empirikus idézetanyagot.

Miért választottam éppen *a felvilágosodás kori ódát*? Az ódaműfajt – tradicionális volta ellenére – nagyon alkalmasnak tartom a korhoz és térhez kötöttség érzékeltetésére. Mivel a 18. századi gondolkodás – az előző század nagy metafizikus rendszereivel szemben – alapvetően induktív módon építkezik, vagyis konkrét jelenségek alapján hozza létre az ideál elérését célzó teóriáit, és hisz is abban, hogy az ideális célok érdekében mozgósított értelem és érzelem lehetőségei végtelenek, az ódát – optimista pátosza, dinamizmusa következtében, a konkrétól az elvont felé tartó, egyre fokozódó lendülete, érzékletes képi anyaga, gazdag re-

torikája révén, de ugyanakkor a szubjektum áradásából célirányos aktivitást teremtő belső rendje, műfaji kötöttségei alapján a *korszellemnek*: a felvilágosodás korának adekvát lírai megnyilvánulásának tekintem. Ami viszont a *térösszetevőt* illeti: Az európai felvilágosodást elindító angol és francia gondolkodás – bármennyire is különbözik egymástól politikai, társadalmi háttérben, konkrét megnyilatkozásaiban – végső céljait, módszereinek lényegét tekintve mégiscsak nagyon hasonló: mindkét felvilágosodásváltozat a szuverén polgár optimista jövőképét gyakorlati (gazdasági, politikai) tartalmakhoz köti, és a program megvalósítását ellentmondásoktól és kompromisszumoktól mentesen képzei, ill. ezekről – feltehetően a gyakorlatiaság jól működő önvédelmi reflexeinek köszönhetően – nem vesz tudomást.¹ A német, az orosz és a magyar felvilágosodás variánsok azonban nem ennyire „tisztá” képződmények: nem gazdasági vagy politikai hatalomra törő, erős polgárság, hanem – természetesen más és más okból – a gyakorlat szférájától „elrugaszkodó”, vallás- vagy történelemfilozófiai hagyományokból, gondolati konstrukciókból táplálkozó klerikális, ill. udvari vagy provinciális nemzeti réteg a szellemi letéteményesük.² Így a német, az orosz és a magyar ódák a felvilágosodás korának közös jegyei mellett számos, eltérő mentális struktúrákat építő szövegelemet kínálnak a mindenkori olvasó-interpretátor számára.

Bár a német, orosz és magyar ódák esetében a közvetlen, genetikus kapcsolatok ténye is tagadhatatlan és közismert, célom nem valamiféle „hatásvizsgálat” vagyis nem arra a közhelyszerű kérdésre keresek választ, hogy a 18. század „élenjáró” szellemiségű német irodalma miként ösztönözte, termékenyítette Kelet- és Közép-Európa „elmaradott”, „fáziskésésben” levő irodalmait: a Nagy Péter-i reformtörekvések nyomán Nyugatra „ablakot nyitó” orosz és a nemzeti öntudatra ébredő, polgárosodó magyar irodalmat, hanem épp azt szeretném megmutatni, hogy a felvilágosodás kori német, orosz és magyar óda – a műfaj közös elméleti és történeti gyökerei, a 18. században már összeurópainak mondható filozófiai és esztétikai áramlatok ellenére – egymástól elkülönülő, specifikus, autonóm szellemi képződmények.

Ódatopológiai vizsgálódásaimnál nem az időtől és tértől kevésbé függő műfaji szabályokból indulok ki (strófaszerkezet, ritmika, rímek stb.), bár formai vonatkozásban is jellemző eltéréseket tapasztalhatunk az adott irodalmakban, hanem tartalmi oldalról közelítek: az ódát létrehozó, lényegét és létét jelentő „szent mámort” (Pindaros), a „*lelkedést*”,³ annak *alanyát* és *tárgyát*, ill. e kettő egymáshoz való viszonyát elemzem. Mivel az egész eszmetörténeti korszak elnevezése (felvilágosodás, Aufklärung, Proszvescsenie): metaforikus képződmény, melynek képi lényege a „fény-elem”, ódaértelmezéseim során gyakran támaszkodom a fényszimbólumokra.

A német politika- és eszmetörténeti hagyományok ismeretében (gondoljunk itt az állama egységében és nagyságában, gazdasági felvirágzásában korlátozott német individuumnak

¹ Vö.: Cassirer, Ernst: *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen 1932; Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Stuttgart: 1981; Lendvai, L. Ferenc/Nyíri, J. Kristóf: *A filozófia rövid története. A Védáktól Wittgensteinig* (2., jav. kiad.). Budapest: 1981; Mortier, Roland: *Az európai felvilágosodás fényei és árnyai. Válogatott tanulmányok*. Budapest: 1983.

² Vö.: Valjavec, Fritz: *Geschichte der abendländischen Aufklärung*. Wien/München 1961; Берков, П. Н.: *Основные вопросы изучения русского просветительства*. In: „Проблемы русского Просвещения в литературе 18 века”. М.–Л. 1961; Sziklay, László (Hrsg.): *Aufklärung und Nationen im Osten Europas*. Budapest 1983.

³ Vö.: Тынянов, Ю.: *Ода как ораторский жанр*. In: „Поэтика”, Ленинград 1927; Vietor, K.: *Geschichte der deutschen Ode*. Hildesheim 1961; Jump, J. D.: *The Ode*. London 1974.

a szellem szabad szféráiban megvalósuló autonómia- és integritásélményeire: pl. már a középkortól a pápai hatalom ellenében zajló harcokra, melyek a reformációban érik el csúcspontjukat, a későbbi pietista és szabadkőműves jelenségekre s nem utolsósorban a német filozófiai rendszerekre) nem meglepő, hogy a 18. századi *német ódában* (Güntherthől Klopstockon át Hölderlinig) a szubjektum mindig az *individuális* „én“-t jelenti, a lelkesedés mindig ennek az individuális létezőnek a meglévő vagy vágyott attribútuma. A lelkesedés tárgya is általában az egyéni létszférához tartozik (istenhit, természetélmény, hírnév, szerelem, barátság stb.). A makrokozmosz kicsinyített másából: az „én“-ből sugárzik az „isteni fény“ a többi mikrokozmosz, a világmindenség többi létezője felé, hogy ennek az öröklétkeresésnek, szabadságnak, szerelemnek, barátságnak szép, jó és igaz „fénye“ elűzze mindezek nemtudásának „sötétségét“.

Míg a német ódák „általános emberi“ optimista ideálképe „én“-élményből fakad, vagyis az „ó dai lelkesedés“ az individuumtól származó a közboldogulás irányában, és a „fény“ a szubjektumból sugárzik az objektumra, ill. a szubjektum „izzása“, „tüze“ már-már az objektum önmagába olvasztását kísérel (Hölderlin), addig az *orosz ódáiban* (Tregyiaakovszkijtól Lomonoszovon át Gyerzsavinig) a „közösségi lelkesedés“ teremti – a pravoszláv mindent-átfogó szeretet-eszmény („szobomoszty“) gyökereiből táplálkozva és a péteri korszak tudatosan formált tér- és időbeli harmóniaélményétől erősítve (vagyis egyrészt az Istencár–Oroszhon, másrészt az orosz múlt-jelen-jövő nagy, szent egységének eszméjétől áthatva) azt a *személytelen* nemzeti pátoszt, melyben az ódaköltői „én“ vagy meg sem jelenik, vagy magabiztos, büszke szinonímája, esetleg parányi, de szerves része a „mi oroszok“, „oroszok nemzetsége“, „oroszok kórusa“ közösségi formát öltő szubjektumnak. A lelkesedés tárgya pedig általában nem a dicsőítés címzettje, az éppen uralkodó cár személye vagy tettei, hanem a címzett ürügyén dicsőíthető *eszme*: a Nagy Péter alakjában testet öltött cárideál, „minden oroszok“ üdvének forrása. Az orosz ódáiban tehát a cár, vagyis a lelkesedés objektuma a „fényforrás“, ill. kell hogy ő legyen, aki Istentől kapott fényével beragyogja az orosz földet, élteti az alattvalókat. Azonban – és itt az orosz felvilágosodás kori természettudományos és társadalmi gondolkodás kap hangsúlyt – miként a Napra és a Földre egyazon fizikai törvényszerűségek érvényesek, és miként a földi világ – bár megőrzi autonóm létét – a Nap sugarainak hatására maga is ragyogni képes, úgy a cár és alattvalói Isten és a természet törvényei révén egyenlőek, és ezen általános érvényű törvények következtében a közönséges alattvaló is képes – a közösség teljes értékű részeként – a felvilágosult cár fényétől fényre gyűlni és fényre gyűjtani az egész világot. Az orosz ódáiban tehát az objektum eszmélnyege hozza létre a lelkesedést, és ezzel az eszmével azonosul (nem kis idealizálás árán, de a legjobb ódáiban őszinte lelkesedéssel) a dicsőítő és a dicsőítéssel egyben „leckét“, „tanítást“ sugalmazó szubjektum.⁴

⁴ Vö.: A szerző korábbi publikációi az orosz és német ódák sajátosságairól. Pl.: *Мотив „света“ в поэзии Ломоносова и Державина*. In: *Dissertationes Slavicae*, XIV., Szeged 1981, 19–32.; *К своеобразию русских похвальных од просветительской эпохи*. In: *Hungaro-Slavica*. Budapest 1983, 97–102.; *Die gattungsgeschichtliche Bedeutung der Lichtmotivik in Hölderlins Lyrik*. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*. Hrsg. von Antal Mádl/Hans-Werner Gottschalk, Budapest/Bonn 1992, 81–88.; *„Die Ordnung der begeisterten Einbildungskraft“ in den deutschen und russischen Oden des 18. Jahrhunderts. Vergleichende Analyse von Klopstocks und Lomonosovs Oden*. In: *Germanistik und Deutschlehrausbildung: Festschrift zum hundertsten Jahrestag der Gründung des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur an der Pädagogischen Hochschule Szeged*. Hrsg. von Csaba Földes. Szeged/Wien 1993, 185–197.

A magyar felvilágosodás kori óda „lelkesedésének“ alanya is, tárgya is lényeges eltéréseket mutat mind a német, mind az orosz ódákkal egybevetve. A magyar ódaköltői „én“ nem hasonlít sem a német szellem szabadon szárnyaló individuumára, sem a nemzeti közösségélmény dalnokára, az orosz udvari ódaköltőre. Mezei Mártát idézve: „Királyi vagy főúri udvarokban, anyagi biztonságban és eleven kulturális légkörben élő literátorság helyett nálunk másféle íróattitűd alakul ki. A költészetet többnyire mellékesen művelő testőrök, földbirtokosok és papok életformája, kapcsolata a kulturális körökkel sajátos magatartást teremt. E féltudós, féldilettáns, sokfelé kötődő költőattitűd erősen meghatározza, sőt meg is bontja azokat a formákat, amelyeket műveltségük vagy elveik alapján esetleg programszerűen is követni akarnak.“⁵ A magyar ódaköltői magatartásban tehát *szubjektív bizonytalanság* dominál, az ódai szubjektum így nem „fényforrás“ (mint a német ódáknál) és nem is a nagy „közös fényt“ tápláló és abból táplálkozó „fényrészesecske“ (mint az orosz ódaköltő). A magyar költő félszegen riad a szerepvállalástól, nem biztos küldetésében, fél a társadalmi, családi megvetéstől,⁶ ezért jelentkezik inkább a személytelen „mi“-formában vagy a 3. személyű általános alanyban. Ha pedig biztos is költői elhivatottságában, nem biztos abban, hogy érdemes kimondania a tanítást, hogy van meghallója a szónak, hiszen az idegen elnyomás alatt korcsosul a magyar, pusztul a magyar nyelv, a magyar kultúra. Míg az orosz ódák „mi“-formája magában foglalja az orosz földnek, népének és uralkodójának harmóniáját, Isten által szentesített egységét és az e harmóniát lelkesen megálmódó, dicsőítő és abból részesedő költőt, a magyar ódák tsz. 1. személye magától értetődően nem vonatkozik az uralkodóra, ez a „mi“: a magunkra hagyott magyarok, akiktől Isten is elfordul, akikkel a természet sem vállal közösséget (gyakori a pozitív természeti kép után a negatív indulatok festése), de a „mi, magyarok“ fogalmon belül is ellentét feszül: a költő és népe nem elégedett harmóniában találkozik, hanem a költő-vátesz jót akarva figyelmeztet, ostoroz.⁷

A már eddig elmondottakból is kitűnik, hogy nemcsak az „ódai lelkesedés“ *szubjektumában* figyelhetünk meg jellemzően magyar sajátosságokat, hanem lényeges a különbség a „lelkesedés“ tárgyát és magának a „lelkesedésnek“ a *minőségét* illetően is. A német és az orosz individuális, ill. közösségi szubjektum „szent mámorát“, lelkesedésének okát, tárgyát olyan (képzelt vagy valós) idő- és térbeli harmónia adja – a németnek a transzcendens, az oroszoknak a nemzeti létélmény síkján –, amelynek a magyar ódaköltői szubjektum nem része: ő ritkán talál fennkölt lelkesedéséhez olyan tárgyat, amellyel feltétel nélkül azonosulni tudna. Így a magyar felvilágosodás kori ódáknál kevesebb „fény“ ragyog: a szellem „fényé“ – általános pozitív szimbólumként – itt is sugárzik pl. a tudás, a művelődés felvirágoztatását, az emberi jogok kiteljesedését célzó intézkedésekből, és így egyes ódáknál attribútuma lehet a felvilágosult Habsburg uralkodóknak is.⁸ Specifikusabb jelenségként azonban a nemzet hősi múltjából árad a „fény“, a nemzeti uralkodók (pl.: Nagy Lajos és Hunyadi Mátyás) személye és dicső tettei „fénylenek“, de ez az ódai „fény“ az idegen uralom említésekor azonnal elégikus vagy ironikus tagadássá „sötétül“. ⁹ Tehát sem a tárgyból, sem a szubjektív hangulato-
tokból (a múlt iránti nosztalgiaiból, a nemzethalál rettegett képzetéből, a nemzeti és egyéni

⁵ Mezei, Márta: *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előt.* Budapest 1974, 83.

⁶ Uo. 84–90.

⁷ Vö: Bővebben kifejtve Harmat, Márta: *Orosz óda, magyar óda a felvilágosodás korában.* In: *Acta Acad. Paed. Szeged.* (Ser: Ling.-Litt.-Aest.) Szeged 1986, 107–112.

⁸ Pl.: Révai Miklós: *Örömnapp, melyen a fő tudományok Budára általköltözökdeket*; Rájnis József: *Szent István király jobb kezéről*, Ányos Pál: *A szép tudományoknak áldozott versek* stb.

⁹ Pl.: Berzsenyi Dániel: *Nagy Lajos és Hunyadi Mátyás.*

rabság átélt, lázadásra ösztönző élményéből) nem „sugárzik“ a német és orosz ódákat éltető „lelkesezés“. Ez is lehet az oka annak, hogy a magyar ódákat többnyire nem a tartalmi-hangulati kritérium (a „szent mámor“) alapján sorolhatjuk az ódaműfajba.¹⁰ A felvilágosodás kori magyar óda az antik ódaformákat szigorúan követő *óda-vers*, amely azonban nagyon sok elégikus, epigrammatikus, episztoláris vagy dalszerű elemet tartalmaz, s amely később, a 19. század során – épp a szigorú forma feladásával (tehát önmagát megszüntetve) – gyakorol termékenyítő hatást a többi lírai műfajra.

Az orosz és a német óda pedig épp tartalmi-hangulati kötöttségei (a „lelkesezés“-elem) következtében mond búcsút fénykorának, mihelyt a felvilágosodás kori optimizmus a nemzeti és összeurópai történekek következtében elbizonytalanodik. Míg a 18. századi orosz óda csúcspontját s egyben végét előre jelző gyerzsavini ódában a szubjektumnak az objektummal való azonosulása helyenként már csak erős iróniával, sőt az individuális „én“elem megjelenését, erősödését jelző öniróniával lehetséges, és így az orosz óda óda-szatírává, óda-elégiává „homályosul“, addig a német ódaműfajban is hasonló, de éppen ellenkező irányú tendenciát észlelhetünk. A csúcspontot jelző Hölderlini ódában, ahol a szubjektum kísérelte meg az objektumot, a világmindenséget önmagába fogadni, azzal azonosulni, az emberi „én“ kénytelen rádöbbsenni léte korlátozottságára, bár azt elfogadni képtelen, így vakmerő lelkesezése önpusztító szenvedéllyel önmagát emészti fel: a „lelkesezés“ szubjektuma tárgyával együtt eltűnik. Miként Gyerzsavin után a 19. században az orosz óda, úgy Hölderlin után a német óda is elveszti jelentőségét.

Összegzésképpen visszatérek gondolatmenetem kezdetéhez: a német, a magyar és az orosz ódák tehát történeti képződmények, a felvilágosodás korának tértől és időtől meghatározott történetpontjai. A meghatározottság többszörös: függ az „írás“ jelenétől, múltjától, jövőképétől, nemzeti körülményeitől, de természetesen az „olvasás“ idő- és térbeli adottságaitól is.

¹⁰ Vö: Csetri, Lajos: *Berzsenyi ódaköltészete 1808-ig*. (Kand. ért.). Szeged 1977.

Hamlet-feldolgozások drámában és színpadon

Kürtösi Katalin

A közelmúlt irodalomkritikai termését áttekintve azt láthatjuk, hogy magára valamit is adó szerző nem nyúl a toll után anélkül, hogy a *parafrázis* vagy a *travesztia* megnyilvánulásaira ne térne ki. Ez valószínűleg nem pusztán a korábban hangsúlyozott *eredetiség* vagy *újítás* ellensúlyozásának tudható be, hanem annak az újfajta szemléletmódnak is, ami elemzésre méltónak tartja nem pusztán az átdolgozásokat és a különböző hatások kimutatását, hanem még az *utánezést*, sőt, amint azt Radnóti Sándor legutóbbi könyve mutatja, a *hamisítást* is.¹

A színházi avantgard száz évének áttekintése során Christopher Innes külön alfejezetet szán *Shakespeare kisajátításának*.² Kiinduló tétele, hogy az egész színházi avantgardmozgalom egy Shakespeare-adaptációval, azaz az *Übü királlyal* kezdődött. A későbbi adaptációk célja a *modernizálás* volt, nemegyszer abból a célból, hogy az átdolgozás idejének politikai eszméit rejtse a klasszikus köntös alatt (Brecht *Coriolanus* verziója, Edward Bond *Learje*), vagy a kurrens filozófia kérdésfelvetéseihez kapcsolódtak (a később részletesebben tárgyalásra kerülő *Rosencrantz és Guildenstern halott* Tom Stoppard darabja esetében). E művek „idegen anyagként használnak fel Shakespeare-darabot, illetve azt a tényt, hogy azokat a közönség ismeri. Annyira eltérő cselekményt hoznak létre, ami csak paradigmaticus kapcsolatban áll az eredetivel, vagy szándékosan megváltoztatják a nézőpontot, hogy dialektikus ellentétet létesítsenek saját témájuk és Shakespeare látomása között. És ez részben azért következik be, mert Bernard Shaw-tól kezdve egészen Bondig az átdolgozókat az motiválta, hogy Shakespeare általános romantizálása ellen fellépjenek“.³

A rendezői interpretációk sem kevésbé ismert és ünnepeelt nevekhez kötődnek: Antonin Artaud és Peter Brook számára éppoly fontos állomást jelentett egy-egy Shakespeare-mű színrevitele, mint Charles Marowitznak, vagy Richard Schechnernek. És a sort szinte a végtelenségig folytathatnánk. Ehelyett azonban az alábbiakban a téma egyfajta rendszerezését kíséreljük meg, figyelmünket a módozatok pontos elhatárolására összpontosítva.

*

Az európai színház- és drámatörténet számos olyan példával szolgál, amikor jólismert témákat használtak és újrafelhasználtak: mint tudjuk, az antik görögök darabjai mítoszvilágukból merítettek, a rómaiak, mint Terentius, Plautus és Seneca görög darabokat használtak kiindulópontként, majd a reneszánsz drámaírók számára már ők maguk is forrásként és modellként jöttek szóba. S kétségtelenül Shakespeare lesz az a drámaíró, akít a legkiemelkedőbb újrafelhasználóként említhetünk: saját műveihez nyersanyagként felhasznált ő reneszánsz komédiákat, antik életrajzokat, Cynthio történeteit, angol középkori krónikákat és az angolszász

¹ Radnóti Sándor: *Hamisítás*. Budapest, 1995. Témánkhoz legközvetlenebbül az V. fejezet, azon belül is a 239–251. oldal tartozik.

² Christopher Innes: *Avantgarde Theatre 1892–1992*. London and New York, 1993. 193–198.

³ *Ibid.* 193.

legendakincset éppúgy mint kortársai, például Thomas Kyd darabjait.⁴ Napjainkban viszont azt látjuk, hogy a nagy újrafelhasználót magát is visszaforgatják, reciklálják. A szakirodalom és a színházlátogató közönség számára egyaránt talán a *Hamlet* az a Shakespeare mű, ami a legtöbb kérdőjelet és megfejtési kulcsot veti fel. A következőkben azt vizsgáljuk, hogyan nyúlt e rejtélyes Shakespeare-műhöz Tom Stoppard a *Rosencrantz és Guildenstern* halott című drámájában, majd hogyan jelent meg ugyanaz az alaptéma a közelmúlt magyar alternatív színházi életében, A Hold Színháza két feldolgozásában, *Rozencrantzék huntzutságai avagy Dromlet drák királyfi*, illetve *A vőlegény* címmel.

A színházművészet, mint köztudott, rendkívül sokrétű, hiszen az esetek többségében nem pusztán egy színdarabot – legyen az tragédia, komédia, színjáték – ölel fel, hanem annak a rendező és a színészek által megvalósított értelmezését, zenei kíséretet, díszleteket, jelmezeket, kellékeket is használ: ezek mindegyike tartalmazhat *korábban már létező anyagot* különböző mértékig. E folyamat fontosabb állomásai a következők:

- a darab színpadraállítása: az eredeti szöveg és esetleges rendezői utasítások leghűségesebb megvalósítása

- a darab felújítása: némely aktualizálás előfordulhat

- a darab átdolgozása, adaptálása: néhány ponton változtatnak az eredeti művön, hogy az új változat bizonyos feltételeknek, elképzeléseknek jobban megfeleljen

- a darab újrafelhasználása: az eredményként létrejövő mű (darab vagy előadás) már létező – és esetleg közismert – darabra vagy előadásra épül, amely korábbi műnek némely részeit változatlanul vagy csak apróbb változtatásokkal tartalmazza, de fontos új elemeket is tesz hozzá, olymódon, hogy a végtermék egy *többrétegű, önálló* mű, s végezetül következnek

- a darab visszaforgatása, reciklálása: a korábbi darabot vagy előadást először *részekre szedik*, majd ezen korábbi részeket az új részekkel egybedolgozzák egybeolvasztják, s hoznak létre *eredeti, új* művet.

Az újrafelhasználás során általában gondoskodnak arról, hogy a közönség felismerhesse a kiindulópontként szolgáló eredeti művet, vagy motívumot – bár ez nemegyszer komoly intellektuális erőfeszítést igényel a befogadótól. Amikor azonban egy drámát vagy színpadi művet reciklálnak, az eredeti elemek felismerése sokkal nehezebb és sokszor a műfaji határokat is áthágják – mint ahogyan az a későbbben nagyító alá kerülő *Dromlet* esetében is történt, hiszen a nagyon is verbális *Hamlet*-ből született egy mozgásszínházi produkció. Az újrafelhasználás és a reciklálás során általában *egynél több* mű szolgál alapul, előszeretettel használják a képzőművészetben is alkalmazott *kollázstechnikát* és a színházi előadás komplex természetéből eredően gyakran nehéz a fent említett eljárások elkülönítése.

Felvetődhet a kérdés: mi viszi az író, a rendezőt arra, hogy ilyen eszközökkel éljen? Három fő okot különíthetünk el: politikait – vagyis, hogy a különböző fokú átdolgozás révén kijátsszák a cenzúrát; a kísérletezőkedvet – azaz a művész kíváncsi, hogyan is működik egy adott szöveg vagy motívum más körülmények között vagy több évszázaddal később; s végül intellektuális játék alapját is képezhetik ezek az eljárások.

Az újrafelhasználás és a reciklálás igen gyakori jelenség a színház világában, s jelen van az úgynevezett könnyű műfajban is. *Az operaház fantomja* – ami egy múlt századi regény zenés színpadi átdolgozása – jólismert operák részleteit tartalmazza, a *Miss Saigon* pedig igen

⁴ Amint Charles Marowitz írja, Ha az Erzsébet-koriak konzervatívak lettek volna Kyddel, Holinsheddel, Senecával, Whatstone-nal, Boccaccioval és Belleforesttel kapcsolatban, soha nem lett volna Shakespeare-ünk. 26.

hasonlít a *Pillangókisasszonyra*, hogy csak a közelmúlt két kiemelkedő sikerét említsük. Az *alternatív színházak* az elmúlt három évtized során szintén bőszegesen éltek az újrafelhasználás és a reciklálás eszközeivel, hiszen ezek révén nagy szabadságra tettek szert az alapanyag feldolgozása során. S ez a szabadság nem pusztán az irodalmi nyersanyaghoz való viszonyulásukat érinti – legyen bár az színdarab, elbeszélés, regény –, hanem módot nyújt arra is, hogy az alternatív színház szelleméhez hűen más művészeti ágakhoz forduljanak. Ez részben onnan is fakad, hogy az alternatív színház művelői közül jónéhányan a zenét vagy a képzőművészet valamely ágát hagyták el a színház kedvéért.

A művészetek közötti átjárhatóság olymódon is jelen van korunk színházi törekvéseiben, hogy nemegyszer jólismert képzőművészeti alkotások címét veszik át darabcímként. Különösen kedvelt módszere ez a már említett *Tom Stoppard*nak – aki mellesleg hagyományos színpadi adaptációkat is készített, például a *Bermuda Alba Házából*, valamint Mrozek *Tangójából* – hiszen egyik darabja *After Magritte* (Magritte után), míg egy másik *Artist Descending Staircase* (Lépcsőn lejövő művész) címmel jelent meg. Stoppard ezen eljárásai – vagyis, hogy jólismert címeket használ fel eltorzított formában, szándékosan pontatlanul idéz és olykor a paródia eszközeit sem veti meg – hasonlóak az újrafelhasználás és a reciklálás módszereihez. Ruby Cohn amerikai színházi komparatista a stoppardai eszközöket a következőképpen írja le: „Tom Stoppard tizenhétéves korában abbahagyta tanulmányait, mégis ő a legélesebb egyetemi elme. Darabjai sziporkáznak a szójátékoktól, a szokatlan szóösszetételektől, nyelvi játékoktól, logikai érvelésektől, szándékosan eltorzított idézetektől. Parodizál tudományos székfoglalókat sporttudósításokat, rádióhíreket, színházkritikákat, detektív történeteket és nagy előszeretettel esztétikai problémázgatásokat is. A klasszikusok és közismert személyiségek kedvelt célpontjai.... A *Dogg's Our Pet* (Dogg az ölebünk) építőkövei Wittgenstein *Filozófiai értekezései*. Az *After Magritte* a belga szürrealista festőt köszönti, míg az *Artist Descending Staircase* Marcel Duchamp-t idézi fel“.⁵

Újrafelhasználás a drámában

Tom Stoppard darabjának címe, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* (1964), Shakespeare *Hamletjának* egyik befejező sora. A Stoppard mű kezdete, a két, shakespeare-i mellékszereplőből főszereplővé előléptetett udvaronc céltalan várakozása azonban a kritikusok többségét Beckett korszakalkotó darabjára, a *Godot-ra várva* címűre emlékezteti,⁶ s velük jómagam is egyetértek, de a listát még egy művel, nevezetesen Harold Pinter *Az ételliftjével* kiegészíteném. Ez utóbbiban két bérgyilkost hívtak egy adott helyre,⁷ éppúgy, mint Rosencrantzot és Guildenstern, és várakozás közben ők is nyelvi játékokkal és barkopával mulatják az időt, továbbá a detektívregényekhez hasonló vallatós játékot űzik.

A Stoppard darab szövege számos ponton nyelvi *kollázsra* emlékeztet, amelynek elemei a drámaelmélet és a modern filozófia alapkérdéseit taglalják. A színészek érkezése és a velük folytatott társalgás a darabot a *metaszínház* irányába viszi: „Hát kezdtünk berozsdásodni, és éppen a mélyponton kaptak el bennünket ... Visszatérünk oda, ahol elkezdtük – a

⁵ R. Cohn, 109.

⁶ Amint azt Ruby Cohn megfogalmazza, „Azzal, hogy leleményesen összefonja a *Hamlet* jeleneteket a *Godot* állapottal, Stoppard kisajátítja Beckett komikus eszközeit ... De Stoppard sokkal szabadabban bánik a filozófiai szakzsargonnal.“ – in: Bigsby, 113.

⁷ „Hívtak minket.“ Stoppard, 521. „Jött a hívás, hogy azonnal induljunk, nem? Indultunk is. Azonnal startoltunk.“ Pinter, 101. o.

rögtönzéshez.“ (523.), de megvitatják a *színházi szemiotika* néhány alapkérdését is: „ROS: Hát csak ketten vagyunk. Elég annyi? SZÍNÉSZ: Közönségnek kiábrándító. Voyeurnek nagyjából megfelelő.“ (525.).⁸ Szóba kerülnek a Shakespeare társulatával rivalizáló gyerek-társulatok, a színházi realizmus, a drámai példázatok, s jelmez és az álarc – tehát egy sor komoly színháztörténeti és elméleti probléma, rendkívül könnyedén taglalva sokszor ironikus felhanggal.

Rosencrantz és Guildenstern nem tudja, mikor lesz rájuk szükség. Várakozás közben, a már említett nyelvi játékokon túl olyan kérdéseket tesznek fel önmaguknak és egymásnak, amelyek igen jellemzőek a huszadik század végi gondolkodásmódra: Hol is vagyunk?, Miért vagyunk ott, ahol vagyunk?, Kik vagyunk? Ez utóbbi problémakört emeli ki Stoppard az első felvonásban, azon a ponton ahol az első szó szerinti *Shakespeare-től átvett* szakaszt kollázsszerűen beépíti, saját művébe. Claudius király és Gertrud, Hamlet anyja, üdvözli a két udvaroncot, de nevüket elvétik:

CLAUDIUS: Üdv, Rosencrantz ... *(kezét nyújtva Guilnek, miközben Ros meghajol – Guil is meghajol, elkésvé sebtiben)*... Guildenstern, édesim. *(Kézét nyújt Rosnak, miközben Guil meghajlik előtte – Ros még fölegyenesedőben az előbbi meghajlásból, és félúton fölfelé újra meghajol, lecsüggesztett fejjel kitekeredik és ránéz a fölfelé egyenesedő Guilre.)*

Azonfölül, hogy látni vágytalak,
Szükség okozta gyors hívástokat,
Rátok szorulván. (532.)

E rövid szakaszból két érdekes következtetés is levonhatunk: egyrészt azt, hogy nem pusztán a két udvaronc nem tudja pontosan, kik ők, hanem a királyi pár is összetéveszti őket, ami jelentéktelenségük ékes bizonyítéka. Másrészt, a *színházi újrafelhasználás sajátos stratégiájával* találjuk magunkat szembe: a shakespeare-i szöveget szó szerint idézi Stoppard, de a rendezőnek szánt utasítással egy *ironikus csavart* iktat be, hiszen Caludius Rosencrantzot üdvözli, miközben Guildensternnel ráz kezét és fordítva. *A Hold Színháza* ezt a helyzetet még erőteljesebben hangsúlyozta a *Dromlet* című előadásban, azzal, hogy a két udvaronc nevét egybeötvözte, s így lettek ők Rózsengild és Gildenróz. Mindezek az eszközök nagyban hozzájárulnak hogy a *hamleti állapot* sajátosan huszadik század végi értelmezésben szerepeljen, aláhúzza a *bizonytalanság* érzését. Egy másik jelenetben az ember mint *homo ludens jelenik meg* – ennek megnyilvánulását már láttuk a kezdő jelenet pénzfeldobós játékában is –: nyelvi teniszmeccset játszanak le.

GUIL *(nyomatékosan)* Hogy hívnak?!

ROS Ismétlés, Kettő-null. Meccs-labdám van.

GUIL *(hevesen megragadja)* MIT GONDOLSZ, KI VAGY TE?

ROS Szónoki kérdés. Gém, meccs! ... (539.)

Miután Hamlet két barátja, Rosencrantz és Guildenstern eljártsszák, mi történik a főhőssel és mi a Shakespeare-mű fő mondanivalója, Stoppard az első felvonást a mestertől vett szó szerinti idézettel zárja (Hamlet, II. felv. 2. jel. 208–215, 221–234), de a királyhoz és a királynéhoz hasonlóan most Hamlet maga is elvétí nevüket.

⁸ Lásd Grotowski: „Legalább egy néző szükséges ahhoz, hogy az előadás létrejöhön.“ (32.)

HAMLET ...Szerelmes, drága barátim! Hogy vagy Guildenstern? *Lejön az előtérbe, Ros felé tarja karját, Guil közben meghajol egy nem létező üdvözlés felé. Hamlet helyesbít. Még mindig Roshoz:)* Ah, Rosencratz! (545.) A Stoppard darab második felvonása szintén a *Hamletből* vett sorokkal indul (II. felv. 2. jel. 392–421). A két udvaronc megpróbálja megszerezni azokat az értesítéseket, amelyeket Hamletből ki tudtak szedni: a hamleti mondatok némelyike *függő beszédben* hangzik el részükről:

GUIL A tüneteit megtudtuk, nem?

ROS Fele annak, amit mondott, nem azt jelentette, amit mondott, a másik fele pedig nem jelentett semmit. ...Deprimált! Dánia börtön, és ellakna egy csigahéjban is...végül egy közvetlen kérdés, amely elvezethetett volna valamerre, és el is vezetett ahhoz a tanulságos állításhoz, hogy megismeri a sólymot a gémtől. (547–548.)

A későbbiekben, amikor a színészek jelenetükhöz készülődnek, Stoppard a *Hamlet* III. felvonását idézi (1. jel. 10–31, 158, 170–178), de egy lépéssel tovább megy, mint az Erzsébetkori mester – Stoppard darabjában a pantomim azt is bemutatja, a két udvaronc hogyan végzi.

SZÍNÉSZ ...A közönség tudja, mit várhat, és mást nem is hajlandó elhinni. (*A Kémekhez miközben törével ledöfi őket.*) *Íme! (A Kémek egy darabig haldokolnak, elég jól. A fény elmozdul, el is halványul, miközben meghalnak és Guil beszél.)*

GUIL Nem, nem, nem, tévedés az egész... nem lehet eljátszani a halált ... (568.)

Ez esetben tehát az újrafelhasználás egy másik stratégiájával, az eredeti rész *módosított* alkalmazásával találjuk magunkat szembe.

A darabon belüli darab Stoppardnál egy halom hullával fejeződik be:

SZÍNÉSZ Vágóhíd – nyolc hulla, mindent egybevetve. Kihozza belőlünk a maximumot.

GUIL ... Mit tud maga a halálról?

SZÍNÉSZ Ez az, amit a színészek a legjobban tudnak. Azt a tehetségüket kell kihasználnunk, ami adatott nekik, márpedig főtehetségük a meghalás. Meg tudnak halni hősiiesen, nevetségesen, ironikusan, lassan, hirtelen, undorítóan, vonzóan vagy fennköltén...

ROS Ez minden, amit tudnak – meghalni?

SZÍNÉSZ Nem, nem – gyönyörűen gyilkolnak. Sőt van, aki jobban tud gyilkolni, mint meghalni. ... (567–568.)

Stoppard számára a halál az egyik központi téma – darabjában a tragikus irónia is jelen van. Ugyanakkor azzal, hogy hosszasan fejtegetik, mennyire más a színpadon meghalni, mint valójában, a színházi szemiotika fontos alapkérdését vetik fel.

A *Rosencrantz és Guildenstern halott* harmadik felvonása azt viszi színpadra, amit az eredeti műben csak a tengerről visszatérő herceg elbeszéléséből ismerünk. Két antihős hő-sünk ismét a teljes bizonytalanság és kétségbeesés állapotában van.

GUIL...Kik vagyunk mi, hogy ennyi mindennek kell összejátszani a mi kis halálunkhoz ...? (596.)

A befejező jelenet párhuzamos az egérfogó jelenettel, majd szóserinti Shakespeare-idézet (V. fel. 2. jel. 381–399), benne a stoppardí címadó sorral, zárja a darabot.

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy a *Hamlet* II. és III. felvonása szolgál alapként Stoppard művéhez, ami a tragikus történetet a Shakespeare dráma két jelentéktelen szereplőjének szempontjából dolgozza át. A *Rosencrantz és Guildenstern halott*-ban a shakespeare-i szöveg fellelhető szó szerinti idézetek formájában, egyes szám harmadik személyben elbe-

szélve, vagy apróbb módosításokkal – Stoppard olykor elvesz a *Hamlet*ből, máskor hozzáad. A shakespeare-i nyersanyagon túl, Stoppard saját kortársaiból, valamint a filozófiai szakirodalomból is merít, s e részeket úgy használja fel, akár egy kollázs elemeit. Ezen alkotói folyamat eredményeként egy sokrétegű, rendkívül komplex darabbal állunk szemben, amelyben tipikusan húszadik század végi gondolatokat vetnek fel az Erzsébetkori helyzetben. Előfordulnak filozófiai és játékos elemek, számos utalás a színház természetére és lehetőségeire általában és korunkra kivetítve.

Újrafelhasználás és reciklálás a színpadon

Egy, színházi előadásra szánt szöveg rövid áttekintése után térjünk rá a Hamlet történetén alapuló két *színházi előadásra*. Mind a *Rözengildék hunzutságai avagy Dromlet drák királyfi*, 1987 (a továbbiakban *Dromlet*), mind *A vőlegény*, 1994 irodalmi anyagot asznál: a *Dromlet* esetében ez főként Shakespeare Hamletje, valamint Stoppard fenti műve, míg a második bemutató Shakespeare-darabok (*Hamlet*, *Othello*, *III. Richard*) mellett Witold Gombrowicz *Az esküvő* című darabjára épül.

A *Dromlet*, amit nyolc évvel ezelőtt jómagam is adaptációnak neveztem,⁹ jó példa a színházi reciklálásra. Ha nem ismernék a mű címét, e jobbára mozgásszínházi produkció pusztán azt jelenthetné számunkra, hogy benne a hatalom megragadásáról, a hatalommal való élés és visszaélés kérdéséről van szó. Mindezt jobbára nem verbális eszközökkel: pantomimos mozgással fejezik ki. A hatalom jelképe egy ütött-kopott katonai páncél sisak. Draudiusz király meztelen felsőteste a barbárságot hangsúlyozza, a királynőnek viszont hatalmas melletek rakott blúza külsejére Berzsényi Kriszta jelmeztervező. Dephelia kislányos, rövid szoknyában ugrabugrál. Mindezek az elemek aláhúzzák a rendezői megközelítés *groteszkességét* (rendezte: Malgot István). A jelmezek mellett a *zene* is rendkívül fontos szerepet kap: jórészt erdélyi népdalmotívumok adják meg a mozgás ritmusát, majd a befejező jelenet hullahegyei felett a *Csárdáskirálynő* közismert dallama, a *Jaj, cica, eszem azt a csöpp kis száz* eltorzított, e meg felismerhető melódiája szól. A zene tehát egyértelművé teszi, hogy Kelet-Közép-Európáról van itt szó.

A reciklálási folyamat során a Shakespeare-darab egynémely eleme – mint például a „Rothadt az államgépben valami“ sor gyakori elkántálása – *szöveghűten* van jelen, míg a *Hamlet* motívumai *torzítva*, de úgy, hogy a közönség felismerhesse azokat (mint ahogyan az a főszereplők elnevezésénél is történt: Draudiusz, Dortrud, Dephélia, Rözengild, Gildenröz, Dromlet). A darab nézőjétől *aktív* részvételt várnak el – azonban nem az alternatív színházi gyakorlatnak megfelelő *fizikai aktivitást* tétéleznek fel a produkció alkotói (például egyik helyszínről a másikra menni, részt venni a játéokban), hanem *szellemi aktivitást*, ami a brechti elképzelésekhez áll közel. Ahhoz, hogy a közönség minél teljesebben megérthesse az előadást, követhesse annak különböző rétegeit, nem elegendő a vizuális, a mozgás és a zenei elemek követése, hanem arra is kell figyelni, mit honnan orozott el *A Hold Színháza* ebben az előadásban. Ezzel egy sajátos és szokatlan kapcsolat jön létre az alkotók és a közönség között: mindkét fél egy izgalmas szellemi játék résztvevője lesz, amely játék elemei – a hamletti alapszituáció, a népdal és operettmotívumok – jólismertek számukra, de nem ebben a kontextusban. A közönség itt arra kényszerül, hogy az előadás során, sőt még utána is

⁹ *Shakespeare Bulletin*, July/August 1988. 22–23.

megdolgozzon azért, hogy az előadás elemeit összerakva, koherens képet alkosson magának a hamleti alaphelyzet régióinkra alkalmazásáról.

A *vőlegény* 1994-es bemutatóját megelőzően Malgot István rendező két féléven át a JATE bölcsészhallgatóival dolgozott és Gombrowicz *Az esküvő* című művén alapuló előadásuk 1993-ban Szeged mellett a budapesti Katona József Színházban és Miskolcon is látható volt. Ezt az első változatot *átdolgozta* Malgot István *A Hold Színháza* régi tagjaival (Koltai Judit, Czupa Margit, Nádasy László) a főszerepekben, s az egyetemisták közül megtartotta Oláh Szilviát, aki a herceg anarchista barátjának szerepét játszotta. (Koltai Judit a *Dromlet*-ben Dephélia volt).

Míg a *Dromlet*-ben az élet és a társadalom alapkérdéseit bohócos, marionettszerű figurák mutatják be, akiknek arcát olykor a sminkjükkel azonos álarc fedi, *A vőlegény*-ben minden a disznólét szintjére süllyed. Hamlet eldönti, hogy gazember lesz; a királyi udvarban mindenki folyton részeg, mint a disznó. A dolgok tehát egyáltalán nincsenek rendben, de ezért felelősséget senki sem vállal. Egyetlen dolog érdekli e világ tagjait: a hatalom megszerzése – bármi áron. Az esküvő, a produkció legmeghatározóbb szimbóluma, a hatalommal való nászt, a létező normákhoz való alkalmazkodást jelzi. Aki e szabályokat nem tartja tekintetben, menthetetlenül pusztulásra ítéltetett, amint azt a befejező jelenet *danse macabre*-ja is jelzi.

Ebben a verzióban már nem pusztán a *Hamlet* eredeti gondolata megy át alapvető *torzításon*, hogy alkalmazkodjék a huszadik század végének erőszakkal teli világához, hanem a shakespeare-i szöveg is, amit igen gyakran *trágár* kifejezésekkel tűzdelnek meg – például: Kizökök az idő, baszd meg! Az intertextualitás szintjén, elhangzik egy sor az *Othello*-ból („A török flotta Ciprus fele tart.“ I. felv. 3. jel. 10.), egy Samuel Beckett elbeszélés címe (Előre, vaknyugatnak – ami már maga is újrafelhasznált cím, az amerikai Charles Kingsley *Westward, Ho* c. regényének pontatlan felidézése), valamint utalnak a *Rosencrantz és Guildenstern halottra* is.

A Hamletből átvett részek megegyeznek azokkal, amelyeket Tom Stoppard is felhasználott – de ebben az előadásban sokkal rövidebben idézik Shakespeare-t, viszont beleveszik a „Lenni vagy nem lenni“ monológ néhány sorát (amit Stoppard nem vesz át). A shakespeare-i sorok igen gyakran *ironikus* toldást kapnak, s így sajátos hatást érnek el az alkotók (pl. Oh, Hamlet! Kettéhasítád szívem ... és bepíszkoltad az inged, fiam). Az élő zene, illetve a dalszövegek szintén az *ironia* forrásai: Malgot közismert magyar *punk* együttesek – Müller Péter Sziámi, trabant együttes – számaiból válogatott. A dalszövegek igen sok nonszensz elemet tartalmaznak, ami szintén aláhúzza, hogy a historizálás szándéka nélkül használják fel a *Hamlet-motívumot*.

A Hold Színháza nem rejti véka alá, hogy a különböző szerzők szövegeit *újrafelhasználják*: a színlap a darab címe és műfaja (sertvésjáték) után felsorolja *w. gombrowicz, w. shakespeare müller péter sziámi és a trabant együttes* nevét is, vastagon szedve. A lista rávilágít az újrafelhasználás szintjeire is: mind a verbális, mind a zenei anyagot érinti. Az alcím sejteti a groteszk megközelítést. *A vőlegény* című előadás tehát a jólismert alternatív színházi elemeket (akrobatikus mozgás, cirkuszszerű elemek, kevés és többcélú díszlet, extravagáns jelmezek, nemhagyományos dikció és hangszín, fontos szerep a daloknak és a kísérő zenének) együtt alkalmazza az újrafelhasználás eszközeivel, azaz szó szerinti és eltorzított idézetekkel, az intertextualitás jellemzőivel, korábbi, közismert darabok motívumaival. Az eredmény olyan színházi előadás, ahol egyidejűleg számos réteget megfigyelhetünk, szerkezete igen összetett és az emberi érzékelés számos szervére hat.

A *Hamlet* téma örökzöld. Minthogy alapvető társadalmi és emberi kérdésekkel foglalkozik, különböző értelmezések forrásául szolgálhat. Minthogy a legitimitás, a hatalom megszerzése és megtartása napjaink Kelet-Közép-Európájának egyik kulcskérdése, nem csoda, ha egy – főként intellektüel közönségnek játszó – társulat innen merít témát.

Felhasznált irodalom

Bigsby, C.W.E. (szerk.) *Contemporary English Drama*. London 1981.

Cohn, Ruby: *Tom Stoppard: Light Drama and Dirges in Marriage*. – In: Bigsby, C.W.E., 108–120.

Grotowsky, Jerzy: *Towards a Poor Theatre*. London 1980.

Holderness, Graham: *Shakespeare Recycled. The Making of Historical Drama*. New York 1992.

Kürtösi Katalin: *Dromlet*. *Shakespeare Bulletin*, vol. 6. No.4. July/August 1988. 22–23.

Marowitz, Charles: *Recycling Shakespeare*. New York 1991.

Pinter Harold: *Az étellift*. – In: Pinter: *Drámák*. Budapest 1975. 91–125.

Stoppard, Tom: *Rosencrantz és Guildenstern halott* – In: *Világszínház* 3. szerk. Fáy Árpád. Budapest 1973. 511–599.

Daniel-Henry Pageaux: *La littérature generale et comparée* A. Collin, Paris, 1994

A francia komparatiztikai kézikönyvek az utóbbi 10–15 évben az eddigiekhez képest szokatlan mennyiségben sorjáznak. Ez egyben azt jelenti, hogy a diszciplina új alapokra helyezése is történik. Korábban a komparatiztika ellen felhozott vádak egyik legsúlyosabbika talán az volt, hogy nem képes meghaladni a pozitivista hagyományt. Természetesen ez a vád meglehetősen sommás, noha jó ideig nem lehetett teljesen kétségbe vonni. Az új vonulat első eredménye 1983-ból való: ekkor jelent meg újra a Pichois- Rousseau-ként emlegetett *Qu'est – ce que la littérature comparée?*, vagyis a könyv „újraírta” önmagát, a szerzők listája azonban kibővült Pierre Brunel névével. Szintén új név, Yves Chevrel jelentkezett 1989-ben. A *La littérature comparée* című könyv egy majd 40 évvel korábban született munka, nevezetesen Marius-François Guyard René Wellek által kritizált könyvének revíziója. A sort a *Précis de littérature comparée* című hatalmas kézikönyv folytatja Brunel és Chevrel szerkesztésében, immár egy újabb generáció írásait tartalmazva. A Francis Claudon és Karen Haddad-Wotling által írt kis könyvecske főleg a gyakorlati ismeretekre vágyó egyetemisták számára hasznos. Ugyan Pageaux könyve is bevallottan diákoknak készült, jelentőségét tekintve azonban fontosabb munkáról van szó.

A könyv írója, Daniel-Henry Pageaux a Nouvelle-Sorbonne komparatiztika tanszékének oktatója. A Brunel-Chevrel könyv egyik fejezetét, az imagológiáról szóló részt is ő írta. Ez a mű tulajdonképpen annak a bő húsz oldal továbbgondolása, s ennek az az eredménye, hogy az imagológia centrális helyet foglal el a könyvben, amelynek felosztása egyébként hagyományosnak tekinthető, noha bővült új elemekkel. Az általános bevezetés és problémafelvetés után a kapcsolatok, a fordítások, a recepció kérdésköre következik (2., 3. fejezet). Az imagológia (4. fejezet) immár meghonosodott módszerként szerepel a könyvben a tematológia (5. fejezet) és a mítoszkritika (6. fejezet) mellett. Fontos témakör a morfológiai és műfajelméleti rész (7. fejezet), amely itt egy modellteóriával bővül ki. Új szempontokat képes felmutatni az irodalomtörténeti alapvetés (8. fejezet), emellett felrajzolódnak egy rendszerelvű vizsgálat alapjai is. Az utolsó előtti (9.) fejezet az irodalom és a többi művészet lehetséges kapcsolataival foglalkozik, míg az utolsó a komparatiztika francia oktatásban betöltött (és betölthető) szerepét elemzi.

A tudománytörténeti rész egészen máig jutva mutatja be a komparatiztika eddigi útját, jelezve, hogy egyre nagyobb teret hódít az oktatásban, illetve a többi elemzési módszer között is. Nagy előnye ennek a résznek, hogy nemcsak az európai állapotokat vázolja fel, hanem a többi földrészrel is foglalkozik. Már itt explicitté válik az a probléma, hogy a komparatiztika definiálása országokként más és más lehet: különféle elképzelések léteznek a nemzeti irodalomról, a világirodalom kánonja is ennek megfelelően változik, így talán szerencsésebb komparatiztikákról beszélni. A Julia Kristeva által bevezetett fogalom, az intertextualitás kérdéssé teszi a hagyományos összehasonlítási módot, hiszen így ez a tevékeny-

ség akár egy szövegen is elvégezhető. Etiemble, majd román tanítványa, Adrian Marino az invariánsokon alapuló módszerrel pedig egy általánosabb perspektívát rajzolt fel. Mindez tehát azt jelzi, hogy újra kell gondolni a diszciplína lehetőségeit. Mindenesetre az „inventárium” (amely nagyjából a fejezetekre bontásban kristályosodik ki) a lehetőségek tartománya. Az, hogy ki, mit és hogyan használ fel, jelzi, hogy milyen alapokon képzei el a tudományág működését. Pageaux tehát ezt az inventárt mutatja be, lehetőség szerint többféle oldalról megközelítve. Ennek részét képezi az is, hogy egy-egy kisebb tanulmánnyal illusztrálja az egyes fejezeteket.

A mediáció mindig fontos kérdés volt, hiszen az elemzések jó része kultúrák, írók, művek között keresett kapcsolatokat. Pageaux újítása abban áll, hogy az utazás metaforájával új alapokra helyezi a kérdéskört. Az utazás áthelyeződés (déplacement): térben, időben és kultúrában is; tapasztalatszerzés a Másikról, az Idegenről. Az utazó *homo viator*, csakúgy mint a komparatista: tudja, hová tart, de nem felejt el, honnan jött. Már itt érezhető az antropológiai megközelítés, amely az egész könyvet jellemzi. A fordítás nyelvi, stílári, vagy ideológiai kérdés, de ezen túl antropológiai is, hiszen két kultúra kapcsolatáról van szó, a köztük levő távolságról, különbségekről; vagyis ismét csak a másság megtapasztalása válik a fő szemponttá, nem feledve azonban a nagyon is fontos fordításpoétikai jellemzőket sem. A fordítás a recepció egyik módja. Jauss és a konstanzi iskola recepcióesztétikai kutatásai a komparatistika számára is fontos tanulságokat rejthetnek magukban.

Az imagológia fejezete centrális helyet foglal el, egy lehetséges módszert felvázolva. Ez az ág a Másikról alkotott képpel foglalkozik, nem hanyagolva el azt, hogy ez a szembesülés irodalmi alkotásokban megy végbe. Innen nézve az is világossá válik számunkra, hogy Pageaux a komparatistikát imagológiai alapon definiálja újra: két vagy több mű, író; illetve kultúra találkozása, az Én szembesülése a Másikkal. Ezzel együtt jár az is, hogy Pageaux más tudományágakra is támaszkodik. Fontos szerep jut a hermeneutikának, hiszen az imagológia végső fázisa egyfajta hermeneutikai aktus. Franciaországban igen nagy hagyománya van az antropológiai kutatásoknak, eredményei tehát felhasználhatóak. Ezen túlmenően pedig a képzeldő (imaginaire) működésével foglalkozó iskola (Gaston Bachelard, Gilbert Durand) is gyakori hivatkozási alap. Ám nyilvánvalóan nem lenne teljes a sor, ha elfelejtenénk megemlíteni a francia irodalomértelmezői iskolák sokrétű hagyományát (csupán néhány név a sok közül: Genette, Barthes, Foucault, Kristeva, Goldmann), melyet a szerző értelmez, felhasznál és folytat. Ezek a szálak a tematológia és a mitizációs eljárások jellemzésekor is fontos szerepet játszanak. Az egyik legfontosabb kérdés ebben a vonatkozásban az, vajon milyen szerep jut a témákban és a mítoszokban megmutatkozó képalkotásnak, illetve hogyan jelenik ez meg az irodalmi alkotásban.

A képalkotás azonban nem független a szociális kontextustól sem. Ez vezet át bennünket a rendszerelmélethez. A kötetben felvázolt rendszernek egyszerre vannak belső, pszichikai, illetve szociális jellemzői, van létrehozója és befogadója – a két rész között pedig valamiféle közvetítő áll. Mivel a komparatistikáról van szó, nem szabad elfelejteni az import szerepét sem. Az így létrejövő rendszert pedig tovább strukturálhatják a következő oppozíciók: elsődleges és másodlagos irodalom, kánonképződés, zónák és határok, parairodalom, gyerek- és nőirodalom, orális és írott irodalom. Ezen túl éppen a francia Pierre Bourdieu kutatásai alapján elemezhető az, hogy milyen szerep jut az irodalomnak a mai szociális diskurzusban. Pageaux szerint az irodalom mint rendszer; mint a szociális diskurzus része, illetve

mint a képzelőerő terméke, négy szinten vizsgálható: a létrehozó, a befogadó, a szöveg és a modell szintjén. Az így létrejövő hálózat egy új irodalomelmélet lehetőségét posztulálja.

A modellről a morfológiai és műfajpoétikai részben esik szó először. A formai vagy tematikus modell adaptációt, imitációt képes generálni; intra- és transztextuális jelenség, s így irodalomtörténeti folyamatok leírására is alkalmas. Három területen fejtheti ki hatását: a normák (szociális, morális, ideológiai), a formális jegyek (amelyek műfajjá alakulnak) és a tematika szintjén. Ez biztosíthatja a szöveg irodalmiságát; mint szervezőelv, újfajta olvasási módot kínál; harmadsorban pedig egy irodalmi tradíció leírhatóságát teszi lehetővé a fixáció, a diffúzió, az imitáció, a reprodukció fogalmaival.

E néhány kiragadott rész is talán azt bizonyítja, hogy Pageaux valóban új alapokon gondolja el a komparatiztikát. A közvetlen, bizonyítható hatás és befogadás helyett a szövegekre és kapcsolataikra koncentrál. Nem akar biztos és általános módszert kidolgozni, hiszen tisztában van azzal, hogy ez úgyszólván lehetetlen, ám az nem, hogy új utakat felfedezve próbáljunk meg számot vetni a lehetőségekkel. A szövegek különféle kultúrák által meghatározottan jönnek létre, tehát egy-egy kulturális tradíció manifesztációi. A szövegeken keresztül konfrontálódó hagyományok a másságon keresztüli önmegértést segíthetik elő.

Ha azonban nincsen egyféle komparatiztika, akkor ugyan mit tudunk kezdeni ezzel a könyvvel mi, magyarok? Ha itt is újragondolásra szorul a diszciplína, akkor, azt hiszem, nem minden haszon nélkül olvashatjuk ezt a könyvet; átgondolva természetesen a múltat és az eddigi eredményeket. Talán így érkezhetünk el egy új állomásra, amely minden bizonnyal nem lesz végállomás.

Kálai Sándor

Hajnády Zoltán: A kultúra mint emlékezet

Fejezetek az orosz kultúra történetéből. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1995. 138. l.

Sajátos és egyben természetes jelenség, hogy az orosz irodalom magyarországi történései – a nemzetközi russzisztika mércéjével mérve is figyelemre méltó teljesítményekkel a hátuk mögött – elhagyják a régi és már kevés tudományos izgalmat ígérő ösvényeket, s új utakat, szellemi horizontokat keresnek. Elméleti bázist és megközelítési módot a filozófia, a hermeneutika, az esztétika, az irodalomelmélet, a szemiotika, a kommunikációelmélet, stb. XX. századi (és főként századvégi) hozadékában lelnek, s e teoretikus alap birtokában próbálnak újat mondani az orosz irodalom történetére vonatkozóan. Úgy tűnik, hogy az ilyen útkereső irodalomtörténészek sorába tartozik Hajnády Zoltán is. Tolsztojról szóló könyvei, a XIX. századi orosz regényt taglaló monográfiája után jelen művében a kultúrhistoria keresztmetszetét adva tekinti át az orosz szellemi élet történetét.

Hajnády alapállása szerint a kultúrhistorikusnak „szigorúan véve a múlttal van dolga. Kutatási területe mégis a jelen tudománya, mivel a jelent a múlt folytatásaként fogja fel.“ Tozábbá „minden kulturális érték új és hagyományos egyszerre.“⁽⁸⁾ A múlt és a jelen így értelmezett együvé tartozásának gondolata következetesen érvényesül az egész könyvben. A szerző kultúra és hagyomány, kultúra és emlékezet összefüggését vizsgálva Jurij Lotman meghatározásából indul ki. (A kultúra „a nemöröklött információk olyan összessége, amelyet az emberi társadalom különböző közösségei felhalmoznak, megőriznek és továbbadnak“ –

idézi a 9. oldalon.) Gondolatsora megadja könyvcímének értelmezését is: „A kultúra mint emlékezet jelenvalóként őrzi nemcsak a személyes, hanem a nemzeti és világtörténeti múlt emlékét is.“ (13) A jelenben megszűnve megmaradó múlt gondolata a kultúrtörténeti folyamatnak, a különböző korok kapcsolódásának az egyirányúságát, a múltból a jelen felé mutató linearitását állítja középpontba.

Gadamer azt írja, hogy „mindig benne állunk a hagyományban, s ez a bennállás nem tárgyiasító viszonyulás, mintha azt, amit a hagyomány mond, valami másként, idegenként képzelnénk el – ellenkezőleg: eleve a sajátunk, mintakép vagy elrettentő példa önmagunk újrafelismerése, melyben későbbi történeti ítéletünk már aligha lehet megismerés, hanem a hagyomány teljesen elfogulatlan magunkhoz alakítása.“ (Igazság és módszer, Bp. 1984, 201) Ez a bennállás dialogikus kölcsönviszonyt tételez fel múlt és jelen között. A jelen a maga elvárási horizontjával szemléli a múltat. E kettő dialógusának eredményeként (át)értékelődik a hagyomány. Ennek következménye, hogy értéke, jelentése változik, ma más, mint tegnap volt. Hajnádý Zoltán nem hermeneutikai alapállásból közelít a kultúra mint emlékezet témakörhöz, de következtetései, megállapításai többször közeljutnak e szemléletmódhoz. Szól arról, hogy a hagyományörzés nem hű és nem pontos, a kulturális örökségből, „miközben az átadó és a befogadó nemzet között transzformálódik, sok minden elvész“. (13) Arra is utal, hogy „ami egyszer hátrább szorult, nem hull ki mindörökre az emberiség emlékezetéből“ (14), mert újra felmerülhet. Ezzel együtt úgy érezzük, hogy a múlt előremutató hatására több figyelmet fordít, mint a jelen elvárási horizontjának dialógusos kölcsönviszonybeli aktív működésére. A gadameri (és jauß-i) megközelítésmód bizonyos elemeinek érvényesítése megszüntetné az említett linearitás egyirányúságát és felerősítené a jelen múltat értékelő (azaz a dialogusos viszony jegyében arra visszaható) mozzanatát.

A dialogikus szemlélet – Bahtyin gondolatainak szerencsés alkalmazásaként – erőteljesebben érvényesül ott, ahol a szerző az orosz kultúra európai hagyományban való benne- vagy különállásáról értekezik. Bahtyin szerint „egy idegen kultúra csak egy másik kultúra szemszögéből tárulkozik fel teljesebben és mélyebben“ (idézi a szerző, 17), s a két kultúra egymást kérdező és a kérdésekre választ kereső dialógusa mindkettő kölcsönös gazdagodásához/gazdagításához vezet. Hajnádý ebből a pozícióból határozza meg a maga „Oroszország és Európa“ szemléletét. „Az orosz kultúra – írja – az európai kultúrával folytatott állandó, belső párbeszéd, vita. Nem csak az jellemző rá, amit helyeselt és elfogadott az európai kultúrából, hanem az is, sőt az még inkább, amit tagadott. Az európai és az orosz kultúra hol negatív visszazárkózással, hol pozitív egymásba hatolással termékenyítették egymást.“(17)

A bevezető után a szerző röviden, de széleskörű tájékozottsággal írja le a görög, a római és a keresztény kultúra alakulástörténetét, Európa kultúrhistóriájában játszott szerepét. Számbaveszi a kereszténységnek a görög-római világ esztétikai, etikai értékeit átformáló hozadékát, amelynek eredményeként az olimpiai elv helyébe a galileai elv lépett, a lelki, szellemi, mennyei értékek az anyagi, földi értékek fölé helyeződtek.

Az orosz (szláv) kultúra európai kontextusba helyezését készíti elő, hogy a szerző vázolja az államvallássá emelkedett kereszténység római és bizánci ágra szakadását, az ortodox hagyományok Dél-Kelet- és Kelet-Európában történt meghonosodását. Körvonalazza azt a szerepet, amelyet a bizánci kereszténység az oroszok (szlávok) állami és lelki életében játszott. Hajnádý alakulástörténeti fejtegetésének eredményeként világos kép rajzolódik ki arról, hogy Róma, majd Bizánc bukása után hogy emelkedik ki Moszkva, a „harmadik Róma“,

és hogy váltja fel a Róma-Bizánc oppozíciót a „latin-germán Nyugat“ és a „keleti ortodox szláv világ“ oppozíciója.

Az orosz nép szellemi életének paradigmaticus váltásait tárgyaló első fejezet a varég (normann) hódítástól, az államalapítástól a 17. század elejéig, a Romanov ház trónralépéséig terjedő időszak kulturális örökségét tekinti át. A szerző a Kijevi Rusz létrejöttében – a belső okok mellett – két külső tényező szerepét emeli ki: az államiság eszméjét hozó varégek bejövetelét és a szláv törzseket a hitben egyesítő bizánci kereszténységét. Hajnády – helyesen – nem eseménytörténetet mond el, mértéktartóan bánik a tényekkel, érdeklődését a paradigmaváltások szellemi öröksége köti le. Csak helyeselni lehet, hogy figyelme a kereszténység oroszok általi felvétele mellett kiterjed Bizánc ilyen irányú közép-kelet-európai hatására (Dél-Macedónia, Bolgárország, Morvaország) is. Tekintettel arra, hogy őseink a Kárpát-medencében települtek meg, hogy a magyar államalapítás időben nagyjából párhuzamosan zajlott a kijevivel és hogy Bizánc hatása – noha más módon – itt sem volt közömbös, a könyvnek e része, a történeti – kulturális összevetés részletezőbb is lehetne. Nem csak az ortodox kereszténység mássága, hanem velünk való szomszédsága miatt is fontosak a bizánci és orosz, valamint a bizánci és római kereszténység párhuzamos illetve eltérő jelenségeire vonatkozó megállapítások.

A kultúrtörténet kijevi, novgorodi, vlagyimir-szuzdali majd moszkvai korszakának áttekintése jól érzékelteti az orosz kultúra sajátos, az európaiól hol szerves fejlődés, hol pedig erőszakos elszakítás (mongol uralom) eredményeként gyakran közeledő, de alapjában mégis más úton járó alakulását. Ez a másság majd a 17. században, a Nyikon patriárka nevéhez kötődő vallási reform és a vele szemben álló ószertartású szakadárak összecsapása következtében vezet el az európaiság és a nemzeti különállás gondolatának konfliktusához. A könyv e fejezete több figyelemre méltó gondolatot tartalmaz. Az európai protestantizmust és az orosz raszkolt összevetve a hasonlóságot abban látja, hogy mindkét mozgalom a vallás eszméjének eredeti tisztaságát igyekszik visszaállítani. Még ennél is fontosabb annak hangsúlyozása, hogy a raszkolnyikok mozgalma „az orosz nemzettudat és eszmetörténet egyik legfontosabb eseménye“ (50) és – a lutheri reformációhoz hasonlóan – „a középkorból az újkorba való átmenet törésvonalán keletkezett“. (51) Hagyomány és haladás korai konfliktusának szerző által adott értelmezése lényeges adalék az orosz Kelet-Nyugat dichotómia megértéséhez. Egyrészt azt érzékelteti, hogy a vallási reform Nagy Péter világi reformjának szellemi előkészítője, másrészt azt, hogy a konfliktus már Péter uralkodása előtt tudatosul az orosz gondolkodásban.

A szerző I. Péter országépítő munkáját Vlagyimir országalapító tevékenységéhez méri. Összevetése szerint mindketten „szakítottak az orosz nemzeti hagyományok folytonosságával, mert új hagyományt teremtettek. Az adott történelmi pillanatban nem a folytatás, hanem a hagyománnyal való szakítás volt a termékeny gondolat.“ (59) Ez a szakítás – noha a kultúra bizonyos rétegei érintetlenül maradtak – erőszakoltságot, szervetlenséget is belevitt az orosz élet szervességébe. A szerző végkövetkeztetése, hogy az „átalakítás kívülről kezdődött, de azután belsővé vált“ és végeredményben „Oroszország kialakította a saját kultúráját,“ s a „péter reformok bizonyították az orosz és az európai kultúra összekapcsolásának lehetőségét.“ (73)

A Rangtáblázatról szólva Hajnády utal a nemesi cím szolgálattal történő elérhetőségre, a szolgáló nemesi réteg kialakulására. Az önmagában társadalomtörténeti kérdés azonban a 18–19. században eszmetörténeti következményekkel is jár, ezért nagyobb figyelmet érde-

mel. Gondoljunk csak arra, hogy az örökölhető és nem örökölhető cím, a szerzett és törzsökös nemesi rang, a szolgáló és nem szolgáló nemesség kategóriái hogyan vezetnek el olyan szellemi oppozícióig, mint például a függőség és függetlenség, sőt, ellenzéki magatartás.

Áttérve a 19. századra, a szerző súlyának megfelelően méltatja Karamzin Az orosz állam története c. kapitális munkájának eszmetörténeti jelentőségét és összefoglalja az 1812-es háború által a szellemi életben előidézett változásokat. Szól a nemzeti önértzet felébredéséről, az orosz ember és lelki alkat, a hazai táj, a nemzeti múlt, a nyelv és a népköltészet iránti érdeklődés fellendüléséről. A nyelvújítás körüli összecsapásokat a nyugatos és szlavofil tábor közötti harc előjátékként értelmezi. Mindezen jelenségek és az orosz romantika összefüggéseinek vizsgálata azonban kívül marad a szerző érdeklődésén.

Hajnády Zoltán figyelemre méltó megállapítása, hogy a szellemi életben felizzott „az orosz eredetiség gondolata, de ezúttal nem hátrafelé irányult, a régi értékekhez való visszatérés jegyében, hanem előre, az „orosz eszme“ megfogalmazása érdekében.“ (82) A bölcsélet olyan kérdésekre keres választ, hogy Oroszország Kelethez vagy Nyugathoz tartozik-e, mi-
ben áll történelmi küldetése és milyen úton kell e küldetést teljesítenie. A szerző jól foglalja össze a szlavofil és nyugatos tábor fontosabb eszméit. Külön kiemelendő bizonyos, a magyar olvasók számára kevésbé ismert fogalmak magyarázata, e fogalmak korabeli orosz gondolkodásban betöltött szerepének megvilágítása. Ilyen a szlavofil szobornosztj elvnek és a benne foglalt tartalomnak (gyülekezetiség, közösségi alárendeltség) a személyiségelvű nyugatos-sággal való szembeállítás, vagy az „ország“ (természetes organizáció, eleven teljesség) és az „állam“ (mesterséges szervezettség) fogalmak öszszevető meghatározása.

Az orosz univerzalizmus eszme tárgyalását a szerző Csaadajev gondolataival indítja, melyek szerint a „középkori keresztény egyház Európa népeit egy testben egyesítette“ (95), s ezt az egységet a reformáció zúzta szét. Az egyetemesség eszméjét a különállás eszméje váltotta fel. Ebből a helyzetből Csaadajev a kivezető erőt a keresztény univerzalizmusban, Oroszország küldetését pedig a keleti és nyugati kereszténység egyesítésében látja. Hajnády interpretálásában az egyesítés, az egységesítés tengelye mentén – Csaadajev nyomán – olyan gondolkodók foglalnak helyet, mint Vlagyimir Szolovjov, aki az Istenemberben testet öltött nyugati individualizmus helyébe a keleti emberisten alakját, a nemzetekre való bomlás helyébe pedig az egyetemes emberiség eszméjét állítja. A szerző az egyetemes emberiség eszméjének megtestesülését látja olyan írók alkotásaiban, mint Puskin, Tolsztoj és Dosztojevszkij, de e tengely mentén helyezi el Nyikolaj Fjodorov kozmikus univerzalizmusát is. A másik, az elkülönülés, a megosztás tengelye mentén szerepelnek olyan gondolkodók, mint a hiteles közösségnek csak a pravoszláv egyházat elismerő, szlavofil Homjakov, vagy a szlávokat az első négyalapú (tudományt, művészetet, vallást és politikát egyesítő) kultúrtörténeti típusként felfogó Danyilevszkij, de ide sorolódik Sztrahov pánszlávizmusa és Leontyjev bizantizmusa is. Hajnády a két szellemi vonulat megkülönböztető jegyét abban látja, hogy az orosz univerzalisták „az egész emberiség vallási és kulturális összeolvadásáról ábrándoztak“ (100), a pánszlávok pedig a pravoszlávok egyesítését tűzték célul maguk elé.

A szerző szerint a péteri reformok és a 18. század racionalizmusa az orosz embert elszakították spirituális gyökereitől. A 19. század művészete újra fogékonnyá vált a metafizikai problémák iránt. A keresztény hagyományokhoz való visszanyúlás és a lélek mélységei iránt megnyilvánuló érdeklődés keresztény etikától áthatott teurgikus művészetet hozott létre. Példa rá Gogol, a festők közül pedig Ivanov, Kramszkoj és Ge. Hajnády kitér arra, hogy Tolsztoj és Dosztojevszkij művészetének köszönhetően a század második felében megnő az

erkölcsi problémák súlya. Mindkét író útkereső, küldetéstudatukat felelősséggel átérző hősöket ábrázol, olyan hősöket, akik vállalják az áldozati életet és a magamnak élni elv helyébe a másokért élni elvet állítják.

A karcsú kötet az orosz életbölcseletről szóló rövid eszmefuttatással zárul. Az „orosz gondolkodás létközpontú, még nem távolodott el az élet forrásvizétől“ (116), – állapítja meg a szerző, és még a filozófia sem szellemtörténet, hanem életbölcselet, az „emberről, a létről, az élet céljáról és értelméről szóló tanítás“ (114). Az orosz élet forrászive ezzel összefüggésben olyan, az európaiától eltérő magatartástípusokat is kitermel, mint a „felesleges ember“ vagy az orosz vándor. A könyv jelenlegi formájában erről nem szól. Hajnády Zoltán itthon és külföldön megjelent tanulmányai viszont pótolják ezt a hiányt. Ezek a könyv szerves folytatásaként felfogható írások összevetik a nyugati, fausti magatartást a keleti, oblomovi szellemi pozícióval, az európai vándor típusát az oroszok út- és istenkereső lelki zárándokaival. Kitér a festészet, az építészet, a zene specifikus jegyeire. A könyv így válik igazán az orosz szellemi kultúra – remélhetőleg rövidesen egy kötetben is olvasható – monográfiájává. A szerző nyelve, stílusa szép, érzékletes és világos. A képek, alakzatok, nyelvi fordulatok a tudományos stílust az esszé irányába viszik, minek következtében a könyv élvezetes olvasmány. Néha azonban a sűrítés, az érzékletes kép helyett vagy mellett szívesen olvasnánk részletesebb kifejtést. Ezzel együtt Hajnády Zoltán munkája az „Oroszország és Európa“ probléma iránt érdeklődő kutatók és olvasók hasznos és fontos kézikönyve.

Hetesi István

Günther Haensch – Reinhold Werner: Nuevo Diccionario de Americanismos. Vol. 1: Nuevo Diccionario de Colombianismos. Vol. 2: Nuevo Diccionario de Argentinismos. Vol. 3: Nuevo Diccionario de Uruguayismos. Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá, 1993. LV+496, LXVII+708, LVI+466 old.

1. Az Újvilág felfedezése után Amerikába átlátható spanyol, mint a többi hasonló helyzetbe került európai nyelv, lényegi egységét megőrizve ugyan, eltérő módon fejlődött a két kontinensen. A szókincs eltérő fejlődésének a csírái abban a pillanatban megjelentek, amikor a felfedező ismeretlen természeti jelenségekkel szembesült: növényeket, állatokat kellett megneveznie, és a legkisebb hasonlóság elegendő volt ahhoz, hogy az új valóságot régi nevekkel illesse. Ezért van az, hogy egy sor növény- és állatnév mást jelent Európában, mint Amerikában. A szókincs korai differenciálódásának másik oka az új kontinens nyelvi sokszínűsége volt: a jövevények a földrész különböző vidékein különböző indián nyelvekből vett szavakkal jelölték azonos jelenségeket. A földimogyoró neve itt *maní*, amott *cacahuete* (vagy *cacahuate*) lett; az avokádó egyes országokban *aguacate*, másokban *palta*; a hegyes, csípős kis paprika hol *ají*, hol *chile*. Már 1492-ben megindul tehát, majd a múlt század folyamán, tizenkilenc spanyol nyelvű amerikai ország születésével még összetettebbé válik az a folyamat, amely nem egyszerűen két kontinentális standard részleges elkülönüléséhez vezet, hanem egy olyan bonyolult diaszisztémához, amelynek elemei az Amerikán belüli regionális (esetenként nemzeti) standardok is. Az összképben a legnagyobb változatosságot kétségkívül a szókincs mutatja.

2. A spanyol szótáriróadalom, amelynek hagyományos iránytűje a madridi Akadémia nagyszótára (*Diccionario de la Real Academia Española, DRAE*), még adós a specifikusan amerikai szókinccs pontos feltérképezésével. Nem azért, mintha az Akadémia normatív megfontolásokból elvetné az amerikai nyelvhasználatot, hanem azért, mert ez a mű egy kétszázötven éves hagyomány terméke, és ebben a hagyományban jó és rossz keveredik. A *DRAE* egyébként szépszámú amerikanizmusát alapos szűrésnek kellene alávetni, mert közülük sok ma már nem használt (vagy akár sosem létezett), rosszul definiált, nagyobb (esetleg kisebb) területen ismert, mint ahogy azt a szótár állítja. Az akadémiai nagyszótár mellett létezik egy fél tucat amerikanizmuszótár is, de ezek közös hibája, hogy kevés figyelmet fordítanak a mai, mindennapi, városi élet szókinccsére (és túl sokat az egzotikumokra), valamint, hogy amerikanizmusnak tekintenek minden olyan szót vagy kifejezést, amelyet a *DRAE* nem hoz. Az egy-egy ország vagy tájegység szókinccsét összegyűjtő többszáz mű közül alig akad tudományos mércével mérhető. A csaknem két évtizede megálmodott *Nuevo Diccionario de Americanismos (NDA)* irányítói, G. Haensch és R. Werner evvel a nem túl dicső hagyománnyal akarnak szakítani: céljuk egy modern, kontrasztív, leíró, szinkrón amerikanizmuszótár elkészítése, amely tizenkilenc „nemzeti” (egy-egy ország specifikus szókinccsét rögzítő) szótár tartalmát summázza majd. A továbbiakban a sorozat eddig megjelent három (Kolumbiának, Argentínának illetve Uruguaynak szentelt) kötete alapján kísérlem meg jellemezni a spanyol lexikográfia ezt a sokat ígérő vállalkozását, amely az Augsburgi Egyetem (Németország) és Latin-Amerika egyik legfontosabb kutatóközpontja, a bogotái Instituto Caro y Cuervo együttes támogatását élvezti.

3. A sorozat irányítói és munkatársaik az előző pontban vázolt előzményekből indultak ki. Teljességre törekedve összegyűjtötték a már létező szótárak, szöszedetek, lexikográfiai munkák adatait, majd az így nyert anyagot szelektálták, rendszereztek, végül pedig kiegészítették mai szövegekből és konkrét szemantikai mezőket vizsgáló felmérésekből származó információkkal. Céljuk az volt, hogy az új szótárakba csak olyan lexikai egységek kerüljenek, amelyek használatosak a XX. század második felében, és amelyek nem léteznek (vagy ha léteznek, nem teljesen azonos jelentésűek, stílusértékűek, formájúak vagy gyakoriságúak) Európában. Az eredmény nem megvetendő: a három kötetet 8000 kolumbianizmus, 9000 argentinizmus és 6000 uruguayizmus alkotja. A referencia minden esetben az európai spanyol, amiből az következik, hogy az új szótárak lexikai egységeinek tényleges földrajzi elterjedtségéről még nem tudunk képet alkotni. Némelyeket csak egy országban (vagy esetleg annak is csak egy részén), másokat több országban, ismét másokat az egész kontinensen használnak, de ezt biztonsággal csak a tervezett 19 kötet megjelenése és összevetése után lehet megállapítani. Annyi persze máris látható, és nem meglepő, hogy sok az argentin-uruguayi egybeesés (*adición* számla, *agarrar* megfog, *bombacha* bugyi, nafta benzin, *ómnibus* autóbusz, *pibe* gyerek, *vereda* járda; avagy az erre a régióra jellemző italianizmusok, mint *coso* ízé, *chimentar* pletykálgodik, *mina* csaj). Ritkább viszont, és ez is természetes, hogy Kolumbia osztja a tőle több ezer kilométerre fekvő két, egymással szomszédos ország közös szókinccsét (*bomba* benzinkút, *chancho* disznó, *cuadra* háztömb, *jugo* gyümölcslé, *lindo* szép, *papa* burgonya, *pararse* feláll).

A szótárak az európai használattól való eltérés jellegére mindig utalnak. Erre a leggyakoribb, tipikusnak tekintett esetekben jelek szolgálnak (az adott lexikai egység Európában ismeretlen; ismert, de mást jelent; ismert, de Amerikában mást is jelent); ha ezek nem elegendőek, a szócikk végén kiegészítő magyarázat található. A meghatározásokat helyi és európai

szinonimák egészítik ki. Az utóbbiak betűrendbe szedve, a szótár mellékleteként egy igen eredeti, európai spanyol – amerikai spanyol (kolumbiai, argentin, uruguayi) szószedet alkotnak.

4. A Haensch és Werner nevével fémjelzett projekt olyan értelmező szótárak sorozata, amelyek összevethetősége alapvető követelmény. Ezt felismerve, az egyes kötetek a lehető legprecízebben megfogalmazott és egységesített módszer szerint készülnek, és e módszer lényege a bevezetőkben kifejtésre is kerül. Alapköve a pontos, földrajzilag nem konnotált nyelvvezetű meghatározás, amely igyekszik elkülöníteni a tulajdonképpeni definíciót és az adott lexikai egység kontextusára, használatára vonatkozó, kiegészítő információkat. Így az igék vagy igeértékű szerkezetek tárgya illetve állandó határozója » « jelek közt szerepel, a használati kör megjelölése pedig a cikkek elejére kerül, és magától a meghatározástól kettőspont választja el. A vonzatot illetően példaként a *bicicletear* argentinizmust, illetve az avval azonos jelentésű *hacer la bicicleta* kifejezést említhetjük. Az első meghatározása *hacer a* »*una persona*« *víctima de un engaño, generalmente de tipo económico o financiero*, a második *hacer* »*a una persona*« *víctima de un engaño, generalmente de tipo económico o financiero*: az ige tárgyat, a kifejezés a prepozíciós határozót vonz. Ami a szöveggörnyezetet, a szemantikai kompatibilitást illeti, jó példa az Argentína északnyugati vidékein használatos *pispo* melléknév jelentéseinek a meghatározása. Valamenynyi a *ref.* a formula vezet be: *ref. a una persona* 'személyre vonatkoztatva', *ref. a una persona, especialm. a un niño* 'személyre, különösen gyermekre vonatkoztatva', *ref. al cabello de una persona* 'valakinek a hajára vonatkoztatva'. Érdekes viszont, hogy az igék alanyára utaló szemantikai megszorítások nem különülnek el a meghatározástól, holott a modern lexikográfiai gyakorlat ezt is megkövetelné. Az Uruguayban és Argentínában egyaránt használatos *abagualarse* ige definíciója például *volverse indómito un animal al perder contacto con el hombre*. Ha az alanyt kiemelnénk a meghatározásból (*un animal, volverse indómito ...* vagy *volverse indómito [un animal] ...*), akkor a definíció a definiált igével nemcsak jelentésében, hanem funkcionálisan is egyenértékű lenne, az egyik a másikat helyettesíthetné.

Külön kell szólni az állat- és növénynevek gondos, tudományosan is igényes, de nem tudományoskodó meghatározásáról, amely tájékoztat a jelölt valóság méretéről, formájáról, színéről, lelőhelyéről, hasznáról vagy káráról. A cikkek az élőlények latin nevét is megadják, sőt, a kötetek végén található két szószedet segítségével a latin nevekből kiindulva is megtalálhatjuk az egyes állatok és növények helyi elnevezéseit. A meglepő az, hogy a szótárakban valamennyi szinonima meg van határozva. A tudományosan *Pitangus sulphuratus*nak nevezett, Argentínában honos madárnak például nyolc neve van (*benteveo, bichofoe, diostedé, pitofé, pitogüé, pitojuán, quechupai, quetubí*), és e nyolc név mindegyike címszó, teljes, betű szerint ismétlődő meghatározással. Ez egyébként nem csak az élővilágra vonatkozó terminusok esetében van így, ahogy ezt az argentinizmus-szótár egymást követő *abrochador* és *abrochadora* 'fűzőgép' cikkei is mutatják. A meghatározások megismétlésének az lehet az oka, hogy egy konkrét változat preferálása ellentmondana a sorozat deklaráltan leíró (nem normatív) jellegének.

5. A sorozat első három kötete gyakorlatilag egyszerre jelent meg. Mégis, míg a második és a harmadik egyértelmű egységet alkot (hála nyilván a szerkesztők, Claudio Chuchuy és Laura Hlavacka de Bouzo, illetve Ursula Kühl de Mones szoros együttműködésének), addig a kolumbianizmus-kötet még magán viseli a szerkesztés kezdeti, kísérleti szakaszának a nyomait, ahogy ezt a bevezetésben Haensch és Werner be is ismerik. Feltűnő például az igei vonzatok következtelen megadása, az európai-kolumbiai kontrasztivitás fajtáinak a későbbi-

ektől eltérő jelölése, a címszó jelentéseinek pusztán függőleges vonással való elválasztása (szemben a másik két kötettel, ahol be vannak számozva), a *ch* és az *ll* önálló betűként való kezelése. Remélhetőleg lesz mód ennek az első kötetnek az átdolgozására, és így a sorozat maradéktalan egységének a biztosítására. Ez ugyanis a záloga annak, hogy a tizenkilenc kötetes sorozat summájaként valóban megszülethet az amerikai spanyol nyelv új, az eddigiek-nél megbízhatóbb szótára.

6. Felmerülhet a kérdés, hogy Haensch és Werner szótára, amely alapvetően a lexikográfiai előzmények kritikai rendszerezésére, és nem tényleges nyelvi aktusok elemzésére (korpuszra) épül, megfelelhet-e a modern szótártudomány követelményeinek. Úgy gondoljuk, hogy igen, mégpedig azért, mert a spanyol szókincs földrajzi változatainak elkülönülése a beszélt nyelv szintjén jelentős, míg a korpuszokat túlnyomólag írott szövegek alkotják. Ha készül majd egy szövegekre épülő amerikanizmus-szótár, az nem fogja megkérdőjelezni a *Nuevo diccionario de americanismos* eredményeit, legfeljebb kiegészíti és árnyalja azokat. Épp ezért, az első három kötet megjelenése óta eltelt évek ellenére is, bízunk benne, hogy a Haensch és Werner által irányított nagyszabású tervet sikerül a századfordulóra megvalósítani.

Faluba Kálmán

CONTENTS

Studies

László Jagusztin: The Poliphony of Power	73
Gordon Burgess: <i>Wahlverwandschaften</i> from a new angle. Christa Schmidt: <i>Wahlverwandten</i> and the model created by Goethe	85
Judit Gera: The Symbolism of Absence. The artistic analogies between Herman Gorter's poem „I am alone“ and Vincent Van Gogh's painting „Gauguin's Chair“	95
Júlia Képes: „Her love has its limits. Her hatred knows no limits“ (The figure of Isolde of the White Hands in Thomas's <i>Tristan and Isolde</i>)	104
Márta Harmat: The typology of odes and historicism	109
Katalin Kürtösi: Hamlet-adaptations in drama and on stage	114

Reviews

Daniel-Henry Pageaux: La littérature generale et comparée (Sándor Kálai)	122
Hajnády Zoltán: A kultúra mint emlékezet (István Hetesi)	124
Günther Haensch – Reinhold Werner: Nuevo Diccionario de Americanismos (Kálmán Faluba)	128

SOMMAIRE

Études

László Jagusztin: La polyphonie du pouvoir	73
Gordon Burgess: Les <i>Wahlverwandschaften</i> d'un nouveau point de vue. Christa Schmidt: Les <i>Wahlverwandten</i> et le modèle goethéen	85
Judit Gera: La symbolique du manque. Parallélismes du poème <i>Je suis seul</i> de Herman Gorter et du tableau <i>La chaise de Gauguin</i> de Vincent Van Gogh	95
Júlia Képes: „L'amour ne se vent mesurer. / E la haïr nent atemper“ (La figure d'Yseut aux Blanches dans le <i>Roman de Tristan</i> de Thomas)	104
Márta Harmat: Typologie de l'ode et historicité	109
Katalin Kürtösi: Adaptations d'Hamlet en drames et sur la scène	114

Revue

Daniel-Henry Pageaux: La littérature generale et comparée (Sándor Kálai)	122
Hajnády Zoltán: A kultúra mint emlékezet (István Hetesi)	124
Günther Haensch – Reinhold Werner: Nuevo Diccionario de Americanismos (Kálmán Faluba)	128

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Ласло Ягустин: Полифония власти	73
Гордон Берджис: <i>Wahlverwandschaften</i> с новой точки зрения. <i>Wahlverwandten</i> и гетейская модель	85
Юдит Гера: Символика недостатка. Параллели стихотворения Хермана Гортера <i>Я наедине</i> и картины Винсента Ван Гога <i>Стул Гогена</i>	95
Юлия Кепеш: Её любовь имеет границы, пенависть её безгранична. Образ Белорукой Изолды в повести Тхомаса <i>Тристан и Изолда</i>	104
Марта Хармат: Типология оды и историсность	109
Каталин Кюртоши: Переработки Гамлета в драме и на сцене	114

Обзор

Daniel-Henry Pageaux: La littérature generale et comparée (Шандор Калаи)	122
Hajnády Zoltán: A kultúra mint emlékezet (Иштван Хетеши)	124
Günther Haensch – Reinhold Werner: Nuevo Diccionario de Americanismos (Калман Фалуца)	128

INHALT

Studien

László Jagusztin: Die Poliphonie der Macht	73
Gordon Burgess: <i>Die Wahlverwandtschaften</i> in neuer Sicht: Christa Schmidts <i>Wahlverwandten</i> und das Goethesche Modell	85
Judit Gera: Die Symbolik des Fehlens. Künstlerische Parallelen zwischen Herman Gorters Gedicht <i>Ich bin allein</i> und Vincent Van Goghs Gemälde <i>Gauguins Stuhl</i>	95
Júlia Képes: „Ihre Liebe ist begrenzt, Ihr Haß ist grenzenlos“ (Die Gestalt der Isolde Weißhand in <i>Tristan und Isolde</i> des Thomas)	104
Márta Harmat: Odentypologie und Geschichtlichkeit	109
Katalin Kürtösi: Hamlet-Bearbeitungen in Drama und auf der Bühne	114

Rezensionen

Daniel-Henry Pageaux: La littérature generale et comparée (Sándor Kálai)	122
Hajnády Zoltán: A kultúra mint emlékezet (István Hetesi)	124
Günther Haensch – Reinhold Werner: Nuevo Diccionario de Americanismos (Kálmán Faluba)	128

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

Jagusztin László: A hatalom polifóniája	73
Gordon Burgess: A <i>Wahlverwandtschaften</i> új szempontból. Christa Schmidt: A <i>Wahlverwandten</i> és a goethei modell	85
Gera Judit: A hiány szimbolikája. Herman Gorter <i>Egyedül vagyok</i> c. versének és Vincent Van Gogh <i>Gauguin széke</i> c. festményének művészi párhuzamai	95
Képes Júlia: „Szerelmének határa van, Gyűlölete határtalan“ (Fehérkezű Izolda alakja Thomas <i>Trisztán és Izoldájában</i>)	104
Harmat Márta: Ódatipológia és történetiség	109
Kürtösi Katalin: Hamlet-feldolgozások drámában és színpadon	114

S z e m l e

Daniel-Henry Pageaux: La littérature generale et comparée (Kálai Sándor)	122
Hajnády Zoltán: A kultúra mint emlékezet (Hetesi István)	124
Günther Haensch – Reinhold Werner: Nuevo Diccionario de Americanismos (Faluba Kálmán)	128