

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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



BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

2000

XLVI. ÉVF. 1-2. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, GERA JUDIT, KOVÁCS ÁRPÁD, MASÁT ANDRÁS,
PÁL JÓZSEF, SARBU ALADÁR, SZABICS IMRE, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE

A szerkesztőbizottság elnöke
DOMOKOS PÉTER

Főszerkesztő
KEREKES GÁBOR

Technikai szerkesztő
MÜLLER MÁRTA

Előfizethető a Balassi Kiadó Terjesztési Irodáján
1013 Budapest, Attila út 20.
Tel.: 214-9673; tel./fax: 214-4627
E-mail: balassiterjesztes@axelero.hu
Előfizetési díj egy évre 1200 Ft

MEGVÁSÁROLHATÓ

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 335-2885; tel./fax: 212-0214
E-mail: balassikonyvesbolt@axelero.hu

MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1052 Budapest, Városház u. 1., tel.: 338-2440

KIS MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1053 Budapest, Magyar u. 40.
Tel.: 327-7796; fax: 327-7797

KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖNYVESBOLT
1011 Budapest, Budai Vár „A” épület
Tel.: 375-7533/145; fax: 212-2534

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336; fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1052 Budapest, Piarista köz 1., tel./fax: 267-6258

A költészet orgonapontjai Dante, Petrarca, Shakespeare

EGRI PÉTER

A művészet őskorában ritmikus kiáltás, zene és vers *egy tőről* ágazott *kétfelé*. Ha *kétfelé*, közvetlen egybeesést hasztalan keresnénk az ág hegyén. Ha egy tőről, a megfelelés tapintatosan a szétválás után is kitapintható. Erre tesz kísérletet e tanulmány, amikor zene és vers-zene összefüggését a reneszánsz szonett rímhangzásának orgonapontjaiból törekszik kihallani.

A zenei orgonapont – Gárdonyi Zoltán tömör szavával – „a többszólamú zenében a legmélyebb szólam olyan hosszan hangzó, ismételt vagy figurált hangját jelenti, amely fölött kisebb értékekben és változó összhangokban mozgó szólam vagy szólamok hangzanak. Legrégibb alkalmazása Perotinus organumaiból ismeretes. A középkori organum-elmélet ‘diaphonia basilica’ és ‘bordonus’ néven írja le. Ez utóbbi kifejezés egyes húros hangszerek szélső basszushúrjaira, illetve a duda ‘bordósíp’-jára utal. Az orgonapontnak nagy szerepe volt az olasz (Frescobaldi) és a délnémet (Pachelbel) orgonazenében, majd Bach fűgáiban.”¹

Létezik-e hosszan hangzó rím? S ha igen, hol s hogyan hangzik? Mi a szerepe? A választ Dante *Új életének* egyik légiiesen szép szonettje adhatja meg.

Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand’ella altrui saluta,
ch’ogne lingua deven tremando muta,
e li occhi no l’ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d’umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
che ‘ntender no la può chi no la prova:

¹ Szabolcsi Bence–Tóth Aladár, *Zenei lexikon*, átdolgozott, új kiadás, főszerkesztő Dr. Bartha Dénes, szerkesztő Tóth Margit, Zeneműkiadó, Budapest, 1965, III, 43. Vö. Weiner Leó, *Elemző összhangzattan*, Rózsavölgyi, Budapest, 1944, 47–51. – Dr. Keszler Lőrinc, *Összhangzattan: A klasszikus zene összhangrendjének elmélete*, Zeneműkiadó, Budapest, 1952, 280–285. – Frank Oszkár, *A funkciós zene harmónia- és formavilága*, Zeneműkiadó, Budapest, 1978, 24–26.

e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
che va dicendo a l'anima: Sospira.²

Olyan kedves és olyan tiszta-édes
az én kegyesem, ha kit csak köszönt,
hogy eláll a szó s megreszket a csönd,
s ki rápillantson, nincs oly szenvedélyes.

Ha magasztalják, már ott sincs – mert fényes
alázat-szálból szőttek odafönt
köntöst neki, hogy lásson ez a Föld
égi csodát is már – hisz' oly szegényes.

Nézd: nincs e Földön itt különb, kit óhajts;
oly cseppentett ízt kóstol szívvel-szemmel,
hogy el sem hiszi tán, ki sose látta –

és ajkáról, ím, mintha kelne-szállna
egy édes szellet, teli szerelemmel –
lelkedre szállna, s így susogna: „Sóhajts!”

(Rónai Mihály András fordítása)³

A szonett rímképletének (*abba, abba, cde, edc*) kivált utolsó hat ríme különleges. A kezdő rím („*mira*”) és a válaszoló rím („*Sospira*”) a szextett szélső pontjain szólal meg. Halkan szól, mint a sóhaj. Távolról hangzik, mint emlék és eszmény, a plátói szerelemmé érett gyermekkori vonzalom reminiscenciája vagy ideája és ideálja.⁴ Tisztán csendül, mint a Mária-himnuszok vallásos áhítatának világi vallomása. Éteri zengéssel pendül, mint a szférák zenéje. Távolodik, mint az ellebbenő szépség s az első tercett három ríme (*cde*), és közeledik, mint a visszaidézett szépség s a második tercett három ríme (*edc*). A vágy játékos és kijátszhatatlan szellemességével közrefogja a szextett rejtett ölelkező rímét (*deed*), amely az oktett ismételt ölelkező rímének (*abba, abba*) finom transzpozíciója. S eközben orgonapontként szakadatlanul szól, magasról mély hangra lép a sóvárgó

² Dante Alighieri, *Vita Nuova. A cura di Domenico de Robertis*, Riccardo Ricciardi Editore, Milano, Napoli, MCMLXXX, 181–184.

³ Dante Alighieri, *Ha el nem tántélt volna... (Szonettek és más költemények)*, fordította és az utószót írta Rónai Mihály András, válogatta és szerkesztette Hunyadi Csaba. *A líra gyöngyszemei*, Szukits Könyvkiadó, Szeged, 1995, 29.

⁴ Kardos Tibor kutatásainak summázata szerint Dante verses-prózai lírai regényét „1294-ben a dolce stil nuovo szellemében alkotta meg korán elhalt nagy szerelme, Beatrice emlékére. A 42 fejezetből álló mű költői részeit mintegy 11 év terméséből válogatta ki nagy gondnal” s gyengéd eszményítéssel. Király István (főszerk.) és Szerdahelyi István (szerk.), *Világirodalmi lexikon*, Akadémiai, Budapest, 1972, II, 559. – Vö. Kardos Tibor, *A modern biográfia megszületése. Dante, Petrarca, Boccaccio. Művészéletrajzok*, összeállította, az előszót és a jegyzeteket írta, a fordításokat ellenőrizte Kardos Tibor, Gondolat, Budapest, 1963, 11.

emlékezetben, amely a rímhívó szóra rímválaszt jó okkal remél. Alászállását a szonett verstani és szintaktikai zárlatának ereszkedő hanglejtése is segíti, sugallja.⁵ A szonett kitartott orgonapontjában Beatrice kitarító dicsérete zeng; Beatricéé, kinek illékony alakja – Babits szavával – *Az új élet*ben olyan „lírai regény”-t inspirált, „melynek tárgya kizárólag a belső élet, minden árnyalati finomságával és zenei rezdülésével”.⁶ Beatricéé, aki az *Isteni Színjáték* Paradicsomának zenei világában Vergiliustól átveszi Dante vezetését. „Ha a Pokol művészetét a plasztikával, a Purgatóriumét a piktúrával hasonlítják: a Paradicsoménak a muzsika az analógiája.”⁷

Dante, amikor hat sor feszítávolságába helyezi rímeit, a plátói szerelem pianissimójával él. Távolabb a rímek aligha kerülhetnének: az emlékezet alig vagy egyáltalán nem őrizné meg őket, s így nem funkcionálhatnának rímekként.

Petrarca költészete személyesebb. *Daloskönyvé*ben a költői orgonapont más fajtáját szólaltatja meg.

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdando s'incomincia udir di fore
il suon de' primi dolci accenti suoi;

vostro stato REal ch'encontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
ma: TAcí, grida il fin, ché farle onore
è d'altri omeri soma, che da' tuoi.

Così LAUdare e REverire insegna
la voce stressa, pur ch'altri vi chiami,
o d'ogni reverenza e d'onor degna:

se non che forse Apollo sí disdegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
lingua mortal presuntuosa vegna.⁸

⁵ Az olasz eredeti *c* rímének vegyes (magas–mély) hangrendjét a magyar műfordítók közül Ferenczi Zoltán magas hangrendűvé, Jékely Zoltán, Rónai Mihály András és Baranyi Ferenc mély hangrendűvé változtatta. Ferenczi: „szemében” – „eképpen”. Dante, *Az új élet*, fordította Ferenczi Zoltán, bevezetéssel ellátta Berzeviczy Albert, Révai, Budapest, MCMXXI, 96. Jékely: „csudálót” – „Fohászkoj”. Dante, *Az új élet*, Jékely Zoltán fordítása, a bevezetés Fülep Lajos műve. *Kétnyelvű remekművek*, szerkesztette Halász Gábor, Franklin, Budapest, [1944], 95. Rónai Mihály András: „óhajts!” – „Sóhajts!”. Dante Alighieri, *Ha el nem tűntél volna...*, i. m., 29. Baranyi: „áldott” – „Fohászkoj!”. Dante Alighieri, *Az új élet*, fordította Baranyi Ferenc, kétnyelvű kiadás, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta, a fordítást lektorálta Madarász Imre, Eötvös, Budapest, 1996, 73.

⁶ Babits Mihály, *Az európai irodalom története*, Nyugat Kiadó és Irodalmi R.T., Budapest, é. n., átdolgozott és bővített kiadás, 177.

⁷ I. m., 190. – Ugyanilyen értelemben ír Szerb Antal „a Paradicsom másvilági zenéjé”-ről. *A világirodalom története*, Magvető, Budapest, 1962, 242.

⁸ Francesco Petrarca, *Rime e Trionfi*, a cura di Ferdinando Neri con una nota biografica e bibliografica di Enrico Carrara, seconda edizione riveduta a cura di Ettore Bonora, Unione Tipografico–Editrice Torinese, 1960, 35.

Ha felsóhajtok, emlegetve téged
s neved, mit Ámor ujjá írt szívembe,
LAUdaként csendül belé a csendbe
első édes szótagja ama névnek.

S megpillantván REmek királyi lényed,
erőm kettőződik dicséretedre.
De – TArtózkodjál, nyelved rája gyenge –,
int neved végén figyelmeztetésed.

E szó is LAUdázni és RAjongni
késztet tehát, amint néven neveznek,
ki tisztos dicsben vagy méltó ragyogni:

hacsak nem kezd Apolló háborogni,
mert gőgös földi száj merészli ezt meg:
öröközd Laurusát szavába fogni.

(Csorba Győző fordítása)⁹

Dante sóhajjal végzi, Petrarca sóhajjal kezdi szerelmes szonettjét. Dante számára Beatrice „égi csoda”, s ezért „ki rápillantson, nincs oly szenvedélyes”. Petrarca szívébe Ámor ujjá írta Laura nevét, s ha megpillantja, kettőzött erővel zengi dicséretét. S ha LAUdázva a flagellánsok Mária-himnuszainak hangján szól is, akihez szól, az földi csoda, s ahogyan szól, az a zenei orgonapont kettős költői megfelelője.

Egyrészt a szonett szövege szaggatott szólamlként ismételteti Laureta-Laura nevének nagybetűkkel kihangosított szótagjait. Másrészt a szonett rímképlete (*abba, abba, cdc, cdc*) négyszer is megszólaltatja és ismétléssel erősíti az *a*, *b* és *c* rímet s vele a rímhangzás ölelkező, dalszerű, elégikus rímharmóniáját. (A dantei oktettben feltűnt *abba, abba* elrendezés a petrarcai oktettben kristályosodik ki.)

Petrarcának jó oka volt rá, hogy e szonettben kettős költői orgonapontot zengessen meg. Az ellenszólám fenyegető. A költő Laurát dicséri, de szerelme reménytelen és viszonzatlan: Laura más felesége (a hagyomány szerint Ugo de Sade-é). Ha laudába foglalja nevét, a flagelláns *eretnekek* énekét dalolja. Ha Laureta nevének első szótagja elandalítja, utolsó szótagja tartózkodásra inti. Ha szerelmes szavával Laura nyomába ered, úgy jár, mint Apolló, kinek szerelme, Daphné elfutott a Nap, a költészet és a zene istene elől, s amikor Apolló már-már utolérte, a nimfa apjához, Péneiosz folyamistenhez fohászkozott segítségért. Péneiosz lányát tüstént babérfává változtatta. Apollónak a nimfa helyett csak költői babérmagvető jutott.¹⁰ Ráadásul Petrarca még Apolló féltékeny haragját is magára vonhatja. Érdekes mindezt megkockáztatnia?

⁹ *Francesco Petrarca Daloskönyve*, fordította Csorba Győző et al., szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta Kardos Tibor, Európa, Budapest, 1967, 9.

¹⁰ Vö. Publius Ovidius Naso, *Átváltozások*, fordította Devecseri Gábor, a jegyzetszótárt Szepessy Tibor állította össze, az utószót Szilágyi János György írta, Európa, Budapest, 1982, 23–26.

A kettős költői orgonapont és a szerelmes-szellemes szonett végső kicsengése szerint: igen. A költő szerelme lehet beteljesületlen, de megéneklésével mégis Laura teszi a halhatatlanság és a poliszémia babérkoszorúját a poéta fejére.¹¹

A késő reneszánsz individualizmusának shakespeare-i foka és hangja már polemikusan és drámaian szembefordul Petrarccal (130. szonett: „Úrnőm szeme nem nap, sehogyse”),¹² de személyessége a személyiség fokozott nyomatékával tovább növekszik, s orgonapontja is másképpen szól. Példa – sok közül – a 71. szonett:

No longer mourn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world, with vilest worms to dwell:
Nay, if you read this line, remember not
The hand that writ it; for I love you so,
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.
O! if, – I say, you look upon this verse,
When I perhaps compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse,
But let your love even with my life decay;
Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me after I am gone.¹³

Hogyha meghalok, ne tovább, ne gyászolj,
Csak míg hallod a zord harang szavát,
Mely széthírleli, hogy e rút világból
Legrútabb férgek közé szöktem át;
Sőt, ha versem olvasod, ne idézd
Írója kezét: szívem úgy szeret,
Hogy édes agyadnak a feledést
Kívánja sajtó emlékem helyett.
Vagy ha (mégis) látod írásomat,
Mikor engem a föld már elkever,
Ne mondd ki szegény nevemet se: hadd
Haljon szerelmed halálommal el;

¹¹ Valamint Orso d'Anquillara szenátor 1341 húsvétján – írja Szerb Antal nem kevés iróniával. Mihelyt a szenátor „a római nép lelkes ujjongása közben” Petrarca fejére helyezte a babérkoszorút, a költő „sietve értesítette híveit, hogy e világi dicsőséget csak azért fogadta el, hogy másokat az irodalom művelésére buzdítson”. Szerb Antal, *Francesco Petrarca*, utószó Francesco Petrarca legszebb verseihez, Móra, Budapest, 1955, 151–152. – Kardos Tibor joggal emeli ki a *Daloskönyv*-be foglalt „magas fokú zenei élményt”. (Petrarca életműve és a „Daloskönyv”. Francesco Petrarca Daloskönyve, 500.) Ez ihlette megzenésítőit Jacopo da Bolognától és Dufay-tól Marenzió, Palestrinán, Sweelincken, Monteverdin át Haydnig, Schubertig, Lisztig, Granadosig, Schönbergig, Kósa Györgyig és Szőnyi Erzsébetig.

¹² Shakespeare, *Versek*, fordította Garai Gábor, Szabó Lőrinc et al., Európa, Budapest, 1962, 238.

¹³ *The Complete Works of William Shakespeare*, edited with a Glossary by W. J. Craig, Oxford UP, London, New York, Toronto, 1962, 1116.

Mert a bölcs világ átlát szíveden,
S bár meghaltam, gúnyolni fog velem.

(Szabó Lőrinc fordítása)¹⁴

Aki az életet legbensőbb személyes ügyének tekinti, az a halált sem tarthatja másnak. Lemond a gyászról is, hogy kandi szemek elől megvédje a gyászolót. Az önfeláldozó szeretet önfeladó gesztusa a végső búcsú felrémlő pillanatában. Az összetartozás hitvallása az elválás idején.

A „zord harang szavát” a rímek konfigurációja kongatja meg. Az angol eredetiben az első kvartett csupa magas magánhangzót szólaltat meg, a második csupa mély magánhangzót és kettőshangzót. A harmadik kvartettben ismét a magas hangfekvés az uralkodó, a záró rímpárban a mély regiszter. Bim-bam – angolul is ding-dong.

Az oktettben a rímeknek további konfigurációja is megfigyelhető, ez is a harangzúgást közvetíti. Az első, harmadik, ötödik és hetedik rím zárhangokra végződik, s ezért staccato hatást kelt. Akárcsak a harangtestet megütő harangnyelv. A második, negyedik, hatodik és nyolcadik rím hosszan ejtett hangokon (laterális *l*-eken, illetve kettőshangzókon) zeng ki, s így legato jellegű. Hosszan szól, mint a megkongatott harang.

E két konfiguráció, a figuratív orgonapont költői rokona, a versjelentés mélyebb rétegeből hangzik fel. Az első kvartett a gyász hatását a gyászharang zúgásához köti: amikor a harang elhallgat, némuljon el a gyász is. A harang azonban a második kvartettben sem hallgat el, ahol az elképzelt, feltételezett és felidézett helyzet szerint a költő már halott; s a gyászharang szakadatlanul szól a szonett végéig.

Lehetséges, hogy a vers-zene indulati töltése, mozgása és zengése ellentmond a fölötte kanyargó szemantikus szólamnak? A 11. sor szó szerinti jelentése: ‘feledj el, nevemet se ismételd!’ A sort záró, két szótagot átfogó rím („rehearse”) azonban oly kihívó ismétléssel, olyan tiszta zengéssel felel a 9. sor rímhívó szavára („this verse”), hogy benne csak egyetlen feltörő indulat, sóvárgó kívánság kaphat hangot: ‘emlékezz rám!’ Ki kívánhatja igazán, hogy elfelejtsék? A ‘feledj el!’ és az ‘emlékezz rám!’, a szemantikai szerkezet és a vers-zenei rímkompozíció poláris ellentétét az érzelmi kötődés ereje hidalja át – mint Josquin, Palestrina, Victoria, Tallis vagy Byrd polifóniáját a kristályosan zengő, tiszta szólamok összehajlása, a korszakos jelentőségű, kiérlelt harmóniai rokonság.

A 71. szonett rímei zseniálisan jók. A 87. szonett rímei zseniálisan rosszak.

Farewell! thou art too dear for my possessing,
And like enough thou know'st thy estimate:
The charter of thy worth gives thee releasing;
My bonds in thee are all determinate.
For how do I hold thee but by thy granting?
And for that riches where is my deserving?
The cause of this fair gift in me is wanting,
And so my patent back again is swerving.
Thyself thou gav'st, thy own worth then not knowing,
Or me, to whom thou gav'st it, else mistaking;

¹⁴ Shakespeare, *Versek*, 179.

So thy great gift, upon misprision growing,
Comes home again, on better judgment making.
Thus have I had thee, as a dream doth flatter,
In sleep a king, but, waking, no such matter.¹⁵

Ég veled, te, túldrága, hogy enyém légy,
Eléggé tudod magad is, mit érsz;
Kincslajstromod bontja lelkünk kötését,
Ami jogom volt rád, mind véget ért.
Mert hogy voltál enyém? Nem adományképp;
S mi érdem mérte föl szíved árát?
Nem ok szülötte volt e szép ajándék,
És így hitellevelem visszaszáll rád.
Te adtad, de még nem tudtad, mit érsz; és
Akinek engem, rosszúl – túl! – becsültél:
Juttatásod – alapja félreértés! –
Újra tied, most, hogy jobban itéltél.
Éltem birtokod bűvölő hitében,
Király álmomban, sehogysem az ébren.

(Szabó Lőrinc fordítása)¹⁶

Patrónus és poeta bensőséges kapcsolatát veszélyes vetélytárs zavarta meg, ki maga is költő. Hogy a rivális Edmund Spenser, Christopher Marlowe, Samuel Daniel, John Donne, George Chapman, Ben Jonson, Michael Drayton, George Peele, Thomas Nashe, Thomas Lodge, Richard Barnfield, Robert Greene, Barnabe Barnes, John Davies, Gervas (Jarvis) Markham, sőt maga Homérosz, Vergilius, Horatius vagy Dante volt-e,¹⁷ az éppoly kevésbé fontos, mint az – a Shakespeare-filológia másik kedvenc társasjátéka, játékos kitálósdiája –, hogy ki volt a Shakespeare-sonettek titokzatos Mr. W. H.-e, akinek Thomas Thorpe a *Szonettek* 1609-es kalózkidadását ajánlotta. Henry Wriothesley, Southampton harmadik earlje, bár nevének kezdőbetűi fordított sorrendben tűnnek fel? Vagy William Herbert, Pembroke harmadik earlje? A kezdőbetűk itt megfelelő rendben sorakoznak, ám az earl magas rangja és a Mr. alacsony hangja, meglehet, ellentmond egymásnak. Esetleg William Hart, Shakespeare sógora? Vagy egy másik William Hart, Shakespeare unokaöccse? Vagy William Hughes, akire a 20. *szonett* szójátéka is utalhat? Talán William Hathaway, Shakespeare másik sógora? Netalán William Hathaway, Shakespeare apósa? A későbbi kutatás sajnos azt találta, hogy mindkettőt Richardnak hívták. Lehetséges, hogy Mr. W. H. mögött voltaképpen William Harvey (vagy Hervey), Southampton anyjának harmadik férje, Shakespeare szonettjeinek az ajánlás szerinti „egyetlen nemzője”,¹⁸ szerzője, megszerzője, nem pedig ihletője húzódik meg? Vagy William Hatcliffe, a Vigasságok Mestere?

¹⁵ *The Complete Works of William Shakespeare*, ed. by W. J. Craig, 1118.

¹⁶ Shakespeare, *Versek*, 195.

¹⁷ Vö. Oscar James Campbell–Edward G. Quinn (ed.), *A Shakespeare Encyclopaedia*, Methuen, London, 1966, 704–705. – James K. Lowers, *Shakespeare's Sonnets*, Cliff's Notes, Lincoln (Nebr.), 1965, 26–27.

¹⁸ Shakespeare, *Versek*, 107.

Avagy William Hammond, akinek Thomas Middleton *Sakkjátszma* című drámáját ajánlotta? Avagy William Haughton, a jelentéktelen drámaíró? Vagy William Holgate, egy kocsmáros fia? Esetleg egy másik William Herbert, Pembroke kuzinja? Talán William Harrison, a topográfus, biológus és egyházi? Avagy Henry Willobie, a *Willobie s az ő Avisája* című költemény szerzője, aki egyik szereplőjét H. W.-nek, a másikat W. S.-nek nevezte? Vagy William Hall, a nyomdász? Esetleg pusztán fiktív személy? A drámaíró költői maszkja? Vagy a költő arcának drámái álarca? Egyik sem? Mindkettő? Lehet, hogy Mr. W. H. voltaképpen William *Himself*, azaz Shakespeare maga? Ha nem ismer valakit, a filológia találékonysága nem ismer határt.¹⁹

De bárki volt is a patrónus és a vetélytárs, a pártfogó és a poéta szorosán pántolódó, érzékeny kapcsolata a féltékenység és megaláztatás szakítópróbáját nem mindig állta ki. A patrónus a költő szerelmét is pártfogolta, s elszerette kedvesét (40–42. *szonett*), majd a rivális költőt részesítette pártoló figyelmében (78–86. *szonett*). A vetélytárs fenyegető fellépése és elhessenthetetlen jelenléte a magasztalás hangját mind gyakrabban keverte el a kételyével. A felgyülemlett sérelem szakította ki a költőből a 87. *szonett*ben a szakító szót: „Farewell!”? Alkalmasint. De hogy miféle sérelem (és kitől), azt teljes bizonyossággal nem tudhatjuk. A szonettek sorszámozása nem mindig esik egybe megkomponálásuk kronológiájával. Címzettjük is változhat.²⁰ A 87. mindenesetre szakító szonett. A kétség bizonytalansága megengedi a tűnődőn hosszú versindítást; a kétségbeesés bizonyossága kurtán mondja ki az „Ég veled”-et.

A szonett a fájdalmas ironia mesterműve. A személyes sértést személytelen szavak torolják meg. A benső barátságot hivatalos kifejezések minősítik vissza üzleti tranzakcióvá. Az egykor oly drága barát most „túl drága” („too dear”). A kapcsolat bensőségessége merő birtoklás („possessing”). A felbecsülhetetlen belső érték természetes kisugárzása a külső érték számító számbavétele („Eléggé tudod magad is, mit érsz”). A minőség mennyiséggé, „kincslajstrom”-má silányul, a lélek kötése határidős, lejáratos, lejárt és lejáratott kötelezettségé.

A második kvartett oknyomozó magyarázattal folytatja az első devalváló gesztusát („Mert hogy voltál enyém?”). A fordító tévedése folytán „Nem adományképp”; az angol eredeti szerint éppen úgy („but by thy granting”). A vagyonos adományozó személyét a belső kincseitől megfosztott, nincstelen költő ironikus mozdulattal úgy emeli, növeszti,

¹⁹ Vö. Hyder Edward Rollins (ed.), *A New Variorum Edition of Shakespeare: The Sonnets*, Lippincott, Philadelphia, 1944, II, 195–313. – Kéry László, *Shakespeare költeményei*. Shakespeare, *Versek*, fordította Garai Gábor, Szabó Lőrinc et al., Európa, Budapest, 1962, 305–306, 310. – F. E. Halliday, *A Shakespeare Companion*, Penguin, Baltimore (Maryland), 1964, 462–463. – A. L. Rowse, *Shakespeare's Southampton: Patron of Virginia*, Harper and Row, New York, 1965, 61. – John Dover Wilson (ed.), *The Works of William Shakespeare, The Sonnets*, Cambridge UP, Cambridge, 1966, LXXXVIII–CVIII, 115. – Stephen Booth, *Shakespeare's Sonnets*, Edited with Analytic Commentary, Yale UP, New Haven, 1978, 547–548. – Hallett Smith, *The Tension of the Lyre: Poetry in Shakespeare's Sonnets*, Huntington Library, San Marino (CA), 1981, 15. – Robert Giroux, *The Book Known as Q: A Consideration of Shakespeare's Sonnets*, Atheneum, New York, 1982, 18, 20, 24. – Stanley Wells, *Shakespeare: An Illustrated Dictionary*, revised edition, Oxford UP, Oxford, 1985, 165. – Tótfalusi István, *Ki kicsoda Shakespeare világában*, Móra, Budapest, 1994, 160–161.

²⁰ Vö. T. G. Tucker, *Introduction to The Sonnets of Shakespeare*, Cambridge UP, Cambridge, 1924, Li., Lxi. – Edward Hubler, *The Sense of Shakespeare's Sonnets*, Hill and Wang, New York, 1962, 86–88. – F. T. Prince, *Shakespeare: The Poems*, Lonmans, London, 1963, 34–35. – Tim Cook, *Introduction to The Poems and Sonnets of William Shakespeare*, Wordsworth Editions, Ware, 1994, VI–VII. – A krízist a 116. *szonett*ben kiengesztelődés követte.

hogy önmagát süllyeszti, törpíti („S mi érdemem mérte föl szíved árát?”). A költő érdemtelennek bizonyult a jutalomra („És így hitellelem visszaszáll rád”).

A harmadik kvartettben tovább dagad az ironikus indulat. Egykor (például a 18. szonettben) a költő büszkén hirdette, hogy ő ad halhatatlanságot barátjának („Mig él ember szeme s lélegzete, / Mindaddig él versem, s élsz benne te”). Most a barát adományát tévedésnek, rosszul kalkulált ügyletnek bélyegzi („Juttatásod – alapja félreértés!”).

A fájdalom iróniája a frappánsan fordított mesteri verszárlatban tetőzik, mely illúzió és valóság drámai konfliktusát két sor ütköztetésével összegzi, sűríti: „Éltem birtokod büvölő hitében, / Király álmomban, sehogysem az ébren.”

Az érzések elsőkélyesedését találékonyan hitvány rímek hangszerelik. Már a 79. szonett felpanaszolja, hogy „romlik édes zeném”, s a panaszt – okot és okozatot udvariasan felcserélve – mindjárt meg is indokolja „helyét / Beteg műzsám másnak engedi át”.²¹ Könnyen megetheti: a rímek édes vers-zenéje e szonettben is romlatlan.

A szakító szonettben azonban az irónia a vers-zenét is utoléri: a rímek mesterien rosszak. A tizennégy rímhelyen tíz ízben szólal meg ugyanaz a rím, mintegy az egyhangúság orgonapontjaként. A monoton rímharmóniát az utolsó sor két belső ríme („king”, „waking”) szellemesen monoton melódiával erősíti.

A sorvégi rímek hitványságát grammatikai alkatuk is hangsúlyozza: a tíz, -ingre végződő egyforma szótag egyaránt képző- vagy ragrím.

E rímsszavak jelentése kivétel nélkül poéta és patrónus egykor oly gazdag kapcsolatának elértéktelenedését és megszakadását emeli ki és sokszorozza meg. Az utolsó szótagok tíz *i* hangja rikít, sivít: olcsó érzéseket olcsó rímmel kiabál ki, s a visszájára fordult érzést fordított (felső) orgonaponttal érzékelteti.²²

A fordított orgonapont hatását olykor az *i* hangot megszólaltató rím előtti szótag *i*-je is felfokozza (a harmadik sor végén „releasing”), s ezzel egyben külön nyomatékot ad a magas hangú „-ing”-rímnek az első és harmadik sor végén („possessing” – „releasing”), mivel e két szóban csak az utolsó szótag rímel, az utolsó előtti csupán csikorog. Ugyancsak az *i* hangot emeli magasra az ötödik és hetedik sor utolsó szava („granting” – „wanting”), amelyben az utolsó szótag rímel, de az utolsó előtti nem. Ezzel a felső orgonapont magas hangzású rímei a shakespeare-i szonett megszokott rímképletét is ritkítják, rombolják. Romokban hever a barátság is.

A költői iróniát szolgálja az a körülmény is, hogy a rímhangzás fordított orgonapontjának kiemelt magas szólama mindvégig fonetikailag és metrikailag hangsúlytalan „nőrrímek”-ben, toldalékelemként szól.²³ A barátság tetőpontján álló 18. szonettben Shakespeare csupa hímrímű sort használ. A barátság mélypontján, a 87. szonettben tizenkét nőrrímű sort ír. Csak a volt barát fennhéjázását gúnyoló második és a barátság végét hírlelő negyedik sor hímrímű.

²¹ Shakespeare, *Versek*, fordította Szabó Lőrinc, 187.

²² A fordított – felső vagy középső szólamban jelentkező – orgonapontra vö. Eric Blom (ed.), *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London and Basingstoke, fifth edition, 1973, VI, 608–609. – Michael Kennedy, *The Concise Oxford Dictionary of Music, based on the original publication by Percy Scholes*, Oxford UP, London, New York, Toronto, 1980, 286, 484. – Böhm László, *Zenei műszótár*, Editio Musica, Budapest, 1990, 186.

²³ Vö. George T. Wright, *Shakespeare's Metrical Art*, U of California P, Berkeley, Los Angeles (CA), 1991, 161–162.

A fokozatosan felhalmozódó indulat és ironia a vers-zene tekintetében is a szonettet záró sorpárban tetőződik. A sor végén a ragrím eltűnik, a rímpár kitisztul, ígére főnév felel („flatter” – „matter”). A tiszta rím azonban maga a tiszta ironia: a bűvölő álmó hízelgő hangjára a prózai valóság tárgyilagosan tényszerű, anyagszerűen súlyos, tömör tagadással válaszol. Az illúzió magas röptét alliteráció is segíti („dream doth flatter”), az illúzióvesztés zuhanását a tiszta rímet megelőző két egy szótagú szó is szolgálja („dream doth” – „no such”), s a „Thus”, „doth” és „such” azonosan ejtett magánhangzója is gyorsítja. A „dream doth flatter” és a „no such matter” teljes hangzásában a „no” a „dream”-et, a „such” a „doth”-t és a „matter” a „flatter”-t tagadja. A rím levágódik és elterül.

A szemantikai zuhanást az utolsó két sorban a fordított, felső orgonapont koncentrált kihangzása és hirtelen megszakadása is kifejezi. A „thee”, „dream” és „sleep” *i* hangja a „king” *i*-jéig ível, amely főnévben, sőt magas méltóságnévben felcsendülve ismétli, folytatja, fokozza és összegzi a korábbi alant járó ragrímek „-ing”-jeinek *i*-jét. Erre ölt nyelvet a „waking” „-ing”-jének szegényes todaléka. Itt ér véget a fordított orgonapont. A vers-zene szólama innen már csak lefelé léphet („no such matter”). Az orgonapont elnémul. Hangzása is, elhallgatása is a teljes versjelentést teszi hallhatóvá. Így lesz részese a műalkotás érzékletes értéktételének.

A Dante-, Petrarca- és Shakespeare-sonettek költői orgonapontjának formaalkotó funkciója – ha nem is egyformán, de egyaránt – bizonyítja: a versnek minden pontja archimedesi pont.²⁴

²⁴ A költői orgonapont a reneszánsz után, a barokk és a romantikus szonettben is felzeng (John Donne: *17. Szent Szonett*, John Milton: *A piemonti vérengzésre*; William Wordsworth: *A Westminster-hídon*); Shelley *Óda a Nyugati Szélhez* című költeményének V. részében még a rímképletet is megváltoztatja; s nem kevésbé jelentős tényezője a rímhangzásnak, mint a zenei orgonapont a feszültségteljes zenei harmóniának (Bach: *d-moll prelúdium*, *Das Wohltemperirte Clavier*, I. sorozat, Bach: *Kromatikus fantázia és fúga*, Bach: *Olasz koncert*, II. tétel; Brahms: *Német requiem*, III. tétel, fúga).

Az Arthur-mondakör feltámadása A preraffaeliták és a középkor

NÉMETH ANIKÓ-PÁLFY MIKLÓS

Lovagi eszmények és lázadás

Elég közismert dolog, hogy az európai irodalom és képzőművészet történetében nemcsak az ókori témák újraszületése vagy újrafeldolgozása jellemez időről időre egész korszakokat, hanem a középkori témáké is – ennek ellenére csak keveset olvashatunk egyes középkori témák „feltámadásának” az okairól: arról, hogy mi motiválhatott egy művészt vagy egy művészcsoporthoz a kérdéses középkori téma kiválasztásában.

Ilyen feltámadást eredményezett – a német posztromantika (Wagner) mellett – a XIX. századi angol posztromantikusok egy csoportjának, a preraffaelitáknak a mozgalma is. A preraffaelitáknak az ad különleges jelentőséget, hogy ez az irányzat – a szecesszió egyik előfutára lévén – szinte napjainkig hatással volt, s most is hatással van az angolszász és az európai kultúrára.

Míg a francia romantika nem fordul a középkor felé (Victor Hugót kivéve, aki *A párizsi Notre-Dame* című regényében középkori környezetet választ díszletül), az angol romantika irodalmában szinte folyamatos a középkor felidézése: Macpherson *Ossziánja* és Th. Percy balladagyűjteménye (1765) lényegében ugyanazt az intellektuális igényt elégíti ki. Wordsworth verset írt Galahadról. A viktoriánus kor költőjének, Tennysonnak a ciklusa, a *Királyidillek az Arthur-mondakör minden főbb epizódját felöleli*, s a fő motívumok jelen vannak kortársának, a preraffaelita W. Morrisnak *The Defence of Guenevere*-jében is.

Nagy ellentét van azonban a *Királyidillek* didaktikus hangja és Morris *The Defence of Guenevere*-jének világa között, amelyben Ginevra a lázadás szimbóluma: a preraffaeliták művészetelmélete lázadást jelentett a viktoriánus kor puritanizmusával szemben. Felmerül azonban a kérdés, hogy ebben az esztétikai szembefordulásban, ebben a szépségeszméből kinövő etikában és humanizmusban mi lehetett a szerepe az Arthur-mondakörnek. Miért éppen ehhez a világhoz: a középkori szellemiségnek/irodalomnak ehhez a misztikus vonulatához és ennek transzcendens jelképrendszeréhez fordultak a preraffaeliták? Összefügg-e mindez azzal a ténnyel, hogy a preraffaelitáknál – másoktól eltérően – a múltnak elsősorban a szépsége kap hangsúlyt, s hogy társadalomjavító szándékú lázadásukat ennek a szépségnek a kultuszával akarják végrehajtani, meghaladva a romantikát, sajátos és egyedi etikát teremtve?

Ahhoz, hogy a fenti kérdésekre választ adhassunk, tisztában kell lennünk a lovagkor eszményeivel, a közgondolkodásban ugyanis sokáig összekeveredtek és ma is gyakran cserélődnek fel a XII–XIII. század kulcsfogalmai: az „udvari” („courtois”) és a „lovagi” („chevaleresque”) életforma fogalmai. Ezek az eszmények a trubadúrlírában, illetve a francia lovagregényekben tükröződnek a legtisztábban.

A preraffaeliták a lovagi eszményeket elsősorban angol irodalmi hagyományokból merítették: azokból a hagyományokból, amelyek Sir Thomas Malory *Arthur halála* című

XV. századi műveiből táplálkoznak – márpedig Malory nem az udvari, hanem a lovagi eszményeket képviseli. Úgy gondoljuk, a preraffaeliták ráérezhettek arra, amit csak az irodalomtudomány újabb kutatásai tártak fel: arra, hogy az „udvari” és a „lovagi” életforma, értékrend, szerelem egymásnak sok szempontból ellentmondó dolgok. Véleményünk szerint a XII. századi lovagi szerelem a kibontakozó udvari szerelmi kódex manírjaival és természetellenességével való többé-kevésbé tudatos szembefordulás is volt, s a preraffaeliták választása egyértelműen erre a Malory közvetítette lovagi értékrendre esik. Miben rejlik tehát a lovagi eszmények lényege, szemben az udvari értékrenddel?

Lovagi szerelem: a szépség kultusza

Sokszor lehet olvasni, hogy a XII. század „találta föl” a szerelmet (a „modern” szerelmet, amely szenvedéssel jár). Ez persze túlzás – mégis: a trubadúrlíra, majd a lovagregények olyan szerelemfelfogást tükröznek, amelynek lényege, hogy az ember elfogadja a szenvedélyt, s egyben uralkodik is fölötte. A szerelem eszerint a személyiségfejlődés lényeges összetevője: nem válik még filozófiává (mint a neoplatonizmusban), hanem megőrzi érzéki és érzelmi jellegét, s épp ezért képes hozzájárulni a személyiség kiteljesedéséhez: a lélek nemesedéséhez. A XII. századi udvari szerelem („courtoisie”) elmélete szerint a szerelem minden jónak és szépnek a forrása, ugyanakkor független a „beteljesüléstől”, sőt beteljesületlen kell hogy legyen, hiszen a lelket valójában a már-már tárgy nélküli vágy: a „tisztaságból” fakadó Erény nemesíti. A beteljesületlenség követelményéből fakad, hogy ez a szerelem csakis a házasságon kívül képzelhető el, mivel a házasság egyik követelménye a nemesi/főnemesi-udvari környezetben éppen a hatalmat és vagyont szentesítő ún. „beteljesülés” volt. A beteljesülhetlenség biztosítékaként nagy társadalmi távolság kellett hogy legyen a „szerelmesek” között; a távolság egyébként egy kegydíjből élő dalnok s az erődített nemesi udvarban élő hölgy között fizikailag eleve adva volt.

Mind az udvari, mind a lovagi szerelem a „(ki)választottaknak”, egy lelki-szellemi elitnek az életformája, amely az antik szerelem nyers erotikájával és végzetszerűségével a kifinomultságot állítja szembe. Az, hogy a szerelem minden erény és minden emelkedettség spirituális forrása, egyben a Szép(ség)nek, az esztétikumnak az etikum fölé rendelését is jelenti, hiszen a Szépség az emberi kapcsolatokban teljesedik ki igazán.

A lovagi szerelem azonban elveti a beteljesületlenség gondolatát. Ez a szerelem a mind testi, mind szellemi-erkölcsi elegancia elmélete: a Szépség kultusza mind testi, mind pedig lelki, szellemi és erkölcsi értelemben.

„Az egyik legfontosabb különbség [...] az volt a kétféle szerelemfelfogás között, hogy a lovagi szerelem a testi egyesülést természetesnek vette a férfi és nő kapcsolatában. Ennélfogva a házasságot mint a szerelmi viszonyt szentesítő intézményt is elfogadta.” (Szabics, 39. old.) Mi több: „a házasságon kívüli szerelem szintén testi és lelki egyesülésben teljesedett be”. (Uo.) További fontos különbség Szabics szerint, hogy míg az udvari szerelem a két fél egyenlőtlen kapcsolatát tételezte fel, a lovagi szerelem a felek egyenlőségén alapult. A lovagi szerelem szellemi oldalára, a testi-lelki-szellemi egység misztikumára ugyanakkor P. Gallais mutat rá: „Az Isten iránti szeretet útja nem kerülheti meg az emberi szerelmet: a szellemhez a szív vezet el, és a teljes embernek kell a szellem elé járulnia.” (58. old.)

A következő gondolat pedig a lovagi szerelem szinte mélylélektani értelmezése: „A másik keresése – ha ez valóban a másik lényegére irányul, s nem pedig egy Don Juan-i vadászat a gyűjtemény gyarapítása érdekében – mély önmagunk kereséséhez vezet.” (Gallais, 182. old.) Ez a jungi „individuiációs folyamat” lényege is.

Azt az állításunkat, hogy a lovagi szerelem az udvari szerelmi kódexszel való tudatos szembefordulás is volt, a Lancelot-feldolgozásokkal, de különösen Chrétien de Troyes *Lancelot*-jával igazolhatjuk a legszemléletesebben. A lovagi szerelem is erősen kodifikált társadalmi elmélet és életforma volt; de ez nem jelentette azt, hogy az egyén számára a boldogság lehetetlen lett volna. Lancelot és Ginevra története éppen ezt mutatja meg: szerelmük Chrétien szerint minden tekintetben beteljesült szerelem volt. Ez pedig már-már lázadás, mivel tudjuk, hogy Chrétien egyébként házasságpárti volt. Ez a „lázas” mindenestre sejteti a véget: az arthuri világ végül összeomlik, de nem azért, mert az eszményrendszer kodifikált, hanem egyszerűen azért, mert elvárásai alig teljesíthetők. Talán ezzel is magyarázható, hogy később, a XIII–XIV. században a lovagi szerelmet háttérbe szorítják az udvari szerelmi kódex előírásai.

Szerelem vagy hatalom

Chrétien de Troyes minden regényében végigkövethető a lovagi életforma két oldalának, a szerelemnek és a vitézségnek a párhuzama és dilemmája: Míg az *Érec és Énide*-ben a lovagi erények gyakorlásáról feledkeznek meg a hős a szerelem bűvöletében, addig Yvain a szerelmét hanyagolja el a lovagi kalandokért. Érec és Énide, a férj és a feleség végül együtt indul kalandokra, az *Yvain* pedig megbocsátással, kompromisszummal végződik. A két regény közös tanulsága, hogy a szerelem és a lovagi „aventure” között nincs ellentmondás – kiegyensúlyozzuk, sőt feltételezzük egymást.

A tökéletes lovag, akinek a számára a szerelem és a hősiesség egyetlen „aventure”: Lancelot. Számára az „aventure” nem egyszerű kaland, hanem hősi vállalkozás, egyszersmind titokzatos esemény, rejtélyes történet, jelképes fordulat, csodálatos fejlemény. Ezek mindegyike külön-külön is csoda, mert túlmutatva önmagán metafizikai értelmet nyer. Ilyen „aventure” a bűvöletes szerelem is, mert itt az „aventure” azonosulás a csodával – az „aventure” a legnagyszerűbb vállalás.

P. Gallais szerint azonban „Chrétien regényeinek valódi témája nem is annyira a szerelem és a vitézség (»Amour et Prouesse«) konfliktusa, mint inkább az a konfliktus, amely a szeretni tudás és a szeretetre/szerelemre való képtelenség (»amour authentique et amour inauthentique ou manque d'amour«) között feszül”. (201. old.)

A fenti állítást alátámasztandó, több párhuzamot is vonhatunk. Érdekes egyrészt Chrétien de Troyes *Lancelot*-jának és *Perceval*-jának a párhuzama (túl azon, hogy mindkét mű befejezetlen). Lancelot túlvilági útra indul, hogy kiszabadítsa és visszahozza elrabolt szerelmét, Ginevra királynét. Perceval szintén túlvilági küldetéssel indul útjára: a Grál felkutatására. Percevalnak az lesz a veszte, aminek a kiválasztottságát köszönheti: a balgasága; szükségszerű ugyanis, hogy a kiválasztott együgyű legyen, mégis, a megváltáshoz kevés a „csak” hősi erény. Érdekes továbbá a két Grál-történetnek, a XII. századi Chrétien de Troyes-műnek (ez a *Perceval* vagy *Le Conte del Saint Graal*) és a XIII. századi próza-regénynek, a *Queste del Saint Graal*-nak a párhuzama is: ez utóbbiban éppen hogy egy

nagyon is tudatosan felkészült hős lesz a Grál lovagja (Galahad, Lancelot fia), ám küldetésének vége egyben az életének a végét is jelenti, s ezáltal az ő veszte is ugyanaz lesz, aminek a küldetését köszönheti: a kiválósága. Nos, a *Queste del Saint Graal* a prózában írt XIII. századi *Lancelot*-nak a folytatása. Ezek a regények egy nagyobb ciklus darabjai; a ciklus első tagja a *Merlin*, utolsó pedig a *Mort du roi Arthur*, de ezek a regények már nem elsősorban a szerelemről szólnak (földi vagy földöntúli szerelemről), ezeknek a témája sokkal inkább a hatalom és a lemondás: lemondás a hatalomról és lemondás a szerelemről. Merlin veszte az lesz, hogy hatalmát egy vélt „szerelemért” adja cserébe, a *Mort du roi Arthur*-ben pedig már az egész lovagi világ omlik össze az általános hatalomvágy, a bosszúvágy és a gyűlölködés következtében.

Úgy gondoljuk, hogy amit P. Gallais Chrétienről mond, érvényes ezekre a XIII. századi prózaregényekre is, amelyekben nincs ugyan kimondva sehol, ám az utókor számára mégis nyilvánvaló a tanulság: minden megadatik, még a hatalom is, annak, aki szeret, s minden elvétetik attól, aki nem tud vagy nem akar szeretni. A hatalom pusztít, ha nem szorítják korlátok közé, s a szerelem is rombolhat, ha nem érvényesülhet feltételek nélkül.

Chrétien (a verses regény) Percevalja egyébként nem az uralomra, nem a hatalomra tör, mert azt sem tudja, hogy van-e valamilyen küldetése; a verses *Lancelot* főhőse pedig kizárólag az elrabolt királyné visszahozására bocsátkozik túlvilági kalandokba, egy emberi kapcsolatban mutatva föl a Szépséget. Malorynál ez a XII. századi lovagi eszmény él tovább: a szépség és annak kultusza; s ez a kultusz – egyedülálló módon – a preraffaeliták művészetelméletében bontakozik majd ki társadalomformáló etikává. Igényelte-e a kor ezt az új etikát?

Arthur-mondakör: lázadás szépséggel

A viktoriánus kor (1837–1924) társadalmi, kulturális és természettudományi változásai az ember addig is szorongató félelmeit és bizonytalanságait még inkább felnagyították. A vallás is kezdett veszíteni „földi hatalmából”: már nem jelentett mindenki számára egyetlen, biztos kapaszkodót és megkérdőjelezhetetlen tanokat, törvényeket. A puritanizmus léleknyomorító szemlélete a szerelmet Isten iránti elkötelezettségnek tekintette, és csak a család keretein belül fogadta el. Egyébként a szerelmet az örök kárhozathoz vezető bűnös váagnak tekintették. A keresztény filozófia szeretet- és szerelemkonceptiója Isten szeretetét és a neki ajánlott szerelmet állítja a középpontba: „Igaz, mély szeretetet csak maga Isten tud adni, magában és magáért.” (Gilson, 271. old.) A kérdés az, hogy a földi lét csábításainak kitétt ember vajon képes-e önmagát Istennek teljesen alárendelni azért, hogy testestül-lelkestül csak őt szolgálja. (Uo., 281. old.) A XIX. századi gondolkodásmód a puritanizmus, a romantikus lángolás és a lovagi irodalom sajátos ötvözete. (Houghton, 341. old.)

A XIX. század embere egyre fojtogatóbbnak élte meg a szigorú tilalmakat és intelmeket; újabb kapaszkodókat és biztos pontokat keresett, hogy igazolni tudja törekény emberi létét, és kételyeire is kaphasson valamiféle választ. Shelley sorai sok gondolkodó kortársa művében is megfogalmazódtak: „Mi is az élet? Gondolatok és érzelmek, melyek akarva vagy akaratlanul keletkeznek, és mi szavakban próbáljuk mindezeket kifejezni [...] Megszületünk és létünk elfelejtődik [...] Milyen hiú dolog is azt gondolni, hogy a szavak áthatolnak az élet misztériumán!” (Uo., 218. old.)

A viktoriánus Angliában az egyik kapaszkodót a középkor szellemisége és művésze-
te jelentette. A preraffaeliták lázadásának eszköze a középkori kultúrának az a szépségesz-
ménye és életfelfogása volt, amely a természet minden kis részecskéjét Isten ajándékának
tekintette. Az ember feladata e szépség gondolatban és anyagban való megszólaltatása,
bármilyen szerepet rótt is rá a sors, akár a kétkezi munkását, akár a művészt. Tanítható,
hogy észrevegyük és értékeljük az alkotás folyamatának és eredményének a szépségét;
mindazt a szépet, amelyet Isten a természet vagy a mi tehetségünk és belső érzékenysé-
günk által tesz láthatóvá.

John Ruskin fel is teszi a kérdést: „Mi más lehetne a feladatunk, mint hogy az egész
szellemet általános erővé és a szeretetet pedig melegséggé és becsületességgé fejlesszük,
a többit pedig keressük a mennyben?” (Ruskin, 1851, 256. old.)

Szépség, amely „segít legyőzni a sátánt”

Ruskin véleménye szerint a „keresztényi szeretet koncepciója nem más, mint hogy
minden emberi öröm kívánatos, de ezek közül egyik sem fog beteljesedni”. (Ruskin, 1888,
112. old.)

A preraffaeliták felfogása szerint ahhoz, hogy örülni tudjon az ember, észre kell ven-
nie mindazt a szépséget, amelyet Isten a természet csodáiban megteremt, és amelyet önma-
gunk vagy mások tehetsége és szelleme által létrehozunk. E mozgalom gondolkodói és
művészei számára – Isten tagadása és elfogadása között örlődve – a szerelem és a szeretet
a szépséggel mint örök és mindenek fölött álló értékkel fonódott össze. Mélyen szeretni
csak az az ember tud, aki észreveszi a földi élet szépségeit, származzanak azok akár em-
bertől, akár Isten közvetítésével a természetből. Isten iránti szeretetünk is csak akkor tel-
jes, ha megtanuljuk és vállaljuk a földi szerelmet. Mindaz a szépség, amelyet magunk és
mások boldogságára teremtünk s amelyre vigyázunk is, közelebb visz bennünket a szere-
tethez és a szerelemhez: az Istenhez.

„Amit szeretünk, meghatározza az egyéniségünket, és egyben jele is annak, hogy
mik is vagyunk...” (Ruskin, 1898, 78.)

William Morris Guenevere-jének (1858) vállalt szerelme ad erőt, hogy „Isten ellené-
ben” szeressen. Egyetlen eszköze a „szépsége”, amelyet Ruskin a „lélek kultúrájának és a
lélek szépségének” nevezett („soul-culture”, „soul-beauty”, 1888, 112., 119. old.). Miből is
áll ez a szépség? A nő gyengédségéből, az énjéből mindenki felé kisugárzó szeretetéből,
Launcelot csodálatát is kiváltó liliomszerű mozdulataiból és a vállalásból. Vállalja az „új
örömet”, és hogy hagyta magát sodortatni, és hagyta, hogy elvakítsa Arthur „nagy neve és
kicsiny szerelme”.

„Eretnek szépség”

Mivel is ajándékozta meg Guenevere-t „égbekiáltó bűne”? *Bátorsággal*, amely
kimondatja vele, hogy szeretett; *örömmel*, hogy újra átérezhette azt a gyermeki örömet,
amikor az ember felszabadul és megszabadul minden rossztól; *szépséggel* és a *lázáadás*
élményével, amely erőt ad a „rossz” elviseléséhez.

A külső-belső emberi szépség és a természet szépségét értékelő érzékenysége ad
erőt és bátorságot Guenevere-nek, hogy elviselje a lovagok (ahogy Morris nevezi őket:
„Great/Fair Lords”) által képviselt külvilág ítéletét. A „világ” pedig ítélkezik a nő, a ki-

rállye felett, aki a saját halálát kívánja Launcelot elvesztésekor. A világ ítélkezik, mint Isten, de akik ítélkeznek, vajon valóban isteni tulajdonságokkal bírnak-e? Vajon a lovagok jelene és múltja is feddhetetlen?

Nem eretnek gondolat-e, hogy ezek szerint a szépség mint erő s ezáltal a vállalás erkölcsi tartást ad Guenevere-nek? Az „eretnek szépség” boldogsággal is megajándékozta.

Humanizmus szépséggel

Thomas Carlyle-nak a boldogságról alkotott véleménye („Boldogság? Mi az? Mit számít, hogy boldog-e az ember, ha pillanatok alatt a Mából Holnap lesz, a Holnapokból meg Tegnapok?”, 156. old.) tükrözi a töprengő, önmaga válaszait kereső XIX. századi gondolkodó életszemléletét, aki számára már nem a Biblia az egyetlen forrás. Ő bízik a gondolataiban és a művészi, valamint az „igazi” életben átélt és megfigyelt tapasztalataiban. William Morris Guenevere fohászával fogalmazza meg, hogy milyen fontos is a boldogság: „Imádkozzunk! Hát nem azt akarja az Úr, / hogy mindenki boldog és jó legyen?”

A preraffaeliták is félnek, hogy a Holnapok máris Tegnapokká válnak, de a boldogság utáni vágyuk nem a földi örömök önző hajszolását szorgalmazó élet- és művészet-szemléletben kapott hangot, hanem esztétikájukban, amelyből a XIX. század egy sajátos etikája nőtt ki.

A Morris-féle „Arthur-legenda” nem tagadja meg a középkor boldogság-szemléletét. Annyiban más, amennyiben ezt a kérdést másképp látta egy emberközpontú, az esendőséget középpontba állító, mások bajait és szenvedéseit megérteni próbáló gondolkodó-csoport. Vállalták azt az eretnokséget, hogy a Földön csetlő-botló, bűnbe eső emberek – köztük királyok és királynék – megszólaltatásával, azok külső-belső szépségével valamiféle „isteni” üzenetet közvetítenek. A „szépség üzenete” pedig arról szól, hogy emberi mivoltunk ellenére is közel kerülhetünk Istenhez, ha értékeljük, megformázzuk és tanítjuk a magunkban, másokban és a világban fellelhető szépséget. Így a szép, a szépség (legyen az munkafolyamat vagy az emberi szellem és fizikai munka valamilyen terméke, esetleg csak egy szép, emberi megnyilatkozás, mint például Guenevere vallomása) Isten és Ember legközvetlenebb kapcsolatát jelenti.

A preraffaeliták humanizmusa tehát az esztétikát állítja a középpontba. Vagyis, a szépség az Emberen keresztül fontos: az Ember a szépség eszközével tud megszólalni és szépséget közvetít, függetlenül attól, hogy a sorsa vagy Istene milyen szerepet szán neki a Földön: az íróét, költőét, festőét vagy csak a kétkezi munkását, netán éppen a királynéét. Ez a „humanizmus” befogadja azt a boldogságkeresést és -felfogást, amely tudatosan vállalja azt az „eretnokséget”, hogy az embert ne csak a túlvilágon várja a földi élet szenvedéseinek a függvényében valamiféle boldogság, hanem még hús-vér mivoltában is keresse, tapasztalja és továbbadja ezt az élményt. A preraffaeliták számára nemcsak a boldogság tartalma a fontos, hanem a hogyanja is. Hogyan lehetett volna boldog Guenevere a nyomasztó büntudata ellenére, ha belső szépsége, érzékenysége nem láttatja meg vele környezete természeti és emberi szépségeit, és hogyan lett volna képes arra, hogy tettére nem mások megvádolásával keresett mentséget?

Ugyan Guenevere szépsége isteni eredetű, de emberivé lesz, mert emberien nyilvánul meg, nem tagadva esendőségét és törekenységét.

„Éltető szépség”, szabadság

A preraffaeliták Isten ajándékát, a természet szépségét, beleértve az emberi jóság és tehetség által létrehozott szépet, az élet elsődleges céljának tekintették. Véleményük szerint a művészet, amely szépséggel és örömmel ajándékozza meg a bűnök és a büntudat súlyát cipelő kis földi teremtményt, legyen az akár alkotó, akár az alkotás élvezője, az az esz-köz, amely elviselhetővé teszi a földi életet.

Ruskin „éltető szépségről” beszél (1886, 112. old.), amelyet a művészetben egy tárgy vagy egy gondolat is képviselhet, s amely Istentől kapott ajándék. Ezt az isteni ajándékot a művész, az alkotó ember önti formába; így Isten társa lesz a földi rossz, a csúnyaság és a félelmek legyőzésében. Ezek a formák: képek, épületek, költemények vagy „csak” egy szép gomb, ezek az „éltető szépségek”, vagyis csodálatos érzelmek hordozói a nézőből vagy a tárgyak használóiból talán a jót, az érzékenységet, az örömet és a szeretetet válthatják ki.

Guenevere éltető szépsége a vállalása.

Ez ad neki erőt a szabad döntéshez. E döntése azonban nem teszi árulóvá. Szerelmének vállalása csak annyit ad ki a másik két férfiből, Arthurból és Launcelot-ból, amennyi ahhoz szükséges, hogy a szabad nő (itt a szabadság nem a földön és égben kötött kötelezettség alóli kibújást jelenti, hanem azt a szabadságot, amely éppoly fontosnak tartja a mély emberi érzelmek formáló erejét, mint a rációét) megértesse a felette ítélkezőkkel, hogy Arthur iránti érzelmeit nem semmisíti meg egy újabb érzés. Szépségéből fakadó szabadságából, illetve e szépség és szabadság kapcsolatából valami emberi születik, ami a „bűnt” is emberivé szelídíti.

Hivatkozások:

Thomas Carlyle, *Past And Present*, Richard D. Altick (ed.), New York University Press, New York, 1843.

J. C. D. Clark, *English Society 1688–1832*, CUP, Cambridge, 1985.

Pierre Gallais, *Perceval et l'initiation*, Sirac, Paris, 1972.

Etienne Gilson, *Spirit of Medieval Philosophy*, trans. by A. H. C. Downes, University of Notre Dame Press, London, 1934.

Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind, 1830–1870*, Yale University Press, New Haven, 1957.

William Morris, *The Defence of Guenevere and Other Poems*, Longmans, Green, London, 1858.

John Ruskin, *Modern Painters*, vol. II, George Allen, London, 1888.

John Ruskin, *On the Old Road (1834–1885)*, George Allen, London, 1851.

John Ruskin, *The Crown of Wild Olive*, George Allen, London, 1898.

John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, George Allen, London, 1886.

P. B. Shelley, *Selected Poetry and Prose*, Holt Reinhard and Winsten, New York, 1951.

Szabics Imre, *A trubadúrok költészete*, Balassi Kiadó, Budapest, 1995.

Nietzsche esete az öreg Istennel

KISS IRÉN

A mostani ezredforduló egyik legérdekesebb kérdése: hogyan viszonyul „a keresztényfölöttivel legyőzni a megvalósult kereszténységet” nietzschei programja a Bibliában megjövendölt végidőkhöz és a Második Eljövétel Krisztusához?

Ha a német költő-filozófus Zarathustrája a megfelelő karizmával megáldott személyiség lett volna, a XIX. század utolsó harmadában talán vallási forradalmat csinált volna. Korai érkezése azonban eleve kizárja a karizma meglétét – talán ezért vált belőle ember és tanítványkerülő, mizantróp próféta. Alakja így csak a XX. század második felétől okoz az európai kontinensen, ha nem is szellemi forradalmat, de mindenesetre – az Atlanti-óceán túlsópartjáról kiindulva – jelentékeny szellemi hullámverést.

Vitathatatlan, hogy a történeti Jézus – akinek az evangéliumokban rögzített szenvedéstörténete a nietzschei „Überchrist” számára is dramaturgiai keretül szolgál – annak idején végrehajtotta a maga vallási forradalmát. Mint arra David Flusser rámutat,¹ a jézusi igehirdetés értelmében a mennyek királyságát az elérkezett kegyelmi időben az erőszakosak ragadják magukhoz: „A keresztelő János idejétől fogva pedig mind mostanig erőszakoskodnak a mennyek országáért, és az erőszakoskodók ragadják el azt.”² Az üdvözülésért küzdő ember kívánatos „erőszakossága” hasonlít a Mithrász-beavatott eltökéltségéhez, amellyel magához ragadja az égi hatalmat.

Ugyancsak Flusser démonikusnak mondja Jézus igazságszemléletét: „Jézus elképzelése Isten igazságosságáról [...] ésszel úgyszólván megemészthetetlen, fölmérni ugyan nem tudjuk, de fölfoghatjuk és megérthetjük. Mindez elvezet a Királyságról szóló igehirdetéshez, ahol is az utolsókból első és az elsőkből utolsók lesznek. És szintúgy elvezet a Hegyi beszédőtől a Golgotáig, ahol az igaz egy gonosztevő halálát szenvedni el. Jézus igazságossága mélysegesen erkölcsös, ugyanakkor túl van jón és gonoszon.”³

Tehát a galileai próféta annak idején minden érték átértékelését igen radikálisan elvégezte – gondoljunk még a házasságtörő asszony megítélésének esetére is –, világos tehát, hogy a Második Eljövételt egy újabb totális erkölcsi átértékelésnek kell megelőznie. Ennek forgatókönyve azonban, a jelek szerint, korántsem a Nietzsche által megálmodott módon alakul: az emberiség NEM lett egyszerre sokkal jobb és sokkal rosszabb is, mint amilyen volt.

Még akkor is ilyen következtetésre kell hogy jussunk, ha elfogadjuk Blake elgondolását, hogy az új először törvényszerűen a gonosz képében jelenik meg a történelem színpadán. Az angol romantikus költő *Egy emlékezetes ábránd* című művében egy ördög a következőképpen oktat egy angyalt: „mondom néked, nincs olyan erény, amely ne szegné meg a tízparancsolatot. Jézus csupa erény volt, s szíve sugallatának engedelmesskedett cselekedeteiben, nem a szabályoknak.”⁴

¹ *Jézus – az ókori zsidó történelem és irodalom tükrében*, Múlt és Jövő, 1995.

² Mt 11,12.

³ *Jézus – Az ókori zsidó történelem és irodalom tükrében*, Múlt és Jövő, 1995, 92.

⁴ *Menny és Pokol házassága, Versek és Próféciai*, Európa Könyvkiadó, 1959, 173.

Mereskovszkij az óegyiptomi vallás sajátosságait elemezve a következőképpen vélekedik: „A transzcendens istenség titka a papi iskolák bölcsességében még fönmaradt, de a néphitben már veszendőbe ment. A világ felett álló Isten ismerete kivész. A határ a világ és Isten közt elmosódik, a két világrend nem egyesül, csak összekeveredik. Hogy az ember istenné lesz, az még él az emlékezetben: de az, hogy még nem isten, feledésbe megy. A különbség nem a lényegben van, hanem csak a mértékben és a fokban.”⁵

Az egyiptomi vallásos tudatnak ez a megzavarodása mintha a XIX. század második felének hasonló európai tudati zavarait vetítené előre: mintha a vallásos tudat történetileg ismétlődő elhomályosulásában is az örök visszatérés Nietzsche által olyannyira kedvelt elve uralkodna. A ciklikusság eszméjének megfelelően úgy tűnhet: az istenek is ugyanúgy vénülnek, betegednek, halnak meg és támadnak fel, mint az emberek. Ezért aztán az egyiptomi templomi rituálé során a pap feltámasztja a halott isteneket – Oziriszt és társait. Előtte azonban megnyugtatja a feltámasztandó istent: nem azért jött, hogy megölje, hanem hogy új életre keltse őt.

Ahogy Mereskovszkij mondja: „Az ember istenítése, az Isten emberiesítése – ez az a két pólus, amelyek között Egyiptom gondolata kering és kimerül. Egyiptomnak teljes világossága az istenemberségben van, szürkülete pedig az emberistenségben.”⁶

Az istenné lett király dekadens egyiptomi eszméje tovább virul Asszír Babilóniában, a Római Birodalomban, a Bizánci Császárságban, hogy végül a XIX. században egy erősen individuumbentrikus kifejeződést nyerjen a nietzschei Übermenschben és egy ezzel épp ellentétes kollektívumbentrikusát a korai szocialista eszmeiségben. Mint Mereskovszkij írja: „Mí egyéb a mi szocializmusunk is, mint megfordított chiliasmus, az emberek országa Isten országa ehelyett? Nem értem, hogyan mondhatja valaki: »Nincs Isten«, anélkül, hogy a következő pillanatban ne mondja: »Én vagyok Isten.«”⁷

Ugyanakkor az orosz író arra is felhívja a figyelmünket, hogy – az ókori Közel-Keletnél maradván – „Tammuz és Ozirisz nem két isten, hanem egy – az az isten, akit a számunkra megközelíthetetlen prebabiloni és preegyiptomi őskorban tiszteltek, mikor a két nép még egy volt. Ozirisz Tammuzhoz hasonlóan nagy áldozat; minden levágott áldozati állatban benne van. Ozirisz is jó pásztor: hiszen pásztorbot és ostor van a kezében. Ozirisz is kised az ő második megtestesülésében, Hóruszban. Ozirisz is hajtás, amely a múmiából sarjad ki.”⁸ Ugyanakkor – hangsúlyozza Mereskovszkij – „Az isten, akit levágnak, Ozirisz, a nagy áldozat, Tammuz, a Valóságos Fiú – a Bárány első földi árnya. A Nagy Anya az Isten húsával és vérével keveri az agyagot, hogy szentsége legyen a húsnak és a vérnek. A hajdanvolt ősidő suttagása ekképp felel meg az eucharisztia mennydörgésére: »Hallgasson minden emberi teremtmény, s féljen és reszkessen, mert a királyok királya, az uralkodók uralkodója jó levágnak magát a hívők táplálására!»”⁹

⁵ *Kelet titkai*, Holnap Kiadó, 1992, 109.

⁶ *Uo.*, 110.

⁷ Kirillov Dosztojevszkijnél és Zarathustra Nietzschénél, *uo.*, 110.

⁸ *Uo.*, 187.

⁹ *Uo.*, 193.

A nietzschei profétában tehát legalább három reflex kellett hogy munkáljon egyidejűleg:

1. Istent meg kell ölni (a túlságosan irgalmasat), hogy helyét a túlzott könyörületes-séggel nem vádolható Szőke Bestia foglalhassa el.

2. Azért is meg kell ölni őt, hogy nagy véráldozatával táplálhassa ismét teremtményét, a tévelygő Szőke Bestiát.

3. Végül meg kell őt ölni, hogy a Szőke Bestia kérészéletű uralmának megdőlte után új formában: az Ítéző Bíró képében támadhasson fel az istenség.

Ha azonban a Második Megváltó, a Bíró képe még nem eléggé körvonalazott, mert az igazság és a hamisság a létező morálon túlra került, akkor megteszi egy kis „gyökérkezelés” is: valamely archaikus istenképzet feltámasztása, aki, éppen ősi volta miatt, „túl van” a túlzott irgalmasságon vagy a túlzott kegyetlenségen. Ilyen tekintetben valóban kulcsfontosságú az *Im-ígyen szóla Zarathustra* egyik utolsó fejezete, amely *A fölébredés* címet viseli. Az ebben leírt meghökkentő eseményt az egyik tanítvány vagy inkább lelki alakzat, a vén bűbajos már megelőlegezte hárfával kísért, hosszú éneke végén:

Hah! Ordíts megint,
Ordíts morálisan,
Morális-oroszlánként
Ordíts a puszta leányai előtt!
– Mivelhogy édes gyöngyeim,
Erény-bőgés az, amit
Mindennél inkább
Buzgón sóvárog és szomjúhoz
Európa népe!
S im itten állok máris
Mint európai,
S isten segíts! nem bírok
Mást tenni!
Amen.¹⁰

Hogy ne maradjon bennünk félreértés a vén bűbajos habitusát illetően: neki a szoláris Oroszlánt, ha valóban Mithrász-típusú hős volna, az állat száját szétfeszítve kéne legyőznie, vagyis a keresztény helyébe valamilyen vadonatúj erkölcsiséget kéne hoznia, de erre képtelen. Elfogadja tehát a Napállat hatalmát, amely éppen a Második Eljövétel csillagászok által prognosztizált időpontjában teljesedik ki (az Oroszlán a rendkívüli, négyes bolygóegyüttállás uralkodó állata).

Az új csillagállás, a régi hindu szent iratok jövődöleése szerint is, a Káli-juga végét jelzi, vagyis a Vaskorét, és az Oroszlán szilárd tűz voltával fogja uralni a zodiákust. Ez lesz az igazság órája, a régóta megjövendőlt és Nietzsche által is emlegetett Nagy Dél. Ekkor a Napszellem „fénye”, azaz erkölcsisége mindenféle torzítás nélkül tud majd érvényesülni, Európa pedig alá fogja vetni magát a tökéletes szolaritás: az immár hiánytalanul sugárzó

¹⁰ *Im-ígyen szóla Zarathustra*, Göncöl Kiadó, 1988, 416.

Napszellem uralmának. Az új Zarathustra szeretne ugyan ehhez képest valamilyen más kibontakozást javasolni, de erre nem képes. A Nap oroszlánját nem tudja legyőzni: annak igénybe vett szolgálata által legfőljebb alacsonyabb „fényfokozatú” tanítványait, azaz tulajdon sötétebb hasonmásait tudja eltakarítani megdicsőülése színhelyéről.

A szellemi Nap Krisztus régi és vadonatúj formája: Logosz voltának immár korlátlan kiáradása. A Második Eljövételre való kétezer éves várakozás azonban – szellemtudományilag – még a Hold által besugárzott vallások terepe: nemcsak a Bika Holdállat, de a Bárány is az. A kezdetben Szent Jeromos által is kedvelt Marcus Tullius Cicero úgy látja,¹¹ hogy hiba az isteneket az égből és a csillagokból eredeztetni. Mint mondja: „Ha az isteni bölcsesség és akarat pusztán annyira törődött az emberekkel, hogy megadta nekik az értelmet, akkor csak azokról gondoskodott, akiket becsületes gondolkodással áldott meg, s ezek [...] roppant kevesen vannak. Viszont nem helyénvaló, hogy a halhatatlan istenek csak kevés emberrel törődjenek, következésképp senkivel sem törődnek.”¹²

Az istenek általi elhagyatottság gondolata a következőképpen egészül ki a latin szerzőnél: „az istenek bárcsak ne adtak volna okosságot, amelyet olyan kevesen használnak jóra, s akik mégis így tesznek, azokat gyakran eltiporják azok, akik eszüket a rosszban kamatoztatják. Ezek az utóbbiak pedig olyan megszámlálhatatlanul sokan vannak, hogy úgy látszik, mintha az értelem és az ítéleterő isteni ajándéka az embereknek csalás céljából és nem a tisztesség kedvéért jutott volna osztályrészül.”¹³

Ez a mentalitás logikailag rövid úton vezet el az olasz romantika nagy filozófusáig, Giacomo Leopardiig, aki egyik aforizmájában a következőket állítja: „a világ nem más, mint a gazemberek gyülekezete a jóravalók ellen, a hitványak szövetezése a becsületesek ellen. Amikor két vagy több gazember összetalálkozik, könnyen ráismernek egymásra, akárha jelzéseket váltanának, s rögtön egyetértésre is jutnak: vagy ha érdekeik ezt nem engedik meg, nagy rokonszenvvel és tisztelettel viselgetnek egymás iránt. Ha egy gazembernek üzleti ügye támad egy másik gazemberrel, vagy alkuba bocsátkozik vele, igen gyakran megesik, hogy tisztességesen viselkedik és nem csapja be a másikat. Viszont ha becsületes emberekkel van dolga, olyan nincs, hogy meg ne szegje adott szavát, s meg ne próbáljon ott ártani nekik, ahol csak tud, még akkor is, ha ezek tekintélyesek és képesek bosszút állni a rajtuk esett sérelemért.”¹⁴

Ha az „érett” Nietzsche értékeit *Az értékek átértékelése* című kötet alapján rekonstruáljuk,¹⁵ akkor a következő preferenciasort kapjuk: büntelenség, arisztokratikus kultúra, virtus és szenvedély, teljesség, találékonyság, erő, önbizalom, büszkeség, öröm, egészség, szerelem, viszály, háború, tisztelet, jó modor, vasakarat, fényes szellem, életöröm, hatalom-akarás, adakozásvágy.

Ezek éppúgy lehetnek istenemeri vagy emberisteni – „emberfölötti emberi” – tulajdonságok, mint egy nagystílusú gonosztevő értékválasztásai, még a büntelenség tudatát és az adakozásvágyat is beleértve. Ebben a művében Nietzsche, Dionüoszról és az örök visszatéréstről beszélve, egyúttal hadat üzen a keresztény bűntudatnak, a Rousseau-féle „jó ember”-képnek, a keresztény és rousseau-iánus eszmékből összegyúrt romantikának, a „csordaösztönök” túlerejének, s a lehetséges istenképekről a következőket írja:

¹¹ *Az istenek természete*, Helikon, 1985.

¹² *Uo.*, 160.

¹³ *Uo.*, 163.

¹⁴ *I. aforizma, Gondolatok*, Szeged, 1992.

¹⁵ Holnap Kiadó, 1994.

„Nem kételkednék benne, hogy nagyon sokféle isten van [...] Olyanokban sincs hiány, akiket nem lehet elképzelni bizonyos boldog nyugalom és ledérség nélkül [...] Maguk a könnyed léptek talán szintén az istenfogalomhoz tartoznak [...] Szükséges-e taglalni egyáltalán, hogy egy isten mindenkor minden ésszerűsége és nyárspolgáriságon túl tartózkodik?”¹⁶ Ezekhez a „minden ésszerűsége túl” lévő képzetekhez tartozik a magát ateistának mondó, új Zarathustra is, hiszen a már megszilárdult nietzschei kánon szerint: nem az alkotó szellemek, a nagy emberek kell hogy Isten típusát kövessék, hanem fordítva.¹⁷

Ennek a filozófusi elgondolásnak a forrásvidékét kutatva nem elég Hérakleitosz és Schopenhauer felé fordulni: Herderre és az általa nagyra becsült Spinozára is figyelni kell. Herder ugyanis a XVIII. századi filozófust a szeretetnek még János evangélistánál is meggyőzőbb apostolának mondta. Ám Hölderlin is ugyanígy vélekedett róla diákkorában, azzal érvelvén, hogy – jóllehet az voltaképpen tagadja Isten létezését, eszméi mégis nemesek – főleg mert nem fosztják meg az embert a hitétől, Isten utáni vágyától. Ahogy Péter Ágnes írja a romantikus látásmód elemzésének szentelt tanulmányában: „Spinoza egyszerre elégíti ki az ész rendszerre törő igényét és ad igazolást a szív morális tapasztalatainak, egyszerre jósolja meg a felvilágosodás hitét az ésszerű világmagyarázatban s Rousseau igényét az embernek mint érzelmeken keresztül megvalósuló erkölcsi lénynek igazolására.”¹⁸

A filozófusért annak méltóságos nyitottsága és nemes becsületessége okán ugyancsak rajongó Coleridge azonban az 1810-es években elismeri, hogy Spinoza érvei az ateizmus rendszerét hozták létre. Ha tehát volt bevallatlan modellje az újraírt Zarathustrának, az csak az „emberfölötti” képességekkel megáldott Spinoza lehetett – közismert Goethének a filozófus személyisége és műve iránti rajongása is. Ahogy magyar tanulmányozója, Péter Ágnes írja: „megszünteti a válaszvonalat a karteziánus gondolkodó és a kiterjedt szubsztancia között, a lélek és az anyag, a tudat és a természet, az ember és Isten között, de bizonytalanná teszi a szabadság¹⁹ és a felelősség megragadhatóságának problémáját”.

Ha ugyanis megszűnik a válaszvonal Isten és ember között, akkor az isteni törvény ereje többé már nem sugározhat az emberre, és a legkülönbözőbb „személyiségetikák” jöhetnek létre, hiszen minden ember egy-egy kis öntörvényű istenség: szabadsága a végtelenségig tágulhat, felelősséget pedig aziránt érez, ami iránt egyáltalán érezni akar. A világ urává avanszált ember mindössze önmagának tartozik felelősséggel: számára megszűnik létezni a korábbi erkölcsi értelmű jó és rossz, hiszen ezek csak az ember különböző arcai, megnyilvánulásai. Ilyen eszmei alapon működik a „visszafelé akarni” nietzschei elgondolása is.

Míg a panteizmus ösátyja, Plótinosz az emberi bukás okát a rossznak a lélektől független valósággal felruházott őselvében, az anyagban találja meg (a gnosztikusok számára az anyag nem más, mint szellemi önzés miatt összesűrűsödött fény), addig Nietzsche-nél, a nagy megfordítónál és átértékelőnél az anyag az üdvözülés okává válik, nem elsötétíti, hanem egyenesen generálja a szellemet – tehát világmozgató képességgel ruháztatik fel.

Plótinosz még úgy tudta, hogy a lélek önmaga felé fordulva, az adakozás és a részvét képességét fokozatosan elveszítve, önmaga anyagi árnyképét kénytelen megalkotni: a létező a nemlétezőbe kénytelen költözni, és köteles oda – szabadulásáig, megváltásáig – minduntalan visszatérni.

¹⁶ *Uo.*, 159.

¹⁷ *Uo.*, 160.

¹⁸ *Roppant szívárvány*, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 141.

¹⁹ *Uo.*, 142.

Amíg a lélek nem hanyatlak az anyagba, addig nincs sorsa: utóbbi csak az idő és a megtestesülés eredményezi. Ám aki birtokában van a hermetikus titoknak, vagyis a közvetlen Isten-ismeretnek, az nincs alávetve a sors akaratának, hanem – kikerülve a lélek-vándorlás szolgaságából – megszabadítja magát az anyagi világban való szüntelen körforgásból. Aki megismeri az érzékcsalódás eredetét és titkát, az túl is haladja azt – állítja az ősi hermetikus tanítás.²⁰

Egy – a delphoi hagyomány részeként ránk maradt – történet elbeszéli, hogy két argoszi ifjú, Kleobisz és Bitón anyja a Héra-szentély papnője volt. Egy alkalommal nem tudott az esti szertartásra indulni, nem találván befogható, szabad igásállatot a szekéréhez. Ekkor két fia saját magát fogta a szekér elé, s úgy vitték anyjukat a szentélyig. Megérkezése után a papnő hálaírást mondott az istennő szobra előtt. Azért könyörgött, hogy kapják meg a fiai azt, ami a legjobb az életben. Ekkor az ifjak fáradtan ledőltek a szentélyben, és nem is keltek föl soha többé.²¹ Nietzschei értelemben ez is „átmenés” lehetett – de a nagy „lemenés” nélkül.

A történet, csekély variációval, 1961-ben Garabandálban is megisméltődött, ahol egy 38 éves spanyol jezsuita pap – Luis Marie Andreu – saját bevallása szerint látta a Szűzanyát, aki megígérte neki, hogy rövidesen vele lehet. A pap, bár tökéletesen egészséges volt, még aznap éjjel meghalt, környezete elmondása szerint teljes boldogságban; a „visszavonás” tehát ebben az esetben is jutalom volt.²²

De vajon nem egy új „bűnbeesés” története-e a nietzschei Zarathustra-történet? A lélek elveszti az adakozás képességét – már maga a Nap sem képes adakozni, tehát a romlás elérte a kozmikus központot is –, és egyidejűleg a részvét képességét is. A bukott lélek megalkotja önmaga árnyképét az anyagban, ebben a szellemi szférákhoz képest nem létező tartományban. Egy kopt halottas zsoldár azonban különbséget tesz (a földi létezést illetően is!) az anyag fiai és a szellem (fény) fiai között. Egy választott lélek a következőképpen tudósít minket földi pályájáról az ősi zsoldárban:

Az Anyag s fiai felosztottak egymás közt, tüzükben sütögettek, míg megkeserítettek.

Ám az idegenek, akik közé kerültem, nem ismertek engem: édességem kóstolgatták, mind birtokolni akartak.

Az élet voltam nékik, de ők nékem a halál voltak: roskadoztam alattuk, s ők engem köntösként viseltek.²³

Ebből a zsoldárból az derül ki, hogy a küldetéses lelkek afféle „istenbárányának” jönnek a Földre: tápláléku adják magukat az emberi gonoszságnak, hogy azután önfeláldozásuk jutalmát a Fény hajóira szállva, Ozirisz-Krisztus királyságában nyerjék el. Ezért aztán földi próbatételeik végén joggal mondhatják magukról:

²⁰ *A tökéletesség útja*, Farkas Lőrinc Kiadó, 1994.

²¹ Hérodotosz, I,31.

²² A St. Michaels Garabandal Center közlése, For our Lady of Carmel Inc.

²³ Nagyvilág, 1998/5–6.

Én vagyok a világ élete: én vagyok a fák vénáiban keringő tejj; én vagyok az édesvíz az Anyag fiainak talpa alatt.²⁴

Nyilvánvaló, hogy Nietzsche nem a küldetéssel a Földre érkezett Fény fiainak, hanem a bezárult eget szemlélő „Anyag fiainak” szánta a maga üdvtanát. Szellemtudósok az 1887-es évhez kötik az Antikrisztus uralmának kezdetét, s a Zarathustrát író Nietzsche azt a hagyományt ismerhette, hogy az Antikrisztus voltaképpen az önmagát kiüresítő Krisztus lesz. Így vélekedett erről William Blake is, aki az eljövendő hamis prófétát Krisztus végső, kenotikus, azaz önküresítő megtestesülésének tartotta. Jung eddig már azt vallotta, hogy az Antikrisztus nem pusztán profetikus jóslat, hanem kérlelhetetlen pszichológiai törvény is. Kivetítődése a kultúrába a reneszánszsal kezdődött, és a modern kor antikrisztusi szellemében tetőzik.

Thomas J. Alitzer pedig a következőképpen vélekedik ennek a modern szellemnek a „hozadékaról”: „Egy Krisztust és az Antikrisztust egyesítő, apokaliptikus és dialektikus egybeesés (a mai jó és rossz közötti különbségtételek meghaladása) nem lehet kevesebb, mint kozmikus regeneráció, amely a bűnbeesés utáni történelem ellentéteinek visszajukra fordításával lehetővé teszi ezek újraegyesítését.”²⁵ A cél tehát a bűnbeesés előtti állapot laboratóriumi újraelőállítása.

A Zarathustrában bontakozó emberfölötti ember további vonásokkal dúsul a nyugati mágia prominens huszadik századi képviselője, Aleister Crowley munkásságában. Az erő és a tűz mágiájának megalkotója (1875–1947) szívesen szerepelt a nyilvánosság előtt a megtestesült 666 (a Fenevad száma a János jelenéseiben) pózában, s magát a hamis prófétának, a valaha is élt leggonoszabb embernek titulálta. Mintha a valóságban is el akarta volna játszani a Nietzsche által megálmodott, Isten-gyilkos „legrútabb ember” szerepét. Filozófiáját a 40-es évek elején a következő tézisekben foglalta össze:

Nincs isten, csak ember

1. Az embernek joga van, hogy saját törvénye szerint éljen – úgy éljen, ahogy akar, dolgozzon, ahogy akar, játsszék, ahogy akar, haljon akkor és ahogyan akar.

2. Az embernek joga van, hogy azt egyen, amit akar – azt igyon, amit akar, ott lakjon, ahol akar, oda költözzön a Föld felszínén, ahová akar.

3. Az embernek joga van, hogy azt gondoljon, amit akar – azt mondjon, amit akar, azt írjon, amit akar, rajzoljon, fessen, faragjon, formázzon, építsen, amit akar, úgy öltözzön, ahogy akar.

4. Az embernek joga van, hogy úgy szeressen, ahogy akar – töltekezzen szerelemmel, ahogy akar, amikor, ahol és akivel csak akar.

5. Az embernek joga van, hogy megölje azokat, akik erőszakot tesznek e jogain. „A szolgák szolgálni fognak.” „A szerelem a törvény, a szerelem, az akarat jármában.”²⁶

²⁴ *Uo.*

²⁵ *New-Apocalypse: The Radical Christian Vision of W. Blake*, Michigan State University Press, 1967.

²⁶ Kurt Seligmann, *Magic, Supernaturalism and Religion*, Pantheon Books, 1975, Greskovits Endre fordítása, 329.

Crowley keresetten antikrisztusi életerve a Mereskovszkij által megrajzolt „emberisten” tökéletes megvalósulása, de megjövendölte ennek a típusnak a színre lépését Swedenborg is, akinek vízióiban a sátán személytelenül, mint a pokol helye jelent meg, míg Luciferen mindazokat értette, akik az (eszmei) Bábelből vagy Babilonból valók: tehát olyanokat, akik uralkodásuk határait az egekig (a mennyig) próbálják kiterjeszteni.²⁷

Bár Nietzsche az általa megalkotott Zarathustrát ateistának nevezi, prófétája de facto nem ateista, és bizonyára másfajta istene van, mint De Sade budoár-filozófusának, Dolmancénak. A nietzschei próféta nem a bösz őszövetségi istent jött káromolni vagy eltörölni, hanem az irgalmas keresztény istent jött visszavonni. Így küldetése annyiban antikrisztusi, amennyiben az evangéliumok Jézusát, az Isten Bárányát vonja vissza, s ezáltal a véres köntösű apokaliptikus Krisztust előlegezi meg. Crowley-nél Isten már csak referencia: azért van (azért 999?), hogy ő hozzá képest 666 lehessen. A korlátlan és kíméletlen önérdék-érvényesítő expresszionista próféta végtelennek tételezi magát, hogy hozzá képest az Önvaló ponttá legyen kénytelen zsugorodni.

A német költő-filozófus a „visszafelé akarni” invenciójával is a holnapután prófétájává lett: hiszen – mint ahogyan azt Bistey Zsuzsa az élő antropozófiát megrajzoló tanulmánykötetében írja – „a ma embere az általa elkövetett rosszat nemcsak megmagyarázza, de meg is ideologizálja, a benső gyötrelmek elől pedig olyan kiutakat keres – és talál –, amelyek hathatósan elfojtják benne a benső hang vészharangjait. A valamikori esendőség alapvetően Hold-tulajdonság volt bennünk, ma a Nap-tudat ébredésének esedékessége felébresztette Szórátnak, a Nap-démonnak hidegen intelligens, millió álarc mögött munkáló ellenséges légióit.”²⁸

Jakob Böhme német misztikus – a történeti Faust kortársa – úgy vélekedett az akkor még adakozásra nagyon is képes Napról, hogy az „nemesebb és egy fokkal mélyebben van a természetben, mint a külső világ Misztériuma [...] ezért benyomul a külső világ Misztériumába, és meggyújtja azt, s ezzel önmagát is, hogy sugarai tüzesek legyenek, mivel e világ misztériumának tudása nélkül nem lennének azok [...] A Nap pedig a Misztérium Magnum lelke a külső elemi világban, hasonlata a belső, rejtett Istennek.”²⁹

Böhménél tehát a Nap nemcsak adakozik, kap is a teremtett világtól. Ahogy a csillogok sóvárognak a Nap ereje után, hogy magnetikus természetű tudását a Spiritus Mundihán, ennek három első tulajdonságába (Sulphur, Mercur, Sal) bevezessék és a Nap erejét magukba szívhassák, úgy a Nap is erővel beléjük hatol, hogy tudásukat megkapja: „így kapják fényüket a Nap erejéből, hogy meggyújtott erejüket azután gyümölcshöz hasonlóan a négy elembe vessék, és így egymást minősítsék, és mindegyik a másik megnyilatkozása, ereje és élete, ugyanakkor megtörése legyen, hogy egyik tulajdonság se emelkedhessen a többi fölé.”³⁰ Böhme világképében ez a nagy szeretet-tűz a Szentháromság születésében és kötelékében működik.

Nietzsche napja, a szerző deklarációja szerint, nem akar ugyan adakozni, szeretetet adni, mégis, a fonák „utolsó vacsora” reggelén szeretetének tüzével hevíti a válságba jutott prófétát és az egész teremtett világot. Zarathustra tüzének kínja ugyanis, a Böhme-paradigmánál maradván, csak a természetet jelenti a tudásban, míg a Nap fénye az isteni szeretet

²⁷ *Menny és Pokol házassága*

²⁸ *Rudolf Steiner éle.* Arkánium, 1998, 270.

²⁹ *Szent sóvárgás.* Farkas Lőrinc Kiadó, 1997, 36.

³⁰ *Uo.*, 36.

tüzét hordozza. Ajándékozó tűz ez a fény, mivel önmagát mindennek odaadja, és adományában élet és lét van. Ha ugyanis a fény (Sol) önmagába záródna – érvel a régi német misztikus –, akkor magát önmagában a semmivel fel is oldaná, tehát a fény kialudna. A Nap azonban önmaga tápláléka, és folyton újranelemi magát.³¹ Talán ezért is mondja Nietzsche művének végén Zarathustra, hogy az öreg Isten él – annak ugyanis nincs más lehetősége, mint élni, adakozni és gyümölcsseit magába visszanyelni.

Szellemtudósok úgy látják: a Krisztus utáni évszázadokban a gonosz ereje egyre inkább bensővé vált, a Jó és a Rossz elvének harca egyéni választás kérdése lett. A középkorban a két ellentétes princípium már nem az ember feje fölött, hanem a lélek belsejében küzd egymással, s az emberek kénytelenek önsanyargatással, böjttel és imával harcolni a bennük lakó kísértő erők ellen. Az ösztönök is sötét hatalmak eszközének tűnnek, amelyekkel azok az embert letéríteni igyekeznek az Isten felé vezető útról. A középkori ember válasza milderre az ösztönök elfojtása, a test sanyargatása volt.

Az idő múlásával maga az élet is lázas, gyakorlati folyamattá vált: ennek megfelelően a modern ember az életet mint praxist szemléli, és ezzel lehetőséget ad a gonosznak a tökéletes személytelenségre: a struktúrák, mechanizmusok, intézmények mögé való elrejtőzésre. Így a ma embere már képtelen az életében megjelenő erőket és késztetéseket felismerni. Ilyen értelemben valóban túljutott jón és rosszon: számára már csak praxis van. A célszerűség pedig minden magatartásformát legitimál.

Ehhez képest E. T. A. Hoffmann fiatal szerzetes hőse *Az ördög bájitalában* valóságos erkölcsi hős: bizonyos értelemben alternatív Faust – modernebb, mint goethei alakváltozata, hiszen őt Mefisztó „belülről” kísérti meg. Medardust a sátán annak hiúságánál fogva keríti hatalmába, és így hatalmasodik el fokként a lelkében. A barát helyzete a kapucinus kolostorban előbb-utóbb tarthatatlanná válik, ezért álrühás csavargásra indul. Egy hercegi udvarba tévedve új és különös képességeivel szembesül: egy fáraó-kártyajátékban elképesztő összeget nyer, s egy vadászon vaktában találja el a repülő fajdmadarat.

Ezen az őt ért szerencsesorozat tőprengve kellemetlen érzés fogja el, mert, mint mondja: „furcsa módon valami rejtélyes kapcsolatot gyanítottam múltkori, vaktában tett s a fajdot oly biztosan eltaláló lövésem és mostani szerencsém között. Rájöttem, hogy nem magamnak, hanem a belém költözött idegen szellemnek köszönhetem e rendkívüli dolgokat, én csak akarat nélküli eszköz vagyok kezében, ide-oda forgat, nem tudni, minő célok kedvéért. Ám lényem kettősségének s a bennem dülő ellentétnek e felismerése vigasztalón hatott rám, azt jelentette, hogy a magam ereje lázadozik s mind nagyobb már.”³²

Medardus programja voltaképpen fausti program, s lényegében az egész modern emberiségé: integrálni és integrálódott állapotában fokozatosan legyőzni a gonoszt. A győzelem érdekében, persze, hatalmas áldozatokat kell hozni: el kell tudni veszíteni a szeretett nőt, s minden hamis, földi nagyságvágytól meg kell válni.

Ahol a katarzis nem megy magától, mint például a Dosztojevszkij-hős „nevetséges ember” esetében (aki azért válik nevetségessé, mert meg sem kísérli fölvenni a harcot a lelkét megszálló démoni erőkkel), ott nem késlekedik a transzcendens segítség: a klinikai és lelki halál virtuális elszenvedése és az ezt követő, megtisztító kozmikus utazás Krisztus

³¹ *Uo.*, 37.

³² Pallas-Attraktor, 1998, 121.

kíséretében, aki a Dosztojevszkij-kisregényben a halottkísérő Hermész tulajdonságait is hordozza.

Ám a kozmikus tervhez képest korán érkezett katarzis új neveltségességbe sodorja a hőst: a megtisztult, megvilágosodott ember ugyancsak neveltségességnek tűnik a hozzá képest „fáziskésésben” lévő világban. A dosztojevszkiji „neveltségesség”, persze, a nietzschei „korszerűtlen” fogalmával is mutat némi hasonlóságot.

A kárhozatban való elmerülés és az abból való fokozatos kiemelkedés azonban csak egyik lehetősége volt a XIX. század romantikus gondolkodóinak. A másik út ennek a pokljárnak az elkerülése a felkínált isteni kegyelembe kapaszkodva. Ezt az utat járta Blake, Novalis és Brentano is. Utóbbi, már híres íróként, 1818-ban a német misztikus szerzetesnő, Emmerich Anna Katalin krónikásául szegődött, s annak haláláig a szent mellett is maradt.

A szerzetesnő Zarándoknak nevezte Brentanót, aki nemcsak Anna Katalin misztikus élményeit jegyezte föl, de olyan napokon, mikor az a Golgota kínjait volt kénytelen elszenvedni, gyakran támasztotta meg kezével a kínok gyötörte fejét és törölte le a szenvedő arcáról a szorongás verítékét.

A német romantikus a következőket írta Emmerich Anna Katalinról annak 1824-ben bekövetkezett halála után: „Kiküldtetett a kor hitetlen pusztájába, megpecsételve a megfeszített szeretet jeleivel, hogy annak igazságáról tanúságot tegyen. Micsoda nehéz feladat: Isten Fiának, a názáreti Jézusnak, a zsidók királyának diadalmi jeleit saját testén viselni a világ szeme előtt és a világ urainak hízog szolgái előtt! Nagy bátorság kell ahhoz, és nem is meg másként, mint csakis Isten kegyelmével: a legtöbbek szemében botránykőnek, gyanú és kétely tárgyának, mindenki szemében pedig – sajnos – rejtélynek lenni; mint általános megfigyelések tárgya, mint a legzagyvább szóbeszédék és magyarázatások középpontja, megfeszítetten magasan kiállítva lenni az országúton, ahol hitetlenség és babona, gonoszság és butaság, az emberi tudomány gőgje és a felvilágosodott laposág alázatokodó aljassága jár keresztül-kasul.”³³

A stigmatizált szerzetesnő egyházi pere 1892-ben indult meg Németországban, boldoggá avatási pere pedig 1899-ben kezdődött Rómában. Vagyis három évvel Nietzsche Torinóban bekövetkezett szellemi összeomlása után, illetve egy évvel a költő-filozófus halála előtt. Hogy ismerte a stigmatizált apáca történetét, az valószínű. Hogy az öt szent seb megjelenése kiváltságolt keresztény misztikusok testén komoly irritáció forrása lehetett a számára, az szinte bizonyos – talán ezért nem beszél sehol a szerzetesnőről.

Mint *Antikrisztus* című művében írja: „a legmagasabbrendű állapotok, melyeket a kereszténység minden érték értékeként fölébe helyezett az emberiségnek, epilepsziához hasonló formák – az egyház csak örülteket vagy nagy csalókat avatott szentté in majorem dei honorem.”³⁴ A német szerzetesnő a maga adottságaival nyilván az „örült”, Szent Pál pedig a „csaló” kategóriájába tartozott Nietzsche világgképében.

Brentano felfogásában a stigmatizált Emmerich Anna Katalin nagy jel volt az ateizmus pusztájában, s mint ilyen arra a történeti Jézusra emlékeztetett, aki – Nietzsche értelmezésében – nem azért halt meg a kereszten, hogy megváltsa az embereket, hanem azért, hogy megmutassa nekik, hogyan kell élni: „Nem áll ellen, nem védelmezi jogait, egyetlen

³³ *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi, nach den Geschichten der Dienerin Gottes Anna Katharina Emmerich, aufgezeichnet von Klemens Brentano*, Kösel und Friedrich Pustet, München, 1929.

³⁴ *Ictus*, 1993, 77.

olyan lépést sem tesz, amely megvédené őt a legrosszabbtól, sőt követeli azt [...] Kér, szenved és szeret azokkal és azokban, akik rosszat tesznek vele”³⁵ – és így mutatja meg, hogy ő valóban Isten gyermeke.

Ezt a minden, helyben talált törvényt eltörölő történeti Jézust a maga szemérmes módján szerette Nietzsche, még ha olykor, annak szupracionális gondolkodása miatt, „szent balgának” vagy „különös szentnek” nevezte is a Megváltót. A Zarathustra feszítő ellentéte – a harcos antikeresztény és a titkos keresztény egyidejű, egymással birkózó jelenléte a műben voltaképpen csak a Szent Lepel városában, Torinóban – 1889. január 4-én nyer feloldást, Nietzsche-nek egy Peter Gast nevű barátjához címzett, szellemi elborulása előtti legutolsó képeslapjának üzenetével: „Zengj új dalt: megdicsőült a világ és örvendeznek a mennyek. A Megfeszített.”

Az összeomlás előtti napokban a költő-filozófus az ő „boldogságbányájának” nevezett Torinóban, saját elmondása szerint, kitűnően érezte magát, kevés rohamától eltekintve: olyan emelkedett hangulatba került, hogy legszívesebben mindenkit átölelt és megcsókolt volna az utcán, és szinte táncra perdült volna örömeiben.

Talán január 3-án is ilyen emelkedett hangulatban volt, Carlo Alberto téri lakásából kilépve: ezért érezhetett kendőzetlen részvétet a téren megpillantott ló iránt is, „akit annak bérkocsis gazdája éppen vadul csépel”. A részvét nélküli élet gondolatának korábbi virtuóza jajveszékelve vetette magát az állat nyakába, majd összeesett. Ettől kezdve növekvő agybénulást és fokozódó elmezavart regisztráltak nála a szakorvosok.

A Nietzsche lelkében lakó Krisztus és Antikrisztus harca tehát az összeomlás előtti napokban a krisztusi én felülkerekedését mutatta, sőt Nietzsche a tulajdon „megfeszítettségén” keresztül magával a megdicsőült Krisztussal kísérelt meg azonosulni. Ezért összeomlásakor ugyanolyan nagy jellé vált az egyre hitetlenebb világban, mint a stigmatizált német szerzetesnő: nehéz keresztjével ő is a maga Golgotájára igyekezett. Az elmebajának kitörése – „megfeszítése” – utáni stádiumokban, a külvilág iránt tökéletes közönnyel eltelve, lelke talán a purgatóriumi szférákban kóborolt. Sorsa kísértetiesen emlékeztet Hölderlinére, akinek elméjére nemcsak sorozatos és erős magánéleti kudarcai borítottak hosszú éjszakát, de gyötrő eszmei dilemmája is, hogy a maga isten-Pantheonjában Krisztusnak vagy a Napistennek adja-e a főhelyet, a kettőt ugyanis nem merte nyíltan összevonni. Legfőbb a rejtekező Napistent bátorodik felfedezni a Megváltóban: Apolló dicsőségének örökösét, Zeusz fiai közül a legfiatalabbat. Mint *Egyetlen* című versében írja:

...oly igen
csüggök rajtad, Krisztus,
mintha fivéred lenne Héraklész,
s vallom bátran, hogy te-fivéred
az a Dionüszosz is,
aki kocsijába tigriseket
fogott be, és le az Indusig, hódoltatta,
derűre! a földet,
szőlőskerteket alapított,
népek vadságát zabolázta.

(Rónay György fordítása)

³⁵ *Uo.*, 51.

Nietzsche Krisztus-képe ennél szuverénebb volt: ő meg merte látni a Megváltóban a szellemi Napot, a Grál urát, s ha személyes hiúsága nem akadályozza meg ebben, Zarathustrájában bizonyára nem a jelentékeny antikrisztusi vonásokkal is rendelkező Antizarathustrát, hanem a maga szuverén Grál keresztény Parsifálját rajzolta volna meg. Utolsó éveinek éles és igaztalan Wagner-ellenes kirohanásai mindenesetre arra vallanak, hogy Nietzscht növekvő hiúsága és féltékenysége érzelmileg és szellemileg igen messzire sodorta valamikori mesztől és barátjától.

További érdekessége a torinói téren lezajlott jelenetnek, hogy a költő-filozófus végletes részvétét éppen egy ütlegelt ló látványa váltotta ki. Nehéz erről nem Szilénoszra, Dionüszosz lófülű erdei istenére és nevelőjére gondolni, sőt a gyakran és igazságtalanul bántalmazott Wagner mint nevelő kép(zet)e is átvillanhatott a világgal azokban a napokban már megbékélt, tehát valamikori barátja becsmérése miatt joggal lelkifurdalást és bánatot is érezhető Nietzsche agyán.

Az *Im-ígyen* szóla Zarathustra misztériuma azonban még így sem fejthető fel a számár-jelkép (vagy inkább számár-rejtvény) megoldása nélkül. A hegytetőn a feltámadt öreg Istent szimbolizáló négy lábú lehet Él ókánaáni főisten feleségének hordozóállata, az egyik Palesztinába betelepített samaritánus törzs Tarták nevű számáristene, illetve az egyiptomi Széth – vagy más asztrológiai rendszer szerint: Thor – isten jelképe.

Régi egyiptomi varázslók szokása volt, hogy a mágia műveletének végrehajtásakor kört rajzoltak maguk köré, mindkét lábukat agyaggal kenték be, s közéjük egy számár levágott fejét helyezték, ennek vérével pedig bedörzsölték szájukat és kezüket. Ezután Széth-Tüphont szólították, aki nyilvánvalóan a számár ura volt, és az állat jelképes „meglovaglása”, vagyis legyőzése által a bűvös körben magát a gonoszt hajtották uralmuk alá.

Ilyen értelemben a számárháton való virágvasárnapi jeruzsálemi bevonulás egyiptomi gyökerű máguspapi cselekmény volt, és jelenthette Széthnek „Ozirisz” általi legyőzését a Golgota véráldozatával. Az utalást tovább erősíti, hogy a számárháton bevonuló Üdvözítő elé a jeruzsálemiak pálmaágakat fektettek le az útra, a pálma pedig jellegzetesen Ozirisz fája. A titkos virágvasárnapi utalások fényében mindenesetre sajátos értelmet nyer a jeruzsálemi papok – János evangéliuma megörökítette – vádja a proféta ellen: „Samaritánus vagy és az ördög fia.” Ismert feltételezés, hogy a Megváltónak földi életében elég sok köze volt az iráni kulturális gyökerű esszénusokhoz, de még inkább azok Alexandriában iskolázott élcsapatához, a gyógyító terapeutákhoz. A torinói Leplen képmását megörökítő Férfiú végtagjainak elrendezési módja (a kezek és a lábak napkeresztje) tovább erősíti az egyiptomi kapcsolat meglétére vonatkozó feltételezéseket, ám maga a tetemet beburkoló nagyméretű lenzövet is személhető hellenisztikus múmialepelként.

A rómaiak számára kétezer éve Irán volt a tudás, a misztériumok Szentföldje. A három mágus betlehemi látogatását illetően egy ókeresztény irat perzsa vagy iráni mágusokat említ, akik minden évben egy barlangba – az isteni születés barlangjába – vonultak vissza, s ott imádkozva várták, hogy a Szerencse Csillaga fölkeljen és egy kisfiú alakjában a földre szálljon. Zoroasztriánus logika szerint a földi testben megszülető csillag Mithrász napisten megtestesülésének tekinthető, akinek világrajövetelét a Római Birodalomban hivatalosan december 25-én ünnepelték. Iránból ered az ajándékozás motívuma is, ám a mágusok száma eredetileg kettő és tizenkettő között váltakozott. Bizonyára erre az iráni őshagyományra utal vissza Nietzsche, amikor művében három király helyett csak kettőt szerepeltet – meg egy samarat.

A számárnak ez a „kitüntetett”, királyi pozíciója megint csak fölveti számunkra a számár mint szimbólum jelentésének vagy jelentéseinek fontosságát. Jankovics Marcell arról tudósít minket,³⁶ hogy az Egyiptomot meghódító Hikszoszok, a Kr. e. XVIII. században Kis-Ázsiából és Palesztinából egy számáristen kultuszát hozták magukkal, akit Egyiptomban Széthtel azonosítottak. Ettől kezdve lett Széth az ország ellenségeinek istene. Ugyanakkor a Rákban lévő két Szamár-csillag a forró nyár – a Nietzsche által oly gyakran hivatkozott Nagy Dél – uralmának kezdetét jelzi. Épp a palesztinai számárkultusz miatt csúfolták később a rómaiak a zsidó keresztényeket azzal, hogy istenüknek számárfeje van.

Ugyancsak figyelemre méltó, hogy Egyiptomban Hórusznak Széth felett aratott győzelmét évente tömeges számáráldozattal ünnepelték meg. A számár viszont számos bibliai történetnek vált pozitív hősévé: a bikával együtt ott volt a betlehemi jászolnál (asztrálmítoszi utalásként is), a virágvasárnapi bevonulásban való részvételre pedig a hátán látható kereszt alakú csík is alkalmassá tette. Jézus épp a messiási prófécia beteljesítése végett vonulhatott be „két számáron” a királyi székvárosba: saját Nap-Holdistenségét hangsúlyozandó. A Rák hava ugyanis nemcsak a Hold otthona volt, de a Nap megdicsőülésének ideje is, amely ekkor volt delelőjén: Jézus idejében épp a két Szamár-csillagon „ült”. Ilyen értelemben a torinói Lepelférfiú keresztbe tett két kezének üzenete: a Nap (jobb kéz) a Holdon (bal kéz), azaz a Napisten teljes dicsőségében.

A Mithrász-kultusznak azonban Nietzsche ugyanilyen jó ismerője kellett hogy legyen, hiszen bizonyos elemeit jól felismerhetően átemelte az *Im-ígyen szóla Zarathustrába*. A kultusznak hétfokozatú beavatási szertartása volt. A bikaleölési központi kultuszjelenetben a következő állatok szerepeltek: kígyó, skorpió, kutya, oroszlán. Az avatás a lélek leereszkedésének és visszatérésének útjába engedett bepillantást a „barlangban”, azaz a Mithrász teremtette világmindenség jelképében. A hét fokozat a következő volt:

Holló – Merkúr
Menyasszony – Vénusz
Katona – Mars
Oroszlán – Jupiter
Perzsa – Hold
Napfutár – Nap
Atya – Szaturnusz

Az egyik kétezer évvel ezelőtti gnosztikus szekta, az ophiták szinkretikus világképében a hét bolygósféra urai:

Oroszlán – Szaturnusz
Bika – Jupiter
Sárkánykígyó – Mars
Sas – Nap
Medve – Vénusz
Kutya – Merkúr
Szamár – Hold³⁷

³⁶ *Jelkép-kalendárium*, Csokonai Kiadó, 1997, 175–176.

³⁷ Kákósy László, *Egyiptomi és antik csillaghit*, Akadémiai Kiadó, 1978, 181.

A két oszlop egybevetéséből kiderül, hogy Nietzsche a maga művének állatszimbólumait nem a Mithrász-avatásból, hanem a – kígyóimádó – ophitáktól vette: a gnosztikus szekta asztrális jelképei között szerepel ugyanis a sas, a (sárkány)kígyó, a szamár és az oroszlán. Az ophitáknál a hetedik fokozaton a szamár a Holddal egyenlő. Ezt az utolsó szintet a Mithrász-avatásban a Szaturnusz képviseli, aki viszont az Atya jelképe. Így az összehasonlításnál a szamár végső soron az Atyával kerül ekvivalenciába, vagyis az öreg Istennel azonosul. Az Atyának szamár képében való feltámasztása tehát, az irónián túl, meghatározott asztrális jelentéssel is bír.

Erény-bőgés az, amit
Mindennél inkább
Buzgón sóvárog és szomjúhoz
Európa népe!

– éneklő Nietzsche művében hárfakísérettel a vén bűbajos. És bár ő „morális oroszlánt” emleget, az „erény-bőgés” mégis a próféta barlangjában vendégeskedő szamár torkából szakad ki. A következmény még meglepőbb: Zarathustra tanítványai (valójában: hasonmásai, alternatív lelki alakzatai) tömjénezi kezdik a négy lábút és imádkozni kezdenek hozzá.

Ebben a kórusban a korábbi Isten-gyilkos „legrútabb ember” sem tehet mást, mint hogy különös, jámbor litániával magasztalja az imádott és tömjénezett szamarat. Ez a szamár jól felismerhető krisztusi tulajdonságoknak is hordozója: szolgálja az embereket, szűkszavú, hosszútűrő, anyagiakban igénytelen, csak igenelni képes – és birodalma túl van az emberi ésszel elgondolható jón és gonoszon. Vagyis isteni bölcsesség hordozója.

A barlangban eluralkodó általános eufóriában a vándor és az árnyék mondják ki a szentenciát: „Az öreg Isten újra él!”³⁸ Azt is megtudjuk, hogy Istent egykori gyilkosa, a legrútabb ember támasztotta fel újra. A társaság számára nyilvánvaló, hogy a tökéletes bölcs olykor igen görbe utakon jár: Isten gyakorta tűnhet az emberek előtt számárnak.

Hogy azonban a szamár csak isten-hordozó, az kitűnik a Zarathustra által ironikusan kihirdetett, alternatív eucharisziából: „És ha megisméltitek ezt a számárünnepet, tegyétek kedvetekre, tegyétek az én kedvemre is! És az én emlékezetemre!” Ezen a ponton világossá válik, hogy a régi-új isten a „saszárnyú, kígyóbölcsességű emberi bátorság”, vagyis maga Zarathustra, aki a Nietzsche által elbeszélte történet során egyre több szólás tulajdonságot vesz föl. De milyen új Napisten születik a történetben?

A görög Hórusznak (Apollónak) is áldoztak szamarat. A hagyomány szerint Tüphónnak, Gaia félelmetes fiának is számárfeje volt, de Dionüszosznak és hasonlóan borissza mesterének, Szilénosznak is a szamár volt a jelképállata. Egy rege szerint a két Szamár-csillagot is Dionüszosz helyezte az égre.³⁹ A krisztusi tulajdonságokat öltő Zarathustra tehát a számárral Dionüszosz istenségét is felveszi, és hadba száll egy újabb napisteni státus (a mithrászi) meghódításáért.

A *mámoreos dal* című könyvben Zarathustra kilép a barlangból az éjszakába, hogy szembesüljön a teliholddal és a morajló vízesésekkel. Míg a korábbi tömjénezés a negyedik Mithrász-avatási fokozat követelménye volt, a Jupiter égisze alatt, addig az

³⁸ A számár-ünnep / *Im-ígyen szóla Zarathustra*, Göncöl Kiadó, 1988, 423.

³⁹ Jankovics Marcell, *Jelkép-kalendárium*, Csokonai Kiadó, 1997.

ötödik fokozat a megtisztulás, a Hold oltalmában. A beavatandónak a Hold, azaz a Bika vérét kell vennie az emberiség megváltásához, ez a vér ugyanis az életerőt jelenti. Éppen ez az aktus játszódik le képletesen a barlang előtt, s a megszerzett életerő okozza, hogy a próféta és tanítványai megújulnak, meggyógyulnak és eufóriájukban táncra perdülnek. A teremtőerővé átalakuló életerő a kiváltója ennek a gyönyörérzetnek, akár az apokrif János-akta Krisztus-himnuszában:

Fuvolázni akarok,	mind tomboljatok	Ámen
Jajgatni akarok,	mind zokogjatok	Ámen
Egy a Nyolc közül	velünk énekel	Ámen
A tizenkettes szám	odafönt táncot lejt	Ámen
A mindenség az,	amiben ő táncol	Ámen
Aki nem lejt táncot,	nem tudja azt, ami van	Ámen ⁴⁰

Ez a tánc persze számártánc is, hiszen az öreg Isten számár képében támadt fel. Az éjszakába való kísétálás pedig egyenesen a poklokra való alászállás, annak érdekében, hogy a feltámadás hajnala eljöhessen. A tánc, e mindenséggel való gyönyörteli egyesülés ezt a megváltó szándékú alvilágjárást előzi meg, és történetileg talán meg is előzte a krisztusi eucharisztia kihirdetése utáni valószínű apostoli beavatások részeként.

„Váltátok meg hát a halottakat!” – indítványozza Zarathustra társainak ebben a szellemi éjszakában. Érti, hogy a világ már megérett erre a megváltásra; mint mondja: „a szőlő barnul”, és Dionüszosz aranyos borillata már érzik. Az istenek fájdalommal azonban most sem hajlandó átélni a Nietzsche teremtette próféta, bár fokozatosan eljut a felismerésig, hogy aki valamely öröme igent mond, az minden jajra is igent mond. Így nemcsak a kék vágy élni örökkön örökké, hanem a kín is. A felismerés által Zarathustra fokozatosan megistenül: Dionüszosz (kék) és a Megfeszített (kín) nehéz egysége létrejön: az egyetemes kereszténység az ortodoxia homályából és szenvedéscentríkusságából (kín) eljut a Napkereszténység gyönyörébe (kék).

A Mithrász-avatás hatodik fokozata a Napfutár (Heliodromosz) a Nap égisze alatt. Jelképei: sugaras korona, fáklya, korbács. A Nietzsche-mű utolsó fejezetében, *A jel* címűben Zarathustra úgy lép ki barlangjából, mint a reggeli Nap. Sugárzó égitestként tekint még mámorosan alvó tanítványaira, akik – miután nem köszöntik őt ébrenlétükkel – méltatlanokká váltak rá. Sasmadara azonban élesen vijjog a feje fölött: ő a Napfutár, aki a jelöltet a Fénybe viszi. Keleti Szentléleknek is lehet mondani a sást, amelyet Istár kedvenc madarai, a galambok követnek, hogy felhőként borítsák be az avatandót.

Zarathustra oldalán most már a szoláris Oroszlán is feltűnik, hogy királyi lakomára invitálja az avatásokon átesett jelöltet Solhoz, a lángoló Naphoz. Mithrásznak és Solnak a feláldozott bika bőrével megterített asztalnál, szőlővéssel kell győzelmüket megünnepelniük.

A Mithrász-kultuszban szerepel egy kígyóval körülfont testű, oroszlánfejű alak is, aki maga a tökéletesen beavatott személy. Ezt olykor madárszárnyakkal is ábrázolják. A mellkasán körbetekeredő s az oroszlánsörény fölé nyújtózó fejű kígyó a megszerzett tudást jelképezi, míg maga az Oroszlán az elnyert szoláris királyságot. Ez azonban már a hetedik elért fokozat kifejeződése az Atya, vagyis a Szaturnusz égisze alatt, a megszerzett „mithráság” olyan uralmi jelképeivel, mint a frígiai sapka, a kormánypálca és a sarló.

⁴⁰ *Apokrifek*, I, Szent István Társulat, 1980, 16.

Nietzsche művének végén azonban, a legyőzhetetlen Napba (Sol invictus) való emelkedéskor Dionüszosz és a Megfeszített nehéz egysége felbomlik: Zarathustra ugyanis képtelen részvétet érezni az oroszlán által elkergetett tanítványai, a „fensőbbrendű emberek” iránt. A próféta izzó reggeli Napként hagyja ott barlangját, ám ez a Sol invictus már pusztán csak dionüszoszi elv, és Antikrisztusként: minden szeretet és részvét nélkül ragyog a zeniten.

A költő-filozófus a részvétre csak hanyatló állapotában talál rá újra: a teljes torinói összeomlást közvetlenül megelőzően, amikor ismét képes szeretetet és együttérzést sugározni, s ezért azokban a napokban félelmetes tisztánlátással minősítheti magát Dionüszosznak, a Megfeszítettnek.

A francia naturalista regény első visszhangjai a magyar sajtóban 1873 és 1880 között

BURJÁN MONIKA

A XIX. század második felében, különösen a hatvanas évektől kezdve, a francia irodalom mai szemmel nézve hihetetlen mértékben volt jelen a magyar irodalmi életben. Ez a jelenlét sokrétű és különböző szinteken mutatkozik. Az első szint a ráfigyelés, az érdeklődés. A sajtó rendszeresen közli a francia irodalmi élet legfrissebb híreit: a párizsi színházak műsoráról éppúgy tájékoztat, mint a francia könyvpiac újdonságairól; a korabeli olvasó értesülhet az újonnan bemutatott darabok sikeréről vagy botrányos bukásáról, megtudhatja, hogy egy-egy divatos regény- vagy színműíró éppen min dolgozik, s gyakran olvashat „riportot” ugyanezen írók életéről, szokásairól is. A második szint a közvetlen jelenlét.¹ Előbb a francia társadalmi dráma és vígjáték hódítja meg a magyar színpadot, oly módon, hogy a Nemzeti Színházban szinte egymást érik a francia darabok bemutatói, s nem ritka, hogy a párizsi premier után néhány hónappal már a magyar közönség is láthatja a francia publikum előtt sikerrel vizsgázott művet.² Ami a regény- és elbeszélési irodalmat illeti, francia szerzők ugyancsak rendkívül gyakran szerepelnek a korabeli lapok irodalmi és tárcarovatában, s a könyvészeti bibliográfiák³ tanúsága szerint is számtalan francia regény látott napvilágot, igaz, ezek többnyire másod- vagy harmadrangú, mára jószereivel teljesen feledésbe merült szerzők tollából származó érzelmes történetek, kaland- és rémregények, egyszóval a kor bestseller irodalma. Jules Verne népszerűsége töretlenül ível felfelé a hatvanas évek végétől, regényei a francia kiadással csaknem egy időben látnak napvilágot magyarul is. A század nagy francia regényírói közül Stendhalt még nem, Balzacot még mindig nem fordítják,⁴ s bár Flaubert regényeinek franciaországi megjelenéséről hírt ad, sőt kritikát is közöl a korabeli sajtó, az első fordításokkal csak a regényíró pályájának legvégén találkozunk.⁵ A hatvanas és hetvenes években a romantikus szerzők (Hugo, Georges Sand, Dumas) hatalmas népszerűségnek örvendenek, irodalmi tevékenységüket folyamatosan figyelemmel kísérik a lapok, szinte minden lépésükről hírt adnak.

¹ A harmadik pedig a hatásé, de erre jelen írásomban nem kívánok kiténi.

² Rédey Tivadar, *A Nemzeti Színház története*, Budapest, 1937. A legnépszerűbb szerzők: Legouvé, Scribe, Augier, az ifjabb Dumas és mindenekelőtt Sardou.

³ Petrik Géza, *Magyar könyvészet. 1860–1875*, Budapest, 1885. Kiszlingstein Sándor, *Magyar Könyvészet, 1876–1885*, Budapest, 1890. Valamint a korabeli lapok könyvészeti rovatai.

⁴ Ezen hiány okainak feltárása külön tanulmányt igényelne: az uralkodó nép-nemzeti irányzat franciarealizmus-ellenes álláspontja – amelyre rendszerint hivatkozni szoktak – önmagában nem elegendő indok, hiszen az ezen időszakban megjelent tetemes számú francia regény többsége sem az Akadémia vagy a Kisfaludy Társaság támogatásával jelent meg.

⁵ A *Koszorú* például 1863-ban a *Salammbó*ról, 1881-ben pedig Flaubert utolsó regényéről a *Bouvard et Pécuchet*-ről közöl recenziót (Salammbó. Francia új regény, írta Flaubert Gustáv, *Koszorú*, 1863. febr. 1., 5. sz., 116–117; Flaubert utolsó regényéről, a *Bouvard és Pécuchet*-ről, *Koszorú*, 1881, 5. sz., 560–564). Az eddigi kutatások alapján az első magyarra fordított Flaubert-művek: Együgyű szív (*Un Cœur simple*), in *Fővárosi Lapok*, 14. évf., 1877, 121–130. sz., illetve A St.-Julien legendája (*La Légende de Saint-Julien L'Hospitalier*), in *Fővárosi Lapok*, 14. évf., 1877, 148–154. sz. Mindkét elbeszélés fordítója Újkéri [= Sárvány Elek ?]. 1881-ben pedig megjelenik a *Bouvard et Pécuchet* magyar fordítása, *Két újkori Don Quixotte* címmel.

A kiadók pedig igyekeznek mielőbb megvásárolni az újonnan megjelent vagy éppen még csak megjelenés előtt álló regények fordítási jogát, hogy a magyar olvasók mihamarabb hozzájussanak a friss irodalmi csemegéhez. (Sőt a folyóiratok hasábjain gyakran még a fordítás sorsát is nyomon követhetjük a kézirat megvásárlásától, a füzetes kiadáson át, a könyvformában való megjelenésig.) A hetvenes évek legvégétől, illetve a nyolcvanas évek elejétől kezdve a romantikusok első nagy nemzedékének regényíróit új nevek szorítják hátrébb a kiadók „toplistáján”: az érzelgős, idillikus regényeket valósággal ontó Octave Feuillet, Georges Ohnet és Alfred Theuriet mellett Émile Zola is egyre többször bukkan fel a kiadói jegyzékekben. A naturalista irányzat fejének olykor botrányoktól övezett franciaországi sikerei nem kerülhették el a jó szimatú, minél több hasznot remélő kiadók figyelmét. Az első fordítások megjelenésekor Zola és a naturalista iskola a magyar olvasók számára azonban már nem volt teljesen ismeretlen, hiszen az előző évek során több írás is foglalkozott az új irodalmi iránnyal és megalapítójának tevékenységével.

Bori Imre írja *A magyar irodalom modern irányai II. Naturalizmus* című könyvének bevezetőjében: „A korabeli sajtó alaposabb tanulmányozása az adatok sokaságával bizonyítaná, a naturalizmus térhódításának milyen gazdag folyamatai játszódtak le a magyar irodalomban, milyen gyorsan szívódott fel eszmevilága [...] az irodalmi és az olvasói köztudatba.”⁶ A Bori által kijelölt feladat nem csekély: a kiegyezés után fellendült gazdasági és társadalmi életben tömegével születnek újabb és újabb lapok, hogy a közönség felébredt hírlapszomját kielégítsék. Az átvizsgálendő anyag hatalmas volta mellett ennek az izgalmas kérdésnek a kutatását az is nehezíti, hogy egyes folyóiratok feldolgozását – rossz állapotuk miatt – a könyvtárak nem engedélyezik. Mindezen akadályok mellett és ellenére főiskolai hallgatóim segítségével 1996-ban megkezdtem azoknak a folyóiratoknak az áttanulmányozását, amelyek a szegedi városi, illetve egyetemi könyvtárban hozzáférhetők.⁷ Ez a munka természetesen hosszú időt igényel, így ezen írásom a feldolgozási folyamat jelen állapotát tükrözi,⁸ az eddig feltárt adatokról tájékoztat. A máig feldolgozott folyóiratmennyiség ugyanakkor már elég tekintélyes ahhoz, hogy bizonyos következtetéseket vonjunk le a francia naturalizmus térhódításának ütemére, módjára vonatkozóan.

⁶ Bori Imre, *A magyar irodalom modern irányai II. Naturalizmus*, I, Forum Könyvkiadó, Újvidék, 1989, 10.

⁷ Ezúton szeretnék köszönetet mondani a Juhász Gyula Tanárképző Főiskola 1996/97-ben, illetve 1997/98-ban harmadéves francia szakos hallgatóinak, akik lelkesen és lelkiismeretesen kapcsolódtak be ebbe a munkába, és pontos adatközlésükkel segítették a kutatást.

⁸ A tanulmány megírásának időpontjáig feldolgozott folyóiratok a következők:

- 1) *Fővárosi Lapok*, 1864–1867 és 1871–1886.
- 2) *Vasárnapi Újság*, 1870–1885.
- 3) *Figyelő*, 1871–1888.
- 4) *Koszorú*, 1879–1885.
- 5) *Budapesti Szemle*, 1873–1885.
- 6) *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1885–1918.
- 7) *Magyarország és a Nagyvilág*, 1866/II, 1873, 1876, 1879, 1882–1883.
- 8) *Reform*, 1870–1871.
- 9) *Pesti Hírlap*, 1879, 1880. január–július, 1882. január–június, 1885. január–február.
- 10) *A Hon*, 1868–1869, 1872. január–szeptember, 1873. október–december, 1874. szeptember–december.
- 11) *Egyetértés*, 1879. január–április, szeptember–december, 1881. június–augusztus, 1883. január–március.
- 12) *Ország-Világ*, 1880, 1888–1889.
- 13) *Magyar Újság*, 1867–1868, 1892–1893, 1896.

Zola 1871-ben jelentette meg a Rougon-Macquart-ciklus első regényét, a *Rougonék szerencsését* (La Fortune des Rougon), s ettől kezdve több mint húsz éven át (1893-ig) szinte évenkénti rendszerességgel írta és adta ki a ciklus további 19 kötetét, publikálta a naturalista doktrínát folyamatosan alakító s megszilárdítani igyekvő vitacikkeit, elméleti tanulmányait. Vajon mikor figyelte fel először az új jelenségre a francia irodalmi életet oly éber szemmel tartó magyar sajtó? A naturalizmus hazai fogadtatásával (is) foglalkozó munkák közül egyik sem vizsgálja az irányzat magyarországi térhódításának történetét, kronológiáját. Amint azt fentebb láttuk, Bori éppen erre a filológiai hiányra hívja fel a figyelmet könyvének bevezetőjében. Ugyanezen bevezetőben, valamint az „Öten a naturalizmusról” című fejezetben utal ugyan néhány fontos adatra, a recepciós folyamat egyik jelentősebb állomására, mivel azonban a jegyzetapparátus sajnos kimaradt ebből a kötetből, a kutatáshoz nem nyújt hathatós segítséget. Czine Mihály *A naturalizmus* című könyvének a századforduló magyar naturalizmusát tárgyaló fejezetében mindössze néhány sort szán arra, miként hatolt el a francia naturalizmus Magyarországra.⁹ Zola és a magyar kritika viszonyát, valamint Zolának a magyar regényirodalomra gyakorolt hatását elemzi Schreiber Erzsébet *Zola és a magyar irodalom* című, 1934-ben készült egyetemi szakdolgozatában.¹⁰ A zolai naturalizmusnak a magyar irodalmi életbe való betörésére vonatkozóan a következő megállapítást teszi: „...a múlt század nyolcvanas éveitől kezdődőleg, különösen azonban a múlt század utolsó és a jelen század első évtizedében Zola művei és eszméi élénk visszhangot keltettek a magyar kritikai irodalomban. Az első ismertetéseket Zoláról a magyar kritikában 1879–80 táján találjuk. Riedl Frigyes és Szana Tamás ismereti először Zolát az újságokban. Azután különböző irányú napilapjaink pro és contra gyakran és behatóan foglalkoztak Zolával.”¹¹ A szerző dolgozatának fő fejezetében a Zola-ellenes és a Zolát elismerő kritikások véleményeit gyűjti csokorba, az idézetek, hivatkozások zöme azonban főként az 1890–1930 között született bírálatokból, értékelésekből származik, tehát a korai recepcióval és egyáltalán a befogadás folyamatával ő sem foglalkozik. A Schreiber Erzsébet által említett 1879–80-as években megjelent írások – amint azt látni fogjuk – a naturalizmusnak már nem első híradásai, ez az évszám ugyanakkor valóban rendkívül fontos a naturalizmus térhódítása szempontjából, s nem csak magyar viszonylatban. Yves Chevrel a nemzetközi naturalizmust tárgyaló könyvében 1879–81-re helyezi az első igazi nagy naturalista hullámot, amikor is az addig túlnyomórészt Franciaország határain belül maradó irodalmi jelenség Európa-szerte ismertté válik.¹² Jelen írásomban az eddig elvégzett kutatások adatai alapján ugyanakkor azt kívánom bebizonyítani, hogy naturalizmusra vonatkozó hírek a magyar sajtóban ennél már korábban is megjelentek, a magyar közönség mindössze néhány évvel a Rougon-Macquart-ciklus elindítása után már értesült az új irodalmi irányzat létezéséről, előretöréséről. 1879-ben pedig már számos lap közöl Zolával és a naturalizmussal foglalkozó írásokat. Hol, mikor és milyen tálalásban találkozott tehát a magyar olvasó először Émile Zola nevével s az általa fémjelzett új irodalmi iskolával?

⁹ Czine Mihály, *A naturalizmus*, Budapest, 1967, 113–114.

¹⁰ Schreiber Erzsébet, *Zola és a magyar irodalom*, Pécs, 1934 (a pécsi Erzsébet Tudományegyetem Francia Intézetében készült dolgozat).

¹¹ *Uo.*, 29–30.

¹² Yves Chevrel, *Le Naturalisme*, PUF, Lettres Modernes, 1982, 40.

A legelső ismertetések a Vadnay Károly szerkesztette *Fővárosi Lapok*ban jelentek meg. Ez a magát „irodalmi napi közlöny”-nek minősítő lap a korabeli nagyközönség kedvenc olvasmánya, a lektőrfolyóirat első sajátos magyar megtestesítője volt. Jellegét, tartalmát meghatározta szerkesztőjének ízlése, célja. Vadnay „a népies átlag ízlés jókaias-nemesies válfaját” képviselte, „vegyülve némi modern realiztikus elemmel, főképp a francia második császárság »társadalmi« regényének, drámájának, irodalmának elemeivel”.¹³ Nem kevés számú kiválasztotthoz, hanem a széles közönséghez akart szólni, egyszerre kínált szellemi táplálékot és csemegét. Hogy lapját közkedvelté tegye, a versek, a folytatásokban közölt elbeszélések és regények, a kritikák, ismertetések mellett hírt ad a társasági élet eseményeiről is. Figyelemmel kíséri a külföldi – elsősorban a francia – irodalmi és művészeti életet, „kiküldött tudósítói” igyekeznek mielőbb beszámolni egy-egy új színpadi mű fogadtatásáról vagy egy új regény megjelenéséről. A tárcarovatban gyakran találkozunk francia irodalmi témájú írásokkal, amelyek színvonala, jellege igen változó: lehet egy-egy író mindennapi életébe bepillantást nyújtó, könnyed, csevegő hangvételű írás, és lehet egy irodalmi korszakot, stílust, szerzőt bemutató vagy egy bizonyos művet, művek csoportját alaposabban elemző tanulmány is. Ez utóbbiak egy része nem önálló bírálat, hanem külföldi – francia, német vagy osztrák – lapokból átvett, többé-kevésbé átdolgozott fordítás. Ilyen az az írás is, amelyről feltételezhetjük, hogy a magyar olvasók ebben találkoztak először Émile Zola nevével, értesültek a Rougon-Macquart-ciklus első kötetének megjelenéséről, s valamelyest képet kaptak – ha hiányosat vagy torzítottat is – a francia szerző képviselte irodalmi irányzatról. Ez a cikk a *Fővárosi Lapok* 1873. évi 179–180. számának tárcarovatában jelent meg, „A francia regényirodalom legújabb termékei” címmel.¹⁴ Az írás szerzője, akinek csak monogramját ismerjük – H. S.¹⁵ –, a korszak egyik vezető francia kritikusának, Paul Bourgetnek a *Revue des Deux Mondes*-ban megjelent cikke alapján mutatja be a kortárs francia regényirodalomban elkülöníthető – s szerinte egyaránt elítélendő – két irányzatot, a „vastag realismust” és a „pietismust”. Mivel a recenzió szerzője utal a forrás helyére és az eredeti írás szerzőjére, nem volt nehéz megtalálni a *Revue des Deux Mondes*-ban Bourget tanulmányát.¹⁶ A magyar tárcsa nem tekinthető fordításnak, az eredetihez képest jóval rövidebb, elnagyoltabb, számos, a forrásszövegben hangsúlyos gondolat, hosszabb eszme-futtatás kimaradt belőle, többek között Bourget írásának alapkérdése is: „Milyen az ideális regény?”¹⁷ Bourget pontos választ ad erre a kérdésre, hogy a későbbiekben bebizonyíthassa, a francia regényirodalom legújabb termékei, többek között Émile Zola regényei, messze nem felelnek meg az ideális regénnyel szemben támasztott elvárásoknak: „D’abord il [= le roman idéal]

¹³ *A magyar irodalom története*, 4. Bp., 1965, 448–449.

¹⁴ (H. S.) *A francia regény irodalom legújabb termékei*, in FL, 1873, X. évf., 179. sz., 778. Egyébként ennek a lapnak néhány nappal korábbi számában (168. sz.) már feltűnik Zola neve, a Külföldi hírek rovatban. A néhány mondatos írás a szerző „Raquin Teréz” című drámájának a párizsi Renaissance-színházban történt színreviteléről tudósít, amellyel „valóságos merényletet követett el a közönség idegei ellen”.

¹⁵ *A Magyar írói álnév lexikon* szerint (Akadémiai, 1956) többen használtak ilyen monogramot az FL-ben. Az írás megjelenésének időpontja alapján esetleg arra lehet következtetni, hogy Rác Sándor a recenzió szerzője.

¹⁶ Paul Bourget, *Le roman réaliste et le roman piétiste*, in *Revue des Deux Mondes*, 106^e volume, livraisons du 15 juillet 1873, 454–469.

¹⁷ A korszak kritikussait intenzíven foglalkoztató irodalomesztétikai problémára utal ez a kérdés. Hogy mennyire napirenden volt, erre vonatkozóan ugyancsak az FL 1877. évi 162–164. számában bukkantam egy irodalomtörténeti érdekességre: a bécsi „irodalom-barátok” egylete 1876-ban a következő pályakérdést tűzte ki: „Milyen széptani követelményeknek kell a jó regénynek megfelelnie, s mely újkori regények felelnek meg leginkább e követelményeknek?” A nyertes pályaművet, amelynek szerzője a jénai Dr. Schlicker Ervin, Liszka Béla foglalja össze.

devrait être humain, et par ce mot nous entendons qu'il dédaignerait les créations monstrueuses dont nous obsèdent les réalistes. Comme nous voulons un apaisement, il respirerait l'amour d'une existence meilleure, plus simple que notre vie moderne, toujours si agitée [...] Le roman que nous désirons se soucierait donc peu de peindre des fous ou des malades, il retrouverait la beauté dans l'étude des choses simples et des sentiments nobles."¹⁸ Ám Bourget nem éri be az ideális regény esztétikai jegyeinek bemutatásával, hanem azokra az alapelvekre is nyomatékosan felhívja a figyelmet, amelyeket minden magára valamit is adó írónak tiszteletben kell(ene) tartania: „En essayant le portrait du roman idéal qui conviendrait à l'heure présente, nous avons retracé en même temps les devoirs auxquels ne saurait se soustraire aucun écrivain qui se respecte: la vérité humaine et morale, le souci du style et le patriotisme.”¹⁹ Ezek az elvek voltaképpen egybeesnek azokkal az elvárásokkal, amelyeket a kor hivatalos magyar irodalomkritikája állított az írók elé, s amelyek alapján néhány év múlva a konzervatív kritikusok elítélik a naturalista irányzat képviselőit. A magyar recenzió írója azonban mellőzi ezt az eredetiben rendkívül hangsúlyos gondolatort, ő más alapokról indít: rámutat arra, hogy a regény milyen kivételes szerepet játszik a korszak irodalmában, ugyanis ezt a műfajt tartja a legalkalmasabbnak a kor társadalmi állapotának és gondolkodásmódjának kifejezésére. Éppen ezért úgy véli, az újabb regények tanulmányozása nem csupán irodalmi, hanem erkölcsi és politikai szempontból is fontos. Ezek után azonnal rátér a kor francia regényirodalmában uralkodó, ellentétes világnézetet tükröző két irányzat képviselőinek a bemutatására. A materialista világszemlélet az úgynevezett „vastag realizmusban”, az idealizmus az „elvont vallási piethizmusban” jelenik meg. H. S. rámutat arra, hogy ez korántsem egyedülálló, kizárólag a francia irodalomra jellemző jelenség, hanem az egész európai, sőt az amerikai irodalomra is érvényes. A következőkben az első irányzat, azaz a „vastag realizmus” ányoldalainak taglalásába kezd, kihagyva azt a rendkívül ellenséges hangvételű Bourget-féle szakaszt, amelyben a francia kritikus kijelenti, hogy az új regények legszembeötlőbb tulajdonsága az eredetiség hiánya, a stílus terén éppúgy, mint a gondolatokban. A naturalizmus terminus technicus a magyar cikkben nem fordul elő, de a „vastag realizmus” kifejezés, amelyet egyébként még évekkel később is előszeretettel használnak, egyértelműen erre az irányzatra utal. A naturalizmus szó ekkor, a hetvenes évek elején nem csupán Magyarországon, de Európa-szerte még inkább csak filozófiai vagy legfeljebb művészetkritikai értelemben használatos. Zola egyébként 1865-től kezdve használja a szót kritikai írásaiban, majd 1868-ban, a *Thérèse Raquin 2.* kiadásához írt előszavában naturalista írók csoportjáról beszél, s magát is közéjük sorolja. 1872-ben, a *Corsaire* című lap egyik „Vasárnapi csevegésében” a naturalizmus modern iskolájáról beszél. Lényeges változás a szó irodalmi értelmének elterjedésében csak akkor kezdődik, amikor Zola 1875 márciusától egy orosz folyóiratban, a *Messenger de l'Europe*-ban kezd publikálni, s egyre nyomatékosabban hangoztatja, hogy a naturalizmus a modern irodalom legaktuálisabb, legelevenebb formája.²⁰ De ekkor, 1873-ban még teljes a zűrzavar a szóhasználat terén, a realista éppúgy jelenthet naturalistát, mint a materialista. Sőt, a naturalista jelzőt hazánkban csakúgy, mint német nyelvterületen hagyományosan „az iskolázatlan, tanulmánytalannal nem bíró”, azaz autodidakta művészekre alkalmazták.²¹ Ezen szótörténeti kitérő után lássuk, hogyan jellemzi a

¹⁸ *Revue des Deux Mondes*, 100^e volume, 15 juillet 1873, 455.

¹⁹ *Uo.*, 456.

²⁰ Chevrel, 22–25.

²¹ Vö. „Naturalista” címszó, *Atheneum Kézi Lexikona*, Bp., 1893, II, 1239 és *Pallas Nagy Lexikona*, Bp., 1896, XII, 1020.

magyar szemleíró a vastag realizmus irodalmi irányzatának képviselőit: „Reális kort élünk. Nem kell szentimentáliskodni – ezt mondják. A tudomány szorosan a tényekhez tapad, s a környezetnek az emberre való kizárólagos befolyását magyarázza. Ezért a regényírók közül többen realisták lettek. Főfeladat: írni úgy, amint a dolgok vannak, nem okoskodni, közönyösnek lenni a regény erkölcsisége iránt. A környezet befolyásának tana mutatkozzék a bűtorzat, házak, kertek leltárforma leírásában. Tagadhatatlan, hogy voltak híres regényírók, akik egyben-másban ragaszkodtak e tanokhoz, de az utódok mindenben szolgailag ezekhez ragaszkodnak és ezért el is veszték elődeik fényoldalait.”²² A továbbiakban a magyar tárcaíró meglehetősen nagy ugrásokkal, olykor fontos logikai láncszemek kihagyásával, ugyanakkor szelídebb hangvételben követi Bourget cikkét, aki viszont cseppet sem rejti véka alá a Zola szelvényei iránt érzett ellenszenvét. A Rougon-Macquart-ciklusból a cikk megírásának idejéig három kötet jelent meg (*La Fortune des Rougon, La Curée, Le ventre de Paris*), s Bourget maliciózan utal arra, hogy bár Zola újabb történeteket ígér, már ennyi is bőven elegendő, hogy képet kapjunk a szerző írói módszeréről. Mindenki által elfogadott igazság – így Bourget –, hogy a stílus kifejezi egy adott szellem belső természetét, nos, ebből a szempontból Zola olyan ember benyomását kelti, aki számára belső világ nem létezik. Érzéki és romlott írásmódja, amelyben a melléknevek túláradó bősége számúzi az igéket és a főneveket („a mondat eme izmait és csontjait”), valóságos merénylet a francia nyelv ellen. Majd áttér Zola elméletére, utalva arra, hogy a regényíró egyébként figyelmeztetett bennünket, számára az erény és a bűn egyaránt fiziológiai eredetű. Bourget azonban nem akar hosszan időzni Zola állításainak cáfolatával, amelyeket legfeljebb csak az ostobák tartanak tudományosnak, ehelyett inkább azt veszi szemügyre, hogyan értelmezi Zola a jellemet. A francia kritikus szerint Zola hősei két kategóriába sorolhatók: vagy erkölcstelen, pénzsóvár nyomorultak, vagy gyermeteg álmodozók. Pedig mi is a jellem? – teszi fel a kérdést Bourget, s azonmód pontos meghatározást ad rá: a szokások lassú váltakozása által belénk vésett lenyomat. Méghozzá kétféle szokás alakul ki bennünk: passzív, amely a külső benyomások hatására keletkezik, és aktív, amelyet a belső erőfeszítés, a nehézségekkel szembeni harc hoz létre. Míg az előbbi rombolja, addig az utóbbi finomítja és tökéletesíti a szervezetet. „Les premières reliaient l’homme à la nature et l’y absorbent, les secondes l’affranchissent de l’instinct et créent la personne morale.”²³ A XVII. századi karteziánus gondolkodók számára csak a második létezett, míg a XIX. századi naturalistáknál – azzal, hogy felfedezték a környezetnek az emberre gyakorolt hatását – a vérmérséklet lép a lélek helyébe. Amint azt Zola érzéki, heves, gondolatoktól mentes stílusa már sejteni engedte, az írónak szükségszerűen el kellett vesznie az anyagi eredetű benyomások tengerében – így is történt. A magyar tárcaíró mellőzi ezt a hosszas fejtegetést, őt csupán a leírások tárgya – gyümölcsök piramisa a vásár-csarnokban, ebédek, meztelen vállak – borzasztja el, s „a szakgatott, vastag styl”-t rója fel Zolának, amelyet – mint írja – nem is kell bemutatnia, „hiszen már nálunk is divatos”.²⁴ H. S. végül tömören összefoglalja a francia kritikus konklúzióját, amelyben azt veti a kortárs regényírók szemére, hogy „az erőszakot erőnek veszik és a brutalitást összetévesztik az erőteljességgel. Továbbá az erkölcsiséget helyettesíteni akarják a physiologiával vagy társadalmi kényszerrel. [...] Ekkép elanyagiasodnak, irányuk köznapi vagy erőltetett, költőietlen lesz.”²⁵ Kihagyja azonban Bourget utolsó szarkasztikus megjegyzését, mely szerint Zola

²² FL, 1873, 179. sz., 778.

²³ *Revue des Deux Mondes*, 456.

²⁴ FL, 1873, 179. sz., 778.

²⁵ *Uo.*

művei egyelőre csak arra szolgálnak, hogy a mai ízlés szélsőséges eltorzulását tanulmányozzuk bennük. Érdemes viszont kitérnünk a magyar nyelvű írás második részében²⁶ megfogalmazott zárógondolatra. Miután a tárca szerzője ismertette a másik végletet képviselő irányzatot, a „pietismus”-t, „mely félnék lelkiismeretesség miatt eltér a szabad művészettől, vagyis megtagadja a nagy érzelmeket és a szépnék szabad kutatását”,²⁷ megállapítja, hogy mindkét divatos irányzat ártalmas, méghozzá nem csupán irodalmi, hanem erkölcsi szempontból is, „mert nem képez jellemet, nem nemesít, nem lelkesít, nem emel föl; ily hatás nélkül pedig a költészet eltéveszti célját”. Úgy véli, az irodalom a társadalom állapotának tükré, ha a társadalom beteg, az az irodalomra is kihat. A naturalizmus és a pietizmus tehát egy beteg társadalom irodalmi vetületei, amely irányzatok követésétől óva inti íróinkat, egyúttal kifejezi reményét, hogy „a magyar faj egészséges észjárása”²⁸ talán védelmet nyújt majd eme irodalmi nyavalyákkal szemben.

Ebben a cikkben, ha nem is olyan erőteljesen s főként nem olyan ellenségesen, mint a forrásszövegben, tehát már felbukkannak mindazon vádak, amelyeket a tradicionalista, a hagyományokat védelmező kritika az elkövetkezendő évek során a naturalizmus szemére vet, s amelyek kettős természetűek, legalább annyira erkölcsiek, mint esztétikaiak. S megjelenik az a gondolat, amely a későbbiekben visszatérő motívummá válik: mindaddig, amíg nem lesz nyilvánvalóvá, hogy a naturalizmus mint irányzat követőkre talált Magyarországon, a kritikusok, szemleírók úgy vélik, az egészségesebb, nemesebb ízlésű magyar irodalomra semmiképpen sem lehet hatással az új iskola.

Ezen 1873-ból származó cikk után egy ideig csend van a naturalizmus körül, legalábbis az általam eddig átvizsgált sajtótermékekben nem esik szó róla. A *Fővárosi Lapok* is mellőzi Zolát, s továbbra is a második császárság ma már nagyrészt feledésbe merült, de akkor rendkívül népszerű kisebb-nagyobb íróinak – Ponson du Terrail, Paul Féval, Legouvé, Henriette Reybaud, Edmond About, Jules Sandeau, Hector Malot stb. – kalandregényeit vagy a „biedermayer realizmus”²⁹ jegyében fogant érzelmes novelláit, regényeit jelenteti meg folytatásokban. 1877-ben bukkan fel ismét Émile Zola neve, de nem a naturalista iránynyal kapcsolatban. A *Fővárosi Lapok* 1877-es évfolyamának két egymást követő számában Zola *A császár vendégei* című elbeszélését olvashatjuk,³⁰ a fordító megnevezése nélkül. Ennek a novellának azonban kevés köze van a naturalizmushoz, ugyanis a szerző legelső művéből, az 1864-ben kiadott *Contes à Ninon* című kötetből származik, amely egyébként 1882-ben, amikor Zola neve már jól cseng a magyar olvasóközönség körében – sőt a kiadók számára egy-egy Zola-mű megjelenítése egyenlő a biztos haszonnal –, *Ninonhoz* címmel magyarul is megjelenik a Révai testvérek gondozásában.³¹

²⁶ FL, X. évf., 1873, 180. sz.

²⁷ *Uo.*

²⁸ *Uo.*

²⁹ A kifejezést Moldvai Klára használja, *Az 1870-es évek irodalmi élete* című munkájában, Bp., 1939, 54.

³⁰ FL, 1877, XIV. évf., 91–92. sz.

³¹ A *Koszorú* 1882. évi VII. kötete így ad hírt erről: „Zola Emiltől *Ninonhoz* címmel kisebb rajzok és elbeszélések gyűjteménye jelent meg a Révai testvérek kiadásában. Zola, ki mostanában annyi sok port vert föl vastag realismusról tanúskodó regényeivel, régebben számos apró rajzot írt, melyek az élet ismeretéről, költői felfogásról és meleg kedélyről tanúskodtak. Ilyen rajzokat tartalmaz a *Ninonhoz* című kötet is, amelynek egyes darabjai már jóformán ismereteseke a különböző magyar lapokból.”

1878-ban viszont újabb olyan írás látott napvilágot, ugyancsak a *Fővárosi Lapok* hasábjain, amely fontos állomást jelentett a francia naturalizmus magyarországi megismerésében. „A realizmus fejlődése századunk francia regényköltészetében” című háromrészes cikket³² Liszka Béla írta H. Breitinger zürichi tanár *Nord und Süd*ben megjelent tanulmánya alapján. A cikk elméleti bevezetéssel indul, amelyben a szerző Schiller azon esztétikai nézetét idézi fel, amely szerint a széptani tökélyt a „reál és az ideál” harmonikus egyensúlyával érhetjük el. A továbbiakban ennek az egyensúlynak a felborulását veszi szemügyre a XIX. századi francia regényirodalomban, s bemutatja azt a „pathologikus” folyamatot, „mely a romantikusoknak a klasszicizmus elleni visszahatásával kezdődik, a „l'école de l'art pour l'art” handabandáinak a romantikus szentimentalizmus elleni visszahatásában éli kamaszéveit, melyet 1857-ben az élettani regény az erotika magánszolgáltatába fogad, Balzac, Sue, Champfleury, Hugo és Zola pedig a pesszimiztikus szocializmus körébe von”.³³ Amit Zoláról és az általa képviselt irányról ír, származhatna akár a fentebb ismertetett Bourget-cikkből is. Ugyanaz a gúnyosan ellenséges hang, ugyanolyan hasonlatok, ugyanaz a végkövetkeztetés. Zolát csak mint „csúnya szörnyszülöttek” szerzőjét emlegeti, akinek a példája fényesen igazolja, miként ronthat el egy szép tehetséget a „napi ízlés”. A Rougon-Macquart-ciklusból a cikk írásának idejére már hét kötet megjelent, a tanulmány szerzője azonban csak a ciklus első két regényét említi cím szerint. Az elméletre is utalni akar, méghozzá a *Rougonék szerencséje* híres előszavából vett idézettel, ám ügyetlen – feltehetőleg németből történt – fordítása szinte teljesen érthetlenné teszi a szöveget. Ami leginkább felháborítja, az az, hogy Zola az embert csak állatnak tekinti, s ráadásul olyan szókincset használ, amely e regények olvasását még a francia olvasónak is megnehezítette. Aggodalomra azonban semmi ok, hiszen „az irodalom életében [...] szerencsére nincs halálos betegség. Ez az irány is ki fog majd merülni és egészségesebb ízlésnek ad helyet.”³⁴ Alphonse Daudet regényeit máris a javulás jelének tekinti, ugyanis ő „már nem megy túl a Dickens realizmusán és mint a nagy angol realista, alkotásaiba tud emberi gondolatot, érző lelket lehelni”.³⁵ Vagyis a mértékletesen adagolt realizmus elfogadható, de a „túlhajtott” már ízléstelen, erkölcstelen s mint ilyen elvetendő, hiszen nem felel meg a schilleri arany középut elvének.

A naturalizmusra vonatkozó első híradások tehát nem első kézből származnak, hanem külföldi kritikusok véleményét tükrözik, valóságos olvasmányélmény nem áll mögöttük. 1879 az az év, amikor a magyar sajtóban látványosan megugrik a naturalizmussal foglalkozó cikkek száma,³⁶ s ekkor már több olyan írással is találkozunk, amelynek szerzője valóban ismeri, maga is olvasta azt a művet, amelyről ír. Látuk, hogy a francia, illetve német konzervatív kritika milyen ellenségesen szólt az új irodalmi irányzatról, nos, az első személyes olvasaton alapuló magyar szemlék visszafogottabbak, toleránsabbak, sőt olykor még rokonszenvezők is akadnak közöttük. Ilyenek például a *Havi Szemle* című folyóiratban megjelent írások. Ez a Bodnár Zsigmond szerkesztette rövid életű kritikai lap, amely

³² *A realizmus fejlődése századunk francia regényköltészetében*, in FL, 1878, XV. évf., 130–132. sz.

³³ *Uo.*, 132. sz.

³⁴ *Uo.*, 132. sz.

³⁵ *Uo.*, 132. sz.

³⁶ Az általam eddig átvizsgált folyóiratok 1879. évi számaiban 10 Zolára vonatkozó publikációt találtam. Lásd a „Zolával és a naturalista regénnyel kapcsolatban a múlt században megjelent cikkek, tanulmányok bibliográfiája” című mellékletet.

„az ellenzékien hangolt polgári értelmiségek első összefogási kísérlete volt, a korszak természettudományos, pozitivista, materialisztikus és aufklärista polgári tudományosságát képviselte”,³⁷ az irodalomban a realizmus mellett tört lándzsát, szembefordulva a nép-nemzeti irányzattal. Könyvszemle rovata nemcsak a hazai, hanem a nyugati országok könyvpiaci újdonságaira is figyel, így az 1879-es évfolyam augusztusi füzeté ismertetést közöl Zola *Mes haines* című tanulmánykötetéről. Ugyanebben az évfolyamban találjuk a Saissy Amadé, Magyarországon élő francia újságíró és tanár tollából származó írást, „Zola Emil realiztikus regényei” címmel.³⁸ Ennek a tanulmánynak a címe is a korabeli szóhasználatra jellemző bizonytalanságot, ingadozást tükrözi. Mint fentebb láttuk, a naturalizmus azon értelme, amely egy irodalmi irányzatot jelöl, még nemcsak Magyarországon, de Európában sem honosodott meg. Emellett a realizmus szón is mást és mást értenek a különböző kritikai irányzatok. Mivel a naturalizmust túlhajtott realizmusnak tekintik, a realizmus – önmagában vagy egy jelzővel összekapcsolva – a zolai naturalizmust is jelentheti. Saissy pedig egy harmadik változatot használva realiztikusnak minősíti Zola regényeit.³⁹ Már a cikk első soraiból kiderül, a szerző véleménye eltér azon szemleírókétől, akikkel eddig találkozott a magyar olvasó, ugyanis ő Zolát az utóbbi tíz évben feltűnt tehetségek legkiválóbbjai közé sorolja. Nem áll szándékában a Rougon-Macquart-ciklus addig megjelent nyolc kötetét részletesen elemezni, csupán egy általános áttekintést kíván adni, majd azon részletekre kitérni, amelyek rá a legnagyobb hatást gyakorolták, s amelyek szerinte az olvasók többségének érdeklődésére is számot tarthatnak. Legelőször is bemutatja a szerző célját, amely szempontból Zola Balzachoz hasonlítható, hiszen mindkét regényíró a XIX. századi francia történelem egy-egy korszakának társadalmát akarta a lehető legszéleskörűbben, minden osztályra, rétegre, csoportra kiterjedően ábrázolni. Hozzáteszi ugyanakkor, hogy Balzac írói nagyságát már könnyű megítélni, ugyanis egész életművét ismerjük, Zolánál viszont egy új íróval állunk szemben, akinek munkája még befejezetlen. Tehát míg Paul Bourget 1873-ban úgy találta, hogy a Rougon-Macquart-ciklusból addig megjelent három regény már bőven elegendő Zola művészetének, írói módszerének meg- és elítéléséhez, addig Saissy jóval nagyobb toleranciát tanúsít. Részletesen s higgadtan mutatja be Zola regényeinek legfőbb jellemzőit, nem intéz dühös kirohanásokat sem az erkölcs, sem a klasszikus, eszményítő esztétika nevében. Kiemeli a regények megírását megelőző alapos megfigyelés fontosságát, a szerző szándékolt háttérben maradását, tárgyilagosságát. Nem hiányolja a hosszás pszichológiai fejtegetéseket, ellenkezőleg, úgy véli: „Még szömyeteg alakjai is oly természetesen látszanak a társadalmi helyzet, úgy a vérmérséklet fatalizmusának bilincsei alatt, hogy nem is gondoljuk őket másképp lehetőkné, mint aminők.”⁴⁰ Azt a Zolát gyakran ért vádat is elhárítja, amely szerint a regényíró a rút festésében különös örömet leli. Elismeri, hogy Zola igen sötét szemüvegen át nézi a második császárság társadalmát, de ezzel még mindig sokkal közelebb áll a valósághoz, mint azok, akik rózsaszínűre rajzolják. Az általános vonások bemutatása után áttér azon részletekre, amelyek őt a leginkább megragadták Zola egyes regényeiben. A ciklus kötetei közül kiemeli a kisvárosok kapzsi versenyzését és

³⁷ Németh G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában*, Bp., 1981, 288.

³⁸ Saissy Amadé, *Zola Emil realiztikus regényei*, *Havi Szemle*, 1879, 121–133.

³⁹ Feltételezhetjük, hogy a francia Saissy írásai eredetileg nem magyarul íródtak, hanem valaki lefordította őket. Érdekes a címben használt „realisztikus” jelző, ugyanis a francia nyelvben nem létezik a realiztikusnak megfelelő melléknév, a németben és az angolban viszont igen (vö. „realistisch”, illetve „realistic”).

⁴⁰ *Havi Szemle*, 1879, 125.

polgárainak szűklátókörűségét ábrázoló regényeket, a *Rougonék sorsát* – ő így magyarítja a *La Fortune des Rougon* címet – és a *Plassans bevételét* (*La Conquête de Plassans*). Úgy véli, Zola valóban hiteles képet fest a „zsugori, testileg tiszta, de lelkileg annál romlottabb kispolgárokról”, ám szerinte mindez nem sokat mond a külföldi olvasónak, aki, mivel nem volt alkalma személyesen megfigyelni ezeket az embereket, nem ismerhet rájuk ezekben a regényekben. (Meglehetősen sajátos felfogást képvisel itt Saissy, amely igencsak leszűkíti az egy-egy nemzet irodalmából a külföldiek számára is olvasható, élvezhető művek körét.) Ezért ahelyett hogy tovább követné Zolát a második császárság korabeli Franciaország szokásai, politikája, „egyszóval sajátos társadalmi élete felett tett mikroszkopikus tanulmányozásában”, olyan részletekre kíván inkább kitérni, amelyek minden olvasónak, éljen bárhol is a világon, ugyanazt mondják: ilyen az emberi szenvedély változásainak, különösen a szerelemnek az ábrázolása. A következőkben a cilus első regényében, az 1851. évi államcsíny provençai kegyetlenkedéseinek keretében játszódó idillt, Miette és Silvère, egy parasztlány és egy munkásfiú szerelmének történetét mutatja be hosszú idézetekkel, bizonyítandó, hogy itt valóban két tiszta szív felemelő találkozásáról van szó. Vagyis hiába fogadta el, tartotta hitelesnek és meggyőzőnek Zola írói módszerét, a korízlést ő sem tudja teljesen levetkőzni: nem azt emeli ki a műből, ami azt megkülönbözteti a korszak más regényeitől, hanem azt, ami azokkal összeköti, s ami még a konzervatív szemléletű olvasónak, a finom ízlésű hölgyközönségnek is elnyerheti a tetszését. Nem annyira a gondos megfigyelés, a tárgyilagosság, a valósághoz való ragaszkodás jelenti számára Zola fő erényét, hanem egy szép gyermekpár szerelmének költői idillje, amely megragadó ellentétet képez a regény nyers prózájával.

A *Havi Szemle* ugyanezen, 1879-es évfolyamában ismertetést olvashatunk Zola *L'Assommoir* című, Franciaországban 1877-ben megjelent botránysos sikerű regényéről.⁴¹ A cikk apopóját az szolgálta, hogy ekkor adták ki a regény magyar fordítását: ez az első magyarra fordított Zola-regény.⁴² A szemleíró, akárcsak Saissy Amadé, Zolát a legnagyobb regényírói tehetségek közé sorolja, s szerinte a magyarul *Az emberirtó* címmel megjelent regény morális célzatossága ellen senkinek sem lehet kifogása, sőt úgy véli, ennél hatásosabban már nem is lehetne elrettenteni az embereket az alkoholtól. Mindamellett úgy véli, a valóban kifogástalan erkölcsi tanulság nem elegendő, ugyanis az ember valósággal belebetegszik, amíg „e sötét és szennyes histórián keresztülvergődik”, s bármily művészi erővel adja is elő Zola a tényeket, cseppet sem tud fölemelni, csak elnyomni és összetiporni. A rút, az emberi nyomor érzékletes, szókimondó, nyers bemutatása sérti tehát még azok ízlését is, akik nyitottabbak az új irányzat iránt.

Ugyanezt róják fel Zolának, csak jóval hangsúlyosabban, annak a két másik, ugyancsak 1879-ben megjelent cikknek a szerzői is, amelyekre jelen írásomban szeretnék még kitérni. Az egyik, Csiky Gergely tudósítása a *L'Assommoir* színpadi változatának a párizsi Ambigu színházbeli bemutatójáról, a *Fővárosi Lapok* hasábjain jelent meg, „A delirium tremens a színpadon” címmel.⁴³ Yves Chevrel 1879 és 1881 közé teszi a naturalista irányzat első nagy fellendülését, amikor az új iskola a regény után a színházat is kezdi meghódítani. A párizsi előadásról hírt adó Csiky a költészet, a szép nevében ítéli el a rút valóság

⁴¹ *Havi Szemle*, 1879. november, 219.

⁴² Zola, *Az emberirtó. Egy család története*. Regény két kötetben. Francziából fordította Nyári László, Budapest, 1880, Pfeifer Ferdinand. (A regény első kötete 1879-ben jelent meg.)

⁴³ Csiky Gergely, „A delirium tremens a színpadon”, FL, 1879, 115. sz., 558–559.

betörését a színpadra, s bár nem fogadja el ezt a fajta színházat, hatása elől nem tud kitérni: érzékletesen ecseteli a Coupeau-t alakító színész megdöbbenően hiteles játékát. Felismeri, hogy itt nem egy elszigetelt kísérletről van szó: „ez nem csupán egy új darab, amelynek megvan a maga kimért életkora, hanem egy új irány, egy új iskola, mely első kísérletén túl is életet és tért követel magának”. Csiky félti ettől az általa „meztelen realizmus”-nak nevezett irányzattól (ismét egy találó jelzős szerkezet a naturalizmus jelölésére) a színházat, szerinte ugyanis „a színpadnak nem az a feladata, hogy fellázítson és elkésersítsen, hanem, hogy fölemeljen és megneemesítsen”, ezt pedig csak az eszményi szép által éri el, s nem azzal, ha „az erkölcsi rútat a maga meztelenségében mutatja be kibékítés, jóvátétel és megnyugtatás nélkül”.

A másik tárca, amely az *Ellenőr*-ben szerző megnevezése nélkül látott napvilágot 1879 szeptemberében, már „A naturalizmus az irodalomban” címet viseli,⁴⁴ s talán ez az első olyan írás, amely a naturalizmus terminus technicumot használja az új iskola megnevezésére. A végig maró gúnyval megírt cikk első fontos tanulsága, hogy Zolát már mint „hírhedségig ismertet” jellemzi. A *L'Assommoir* kavarta vihar, valamint a francia és a külföldi lapokban sorozatosan közölt vitacikkek, manifesztumok ekkorra már valóban egész Európában ismertté tették Zola nevét. A cikkíró szerint semmi új sincs a magát nagy zajjal beharangozó iskolában, legfeljebb csak az elnevezés, illetve a szó ilyen, irodalmi értelmű használata. A naturalizmus ugyanis nem más, mint a költészetben és művészetben mindig is meglévő realizmus „szélsőségig és undorításig vitt túlhajtása”, üres jelszó csupán, amellyel Zola maga köré akarja csoportosítani híveit, hogy felvegye a harcot minden ellen, ami az irodalomban „nemes és magasztos, regényes és eszményi, elbájoló és fölemelő, szép és örök”. Azt is megvizsgálja a tárca szerzője, vajon mi lehet mégis az oka, hogy ez az iskola ilyen nagy figyelmet keltett, s nem csupán Franciaországban. Magyarozatát a „mai publicitás” természetében véli megtalálni, s hozzátehetjük, jogosan. Vitathatatlan, hogy az Hachette kiadó egykori reklámfőnöke remekül ismerte és használta fel azokat az eszközöket, amelyek segítségével (jól) el lehet adni egy könyvet. Vagyis a jól szervezett reklám szerepe korántsem elhanyagolható a naturalista doktrína gyors és széles körű elterjedésében. Zola harsány manifesztumai azonban talán nem értek volna el ilyen nagy hatást, ha a kritika nem ébresztette volna fel a nagyközönség kíváncsiságát a naturalista iskola szerzői és műveik iránt. „Az »Assommoir«, (hogy a naturalizmus legkiválóbb inkarnációját említsük) korántsem volna félannyira ismeretes, ha [...] a kritikusok ország- és világszerte apróra nem boncolgatják a könyvet és irányát.” A naturalista iskola elvei közül a természet tanulmányozását és a „document humain”-t emeli ki, de mindjárt ízekre is szedi mindkettőt a nagy klasszikusokra való hivatkozással, akik ugyan nem feleltek fel az emberi dokumentumot, mégis halhatatlan remekműveket alkottak. Kifogásolja a témaválasztás egyhangúságát is, azt, hogy kizárólag a nyomor világát festik, mintha nem is létezne más. Végül felteszi a kérdést: mi lehet a naturalista regény célja? Szerinte ez nem egyéb, mint „egy kis pikáns fűszerrel szolgálni a blazírt közönség csömörének”. A végkövetkeztetés itt is ugyanaz, mint a korábban látott elítélő hangvételű és tartalmú írásoknál: a naturalizmus soha nem lehet irányadó az ízlésben, mivel a tehetséges írók ezután is a lélekkel együtt fogják festeni az embert, s nem fogják kizárni eszmevilágukból az erényt, s a naturalisták „maguk dicsőségére alkotott teóriája semmiféle nemzet irodalmában nem fog honosságot nyerni”.

⁴⁴ „A naturalizmus az irodalomban”, *Ellenőr*, 1879. szeptember 24., 458. sz.

Azóta tudjuk, a cikkíró tévedett, a naturalista elmélet és módszer éppúgy meghódította az európai, mint az amerikai irodalmat, méghozzá elképesztő gyorsasággal. A korabeli Magyarország semmivel sem maradt le ezen a téren a többi európai nemzet mögött, sőt valószínűleg az elsők között figyelt fel s adott hírt az új irodalmi irányzatról. Hogy Zola iskolája és művei milyen hamar visszhangra találtak a magyar irodalomban, azt a fent bemutatott kutatási adatok is bizonyítják. De erről tanúskodik a *Koszorú* 1884-ben, tehát a ciklusba tartozó regények megjelenésének félidejében íródott cikke is, amelyben ezt olvashatjuk: „Lehet-e Zoláról olyasmit elmondani, amit a közönség – különösen a magyar közönség – nem ismer? Hiszen minden valamire való munkája le van fordítva magyarra, életviszonyairól és szokásairól pedig bizonyos mohósággal regisztrálnak a lapok mindent, a mi a nagy romanciernek népszerűsége mellett bizonyít.”⁴⁵ Valóban: 1880-tól valósággal elárasztják a hazai sajtót a Zolával és a naturalista regénnyel kapcsolatos írások, ismertetések, tanulmányok. Zola újonnan megjelent regényeiről, elméleti írásairól azonnal recenziót, kritikát közölnek, s a fordítások sem sokkal maradnak le a franciaországi megjelenés mögött. A kiadók számára gyorsan világhosszá válik, Zola neve egyenlő a biztos anyagi sikerrel, így 1886 és 1890 között Jules Verne után Zola a második legtöbbet fordított francia szerző.⁴⁶ A sietség sokszor persze a színvonal kárára válik, az első Zola-fordítások között gyakori a megcsonkított változat, amely inkább csak a közönség szenzációigényének kielégítésére törekszik. Egyes regényeket néhány éven belül többször is lefordítottak, számos fordítás pedig több kiadást is megélt.⁴⁷ S hogy mennyire népszerű volt a magyar közönség körében a francia regényíró, arra álljon itt befejezésként egy kedves irodalomtörténeti anekdota: 1885-ben egy buzgó honleány, név szerint Kende Juliska levelet írt a mesternek, s arra kérte, látogasson el Magyarországra, s gyűjtsön itt adatokat következő regényéhez. Az író udvarias hangú levélben hárította el a meghívást, arra hivatkozván, hogy megfogadta, soha nem lépi át Franciaország határait, s műveit is csak francia témából meríti.⁴⁸ Ha magyar inspirációjú Zola-regény nem született is, az 1880-as években már megjelennek a naturalista irányt képviselő első magyar művek,⁴⁹ s a naturalizmus irányzata, elmélete, módszerei még évtizedekig az irodalomkritikai viták középpontjában állnak.

⁴⁵ *Flaubert Gustáv barátairól*, in *Koszorú*, 1884, 31. sz., 490.

⁴⁶ Ezen időszakban 54 Verne- és 25 Zola-művet adtak ki Magyarországon. Vö. *Magyar Könyvészet 1886–1900*.

⁴⁷ Vö. a „Zola műveinek a múlt században megjelent magyar fordításai” című mellékletet.

⁴⁸ A levélváltásról a *Koszorú* 1885. évi 17. száma ad hírt, s Zola válaszlevelét a *Budapesti Hírlap* le is közölte.

⁴⁹ Elsőként Bródy Sándor *Nyomor* című novelláskötete, 1884-ben.

Zolával és a naturalista regénnyel kapcsolatban a magyar sajtóban 1900-ig megjelent cikkek, tanulmányok bibliográfiája*

- L. A., A torzképek művésze, *Fővárosi Lapok*, 1873, X. évf., 168. sz., 732
- H. S., A francia regény irodalom legújabb termékei, *Fővárosi Lapok*, 1873, 10. évf., 179–180. sz.
- Liszka Béla, A realizmus fejlődése századunk francia regényköltészetében, *Fővárosi Lapok*, 1878, 15. évf., 130–132. sz.
- Saissy Amadé, Zola Emil realiztikus regényei, *Havi Szemle*, 1979, 1. sz., 121–132
- Riedl Frigyes, Egy realiztikus színmű, *Magyarország*, 1879, 42. sz.
- Zola Emil és iskolája, *Pesti Napló*, 1879, 148. sz.
- Csiky Gergely, A delírium tremens a színpadon, *Fővárosi Lapok*, 1879, 16. évf., 115. sz., 558–559
- A naturalizmus az irodalomban, *Ellenőr*, 1979. szeptember 24., 458. sz.
- Zola Emil, Az emberirtó (a magyar fordítás megjelenése kapcsán a regényről), *Havi Szemle*, 1879, IV, 219
- Zola Emil az íróasztalánál, *Pesti Hírlap*, 1879, 290. sz.
- Az Assommoir Londonban, *Pesti Hírlap*, 1879, 156. sz.
- Zola „Assommoir” című művének magyar fordításáról, *Pesti Hírlap*, 1879, 281. sz.
- Lafond József, A Nana első része (kritika a regény első kötetének franciaországi megjelenése kapcsán), *Pesti Hírlap*, 1879. december 6.
- Daudet Alfonz és Zola Emil, *Szabadság*, 1880, 63–64. sz.
- Zola Emil saját magáról, *Magyar Polgár*, 1880, 135. sz., *Pesti Hírlap*, 1880, 136. sz.,
Az írókról, *Pesti Napló*, 1880, 112. sz.
- Zola Emil Hugo Viktorról, *A Hon*, 1880, 290. sz.

*Készült id. Szinnyei Józsefnek a *Figyelő* című folyóiratban 1876 és 1889 között megjelent Irodalomtörténeti repertórium, Hellebrandt Árpádnak az Egyetemes Philológiai Közlönyben 1889-től megjelent A magyar filológiai irodalom repertórium, valamint saját kutatási adataim felhasználásával. Az általam átvizsgált sajtótermékek a következők:

- 1) *Fővárosi Lapok*, 1864–1867 és 1871–1886.
- 2) *Vasárnapi Újság*, 1870–1885.
- 3) *Figyelő*, 1871–1888.
- 4) *Koszorú*, 1879–1885.
- 5) *Budapesti Szemle*, 1873–1885.
- 6) *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1885–1918.
- 7) *Magyarország és a Nagyvilág*, 1866/I, 1873, 1876, 1879, 1882–1883.
- 8) *Reform*, 1870–1871.
- 9) *Pesti Hírlap*, 1879, 1880. január–július, 1882. január–június, 1885. január–február.
- 10) *A Hon*, 1868–1869, 1872. január–szeptember, 1873. október–december, 1874. szeptember–december.
- 11) *Egyetértés*, 1879. január–április, szeptember–december, 1881. június–augusztus, 1883. január–március.
- 12) *Ország-Világ*, 1880, 1888–1889.
- 13) *Magyar Újság*, 1867–1868, 1892–1893, 1896.

- Szana Tamás, Zola legújabb könyve: Le roman expérimental, *Egyetértés*, 1880, 303. sz.
T. Z., Nana, *Fővárosi Lapok*, 1880, 17. évf., 46. sz.
- Reviczky Gyula, Meztelenségek a költészetben, *A Hon*, 1880. március 31.
- Zola, Nana (kritika), *Ország-Világ*, 1880, 166. sz.
- Zola Emil a naturalizmus nagymestere, *Békésmegyei Közlöny*, 1880, 229. sz.
- A pénzkérdés az irodalomban (Zola cikksorozatából), *Pesti Hírlap*, 1880. május 7.
[Ambrus Zoltán] Spectator, A francia dráma és Emil Zola, *Fővárosi Lapok*, 1881,
18. évf., 125–126. sz.
- Bánfi Zsigmond, Párisi tárca – Zola és Dumas, *Fővárosi Lapok*, 1881, 18. évf., 32. sz.
- Dumas és Zola, *Magyar Polgár*, 1881, 73. sz.
- A vallás és az irodalom, *Pesti Napló*, 1881, 48. sz., *Magyarország*, 1881, 42. sz.
- A naturalizmus, *Pesti Hírlap*, 1881, 20. sz.
- Zola Emil mint drámaíró, *Pesti Hírlap*, 1881, 30. sz.
- Szana Tamás, Zola legújabb könyve: Le naturalisme au théâtre, *Ellenőr*, 1881,
119–121. sz.
- Zola, Les Romanciers naturalistes (ismertetés), *A Hon*, 1881, 260. sz.
[Ambrus Zoltán] Spectator, Zola és egyik regénye (Mouret abbé vétke), *Fővárosi
Lapok*, 1881, 18. évf., 246. sz.
- Zola „Nana” című műve magyarul is megjelenik, *Vasárnapi Újság*, 1881, 18. évf.,
11. sz., 171 és *Koszorú*, V, 1881, 575
- Zola „Nana” című regénye magyarul megjelent (Kiadó: Grimm, ford.: Julius), *Va-
sárnapi Újság*, 1881, 18. évf., 29. sz., 462
- Zola „Mouret abbé vétke” magyarul megjelent (Kiadó: Grimm, ford.: Tarnay Pál),
Vasárnapi Újság, 1881, 18. évf., 40. sz.
- A Zola–Duverdy ügy, *Pesti Hírlap*, 1882. február 12., 15
- A legújabb naturalisztikus regény (Pot-Bouille), *Pesti Hírlap*, 1882. február 22.
- A szorongatott Zola – egy regényíró bajai, *Pesti Hírlap*, 1882. február 26.
- Zola naturalizmusa és a Nana, I–II, *Pesti Hírlap*, 1882. június 14–15.
- Zola, A pálinka, *Pesti Hírlap*, 1882. június 25.
- Zola „Kisebb rajzok és elbeszélések” című kötete megjelent (Révai), *Koszorú*, 7,
1882, 478–479
- [Péterfy Jenő] -p, Le Roman expérimental. E. Zola, Páris 1882, (ismertetés), *Buda-
pesti Szemle*, 31, 1882, 312–319
- „Nana” (a regény dramatizált változatának népszínházi bemutatójáról), *Fővárosi
Lapok*, 1882. június 13., 19. évf., 133. sz., 845
- „A pálinka” (a regény dramatizált változatának népszínházi bemutatójáról),
Fővárosi Lapok, 1882. június 25., 19. évf., 144. sz., 910
- A „Nana” és „A pálinka” népszínházi bemutatójáról, *Vasárnapi Újság*, 1882, 25.,
27. sz., 399, 432
- Bródy Sándor, A jövő regénye (Zoláról „Az élet örömei” kapcsán), *Fővárosi Lapok*,
1883. szeptember 22., 222. sz., 1416–17
- Un page d’amour, Zola Emil regénye két kötetben (ismertetés), *Fővárosi Lapok*,
1883, 98. sz., 626
- Tóth Sándor, Egy naturalistáról (utalás Zolára is), *Koszorú*, 1884, 11. sz.
- Zola új művön dolgozik (Germinal), *Koszorú*, 1884, 20. sz.

- G. Flaubert barátai – A naturalizmus kulisszatitkaiból (Léon Cladel, A. Daudet), *Koszorú*, 1884, 24. sz.
- G. Flaubert barátai – F. Fabre és E. Zola, *Koszorú*, 1884, 31. sz.
- A „Nana” betiltása Ausztriában, *Koszorú*, 1884, 31. sz.
- Reviczky Gyula, Valami a könyvcímekről (utalás Zola, Daudet, Flaubert, Balzac műveire), *Koszorú*, 1884, 36. sz.
- Zola Germináljáról a Figaro ír, *Koszorú*, 1884, 39. sz.
- E. Zola levele Kende Juliskának, *Koszorú*, 1885, 17. sz.
- Zola Germinalja (ismertetés), *Fővárosi Lapok*, 1886, 201. sz., 1473
- Solymossy Sándor, „Germinál” (a magyar fordítás megjelenése kapcsán a regényről), *Fővárosi Lapok*, 1886. október 23., 294. sz., 2143–46
- Hubard J., Zola Emil, *Budapesti Hírlap*, 1886, 149. sz.
- Palágyi Menyhért, Zoláról és a naturalizmusról, *Irodalmi Mutató*, 1886
- Szomaházy Iván, Zola új regénye: L'Œuvre (ismertetés), *Fővárosi Lapok*, 175. sz.
- Zola Emil a naturalizmus egy áldozatáról, *Koszorú*, 1886, 1. sz.
- Haraszti Gyula, A naturalista regényről, *Buda-Pest*, 1886
- [Angyal Dávid] -a-, A naturalizmus bukása (A Föld megjelenése kapcsán), *Budapesti Szemle*, 52, 1887, 276–285
- [Péterfy Jenő] -e-, A naturalista regényről, Haraszti Gyula, *Buda-Pest*, 1886, *Budapesti Szemle*, 52, 1887, 297–300
- Raoul Chélard, Zola Emilnél, *Ország-Világ*, 1887, 254. sz.
- Zola Emil, Germinal védelme, *Pesti Napló*, 1888, 118. sz.
- Zola Emil, Az álom (ismertetés a magyar fordítás megjelenése kapcsán), *Fővárosi Lapok*, 1888, 352. sz.
- Egyetértés*, 1888, 359. sz.
- Csernátóni Gyula, Zola Emilről, *Erdélyi Híradó*, 1889, 95. sz.
- S. L., Zola, *Erdélyi Híradó*, 1890, 95. sz.
- Székely Samu, Zola: La bête humaine (ismertetés), *Fővárosi Lapok*, 1890, 81. sz., *Hét*, 1890, 15. sz.
- Diner József, Zola legújabb naturalizmusa (L'Argent), *Élet*, I, 1891, 326–332
- Zola Emil, La Débâcle (ismertetés), *Budapesti Szemle*, 72, 1892, *Pesti Napló*, 1892, 176. sz.
- La bête humaine a színpadon, *Magyar Újság*, 1892, 36. sz.
- Zola és az Akadémia, *Magyar Újság*, 1892, 25. sz.
- Zola legközelebbi regénye, *Magyar Újság*, 1892, 207. sz.
- Zola mint zarándok, *Magyar Újság*, 1892, 241. sz.
- Zola mint plagizátor, *Magyar Újság*, 1892, 250. sz.
- Zola Monte Carloban, *Magyar Újság*, 1892, 266. sz.
- Zola és az Akadémia, *Magyar Újság*, 1892, 289. sz.
- Zola Emil, Le Docteur Pascal (ismertetés), *Magyar Génius*, 1893, 29. sz. (Schwartz Ármin), *Nemzet*, 1893, 213. sz., *Élet*, 1893, 570 (Lázár Béla), *Budapesti Hírlap*, 1893, 179. sz. (Á. B.)
- Zola Emil, *Nemzet*, 1893, 185. sz.
- Zola Emil, Lourdes (ismertetés), *Magyar Szalon*, 22, 1894, *Fővárosi Lapok*, 1894, 105. sz., *Alfa Budapesti Hírlap*, 1894, 212. sz.

- Anhäupe! György, Zola és a naturalizmus taktikája, *Magyar Sion*, 1894, 801–809
- Erdélyi Károly, Zola Lourdes-ja, *Magyar Szemle*, 1894, 49–52. sz.
- Lyka Károly, Zola Rómában, *Pesti Napló*, 1894, 318. sz.
- Zigány Árpád, Zola Milánóban, *Pesti Hírlap*, 1894, 355. sz.
- dr. Rácz Lajos, Zola Emil: Lourdes (ismertetés), *Sárospataki Lapok*, 1895, 3–5. sz.
- Lázár Béla, A tegnapi, a ma és a holnap, in Dr. Zlinszky Aladár, *Hazai irodalom, Budapest*, 1896
- Zola Emil, Pot-Bouille (ismertetés), *Jelenkor*, 1896, 27. sz.
- Zola Emil, Raquin Teréz (ismertetés), *Jelenkor*, 1896, 28. sz.
- (S. e.), Zola csődje, *Jelenkor*, 1896, 16. sz.
- Y. J., Zola Rómája, *Nemzet*, 1896, 250. sz.
- A negyedik rend költője, *Jelenkor*, 1896, 36. sz.
- E. K. dr., Zola Rómája, *Havi Közöny*, 1896, júliusi szám
- Igric, A csevegő Zola, *Pesti Napló*, 1897, 140. sz.
- Zoltványi Irén, Zola Rómája, *Katholikus Szemle*, 1897, 134–140
- Messidor, Zola Emil (Szerzők darabjokról), *Budapesti Napló*, 1897, 54. sz.
- Zola, Paris (ismertetés), *Irodalmi Tájékoztató*, 1898. október
- Lázár Béla, Paris, *Nemzet*, 1898, 89. sz.
- Maupassant Zola Emilről, *Pesti Napló*, 1898, 39. sz., *Szamosújvár*, 1898, 7. sz.
- Pekár Gyula, Zola otthon, *Budapesti Napló*, 1898, 49. sz.
- Zola Emil, *Magyar Gényusz*, 1898, 7. sz.
- Zola (a Goncourt testvérek naplójából), *Budapesti Hírlap*, 1898, 199–200. sz.
- Hogy dolgozik Zola?, *Aradi Közöny*, 1898, 32. sz.
- H.-i., Zola Emil: Fécondité (ismertetés), *L. P. Lloyd*, 1899, 256. reggeli szám
- E. O., Zola Emil: Fécondité, *Huszadik Század*, 1900, 130–133
- G. G., Zola Emil: Fécondité, *Hazánk*, 1900, 84. sz.
- V. H., Zola Emil: Termékenység, *Új Magyar Szemle*, 1900, 352–353
- Goda Géza, Zola Emil: Termékenység, *Irodalmi Tájékoztató*, 1900, III. évf., 2. sz.

Jarry, a „képíró”

LUKOVSKI JUDIT

Jarry 1893-ban megjelent *Etre et vivre* című, szabadversként is olvasható, létünk alapkérdéseit értelmező filozófiai írásában saját életprogramját egyetlen mondatba tömörítve így fogalmazza meg: „...avant que l'être disparaisse j'en veux noter les symboles”.¹ A húszéves szerző már túl van nemcsak az *Ubu roi* és az *Ubu cocu* első néhány kísérleti bemutatóján, hanem többkötetnyi, rajzokkal illusztrált költői, drámai és prózai próbálkozásokon is. Az írói ösvény, amely az idézett mondatig visz, majd a főműveken keresztül Jarry halálával (1907) szakad meg, azt bizonyítja, hogy a szerző e program teljesítésén dolgozott rövid életének minden szakaszában. Három szemantikai elem hangsúlyozásával némileg megalapozhatjuk e mondat segítségével a tanulmányunk tárgyát képező *Ubu roi*-elemzést.

Az első mozzanat, amely mellett nem mehetünk el kommentár nélkül, az „...avant que l'Être disparaisse...” időhatározói mellékmondat, amelyből kiolvasható létünk korlátozottságának nyilvánvalósága. Az idő határt szab lehetőségeinknek, a végesség biztos tudatában kell vagy lehet vállalnunk feladatokat. Visszatérő gondolat ez Jarrynál, mint például a *Les minutes de sable mémorial* többjelentésű kötet cím is mutatja: a fekete tintával írott jegyzetek a homokórán lepergő percekről szólnak. (A cím poliszémiájáról Alfred Jarry: *Oeuvre complète* jegyzeteiben olvashatunk.)² A kötetet záró *Sablier* című vers összefoglalását adja Jarry gyászos gondolatainak, amelyeket az idő múlása ébreszt benne. A halál gondolköre – ha nem is mindig ebben az ünnepélyes, mondhatni esztétikus formában, de – megrögzötten visszatér az életmű minden állomásán. A homokóra halált öntő szíve fájdalmas és szép látvány Jarry számára, szinte e látvány bűvkörében él, ezért minden alkotói kísérletében e gondolkör rejtve vagy megmutatva jelen van. A *La revanche de la nuit* című kötet szinte ott folytatja, ahol a *Sablier* befejeződött. A *César-Antéchrist* párbeszédeiben is vizsgáljuk a korábbi kötetek költői megoldásait az idő és a halál kegyetlen szerepéről. A homokórát tartó három pálca megfelelői a Párkák a *César-Antéchrist* első felvonásában. (Acte prologal: „Trinité de Parques, vous avez filé mes jours. Vous me protégez de la cage lancée de vos trois pals.”)³ Azonos drámai funkcióban szerepel az *Ubu roi*-ban a három Palotin.

Visszatérve kiinduló felvetésünkhöz, hogy egyetlen összefoglaló Jarry-mondat boncolgatásával alapozzuk meg *Ubu roi*-elemzésünket, megállapítjuk, hogy a későbbiek szempontjából nem közömbös Jarry ígeválasztása. A *disparaître* igével azt hozza tudomásunkra, hogy a különböző érzékelési lehetőségek közül a szem érzékeli majd a Lét megszűnésének abszurd élményét (a *paraître* első jelentésben a látás számára megjelenőt jelent). A látásnak tulajdonított „első az egyenlők közt” szerep éppolyan mindenütt jelen lévő az egész Jarry-életműben, mint az előbb bemutatott morbid gondolkör. Példaként idézhetnénk a *Minutes de sable mémorial*-ból a következő mondatot: „En nous rien n'est si parfait que la tête, toujours vers le soleil levée, et tendant vers sa forme, sinon l'oeil, miroir de cet astre et sem-

¹ Alfred Jarry, *Oeuvre complète*, Gallimard, 1972, 343.

² *I. m.*, 1096.

³ *I. m.*, 274.

blable á lui.” (*L’art et la science*)⁴ A *Tapisseries*-ciklus *La peur* című kezdő versének minden versszakában felidézi a látást, mint a megértés lehetséges állomását. Míg az *Ubu roi*-ban természetesen ennek negatív lenyomatát találjuk: „Courage, fermons les yeux.”⁵

Folytatva kiinduló mondatunk vizsgálatát, az állítmányi magot képező igei szerkezethez érünk: „j’en veux noter”. A tanulmány tulajdonképpeni témája szempontjából itt mindkét nyelvi elemre támaszkodhatunk. Fontos lesz a későbbiekben az egyes szám első személy. Általánosságban a teljes Jarry-életmű kapcsán megállapítható, hogy a mozgatórugója egy önmagából kiinduló, de a világmindenségre nyíló kíváncsiság, amely nem is kizárólag az egyes szám első személy alkalmazásában nyilvánul meg. Egy ilyen mondatban, mint: „A l’homme n’est donné que d’être ange incomplet.” (*L’art et la science*)⁶ nyilvánvaló a szerző önvizsgáló magatartása. Az *Ubu roi* kapcsán meg fogjuk fogalmazni azt a feltételezést, hogy a szerző személye a szerző számára – a látszólag nem róla szóló műben – mennyire központi probléma. Az állítmány, amely ehhez az alanyhoz kapcsolódik, erőteljes szándékot fejez ki. A „veux noter” igeKapcsolat nem a tevékenység eredményességéről ad tájékoztatást, hanem azt tudhatjuk meg belőle, hogy az Én számára fontos tevékenységről van szó. A tevékenység jellege, ha más, a Lét megragadására vonatkozó ígérekkel (mint például a *décrire*) állítjuk szembe, nyilvánvalóvá válik. A „noter” csak a jelentős mozzanatok feljegyzését jelenti, mintegy kivonatkészítést a Lét terjedelmes szövegéből.

Kiinduló idézetünk elemzésének befejezéséül vegyük a tárgyat, amelyre az idő végeességétől fenyegetett Én tevékenysége irányul: létünk szimbólumait szándékozik lejegyezni. Szellemi alkat kérdése, hogy az ember az eléje táruló jelenségeket szimbólumokként értelmezi vagy sem. Ebből a mondatból úgy tűnik, hogy Jarry a szimbólumokkal élők csoportjába tartozik. Márpedig ebből egy fontos világnézeti következtetés vonható le: az anyagon, a megnyilvánulón túlba, a transzcendenciába vetett hit. Ennek a világnézeti elkötelezettségnek következetes kifejezése az életmű egésze. Talán ennek a világnézeti kérdésnek a szempontjából követjük el a legnagyobb hibát, ha az *Ubu roi*-t az életmű egészének figyelmen kívül hagyásával próbáljuk értelmezni, őt színpadra állítani. A továbbiakban annak is jelentősége lesz, hogy a szimbólumok egyben képek is, és mint ilyenek kerülhetnek elemzésünk előterébe.

Rátérve tehát tanulmányunk tulajdonképpeni tárgyára: a képekben való gondolkodásra utaló jegyek rögzítésére és értelmezésére, elsőnek célszerű lenne Jarry szimbolizmusáról beszélni. Le kell szögezni azonban, hogy megállapításaink az *Ubu roi* kereteit nem lépik túl, az életmű egészére vonatkozó következtetésekhez a probléma további árnyalására lenne szükség. Amikor Lugné-Poe színházában, a Théâtre de l’Oeuvre-ben 1896-ban sor kerül az *Ubu roi* premierjére, a szimbolizmus már néhány éve hanyatlóban van, s mint nem igazán elismert alternatíva a realizmussal, a naturalizmussal, a pozitivistá gondolkodásmóddal folytatott művészi vetélkedésben, az iskolává kovácsolóadás esélye nélkül vérzik el. Minthogy Jarry vizuális írói alkatának megragadása a célunk, az *Ubu roi* úgynevezett szimbolizmusá annyiban foglalkoztat bennünket, amennyiben a szimbólumok elsőrendű feladata, hogy *mutatnak* valamit: „Le symbole d’abord, montre: il rend sensible ce qui ne lest pas: valeurs abstraites, pouvoirs, vices, vertus, communauté.”⁷

⁴ *I. m.*, 188.

⁵ *I. m.*, 384.

⁶ *I. m.*, *L’art et la science*, 188.

⁷ *Encyclopaedia Universalis*, 1992, Symbole.

Vizsgálatunk csak azokra a szimbólumokra terjed ki, amelyek tényleges képekben (látványban) jelennek meg a forgatókönyvként felfogott drámaszövegben. Számos, a későbbiekben még elemzésre kerülő, a dráma szerves részét képező ikonikus és nyelvi elemet átugorva, a szereplők listája lesz az első szövegdarab, amelyet az egyben képszerűséget is jelentő szimbólumok szempontjából megvizsgálunk. Szerencsére terjedelmes kiegészítő dokumentum áll rendelkezésre Jarry tollából, amelynek segítségével a szereplők által keltezt vizuális benyomás egyértelművé tehető. Ami persze nem jelenti egyidejűleg az értelmezés egyértelműségét, hiszen, mint Roland Barthes írja: „...toute image est polysémique, elle implique, sous jacante a ses signifiants, une chaîne flottante de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres.”⁸ Ubu papa alakja a *Répertoire des costumes* alapján a következő látható elemekből jön létre:

1. complet veston,
2. (complet veston) gris d'acier, 3. (toujours) une canne enfoncée,
4. (toujours une canne enfoncée) dans la poche droite, 5. chapeau melon,
6. (chapeau melon) et couronne,
7. nue tête,
8. couronne et capeline blanche en forme de manteau royal,
9. grand caban, 10. casque,
11. à la ceinture,
12. (à la ceinture) un croc, des couteaux,
13. toujours la canne dans la poche droite,
14. une bouteille lui battant les fesses,
15. caban et casquette,
16. (caban et casquette) saras armes ni bâton,
17. une valise a la main.

Az elemek leltárba vételénél megállapítottuk, hogy Ubu papa, öltözékét illetően, hét változatban mutatja meg, természetesen szoros összefüggésben a drámai cselekménnyel, a küllemét alkotó, külön-külön is szimbolikusan értelmezhető kellékeket.

1. complet veston:

Megerősít bennünket abban a feltételezésben, hogy szokatlan neve ellenére is, mint a *pere* névelem is mutatja, egyrészt *ember alakú* szereplőről („N'ai je pas un cul comme les autres?” – mondja az első felvonás első jelenetében), másrészt hímnemű egyedről van szó. Kissé elbizonytalanítják ezt a megállapításunkat azok a Jarry-rajzok, -litográfiák, amelyeknek külön figyelmet szentelünk majd a későbbiekben.

2. (complet veston) gris d'acier:

Gyakran a színek szimbolikus jelentést hordoznak. Idézzük Jean Chevalier-Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*-jából az idevágó részt: „Le nouveau-né vit dans le gris [...] A partir du jour où l'enfant vit les yeux ouverts, toutes sortes de couleurs l'entourent de plus en plus. L'enfant prend conscience du monde de la couleur au cours de ses trois premières années. Habitué au gris, il s'identifie avec le gris. Quand il se trouve au

⁸ *Rétorique de l'image*, Communication, no. 4, 42.

milieu des êtres et des objets, son gris devient le centre du monde de la couleur, son terme de référence, il comprend que tout ce qu' il voit est couleur.”⁹ Ezt a helyzetet éli meg Ubu papa a dráma világmindenségében, amelynek középpontjába képzelvén magát, kísérletet tesz arra, hogy a körülötte keringő elemeket bekebelezze. De nem a saját szürkeségéhez viszonyított színek tisztelete jellemzi, hanem az a törekvés, hogy minden színt elnyeljen szürke bendője. Paradox módon éppen ezzel az erőszakos „elszürkítő” hadművelettel próbál persze ő maga a szürkeségből kitűnni, mindenek fölé kerülni.

3. une canne:

Azonos azzal a kellékkal, amely már a *César-Antéchrist*ben „baton a physique” néven megjelenik. Itt egyúttal tanúi lehetünk annak, hogy a Jarry-életmű darabjai között milyen szoros az összefüggés, amelyet figyelmen kívül hagyván esetleg az értelmezés számára lényeges mozzanatokat veszíthetnénk el. Amint a „baton a physique” sajátos jel dekódolásához egyéb szövegközi kapcsolatok felismerésére is szükség van. Első megjelenése a *César-Antéchrist*ben betűalakjával is felhívja az olvasó figyelmét, mintegy utalva arra, hogy itt átvételről van szó, hiszen Lautréamont-nál a harmadik énekben fordul elő ez a mondat, amelyet az isten a bordélyban felejtett hajszálához intéz. Michel Arrivé az általunk is használt kiadás előszavában ezt írja: „...le rapprochement des deux textes signifie l'appartenance divine du phallus.”¹⁰ Csak ezeknek a lépéseknek a figyelembevételével érdemes a bot mint szokatlan öltözékelem szimbolikus jelentését kutatni. Nyilvánvalóan fallikus szimbólum, amelynek azonban a dramaturgiai jelentősége az *Ubu roi*-ban csak annyi, hogy visszautal a korábbi szövegre, s állandó jelenlétével, megint csak ellentmondásosan, valami jelen nem lévőről, a nemiség útján megidézhető isteni minőségről beszél. Mint használati tárgynak ugyanaz a szerepe, mint Ubu többi fegyverének: „porter notre casque a finances [...], chargez-vous du ciseau a merdre et du baton a physique”.¹¹

4. (une canne enfoncée) dans la poche droite:

Ismét egy valóságosnak tűnő elem, amelyből megtudhatjuk, hogy az öltönynek zsebei vannak, amelyeknek a jelentése Arrivé szavaival: „...cavité mystérieuse et redoutable dans laquelle Ubu menace engloutir ses ennemis.”¹² Hasonlóan működik, mint a szereplő szája: „je vais aigiser mes dents contre vos mollets”,¹³ járat a világ színeinek szürkében való felszívásához.

A kép, amely az idézett *Répertoire des costumes*-ből Ubu papáról kirajzolódik előtünk, az eddigiek alapján a színek tartományából felhasznál egy gazdag szimbolikus tartalommal rendelkező színt, a szürkét. A *vonalak* tartományából pedig rendelkezünk egy emberalak körvonalával, valamint a kép bal oldalán, az alak felezésénél egy, a bal felső negyed felé mutató egyenes vonallal. Ki kell egészítenünk azonban az eddigieket egy következetesen visszatérő szövegelem, a has jellegzetes körvonalával. Ha egyelőre figyelmen kívül hagyjuk is a szerző ikonikus magyarázatait, azaz illusztrációit, akkor is kikövetkeztethetjük a főszöveg bizonyos elemeiből, hogy ez az emberalak a hasa magasságában egy, az egészséges emberi arányokhoz képest elmeretezett, majdnem gömb alakú feltban

⁹ Laffont, Robert, 1987, 487.

¹⁰ *Oeuvre complète*, XIX.

¹¹ *I. m.*, 380.

¹² *I. m.*, Jegyzetek, 1161.

¹³ *I. m.*, 356.

kiszélesedik. Erre mutatnak a torkosságra utaló párbeszéddek: „manger fort souvent l'andouille”, „je crève de faim”, „tiens, j'ai faim”, „je suis pourtant assez gros” stb.¹⁴ A *L'art et la science*-ban a második jelenet egy Ubu-monológ a tökéletességről. Ebből megtudhatjuk, hogy a szürke öltönybe öltöztetett emberalak legjobban egy hordóhoz hasonlít, amely nem azonos a tökéletessel, de legalábbis önmaga számára szép: „Plus parfait que le cylindre, moins parfait que la sphere, du Tonneau radie le corps hyperphysique. Nous, son isomorphe, sommes beau.”¹⁵ Mint az *Acte terrestre*-ből (*César-Antéchrist*, harmadik rész) kiderül, Ubu mama is szépnek látja, s a látványt egy hasonlattal teszi érzékletessé: „Comme il est beau [...], on dirait une citrouille armée...”¹⁶ Ubu papa gömbszerűsége a fenti idézetekből két különböző szinten is megerősítést nyer. Első szintnek vehetjük az olvasó fejében keletkező elképzelt előadás főszereplőjének látványát. Az Ubu-kép a szerző által szigorúan meghatározott, például a drámaszövegen kívüli szöveggel (*Répertoire...*) s a szintén drámaszövegen kívüli ikonikus segítséggel. Ennek a látványnak a megalkotásához járulnak hozzá olyan drámán belüli szövegelemek, amelyek, mintegy második szintet képezve, ugyanerről a látványról szólnak. Áll előttünk tehát egy többé-kevésbé ember alakú szimbólum, amelyet színe és alakja meghatároz. Emberalak, de emberi árnyalatok nélkül. Megfosztva mindentől, ami a fizikai lét szükségletein túl mutatna. A *César-Antéchrist*-ben éppen ezért azt a felvonást, amely a későbbi *Ubu roi*-val szinte teljesen azonos, *Acte terrestre*-nek nevezi a szerző. A szereplő minden törekvése arra vonatkozik, hogy áttételesen vagy közvetlenül ezt a majdnem gömb létet fokozza: mindent be akar kebelezeni.

Visszatérve azonban az Ubu alakját meghatározó két alkotóelemre, a majdnem kör vonallal határolt testre s a belőle kiálló botra, igen érdekes egybeesésre bukkanhatunk Gilbert Durand *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*-jében.¹⁷ Ez az utalás visszavezet korábbi feltételezésünkhöz, mely szerint Jarry számára egyetlen kérdés létezik: milyen állást foglalhatunk el mi, emberek az idővel való viszonyunkban? Durand a képzelet éjszakai rendjéről szóló fejezetében a következőket írja: „Ces symboles se groupent en deux catégories selon que l'on fait porter l'accent soit au pouvoir de répétition infinie de rythmes temporels et de maîtrise cyclique du devenir, soit au contraire, que l'on déplace l'intérêt sur le rôle génétique et progressiste du devenir, sur cette maturation appelant les symboles biologiques, que le temps fait subir aux êtres à travers les péripiéties dramatiques de l'évolution. Nous avons choisi, pour symboliser ces deux nuances de l'imaginaire qui cherche à maîtriser le temps, deux figures du jeu de Tarot, résumant réciproquement le mouvement cyclique du destin et l'élan ascendant du progrès temporel: le denier et le baton.” (322. oldal.)

Az a kép, amelyet Jarry főszereplőjéről az eddigiek figyelembevételével kapunk, azt mutatja, hogy az idő megfordíthatatlansága miatt érzett rémület megfékezése központi kérdése e drámának. Ubu papa alakja egyidejűleg sugalmazza a ciklikusság és a valami felé (fölfelé) tartás gondolatkörét mint megoldási javaslatot.

Az 5., 6., 7., 8. eleme az Ubu-öltözékek paradigmájának a fejrevalókat jelöli. A keménykalap ma sokak számára Charlie Chaplin figuráját, az esendő, csetlő-botló, nevetséges alakot idézi, s ennek az asszociációnak történeti magyarázata van. A keménykalap jellegzetes színpadi kellék. Van a történetileg meglepően messzire visszavezethető

¹⁴ *I. m.*, 355, 356.

¹⁵ *I. m.*, 188.

¹⁶ *I. m.*, 312.

¹⁷ Dunod, 10. kiadás, 1984.

bohócoknak egy olyan ága, amelyre éppen a keménykalap és krumpliorr a jellemző. Pierrot és Harlekin eredeti alakja Jarry korában a kialakulóban lévő új műfaj, a cirkusz clownjává olvad össze. Szabolcsi Miklós *A clown mint a művész önarcképe* című munkájában a művészetek különböző ágaira kiterjedően elemzi ezt a figurát, s mint a címből is kiderül, legtöbbször a művész önarcképeként értelmezi.¹⁸ Számtalan utalása között szerepel egy megjegyzés Ubu alakjáról is: „A XX. század elején ismét felbukkan – az öreg bohócba, a fáradt artistába bukott királyt lát bele a művész –, s a polgári-király, artista-király képe közel áll a századvég egyik tréfának szánt, de voltaképpen kegyetlen, veszélyeket rejtő alakjához, Jarry *Übű királyához*. A kedélyesnek látszó, paradisztikus figura mögött fölsejlik a kegyetlen diktátor alakja – a művész emlékszik még az 1871-es év megvadult polgárára, és megsejti, egy figurába sűríti azokat, akik gyilkolni, ölni, akasztani, gázosítani fognak majd néhány évtized múlva.” (68. oldal.) Nem kell ellentmondást látnunk abban, hogy ez a clown alak egyszerre önarckép és a megtestesült kegyetlenség ábrázolása. Jarry Ubu alakjában magáról mint emberről, a benne potenciálisan jelen lévő vadállatról gondolkodik, s a látványt elrettentőnek látja. (El is vetette azt a magánéleti lehetőséget, hogy utódokban lássa sokszorozódni e képet.)

A második felvonás második jelenetében a keménykalapra felkerül a korona. Az európai keresztény hagyomány szerint aki koronát visel, az Isten földi képviselője. Ubu nem a sajátját viseli, gyilkosság révén jut ehhez a hatalmi szimbólumhoz. Ezt mutatja meg a szerző azzal, hogy nem a szereplő fejére kerül közvetlenül. A keménykalappal bohóccá változtatott ember bitorolja ezt az eredendően szakrális üzenetet is hordozó éket. Se kalap, se korona nincs viszont a fején a második felvonás hatodik jelenetében, ahol a legmélyebbre süllyed szellemi szempontból (ha ugyan ez a szempont joggal vehető fel) Ubu, aki pénzen és vagyonon ülve reszket javaiért. Nemhogy koronája és kalapja, de magához való esze sincs. Ettől a jelenettől kezdve a fejrevalók gazdag paradigmájából a keménykalapot nem választja a szerző. Veszteség jele ez. Mindazok a konnotációk, amelyeknek hordozója a keménykalap volt (a clown nemcsak ügyetlen, hanem művész is, nemcsak szomorú, hanem szórakoztató is, nemcsak együgyű, hanem bölcs is, stb.), a hatalom (korona) megszerzésének pillanatától eltűnnek az alak jelentéséből. Viszont a körülményeknek (a drámai fordulatoknak) megfelelően választ mást, a helyzethez illőt, mint a különböző sisakok.

9. Ahogyan a fejen a védelmet jelentő fejfedők veszik át a szerepet, a testet is egy mindent befedő köpeny takarja a harcok időszakában. Ubu alakja az öltözék elemeivel is a szorongást, a gyengeséget mutatja.

10., 11., 12. Továbbra is a háború kellékeivel egészítik ki a képtelenül erőszakos Ubu öltözékét. Harci sisak, nadrágszív, szűrő-, vágószerszámok. Az övre akasztott koloncok (ide sorolhatnánk a 14-et is) inkább akadályozzák Ubu előremenetelét, mintsem segítenék azt. Ennek ellensúlyozására a felsorolásnak ezen a pontján említi meg a szerző, hogy

13. „toujours la canne dans la poche droite”, amelynek korábbi értelmezése teszi világossá a szereplő képzelgéseit a haladást illetően ezen a sajátos úton, amely nem valami felé tart, hanem valamitől elvezet.

15., 16. A negyedik felvonás ötödik jelenetére csak a szereplő elveszettségét sugalmazó, védelmező kellékek maradnak meg. Amint marad a földönfutás, a hontalanság, mint többletjelentés a

¹⁸ Corvina, Budapest, 1974.

17. „une valise à la main” instrukció közvetítésével is. Az álmokból jól ismert szimbólum jelenik meg, amelynek értelme összetett. Itt és más képekben is nemcsak azt jelenti, hogy sorsunkat, a nehéz batyut magunkkal cipeljük mindenhová, hanem azt is, hogy úton vagyunk.

A fenti tizenhét látványelem segítségével összerakhatjuk azt a szimbolikus, egykor talán emberalakot, aki Jarry számára a XIX. század végi anyagba ragadt, agresszív embert jelképezi. Kíméletlen kritikájával önmagát sem kíméli: vannak levelei, amelyeket Ubuként írt alá. A szereplőt jellemző, a látványban is megragadható túlzások (túl nagy has, túl sok fejrevaló, túl sok mozgást akadályozó eszköz stb.) egyértelműen komikus alakká teszük Ubut. Olyan szereplővé, aki a nézőből nevetést fakaszt. A nevetés azonban azt feltételezi, hogy semmilyen mértékben nem azonosulunk a szereplővel, nem tekintjük személynek. „Un personnage devient comique a mesure qu’il est vidé de la biographie qui fait de lui cette personne unique, de l’être réalisé dans une histoire qui se réalisera une seule fois se détache un type, la sympathie qui nous attache a la personne historique disparaissant avec elle, le comique peut naître.”¹⁹ Nem Ubu úr nevetet meg bennünket, hanem az agresszív, csak az anyagi eredmények eléréséért útra kelő típus. Ahogy minden komikus típusról, Uburól is elmondhatjuk, hogy nincs élettörténete, így csak egy, a szereplőt jellemző tulajdonsághalmaz, amely Ubut minden történelmi létezésen kívül helyezi, mint egy esszenciát.²⁰ Az így értelmezett típus mindig újabb történeteket vehet magára, amint azt az Ubu-drámák sora is mutatja.

A látvány értelmezése szempontjából nem elég azonban a szereplő által hordozott látható elemek leírása, összefüggéseinek felismerése. Alapvető feladat a figura közegének, vagy ahogy egy kép esetében neveznénk, háttérének vizsgálata: „Nous aurons d’ailleurs un décor parfaitement exact, car de meme qu’il est un procédé facile pour situer une piece dans l’éternité, a savoir de faire par exemple tirer en l’an mille et tant des coups de revolver, vous verrez des portes s’ouvrir sur des plaines de neige sous un ciel bleu, des cheminées garnies de pendules se fendre afin de servir de portes, et des palmiers verdir au pied des lits, pour que les broutent de petits éléphants perchés sur des étagères.”²¹ „...un décor qui voudrait représenter Nulle part, avec des arbres au pied des lits, de la neige blanche dans un ciel bien bleu...”²² Ezekkel a Jarry-idézetekkel érvelhetünk Issacharoff megállapítása ellen, aki szerint Jarry számára sem a dekoráció, sem a dráma cselekményének helyszíne nem bír jelentőséggel,²³ s a szöveges megnyilvánulások maguk alá rendelnék fontosságban látványbeli megnyilvánulásokat. Jarry hajlamát a képekben való gondolatközlésre még akkor is tudomásul kell vennünk, ha elfogadjuk – általánosságban – Giraudoux-nak azt az egyébként Issacharoff által is felidézett megállapítását, hogy: „Le Francais n’aime pas dépenser tous ses sens a la fois [...] Il vient a la comédie pour écouter, et s’y fatigue si on l’oblige surtout a voir. En fait, il croit a la parole et il ne croit pas au décor.”²⁴ A Racine-on és általában a klasszikus színjátszáson nevelkedett mégoly művelt francia nézőt is zavarba hozhatta a fent idézett Jarry-instrukció színpadi megjelenítése, de tegyük hozzá, nem ez lehetett

¹⁹ Henri Gouhier, *Le théâtre et l’existence*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1973, 139.

²⁰ *I. m.*, 142.

²¹ Jarry, *Oeuvre complète, Discours d’Alfred Jarry*, 400.

²² *I. m.*, *Autre présentation d’Ubu roi*, 401.

²³ Michael Issacharoff, *Le spectacler du discours*, José Corti, 1985.

²⁴ Giraudoux, *Littérature*, Gallimard, 1967, 220, 221.

az 1896-os előadás egyetlen zavarba ejtő mozzanata. A leírás alapján tehát a látványt úgy kell elképzelnünk, hogy a színpad által megalkotott természetes kereten belül újabb kis keretek gyanánt működő ajtók vannak. A *mise en abime* technika megvilágosító, leleplező képességére gondolva, most figyelmünket az ajtókeretekben megjelenő képre fordítjuk: „...des portes s’ouvrir sur des plaines de neige...” Ha figyelembe vesszük mindazt, amit Gilbert Durand a havas tájjal kapcsolatban megírt *Psychanalyse de la neige* című tanulmányában,²⁵ annak a feltevésnek a megerősödéséhez jutunk, amely szerint Jarry életműve s benne a különös szerepet betöltő *Ubu roi* az abszolútum kereséséről szól.²⁶ A hó a pszichoanalitikus nézőpontjából egy szemmel és füllel egyaránt észlelt jelenség, amely szorosan összefügg bizonyos tapintási vagy mozgási tapasztalatokkal. Azt mondhatjuk, hogy a kép mögött összetett érzéki benyomásokból származó, gazdag tudás áll, pontosabban e tudás tagadása. Hiszen a hóban eltűnnek a színek, elnémulnak a hangok. Megállapítása szerint a hó által felkeltett csend képzetének a vizualitás világában a fehérség felel meg. A szerző számára a hó „Remontepente vers l’absolu, elle nous révele cependant une forme particuliere de tette absolutité. C’est un absolu de vide et de silence.”²⁷ Jarry szövegében, mint sok más, Durand által felhozott példában is, a hó csendes fehérsége a földi morajlás és sokszínűség ellenpontját jelenti. Az *Ubu roi* helyesen csak akkor értelmezhető, ha figyelembe vesszük helyét a nehezen megfeythető életmű egészében. Mint a *César-Antéchrist* harmadik felvonása, az *Acte terrestre* alcímet kapta. Szükségszerű tehát, hogy a havas tájra nyíló ajtó kivezet bennünket a dráma elsődleges fikciósíkjából, amelyre a harsány színek és hangok jellemzőek. Az anyagi világban való nehézkes, visszataszító lét teljes negatív súlyát akkor nyeri el, ha megértjük, hogy Jarry számára egy más dimenzióban ugyan, de létezik a transcendencia.

A dekorációban megfigyelhető *mise en abime* technika elvezet bennünket a dráma nagy struktúrájában felfedezhető hasonló szerkesztési elvhez. Ugyanis Jarry több helyen és következetesen tudomásunkra hozott akaratából a színpad természetes keretén belül képzeletben létre kell hoznunk egy belső keretet, amely egy címer kerete lenne. Az *Ubu roi* drámát mint egy életre kelő, meg-megmozduló címerképet kell elképzelnünk. „Nous avons essayé des décors héraldiques, c’est-à-dire désignant d’une teinte unie et uniforme toute une scène ou un acte, les personnages passant harmoniques sur ce champ de blason.”²⁸ A *César-Antéchrist* második (az *Ubu roi* szövegét megelőző) felvonásának *L’Acte héraldique* a címe, s sűrűn alkalmazza a szerző a címertan szakkifejezéseit benne. Nem tisztünk megállapítani, hogy a felvonás címertani szempontból szakszerű-e, de a speciális szókészlet és nyelvi fordulatok következetes alkalmazását nem észrevenni hiba volna. Különösen, mert az önálló *Ubu roi*-ban is tovább élnek bizonyos címertani elemek. A szereplők a heraldikából vett mesteralakok elnevezéseit viselik mint nevet. A három tóstér a Giron (cikk, gerzed), Pile (ék), Cotice (szalag) nevet kapja. Ami Bordure (pajzsráma) kapitány nevének értelmezését illeti, Michel Arrivé felfogásában a végbélnyílás záróizmára utal, s ezzel szerves részét képezi a dráma szkatologikus világának. E név (Poszomány), valamint valamennyi heraldikára utaló szövegelem magyar fordítása figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a

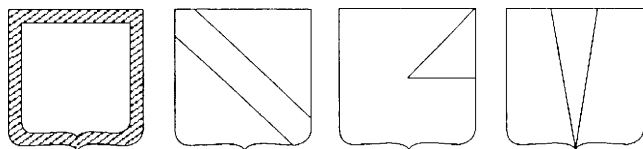
²⁵ Gilbert Durand, *Champs de l’imaginaire*, ELLUG, Grenoble, 1996, 9–33.

²⁶ Például *Histoire des littératures*, szerkesztette Raymond Queneau, Gallimard, 1958, 1131.

²⁷ Durand, 1996, 15.

²⁸ Jarry, *Oeuvre complète. De l’inutilité de théâtre au théâtre*, 407.

kifejezés a heraldikából származik.²⁹ Bár nehéz hiteles olvasatát adni az említett négy, heraldikai eredetű szereplőnévnek, azt megállapíthatjuk, hogy a vizuális érzékelés működésbe hozására (vagyis mentális kép alkotására) indítanak. A címertanban a következő séma felel ugyanis meg ennek a négy névnek:



Megállapítjuk tehát, hogy nemcsak a szereplők plasztikus leírása, a dekorációra vonatkozó részletező instrukciók, hanem a dráma heraldikai jellege is azt bizonyítja, hogy a szerző előszeretettel alkalmazza a gondolat képeken keresztül való közlésének módzatait. Felmerül ez utóbbi esetben az a kérdés, hogy miért éppen a címertan eszköztárát használja. Ha az első címerek alkalmazásának körülményeire gondolunk, választ kapunk erre a kérdésre. Amikor a középkori lovagok vértete a felismerhetetlenségig eltakarta lovast és lovát, az azonosíthatóság igénye létrehozta a címet mint megkülönböztető jegyet. A modern idők is meghozták az arctalan tömegbe olvadás lehetőségét és veszélyét, ami Jarryból a címerkészítés vágyát váltotta ki.

Az *Ubu roi* azonban nem csak a nyelvi eszközökön keresztül bizonyítja a szerző képlátó-képkalkoló képességét. Több rajz, ábrázolás, vagyis közvetlen képi megnyilvánulás segíti célja elérésében a szerzőt. A XIX. század elején terjed el az illusztráció kifejezés, amely etimológiáját tekintve azt fejezi ki, hogy a kép megvilágíthat a szövegben enélkül talán homályban maradó közléseket. Elménk különböző képességeinek váltogatott s így hatékonyabb működtetésére lehet esély egy képekkel illusztrált szövegben, hiszen a szöveg által felkeltett mentális képekhez ikonikus ábrázolások kapcsolódnak, amelyek aztán újabb mentális képeket ébreszthetnek.³⁰ Ezért elengedhetetlen az író és a rajzoló egy híron pendülése. Jarry esetében tökéletes az összhang, hiszen a nyelvet is és a plasztikus kifejezési eszközöket is egy személyben alkalmazza. Az *Ubu roi*-hoz tartozik egy *Monsieur Ubu igazi portréja* című metszet, majd egy ennek nem megfeleltethető *Másik Ubu portré*. A fejek, bár egyáltalán nem hasonlítanak egymásra, mindkét esetben háromszög alakúak. Erről a geometriai alakzatról Michel Arrivé megállapítja, hogy az egész Jarry-életműben fallikus szimbólumként működik. Mindkét kisméretű képet felfoghatjuk illusztráció gyanánt, amely segít ellenőrizni a szöveg alapján megalkotott elképzelésünket a szereplőről. Láthatjuk, hogy valóban a kerek has adja az ábrázolás domináns részét, s mintegy igazolandó a ciklikusságra vonatkozó korábbi megállapításunkat, köldökéből kiindulva spirál díszíti, s elengedhetetlen kellékként a jobb zsebéből kiálló – az idő lineáris előrehaladtát mutató – bot is ábrázolva van. A dedikáció után egy apró vignetta-baglyot ábrázol, amely, ugyanúgy, mint a háromszögek, fallikus szimbólum Jarry számára.³¹ Mint Minerva mada-

²⁹ Jékely Zoltán fordítása, Európa, Budapest, 1978.

³⁰ *Vocabulaire d'esthétique*, szerkesztette Etienne Souriau, P.U.F., 1990.

³¹ Michel Arrivé részletesen ír erről a Jarry: *Oeuvre complète* jegyzeteiben, például 1153.

ra, az európai hagyományban más, elkerülhetetlenül jelen lévő jelentést is hordoz. A jósok attribútumaként sajátos tisztánlátást jelképez: a jelekből való olvasni tudást. Ezzel mintegy kijelöli az olvasó számára a feladatot: dekódolni kell az itt következőket.

Dokumentumok mutatják, hogy Jarry szoros kapcsolatban állt a kortárs festészet olyan képviselőivel, akik a Luxemburg-palota hivatalos festőivel szemben az el nem ismert, de korszerű értékeket képviselték. Csodálójá volt Gauguinnek,³² a Vámos Rousseau pedig mintha az ő költői világának plasztikus láttatója lenne.³³ Ahogyan ezek a festők, valamint a Nabis csoport tagjai, ő is a határozott körvonalakat, a perspektíva nélküliséget, a varázserővel bíró színeket kereste költészetében és színházában is.

³² Béhar, *Les cultures de Jarry*. P.U.F., 1988, 229.

³³ *I. m.*, 232.

A szlavisztikai oktatás kezdetei a Bölcsészettudományi Karon

PÓTH ISTVÁN

A szlavisztikai előadások a budapesti egyetemen a magyar szabadságharc leverése után, 1849 decemberében kezdődtek, körülbelül egy időben a mai értelemben vett BTK létrehozásával. A bölcsészeti kar addig tudniillik két évfolyammal működött a többi kar (hit-tudományi, jogi, orvosi) előkészítő iskolájaként. Ezt a tanfolyamot 1850-től a pesti gimnáziumhoz csatolták. Szentpétery Imre *A Bölcsészettudományi Kar története 1635–1935* című hézagpótló munkájában írja: „...a bölcsészeti karnak kötött és alárendelt állapotából való felszabadulása nemcsak magának a karnak, hanem az egész magyar tudományosság-nak javára szolgált és nemcsak magát a bölcsészeti kart, hanem az itt művelt tudományá-gakat is mentesítette a csupán más tudományokra való előkészítés lenyűgöző jellegétől.”¹

E pozitív, előremutató intézkedés a bécsi kormány vallási és közoktatási minisztere, *Leopold Leo Thun* (1813–1888) gróf nevéhez fűződik, aki nagy érdemeket szerzett a közoktatásügy megreformálásával, de rendelkezései az összbirodalom egysége elvének szellemében a germanizáció céljait szolgálták. Megjegyzendő, hogy Eötvös József „A magyar egyetem alapszabályai” tervezetében 1848-ban „az egyetemekre már mindazokat az újításokat be akarta hozni, melyeket aztán a Thun-kormányzat valósított meg s melyeket ekként a Bach-korszak egészen a maga dicsőségére könyvelt el”.²

Thun a modern nyelvek és irodalmak tanítását is felkarolta. A már régebben oktatott francia és olasz nyelven kívül 1849-ben bevezette az angol tanítását, s ugyanakkor megindult az egyetemen a szlavisztikai oktatás is. A szláv nyelvnek és irodalomnak 1849 óta helyettes tanára volt Ferenc József (1821–1878). 1865. november 2-án az illetékes hatóság jóváhagyta a szláv nyelv és irodalom tanszékének szervezését, és Ferenc 1866 végén megkapta rendkívüli tanári kinevezését.³

Az egyetemi előadásokat az ötvenes években ismét latin nyelven hirdették meg. Ferenc az 1850/51-es tanév mindkét félévén a *Lingua et litteratura slavica* című előadást tartotta, heti négy órában. Ekkor, úgy tűnik, még egy egységes szláv nyelvben gondolkodott. A későbbiekben ez persze megváltozott, és óráin a szlavisztika legkülönbözőbb ágait ölelte fel. Irodalmi, nyelvészeti, néprajzi, régészeti órákat tartott. A tanrendben többször feltüntette előadásainak forrásait, így például hivatkozik František Ladislav Čelakovský, Franz Miklosich, L’udovít Štur, Aleksandr Nikolaevič Pypin, Pavel Josef Šafařík műveire. Polihisztor volt, ahogyan őt a szentendrei születésű neves szerb regényíró, Jakov Ignjatović⁴ (1822–1889) nevezte. Figyelemmel kísérte a szláv nemzetek kulturális és irodalmi életét, fejlődését. Már az 1858/59-es tanévben foglalkozott Turgenyevvel és Tolsztojjal, valamint az 1862/63-as iskolai évben a legjelentősebb múlt századi horvát költő, Ivan Mazuranić (1814–1890) munkásságával. Természetesen előadott régi, illetve régebbi alkotókról is, mint például Cirill és Metód, Ivan Gundulić, Puskin és Lermontov.

¹ Szentpétery, *i. m.*, 400.

² *Uo.*, 380.

³ *Uo.*, 8.

⁴ Jakov Ignjatović, *Rapsodije iz prošlosti srpskog života*, Memoari, Novi Sad, 1953, 421.

A Bölcsészettudományi Kar tanrendje a hatvanas évektől kezdve már magyar nyelven jelent meg. Megemlíteném Ferenc József néhány érdekesebb meghirdetett kollégiumát: Egyetemes hasonlító szláv nyelvészet Cselakovsky és Miklosich után; Egyetemes szláv népköltészet Stur után; Gundulich, Mazsuranich, Utjesenovich és Szubotich, délszláv hősköltők érdemileg méltatva; „Az ember tragédiája” Madách Imrétől, széptanilag méltatva, orosz és szerb-horvát hasonméretű műfordításokban;⁵ Orosz (vagy szerb) elméleti és gyakorlati nyelvtan; Sz. János evangélioma és Sz. Pál levelei szláv, orosz, horvát-szerb, lengyel és cseh-tót nyelvjárásokban, a gyakorlati hasonlító szláv nyelvészet anyagával tárgyalva; A valódi horvát, szlovén és szerb nyelvek közti hang-, idom- és mondattani különbség; Szláv népek régiségei Saffárik után.⁶

Ferenc József kollégiumainak változatossága – az 1874/75-ös tanév nyári félévére például négyféle előadást hirdetett meg – arra utal, „hogyan a tanulóknak [...] általában szabadságban áll annak megválasztása, hogy mely előadásokat [...] akarnak hallgatni. Ez természetesen csak a hallgatási, nem pedig az előadási tanzabadságot jelenti” – írja Szentpétery Imre.⁷

Az 1869-ben alapított miniszterelnökségi Központi Fordító Osztály vezetőjeként Ferenc József még egy igen fontos feladatot látott el. Erre a felelősségteljes állásra nemcsak a szláv nyelvek ismerete, hanem hihetetlen széles nyelvtudása is predesztinálta. Az egyik róla írt nekrológban kiemelik, „írt és beszélt tizenöt nyelvet [...] Saját nyelvismereteiről ezt írta: magyarról, latinról, olaszról, oláhról, franciáról, angolról, hollandról, németről, óbolgárról (ószláv), újbolgárról, szlovénról, horvátból, szerbről, kisoroszlól, nagyoroszlól, lengyelről és csehről fordít latinra, olaszra, franciára, angolra, magyarra, németre, óbolgárra, szlovénra, horvátra, szerbre, kisoroszlra, nagyoroszlra, lengyelre, csehre és tóra.”⁸

Az egyetemi oktatói munkásságán és a Fordító Osztály vezetésén kívül még elvállalta a különböző szláv lapokban megjelent politikai tartalmú cikkek ismertetését egyes pest-budai újságokban. Ezt a tevékenységét többnyire anonim módon végezte, de az *Ország* című napilapban 1863-ban külön rovata volt *Szláv lapok szemléje* címen.

Még szólhatunk arról is, hogy jó, mondhatnánk, baráti kapcsolata volt hallgatóival. Jovan Skerlic (1877–1814) neves szerb irodalomtörténész írja: „Egy időben a szerbek a *Preodnicában* (Fonóban), a horvát hallgatókkal együtt, közös összejöveteleket tartottak Ferenc, a pesti egyetem szláv filológia professzorának elnöksége alatt, s egy közös egyesület megalakításán fáradoztak.”⁹

Említésre méltó az is, hogy Ferenc 1863-ban megpályázta a *Tökölyánom*, a szerb nemzetiségű pesti egyetemi hallgatók kollégiumának igazgatói állását, de ezt nem ő, hanem a neves szerb költő Jovan Jovanović Zmaj nyerte el, aki sok magyar irodalmi alkotást, többek között Petőfi, Arany, Madách egyes műveit ültetett át anyanyelvére. Zmaj ezekben az években a pesti orvoskaron tanult, de közben Ferenc professzor óráit is látogatta.¹⁰

⁵ Mita Popović–Popovics Döme (1841–1888) bajai születésű szerb-magyar költő elveszett fordításáról van szó.

⁶ Egyetemi tanrendek az ELTE levéltárában.

⁷ Szentpétery, *i. m.*, 400.

⁸ A százszentendős Fordítóiroda, OFPI, é. n., 16.

⁹ Jovan Skerlic, *Omladina i njena knjizevnost*, Beograd, 1906, 102.

¹⁰ Vasa Stajić, *Jovan Jovanović Zmaj*, Novi Sad, 1933, 53.

A pest-budai szerbek kulturális rendezvényein is részt vett Ferenc. A hatvanas években a szerb fiatalok, elsősorban egyetemi hallgatók, a professzor tanítványai *Beszédáknak* nevezett műsoros esteket rendeztek, amelyekre a magyar értelmiségi rétegek is felfigyeltek. A pesti újságok ezekről az eseményekről rendszeresen beszámoltak. Az 1864 novemberében a Lövöldében a „táncvigalommal összekapcsolt hangversenyről” a *Fővárosi Lapok* (273. sz.) *A szerb ifjúság mulató estélye* címen tudósít, és többek között megemlíti, hogy Jókai „Székács József, Jovanovics Zmaj, Ács Károly és a pesti egyetem szlavisztikai tanára, Ferenc József társaságában nézi, hallgatja a változatos műsorszámokat”.¹¹ Nagy regényírónk részletesen és igen elismerő szavakkal ír az általa szerkesztett *Hon* című lap 1864. évi 273. számában.

Ferenc József sokirányú elfoglaltsága és az a körülmény, hogy egy addig Magyarországon nem művelt, sokrétű tudományág jelenségeiről, eredményeiről kellett előadnia az egyetemen, nem tette számára lehetővé a kutatómunkát. Ezzel magyarázható, hogy egyetlenegy tudományos publikációja sem maradt ránk.

A Szláv Tanszék létrehozásával, működésének kezdeteivel azért foglalkoztam behatóbban, mert – úgy vélem – ezek az események és körülmények kevésbé ismertek. A tanszék további életét csak vázlatosan ismertetem. Ferenc József elhunyt (1879) után az oktatást a tanszéken egy ideig helyettesek látták el, mert a kiírt pályázatra nem jelentkezett megfelelő képesítéssel rendelkező tanár. 1882 után Asbóth Oszkár (1852–1920) helyettes tanárként, 1885-től rendkívüli, majd 1892-től rendes tanárként, professzorként működött 1920-ban bekövetkezett haláláig.¹² A magyar tudományos szlavisztika az ő munkásságával vette kezdetét. Számos tanulmánya hazai és külföldi folyóiratokban látott napvilágot. Könyvei közül kiemelkedő a *Szláv jövevényszavaink* (1907) című műve, mert ezzel az alkotásával arra a tudományos pályára lépett, amelyen utódai, Melich János, Kniezsa István és Hadrovics László követték.

A felsorolt kiváló tudósok tevékenységéről felesleges itt szólnunk. Kutatási eredményeiket, tudományos vívmányaikat már több szakavatott szlavista méltatta. Elsősorban Kiss Lajos nemrég megjelent monográfiái méltánylandók.

Említésre méltó, hogy 1894-ben önálló Horvát Tanszék létesült, valószínűleg politikai indítékból. Első oktatója Margalits Ede (1849–1940) volt. Működését rendkívüli, majd 1899-től rendes egyetemi tanárként folytatta 1915-ös nyugdíjazásáig. Munkássága sokrétű volt: írt tanulmányokat a magyar–horvát irodalmi kapcsolatokról, fordított horvát és szerb szépirodalmi műveket, készített kéziszótárakat. Hasznosak voltak kézikönyvei: a *Horvát történelmi repertórium I–II* (1900) és a *Szerb történelmi repertórium* (1918). A magyar irodalomban, néprajzban közmondás-gyűjteményei fémjelezték nevét, mint például a *Bácskai közmondások* (1877) és a *Magyar közmondások és közmondásszerű szólások* (1896).

Utódja a Horvát Tanszéken Szegedy Rezső (1873–1922) lett, aki remek tanulmányai-ban a horvát (kisebb mértékben a szerb) népköltészet magyar vonatkozásaival foglalkozott, és írásait a délszláv hősi énekek művészi fordításával illusztrálta. Nyelvészeti és néprajzi cikkeket is írt.

Szegedyt korai halála után Bajza József (1885–1938) követte a Horvát Tanszék élén. Magyar–horvát irodalmi kapcsolatokkal foglalkozott. Említést érdemel könyve: *Podma-*

¹¹ Székács József (1809–1876) és Ács Károly (1824–1894) a szerb és a horvát népköltészet jeles fordítói.

¹² Szentpétery, *i. m.*, 538–539.

niczky-Magyar Benigna a horvát költészetben (1935). Tanulmányokat írt olyan neves horvát írókról, mint Ivan Gundulić, August Šenoa és Ksaver Šandor Gjalski. Történelmi művei *A magyar–horvát unió felbomlása* (1925) és *Jugoszlávia* (1929). A napi sajtóban sok cikke jelent meg a horvát politikai életről. Ezeket Tóth László foglalta össze, *A horvát kérdés* (1941) című könyvben. Bajza József halálával megszűnt a Horvát Tanszék.

A Horvát Tanszék oktatóinak együttműködésével érdemes lenne talán egy külön cikkben behatóan foglalkozni, mert tudományos közleményeikben sok magyar vonatkozás is található. Ez elsősorban a ma már szinte elfelejtett Szegedy Rezső folyóiratokban elszórt tanulmányaira vonatkozik.

Peter Handkes Sprachwege

ELEONORA PASCU

In der Literatur der letzten Jahrzehnte drängen sich erneut Probleme des Schreibens, der Autorschaft, der Reflexivität und Methodizität in den Vordergrund. Die Vorliebe für Tage- und Notatbücher, Journale denotiert, daß die Literatur sich selbst zum Thema wird.

Das Theater übernimmt die Thematik der Selbstreflexion, die den gesamten Text bestimmt. Das Drama selbst enthüllt eine Poetologie, die von den dramatis personae thematisiert und auch von den Rezipienten wahrgenommen wird. Illusion, Bühnenwirklichkeit, Gestaltenrealität werden in ihren Beziehungen zueinander aufgedeckt, wobei daraus ein Wechselspiel zwischen Phantasiewelt und Bühnenwirklichkeit, Leben und Illusion entsteht.

Die Autoren suchen neue Sprech- und Schreibweisen, greifen zu neuen Stil- und Spielformen der Literatur, versuchen tradierte Formen neu zu gestalten, appellieren an die Stilvielfalt, Pluralität, Mehrfachkodierung, Anachronismus, um nur einige Stichworte zu nennen, die sich auf die dramatische Literatur der Gegenwart beziehen.

Peter Handkes Poetik des Dramas beruht in den frühen Stücken auf die Negation der Aristotelischen Prinzipien, auf die Zerstörung der Illusion, auf experimentelle Praktiken, die der Sprache ihre zentrale Aufmerksamkeit schenken. In den „Sprechstücken“ fordert der Dramatiker Weltbilder durch die Literatur zu zerstören, indem diese durch sprachliche Wirklichkeit bewußt gemacht werden sollen. Der Verzicht auf die Methode der mimetischen Wirklichkeitserfassung, der Verweischarakter der Sätze, die Thematisierung der traditionellen dramatisch-theatralischen Darstellungsformen stehen im Vordergrund. Die frühen Stücke, insbesondere *Publikumsbeschimpfung* und *Kaspar*, erscheinen als „Möglichkeiten des Theaters durchzuprobieren, die auch alle Möglichkeiten seiner Wirklichkeit zu gelten hätten“.¹ Handkes „unmittelbares Theater“ restauriert die „Absolutheit des Dramas“,² durch die Negation der Methoden, nämlich, indem er auf eine fiktive, von der Realität abweichende „raum-zeitliche Deixis“³ verzichtet. Ziel dieser Manifestationsformen ist die Bewußtmachung und Reinigung des dramatisch-theatralischen Regelkanons von den unreflektierten Grammatiken, die andere Anwendungsformen vorbereiten. Der experimentelle Charakter, die Negation und die Dekonstruktion der 60er Jahre weichen der Bejahung, der utopischen Verkündigung, dem Pathos einer Weltanschauung, Stichworte, die für die späteren Stücke gelten. Durch die Rückkehr zu den Ursprüngen des Dramas, insbesondere zur griechischen Antike, versucht Handke das „Ursprüngliche“ in den gegenwärtigen dramatischen Werken zu „re-konstruieren“, neue Dramenformen auf Grund der alten zu „schaffen“. Schrift- und sprachtheoretische Reflexionen werden in die Textur eingebettet, konstituieren die Verkörperlichung der Schrift und bestimmen die Bewegung des Schreibvorgangs.

Jeder Satz mußte erst körperlich werden, um sozusagen grammatikalisch werden zu können. (AiZw, 39)

¹ Wendelin Schmidt-Dengler, *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten... Vom Experiment zur Verkündigung*, 1992 (Österreichische Dotationsstelle. Literaturhaus Wien).

² Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1963, S. 15f.

³ Vgl. Manfred Pfister, *Das Drama*, München 1982, S. 329.

Im Spiel vom Fragen theoretisiert Peter Handke das Schreiben eines Theaterstücks, das während der Reise der sieben Gestalten in Frage gestellt wird. Der Leser/Zuschauer erlebt den Akt des Schreibens, die Fragen, die während des Entstehens einer neuen Arbeit vorkommen. Es werden die verschiedensten theoretischen Fragen eingebaut, die teilweise unbeantwortet bleiben. Die Suche nach neuen Möglichkeiten der Selbsterfahrung und Selbstreflexion stellt die dominierende Bewegungsform der Figuren dar, die den Schreibfluß bestimmen.

*Das ist das Vergnügen beim Stückeschreiben, das mir manchmal fehlt beim Prosa-schreiben, das mag im gegebenen Augenblick auch lustig sein. Das ist das Schöne, daß ich mich angenehm gehen lassen kann. Deswegen würde ich gern öfter Stücke schreiben, nur ist es so schwierig, weil ich nie vom Thema ausgehe, sondern immer von einer Art Forschung. Ich möchte etwas erforschen, ich weiß nie etwas im voraus.*⁴

Die Wegstruktur, die Forschungsreise eröffnet den Raum für das Schreiben, das sich mit dem Gehen identifiziert, ein zentraler Topos bei Handke. Im Gehen „übersetzt“ der Schriftsteller Schlüsselemente seiner poetischen Welt in ein „gleitendes System aus Bildern und Bildverknüpfungen“,⁵ die sich in eine im Vorhinein gewählte literarische Form „einzustellen“ versuchen.

Das literarische Bild des „mäandernden Stroms“ bildet ein Landschaftskomplex, das als Metapher der Schreibbewegung gilt: die Vorwärts- und Rückwärtsbewegung der Schrift, das Strömen/Fließen und Stagnieren des Textflusses, die Linearität und Zirkularität bzw. Fraktalität der Strukturen. Das Grundmuster des Handkeschen Schreibvorgangs entspricht der vorwärtsgerichteten Bewegung der Reise und der rückwärtsgreifenden Erinnerung, ein poetisches Verfahren, das sich nach dem Zusammenhang sehnt. Es ist das „Begehen“ nach Zusammenhang, das der Theaterkonzeption Grillparzers entstammt, und zum strukturbildenden Element bei Handke geworden ist. In der *Lehre der Sainte-Victoire* heißt es, daß der Zusammenhang möglich ist, im Freiphantasieren (Vgl. LSV, 78) und im *Versuch über den geglückten Tag* gelingt er in der kontemplativen Absichtslosigkeit einer Wahrnehmung, „zeigt sich“ in einem Miteinander ohne kausalen Zusammenhang oder zeitliche Sukzession, in Form von Epiphanien.

Das Problem der Selbstreflexivität des literarischen Textes, das Entstehen eines Dramas und seine Realisierungsformen sind zentrale Elemente der Diskussion, insbesondere in den Notatbüchern, die Handkes Schreib-Verfahren und seine Einstellung dem Schreib-Akt gegenüber theoretisieren.

Meine Schreib-Zukunft wird es vielleicht sein, alles – jeden Gegenstand – nur noch anzutupfen. (PW, 8)

Handke übernimmt Nietzsches Schreibverfahren als Methode, insbesondere in seinen späten Theaterstücken. Konkretisierung erfährt das Verfahren in der Art Theater zu komponieren, nämlich die Geschichte nur „kräftig anzeichnet“ und dann gleich weitergeht. Dieser Aufbruchspunkt entspricht sowohl der Prosa als auch den Theaterstücken des Autors, der sich danach sehnt, Geschichten anzufangen, ewig anzufangen. Darin besteht auch seine

⁴ Peter Handke, *Die einladende Schweigsamkeit*, in: Theater Heute, H.1/1994.

⁵ Gerhard Melzer, *Das erschriebene Paradies*, in: Peter Handke Dossier. *Die Langsamkeit der Welt*, hrsg. von Gerhard Fuchs und Gerhard Melzer, Graz und Wien 1993, S. 55.

Schreibbewegung, im Aufbruch und im Weitergehen, ein paradigmatisches Spielmuster, das sich einem bestimmten Schreibprogramm fügt. Das Theater bietet diese Realisierungsmöglichkeit, nebst anderen phantastischen Möglichkeiten:

*Ich frage mich, ob es nicht andere Möglichkeiten gibt, eine Geschichte im Theater zu erzählen. Schreibend, von heute her.*⁶

Die Offenheit der Realisierungsmöglichkeiten des Theaters wird von Handke schon sehr früh erkannt:

Immerhin habe ich bemerkt, daß die Möglichkeiten auf dem Theater nicht beschränkt sind, sondern daß es immer noch eine Möglichkeit mehr gibt, als ich mir gerade gedacht habe. (IBE, 27)

In demselben Essay verrät Handke, daß er nie die Absicht hatte, als Schriftsteller Stücke zu schreiben, da das Theater für ihn ein „Relikt“ der Vergangenheit darstelle. Die Unreflektiertheit des „fatalen Bedeutungsraumes“ umgehend verlegt er in seinen dramatischen Versuchen den Schwerpunkt auf das Wort. Die polemische Entfaltung der Überlegungen, die literarhistorischen Ansätze verlieren mit der Zeit an Radikalität und gelangen zu Formulierungen, die eine Verwandlung der Anschauungen und Schreibmethoden transparent machen. Die Rede zur Verleihung des Kafka-Preises im Jahre 1979 markiert eine Wende in der Schreibweise, die anstelle der Negation und der Dekonstruktion die Suche nach dem Zusammenhang⁷ postuliert, die eine zweite Wirklichkeit anhand poetischer Bilder zu rekonstruieren versucht. Handke entfaltet eine neue Poetologie, daß den Weg zum Rang des Gesetzes erhebt und die autobiographische Erinnerung als Voraussetzung der ästhetischen Imagination nennt. Die autobiographische Note bemüht stets das Mitlesen der Autorenfigur, die im dramatischen Nebentext omnipräsent ist und auch in den Repliken der Figuren mitspricht.

Die „Sprach-Bemühungen“ konkretisieren sich im Bereich des Theaters in dramatischen Sprachspielen, intellektuellen Spielen mit Sprachklischees, Traumspielen, dramatischen Gedichten und sprachlosen Spielen.

Die Voraussetzung, daß jeder dramatische Text als Spielvorlage verstanden werden kann und jeder aufgeführte dramatische Text ein Spiel ist, motiviert die Überlegungen bezüglich der Relation Spiel–Drama. Die jedem dramatischen Text inhärente Spielstruktur ist auf Aristoteles' Auffassung vom Drama als „des handelnden Menschen Nachahmung“ zurückzuführen, eine Erscheinungsform des Spiels, das zahlreiche Formen annehmen kann, unter dem Begriff „Spiel“ (dramatisches Spiel) fungiert und sich als theatrale Darstellung manifestiert. Peter Brook definiert das darstellende Spiel vortrefflich, durch die Reduktion auf eine Situation:

*Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht, das ist alles was zur Theaterhandlung notwendig ist.*⁸

⁶ Peter Handke, *Ich mag die Menschen nicht anfassen beim Schreiben*, in: Theater Heute, Jahrbuch 1992, S. 21.

⁷ Christoph Bartmann, *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Wien 1984.

⁸ Peter Brook, *Der leere Raum*, München 1975, S. 19.

Deutlich wird der Bewegungskarakter der Erscheinungsform des Spiels sowie die Abgrenzung des Spielraums durch eine „Bedeutungsverleihung“ und das Moment des Zuschauens. Zuschauen und Spielen stehen in direkter Relation im theatralischen Spielvorgang, der ein vielfältiges Zeichenkonglomerat darstellt. Diese Methode entspricht Handkes Art, Stücke zu schreiben, wobei aus der Leere der Bühne, die sich dem Schreiben öffnet, Gestalten entstehen, die im entsprechenden Zwischenraum agieren. (Vgl. AiZw, 130 und 193.) Damit kann das ernste Spiel beginnen, das sich zu einem Drama erschreiben ließe (vgl. AiZw, 127), indem es die täglichen Wahrnehmungen, Eindrücke, Erlebnismomente in poetische Bilder übersetzt.

Das Spiel mit den Begriffen greift auch in die Problematik der Autorschaft ein, die Renner⁹ als Mythos betrachtet, der seinerseits den erzählten Persönlichkeitsmythos bekräftigt. Peter Handke versucht über und durch den Text sich selbst als Autor festzuschreiben, wobei im Prozeß des Schreibens die schreibende Instanz sich im Zustand des Autor-Seins identifiziert, sich selbst findet.

Zur Besinnung komme ich nur im Schreiben. Ich bin weniger ein Dichter (Sager) als ein Umschreiber (Erzähler). (PW, 28)

Das Umschreiben assoziiert sich mit der Nachschrift, im Sinne der Wiederholung, die *keine endgültige Schrift* (GB, 226) bildet. Das Verfahren des Schreibens erscheint selbst als eine Verdichtung von Beobachtungen, Wahrnehmungen, Zitaten, Erinnerungen und Phantasien, die sich in selbständige Textsegmente verwandeln. Die *Freude des Wiederholens* (PW, 42) richtet sich auf die literarische Tradition, auf die geistigen Überlieferungen, die im Schreiben zu einem *unmittelbar sich finden* mittels der Lieblingsautoren und maßgebenden Vorbildern führen. Die Ur-Modelle dienen weniger als Negativfolie oder Kontrafaktur, sondern markieren eine Neuschöpfung bzw. Rettung des „Vergessenen“ und des „Verschütteten“. Das Wiederholen als Grundsatz bildet zusammen mit der Methode der Verbindung/Verknüpfung – dem Begehren nach Zusammenhang – eine originelle Poetologie, die zur Autoanalyse tendiert. Die Selbstbezüglichkeit, die Rückkehr zum Mythos der Autorschaft, die Rückversicherung bei den „Alten“, das Kreisen der Texte um- und ineinander sind ausgeprägte Tendenzen.

Handke thematisiert die „Schrift“, die ihm als Heilmittel dient, sein Dasein motiviert und sie als tägliche Schrift (LSV, 9) braucht.

Schreiben ist erst die Daseinsform meines Seins. (GB, 316)

Handkes Wege auf der stets „regenerierbaren Suche“ nach einem Verfahren – mit seinem anspruchsvollen Programm, daß kein Buch dem anderen ähneln solle – konstituiert sein grundlegendes Schreibprinzip.¹⁰ Jeder einzelne Text ist bestrebt, einen poetischen Neuanfang zu markieren. Handkes Hauptanliegen, kein „Wiederholungstäter“ vom Formalen her zu sein, determiniert ihn stets auf dem Weg nach neuen Formen zu pilgern. Die Komposition der Theaterstücke, bestehend aus mosaikartigen Details oder aus größeren Visionen, tendiert den Aufbruch ins Neuland zu markieren, die stets einer Wegstruktur folgt. „Ich hab’ immer gewußt“ – bekennt der Autor –, „daß *Über die Dörfer* auf ein Fest hinaus-

⁹ Vgl. Rolf Günter Renner, *Peter Handke*, Stuttgart 1985, S. 81, 132f und 152f.

¹⁰ Wendelin Schmindt-Dengler, *Literatur in Österreich – 1945 bis 1966*, Skriptum Vorlesung WS 1993–1994, Wien 1994, S. 150.

laufen muß, aufs Festliche.“ Im *Spiel vom Fragen* sieht er die Wegstruktur als eine Prozession von Menschen auf ihrer Lebenspilgerfahrt, während sich *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* als ein Gefüge aus vielen kleinen Momenten zeigt.¹¹ In seinem Königsdrama *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* dominiert die Suche nach einem neuen Gesetz. Betrachtet man Handkes dramatische Werke, hat jedes einzelne „der Bühne neue Qualitäten erschlossen“, und zugleich „einen festen Platz in der Ästhetik des modernen Dramas“¹² eingenommen. Das dramatische Oeuvre umfaßt Einzelstücke, die über die Negation, Dekonstruktion zur Einheit der Bejahung sich durchringen und Theatergeschichte schreiben.

Der Versuch, in der Art Raimunds, Tschechows und Horváths zu dramatisieren, im Sinne Lessings ein „emotionales“ und zugleich „vernünftiges“¹³ Theater anzustreben, charakterisieren die Anstrengungen des Dramatikers, der sich den Größen der Dramatik verpflichtet fühlt.

*Eher würde ich eine Ähnlichkeit erstreben, wenn ich weiterschreiben sollte fürs Theater, eine Ähnlichkeit mit Tschechow oder Horváth vielleicht. Das schwebt mir viel eher vor.*¹⁴

Über Tschechow, Raimund, Nestroy erscheinen vereinzelt Kommentare, theoretische Äußerungen in den Notatbüchern und Interviews.

*Die Märchenstücke von Raimund sind für mich etwas gewesen, was ich immer noch in meinen Stücken zu erreichen versuche.*¹⁵

„Märchenhaftigkeit“, „Unvernünftigkeit“, „Künstlichkeit“ der Welt und des Dramenstils weisen auf die Traditionsgebundenheit Handkes, der sich kritisch mit den Werken seiner Vorgänger auseinandersetzt, die Rezeption ihrer Werke seinen eigenen Absichten anpaßt.¹⁶

Für Handke ist die Literatur das „sensibelste Medium, mit dem es um die Erfassung der Wirklichkeit ginge – wobei der Akzent auf dem emphatisch gesetzten heiligen Wort ruht.“¹⁷ Im Schreiben folgt der Schriftsteller einer Satz-mit-Satz(Gegensatz)-Struktur, dem programmatischen Dreischritt, der die Dynamik seiner Werke bestimmt.

Ich benötige zum Schreiben: meine Ruhe – dann die Aufregung – dann die Beruhigung, und das Satz für Satz. Und ohne diesen Dreischritt kommt kein Satz zustande. (GB, 181)

Entsprechungen dafür finden sich immer wieder, meist unter der Triade: Weiteraus-holen – Ins-Stocken-Geraten – Neuansetzen (Vgl. MJN, 54). Die Konsequenz dieser Schreibbewegung ist leicht zu verfolgen und sie konkretisiert sich im Dreischrittprozeß:

¹¹ Peter Handke, *Interview mit Karin KATHREIN*, in: Dies., *Die herbe Lust kein Wiederholungstäter zu sein*, Peter Handke Dossier, S. 159.

¹² Wendelin Schmidt-Dengler, *Peter Handke: Die Theaterstücke*, Rezension für ORF, 1992 (Österreichische Dokumentationsstelle. Literaturhaus Wien).

¹³ Rainer Litten, *Theater der Verstörung. Ein Gespräch mit Peter Handke*, in: *Peter Handke*, hrsg. von Michael Scharang, Frankfurt am Main 1972, S. 159.

¹⁴ *Ebenda*.

¹⁵ Heinz Ludwig Arnold, *Gespräch mit Peter Handke*, in: *Text+Kritik*, S. 23.

¹⁶ Norbert Gabriel, *Peter Handke und Österreich*, Bonn 1983. – Wendelin Schmidt-Dengler, *Einleitung*, in: *Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie*, hrsg. von Petra Nachbaur und Scheichl Sigrud Paul, Wien 1995.

¹⁷ Wendelin Schmidt-Dengler, *Literatur in Österreich 1945 bis 1966*, S. 150.

Zuschauen – Mitgehen – Schreiben bzw. im Dreischrittrhythmus: Ruhe – Aufregung – Beruhigung.

Handkes drei *Versuche*, die den letzten drei dramatischen Werken, der Trilogie, vorausgehen, sind poetologische Formen des Unterwegsseins zum „mythe personnel“, das sich zum Thema, Stoff und Ort des Schreibprozesses entfaltet. Jukebox, Müdigkeit und geglückter Tag bieten den Vorwand zum Schreiben. Es sind Formen des *Dahinphantasierens und Gegenwärtigwerdens* (VJ, 102), die das Wirken der poetischen Kraft des Denkens konkret werden lassen. Im *Versuch über die Jukebox* kündigt der Autor die Absicht an, ein Bühnen-Zwiegespräch mit einem Frager und einem Antworter zu verfassen; zugleich intendiert er ein Frage-Antwort-Spiel als ein unverbundenes Miteinander vieler verschiedener Schreibformen zu gestalten. In allen drei essayistischen Werken wiederholen sich die poetologischen Fragen, die auch auf das dramatische Spätwerk Handkes übertragbar sind.

Schreiben als Ort der Beheimatung und Ort des Aufbruchs – sind die wichtigsten Richtlinien der Schreibbewegung, die sich zur Geborgenheit zurücksehnt und sich in die Offenheit hineinwirft. Paradigmatisch ist die Schreibbewegung von antithetischen Kräften bestimmt: Verstörung und Sehnsucht, Wut und Ruhe, Angst und Geborgenheit.¹⁸ Der ins Stocken geratene Schriftsteller versucht sich Mut zu machen, nicht zuletzt mittels der an sich selbst gerichteten Imperative: *Voran! Erzähl! Erzähl genauer!* (Vgl. GB, VM, VJ, NaS) Das Herausfinden aus dem Schreibzwang gleicht einem Sieg, einem Zustand der Arbeit am Glück, einer glücklichen Daseinserfüllung. Das Buch, das Schreiben und das Lesen repräsentieren die grundlegenden Konstituenten für das „Heim-Sein“ – das Heideggersche „Haus des Seins“. Die Rückzugsbewegung zum Buch, zum Schreiben, zum Lesen (VgT, 90) motiviert das Dasein des Schriftstellers, der sich durch das Wort „heimelig“ fühlt. (Vgl. NaS, 14) Im Schreibprozeß füllt jedes neue Wort die Leere, die dadurch Konturen erfährt und sich dem Freiphantasieren öffnet.

Die Thematisierung des Theaterschreibens erscheint angefangen mit dem Erstlingsroman *Die Hornissen*, in dem gleichnamigen Abschnitt (H, 265–270), über die Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* (KBA, 144–153) bis zu dem monumentalen Roman *Mein Jahr in der Niemandsbucht* und insbesondere in den Notatbüchern. Der Rückbezug auf literarische Vorbilder, Selbstreflexionen zu ästhetischen Fragen, Bildlichkeit und Schreibweise prägen die letzten Texte des Schriftstellers. *Phantasien der Wiederholung* ließe sich als „programmatischer Titel allen literarischen Entwürfen Handkes zuschreiben“,¹⁹ in dem Maße die Inbilder des Autors neue Formen der Literalisierung erfahren.

Zu der Bemerkung aus dem Interview:

*Es gibt keinen Kodex, wie ein Stück zu schreiben ist.*²⁰

ist feststellbar, daß die Äußerung an die Radikalität der *Publikumsbeschimpfung* erinnert. Der Nonkonformist Handke fügt sich keinen Normen, versucht seine Vorstellungen in Schreibformen umzusetzen, die bekannten Muster noch einmal aufleuchten zu lassen, jedesmal ein anderes. Die Dramen aus den 80er und 90er Jahren unterscheiden sich vom formalen Standpunkt, weisen jedoch viele Gemeinsamkeiten vom thematischen As-

¹⁸ Gerhard Fuchs, *Sehnsucht nach einer heilen Welt*, in: *Dossier Peter Handke*, S. 128.

¹⁹ Rolf Günter Renner, *Peter Handke. Vorbemerkungen*, S. VIII Z.

²⁰ Peter Handke, *Ich mag die Menschen nicht anfassen beim Schreiben*, S. 21.

pekt auf. Beispielsweise strukturiert sich das pathetische Stück *Über die Dörfer* mittels der langen Monologe und Wechselreden, dann das philosophische Ideendrama *Das Spiel vom Fragen*, in dem das spielerische Frageprinzip dominiert und das sprachlose Schauspiel *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten*, das durch das wortlose Darstellen im Spiel der dramatischen Zeichen Konturen faßt. Karin Kathrein stellt fest, daß es sich keineswegs um eine „gewollte Affront gegen die eigene Position“ handelt, „sondern um eine kontinuierliche, folgereiche Erweiterung der schriftstellerischen Aufgabe einer großen Gegenrede, die sich Handke stellt“.²¹ Das Königsdrama *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* bereitet den Weg zurück zur Antike, zur Tradition...

Die wichtigsten Voraussetzungen sind, wahre Momente und tiefe Erlebnisse in Schrift umzusetzen, Theater zu schaffen, das am Leben tangenziell vorbeigeht und sich nicht damit identifiziert. Theater, das den Anspruch hat, *mitten ins Leben hineinzugehen, nimmt mir selber das Leben weg*.²²

Ein Ideal, das der Schriftsteller Handke anstrebt, ist eine Erzählart, die sich an den Grenzen zwischen Drama, Gedicht und Erzählung befindet:

Lyrischer Epiker mit dramatischen Wendungen. (PW, 47)

Die permanente Akzentverschiebung auf das Erzählerische ist in den gattungsmäßig und medial vielfältigen Produktionen von Handke erkennbar, ein Aspekt, den er auch bekennt:

Zeit meines Lebens war es immer die Vorstellung; ich sei ein Prosaist. Die Mitte meiner Arbeit konnte immer nur die Erzählung sein. Das Vollgefühl von etwas Gemachtem oder von etwas Geschaffenem hab ich auch nur durch Prosa gehabt. Auch die paar Gelegenheitsgedichte, die ich geschrieben habe, waren ja in der Regel erzählende Gedichte. Und auch wenn ich ein Stück geschrieben habe, hab ich mich am wohlsten oder bei der Sache (besser gesagt) erst gefühlt, wenn da jemand von den Personen der Handlung anfang zu erzählen. (AiZw, 53)

Die poetologischen Andeutungen, die Denk- und Sprachspiele, die Fragen und Reflexionen haben sich zu einem poetischen System verdichtet, zu Schau-Spielen, die Auskunft über die eigene Beschaffenheit geben, sich selbst erklären, in einer Proustschen Manier. Peter Handke folgt dem Willen der Sprache, wiederholt die uralten Bewegungen der Literatur, auf der Suche nach neuen Formen der Literalisierung.

„Handke wagt sich weit heraus und weit hervor aus der literarischen Landschaft seiner Zeit“,²³ eine für den Schriftsteller gültige Bemerkung, die seine traditionsgebundene Sucher-Position auf dem Weg nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten markiert. Der emphatische Kunstanspruch verbindet sich mit der identitätsstiftenden Zusammenschau, in dem von Handke angekündigten Programm:

Und der da erzählte, das war gar nicht ich, sondern es, das Erleben. Und dieser stille Erzähler, in meinem Innersten, war etwas, das mehr war als ich. (W, 16)

²¹ Karin Kathrein, *Die herbe Lust, kein Wiederholungstäter zu sein. Einige Überlegungen zur Rezeption von Peter Handkes Bühnenwerken der achtziger Jahre*, in: *Peter Handke Dossier*, S. 158.

²² Peter Handke, *Ich mag die Menschen nicht anfassen beim Schreiben*, S. 20.

²³ Volker Hage, *Schriftproben. Zur deutschen Literatur der achtziger Jahre*, Reinbeck bei Hamburg, 1990.

Primärliteratur. Werke von Peter Handke (mit den Siglen):

- Aber ich lebe nur von den Zwischenräumen, Interview herausgegeben von Herbert Gamber, 1990 (AiZw)
- Die Geschichte des Bleistifts, 1983 (GB)
- Die Hornissen, 1968 (H)
- Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, 1972 (IBE)
- Der kurze Brief zum langen Abschied, 1972 (KBA)
- Langsam im Schatten, 1992 (LS)
- Die Lehre der Sainte-Victoire, 1980 (LSV)
- Mein Jahr in der Niemandsbucht, 1994 (MJN)
- Nachmittag eines Schriftstellers, 1987 (NaS)
- Phantasien der Wiederholung, 1983 (PW)
- Theaterstücke in einem Band, 1992
- Das Spiel vom Fragen oder die Reise zum Sonoren Land (SF)
 - Die Stunde da wir nichts voneinander wußten (Std)
- Versuch über den gegückten Tag, 1991 (VgT)
- Versuch über die Jukebox, 1990 (VJ)
- Versuch über die Müdigkeit, 1989 (VM)
- Die Wiederholung, 1986 (W)
- Zurüstungen für die Unsterblichkeit, 1997 (ZU)

Alle Textbeispiele wurden den Ausgaben des SUHRKAMP Verlags, Frankfurt am Main entnommen.

T. Г. Владыкина: *Удмуртский фольклор. Проблемы жанровой волюции и систематики*, Ижевск, 1998, Российская Академия Наук – Уральское отделение Удмуртский Институт истории, языка и литературы, 355 lap

Nemcsak az udmurt, hanem egyáltalán a finnugor folklorisztikának egyik legérdeke-
sebb vállalkozása e kötet. Korábban mind a finnugor, mind a szovjet folklorisztikában két-
féle szintézis létezett: egyre gazdagabb, tudományos szöveggyűjtemény, valamint társada-
lomtörténeti fokozatokat bemutató leíró áttekintések. Ezek primitívségén nincs mit
sajnálkozni (minden folklórkutatás így kezdte). A módszertan egyszerre volt igénytelen vul-
gármarxizmus és a nagyszerű orosz és szovjet folkloristák olyan felismeréseinek haszno-
sítása is, amelyet bizony megirigyelhetek (volna) a világ bármely más kutatóközpontjában.
Az utóbbi bő évtizedben e fél európai szférában végbement társadalmi változás általában
nem kedvezett annak, hogy több és jobb folklorisztikai kutatás vagy kiadvány szülessen. Ma
még kevésbé van korszerű technika (és pénz) a gyűjtésre, archiválásra és kiadásra, mint
korábban. Megszűnt a tudományos utánpótlás szervezett formája és az a paternalista, cen-
tralizált megoldás, amely szerint a fiatal tudósgenerációkat Moszkvában (vagy Leningrád-
ban) képezték ki (sokszor a legjobb folklórkutatók), tőlük egy világnyelvnek tartott for-
mában (oroszul) publikált monográfiát követeltek meg. A köztársaságok határain messze
túlmutató versengés sem volt ismeretlen. Évtizedek szívós munkája révén csak a balti népek
meg a grúzok és kisebb mértékben az örmények tudták már a szovjet korszakban is folk-
lorisztikájukat önállósítani és végül nemzeti tudománnyá tenni. Ha valaki (nem minden
nehézség nélkül) nyomon tudja követni mai tevékenységüket, megállapíthatja, hogy némi
tematikai bővüléssel korábban elhallgatott klasszikusok ma végre nyílt vállalásával együtt
az ő programjuk most is folytatásnak tekinthető. Az egymondatos leegyszerűsítést vállalva
valahogy úgy fest mindez: a múlt században megjelent a nemzeti kultúra megfogalmazásá-
nak igénye, az ehhez gyűjtött folklórt a két világháború között az akkor korszerűnek tekin-
tett filológiai (és komparatív) módszerekkel nagyszabású szintézisben próbálták közléte-
ni, és a háború utáni sztálinizmus traumáját kiheverve e program folytatása már évtizedekkel
ezelőtt megindult, most pedig teljes gőzzel megy – ameddig van rá pénz.

Ez a modell csak módosítással érvényes az orosz és a volt Szovjetunió kisebb népei-
nek folklorisztikájára. Az orosz folklór – és az ehhez kapcsolódó kutatások – anyagában és
módszertanában is olyan gazdag, hogy minden megrázkódtatás ellenére is tovább él, ám
mára már áttekinthetetlenül. A „régiekhez való visszatérés” itt a leggyakrabban az „égiek-
hez való visszatérés” – a mitológia, a pravoszlávia, a ráolvasások és a mágia új meg új
kultusza, gyakran a közönségfogó obskurantizmussal helyettesítve a pontos szaktu-
dományt. A „kisebb népek” folklorisztikájának továbbélésében leginkább az a probléma:
volt-e, van-e olyan méretű hagyománya és szigorúan tudományos színvonala a kutatás-
nak (!), amely ma is új áttekintéseket eredményezhet?

Csak a nem hozzáértő számára lehet meglepetés, hogy a finnugor népek esetében erre igenis van esély. És még ezek között a pozitív „bezzeg-példák” között is előkelő helye van az udmurt (nálunk régebben közismertebb nevük: *vojják*) folklorisztikának. Itt szerencsére köztudott, hogy a múlt század vége óta mindmáig rangos tudományos tevékenység folyt, amelyre lehet építeni.

Mi még azt is hozzátehetjük mindehhez, hogy ez a „legmagyarosabb” finnugor folklorisztika. A nagyszerű, ismeretlenül is világszínvonalú múlt századi kutató, G. Je. Verescagin mellett az udmurt folklor klasszikusa Munkácsi Bernát. A két világháború közötti finnugor nemzeti ébredés legjelentősebb, szakmailag is minden figyelmet megérdemlő, újító képviselője volt Gerd Kuzebaj. A kivégzett író „rehabilitálása” először nálunk történetelt meg. És az udmurt népköltészetéről az első modern áttekintést is nálunk olvashatták. Ez Domokos Péter *Az udmurt irodalom története* című monográfiájának (Budapest, 1975) vagy százlapos (!) önálló fejezete. Mindezt udmurt kollégáink is elismerik (a most bemutatott kötetben is), olykor talán érdemén túl is becsülve az udmurt nép kultúrájára fordított magyar figyelmet. Mi egyébként azzal kívánjuk viszonzni ezt, hogy most is felhívjuk a figyelmet ottani kollégáink műveire és ezek maradandó értékeire. Ilyen távlatból hiányként csak azt említeném meg, hogy Munkácsi Bernát zseniális adattára (*A vojják nyelv szótára*, először: Budapest, 1896) máig a népi „műfajnevek” pótolhatatlan gyűjteménye, amelyet igencsak fel lehetett volna használni Vladikina kötetének összeállításakor.

Vladikina könyve évtizedes kutatások eredménye. A szerzőnő eddigi vizsgálataiban különböző műfajokat tekintett át, és magával a műfajelmélettel is részletesen foglalkozott. Azt sem érdemtelen megjegyezni, hogy férje, Vladimir Vladikin (egyébként kitűnő költő és irodalmi személyiség is) évtizedek óta az udmurt néphit, mitológia és népszokások legismertebb szakembere. Ily módon igazán fokozott várakozás előzte meg e monográfia megjelenését. A munka rövid bevezetésből, kilenc fejezetből és egy egyoldalnyi összefoglalásból áll. Ezt pár lapos angol kivonat követi, amely az egyes fejezeteket referálja. A könyvben található rövidítések feloldó jegyzék hasznos. A bibliográfia több mint 250 tételt sorol fel, előbb az orosz ábécé szerint, majd (talán a finn ábécét követve?) a latin betűs műveket. Ez tudományos jellegű, megszűnt a citatológia. Udmurt nyelvű munkákra is utalnak szükség esetén. Itt is, a jegyzetekben is a tudományos pontosságra és használhatóságra törekedtek. Persze még mindig volna mit javítani! A bibliográfiából lapszám-utalások hiányoznak. Az angol, latin stb. helyesírás olykor rejtélyes. Jól látható, hogy alapvető munkákról még tudomásuk sincs Izsevszkben. Aki követni szeretné Ben-Amos vagy Honko műfajelméletét, ám nem ismeri a *Folklore Genres* (edited by Dan Ben-Amos, University of Texas Press, Austin–London, 1976) műfajelméleti antológiáját vagy éppen a *Märchenzyklopädie* műfajelméleti cikkeit, Heda Jason könyveit és tanulmányait, hogy más munkákra ne is utaljak – reménytelen helyzetből indul. És amíg a könyv orosz nyelvért nemcsak hasznosnak, hanem egyenesen szépnek nevezhetjük, az angol kivonat és a tartalomjegyzék olykor érthetetlen. Nem is ott van a baj, hogy az orosz „a történelemre vonatkozó hagyomány” (talán még a leginkább ‘történeti monda’) nem azonos a *historical narrative* megnevezéssel, vagy az időjósli hiedelemszövegek (orosz: *примети о погоде*) biztosan nem *weather signs* az angolban (itt valahol valaki a ‘meteorológiai előrejelzés’ szócsaládját téveszthette össze a ‘jelek’ értelmű signs szóval), hanem az, hogy, mondjuk, Stith Thompson *Motif-Index* kötetének már a címlapja alapján is ki lehetett volna sok mindent javítani – ha ez a hatkötetes kézikönyv ott is a folklorista dolgozószobájának pol-

cán állna, mint például nálunk, Ortutay Gyula egyetemi munkaszobájában, és csak sok év múlva *gondoltuk így*, hogy egy kötet hiányzik, a másik meg kétszer van meg: mert mindenki máshol is meglévő példányt használt, Ortutay például azt, amelyik neki otthon is megvolt. Egyszóval: csak csodálhatjuk udmurt kollégáink hihetetlen szívósságát a tudományos világszínvonal felé vezető úton. És itt egyes-egyedül úgy segíthetünk bármilyen csekély mértékben is, ha kritikai megjegyzéseinket nem magánsuttogásként duruzsoljuk.

Minthogy a monográfia végül is az udmurt folklór egészéről kíván képet adni, igen nagy terjedelemben lehetne csak részletes recenzióját bemutatni. Ehelyett csupán néhány fontos vonást tudok hangsúlyozni. A fejezetek (igen ötletes megoldással) úgy épülnek fel, hogy a teoretikus részek után, ugyanazon fejezetszámmal jelölt „szövegek” címmel forrásadatok következnek. Ilyen jellegű antológia világviszonylatban is ritkaság, amelyet, ha tudomást szereznek róla a kollégák, biztosan utánozni is fognak. Ez a megoldás igen hasznos például az egyetemi oktatásban is. Megnyugtató az egyes témák aránya is: fontosságuknak megfelelőek, nem bőbeszédűek a fejezetek, ugyanakkor nem vesznek el részletkérdésekben. Ez az ökonómia a jó áttekintőkészségből származik. Még így is azt érezzük azonban, olyan sok mindent ígér a kötet elején a problémák felvetése, hogy a kötet elolvasása után hiányérzetünk marad. Nem ad választ e könyv mindegyik felvetett kérdésre. Olykor nem is igazít el a továbbvivő útra. Itt megint a nemzetközi folklorisztika perspektíváit (pontosabban az ilyen eredmények ismeretét) hiányoljuk. A kötetben többször említett finn folklorisztika itt jobb nemzetközi *image* keltésére volt képes. Persze ehhez is sok évtized, kedvező körülmények kellettek. (És hogy néhányunk véleményét meg merjem fogalmazni, a finn folklorisztikai műfajelmélet még így is szekunder jellegű maradt a valódi, irodalomelméleti megközelítéshez képest. Úgyhogy az udmurt folklorisztika nem kell hogy szégyenkezzen.) Ma, amikor a volt szovjet folklorisztikai műfajelméletre már alig emlékezik valaki (ami nagy kár), a hasonló lengyel, cseh, magyar, román folklorisztikai-műfajelméleti dolgozatok pedig gyakorlatilag kikerültek a forgalomból, az udmurt műfajelméleti érdeklődés már önmagában is örvendetes, minden dicséretet megérdemlő tény.

Nyilvánvaló módon az első fejezet az udmurt folklór műfajok kutatástörténetét vázolja. Pontosságára jellemző, hogy négy korszakot is elkülönít a szerző. Voltaképpen az udmurt folklorisztika egész fejlődéséről kapunk képet itt. A fejezet végén idézett hat példa nem beosztást, valódi szövegeket ad. Ez a fejezet szinte csúcspontja a kötetnek. Más nyelveken is meg kellene jelentetni! Magam végül persze másként is klasszifikálnám e megoldásokat, utalva a műfajelmélet realista/nominalista, etic/emic vagy szisztéma/hierarchia jellegére stb., hogy csak néhány, másutt már kidolgozott megoldásra utaljak. Ugyanakkor nem látnám szükségesnek azt, hogy a mostanában egyre divatosabb kognitív rendszerezést is idevegyem. Később még megemlítem, miért ez a véleményem.

A második fejezet azzal a kérdéssel foglalkozik, miért és hogyan szinkretikus jellegűek az udmurt rítusköltészet műfajai. Általában köztudott, hogy a „rítusköltészet” ilyen jellegű. Olyan, nem folklór jellegű kézikönyvek is, mint a hosszú évtizedek óta változatlanul a világ legjobb irodalomelméleti szótára (legutóbbi közkeletű formájában: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Co-editors: Alex Preminger and T. V. F. Brogan, Princeton University Press, Princeton, 1993) is így értelmezi a tény, sőt szinte a folklór egészére is kitérít. Vladikina azonban e fejezetben voltaképpen mégis csak egy témával foglalkozik: az udmurt műfajnevek tágan értelmezett etimológiáját vizsgálja. Merő véletlenségből az udmurt folklórra vonatkozó műfajnevek néhány részkérdése engem is

érdekelt, ezért úgy gondolom, itt az etimológiákat illetően is volna még meggondolni való összefüggés. Főként azonban a megnevezések logikája, rendszere érdemelne több figyelmet. Vladikina e fejezet végén (a 60–61. lapokon), mondjuk, szemantikai alapon adja a később tárgyalandó „műfajok” rendszerezését. Ez újfajta, érdekes szempontnak tűnik.

Mint ahogy e rendszer éppen terminológiai és beosztásában tanulságos, ezenkívül udmurt fogalmakat is feltüntet, a legegyszerűbb, ha ideiktatjuk a legszükségesebb magyarázatokkal:

Магическое слово

A mágikus szó varázsigé

Заклинания (тункыл)

Обращения/призывы (*вазиськон кыл*), заклички (*сюлворыса өтён кыл*), благопожелания (*бэлет сйён кыл*) проклятья (*карган, каргаськон/юран, юриськон кыл*), лечебные заговоры (*пеллян, пелляськон кыл*), языческие молитвы (*куриськон/воськыл*), присушки (*йыр берыктон кыл*), отсушки (*безымон кыл*).

Ритуальные песни календарных обрядов

Az év szokásainak rítusénekei

Песни обряда гостевания (*вось гур/вось нерге гур/оон гур*) и их разновидности: напев обряда в честь встречи весны (*акашка гур/буззиннал гур*), напев обряда в честь окончания сева (*гершыд гур*), напев летнего праздника (*гужем юон гур*), напев обряда осеннего ряжения (*юмшан/пёртмаськон гур*) и. т. д.

Заклинательные песни: напев верховых обряда Гершыд (*вал вортмон гур*), свадебный напев обряда Гершыд (*гершыд сюан гур*), качельный напев (*зечыран күй*).

Ритуальные песни семейных обрядов

A családi szokások rítusénekei

Напев бгряда в честь новорожденного (*нуны сюан гур*);
Свадебный напев: рода жениха (*сюан гур*), рода невесты (*бёрысь гур/ныл бёрдымон гур/ныл келян гур*); прощальные песни невесты (*виль кышно кылан-буран/бызись ныллен кырзанээ/бызем ныллен гурез*);
Напев обряда проводов рекрута/напев уходящего на службу парня (*рекрут гур/салдат гур/кошкем пи гур*);
Напев похоронного обряда (*ватон крезь*), поминальный напев (*шайвъл крезь/семьк куы*), горестный/грустный напев (*жоож крезь/куректян голос*);
Гостевые песни (*куно сектан гур, вашкала гур/пересьёслэн гурзы*).

Познавательльно-дидактическое слово

Megnevező-didaktikus szó

Мифи-былички, мифы-сказки (*оскыса мадён/веран, выжыкыл*);
Былички, побывальщины (*осконьёсны юнматысь мадён-вераньёс, ишаньёс*);
Предания (*выжыкыл, валляна мадь*) мифологические, легендарные, исторические;
Загадки (*мадиськон кыл*);
Паремин (*нодыась кыл*);
Приметы, поверья (*чаклан кыл, нодкыл, оскон кыл*).

Игровое слово, или слово и смеховая культура

A játékos szó, avagy a szó és a nevetés kultúrája

Прибаутки, каламбуры, присловья (*лэчыт кыл*);
Словесные игры (*кылын шудоньёс: жоож веран, кылбескысьскон*);
Сказки (*пёртман кыл*);
Частушки (*такмак, эктон гур*).

Megjegyzem, hogy hasonló elgondolásból mások is megkísérelték a folklórműfajok csoportosítását. Hogy csak a két legtanulságosabbat említsem (sajnos ezek sem szerepeltek a konzultált nemzetközi szakirodalom felsorolásában), előbb Anna Birgitta Rooth: *Folklig diktning. Form och teknik*, Stockholm–Göteborg–Uppsala, 1965, majd Hermann Bausinger: *Formen der „Volks poesie“*, Berlin, 1968 könyve is erre példa. Persze ők „fejlettebb” folklórokkal foglalkoztak. (És minden nagyrebecsülésem ellenére is azt kell mondanom, praktikusan igen hasznos az általuk adott beosztás, ám elméletileg, lényegileg sem a svéd, sem a német népköltészeti műfajok rendszereit nem tudták megragadni.)

Ez a rendszer rögtön bemutatásra kerül Vladikina könyvének harmadik fejezetében, amely a „Mágikus szó a szokásszerű cselekvésben” címet viseli, és lényegileg a ráolvasás jellegű szövegekkel foglalkozik. Már itt is utal a voltaképpen szokásdalokra, ezeket azonban tüzetesen a negyedik fejezetben mutatja be. Köztudott, hogy az ilyen dalok és rítusok kalendáriumszerű csoportosítása könnyű, szinte automatikus. Vladikina pontosabb, több tényezőt is említ e „naptári ünnepek” szövegeinek bemutatásakor, új elméletre azonban itt nem gondolt. A példák is inkább illusztratív jellegűek.

Szinte esettanulmány az ötödik fejezet, amelyben a lakodalmi dalok két fő szereplőjének (menyasszony–vőlegény) és családjuknak a szokásdalokban általános „metaforikus” megnevezését és ezek változásait vizsgálja. Itt a szövegpéldatár valóságos kis antológiának tekinthető. A szovjet és nem szovjet folklorisztikában egyébként sokat írtak az ilyesféle dalok metaforikájáról. Balti-finn szövegekről is. E gazdag szakirodalomból nem sokat idéz itt a szerző. Ami – csak itt és most! – egy monográfiában nem is nagy baj, hiszen egy érdemi tárgyalás (amelyben részletesen foglalkoznak a kollégák elgondolásaival is) szétfeszítené a könyv kereteit és arányait.

A történeti mondáknak nevezhető tömbön belül a mitologikustól a történetiig terjedő átalakulást mutatja be a hatodik fejezet. Óslakosokra, egyes nemzetségekre, tájakra, helynevekre vonatkozó, gyakorlatilag prózai szövegek ezek. A szerző csak érinti a típusok és motívumok nemzetközi elterjedtségét, és voltaképpen nem veti fel azt a kérdést: miért nincs valódi, verses udmurt hősepika? Ezzel kapcsolatos nézetét szívesen látnám kifejtve. Annál inkább, mivel a „mitológiai” jelzővel is igen józanul, takarékos módon bánik. Ami annál nagyobb erény a volt Szovjetunióban, mivel ott sokan a változások híveiként oly módon mutatják ki magukat, hogy mindent „mítosznak” tekintenek. Ami még akkor is felesleges és téves is, ha tudjuk, az orosz nyelvben a „mítosz” sokkal szélesebb kategória, mint maga a *mítosz*. Ide tartozhat a középkori irodalom éppúgy, mint jó néhány modern Nobel-díjas műve. Lásd e tág értelmezéshez Jeleazar Meletyinszkij szerencsére nálunk is jól ismert könyvét, *A mítosz poétikáját* (Budapest, 1985, az orosz eredeti 1976-ban jelent meg), amelyben Wagner és Joyce többet fordul elő, mint jó néhány *mítosz*. Talán arra is érdemes itt utalni, hogy az oroszban az „eposz” sem csak azt jelenti, mint a szűk értelemben vett *eposz*, olykor egyenesen „mindenfajta epikus alkotás” ilyen néven szerepel. Amikor tehát az udmurt folklórban a „mítosz”-tól a „történelem”-ig terjedő átmenetről hallunk, ez gyakran csak az orosz nyelvből hiányzó határozott névelő helyett szerepel, mintha a *das Mythische* vagy „az epika” lenne a mondat alánya.

Ha magyarra fordítom a hetedik fejezet címét, és ezt kapom: „Hiedelmek az etnoszociális szabályozás rendszerében”, az olvasó értheti (értheti?), hogy itt a logikai következtetés formáját („ha ..., akkor...”) követő hiedelemszövegek szerepelnek, főként a termékenységre, az időjárásra vonatkozóan. Amíg ezeket mágikusként értelmezi a szerző, a következő, nyol-

cadik fejezetben a praktikus természetismeretet tükröző „időjóslo” kijelentések (következtetések) bemutatása jön. A hetedik és nyolcadik fejezet elhatárolása érthető, a bemutatás iránya is ténszerű. Mint olyan sokszor, itt is az összefoglalás gyakran kriptikus/tautologikus megfogalmazása sejteti, hogy még sok továbbgondolkodásra van szükségünk ahhoz, hogy csakugyan csoportosíthassuk a folklór idevágó adatait. Amíg mondjuk a tél – enyhülés – tavasz – nyár – ősz – szél – eső stb. a bemutatott szövegek tematikus sorrendje, ez magától értetődik és nélkülözhetetlen rendező elv. Ám mi van ezután? Itt a „mágikus/praktikus” beosztás (amely azért nem ilyen ökológikájú e könyvben) megint csupán az elemzés, a klasszifikálás további irányát jelzi. Egyszóval: sok itt még az elvégzendő munka! Amit Vladikina adott, megbízható kiindulópont. Ám tovább is kell majd lépni.

Míthogy a kötet elején adott beosztás is kitért a modern szovjet (posztszovjet) szellemi életben egyeduralkodó „nevetéskultúra” témakörére, erről is külön fejezet szól, a kilencedik. Archaikus szokásdalokban mutatja be példáit a szerző. Amikor ezeket a fejezet végén igen röviden, csak néhány szakmunkára hivatkozva általánosítja, nyilván maga is érzi, hogy e témáról egész kis (vagy akár nagy) monográfia születhetne. Két okból is. Az udmurt folklór idevágó adatai csakugyan érdekesek. Másrészt itt maga a szerző sem idézte még a leginkább idevágó orosz szakirodalmat teljességgel. (Akár Propp könyvét, nem cikkét!) Ezeket pedig igazán ismeri. Nyilván már készül is ez az új áttekintés.

Már említettem, hogy mind a bevezető, mind a zárszó csak ténszerű eligazítás. Az egész mű mérlegelése már az olvasó feladata marad. Gondolom, már az eddigiekből is kiderült, milyen nagyra értékelem és továbbgondolásra ajánlom e könyvet. Örülnék, ha lefordítanák magyarra. Igazán széles olvasóközönség tanulhatna belőle. A nyitva maradt műfajelméleti problémákra ezután lehetne visszatérni. Csupán két további megjegyzésre szorítkozom.

Igen jóleső volt olvasni, milyen nagyra értékelik e könyvben is Domokos Péter általam is már említett könyvét (*Az udmurt irodalom története*, Budapest, 1975). Ebben csakugyan vagy százlapos bemutatás olvasható az udmurt népköltészet műfajairól. Ám ez nem műfaji rendszerezés a szó pontos értelmében, amint maga Domokos Péter is említi. Gondolom, azért sem sértődik meg a magyar szerző, ha úgy vélem, a magyar műfajelméletből mást is lehetne hasznosítani udmurt földön.

A másik megjegyzés még személyesebb. Magam évtizedek óta érdeklődöm a műfajelmélet iránt. *A folklóralkotások elemzése* című könyv (Budapest, 1972) talán leghosszabb fejezete éppen műfajelméleti témákat érint. Sajnálattal tapasztalom, hogy teljesen hatástalanul. Nem is ezért említem, hanem éppen azért, hogy elmondjam, itt azonban nincs leírva a műfajelmélet metodikája. Ezt „towards a theory of theory of genres” címmel szoktam emlegetni, ami annyit tesz, hogy „a műfajok elméletének elmélete irányába tett” út vagy vizsgálat. Ilyen értelemben szeretném továbbfejlesztve látni Vladikina könyvét. Számunkra talán a legérdekesebb az, ha egy rokon nép folklórájának műfajairól esik szó. Nem csak pár oldal, mint, mondjuk, Austerlitz gilják műfajrendszerezésében. Nem csak taxatív módon, mint Sebeok és munkatársai jóvóltából a cseremisiz jóslások, álmok, hiedelem-szövegek mások által mitológiaiainak, általuk csak „természetfeletti”-nek nevezett rövid szövegek korpuszának közlésekor. Hanem egy olyan könyvben, amelyben a magyarnál archaikusabb, ám ezzel mégis összevethető folklór műfajokkal találkozunk. És végül is az egész könyv ezek rendszerezését vizsgálja.

A Primary Reader – mondaná az angol, ami persze többértelmű megnevezése e kötetnek.

Érdeemes ugyanis azt is megjegyezni, hogy Vladikina könyve mégsem adja az udmurt folklór összes műfajának bemutatását. Nem arra utalok itt, hogy a zene, a táncok, a szokásvilág vagy a népművészet hiányzik e könyvből. (E témák közül több is a Vladikin házaspár vagy tanítványaik jóvoltából beható kutatás tárgya volt.) A mostani kötet csak a népköltészet műfajaira tér ki. Ez indokolt korlátozás az értelmezhetőség szempontjából. Ám a népköltészet legismertebb műfajaiból is sok minden kimaradt. Ilyenek a mesei műfajok, ám a lírai dalok is. Igazából a verses epika kérdéseit sem vizsgálja a könyv – akármi legyen is a véleményünk ilyenek meglétéről vagy meg nem létéről. Nemcsak a verses hősepika, hanem a „ballada” esetében is önálló áttekintésre lenne ahhoz szükség, hogy csak a problémát világosan lássuk: nevezhetünk-e ilyen névvel valódi, eredeti szövegeket az udmurt folklórban? A „lírai dal” kérdése pedig elválaszthatatlan lenne attól a kérdéstől („Singen ohne Worte”), amelyet már több mint egy évszázada Max Buch is felvetett: miért is vannak „szavak nélküli dalok”, azaz érthető szöveg nélkül énekelt versek az udmurt folklórban? Noha újabban ezt a jelenséget akár uráli párhuzamok fényében is áttekinthetjük, általánosan elfogadott értelmezést az udmurt folklorisztika máig sem alakított ki. Minthogy éppen a „szó mágikus használata” vagy a sajátos kommunikáció igazán érdekli Vladikinát, itt is kíváncsian várnánk, mi lenne az ő véleménye, hogyan illesztené be e jelenséget műfajelméletébe. Aminthogy több rövid formával kapcsolatban az sem lenne felesleges, ha elmondaná, miért hallgatott e könyvében Permjakovnak a rövid formákról, „klisékről” szóló elméletéről.

Egyszóval: akár már az e kérdésekre adható válaszokból is kitelne egy következő udmurt folklór-műfajelméleti kötet!

És ez lehetne egy várva várt *Secondary Reader*.

E könyv alapján feltehető a kérdés: milyen is az udmurt folklór műfajainak rendszere? Annál jogosultabb, mivel végül is minden jó műfajelmélet ilyen irányban keres feleletet. Nem packázás az olvasóval, ha magam egy triviális választ vélek indokoltnak. Még nem irodalmi műfajokkal találkozunk itt. A szövegek túlpóétizálása itt tévedés lenne. (Persze ez is az első áttekintések jellegzetes „gyermekbetegsége” szokott lenni. Domokos Péter is annak idején egyetértően idézett több ilyen lelkendező véleményt, egészen az udmurt folklór „naturalizmusáról” és „szürrealizmusáról” is szót ejtve. Persze az ilyen kategóriák tárgyaltanak egy valódi folklórról szólván.)

Azonban az udmurt folklór műfajai már nem is olyan ódonatarchaikus jellegűek, olyan őseredetiek, ahogy megint csak szokták róluk mondani. Magam egy kicsit megijedtem, amikor a kötet elején a szó mágikus erejéről olvashattam, sőt még V. M. Illics-Szvitics nosztratikus szótárából is idéztek etimológiát. Ám ezután már nem volt indokolatlan archaizálás az egyes műfajok példáinak értelmezésekor. A műfajok működése, fejlődése a felfogható társadalmi változás évszázadaiban és nem valami kozmikus távlatban jelent meg előttünk, mint, mondjuk, keleti szomszédainknál az oly kedvelt „mioricai világkép” propagálói körében... Vladikina józan kutató. Ezért olyan megnyugtató a könyve. És ezért nem javasolnám azt, hogy kognitív műfajelméletté fejlesszük az itt olvashatókat. A műfajok abszolút értelemben vett létrejötté (sőt nemcsak ontogenezise, hanem filogenezise is) igen fontos témája lehet akár a folklorisztikának is. Hogyan jönnek egyáltalán létre a műfajok? Ez a kérdés minden folkloristát érdekelhet.

Ám az udmurt folklór – úgy, ahogy e kötetből megismerjük – ehhez képest jóval fejlettebb. Itt már nem a műfajok őstörténetét, hanem történetét látjuk – ahogy Vladikina is bemutatta. Ez a józanság, ellenőrizhető érvelés művének alapvető értéke.

Voigt Vilmos

László Tarnói: *Parallelen Kontakte Kontraste*, Budapest, ELTE Germanisztikai Intézet, 1998, 348 lap

Tarnói László *Parallelen Kontakte Kontraste* című könyve egy összetett problematika megoldási kísérletét vázolja fel. Az elemzések tárgya a Goethe-kor lírája, amely önmagában véve is számtalan nyitott kérdést asszociál. Ezeket a kérdésfeltevéseket, mint például a klasszika és a romantika „veszedelmes viszonya”, a szerző új kontextusokban tárja elénk. A fent említett korszak a nagy változások korszaka, ahol többek között J. J. Winckelmann a nagy példakép. Az ő szemüvegén keresztül látják, illetve láttatják a klasszika nagyjai a kor esztétikai problémáit, amelyek legfőképpen a görögség ideáljára vonatkoznak. Egy kis túlzással azt is mondhatnánk, hogy ez idő tájt minden a görögök körül forog. Goethe, Schiller, Moritz, Hegel, hogy csak párat említsünk a hangadók közül, mindannyian a görögség ideáljának foglyai, mindannyian az eszményiben keresik vagy ott találják meg a megoldást. No persze az említett megoldások is problematikusak, itt említhetjük meg a goethei klasszikus ideált, amely kora festőinél nem várt sikertelenséget aratott, másképpen fogalmazva, éppen ez a goethei koncepció indította el őket a romantika még ki nem taposott útján.¹ Vagy itt van a nagy költőtárs, Schiller esete, aki esztétikai írásaiban többek között a kanti transzcendentálissal, illetve az egyoldalú szubjektivitással hadakozik, és mindezek ellenére egy-két eltéréssel – ilyen például a történetiség fogalmának bevetése – oda érkezik meg, ahonnan elindult, tehát az eszményibe. Ezek a röviden vázolt példák is mutatják az eszményi és a valóságos feloldhatatlan ellentétét, amely Tarnói László elemzéseiben is nagy hangsúlyt kap. Könyvének első részében az 1800-as évek elejének népszerű líráját mutatja be, amelynek jellemző jegyeit a kor reprezentatív költészetével való összevetéséből nyeri. A kor divatköltészetének ilyenfajta elemzése rámutat nagyobb általánosságokban a magas és az alacsony, illetve népszerű kultúra ellentétére is. Ez az úgynevezett divatköltészet hűen tükrözi például a korabeli városi polgárság ízlését, amely nem sok hasonlóságot mutat a német esztétika képviselőinek eszményeivel. A témát általában a hétköznapi világából merítik, amivel természetesen könnyű azonosulni, és a legtöbb példa azt is megmutatja, hogy a politikát megpróbálják mellőzni. A versek elemzése kapcsán felvetődik az utánzás fogalmának problematikája, méghozzá több szempontból is: tradicionális struktúrák átvétele, nagy költők, például Schiller, illetve Goethe verseinek népszerűbb formába való átültetése. A népszerűsítés ezen formája ismét felveti a magas és a népszerű kultúra fogalomkettősét, méghozzá abból a szempontból, hogy hol húzódnak a határvonalak, illetve mennyiben követik eme népszerű dalocskákat a kor vezető áramlatait. Ez utóbbi kérdésre a megkésetttség fogalma a válasz. A divatköltészetben belül a szerző felhívja figyelmünket a megjelenési formákra is, mint például újságok (például *Zeitung für die elegante Welt*), röplapok, amelyek minőségbeli és társadalmi különbségeket is jeleznek. A kategóriák közti átjárhatóságot, amelyet a fentiekben már

¹ Ernst Osterkamp, *Die Geburt der Romantik aus dem Geist des Klassizismus. Goethe als Mentor der Maler seiner Zeit*, in *Goethe-Jahrbuch*, Bd. 112, 1995, 135–149.

egyszer jeleztem, jól példázza a népdalok, illetve a rölapokon megjelentetett dalok közti elmosódó határvonalak megvilágítása is. Ezen általános feltételezések jó példája Schiller *Rablódala*, amely számtalan variációban volt jelen, amelyek a kor ízlésvilágának változását is tükrözik. Az ízlés fogalma is számtalan kérdést vet fel.

Itt a kanti kategóriák, illetve eszmények nemigen érvényesülhetnek, annál inkább a cenzúra nevelő célzatú intézkedései (99–110. o.).

Az eszményi és a valóságos összeütközésének problematikája egy más relációban is hangot kap, ahol a szerző Schiller, illetve Goethe költészetét a valós világhoz való viszonya alapján veszi nagyító alá. Schillernél a valóságtól való eltávolodás, illetve elidegenülés adja meg a vezérfonalat, a költészet a szabadság fogalmát asszociálja, a költő pedig egyfajta megváltó szerepben tündököl (156–172. o.).

Goethe ezzel szemben a valóság autentikus költői megragadását hangsúlyozza, lírája a megélt valóság kifejezője. Ezt a megállapítást támasztják alá versei, amelyek hűen tükrözik a költő mindenkori viszonyát a valósághoz (173–199. o.).

A könyv második nagyobb tematikus egysége azt a kérdést veti fel, hogy hogyan hatott a német felvilágosodás, klasszika, illetve romantika költészete a magyar korabeli költészet fejlődésére. A magyar és a német líra viszonyára is illik a megkésetttség, illetve az időeltolódás fogalma. Számtalan magyar vers elemzésekor fény derül a felvilágosodás és a romantika eszmekörének összefonódására. A szerző meggyőzően mutat rá arra a tényre, hogy a magyar irodalmi élet leginkább Schiller² és Uhland búvkörében élt. Schiller Sturm und Drang-drámái, illetve klasszikus költeményei és esztétikai írásai sok magyar költőt megihlettek. A drámák közkedveltsége nem a magyar politikai élet viszonyainak, hanem a változatos cselekménynek, az erősen kontúrozott figuráknak köszönhető, klasszikus műveit pedig romantikus köntösben értelmezték költőink. De az igazi romantikus Uhland volt, aki hosszan tartó tündöklése után egyfajta „tankönyvfigurává” degradálódott.

Az eddigi elemzések hasonló relációkat mutatnak fel a német és a magyar líra között, mint amilyeneket a német reprezentatív és divatköltészet viszonyában már láthattunk.

E tematikán belül meggyőző elemzéseket olvashatunk a Magyarországon élő német nemzetiségű költők viszonyáról a német költészethez, ahol bebizonyosodik, ezen költők leginkább a német triviális költészetet vették alapul, ami természetszerűleg nagyban befolyásolta a művek minőségét. Igényesebb alkotások ott születtek, ahol a magyar líra szolgált példaképül.

Végezetül az a feltevés is igazolást nyer, hogy a német divatköltészet magyar költők adaptációjában (Fazekas Mihály: *A grófnévé lett kertészlány*) itt nálunk is kifejtette áldásos hatását, valamint egy korabeli népszerű ballada (Garay János: *A két holló*) történeti elemzése azt is megmutatja, hogy a magyar irodalom nemcsak a német, hanem az európai kultúrkörhöz is több szállal kapcsolódott. Ez utóbbi megállapítás akkor teljes, ha azt a tényt is megemlítjük, hogy az európai áramlatok legtöbbször német közvetítéssel váltak a magyar kultúra részévé.

A könyv zárórészében a németek Magyarország-képe alkotja az elemzések tárgyát, ahol az egzotikum, a félreismertség, a német kultúra által gyakorolt felvilágosító szerep fogalmai adják meg a vezérfonalat. Sokkal érdekesebb azonban az az elemzés, ahol a ma-

² Kazinczy Ferenc tartózkodó véleményével szemben Kis János, Berzsenyi Dániel, Kölcsey Ferenc, Szemere Pál, Bajza József, Toldy Ferenc mind-mind Schiller-rajongók voltak. (Lásd László Tarnói, *Parallelen Kontakte Kontraste*, 234.)

gyarországi német intellektuális réteg magyarságképe tárul elénk. Itt persze természetes az identitászavar fogalma, de konkrét példák alapján az is bebizonyosodik, hogy a német nemzetiségű polgárok (például Leopold Aloys Hoffmann, főként Pesten és Budán) milyen intenzíven vettek részt a magyar irodalmi, illetve kulturális életben, és mennyire magukévá tették a német kultúra terjesztésének feladatát.

Tarnói László a könyv előszavában tudatosítja, hogy nem kész megoldásokat tár elénk, hanem megoldási kísérleteket, illetve problémafelvető elemzéseket. Végigolvasva az elemzéseket, megállapíthatjuk, hogy ifjú, e korral foglalkozó kutatók számára számtalan még kikutatásra váró párhuzam, kapcsolat, illetve ellentét rejtőzik eme élvezetes eszmefuttatások mögött.

Cseresznyák Mónika

Fejtő Ferenc: *Heine*, Múlt és Jövő Kiadó, 1998 (első kiadás: Népszava Könyvkiadó, Budapest, 1947), 402 lap

Fejtő Ferenc, aki 14-16 évesen Balzac és Baudelaire nyomán vált Franciaország-rajongóvá, a franciák iránt érzett szerelme és az iránta tanúsított nagyvonalúságuk miatt könnyen azonosult a magát franciabarátnak valló, de német gyökereit soha meg nem tagadó és más nemzetek mellett Németország szabadságát örök célként szembe előtt tartó Heinével.

Mind Fejtő, mind Heine számára Franciaország és a Szabadság ugyanazt jelentette. Heine „vidáman, kegyetlen kedvvel hirdette, hogy ízlése, stílusa, korának egész művészete bukásra van ítélve, mert még a régi rezsimben, mintegy a Német-római Szent Birodalomban gyökerezik”.¹

Heine, aki a művészetet a szellem szabad tevékenységéként definiálta, amely „egy a többi között s nem a többi fölött”,² tele volt ellentmondással: romantikus érzékenysége kíméletlenül hideg elmével ütközött, a kényelemszerető polgárt szabadságszeretet és forradalmi vérmérséklet fűtötte. Heine portréjának megrajzolása ezen ellentétek közötti sikeres egyensúlyozáson túl felveti az indiszkrécio kényes kérdését: vajon nem okkal hallgattott-e el az amúgy nagy csevegő Heine bármit is az életéből, illetve jogosultak vagyunk-e arra, hogy a költő által elleplezett titkokat feltárjuk? Fejtő Ferenc kételyeinket imígyen oszlatja el: „Tisztelettel és tapintattal, de felboncolhatjuk őket. Így halálukban is segítőtársainkká válnak a legnagyobb kalandban: a saját magunk megismerésében.”³

A kötet vezérfonalának Fejtő Heine szellemének fejlődését tette meg, az olvasót pedig a költő beskatulyázhatatlan személyiségének tiszteletben tartásával bocsátja XIX. századi irodalmi és közéleti barangolásra.

Heine családjának részletes (ám tévedéstől nem mentes) bemutatása után Fejtő Ferenc röviden jellemzi a XVIII. század eszmei örökségét és annak hatását a költőre, akit érzékenysége és irodalmi preferenciái a romantikához húztak. E kettős eszmerendszer Heine egyenlőségért és szabadságért, a romantikus ábrándok és epigonok ellen folytatott örökös harcát eredményezte. Heine korának politikai részletezése során Fejtő kiemeli azokat az eseményeket és személyeket, amelyek és akik befolyással bírtak az ifjú és a felnőtt Heine világnézetére és esztétikájára.

¹ Fejtő Ferenc, *Heine*, Budapest, 1998, 7.

² *Uo.*, 9.

³ *Uo.*, 8.

Ifjúkori lobogása Amália, majd annak húga, Teréz iránt fényt derít Heine nagybátyjához fűződő ambivalens viszonyára. Salamont, ugyanúgy, mint unokaöccsét, makacs, vakmerő és gyengéd embernek írja le Fejtő, így e két embert nemcsak vérségi, hanem szellemi és érzelmi értelemben vett rokoni szálak is összekapcsolták. Heine büszke lélek volt, aki poétikai munkájáért cserébe megkülönböztetett bánásmódra formált jogot. Szellemi arisztokratizmusának fő pillérét az a meggyőződése alkotta, amely szerint (cáfolhatatlanul) termékeny zseninek tartotta magát.

Fejtő fejezeteken keresztül részletezi, hogyan alakult e zseni világnézete bonni, göttingai és berlini egyetemi éve alatt, milyen hatások érték barátai és ismerősei: a Varnhagen házaspár, Rousseau, Schleiermacher, a Humboldt testvérek, Tieck, Chamisso, Gubitz és E. T. A. Hoffmann részéről. A legjelentősebb benyomást azonban Hegel „werden”-je mint a kor vezető eszméje, valamint a „Zsidóság Tudományos és Művelődési Haladását célzó Társaság”-gal való kapcsolata gyakorolta Heinére, amely új, individuális vallás kialakítására ösztönözte őt: a költő egy életre elkötelezte magát az élet igenlése, a hatalom és a boldogság akarása és minden (nem csak zsidó) ember egyenlősége mellett.

Fejtő, habár a kötet során Heine műveit életének fordulataival párhuzamba állítva, a biológiai én poétikai leparlásaiként veszi számba, bővebb műértelmezésnek először Heine Amália és később Teréz házassága által elvesztett szerelem felett érzett *Ratclif* és *Lyrisches Intermezzo* verssoraiban szavakba öntött fájdalomának boncolgatása során enged teret. Kiemeli az ezen alkotásokban felbukkanó nőmotívumokat, felhívja a figyelmet a Loreley s a „fekete nő”, az égi és a földi szerelem párhuzamára ugyanúgy, mint a szobornő, az elrejtett vagy bujkáló nő variánsaira. Heine weimari látogatása az eddigi fejezetektől eltérő stílusban és formában lesz közreadva. Heine és Goethe találkozását Fejtő az ifjú Eckermann imaginárius naplójegyzeteiben kommentálja. A szerző később is plasztikus exkurzusokra ragadtatja magát, amelyek közül Immanuel Hermann Fichtével a túlvilágról és Istenről folytatott beszélgetésének szcenikussága tűnik ki legjobban.

Fejtő kötetében hű képet ad a XIX. század minden jelentős szellemi áramlatáról, nem feledkezvén meg arról, hogy az eszmerendszereket történelmi közegbe ágyazza. A pontos korrajz kidolgozása ugyanakkor háttérbe szorítja Heine életútjának költői mérföldköveit, a szerző nem tér ki részletesen a költemények mélystruktúrájának elemzésére. Ez alól kivételt képez a *Heine doktor az Északi-tenger partján* című fejezet, amelyet Fejtő kizárólag a *Nordsee* ciklusának szentelt, s amelyben bemutatja Heine tartalmi és formai szempontból legeredetibb és legváltozatosabb költői periódusát. Heine kísérletezései a „szabad vers”-sel éppúgy kiemelésre kerülnek, mint meglepő szóösszetételei, képzetársításai és alliterációi. A költemények sajátos szókincsét, magyar nyelven körülményes visszaadását mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Fejtő – eddigi gyakorlatától eltérően – a *Naplemente* című verset (ford.: Vidor Miklós) németül mutatja be, s a fordítás csak lábjegyzetben olvasható. Az idézés kapcsán sajnálatos hiányként említendő, hogy Fejtő Heine életpályájához szervesen kapcsolódva mutatja be művészetének páratlan gyöngyszemeit, ám a versek és versrészletek magyar idézését nem egészíti ki az eredeti német vers- és kötetcímeikkel, illetve a megjelenés évszámával. (Az 1947-ben a Népszava Könyvkiadó gondozásában megjelent első magyar nyelvű kiadásban – a második kiadással összehasonlítva – lényegesen több német nyelvű versbetét szerepel.)

Miután ízelítőt kaptunk Heine költészetéből, Fejtő Heine angliai és olaszországi utazásai során szerzett tapasztalatait osztja meg velünk. Heine angliai tartózkodása során

döbbsent rá arra, hogy bár a németiség egy Kantot, Goethét és Mozartot ajándékozott az egyetemes emberi kultúrának, német talajon nem virágzott ki egy olyan eszme sem, amely nemzetének javát szolgálta volna. 1828-as olaszországi útja szintén reveláció volt Heine számára: „Nincsenek többé nemzetek Európában, már csak pártok vannak.”⁴ – így a költő elvetett minden nacionalizmust, amely nem számol a népek érdekközösségével, s ennek helyébe a kozmopolita patriotizmust helyezte.

A továbbiakban Fejtő részletesen kitér mindazokra az eszmerendszerekre, amelyeket Heine élete során a német szabadságöntudat jobbításának céljával végigjárt: a cezarizmusra, a republikánizmusra, a monarchizmusra, az utópikus szocializmusra és a demokratizmusra. (Bár Heine élete delén sajátos istenhitet alakított ki magának, soha nem tagadta Marx iránti szimpátiáját, és Marxot haláláig barátjaként tisztelte.)

A *Deutschland. Ein Wintermärchen* című műve kapcsán Fejtő híven védelmébe vette Heine német, ám à la française hazafiságát. Léven Fejtő éppen annyira volt Franciaországban magyar, mint Heine ugyanott német, elkerülhetetlen felfedezni azon párhuzamokat, amelyek a szerző és a költő között kirajzolódnak. Amennyire Heine áhított egy szabad Rajnai Köztársaságot, ugyanannyira kívánt Fejtő egy szabad Magyar Köztársaságot, s mindkettőnek alapját az egyetemes demokrácia szolgáltatta volna. Heine reményei azonban, mint ahogy azt a *Deutschland. Ein Wintermärchen*ben Hammónia trónja kapcsán szavakba önti, nem voltak mentesek némi szkepszistól.

Kétségei a februári forradalom előtt újra felerősödtek. Heine úgy vélte, a francia ellenzék vezetői között egy sincs, aki ne hátrálna meg a felmerülő nehézségek elől, s e potenciális tragédiát Heine a tömeg izgatása helyett annak lecsillapításával gondolta megelőzhetőnek. A változással járó materiális hátrányok – úgy, mint már többször eddigi életében – kompromisszumra hajlamosították volna Heinét, akit egyrészt az anyagi kiszolgáltatottságtól való félelem, másrészt az elkapkodott forradalom eredménytelenségének víziója összeroppantott. A forradalom tehát Heine nélkül zajlott le, aki „matracsírójában”, tiszta elmével és némi kárörömmel, otthonából követte a köztársaság nehézségeit és a német forradalmárok hibázásait.

Heine utolsó őszét, amelyet Camilla Selden (Mouche) szubtilis szerelme tett áttetsző romantikájává, Fejtő Ferenc a racionalizmus határait megtartva mutatja be. A valószínűtlen, a közelgő halál árnyékában formálódó boldogság a valóságot zavarba ejtő őszinteséggel visszaadó verseket⁵ ihletett a költőben, amelyek a heinei igazságot és boldogságot kereső élet felülmúlhatatlan záróakkordjának tekinthetők.

Müller Márta

Vadon Lehel: *Az amerikai irodalom és irodalomtudomány bibliográfiája a magyar időszaki kiadványokban 1990-ig*, Eger, EKTF Líceum Kiadó, 1997, 1076 lap

Vadon Lehelnek, az egri Eszterházy Károly Tanárképző Főiskola Amerikanisztika Tanszéke vezetőjének bibliográfiája a magyar amerikanisztika nagy vállalkozása és kiemelkedő teljesítménye.

⁴ *Uo.*, 169.

⁵ „Furcsa pár vagyunk mi ketten...”, *uo.*, 387.

1. Impozánsak pusztá méretei is. Vadon 1619 időszaki kiadványt vizsgált meg, 9920 sorszámozott adatot vonultatott fel, vállatóra fogta az országhatáron kívül eső történelmi Magyarország teljes területén fellelhető anyagot, meghallgatta és regisztrálta a más országokban publikált magyar sajtóorgánumok tanúságtételét: témájának hatalmas területén teljességre törekedett.

2. Kutató figyelme időben is hosszú vonulatot pástázott végig az első magyar periodikumoktól 1990-ig.

3. Vadon Lehel e nagy és kusza vadonban példás rendet vágott, munkája logikusan tagolt, jól áttekinthető, szilárd szerkezetű.

A külön tanulmánynak is beillő, részletes, de sohasem bőbeszédű előszó (35–47.) a munka gyűjtőkörét rajzolja meg, és felépítésének elveit tisztázza.

A második nagy szerkezeti egység (49–864.) a személyi címszavakat öleli fel Edward Abbottól Eugenia Zukermanig. A személyi bibliográfia gondosan elkülöníti az elsődleges és másodlagos forrásokat, sőt ezt szerzőnként újra és újra megteszi, s így az olvasó, kutató egy tömbben találja meg, mit publikáltak napilapjaink és folyóirataink, mondjuk, Hemingwaytól és Hemingwayről. Szerencsés gondolat volt az írók nevét már a tartalomjegyzékben feltüntetni: a betűrendes felsorolás azonnal felkelti s elsőként vonja magára a figyelmet, segíti a tájékozódást, nyújtja az olvasóknak azt, ami legtöbbjüket érdekli.

E részhez kiegészítésül annyit fűzök hozzá, hogy Benedek András *O'Neill*-monográfiájának tanúságtétele szerint (Budapest, Gondolat, 1964, 137) 1929-ben a *Színházi Életben* megjelent *O'Neill Különös közjáték* című drámája, 1937-ben pedig az *Amerikai Elektra*, mindkettő Harsányi Zsolt fordításában.

A harmadik szakasz (865–867.) ismeretlen szerzők műveit sorjázta, regényeit, elbeszéléseit, karcolatait, tárcáit sorolja, s még egy életképről is külön számot ad. A negyedik (868–871.) a népköltészeti anyagot tárja fel az amerikai népköltészet, az amerikai indián népköltészet s az amerikai néger népköltészet tagolásában.

Az ötödik fejezet, az általános bibliográfia, ismét terjedelmes (872–940.), s mintegy a személyi címszavak ellenpárja. E rész – a szerző szavával – „azt az irodalmat (tanulmányok, esszék, cikkek, könyvismertetések és egyéb közlemények) tartalmazza, amelyet az amerikai irodalommal kapcsolatban általában és nem az egyes írók vagy munkásságuk kapcsán írtak. Egyes írókról szóló írások csak akkor kaptak helyet az általános részben is, ha jellegük miatt ez indokoltnak tűnt, főként olyan esetekben, ha témájuk általánosabb kérdésekkel is összefügg.” (39)

Az általános bibliográfia sokrétűségét alosztályai mutatják: próza, költészet, dráma, színház, irodalomtörténet, irodalomelmélet, irodalomkritika, magyar–amerikai kapcsolatok, recepció, komparatiztika, könyvészet, könyvkiadás, sajtó, bibliográfiák, könyvismertetések magyar nyelvű szépirodalmi antológiákról s végül máshová be nem sorolható vegyes írások.

Későbbi kiadásokban alkalmasint szerencsésebb lesz próza helyett epikát és költészet helyett lírát írni, hiszen a harmadik helyen megjelenő dráma arra vall, hogy a felosztás műnemek szerint lép, s a felvonultatott drámák is javarészt prózában íródtak. Bár Vadon Lehel más szerzőknél is alkalmazott szakkifejezéseket használ, a váratlan szempontváltást mégis célszerű lesz elkerülni. *Omnis determinatio est negatio*. Meggondolandó az is, nem kívánkoznak-e az általánosabb jellegű csoportok (bibliográfiák, irodalomelmélet) előbbre.

A kötetet függelék zárja (941–1076.), mely a megvizsgált időszaki kiadványokról nyújt betűrendes tájékoztatót, külön megcillagozva az amerikai irodalmi érdekű lapokat, folyóiratokat és évkönyveket, általános névmutatót is közöl, és külön mutatóba rendezi a bibliográfiában fellelhető fordítók nevét.

4. Vadon Lehel Ország Lászlónak ajánlott bibliográfiája példásan, már-már példátlanul alapos, gondos és szakszerű. A napilapokat, hetilapokat, folyóiratokat, évkönyveket nem más bibliográfiákból emelte át, hanem maga vette kézbe. Dolgozott többek között az Országos Széchényi Könyvtárban, a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában, a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárában, pozsonyi és kassai könyvtárakban és levéltárakban, de a Grand Canyon University, az Arizona State University, a Florida State University könyvtárában is, valamint a Library of Congressben. Munkája – egyszemélyes teljesítmény – többet ad, mint amennyit ígér: amikor közli a tárgyalt írók születési és halálozási évszámát, akkor egy amerikai irodalmi enciklopédia felé mozdul el; amikor feloldja a névrövidítéseket, hírt hoz a névváltozatokról, s közli az írói álneveket, akkor egy irodalmi lexikon felé tesz lépéseket; s amikor felsorolja az adatellenőrzéshez felhasznált külföldi és hazai kézikönyveket (40–46.), akkor számottevő amerikanisztikai könyvanyagot is felvonultat, az amerikai művelődéstörténetre is rápillant, túllép a folyóirat-bibliográfiában vállalt 1990-es időhatáron, s majdnem elér az ezredfordulóig. Utolsó adatai 1997-ből: bibliográfiája megjelenésének évéből valók.

Ezzel – remélhetőleg – a további feladatokat is maga elé tűzte: a folyóirat-bibliográfia folytatását és egy könyvbibliográfia közreadását. Ez természetesen támaszkodnék Ország László, Abádi Nagy Zoltán, Virágos Zsolt és mások kutatásaira, publikációira. Nyilvánvalóan a folyóiratok feltérképezése volt a sürgetőbb és nehezebb munka, de a könyv-bibliográfia elkészítése is megér egy misét.

Amikor 1943-ban Ország László közzétette *Bevezetés az angol nyelv- és irodalomtudomány bibliográfiájába* című munkáját (Műhely, VII., 3–63.), amely a következő esztendőben Budapesten különnyomatként könyvalakban is megjelent, műve előszavában azt írta, hogy „jelen bibliográfiai vázlat első segélyt kíván nyújtani azoknak, akik az angol irodalomtudomány és nyelvészet területén óhajtanak tájékozódni”. (3) 1972-ben hasonló cíllal jelentette meg *Bevezetés az amerikanisztikába* című tankönyvét. Vadon Lehel a maga bibliográfiájának előszavában megjegyzi: könyve „filológiai elsősegélynyújtás kíván lenni az amerikanisták és szakkönyvtárosok bibliográfiai igényeinek kielégítése, munkájuk megkönnyítése érdekében”. (36) 1943 és 1997 között nagy az időbeli feszítávolság. A bibliográfiai elsősegélynyújtás igénye mégis jól hallható, szép szellemi rímet csendít mester és tanítvány között.

Egri Péter

Ausiás March: *Versek–Poemes–Poemas*. Válogatta, magyarra fordította, az előszót és a jegyzeteket írta: Déri Balázs. Spanyolra fordította: Pere Gimferrer és José María Micó. A magyar fordítást az eredetivel egybevetette: Faluba Kálmán. Ibisz, Budapest, 1999. [Katalán könyvtár 3.]

A középkor és a reneszánsz költészete iránt megélnékült érdeklődést jelzi, hogy egyre több művet vehet kezébe az olvasó, így nemrég éppen az Ibisz Kiadó gondozásában megjelent Ausiás March-fordításkötetet.

Aki jó verseket, új költői birodalmakat akar felfedezni, biztosan meglepődik, amikor találomra felüti valahol a kötetet, hiszen egymás mellett látja a katalán eredetit, az adott költemény modern spanyol fordítását (Pere Gimferrer és José María Micó), a magyar nyelvű, formahű műfordítást s a fordító, Déri Balázs jegyzeteit, amelyek a középkori költészet tárgyyszerű ismeretéről és March szenvedélyesen elfogult szeretetéről tanúskodnak. A magyar kötet az életmű fennmaradt 128 verséből (közel tízezer sor) huszonkilencet tartalmaz, a tematikai csoportok (szerelmi líra-ciklusok, morálfilozófiai elmélkedések, traktátusok a szerelem természetéről, „halálénekek”, alkalmi versek, „lelki ének”) arányait érvényre juttató válogatásban.

A valenciai katalán Ausiás March (1400–1459) többféle, egymástól távoli lírai hagyomány alapján is megközelíthető költő, sugallja ezt az olvasóknak a szedéstükör, vagyis a fordítás maga is interpretáció, tudatos választás eredménye. A különféle neolatin nyelvek és a különböző „megközelítések” közt bolyongó olvasót a magyar fordító kitűnő előszava kalauzolja.

Déri Balázs is a költészettörténet iránt érdeklődő magyar olvasók számára a katalán költőknél ismertebb költőiskolára, a provanszál trubadúrok költészetére utalva igyekszik megrajzolni az egykori „királyi fősolymász” és mindmáig legnagyobb katalán költő, Ausiás March portréját. Teljes joggal, hiszen a középkori katalán líra az első népnyelvű udvari költészet, a provanszál imitációján alapul; a XV. századi Ausiás March is sok mindent őriz a provanszál hagyományból.

Tegyük hozzá, hogy a variációk nem fedik fel teljesen a kétféle költészet különbségét. Ausiás szerelemre vonatkozó kulcsszavai (*voler, delir, plaer, afany, seny, desig, alt stb.*) hasonlíthatnak a provanszál terminusokhoz, mégis van jelentéskülönbség köztük. De nem csak erről van szó; a provanszál lírában a szerelem összetevői jók vagy rosszak, könnyen hierarchizálhatók, és minden esetben morálisan egyértelmű értékek: a provanszál lírai kánont Guilhem de Peitieuától Guiraut Riquierig épp ezeknek a kulcsszavakban megfogalmazott értékeknek csak alig-alig változó jelentésbeli megkötöttsége jellemzi. A trubadúr-hagyományt megújító Ausiás March szerelemfelfogása viszont feloldódik ebből a szinte transzcendens, örökölt merevségből. Az egyes kulcsszavak Marchnál már nem helyezkednek el egyetlen értékskálán, nem minden esetben pozitívak vagy negatívak, még egyetlen költeményen belül sem mindig ugyanazt jelentik.

A költő amellet, hogy hűségesen őrizi a provanszál trubadúrok verstani-ritmikai örökségét, elhagyja vagy átalakítja a provanszál trubadúroknál szinte kötelező kezdő- és záróstrófát, a tavaszi nyitóképet és a tornadát. Ezek nem jelentéktelen változások. A provanszál trubadúrlírában ugyanis éppen a „jó” vagy „rossz” időt bemutató, az örömet és bánatot általánosító kezdőstrófa helyezi a fin’amort, az udvari szerelmet kozmikus, személytelen keretbe. March ezzel szemben igen gyakran a konvencióknak ellentmondó meg-

lepő hasonlattal, újszerű allegóriával indítja a verset, a tornada, a verset ajánlással lezáró rövidebb stófa viszont nélkülöz minden, a provanszál költőkre jellemző szabad elemet, alkalmi, hódoló, azaz szituatív jelleget. Noha nem valószínű, hogy a provanszál cansók konkrét hölgyekhez küldött, viszonzást váró „szerelmi küldemények” rögtönzött szerelmi vallomások lettek volna, de a versek mégiscsak egy ilyen életszerű, a hűbéri szokásrendhez szorosan kapcsolódó situációt imitálnak. A vallomás illúziója, amely főként a tornadában jelenik meg, az itt bemutatott, nagyon is szabályozott emberi kapcsolatrendszer, az évszakok szimbolikájával, a kulcsszavakban megjelenő hierarchizált udvari értékekkel együtt az egész trubadúrlírának egy bizonyos retorizált tárgyiasságot biztosít. Ez az az utalásrendszer, amellyel leszámol Ausiás March, hogy ennek alkotóelemeiből építse fel saját költői világát.

A középkori népnyelvű líra kezdeteit már ismerő olvasót Ausiás March verseit olvasgatva, a „szerelemben szemlélődve” (18. vers 5. sor) először épp az individuumra irányuló szokatlan figyelem lepheti meg. Mi sem tudja megváltoztatni a szerelmes befelé irányuló tekintetét, a szerelem tragikus természetét: se az odaadás, se az elutasítás, se a „kevert”, az „angyali” vagy az „állati” szerelem.

Bár March igen gyakran von párhuzamot a misztikus és szerelmi „titkok” vagy elragadtatás között, a kétféle élmény mégsem tekinthető úgy egymás mintájának vagy jelképeinek, mint a provanszál lírában. A „másik világ”, amely nem azonosítható se a pokollal, se a mennyyel, egyszemélyes transzcendencia: a hasonlóság a misztika és a szerelem között Ausiás Marchnál legtöbbször csalóka.

Nem véletlen, hogy a provanszálók vallásos lírája, Mária-költészete nem különbözik döntően a szerelmi költészetüktől, sőt ezt a fajta lírát a szerelmi költészet egy változatának, valamiféle folytatásának tekinthetjük. Marchnál a vallásos költemények, különösen a predestinációval is szembenéző Cant espiritual (*Leiki ének*) már nem vezethetők le egyszerűen a szerelmi lírából. Ez a szorongó vallásosság, büntudatos elhagyatottság-érzés, ha nem is teljesen egyedülálló a kor vallásos lírájában, éppolyan mélységesen individuális, mint a trubadúr hagyománnyal szakító szerelmi versek.

Ausiás March magyar kiadása – amellet, hogy jó verseket ad a magyar olvasók kezébe és hogy hosszú ideig kiindulópontul szolgál a katalán kultúra iránt érdeklődőknek – tulajdonképpen túlmutat magán Ausiás Marchon is. A magyar műfordításirodalom rákfenéje, hogy mivel nem volt a többi európai nemzetével összevethető középkori líránk, nem létezik a középkori és reneszánsz művek magyarra fordításáról konszenzus. (S tegyük hozzá: az archaizálás akkor sem jelenthetne megoldást, ha lenne középkori lírai hagyományunk.)

Déri Balázs elkerüli a „túlzott magyarítás” hibáját – vagyis amikor a fordító veszni hagyja a jó hangzás kedvéért a latin filozófiából származó gondolati bonyolultságot, az udvari kifejezőmód finom árnyalatait –, ráadásul megőrzi a költői képek érdekességét, a mondat szerkezet töredezettségét, vagyis a March költészetére jellemző darabosságot. Csak árnyalatnyit archaizál, s megteremt egy minden szempontból világos, pontos, az udvari szerelem kifejezésére is alkalmas fogalmi nyelvet. Ez a kötet az utóbbi évtizedek egyik leg-sikeresebb fordítói erőfeszítése, mert a versek szépségén túl a középkori és reneszánsz művek későbbi fordítóinak is mintául szolgálhat.

Bánki Éva

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte
Felelős vezető László András
Megjelent 7,9 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015–1785

Ára 600 Ft

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

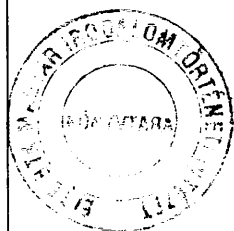
Egri Péter: A költészet orgonapontjai. Dante, Petrarca, Shakespeare	1
Németh Anikó–Pálffy Miklós: Az Arthur-mondakör feltámadása. A preraffaeliták és a középkor	11
Kiss Irén: Nietzsche esete az öreg Istennel	18
Burján Monika: A francia naturalista regény első visszhangjai a magyar sajtóban 1873 és 1880 között	34
Lukovszki Judit: Jarry, a „képíró”	50
Póth István: A szlavisztikai oktatás kezdetei a Bölcsészettudományi Karon	60
Eleonora Pascu: Peter Handkes Sprachwege	64

S z e m l e

T. Г. Владыкина: Удмуртский фольклор (Voigt Vilmos)	72
László Tamóci: Parallelen Kontakte Kontraste (Cseresznyák Mónika)	79
Fejtő Ferenc: Heine (Müller Márta)	81
Vadon Lehel: Az amerikai irodalom és irodalomtudomány bibliográfiája a magyar időszaki kiadványokban 1990-ig (Egri Péter)	83
Ausiás March: Versek–Poemes–Poemas (Bánki Éva)	86

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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



BALASSI KIADÓ, BUDAPEST

2000

XLVI. ÉVF. 3-4. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN, GERA JUDIT, KOVÁCS ÁRPÁD, MASÁT ANDRÁS,
PÁL JÓZSEF, SARBU ALADÁR, SZABICS IMRE, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS IMRE

A szerkesztőbizottság elnöke
DOMOKOS PÉTER

Főszerkesztő
KEREKES GÁBOR

Technikai szerkesztő
MÜLLER MÁRTA

Előfizethető a Balassi Kiadó Terjesztési Irodáján
1013 Budapest, Attila út 20.
Tel.: 214-9673; tel./fax: 214-4627
E-mail: balassiterjesztes@axelero.hu
Előfizetési díj egy évre 1200 Ft

MEGVÁSÁROLHATÓ

BALASSI KÖNYVESBOLT
1023 Budapest, Margit u. 1.
Tel.: 335-2885; tel./fax: 212-0214
E-mail: balassikonyvesbolt@axelero.hu

MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1052 Budapest, Városház u. 1., tel.: 338-2440

KIS MAGISZTER KÖNYVESBOLT
1053 Budapest, Magyar u. 40.
Tel.: 327-7796; fax: 327-7797

KORTÁRS MŰVÉSZETI KÖNYVESBOLT
1011 Budapest, Budai Vár „A” épület
Tel.: 375-7533/145; fax: 212-2534

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrássy út 45.
Tel.: 322-1645; 342-4336; fax: 342-4311

ATLANTISZ KÖNYVSZIGET
1052 Budapest, Piarista köz 1., tel./fax: 267-6258

A melankólia mint létértelmezés (Pontoppidan: A halottak országa)

GERGYE LÁSZLÓ

Utolsó nagyregényét, *A halottak országát* Pontoppidan 1912 és 1916 között írta. A mű jelentőségét az elemzők főképpen abban a nagy ívű társadalomrajzban látják, amelynek keretében Pontoppidan átfogó képet nyújt az első világháborút megelőző évek dán társadalmáról, politikatörténetének fontos epizódjairól.¹ A több ágra bomló cselekmény alakulásának hátterét valóban a liberális beállítottságú, illetve a pietista szellemiséget képviselő klerikális párt hatalmi harcának eseményei határozzák meg, de legalább ilyen fontosak a politikai csatározások holdudvarában formálódó sorstörténetek egzisztenciális vetületei is. Az egyes szereplők közéleti felfogása, világnézete között számos ponton ugyan kibékíthetetlen ellentét feszül, ám úgy tűnik, egyvalamiben csaknem valamennyien megegyeznek: létértelmezésüket mélyen áthatja a melankólia öntörvényű világa.

A melankóliával foglalkozó könyvek, tanulmányok az ókortól napjainkig gombamódra szaporodtak és szaporodnak.² A melankolikusokat a különböző kultúrtörténeti periódusokban hol betegeknek, hol örülteknek, hol egyszerűen csak kivételes szellemi képességű embereknek tekintették, de az átlagemberétől eltérő mentalitásukat, különösvoltukat soha nem vitatták. A melankolikus értelemszerűen a szépirodalomnak is gyorsan közkedvelt figurájává vált, hiszen mindenki másnál alkalmasabbnak tűnt az adott kor közszellemével ütköző, első olvasásra meghökkentő írói vélemények közvetítésére. Különösen érvényesnek látszik mindez a XIX. század végi skandináv irodalomra, amelynek gondolatosságát mélyen befolyásolta az újkor egyik legjelentősebb melankolikus gondolkodójának, Søren Kierkegaard-nak munkássága.

Pontoppidan regénye a XX. századi mitikus regény paradigmáit követi.³ Nem egyetlen alpmítoszra támaszkodik: a cselekmény különböző mítoszelemek kompilációjából tevődik össze, amelyek közül főként a Hermész-, a Héraklész- és az Artemisz-mondakör egyes elemei nyerne különös jelentőséget. Az antik mítosz újkori adaptációi ugyanakkor

¹ P. M. MITCHELL, *Henrik Pontoppidan*, Boston, 1979; Jørgen HOLMGAARD, *Pontoppidan's oplevelse af den danske højkapitalisme. En historisk analyse af De Dødes Rige*, in *Analysen af danske romaner*, 1, 1977, S. 209–307; Jørgen E. TIEMROTH, *Det labyrintiske sind. Henrik Pontoppidans forfatterskab 1881–1904*, Odense, 1986; MISZOGLÁD Gábor, *Henrik Pontoppidan*, in *Világirodalmi Lexikon*, 10. k. 741.

² Néhány, a dolgozat alapkonceptiója szempontjából különösen fontos munka a melankólia bőséges szakirodalmából: Günter BANDMANN, *Melancholie und Musik. Ikonographische Studien*, Köln–Opladen, 1960; Robert BURTON, *The Anatomy of Melancholy*, 3. vol., Dent Dutton, London–New York, 1968; Rudolf and Margot WITTKOWER, *Born under Saturn*, London, 1963; FÖLDÉNYI F. László, *Melankólia*, Bp., 1992.

³ Jeleazar MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája*, Bp., 1985, 357–383.

folyamatosan egybekapcsolódnak a két évezredes keresztény kultúra hozadékával, ezért *A halottak országa* egyik legizgalmasabb kérdését éppen a melankólia-probléma kontextuális összetevőinek folyamatos variálása jelenti. A továbbiak során Pontoppidan regényét kizárólag a fentiekben vázolt szempontok alapján vizsgálom, ezen belül is külön figyelmet fordítva a cselekmény Jytte Abildgaard és Torben Dihmer kapcsolatát bonyolító szálára.

Az alvilág árnyai között

Torben Dihmer, a fiatal földbirtokos, egy őszi napon halálos betegen tér haza családi kastélyába, Favsingholmra.

A váratlan csapás egy ígéretesen felfelé ívelő politikusi karrier ívét törli derékba, s gyökeresen felforgatja korábbi életrendjét. A haldokló Torben Dihmer a lét és a nemlét határmezsgyéjére, a létezés nullfokára jut. Ebben a köztes állapotban minden azelőtt fontosnak vélt dolog fajsúlytalanná válik, a betegségben csupán az emberi létezés lecsupaszított lényege, az állandó szenvedés válik számára maradéktalanul átélhetővé. A modern pszichiátria és orvostudomány egyes irányzatai szerint a betegségek kialakulására a súlyos szervi elváltozások önmagukban véve nem adnak elégséges magyarázatot: valójában nem okai, hanem következményei az emberi létezés alapvető megrendülésének. A test negatív elváltozásai mögött az esetek többségében feloldhatatlan lelki válságszituáció áll. Dihmert – olvassuk a regény első lapjain – a közelmúltban olyan mértékű szerelmi csalódás érte, hogy kétségbeesésében közel került az öngyilkossághoz. Mivel azonban a szeretett nővel kapcsolata a házassági ajánlat elutasítása után sem szűnik meg, a megrendítő lelki élmény továbbra is feldolgozatlan marad. Így válik elkerülhetetlenné a teljes fizikai összeomlás: a test szeizmográfszerű érzékenységgel jelzi az egyén és a világ között beállt diszharmonikus viszonyt.

Hermész varázslata

A kilátástalan helyzetbe került Torben Dihmer horizontjáról véglegesen eltűnni látszik az életbe visszavezető út. A kihunyó reményt a régi orvos barát, Asmus Hagen látogatása éleszti újra, aki egy nemrégiben feltalált gyógyszer igen biztató eredményeinek örömhírével állít be Favsingholmra. Ettől a ponttól a cselekmény kétszintűvé válik: az autentikus olvasathoz csak az antik mítosz hagyomány megfelelő értelmezése adhat kulcsot.

Hermész a görög mitológia egyik legszínesebb figurája, akinek széles szerepköréből Asmus Hagen a hírnök, a közvetítő, a lélekterelő, gyógyító varázsló funkcióját veszi át. A hírnökök nemzetsége, amelynek ósatyját a hagyomány Hermészben tisztelte, az eleuszi misztériumok rituáléjának fontos szereplője volt. A homéroszi himnusz szerint a beavatási szertartás hozta közeli érintkezésbe a „Hádész követe”-ként aposztrófált istent az Alvilággal. A létezés két egybenyíló tartományának határán terül el a lelkek birodalma, ahol Hermész követi, közvetítői tisztsége kialakulhatott. Asmus Hagen, az orvos értelemszerűen ugyanígy két világ polgára, aki nemcsak az élettel, hanem a halállal is tegező viszonyban áll. S ahogy az antik eposzokban rendszerint olyankor érkeznek az isteni követek, amikor elmosódni látszanak az evilági és a túlvilági szféra közötti különbségek, Asmus Hagen is egy emberi létezés válságos pillanatában jelenik meg. A homéroszi eposz varázslásban jártas Hermésze Odüsszeusznek gyógyfüvet ad Kírké bájitala ellen, Asmus pedig csodapirulákat hoz, segítségnyújtásuk lényege mégsem elsősorban anyagi ter-

mészetű. Asmus Hagen a csodagyógyszer mellett Jytte Abildgaard hajadonságának hírért is elhossa Torben Dihmernek, aki már e név hallatára úgy hunyja be szemét, „mintha bele-vakult volna a napba”. A professzor figyelmét nem kerüli el, hogy „barátja egyelőre sokkal betegebb lelkileg, mint testileg”,⁴ így az orvosság adagolási utasítását nyomatékosan a „Fény – levegő – Liebe” klauzulával egészíti ki. Hermész, kezében a varázslók és a halott-látók pálcájával az újjászületés lehetősége előtt nyitja meg az örökre lezárulni látszó teret. Torben Dihmer, akit Asmus találkozásuk pillanatában még „síról kelt halott”-ként lát, az éjszaka elmúltával úgy érzi, hogy „más, még mélyebb álomból serkent fel. S az a rideg kongás, amely három év végtelen éjszakái után az új nap félelmeit és új fájdalmait jelezte neki – most mintha egy szétfoszló árnyvilágból, egy tovatűnő lidércnyomásból szállt volna hozzá”. A hermészi lélekvarázslat lényege ez: a „lét és nemlét közt lebegő, látszólag tehetetlen, elnyomott és kiszolgáltatott valami, amivé az élet a maga éjszakájában redukálódott, megtalálja az útját felfelé. Hermés, a Psychopompos, aki másik nevén Harmateus is, a lelkek fuvarosa, vezeti, hozza vissza...”⁵

A regényben Asmus Hagen mindvégig a közvetítő szerepét tölti be. Torben találkozását Jyttével kifejezetten ő készíti elő, de elválásuk után is ő marad közöttük az összekötő kapocs. Hermész az őshírnök, az ősközvetítő az egymással szüntelen harcban álló két nem, a férfi és a nő között, s bár a nemzéshez, termékenységhez a mitológia szerint közvetlenül nincs köze, tevékenységének eredménye szerelmi egyesülés, gyermekáldás lehet. Ezt az aspektust jeleníti meg érzékletesen a kétnemű őslény, Hermaphroditosz mítosza, amely Theophrasztosz óta vált közkinccsé. Magát a történetet Jytte Abildgaard apjától ismeri: szüzséje szerint „a férfi és a nő valamikor tökéletes egységként született, de később szétvált, s külön-külön kerekedett föl, hogy ösztöne, a szerelem révén újra egyesülhessen”. Az ókori görögök a házasságban az őállapot helyreállítását Hermaphroditosztól várták. A görög nyelvben a házasság ma is „férfinő”-t⁶ (androgyno) jelent: a regényben Asmus, Jytte és Dihmer háromszöge ennek a mitikus tartalomnak ad plasztikus kifejezést.

Héraklészi visszatérés

Az antik hagyomány szerint Héraklész az eleusziszi misztériumokba való beavatását követően leereszkedett az alvilágba, ám onnan való visszatérte után nem lehetett többé ráismer-ni: mélyen melankolikussá vált, örület kerítette hatalmába, s szörnyű gyilkosságok soroza-tát követte el. Héraklész olyannyira megváltozott Hádész birodalmában, hogy visszatérése után a „Kharón” névvel rokon jelzővel illették; így lett Boiótiában neve „Kharops”.⁷ „Visszatérés a halálból” – kommentálja Dihmer csodálatos gyógyulását egyik ismerőse, míg Kolding főkonzul egyenesen így köszönti: „Isten hozott a halottak országából!”

Dihmer élettörténetét Pontoppidan az antik Héraklész-mítosz anyagába ágyazza: az egyértelmű párhuzamokat direkt és indirekt utalások sora szövi át. A földbirtokos vissza-térése után maga tesz említést boldogtalan szerelméről, mint amely „újabb Nesszuszingként szövődik köréje”, később ugyanebben az összefüggésben visszanyert férfiéről

⁴ A dolgozatban szereplő idézetek az alábbi kiadáson alapulnak: Henrik PONTOPPIDAN, *A halottak orszá-ga*, ford. HAJDÚ Henrik, Bp., 1966

⁵ KERÉNYI Károly, *Hermész, a lélekvesztő*, Bp., 1984, 100.

⁶ *Uo.*, 98–99.

⁷ KERÉNYI Károly, *Görög mitológia*, Bp., 1977, 302.

beszél, amely „Herkulesként raboskodik: alázatosan tartja a lydiai királyné fonalát”. Egy alkalommal Asmus Hagen is „farnesei Herkules”-nek szólítja, nem is szólva arról, hogy Dihmer göndör szakállával „olyan lett, mint egy görög isten”.

A lét pereméről való visszakapaszkodása után Torben Dihmer sem szemlélheti már úgy a világot, mint alvilági látogatása előtt. Erre figyelmezteti az újsághírfaló Zaun direktorral való találkozása rögtön a regény elején, akinek „mindenütt-jelenvalóság-mániájá”-ban saját hajdani énjére ismer. Zaun, a „fáradhatatlan kis ideggép” életstratégiája: önfeledten elmerülni a lényegtelenben, elrejtőzni az emberi létezés végső kérdései felett elsikló újsághírtömeg mögött. „Ó... a Danaidák hordója! – dűnnyögte Torben. Belenézett Zaun ferde torzult arcába és melankolikus, opálszínű szemébe, s ismét az alvilág árnyaira gondolt.”

A Danaidák az alvilágban rostában hordják a vizet, vagy lyukas hordót töltögetnek. Danaosz lányai az örök nyugtalanság, beteljesületlenség példájaként kerültek a holtak bitoralmába, akik soha nem érhetik el a kielégülést, sem a misztikus beavatás, sem a nászban való beteljesülés értelmében.⁸ Mivel a közhiedelem úgy tartja, hogy a „melankolikus legyen szerelmes, akkor megoldódik minden”,⁹ Dihmer is arra gondol, hogy a melankóliája elől menekülő Zaunak meg kellene nősiülnie. A regény ezen pontján a maga számára sem tud jobb receptet nyújtani, hiszen az alvilágban szerzett tapasztalatok fényében korábban fontosnak érzett politikai tevékenysége nem kecsegtet több sikerrel, mint a Danaidák értelmetlen munkája.

Modern Artemisz

Jyttéről már a regény első lapjain kiderül, „hogy nem érdeklődik a politika iránt”. A miniszterlány egész ábrándvilágát „paradicsomi ikertestvére” tölti ki, egy magányos férfi képe, aki a theophrasztoszi mese ígérete szerint egyszer eljön, hogy a szerelem révén újra egyesülhessen vele. Ez a férfi képzeletében persze csak testetlen ideaként létezhet, amely fizikai alakot öltve azonnal elveszíti jelentőségét. Jytte Torben visszatérése után is a régi ijedtséggel állapítja meg, hogy „sosem lelkesült ezért a csöpp, lehetetlenül közel ülő szempárért, ezért a kissé vaskos orrért és – ó! – ezért a mérföldes ábrázatért”, nem sokkal később viszont lelki szemei előtt a fizikai körvonalak iménti bántó konkrétsága már távolképbe, egy szinte földöntúli asztrálest elmosódó formáiba folyik át: „úgy látta, ahogy az lent, az olvasóterem ajtajában megjelent, szmokingjának egyenruhaszerűsége ellenére valamennyi férfitől elütően, túlvilági fénytől elkáprázottan [...] Egy megdicsőült alak [...] az »ikertestvér«, a rég várt kérő, aki a mese isten küldötte lovagjaként jön, hogy megváltssa a szegény, elvarázsolt lelket a csipkerózsika-álomból.”

Ha Dihmer Héraklész sorsvonalához igazodik, Jytte Artemisz mitikus alteregójaként értelmezhető. Bátyjainak vonásait egyesítő egyéniségében genetikailag kódoltan egyszerre van jelen a fiús, szilaj vadászösztrön és a szüziességet jellemző hűvös, szigorú tartózkodás. „Jytte aggasztóan emlékeztetett a fiúkra, noha mindhárom gyökeresen elütött egymástól. Gyermekkorában leginkább Arvidhoz hasonlított. Arvid nyílt, szilaj lényéhez, viharos szélyszerűségéhez. De az évek folyamán egyre zárkózottabbá vált, akárcsak Ebbe.” Enslev méltán nevezi egy alkalommal „bolygó Dianá”-nak, aki Dihmert mindkétszer lényegében szüzességi fogadalmára való hivatkozással kosarazza ki.

⁸ *Uo.*, 213.

⁹ Søren KIERKEGAARD, *Az ismétlés*, Bp., 1993, 13.

Ha ragyogott a hold, a mitológia szerint Artemisz mindig jelen volt, ezért az ókori görögök az istennő szűzies tisztaságát a hold hideg fényével azonosították. Így aztán csak tovább fokozza a görögös hangulatot, hogy a szerelmesek találkozásának az első részben többször is az égtest ezüstös fénye ad háttérkeretet. Amikor Torben hazakíséri Jyttét, „tisztá, fehér holdfény tündökölt”, egy alkalommal a férfi a „holdfényben látta, hogy a lány elsápad”, majd búcsújukat követően „Jytte sokáig állt a nyitott, holdfényes ablakban”. Artemisz hamvas szűziessége az erdők, mezők érintetlenségével is rokonítható, ahol még a pásztorok sem legeltethetnek soha, ahol csak a méh keresi fel a tavasz virágait.¹⁰ Innen válik érthetővé, hogy Jytte gavallérjai között úgy jelenhet meg Dihmer számára, „mint egy mézvirág a méhraj zümmögésében. Változatlanul. Ugyanoly karcsún, fiatalon és telten, mint korábban. Ugyanoly kifürkészhetetlenül, ugyanoly szűziesen...”

A szerelem melankóliája

Dihmer a mitológia héroszához hasonlóan a halál titkát hozta magával, a létezés másik dimenziójáról szerzett nyomasztó tudást, amely nem osztható meg senkivel, s amelynek birtoklása Héraklészt is száműzötté, gyökértelessé tette a földön. Ő ettől válik rejtélyesen izgalmassá Jytte számára, aki vonzalmával a „szürke zekés és szalmakalapos régi Torben Dihmer”-hez nem, csak az újonnan megismert furcsa, szótlan „égi vendég”-hez tud kapcsolódni. Jytte Torben iránti szerelmében valójában lappangó halálvágya jelentkezik, amelynek korábban csak a zene iránti rajongása adhatott öntudatlan kifejezést. Nem férjre, családi fészekre, gyermekekre vágyik, mint barátnője, Meta: ő a szerelem metafizikai lényegét keresi, amely a másikkal való tökéletes egybeolvadás révén a teljes megsemmisülés misztikus ígézetét nyújtja. Ennek a határtalan vágyának – amelynek kielégítésére Jytte a „halálugrás örült vakmerőségével” készülődik – semmi más nem állíthat gátat, mint paradox módon éppen maga az érzelem tárgya, amely a maga érzéki valóságában az autonómiáját fenyegető veszélyre figyelmezteti az artemiszi lényt. Berta asszony azért téved, amikor abban reménykedik, hogy „ha Jytte férjhez megy, s igazi célért él, újra kivirul”, mert Jytte házassági terveinek egyáltalán nincs céltartalma. Iránya a társadalmi integráció helyett az életből való végleges kiszakadás felé mutat, a viharos szenvedély helyzeti energiáját pedig éppen a gyönyörteli szenvedésből, az érzelem örök földi beteljesületlenségre ítéltségéből nyeri. Artemisz, aki az érzéki ösztönökkel szemben a szellem tisztaságát képviseli, még akkor sem lehet egy férfié, ha annak héraklészi lelke már az égben jár, mert szűzessége elvesztése egyben létalapja megszűnését is eredményezné.

Mivel a melankolikus számára a lehetőség több, mint e lehetőség esetleges beteljesülése,¹¹ a szerelem kibillent személyiségét soha nem juttathatja nyugvópontra. Jytte, aki már csitrikorában „bedugta fülét, hogy jobban elmerülhessen Sören Kierkegaard-ban”, mindenképp jobban tudhatja ezt. A valóság érintésére, Torben első csókjára így meg is szűnik számára a varázs, s a parttalan sóvárgás nyugtalanul azon nyomban új tárgyat keres. A szerelemben rejlő halálvágyának a maga tisztán éteri természetével csupán a zene adhat ilyen szabadon lebegő, testetlen formát: „Ó, ha rögtön elalhatna [...] ha belezuhanhatna

¹⁰ TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Mitológia*, Bp., 1983, 118–120.

¹¹ P. M. Mitchell szerint nehéz megérteni Jytte Torben iránti érzelmeinek folyamatos hullámzását, valamint teljes önismerethiányát. Valójában itt a melankolikus személyiség egyik legtipikusabb vonásáról van szó. (P. M. MITCHELL, *Henrik Pontoppidan*, Boston, 1979, 116.)

ezeréves Csipkerózsika-álmába, s ne ébredne föl többé, s ott is csak a zene hullámain lebegne. Igen, újra zongorájához pártol!” A döntő lépés megtétele után ezért hatnak Berta asszony számára a zene tündérországaiba zárkózó lánya fülsértő futamai úgy, „mint egy nyitott sírról tovaszálló pacsirtafütty”.

A melankólia szerelme

Mivel Jytte Isten tételezéséről automatikusan lemond, a szerelemben pedig képtelen a feloldódásra, a világban nem marad más tájékozódási pont számára, mint őnmaga. Ez persze nemcsak a magány, hanem az állandó önelemzés előtt is végtelen teret nyit, amely riasztó konzekvenciákkal jár. Kierkegaard úgy írja le a zárkózott személyiséget, mint aki egy sehová sem vezető ajtó mögött ül, s közben folyton magát figyeli.¹² Ebben az attitűd-ben egyszerre van jelen a narcisztikus önimádat, illetve a szubjektum mélyén lapuló ismeretlentől való növekvő rettegés: „amikor [Jytte] behatolt volna lényének őserdőmélyébe, szinte páni rémülettel hőkölt vissza. Nem akadt ott sem út, sem ösvény, csak kísértet és bolyongó árnyék. S vörös dúvadszemek meredtek ki a sötétségből.” Az alany és a tárgy egybeeséséből adódóan az objektív megismerés itt eleve kudarcra ítélt vállalkozás: „minél mélyebben hatolt magába, annál komorabb és ingoványosabb tájakra tévedt”. Az erőfeszítések hiábavalósága láttán a vergődő lélekben mindinkább felhorgad a kétségbeesés, aki így őnmagába falazva rohamosan mélyülő melankóliájának foglya marad.

Ez a melankólia sajátos világlátás következménye, amely a létérzékelés minden szeletét meghatározza. Súlypontja a mindenekfelettinek tételezett szubjektumban van, közvetítője az álom és a képzelet, időtartománya a mozdulatlan múlt. Jytte gyakran idézi vissza egyik gyermekkori álmát, amely akár életszemléletének foglalatja is lehetne: „Határozottan emlékszem rá, hogy körülptapogatóztam egy nagy, sötét teremben, s belekapaszkodtam valamennyi kilincsbe. Minden ajtó zárva volt; sehol nem juthattam ki. Sokszor úgy rémlik, az élet is ilyen.” Ebből a bezártságérzésből egyenesen következik a világgal való kommunikációképtelenség élménye. Mivel a szavak soha nem tudják lefedni a gondolatokat, az én képtelen érdemben bármit is közölni magáról: ha megszólal, úgy érzi magát, mint a mese elvarázsolt hercegnője, akinek varangyos béka ugrott ki a szájából. „Maga is hallotta, hogy minden mondata hamis. Igen, az a sorsom, hogy a magam karikatúrajaként mászkáljak; hisz hasztalan tárnám ki lényemet, az ilyesmire semmi tehetségem sincs.” Jytte, aki angol–francia szakos tanárnak készült, nyilván ezért fordított hátat a nyelveknek, s tért át a zenére, amely a melankolikus számára az egyetlen autentikus énkifejezési mód. A regény első lapjain olvashatunk arról, hogy ha ez a tehetség és ez az energia nagyobb becsvággyal társulna, „Jytte kisasszony európai rangú művésznő lehetne!”

A karrier, a világban való boldogulás azonban soha nem lehet a melankolikus személyiség célja. Nem csak azért, mert a világból kihullottan bármiféle párbeszédre képtelen, hanem azért is, mert még a leghétköznapibb jelenségeket is teljesen más valóságmezőben érzékeli. Jytte nappal is álmodik: „Behunyta szemét, s behanyaglott egyetlen boldogító érzésébe, a szelíd, túlvilági önfeledtség mámorába. Egyre messzebből hallotta a feléje szűrődő hangokat. Szinte álmában látta, mily szertartásosan és korrektül prezideált a vadász-mesterné bent az asztalfőn... Mintha hallucinált volna.” A gyakori álmatlanságban szenvedő, rendkívül szenzibilis Jytte, aki egyfelől szinte minden pillanatban egész szemé-

¹² Søren KIERKEGAARD, *A halálos betegség*, Bp., 1993, 75.

lyisége súlyával éli át a létezés tragikumát, másfelől gyakran bántó közönnyel tüntet. A kettő csak látszólag mond ellent egymásnak, valójában logikus következménye annak a szemléletnek, amely az élet és a halál között csupán elmosódó, árnyalatnyi különbséget lát. „Ugyanaz a szörnyű higgadtság, amellyel Ebbe a pusztulás felé tartott. Ugyanaz a képtelen közöny, ugyanaz a szemérmetlen reménytelenség.” Jytte éledező szimpátiája a művészek iránt ugyanebből a forrásból táplálkozik: azok „nem becsülik túl az életet”.

A szakítást követően Jytte álmai, félig éber képzelgésai kivétel nélkül vagy a múlthoz, vagy egy – a magyar igeidővel pontosan ki nem fejezhető – eljövendő múlthoz¹³ kapcsolódnak. A lány jellemző módon még az elutasító döntés meghozatala előtt is „visszafelé botorkált – a múltba, barátóihez. Egy ideje szakadatlanul foglalkozott velük; éjjelente szinte rémképek módjára kísértettek álmaiban.” Ekkor a barátnök sorra kudarcba fulladt házasságaikkal még egy végzetes lépés fenyegető lehetőségére figyelmeztetik, ám Storeholton, a levél elküldése után a szakítás már az élet nagy elszalasztott lehetőségeként jelenik meg előtte. Jytte már a fehér kastély megpillantásakor „beleroskadt múltjába. Mindegy! Akár eljátszotta a maga és a másik boldogságát ebben a szembekötödsiben, akár nem – s ez a kérdés a világ végéig nem oldódik meg –, a kocka örökre és megmásíthatatlanul eldőlt.” Kierkegaard úgy határozza meg a mélabút, mint aminek fészke az erős képzelőerő, tápláléka a lehetőség. Valójában hű tanítványa sem az elveszett boldogságot siratja, hiszen abban eredendően nem hisz: életerét kizárólag az én és a lehetőségek szimbiozisa határolja be. Csak itt érzi otthon magát: ha a döntéskényszer bizonytalan terepére téved, a lehetőség nyomban ellenséges erővé válik, s mintegy kilépve belőle énidegen valósággá szilárdul. Ezért menekül Jytte ösztönösen a jövő helyett a „mi lett volna ha”, az eljövendő múlt időtartományába, ahol mindig lekötetlenek maradnak a lehetőségek szabad értékei: „Vajon Dihmer gondol-e rá? S ha igen, hogyan? Ez a kérdés szűnyog módjára zümmögött körülötte álmatlan éjszakáin, amikor tarkója alá kulcsolta kezeit, s fantáziált [...] nem a jövőről, hanem a lehetőségekről: mi lett volna, ha [...] igen, ha maga és e kétségbeejtő világ százezer jelensége másképp alakul!” E sajátos időértelmezés a remény kiiktatásán alapul. Kierkegaard szerint csak „akkor kezdünk művészien élni, ha a reményt kidobtuk a hajóból; amíg reménykedünk, addig nem tudjuk magunkat korlátozni”.¹⁴ Ha viszont nincs remény, akkor a jövőnek sincs értelme: ebben a logikai tótágasban a jövőnek a számtalan lehetőség megvalósulása helyett csak egyetlen kifutási lehetősége van: a halál. Jytte egész személyisége nem az életre, hanem a halálra van beállítva: „annyira belefáradt mindenbe, hogy csak egyetlen kívánsága maradt: ha örök álomba merülhetne...” Ezen a mindig egy irányba mutató úton egyetlen igazi társa, bizalmasa akad, a búskomorság. Jytte kedvenc filozófusát idézve: „Melankóliám a leghűségesebb szerető, akit megismertem, nem csoda hát, hogy viszonzszeretem.”¹⁵

Az élet szirénhangjai

Kierkegaard *A halálos betegség*ben pontos esetleírását adja a zárkózott személyiségnek. Kétségbeesésének oka kizárólag önmaga, mert ugyan „nem akar önmaga lenni, de azért annyira önmaga, hogy magamagát szeresse”.¹⁶ Ez a belső ellentmondás rendkívüli feszí-

¹³ GYENGE Zoltán *Utószava KIERKEGAARD Az ismétlés* című művéhez. Bp., 1993, 134.

¹⁴ Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*. Bp., 1978, 372.

¹⁵ *Uo.*, 31.

¹⁶ Søren KIERKEGAARD, *A halálos betegség*, Bp., 1993, 75.

tőerővel bír, és minden önfegyelmére szüksége van ahhoz, hogy lefojtsa a lélek mélyén tomboló zűrzavart. Mivel azonban a narcisztikus személyiség egyetlen büszkesége, dédelgetett kincse önmaga, el kell sajátítania az éfenntartás egyáltalán nem könnyű technikáit. Megtanulja, hogyan lehet féken tartani vágyait, s nagy megvetéssel nyilatkozik azokról, akiknek semmi elképzelésük sincs arról, hogy valójában mit is jelent az Én kordában tartása. Ez a keservesen kiküzdött egyensúlyi állapot azonban sokáig nem tartható fenn, mert a kétségbeesett minden energiáját felemészti az állandó helybenjárás. Az ilyen kétségbeesés ezért vagy hatványozódik, s öngyilkossággal fenyeget, vagy „kitör, szétrombolja külső burkát, amelyben az efféle kétségbeesett eddig mintegy inkognitóban tengette életét”.¹⁷ Az utóbbi esetben az Én nagy kalandba kezd: az életbe veti magát, s megpróbál úgy élni, mint bárki más.

Berta asszony lányát sokáig csak az első veszélytől félti. Igazából Ebbe tragédiájának megismétlődésétől tart, anyai ösztöne így csak késve reagál a lánya körül settenkedő, hírhedt szoknyavadász festőre. Aggodalma egy darabig persze még fölöslegesnek is tűnik: Karsten From jól bevált hódítási trükkjei Jytténél sorra csütörtököt mondanak. A mindig az élet napos oldalára húzódó, éppen felszínessége miatt közkedvelt portréfestő aztán mégis rábukkan arra a pici részre, amelyen keresztül a lány sebezhetővé válik. Amikor felismeri, hogy Jytte saját melankóliája foglya, már tudja, hogy lényébe csak ezen a rejtett ajtón keresztül tud behatolni. Az első lépéseket e téren kerítője, az Asmus Hagen ironikus ellentétpontjaként értelmezhető John Hagen teszi meg, aki kijelenti unokahúgának, hogy sejtése szerint „a festő voltaképpen melankolikus temperamentum”. Állandó bohóckodására is talál kézenfekvő magyarázatot: „azért szertelenkedik, hogy ne lássák rajta, hogyan őri meg”. Jyttét őszintén meghatja Karsten anyjának tragédiája, s ellenállásának rohamos csökkenésével párhuzamosan úgy érzi, hogy „annak csörgőspikája valójában lárva [...] a festő ezzel rejtőzködik a világ elől”. Ezt a meggyőződését erősítik további megfigyelései is. Meglátása szerint From arcvonásai határozottan arisztokratikusak, kezei „nagyon finomak és nagyon idegesek”, sőt, Jytte azt hiszi, hogy belelát a férfi különleges bánatába is.

A döntő pillanat egy közös séta alkalmával érkezik el. From szokása szerint összevissza fecsegésével igyekszik magát titokzatosná, kifürkészhetetlenné tenni. Megemlíti, hogy ha „déli szél fúj, melankolikus hangulatba” esik, majd festménytervezeteit ismerteti. A festő Giovan Battista Armenini azonban már 1587-ben megírta, hogy számos középszerű művész a melankólia és az excentritás színlelésével igyekszik zseniálisnak feltüntetni magát.¹⁸ Itt sincs másról szó: a festménytervezetek metaforikus mitológiai nyelvén igazából nem is a művész, hanem a ravasz csábító beszél. Az első kép bibliai témájú: Bethseba asszony királyi szeretőjével, Dávid királlyal, amelyet From a szerelem magasztos apoteózisának szán. A második a görög mitológiából merít, tárgya pedig Artemisz, az erdők szüze, amint Akteóonnal találkozik. Az allúziós jelentéstérben felsejülő szereposztás elég kézenfekvőnek tűnik, amely élete újabb, az előzőnél is súlyosabb dilemmája elé állítja Jyttét. Vagy Bethsebaként feladja énjét, hűtlenné válik az „égi vendég” Torbenhez, s a Dávid király szerepében tetszelgő From (festőtársai nem véletlenül szólítják egy alkalommal gúnyosan „fenség”-nek) szeretőjévé alacsonyodik, vagy megőrizve önmagát a mitológiai haragos istennőjeként megöli a tolakodó Akteónt.

¹⁷ *Uo.*, 78.

¹⁸ Idézi: Rudolf and Margot WITKOWER, *Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documental History from Antiquity to the French Revolution*, London, 1963, 92.

Jytte Karsten személyében egy, a valóságban nem létező embertípust keres, az életvidám melankolikust, aki egyidejűleg képes az elmélyült világlátásra és az evilági lét nyújtotta örömek maradéktalan élvezetére. A lehetetlen valóra válásában reménykedik, s noha környezetében mindenki pontosan látja, hogy a csélcsap festő mellett csak a megunt szerető, Merckné Bethseba szerepkörét veheti át, ő tragikus tévedésében „égi ikertestvéret” véli felfedezni választottjában.

Karsten figurája értelemszerűen Torben Dihmer szöges ellentétéként van felépítve. Míg Dihmer igazi léttére inkább már a túlvilági zóna, addig a festő minden idegszálával e földi világhoz kötődik. Rendszeretlen életében szerelmi kalandok sora követi egymást, s nem is titkolja, hogy a perc öröme többet ér számára egy majdani művészeti lexikon kurta elismerő szócikkénél. Torben Jytte számára a „Memento mori” hírnöke, Karsten viszont maga foglalja össze a lánynak életfilozófiája lényegét: „Memento vivere.” A két férfi által képviselt felfogás különbségét a regényben előre- és visszautalások sora világítja meg. Amikor a halottak országából visszatért Torben a szállodában viszonzatlannak érzett szerelmétől szenved, ott éppen egy artstabemutató zajlik. A férfi utálkozva fordul el a rovat imitáló bohóctól, aki produkciójával frenetikus sikert arat. A túlvilági misztériumokba beavatott már nem a haláltól, hanem a köznapi értelemben vett „élet” tragikomikus ürességétől retteg. Ezért érzi a jelenet pusztá szemlélőjeként is magát úgy, mint aki „csörgőspikkával cserélte föl halotti ingét”. A bohóc itt voltaképpen Karsten From előképe, aki Dihmer későbbi minősítése értelmében nem igazi művésznek, hanem „inkább cirkuszi artistának látszik”. Ehhez járul még, hogy Jytte is egy alkalommal From „csörgőspikkájá”-ról mint melankóliája álcájáról tesz említést.

Ahogy Jytte és Torben kapcsolatában a csók pillanata jelentette a fordulatot, úgy Jytte és Karsten között is ez a momentum válik döntő jelentőségűvé. A csábító nem véletlenül fohászodik úgy, hogy csak „legalább egy csókig jutna!” Amikor ez bekövetkezik, Jytte ellenállása szétporlad, személyiségének ingája az eddigivel ellenkező irányban a legszélső pontig lendül ki. A végső határhelyzetbe jutott tudatos Én kétségbeesetten próbál megszabadulni elviselhetetlen teherré vált önmagától, s akarat nélküli bábként engedi át magát az erotikus ösztönélet hatalmának. Ez a kísérlet persze eleve kudarcra van ítélve: hiába próbál betagozódni a hétköznapi emberek világába, amikor „mindig vele van annak az Énnek a tudata, amivé nem akart válni”.¹⁹ Nem sokkal a mézeshetek után lelkében újra szétterül a melankólia, s a viharos gyorsasággal kiüresedő kapcsolat Torben Dihmer emléke felé fordítja. A kétségbeesett életérzést ezúttal a zene sem tudja oldani, sőt egy Karsten által előadott szomorú dal mintha csak olajat öntene a tűzre. A XI. századi gondolkodó, Constantinus Africanus szerint a húros hangszerek képtelenek elűzni a melankóliát.²⁰ S valóban, Karsten lantja Jytte lelkében a kínzó lelkiismeret-furdalás húrjait pendíti meg: a „komor, távoli lélekharangként” hangzó dalon át mintha az elhagyott Torben szólna hozzá, aki inkább választotta az árnyak birodalmát, mint hogy örök szerelme nélkül a fényben éljen.

Odüsszeusz nyomdokain

Torben Dihmer szerelmi csalódását követően távoli országokba utazik. Az utazás az irodalom egyik legrégebb toposzaként nem csupán a helyváltoztatás, a térben való korlátlan

¹⁹ Søren KIERKEGAARD, *A halálos betegség*, 78.

²⁰ Idézi: FÖLDÉNYI F. László, *i. m.*, 143.

mozgás lehetőségét ígéri, hanem ontológiai jelentőséggel is bír: az utazó az új környezettől egyben saját személyisége, életszemlélete radikális átalakulását is reméli. Nem kétséges, hogy a világ körüli utazás terve Torben esetében is hasonló indítékú, hiszen Jytte elvesztése után semmi másban nem lel kapaszkodót. Az utazó világirodalmi archetípusa közismerten Odüsszeusz, akit barangolásai során az utak védőistene, Hermész oltalmaz. Pontoppidan regényének gondolati érintkezése az *Odüsszeiá*val egészen közvetlen módon is megnyilvánul: Asmus Hagen „világlátott Odüsszeusz”-ként köszönti hazatérő barátját, aki tőle értesül a Jytte körül ólálkodó „kérő” személyéről is.

Kerényi Károly találó észrevétele szerint az *Odüsszeia* az *Iliásztól* eltérően nem „az egyszeri, elháríthatatlan halálnak mint saját poláris ellentétének háttéréből emelkedik ki, hanem annak az életnek költeménye, amelyet a folytonosan és mindenütt jelenlevő halál hat át”.²¹ Akárcsak Pontoppidan regénye, Homérosz utazási eposza is az élet lebegő világát festi, amely „úgy érintkezik a halállal, mint egy szövet a színe fonákjával”.²² A létidimenziók között mozgó Torben állapota ez a folyamatos, odüsszeuszi lebegés, aki a világ és önmaga elől menekülve szinte feloldódik az állandó úton levésben. Eltávolodva minden közösségtől nemcsak tágabb környezetét, hanem önmagát is kísértetszerűnek érzékeli: „Nem tartozom többé közétek. Visszanyert egészségem ellenére úgy járok itt, mint valami ijesztő kísértet, emeritus, volt embertársad, Asmus, akinek voltaképpen semmihez sincs köze.” Az, ami az utazót nyughatatlan vágyakozásában ismeretlen távoli tájak, újabb és újabb célpontok felé űzi, a lélek mélyén terpeszkedő kitölthetetlen hiány, az örök szomjúság tantaluszi kínja, amely előbb-utóbb emésztő honvágyban csapódik ki. A honvágy, amelyet napjainkig a melankólia fő okának tekintenek, a megszokott életritmusból való kiköppenés, az általános rendezettségéből való kiszakadás színónimájává vált.²³ Torben csak az idegennek érzett amerikai földrészen érzi át igazán, hogy mit jelent „paraszt fiá”-nak lenni. „Egy New York-i este szinte belebetegedtem honvágyamba. De te aligha ismered ezt az érzést” – mondja annak az Asmus Hagennek Dihmer, aki mint hermészi lény, valóban aligha élhetett át hasonló élményt.

Az utazás így az Én kitágulásának illúziója helyett csupán az egzisztenciális tér végletes beszűkülését eredményezi. „Általában miért utazunk? Vagy ültő helyünkben boldogulunk, vagy sehol a világon. Amióta hazajöttem, roppant nevetségesnek találom az élmények föld körüli hajszolását; s most már tudom, hogy a globetrotterek tűrhetetlenül unalmasak.” Torben világ körüli útját követően életstratégiáját a kierkegaard-i „váltógazdálkodás” alapelvehez igazítja, az extenzívről az intenzív létformákra²⁴ helyezve át a hangsúlyt: „Mihelyt börtönnek érzem a birtokot, úgy teszek, mint valaha nagyapám. Lefekszem, s fülemre húzom a takarót [...] odúmba bújok, akár a róka. Pár nap múlva fölkelek [...] s lám, minden megújult, amint az Írás mondja. Úgy nézek szét szobámban, mintha újabb föld körüli útról jöttem volna meg.” A megújulás lehetőségét nem maguk a dolgok hordozzák, hanem e dolgok megváltott szemlélete, amely azonban teljes egészében az érzékelő szubjektum kompetenciájának függvénye.

²¹ KERÉNYI Károly, *Hermész, a lélekvesztő*, 17–18.

²² *Uo.*

²³ FÖLDÉNYI F. László, *i. m.*, 256–257.

²⁴ Søren KIERKEGAARD, *Vagy-vagy*, 370.

A túlvilág vonzásában

A zárkózott egyéniség egyfolytában a kierkegaard-i alternatíva szorításában vergődik: vagy belátja, hogy az ember vágyai az élet minden szintjén valóra válthatatlanok, így vállalva örök magányát inkább önmagából igyekszik új világot építeni, vagy lemond énjéről, s a szerelem szíréhangjaira hallgatva megházasodik. A házasságba torkolló szerelem nem oldása, hanem fokozása a szorongásteli létérzésnek. Ezért utasítja el a hazatérő Torben Asmus Hagen nőülési receptjét, amelyet Zaun direktornak ajánlva korábban maga is a melankólia hatásos ellenszerének vélt.

A kiújuló kedélybetegséget kísérő gyors testi leépülés ismét kétségbevonhatatlanná teszi számára, hogy az emberi létezésnek szükségszerű velejárója a tisztánlátás képességét hordozó szenvedés. A regényben Povl Gaardbo mondja ki, hogy az orvosok „mindenféle nyugtató- és csillapítószerrel leplezik az élet igazi értelmét, s megfosztják az embereket a betegséggel párosuló, felettébb józan és egészséges gondolkozástól”. Dihmer a pirulák beszedését megtagadva tudatosan a betegséget választja, „mert a beteg gyakran ott is eligazodik, ahol a robusztus és a fürge megtorpan”. Ebben a megközelítésben egy ablakpárkányra repülő madár, egy, a napfényben táncoló porszem hordozza az élet igazi értékeit, a nagyvilági élmények habzsolása, a szükségleteket meghaladó, eszeveszett termelési láz pedig „egy halálra ítélt társadalom utolsó rángatózás”-ának ítéltetik. Torben Dihmer észszerűtlennek, életellenesnek minősíti a technikai civilizáció, a társadalmi haladás kanonizált értékeit. Elutasító gesztusára a társadalom azonnal a maga önvédelmi reflexével reagál: örültnek nyilvánítja, kiveti magából az ellene lázadót. Hazatérése után a regény szereplői szinte kivétel nélkül hibbantként, „igazi bolondháztöltelék”-ként tekintenek rá, aki menthetetlenül elveszett a közösség számára.

Az átlagember számára elfogadhatatlan a létezésben időzített bombaként ketyegő megsemmisülés gondolata, Torben szerint viszont az élet és a halál közötti szféra valójában szabadon átjárható. Az igazi élet a földi dimenziókon túl kezdődik, a személyiséget valójában éppen az a létezésre lidércnyomásként telepedő világ fenyegeti pusztulással, amelyet a többség a boldogulás egyedüli lehetséges terepének vél. A családi birtok magányába vágyó Dihmer fordított alapállást tükröző szavait ez teszi igazán érthetővé: „úgy hiszem, Favsingholmon könnyen bebizonyulhat, hogy ott jutok ki a fénybe és a valóságos életbe... a halottak országából jövet”. A fasingi kastély, amely a távolból a melankolikus kétségbeesett honvágyának tárgya volt, egyedül látszik alkalmasnak arra, hogy az életből kihullott személyiség kiépíthesse saját külön, öntörvényű világát. Ez a világ a jövő előtt minden oldalról lezárt („a jövőtől pedig nem kérek egyebet, mint hogy az elkerülhetetlen kívül ne tiszteljen meg semmiféle változással”). Mozgás helyett az állapotszerűség jellemzi, összetartó ereje pedig a reménytelenség, amelyet a birtok gazdája mottóként szeretne a kapu fölé vésetni: „Nem reménykedünk!« Mert csak ott van béke és boldogság, ahonnan kitéssékelték ezt az izgága vendéget.” Dihmer egész lényével nyitott a halálra, s éppen ez teszi még szűkebb környezetében is végtelenül magányossá.

Annak, aki az életet és az elmúlást viszonylagosnak tudja tekinteni, a halál nem halál, hanem beteljesülés. Persze nem a keresztény, hanem az antik pogány hit értelmében, amelyben az élet és a halál relatív különbsége jelentéktelenné zsugorodik a létezés elsőrendűségéhez képest. Dihmer furcsának tűnő boldogsága ebből a felismerésből táplálkozik: „Ahogy itt élek, betegségem ellenére megöregedhetek. De rögtön meg is halha-

tok. Tudok mindent, s berendezkedtem mindkét lehetőségre.” A földi élet nem más, mint felkészülés a halálra, amely az igazi lét kezdetét jelenti. A favsingi mulatság pogány rituáléja, amelyet Dihmer éppen a földmunkások agitációs napján rendez meg, e felkészülés végső stádiumát jelzi. A birtokra látogató Björn Hamre joggal érzi ezt a köznapi gondolkodás elleni provokációnak, mint ahogy a maga szempontjából az egyház helyi képviselője sem kiálthat mást, mint hogy „Isten megbünteti a nyáreji ünnep pogány orgiáját”. A létezés misztériumát mélyen átélő kultikus pogány ünnep jelentősége kerül itt szembe egy politikai rendezvény lényegtelen kisszerűségével: „többször is megismétlem ezt a demonstrációt, például Szent Ivánkor, ha igaz, hogy aznap Sandhøjenen gyűlölésnek [...] Tiszteljen meg az akkori nyárközépi ünnepen”.

A mitológia máglyahalálra készülő Héraklésze a hagyomány szerint az Oita hegyen hatalmas fahasábokon ülve egy idegen vándor felbukkanására várt. Az élete utolsó heteit erdei házikójában töltő Torben Dihmer számára Kjeld Borgen személyében érkezik meg az égi jel. Pár nappal később kigyullad a birtok, „a hatalmas máglya” szinte napfénybe borítja az egész területet. Az udvar szabad részén Torben Dihmer tétlenül figyel a tomboló tűzvészre. Ahogy a szabad akaratából máglyára lépő Héraklész tagjai a tisztító lángok között váltak istenivé, úgy itt is mintha a mindent felemészítő tűz váltaná meg a földbirtokost földi szenvedéseitől: „e lángtenger úgy kavargott benne, mint démoni hírnöke a várt világégésnek...”

Az ókoriak elképzelése szerint az év egy tölgyfából készült kapu, amely a nyári napfordulók van a legszelesebbre tárva, aztán ahogy rövidülnek a napok, fokozatosan bezáródik. A görög mitológiában az égbe jutott Héraklész azért lehetett a mennyország kapusa, mert a nyári napforduló idején halt meg.²⁵ A monda héroszához hasonlóan Torben Dihmer is a Szent Iván éji, nyárközépi ünnepet követően távozik a földi világból. A görögök lelki szemekkel vízszintes irányban, messze nyugaton keresték az alvilág bejáratát, amelynek környéke az antik hitvilágban Artemisz szent területének számított. Héraklész sose unja meg, hogy alkonyatkor kiálljon az olümposzi kapuk elé, s várja, hogy Artemisz hazatérjen a vadászatról.²⁶ Innen válik érthetővé, hogy a halálára készülő földbirtokos ágya abban a „nyugati szabad mezőkre néző” hálószobában volt, ahonnan a mennyország eljövendő kapusa örök szerelmére várva „jól láthatta a felhők futását és a nap hanyatlását”. Pontoppidan itt jól észrevehetően tudatosan hagyja figyelmen kívül Héraklész és Hébé mennyegzőjének motívumát, s egy egészen más típusú kapcsolatot állít a mitológiai háttérmezőbe. Artemisz és Héraklész olümposzi idilljében a páros magány csendes boldogsága sejlik fel, amely Torben és Jytte számára egyetlen lehetséges formája lehetett volna az autentikus létezésnek.

Artemisz halála

Az antik mitológiában a héraklészi apoteózis alapja a földi szenvedéseket felváltó halhatatlanság ígérete. A regény végén Jytte előtt is megvilágosodik a halál fölé magasló emberi áldozat értelme: „Dihmer megint fölbukkant előtte, amint az olasz varieté-előadás alatt megjelent az ajtóban, s rászögezte csodálkozó szemét. Már akkor megdicsőült. Már akkor oly messze járt valami boldogabb világ felé, hogy ő, Jytte, nem tarthatta vissza.”

²⁵ Robert GRAVES, *A görög mítoszok*, Bp., 1981, II, 294–298.

²⁶ *Uo.*, 294.

A halál tisztítótüze Torben Dihmer lényének héroszi magját érintetlenül hagyja, a Karsten-től gyermeket váró Jytte artemiszi lénye viszont porrá hamvad az érzéki szenvedély lobo-gásában. „Mit tettem!” – kiáltja újkori Déianeiraként panaszát az égre, hiszen szerencsétlen lépésével úgy veszít el mindent, hogy cserébe semmit sem nyer.

Az életből kifelé hátráló Jytte Torben csókjában sejtí meg a múlt evilági létezésen túlmutató jelentőséggel is bíró momentumát. Kierkegaard *Az ismétlésben* ír arról, hogy az ember földi élete csúcspontját abban a pillanatban érheti el, amelyben az örökkévaló mintegy visszaáramlik a jelenvalóba. Az időben megnyilvánuló szukcesszivitás a szerelmet lényegétől fosztja meg: a végtelenség élményére szomjúhozót a földi végesség világához láncolja, amelyben a keletkezést szükségszerűen az elmúlás követi. A szerelem „első szürkületében”²⁷ így a jelenvaló és a jövőbeli azért birkózik egymással, hogy hatalmat nyerjen a múlandóság felett. A kinyíló időben Jytte az emberi létezés elpusztíthatatlan lényegét pillantja meg: „Ezután mindig úgy emlékezik erre a pillanatra, mint élete hosszú alkonyának örök fényére. De milyen jó, hogy az a pillanat egyetlen villámgyors szerelmi találkozójuk maradt! Dihmer megmenekült a szerelmesek elmaradhatatlan tépázkodásától. S maga bánkodás nélkül gondolhat szerelmükre, szégyenkezés nélkül gyászolhat.” A pillanat kiiktatja az ember legnagyobb ellenségét, a mindent enyészetbe borító időt, amelynek mozgása a lehetőségek végtelen sorát nyitja meg. A lehetőségek ugyanis mindig alternatívákat is jelentenek, amelyek által az ember újra és újra döntéskényszer elé kerül. Az idő így a mérlegelés előtt nyit teret, ám minél tágabb lehetőségekhez jut a racionális megfontolás, a földi végesség korlátozott világában, annál nagyobb lesz a szükségszerű tévedés lehetősége is. Egyedül a pillanat érintkezik az örökkévalósággal, amely az ismétlés révén a jelenvalóság egységébe tudja forrasztani a múlt és a jövő időtartományait. Az egy másik dimenzióban létező, „égi” tökéletességre persze a pillanat is csak utalhat: fénye a földi világban egy másodperc tört része alatt örökre ellobban, mozgásának ívét pedig csak a kierkegaard-i ismétlés intuitív ereje képes reprodukálni. Torben és Jytte csókváltásában egy villanásnyi tökéletesség nyer érzéki formát, amelynek többször felidézett, egész életüket meghatározó emléke haláluk percéig elkíséri őket. A Favsingholmra visszavonult Torben álmában újra „fölfelé lépdelt egy déli, zegzugos kertfalak közt emelkedő, szédítően meredek lépcsőn. Sokszor visszanyúlt a magas fokokon nehezen kapaszkodó Jyttéért. Bertha asszony előttük haladt. A lépcső kanyarjai mögött el-eltűnt előlük, s amint ilyen pillanatra vártak, hirtelen fölébredt; vad szívdobogása miatt valósággal elfulladt”, Jyttét pedig a létértelmezésben mindig egy lépéssel előtte járó Dihmer szomorú bölcsessége segíti abban, hogy el tudja viselni az életet: gyakran „keresett menedéket abban a figyelmeztetésben, hogy viszontszere-tettel fogadjuk a szomorúságot. Dihmer a távolból akaratlanul barátian nyúlt feléje a zuhanás órájában, s fönntartotta a felszínen.” A rejtett utalás a regény eleji lépcsőjelenetre egyértelműnek tűnik. Az életmetaforaként is értelmezhető, labirintusszerű lépcsőrendszer, amelynek kanyarulatairól soha senki sem tudhatja pontosan, hogy hová vezet, Jytte számára Dihmer elvesztése után az öngyilkosságba torkollna: egyedül a férfi emlékéből erőt merítve lesz képes gyermeke világrahozatala után méltósággal fogadni a rá váró halált.

²⁷ Søren KIERKEGAARD, *Az ismétlés*, 14.

A bűn árnyéka

Egységes a melankóliáról alkotott felfogás abban, hogy a búskomorság szükségszerű tartozéka a létezőkéletést alapjaiban meghatározó bűntudat, amely a regény ateista beállítottságú szereplőit éppúgy hatalmába keríti, mint ahogy a vallásos révületben elmerülő istenkeresők sem menekülhetnek előle. Az Enslev család genealógiája igen meggyőző erővel állítja a figyelem középpontjába ezt a jelenséget. A regény második fejezetében azért kap a szükségesnél látszólag tágabb teret Sören Madsen lelki vívódásainak ábrázolása, hogy a leszármazottak élettörténetében a bűntudat folyamatossága lélektanilag jól nyomon követhető legyen.

A középkori általános vélekedés szerint a melankólia az ördög praktikáinak eredménye. A kísértő Sören kovácsnál egy idegen házaló képében bukkan fel, aki a gyors meggazdagodás lehetőségével kecsegteti. A látogatás után Sören úgy érzi, mintha „valami titokzatos lény szegődött volna nyomába, a sötétség követe, aki bizalmas hangon tele-suttogja fülét a leggonoszabb varázsszavakkal...” S bár a kovács végül, legyőzve a csábítást, mégsem hagyja magára családját, a lelkében fészket rakó bűntudattól soha többé nem tud megszabadulni, amit csak tovább fokoz gyermekeinek érthetetlenül gyors, aggasztónak tűnő vagyoni gyarapodása. Sören ezért emlegeti utolsó betegsége idején lázálmában, hogy „semmivel sem tartozik a sátánnak”.

A melankolikus kovács házában Tyge Enslev gyermekkorra is „valami furcsa, bánatos vígság atmoszférájában” telik, amelynek egyenes folyományaként később az egyház normáit semmibe véve él, sőt nyíltan meg is tagadja Krisztust. Unokaöccse, a pap Johannes Gaardbo ugyancsak örökli a bűntudatos melankóliára való hajlamot, de nála ez éppen a fanatikus vallásosságban nő ijesztő méretűvé, amellyel az öngyilkosságba hajszolja menyasszonyát. A családban a testvérviszály is nemzedékről nemzedékre hagyományozódik. Povl Gaardbónak apja „egyik búskomor rohamában” árulja el, hogy Sören Madsen gyermekei már a halottasházban összemarokodtak, így aztán kapcsolata megromlását Johannesszel később ő is ezzel a rossz tradícióval hozza összefüggésbe: „Családunk átka sújtott mindkettőnket. Hiába kapálóztunk, nem háríthattuk el a szerencsétlenséget. Bizonyára valamelyik ismeretlen ősrünk bűnéért lakolunk.” A melankolikus alapállásból következő talajvesztettség, kiúttalanságérzés egyenes utat nyit a halál felé. Még a család messze legaktívabb tagjának, Tyge Enslevnek zsarnoki akaraterejében is „valami nőies lappangott, titkolt gyengeség a leküzdhetetlennel szemben”. Az élet végességének gondolatát rendszerint elhessegető politikusról kiderül, hogy voltaképpen nem fél a haláltól, „sőt, olykor, egyes ernyedtt pillanataiban maga kívánta a kegyelemdőfést”. Az örökletes családi melankólia mélyrétegeiből felszivárgó bűntudat menthetetlenül alámossa a személyiség alapjait: az Enslev család tagjai közül egyedül Povl Gaardbo lesz képes megtalálni a két-ségbeesésből kivezető utat.

Az istentagadó Abildgaard család történetében a bűn ugyancsak kiemelt szerephez jut. Bertha asszonyt, aki férjével és gyermekeivel együtt soha nem ismerte a vallás vigaszát, a bánat óráiban mindig kízó lelkiismeret-furdalás gyötri; a család bolond nagynénijének kísértete idézi emlékezetébe „Isten rendelését”, amely szerint gyermekeinek kell fizetniük elkövetett vétkeiért. Jytte esetében pedig a melankolikusokra jellemző önszemrehányás egyenesen a vallásos bűntudat ekvivalenseként²⁸ jelenik meg: „magányos

²⁸ FÖLDÉNYI F. László, *i. m.*, 57.

kétségbeesésében elsiratta magát és eltékozolt életét”. A bűn különböző értelmezéséből adódó konzekvenciák azonban a legélesebben Torben Dihmer és a pap Mads Vestrup gondolkozásában válnak szét.

Dihmerről már a regény első lapjain elárulja Pontoppidan, hogy a pap minden hit-térítő buzgalma ellenére „hasztalan kereste azt az égi létrát, amelyen e sötét, éjjel nappal körülvizslatott földi lyukból felemelkedhetett volna”. Ebben a megközelítésben természetesen a kereszténység istenéről van szó, aki viszont Mads Vestrup számára sem hoz soha lelki megnyugvást. Constantinus Africanus szerint nem csak a hittagadók válnak könnyen az ördög szabad prédáivá, hanem azok a melankolikusok is, akik rögeszmésen csak Istenre függesztve szemüket semmi mással nem törődnek.²⁹ Mads Vestrupról gyorsan kiderül, hogy már „koppenhágai éveiben az ördög hálójába került”, s a kísértő a későbbiek során is árnyékként szegődik nyomába. A pap életútja során lépten-nyomon a Sátánba ütközik, aki előbb házasságtörésre csábítja, majd a hivatalos egyházból való kizsájtatása után az újkori Sodoma és Gomorra prófétáját komor magányosságának óráin teszi próbára. Vestrup soha nem tud megszabadulni a bűn és az örök kárhozat körül keringő gondolataitól, így aztán élete utolsó órájában is csak a félelem rettentő lelki görcsei között képes fogadni a halált.

Mads Vestrup és Torben Dihmer világgépe két vallási kultúra ütközőpontján kristályosodik ki. A kereszténység és az antik pogány vallás nézőpontjának állandó váltakozása a regényben a lényegtelennek tűnő részleteknek is emblematikus jelentőséget biztosít. Ennek egyik szembetűnő megnyilvánulási formája a kos motívum, amely analógiaként Torben Dihmer fiziognómiai leírása során két ízben is említést nyer. A földbirtokos „hosszú kosképe” már a második oldalon felkeltheti az olvasó figyelmét, Kolding főkonzul megjegyzése pedig tovább nyomatékosítja, hogy szignifikáns ismertetőjegyről van szó: „Ez a kosprofil nagyon jellegzetes.”

A kos az állatövben az első jegy, a tavasz és az újjászületés szimbóluma: ebből értelmezhető helyesen az a kifejezés, hogy Asmus kúrája után „Torben néhány hét múlva szinte újjászületett”. A késő középkori emblematikában a zodiákus jegyeknek kiténtetett szerepük van. Ez szorosan összefügg az asztrológia tudományának felvirágzásával, amelynek az antikvitásban gyökerező szemlélete szerint minden egyes állatövi jegy befolyásolja egy-egy testrész működését, a kos történetesen a fejet. Az emberre mint mikrokozmoszra az állatöv makrokozmosz rendszere éppúgy befolyást gyakorol, mint az elemek és a planéták.³⁰ Torben Dihmer feljegyzései szerint telepatikus kapcsolatok állnak fenn a kozmosz bizonyos jelenségei és az egyes ember szervezeti funkciói között: „bizonyos szabályos természeti jelenségek, pl. a nap és a hold fényváltásai, a planéták állása és a föld világrbéli helyzetei az ő állapotára is hatnak, ezért kutatta, hogyan bizonyítja az irodalom az egyes ember és a világegyetem szimpatikus-organikus harmóniáját”. Innen válik érthetővé többek között a regény végén az is, hogy Torben miért éppen a Hold (Artemisz) befolyása alatt álló Pák havában hal meg.

A keresztény kultúrkörben azonban a kosnak egészen más olvasata is van. Jézus az *Utolsó ítélet* kapcsán beszél a juhok és a kosok szétválasztásáról (Mt 25, 31 ssk). A ravennai Sant Apollinare Nuovo mozaikciklusának egyik darabján ezért láthatók Jézus jobbán a juhok (üdvözültek), a balján pedig a kosok (kárhozottak). Ez a megközelítés tökéletesen

²⁹ Idézi: FÖLDÉNYI F. László, *i. m.*, 57.

³⁰ *A keresztény művészet lexikona*, szerk. SEIBERT Jutta, Bp., 1986, 181.

Mads Vestrup nézőpontját fejezi ki, aki „az istentelen ember” gyógyulásának hírére megint csak régi reményébe tud kapaszkodni. E vízió szerint „senki sem kerülheti el a számadás óráját és a nagy ítéletet. A gonoszok is »fizetnek«. A szerencsétlenek haláluk órájában a pokol torkába zuhannak, s ott megkapják szörnyű, de méltó büntetésüket.” Kettejük látásmódja olyannyira eltérő, hogy még az általuk használt fogalmak sem ugyanazt a jelentést takarják. Amikor például Torben Dihmer a társasági élet ürességétől szenvedve úgy érzi, „mintha holtan feküdne a pokolban... az átkozottak közt”, természetesen nem a kereszténység poklára, hanem a hádészi alvilág számkivetettjeire gondol. Ebben a képzettársításban a bűnnek közvetlenül nincs jelentősége, Vestrup látomásában viszont elválaszthatatlan egységbe fonódik a bűn és a bűnhődés aktusa. Számára eleve elfogadhatatlan az általános krisztusi kegyelem gondolata: magányos, tébolyult istenkeresésében olyan új istent teremt magának, akihez egyetlen egyháznak, sőt egyetlen más embernek sem lehet köze. Misztikával átitott melankóliája valójában anakronisztikus jelenség. Asmus Hagen ezért középkori obskuranstaként emlegeti: ha „az ilyen fickók kedvükre dühönghetnének, megint mindenütt lobogóknak a máglyák”.

Hasonló jelentésconfigurációk bontakoznak ki a gyertyamotívumból is. A halálra készülődő Torben Dihmer „megszokta, hogy élete másnap reggelig éppúgy kilobbanhat, mint egy huzatban álló gyertya; tehát olyanformán élt, mintha minden nap utolsó napja volna”. A szintén utolsó napjait élő Mads Vestrup „beszédei is megtört erőre, a gyertya lobbadozására vallottak. A magányban és a gyötrődésben felörlődött.” Helyzetük relatív azonossága másfelől viszont alapvető szemléleti különbségre utal. A görög misztériumvallás számára ismeretlen az idő fogalma,³¹ a létdimenziók közötti áttűnés pillanatának ezért nincs is temporális jelentősége. Az élet és a halál körforgásszerű folyamatában ugyanaz a föld adja a magból életre serkenő vegetációt, mint amelyek újra otthont ad majd a megtérő halottaknak is: nem véletlen, hogy az ókori görög beavatottak Eleuszisban éppen Démétér istennőnek mutattak be áldozatot. Torben számára ezért áll meg élete alkonyán az idő; földbirtokos volta, „öröklött föld- és állatszeretete” pedig a Démétér-kultusz e sajátos értelme miatt nyer többletjelentést.

A keresztény kultúrkörben viszont a folyamatosan araszoló időnek számtalan emblematikus megjelenési formája van: a közismert Vanitas-jelképek közül Pontoppidan másik regényében, a *Szerencsés Péterben* például Johannes Sidenius órája figyelmeztet a földi dolgok mulandóságára. A lobbadozó gyertya mintájára napról napra fogyó élet így a végső számadás órájához visz egyre közelebb, az ingadozó lángnyelv pedig híven festi az Utolsó ítéletre váró lélek belső bizonytalanságát. A keresztény művészetben ugyanakkor a gyertya annak a világosságnak a szimbóluma, amelyet Krisztus hozott a világba, hogy megváltsa a bűn sötétségében élő emberiséget: Isten fiának éppúgy meg kellett hálnia, ahogy a gyertya lángja is kialszik, miután fényt ad. (Jn 1,1 skk; 3,12) Ebből a nézőpontból Mads Vestrup áldozatvállalása erősen ironikus színezetet kap, hiszen prófétai hevületében még önmagát sem képes megváltani, számára a krisztusi kálváriából csak a Koponyahegy halálfélelmének magányos gyötrődése válik maradéktalanul átélhetővé. Pontoppidan regénye a létezés alapkérdéseire adható válaszok gazdag variációit nyújtja, de a tisztánlátás képességével felruházott melankolikusnak bármilyen világnézet birtokában boszorkányos ügyességgel kell manővereznie: a kétségbeesésből a belső megnyugvás túlpártjára hajszálvékony pallón vezet az út.

³¹ KERÉNYI Károly, *Hermész, a lélekvesztő*. 87.

Az elveszett Grál nyomában, avagy Thomas Pynchon anti-*Parsifalja*: A 49-es tétel kiáltása

CSATÓ PÉTER

Bevezetés

Merésznek tűnhet az a kísérlet, amely arra vállalkozik, hogy egyazon kémcsőben elegyítse Thomas Pynchon 1966-ban megjelent enigmatikus kisregényét, *A 49-es tétel kiáltását* (*The Crying of Lot 49*) és Richard Wagner 1882-ben befejezett utolsó zenedrámáját, az ünnepi színhátékként (*Bühnenfestspiel*) emlegetett *Parsifalt*.¹ Amellett azonban, hogy mindkét mű kapcsán értelmezések százai láttak napvilágot (és a vékony kisregénynek e tekintetben nincs oka szégyenkezésre a nála nyolcvannégy évvel idősebb nagyopera mellett), létezik egy találkozási pont, amely összekötheti a két, egymástól látszólag távol eső művet: mind a *Parsifal*, mind pedig *A 49-es tétel* keresőmotívumra épülő narratíva, és a művek összevetése során morálfilozófiai aspektusból igen jól nyomon követhető a Grál-legenda etikai tartalmában gazdag értékszimbolizmusának alakulása a nyugati gondolkodás wagneri és pynchoni pólusai között.

A Grál-problematika körvonaláiban már megjelenik Thomas Malory *Morte D'Arthur*jában, később Alfred Tennyson *Idylls of the King*jében és azokban a forrásokban, amelyekből maga Wagner is merített, így a 12. századi francia Chrétien de Troyes *Perceval*jában és a közép-felnémet Wolfram von Eschenbach *Parzival*jában. Míg Eschenbach változatában a Grál az égből aláhullott mágikus kő alakját ölti magára, addig Wagner zenedrámájában annak a kehelynek a formájában látjuk viszont, amelyből Jézus Krisztus az Utolsó Vacsorán ivott, és amelybe Arimateai József felfogta a vérét, amikor a Megváltó a kereszten szenvedett. Különbőféle tárgyi alakokban való megtestesülésétől függetlenül azonban a Szent Grál az egyetemes (és nem csak eucharisztikus) értelemben vett központi igazság (*aletheia*) kinyilatkoztatásának zálogaként vonult be mind a keresztény, mind az egyetemes etika szimbólumainak világába. A jelen tanulmányban a Grált azon egyetemes értelemben (vallási etikától függetlenül) abszolútnak kikiáltott értékek szimbólumaként fogom értelmezni, amelyek metafizikai síkon „morális viszonyítási pont” létrehozására képesek, és feltételezik az *aletheia* létezését.

Mindkét általunk vizsgált mű főalakja – Parsifal és Oedipa Maas – igazságkeresésre indul. Míg azonban Parsifal, a Szent Lándzsa visszavétele és a Grál feltárása révén meglesi a központi igazságot, addig Oedipa már csak az *aletheia* dezintegrálódását konstatálhatja egy Grál nélküli világban. Mindez arra enged következtetni, hogy *A 49-es tétel* narratív vonalvezetése a *Parsifal* cselekményének kiváló ellenpontja lehet. Ha azonban a Pynchon-művet pusztán anti-*Parsifal*ként kívánjuk értelmezni, meglehetősen ellentmondásos eredményre juthatunk. Némi sablonos összevetés után ugyanis rá kellene jönnünk, hogy a Grál által szimbolizált *aletheia* és azzal együtt egy morális középpont szétesésének bemutatása önmagában nem köthető egyetlen abszolút értékekbe vetett hitet közvetítő műhöz sem: az

¹ Lásd erről: Lucy BECKETT, *Richard Wagner: Parsifal*, Cambridge UP, 1995, 1.

ilyesfajta ellenpontosítás az esetleges analógiák ellenére sem érhetné el valódi célját, vagyis nem hívhatná fel a figyelmet az értékek kikristályosodása révén szembetűnő értékválságra. A válság érzékeltetése csak úgy lehetséges, ha az „ellenpontosító” mű magában hordja ugyanazt a szilárd érték tudatot, amely az „ellenpontosított” alkotásban félreérthetetlenül jelen van. Márpedig értelmezésem szerint *A 49-es tétel* szilárd érték tudattal megírt mű, és nem nihilista játék, így a jelen dolgozat hipotézise az, hogy Oedipa Maas sem pusztán a hatvanas évek amerikai középosztályának csetlő-botló, parodisztikus sablonfigurája,² hanem Parsifalhoz hasonló, tántoríthatatlan morális érzékkel megáldott-megvert keresőlovag. Morális alapon közelít a morális paradigmaváltás utáni világhoz; ha úgy tetszik: Parsifal az anti-*Parsifal* világában. A két mű összehasonlítása során arra a kérdésre keresek választ, hogy vajon megőrizheti-e az egyén etikai álláspontját, és szemlélheti-e etikai alapon az etikai paradigmaváltás utáni világot.

Három fejezetben kívánom a fent vázolt hipotézist megvizsgálni, három aspektusból. Először a keresőlovagok alakját és azok morális fejlődését veszem szemügyre, majd az általuk reprezentált világokat, a közeget, amelyben mozognak; végül pedig megpróbálok választ keresni arra a kérdésre, hogy vajon Pynchon „anti-*Parsifalja*” – Thomas Mann-i értelemben – „visszaveszi-e” a Grált, vagyis az általa szimbolizált értékeket. Az összehasonlító elemzés során egy zenei jelenséget is segítségül hívok: a tonalitás-atonalitás dichotómiáját a 20. század talán legszemléletesebb művészi paradigmaváltását, amely azonban messze túlmutat a zene szűkebb kontextusán. Ezért a dichotómia zenén kívüli, így elsősorban etikai konnotációit a *Parsifal* mint zenemű keretein túl *A 49-es tétel* esetleges zenei dimenzióinak föltárására is föl kívánom használni.

A keresőlovagok: Parsifal és Oedipa Maas

A *Parsifal* és *A 49-es tétel* kiáltása keresőmotívumon alapuló narratívák, melyekben Parsifal, illetve Oedipa Maas keresésre indul: az előbbi küldetése a Szent Lándzsa visszavétele Klingsortól, és ezáltal a Szent Grál hatalmának visszaállítása; az utóbbi feladata pedig egykori szeretője, Pierce Inverarity hagyatékának rendbe rakása. A jelen szakaszban Parsifal és Oedipa fejlődését igyekszem nyomon követni, addig a pontig, amikor tudatára ébrednek keresőlovag-szerepüknek, és tudatosan rálépnek küldetésük útjára.

Gondolatmenetünk szempontjából az első fontos pontra a nevek látszólag jelentéktelen szintjén bukkanunk. Tony Tanner mutat rá, milyen kísérleteket tettek egyes kritikusok az „Oedipa Maas”-név rejtélyének megoldására. Túlságosan magától értetődő ugyanis a magyarázat, miszerint Oedipa nem más, mint női Oedipus, akinek meg kell fejtenie egy rejtvényt, hasonlóan férfi elődjéhez, akinek a Szfinx rejtélyének kibogozása jutott feladatául. Azonban „a rejtvény, amelyet Oedipus végül megold, saját szüleiéről, apagyilkosságáról és vérfertőzéséről tudósít, és mivel mindezek semmiképpen sem hozhatók kapcsolatba Oedipával, itt meg kell hogy torpanjunk”.³ Tanner azzal a feltételezéssel is előáll, miszerint az „Oedipa” név – csakúgy, mint más Pynchontól származó „beszélő nevek” –

² Az eredetiben: „parodic everywoman of 1960s middle-class America”: Bernard DUYFHUIZEN, *Hushing Sick Transmissions, Disrupting Story in The Crying of Lot 49 in New Essays on the Crying of Lot 49*. Cambridge UP, 1991, 80. (A dolgozatban az angol nyelvű forrásokból vett idézetek fordítása tőlem származik. CS. P.)

³ Tony TANNER, *The Crying of Lot 49*, in *Thomas Pynchon*, Harold Bloom (ed.), New York, Chelsea, 1986, 178.

egy „gesztust jelképeznek [Pynchon részéről] a névadás zsarnokságával szemben [...] mint szerzőnek, neki is kötelessége nevet választania szereplői számára, azonban ezt oly módon teszi, hogy mindeközben szabotálja a névadás konvencionális módját”.⁴ Tanner szerint Pynchon valószínűleg Lacannak azon nézetét igyekszik demonstrálni, mely szerint az a tény, hogy azelőtt kapunk nevet, mielőtt beszélni tudnánk, azt jelzi, mennyire ki vagyunk szolgáltatva a nyelvnek.

A zenedrámában azonban Parsifal fölülemelkedik a lacani problémán. Név nélkül érkezik Monsalvatba, így amikor Gurnemanz megkérdi, hogy hívják, csak ennyit felel: „Volt nevem több is, de nem tudok egyet sem már.” (9)⁵ Csak később, Klingsor varázskertjében nevezi őt Kundry „Parsifal”-nak:

KUNDRY: Parsifal! Várj még!

PARSIFAL: Parsifal...

Így hívott álmában engem az anyám.

.....

Hát mindez álom volt csupán?

Hozzám szólsz, a névtelenhez?

KUNDRY: Én hívlak, balga jámbor

„Fal Parsi”

vagy jámbor balga: „Parsifal” (13)

Bár Kundry szóhasználatában a „Parsifal” név (amelyet ezen a ponton akár kis kezdőbetűvel is írhatnánk) – „Fal Parsi” – csupán egy szó, Parsifalban azonban kellemes emlékeket ébreszt az anyjáról, aki így nevezte őt álmában. Így ahelyett, hogy pusztán egy megszólítási formulaként értelmezné, nevéként fogadja el a „szót”. Senki sem kényszerítette rá ezt a nevet, maga számára választotta, és ezzel mintegy visszaveszi a névadás jogát, ezáltal lázadván – mégha nem is tudatosan – annak „zsarnoksága” ellen, így szakítva át a nyelv börtönének foucault-i falait. Parsifal esetében a név több lesz, mint egy felületes, funkcionális fogódzó: önmegvalósításának és ébredező morális tudatának jelölője.

A fentiek látszólag arra engednek következtetni, hogy az általunk vizsgált két főszereplő közül Parsifal van kedvezőbb helyzetben, mivel ő nevével együtt tulajdon énjét is szabadon megválaszthatja, míg Oedipa alá van vetve alkotója önkényének, amely értelmezhető parodisztikus utalásként arra az önkényes természetű világra, amelyben Oedipa élni kénytelen. Parsifal és Oedipa szabadságának kérdése azonban több figyelmet érdemel annál, amennyit a nevek sugallnak.

Heller Ágnes szerint Parsifal alakja egy személyiségetika formális koncepciójának példaértékű reprezentációja: a *homo phaenomenon*.⁶ Egy személyiségetika alapelve, hogy az

⁴ Uo.

⁵ Richard WAGNER, *Parsifal* (libretto), ford. KERESZTY István és LÁNYI Viktor. A librettót a Hungaroton SLPX 12784-88 sz. lemez mellékletéből idézem (Magyar Állami Operaház Ének- és Zenekara, vez. Ferencsik János).

⁶ HELLER Ágnes, *Nietzsche és a Parsifal: Prolegomena egy személyiségetika*hoz, Bp., 1994, 7.

egyén beteljesítse sorsát. Ahhoz azonban, hogy az egyén eljuthasson a beteljesedéshez, nem elég „elviselnie” a sorsot, hanem el kell fogadnia és szeretnie kell azt, tekintet nélkül az egyéni szenvedésre, magányra vagy szerencsétlenségre. A koncepció rokon vonásokat mutat azzal az etikai jelenséggel, melyet Nietzsche *amor fatin*ak nevez.⁷ Heller érvelése szerint Parsifal alakja tökéletesen illik ebbe a paradigmába, mivel ő a „szabad, a szuverén, az autonóm individuum; ő mindig aktív, sosem reaktív. Ő az, akit az együttérzés tesz bölccsé (a jót és a rosszat illetően), de egyedül saját lelkiismeretének belülről jövő hangját követve.”⁸

Heller Ágnes Parsifal végtelen tisztaságát, ártatlanságát és mindenekfölött morális szabadságát hangsúlyozza, amelyből a „tisza balga” (*reiner Tor*)⁹ a zenedráma során képes lesz kialakítani saját értékrendjét, amely voltaképpen azonos a Grál-lovagok értékrendjével. A tiszta balgától a Grál királyáig vezető drámai fejlődés azonban egy teljesen statikus állapotban kezdődik: Parsifal szabadon, ám céltalanul bolyong az erdőben. Morális szuverenitása ezen a ponton valójában nem több, mint morális passzivitás, mivel Parsifal ekkor még képtelen különbséget tenni morálisan jó és rossz fogalma között, és ez az, ami megkülönböztetni látszik őt Oedipától.

Valószínűleg nem a céltalanság, a tisztaság és az ártatlanság fogalmait társítanánk először az Oedipa Maashoz hasonló, kaliforniai háziasszony alakjához, akiről feltételezhető, hogy birtokában van azon ismereteknek, amelyek képessé tehetik arra, hogy különbséget tegyen jó és rossz között, és hogy felismerje önnön – bármily rövid távú – céljait. Látszólag, Parsifallal szemben, Oedipa viszont nem szabad, szuverén, autonóm egyén, hanem sokkal inkább az átlagos kaliforniai hétköznapi kavalkádjának csapdájába zárt fiatal nő. „Galambbegy kisasszony” szerepébe kényszerített, toronyrabságra ítélt „méla hajadonként” látja magát, aki „hamar rájön, hogy tömlőce, a torony mérete, architektúrája ugyanolyan véletlenszerű, mint tulajdon Énje: hogy ami fogvatartja ott, ahol van, az varázslat...” (17)¹⁰

Az idézett részlet két különösen fontos elemet tartalmaz: az egyik a „véletlenszerű Én” fogalma, a másik pedig a „varázslat” szó. Oedipa énjének véletlenszerűsége (etikai fogalommal élve: esetlegessége) ugyanis azt jelzi, hogy Parsifallal ellentétben ő nem arra predesztinált, hogy behelyezhető legyen egy etikai paradigmába: sorsát sokkal inkább a nietzschei értelemben vett „szerencsés kockavetés”¹¹ irányítja. Később azt is megtudhatjuk, hogy a „torony mindenütt ott van” (18), és – ahogyan Abádi Nagy Zoltán mondja – Oedipa csak arra képes, hogy tágítsa a torony körgyűrűszerű falát, és ez azt jelenti: bármit tesz is, saját énjének fogságából nem szabadulhat.¹² Ennek figyelembevételével kardinálisnak tűnik az a kérdés, melyet Oedipa tesz föl magának: „Ha a torony ott van mindenütt, és a szabadító lovak sem ad garanciát a varázs ellen, mi más marad?” (18) A kérdés szinte tartalmazza a választ: egy másfajta varázs, amelyet jelen esetben Remedios Varo „Bordando el Manto Terreste” című festményén találunk meg, amely

⁷ *Uo.*, 11–18.

⁸ *Uo.*, 151.

⁹ A librettó általam használt fordításában: „balga szent”.

¹⁰ A kisregényt az alábbi kiadás alapján idézem: Thomas PYNCHON, *A 49-es tétel kiáltása*, ford. SZÉKY János, Bp., 1990.

¹¹ Lásd: HELLER, *i. m.*, 19.

¹² ABÁDI NAGY Zoltán, *Válság és komikum*, Bp., 1982, 416.

egy csomó törekeny lányt ábrázolt, arcuk szív forma, szemük hatalmas, hajuk szála arany, rabok egy kör alakú toronyszobában, egy szőtesfélét hímeznek, amely a lőrésnyi ablakokon át kitüremkedik valamilyen nagy űrbe, és a lányok reménytelenül igyekeznek betölteni ezt az űrt: mert a föld összes többi építménye és élőlénye, minden hulláma, hajója és erdeje rajta van ezen a hímzésen, és a hímzés a világ. (17)

A fent idézett részlet kétségtelenül előrevetíti azt a kérdést, amelyet Oedipa később jegyzetfüzetébe firkant: „Vetítsek világot?” (79) A kérdés valójában magában foglal egy másikat: „*Teremtsek én világot* azáltal, hogy megpróbálom képzeletemen keresztül megérteni azt?”¹³ Oedipa „világteremtő”-képessége pedig nem más, mint szellemi szabadsága, amelyet még a Kinneretben töltött „bebörtönzés” évei alatt is birtokol. Azonban éppen ennek a szellemi szabadságnak van híján Parsifal fejlődésének kezdetén, és így az válik a zenedráma legizgalmasabb kérdésévé, hogy vajon képes lesz-e megtalálni szellemének – morális szuverenitást is magában foglaló – szabadságát.

A fentieket figyelembe véve úgy tűnik, mind Parsifal, mind Oedipa számára egyformán rögs út vezet a szuverén keresőlovag-identitás felé. Igaz ugyan, hogy Parsifal teljes szabadságot élvez az erdőben, a szó szoros értelmében is, de úgy is, mint aki az erkölcsi fejlődés végtelen lehetőségeinek hordozója. Szellemének tétlensége azonban „balga-énjének” szűk börtönébe zárja őt. Oedipa ezzel szemben nagyon is (talán túlságosan is) tudatában van az átlagos kaliforniai nő szerepébe való bebörtönözöttségnek: úgy tetszik, más-sal sincs elfoglalva, mint önmaga definiálásával. Ez egyrészt börtönének falait vastagítja azáltal, hogy egy önsajnálattól sem mentes álomvilágba merül, másrészt viszont szellemi kreativitását izmosítja. Utóbbi a toronyból való kitörés lehetőségével kecsegtet.

A látszólagos különbségek ellenére Parsifal és Oedipa egy dologban mindenképpen osztozik: saját világukba való bezártságukban, amely megakadályozza őket abban, hogy értelmes kommunikációt folytassanak a magukén túli világgal. Amikor Parsifal mint „tiszt balga” találkozik Gurnemanzzal Monsalvat mellett, és amikor Oedipa mint „Galambbegy kisasszony”, tornyát elhagyva, elindul San Narciso felé, az elszigeteltség megszűnik. Más világokkal kerülnek kapcsolatba, ahol aztán első kommunikációs kísérleteik meg is hiúsulnak.

Parsifal, híján mindennemű morális tanításnak, nemcsak erkölcsi kategóriákban nem képes gondolkodni, de semmi másban sem, ami kívül esik a használható tárgyak és a megismerhető személyek világán. Amikor Gurnemanz első ízben említést tesz neki a Grálról, Parsifal azonnal tudja, hogy ez aligha lehet gyakorlati célokra használható tárgy, így korántsem meglepő naiv kérdése: „Ki az a Grál?”(9). Ez előrevetíti számunkra azt a körülményt, hogy Parsifal kommunikációs kísérlete a Grál-lovagokkal kudarcra van ítélve: Parsifal nemcsak a lovagrend – a sajátján kívüli világ – alapvető kommunikációs rendszerét nem ismeri, hanem annak társadalmi szabályaival és értékrendjével sincs tisztában. Kérdésének naivitása megelőlegezi a balga ifjú csúfos elzavarását is, miután először meglátja a felfedett Grált.

Hasonló dolog történik Oedipával is, amikor San Narcisóba való megérkezése előtt egy lejtőről lenéz a városra. A látvány leginkább „nyomatott áramkörre” emlékezteti, amelyben van „valami hieroglifikus: rejtett jelentés, kommunikációs szándék [...] [ú]gy látszott, a nyomatott áramkör mondandójának sohasem lenne vége...” (20). Bár ebben az

¹³ Vö. ABÁDI NAGY, *i. m.*, 440.

esetben nyelvi bizonyíték nem áll rendelkezésünkre, könnyen sejtethető, hogy a nyomtatott áramkör képe többek között egy Oedipa számára ismeretlen kommunikációs rendszer metaforájaként is értelmezhető.

Ezen a ponton mindkét figura kirekesztett kívülállóvá lesz egy számára idegen világban, és mindkettőjüknek egy addig nem tapasztalt tudatállapotba kell kerülnie ahhoz, hogy keresőlovagokká érheszenek.

Erich Rappl három fejlődési szakaszt azonosít Parsifal erkölcsi fejlődésében, amelyek során a tiszta balga méltóvá válik a Grál királyának szerepére: (1) a hattyú megölése a lovagokkal való találkozáskor, (2) a Grállal való első találkozás és (3) a Kundry általi elcsábíttatás.¹⁴ Párhuzamos szakaszok Oedipa fejlődésében is kimutathatók, amelyek jól összevethetők a Parsifal által megtett úttal.

Parsifal „hattyúgyilkossága” nagyon fontos lépés morális fejlődése szempontjából, mivel itt szembesül először a „jó” és a „rossz” fogalmával mint etikai kategóriákkal. A morálisan érzékeny Gurnemanz szemrehányóan kérdezi tőle: „Szólj hát, a bűnödöt belátod-é? Hogy vetemedhettél rá?” (8) Parsifal erre félénken csak annyit felel: „Nem tudtam, hogy bűn.” A hattyú (az anyaság mitológiai jelképe) megölése egyben szimbolikus utalás Parsifal anyjának, Herzeleidnak a halálára is: Kundry elmondja az ifjúnak, hogy anyja belehalt a bánatba, miután Parsifal elveszett az erdőben. Parsifal mindkét esetben félreérti az összefüggést önmaga és tette között: az előbbi esetben széttöri íját, utóbbiban Kundry torkának ugrik. A tiszta balgának nincsenek fogalmai kauzális összefüggésekről: egy tárgyat hibáztat (az íját) a hattyú halála miatt, csakúgy, mint a fájdalmas hír közvetítőjét, Kundryt okolja anyja haláláért.

Parsifalhoz hasonlóan Oedipát is egy haláleset indítja el a fejlődés útján: Pierce Inverarity halála. Bár úgy tűnik, Oedipának nincs szüksége morális kioktatásra, mégis problémái adódnak azzal, hogy megértse a kauzális összefüggést arra nézve: miért éppen ő lett az Inverarity-örökség „egzekútora” (egzekutrix)? És bár „túrta, hogy a képernyő zöldes, halott szeme rábámuljon, szájára vette Isten nevét, és megpróbálta olyan részegnek érezni magát, amilyenek csak tudta”, (5) semmivel sem kap több segítséget saját kultúrájának e három fogódzójától, mint Parsifal a törött íjtól és a harcias nekikeseredéstől.

Parsifal fejlődésének második szakasza a Grál felfedésekor teljesedik ki. Ez igen nagy hatással van az ifjúra: elragadtatással figyeli a szent aktust, ám semmit sem ért abból, amit lát. Gurnemanz kérdésére, hogy tudja-e, mit látott, Parsifal a szívéhez kap, és bizonytalanul megrázza a fejét, mire Gurnemanz keserűen útjára küldi, mondván: „Az vagy, egy balga semmi más!” (11)

Ehhez hasonló élményben részesül Oedipa is, miután elhagyja Kinneretet, és egy „páratlan vallásos pillanat közepében” találja magát, férjére, Muchóra gondolva, aki talán valami ilyesmit érzett, amikor „a hangszigetelt üveg mögül nézte valamelyik kollégáját, akinek koponyáján rendben klappol a fejhallgató, és olyan stilizált mozdulatokkal dobja föl a következő lemezt, mint ahogy egy papi személy bánhat a krizmával, a tömjénnel, a kehellyel[!]”. (20) Csakhogy a szmog sűrűsödik, a „vallásos pillanat” véget ér, és Oedipának, Parsifalhoz hasonlóan, fogalma sincs arról, mit is látott valójában.

Ezeknek a jeleneteknek a jelentősége abban áll, hogy mind Parsifal, mind Oedipa érzi: valami történt vagy rövidesen történni fog velük. Ezen a ponton Parsifal már több,

¹⁴ Erich RAPP, *Wagner operakalauz*. Bp., 1976, ford. ORMAY Imre, 180.

mint egy balga ifjú, csakúgy, ahogyan Oedipa sem toronyba zárt „méla hajadon” többé: mindketten valami cél felé törnek, csak még egyikük sem tudja, valójában mi is az. Ez a tény egybeesik a morálfilozófia azon nézetével, mely szerint „az esetleges ember morális nevelődése a »nem tudom« pontján kezdődik”.¹⁵

A felismerés új tudatállapotát mindkettőjük számára a csábítás hozza meg. Ennek demonstrálásaként érdemes felidéznünk, hogyan csábítja el Kundry Parsifalt, Metzger ügyvéd pedig Oedipát. Nem szabad elfelejtenünk azt, hogy Parsifalt Klingsor varázskertjében próbálják meg elcsábítani, az emberi érzékek becsaphatóságára épült hamis világban. Klingsori megtévesztés áldozatának érzi magát Oedipa is, amikor először találkozik Metzgerrel. A meglepett nő ugyanis a következőket látja:

[Metzger] [o]lyan jóképű volt, hogy Oedipa először azt gondolta: *Ők*, valakik oda-fönt, át akarják vágni. Ez biztosan színész [...] Óriási szeme ragyogott, pillái mérték-telenül hosszúak voltak, ördögi mosoly villogott a tekintetében; Oedipa azt kereste, hol vannak a reflektorok, a kamerakábelek, de csak a férfi volt ott... (24)

Oedipa úgy gondolja, „át akarják vágni”, és valóban rá is szedik, mégpedig tulajdon érzékszervei, amelyeket olyannyira eltorzított a kortárs tömegkultúra médiaorientált pre-konceptiókkal átítatott baudrillard-i „szimulakroma” (napjaink Klingsor-kertje), hogy azok teljesen megbízhatatlanná váltak. A későbbiekben az ügyvéd egy szexuális játékra – ún. „Boticelli-vetközös”-re – csábítja Oedipát, amelynek erotikus töltetét a nő azzal próbálja hatástalanítani, hogy a körülötte található összes ruhadarabot magára húzza. Tony Tanner szellemesen jegyzi meg, hogy Oedipa „eközben egy olyan örülten eklektikus kultúra groteszk jelképévé válik, amely túllöti magát mindenféle innen-onnan összeszedett szellemi fabrikációkkal”.¹⁶ Oedipa viszont még így sem képes ellenállni Metzger jelentette kísértésének, mivel „többrétegű védővonala alatt valójában védtelen, mezítelen és kiszolgáltatott”,¹⁷ így az ügyvéd csábítási kísérletét végül siker koronázza.

Oedipa fondorlatos védelmi stratégiájával ellentétben, Parsifal a Viráglányok szinte leplezetlenül erotikus célzatú közeledésére, majd később Kundry egyértelmű csábítási kísérletére passzív módon reagál. Tiszta tudatát még nem fertőzték meg semmilyen kultúra vagy társadalom személyiségtorzító koncepciói és előítéletei, így Parsifal nem sejt csapdát. Úgy tűnik, ő a tökéletes préda a klingsori fekete mágia számára, mivel Parsifal, Oedipával ellentétben, meg sem próbálja elrejtteni védtelenségét. Azonban Kundry minden női fortélyja ellenére a gyermekkor utolsó és a férfikor első csókja után a tiszta balga nem zuhan öntudatlan kábulatba, ahogyan csábítója várná, hanem fölkiált: „A mély seb! A mély seb! Az én testemben lángol! [...] Óh! Óh! Amfortas! Szánlak téged!” (14)

Ami itt történik, az nem más, mint Parsifal öntudatra ébredése, amelyhez Kundry csókja segíti hozzá. Itt válik világossá, hogy az ifjú ember ösztönszerűen vonzódik azokhoz az értékekhez, amelyeket Amfortas, Monsalvat és maga a Szent Grál képvisel. Amfortas fájdalma Parsifal oldalában fölhozza az ifjú morális tudatának mélyéről a részvét (*Mitleid*) képességét, és ezáltal válik egyértelművé, hogy ő az, akit a régi jóslat úgy emleget, mint „részvét bölcse, a balga szent” (8) (*Wissend durch Mitleid, der reine Tor*), kinek

¹⁵ HELLER, *i. m.*, 84.

¹⁶ TANNER, *i. m.*, 176.

¹⁷ *Uo.*

feladata a Megváltó megváltása. „Ez az opera középpontja:” – állítja Heller Ágnes – „Parsifal egyetlen megrázkódtatás során rátalál sorsa ösvényére, és önmagává válik.”¹⁸ Kundry csókja nyomán Parsifal nemcsak a részvét, hanem a morális értékítélet képességére is szert tesz, és a klingsori hamis világ fekete mágiájának ellenében definiálja magát, azzal, hogy a lándzsával a kereszt jelét rajzolja a levegőbe, mondván: „porba ez döntse mind, ezt a csalfa varázst!” (15)

Oedipa esetében is hasonló dolog történik, ám sokkal összetettebb módon. Bár úgy tűnik, Oedipa kikerülhetett volna a metzgeri csábítás hálójából, ehelyett mégis „odarohant a férfihoz, rázuhant, és csókolgatni kezdte, hogy fölébressze”. (38) Ez minden bizonnyal azt jelenti, hogy „benne van a játékban”. Fejlett civilizációedzett tudata és mind fizikálisan, mind metaforikusan „többrétegű védelme” ellenére ösztönös (jelen esetben szexuális) „hajlamai” olyan ösvényre vezetik, amely látszólag már nem is lehetne távolabb Parsifaltól. Mint Bernard Duyfhuizen mondja: „Oedipa elveszíti identitásának egyik jelentését; Metzger behatolása az életébe megszakítja élettörténetének azt a vonalát, amely a hűséges háziasszonyról szól.”¹⁹ Cserébe viszont identitása egy merőben új jelentéssel gazdagodik.

Rappl érvelése szerint Kundry csókja hozza meg a tudást Parsifal számára, és ébreszti rá küldetésére.²⁰ Oedipa esetében is hasonló jelenséggel találkozunk: Metzgerrel folytatott viszonya egyfajta beavatás erejével bír a számára, mint azt az alábbi idézet bizonyíthatja:

Aztán késedelem nélkül nagyon különössé váltak a dolgok. Mikor Oedipa nekilátott, hogy föltárja azt, amire a Tristero-rendszer, vagy egyszerűen Tristero néven gondolt [...] az is célja lehetett, hogy véget vessen toronybéli burokéletének, akkor pedig logikus, hogy a kiindulópont nem volt egyéb, mint félrelépése Metzgerrel azon az éjszakán; teljesen logikus. Talán ez volt, ami később a legjobban háborgatta; ahogy az egész logikusan összeillett. Mintha körös körül [...] valamilyen kinyilatkoztatás volna folyamatban. (40)

Vajon miért háborgatja Oedipát annyira az, ahogyan az egész logikusan összeillik? Minden valószínűség szerint azért, mert rájön (de legalábbis sejt), hogy a kinyilatkoztatás csak akkor lesz teljes, ha ő maga próbálja meg kibogozni, hogyan és miért illeszkednek bizonyos jelek és nyomok. Más szóval: kezd tudatára ébredni, hogy a kinyilatkoztatás csak saját értelmezésén keresztül fog kibontakozni. És ez az, ami új identitást ad neki: az interpretátor vagy, Tony Tanner szavaival, a „kriptológus”²¹ identitását. Bár még teljesen össze van zavarodva, konfúziója az első konkrét készítés arra, hogy tudatos erőfeszítéseket tegyen egy rejtély (rejtvény) megoldására, és ez új jelentést ad életének. Ha Parsifal küldetéstudata a fájdalom megtapasztalásából fakad, akkor állíthatjuk, hogy Oedipáé az összezavarodottság talaján ver gyökeret. Oedipa ugyanúgy el akarja oszlatni a zűrzavart, mint Parsifal Klingsor hamis világának „csalfa varázsát”.

Míg Parsifal morális önmegvalósítása etikai (és nem isteni!) predesztinációnak tudható be, ugyanez Oedipánál a káoszból rendet teremteni akarás alapvető emberi késztetésére vezethető vissza. Mindketten ezen a ponton törnek ki végleg addigi énjük börtönéből,

¹⁸ HELLER, *i. m.*, 99.

¹⁹ DUYFHUIZEN, *i. m.*, 92.

²⁰ RAPPL, *i. m.*, 182.

²¹ TONY TANNER, *City of Words*, NY, Harper, 1979, 174.

amelynek látszólagos védelmébe már semmiképpen sem akarnak visszamenni, és a regresszió helyett különös módon megkapott (és nem kivívott!) szabadságukat választják. Morális-egzisztenciális választás ez: mindkét protagonista tudatosan lép rá a keresőlovagok útjára, és erre mindkettőjüket morális éntudata készíteti. Bár Oedipa esetében nem elég pusztán átkot mondani a körülötte lévő szimulakrum-világ csalfa varázsára, számára ez ugyanúgy morális választás, mint a maga választása Parsifal számára, akit ősi jóslat predestinál a keresőlovag-szerepre.

A választás és a predestináció látszólag egymásnak ellentmondó fogalmak, ám a paradoxon föloldható: Parsifal predestinációjáról a jóslat ad hírt, ami azonban önmagában még nem jelenti azt, hogy ő lenne a „balga szent”. A jóslat akkor válik valóra, amikor Parsifal saját oldalában érzi Amfortas sebének fájdalmát: ekkor viszont már maga veszi kézbe a sorsát, és nem azért, mert erre volna predestinálva, hanem egyszerűen nem cselekedhet másként: morális öntudatra ébredése nyomán önmagát morális személynek választotta. Innentől kezdve csak ezt az utat járhatja, mivel etikai szempontból csak ez a választás létezik.²² Oedipa ugyanígy nem akar többé visszahelyezkedni „Galambbegy-kisasszony” szerepébe, az értelmezés mellett kötelezve el magát, és ha valóban rendet akar teremteni abban a káoszban, amelynek még csak az előszele csapta meg San Narcisóban, akkor számára sem létezik más út, mint hogy morális személynek válassza önmagát. De vajon hogyan folytathatja útját tovább a két keresőlovag?

Nietzsche értelmezése szerint Parsifal „önteremtő *Naturbursch*”, aki nemes barbár harcosok módjára viselkedik. „A ragadozó madarat teszik felelőssé azért, mert ragadozómadár”²³ – mondja a filozófus, azt sugallván, hogy az egzisztencia „primitívebb” szintjein is föl kellene állítani olyan morális mércét, amely független azoktól a metafizikai értékektől (mint például a részvét), amelyek képesek „morális középpontot” alkotni. Kérdés, milyen mércé áll rendelkezésére az Oedipa Maashoz hasonló egyén számára. Az olyan keresőknek, aki eljut annak a felismeréséig, hogy cselekednie kell – ám a világ, amelyben él, korántsem a Grál világa –, és túlhaladta azt a nietzschei világot is, amelyben az értékek átértékelése még lehetségesnek tűnt.

Dialektika, entrópia, dodekafónia: világmodellek a *Parsifalban* és *A 49-es tételben*

Parsifal és Oedipa bezártságának taglalásakor érintőlegesen említettük, hogy mindkét szereplő kívülálló a sajátján kívüli világ(ok)ban, és ez akadályozza meg számukra az adekvát kommunikáció fenntartását. A jelen fejezetben (1) a két műben együttesen létező világok természetét kívánom feltárni, vagyis azt a közeget, amelyben a keresőlovagok mozognak, valamint (2) rá szeretnék világítani az opera és a kisregény zenei dimenzióira, amelyek érdekes módon modellezhetik a művek morálfilozófiai aspektusait.

A Parsifal esetében Erich Rappl alábbi szavai meggyőzően vázolják föl a zenedráma világát:

²² „Kierkegaard megfogalmazásában önmagunk etikai választása annyit jelent, hogy olyan személynek választjuk magunkat, aki választ jó és rossz között [...] [és ezáltal] per definitionem a jót választottuk [...] Az a személy, aki etikailag választotta magát, a jót a jó kedvéért teszi, ám a rosszat sohasem a rossz kedvéért. Következésképpen, jó és rossz között választani eleve a jó választást jelenti.” In HELLER Ágnes, *Morálfilozófia*, Bp., 1996, 28.

²³ Idézi: HELLER, *i. m.*, 87.

[A] haragvó Klingsor az abszolút rossz és a fekete mágia birodalmát alapította meg a Grál birodalmának abszolút jósága és fehér mágiája ellenében [...] A világnak a jó és a rossz birodalmává történő kettéosztásával végződött a tiszta és sérthetetlen első Grál-dinasztia korszaka.²⁴

A fenti sorok egy dialektikus, a „jó” a „rossz”, a fehér és fekete mágia poláris ellentétére épülő mikrokozmosz képét vázolják föl, amely dialektika az operában teljes világot alkot. Ha a Grál-királyságot és Klingsor birodalmát a „jó” és a „rossz” (alapvető etikai kategóriák) allegóriájának tekintjük, világossá válik, hogy az egyik igazolja a másik létezését. Más szóval: Klingsor kastélyának és varázskertjének mint ellenerőnek a létezését Monsalvat és a Lovagrend teszi lehetővé, amelyek azt az erkölcsi viszonyítási pontot képviselik, amelytől a gonosz Klingsor eltévelyedett.

A *49-es tétel*ben azonban mintha éppen ez a viszonyítási pont tűnne el. Oedipa útrakerel, hogy végrehajtsa egy végrendeletet, amelynek üzenetei „nem akarnak egységes jelentésben földoldódní; ehelyett, az üzenetek jelentéstörődékeket szórnak szét egy olyan kultúrán keresztül, amely elvesztett mindennemű totalizáló mitológiát”.²⁵ A totalizáló elv hiányának következtében Oedipa számos rendszerrel (világgal) kerül kapcsolatba, amelyeknek így vagy úgy köze van Pierce végrendeletéhez: a Trysteró, a VESZTÜNK (*WASTE*), a Thurn és Taxis, az Inamorati Anonymus stb. Úgy tűnik, ezen rendszerek mindegyike önálló jogon léteznek, elkülönülve mindenfajta valódi vagy feltételezett centrumtól. Ahogyan a rendszerek száma egyre nő, a reveláció valószínűsége egyre csökken. A zárt rendszerek káoszában pedig egyre nehezebb lesz hinni bármiben, és ami végül megmarad Oedipának öngigazolásként, az a téboly: „remélte, hogy csak az elméje zavarodott meg; hogy ennyi az egész”. (170) Ebben a megvilágításban Oedipa fentebb idézett kérdése új jelentéstartalommal bővül, mint-ha azt mondaná: „Világok burjánzanak körülöttem. *Én is* vetítsek világot?”

Ezek a világműmodellek joggal emlékeztethetnek arra a jelenségre, amelyet Henry Adams a Szűz (*Virgin*) és a Dinamó (*Dynamo*) poláris szimbólumaival ír le *Education* című művében, amely szimbólumok a „középkori egység” és a „modern pluralizmus” mögött munkáló erők metaforáiként szolgálnak.²⁶ Az adamsi gondolatmenetet követve, könnyen helyezhetnénk a *Parsifal* egy, a Szűz és a Dinamó által bezárt kontinuum egyik, *A 49-es tételt* pedig annak másik végére. A két mű esetében azonban többről van szó, mint pusztán polaritásról: nem tekinthetők bipoláris ellentétek által meghatározott dichotómia két részének, hiszen még a *Parsifal*ban is fölfedezhető egyfajta különös ambivalencia, amely ellensúlyozni látszik a zenedráma látszólag kiegyensúlyozott dialektikáját. Hasonlóképpen *A 49-es tétel*ben is találhatunk némi világosságot a kisregény ravasz poliszémiája mögött. Különös módon azonban az ambivalencia és egyértelműség effajta játéka mindkét műben entrópiajelenségként csapódik le.

Mint korábban említettük, a *Parsifal*ban a fehér és fekete mágia szembenállása dialektikus egyensúlyt sejtet a mű keretein belül. Ez a szembenállás azonban nem indukál olyan dialektikus dinamizmust, amely a „rendszer” (mint „morális konstrukciót”) működőképessé tenné: a gonosz birodalma nem ösztönzi a Grál lovagjait arra, hogy önmagukat és azzal együtt saját birodalmukat még erőteljesebben definiálják a rosszal szemben.

²⁴ RAPPL, *i. m.*, 178.

²⁵ DUYFHUIZEN, *i. m.*, 81.

²⁶ TANNER, *City of Words*, 148.

Önmaga megcsonkítása miatt Klingsort kitaszította Titurel, az akkori Grál-király, mire az bosszúból megalapította saját birodalmát. Ezáltal Klingsor nemcsak ellenerőt hozott létre a Grál-lovagrend „erkölcsi monopóliumával” szemben, hanem romlásba és dekadenciába is taszította azt azért, hogy megsebezze Amfortast a Szent Lándzsával (amelyet aztán el is ragadott tőle).

Klingsor birodalma könnyen fölfogható egy termodinamikai rendszer részeként, amely energiát von el a rendszer másik részétől, ami által azonban az előbbi energiája nem növekszik, csak az utóbbié csökken. Ily módon entropikus kiegyenlítettség felé tartó állapot alakul ki: a kasztrált Klingsor megsebzí Amfortast és elrabolja a Szent Lándzsát (amely tulajdonképpen maskulin szimbólum). Ennek következtében a király alkalmatlanná válik a Grál őrzőjének szerepére. Ekképpen csempészi be a gonosz saját világának démoni dekadenciáját az „abszolút jószág” birodalmába. Ha azonban Klingsor valóban átvenné a hatalmat a Grál fölött, mint ahogyan reméli („gyógyulást soha nem lel a szentségek öre, s tudom, megszerzem, s őrizem majd a Grált” [11]), az az entropikus folyamat beteljesedését jelentené. Minden lovagot meg kellene betegítenie, mint ahogyan azt Amfortastal tette, amely esetben viszont egy „halott birodalmat” foglalna el, és egy „jelentését veszített Grált” őrizhetné.²⁷ Ez pedig a szembenálló etikai álláspontok összezavarodását jelentené a termodinamikai rendszer molekuláinak összekeveredéséhez hasonlóan. Mindez – a hőhalál mintájára – azon értékek teljes megsemmisülését eredményezné, amelyek a Szent Grállal, azon keresztül pedig a moralitással asszociálhatók.

A Pynchon-műben Jézus Arrabal szavaiban fedezhetjük fel a hasonlatosságot. Arrabal elmondja Oedipának, mi történik, ha egy másik világ behatol a miénkbe: „Többnyire békésen egymás mellett élünk, de ha a kettő [világ] érintkezik, leszakad az ég.” (118) A mexikói anarchista szavait akár magyarázatként is elfogadhatjuk arra vonatkozólag, miért is nem „szakad (még) le az ég” *A 49-es tétel*ben: minden bizonnyal azért, mert a különböző világek hathatósan el vannak szigetelve egymástól. Talán ez az, amit Oedipa „világosságként” érzékel, amint először meglátja San Narciso nyomtatottáramkör-világát, és sokkal később, amikor azt olvassuk: „Minden megfejtési kulcsnak, amire rátalál, a maga módján érthetőnek kell lennie, és amennyire csak lehet, maradandónak.” (116) Mindezt pedig csodálatosan allegorizálja a siketnéma delegátusok tánca, akik fogyatékoságuk ellenére mégsem ütköznek össze egymással, amire „Az egyetlen lehetséges megoldás [Oedipa szerint] valamiféle elgondolhatatlan zenei rend, a sok ritmus, az összes hangnem találkozása, olyan koreográfia, melyben minden pár – fogaskerék gyanánt – simán, predestináltan összekapcsolódik.” (130) Az „elgondolhatatlan rend” látszólag pozitív töltetű fogalom, hacsak ezt a rendet nem a Trysterónak köszönhetjük: annak a rejtőzködő rendszernek, amely úgy akadályozza meg az ütközéseket, hogy elszigeteli és elidegeníti magát a főnálló társadalmi (és ezzel együtt valószínűleg morális) rendtől. Az entrópia ebben az esetben nem elsősorban a hőhalálszerű kiegyenlítődés metaforája, mint a *Parsifal*ban, hanem sokkal inkább az elszigeteltség és az elidegenedtség okozta kommunikációképtelenségé. Ahogyan Frank Kermode fogalmaz: „Egy olyan világban, ahol a pszichiáterek paranoid fantáziálásnak adnak tápot, és az ügyvédek mániája az, hogy Perry Masonnel rivalizáljanak, mindenki saját, különbejáratú jelentésuniverzuma felé tart...”²⁸ Az elidegene-

²⁷ Vö. HELLER, *i. m.*, 75.

²⁸ Frank KERMODE, *The Use of Codes in The Crying of Lot 49*, in *Thomas Pynchon*, 12.

désből adódó kommunikációképtelenség azonban idővel ugyanúgy entropikus kiegyenlítődéshöz vezet, mint két világ összeütközése.

Néhány kritikus olyan ellenrendszerként értelmezi a Trysterót, amelyet Pynchon San Narciso nárcisztikusan önimádó világával szemben állít föl.²⁹ Ha így volna, az valóban kétségbeejtő lenne, mivel itt korántsem két egymással szembenálló, jól elkülöníthető értékrendet képviselő erőt, még csak nem is két ütköző világot, hanem két „negatív alternatívát”³⁰ látunk: két olyan világot, amelyek elérték a bénító entropikus egyensúlyt, amely a *Parsifal*ban még csak fenyegető lehetőségként van jelen. A *49-es tétel* lapjain keresztül olyan világba nyerünk betekintést, ahol Klingsor már átvette a hatalmat a Szent Grál fölött. Egyetérthetünk Debra A. Castillóval, aki azt mondja, hogy „a káosz, a rendhez és az értelemhez való megtéréssel szemben, ellenáll az értelmezésnek, de nem úgy, mint rosszindulatú erő, hanem mint egyfajta halálos tehetetlenség [...] ez nem annyira kezdetek és végek kérdése, vagy egy olyan rejtvényé, amelyre választ ígérünk, hanem inkább [...] két olyan érthetetlenül bonyolult reprezentációs forma ütközik, amelyek egyformán halálosak és életletlenítőek.”³¹

A *Parsifal* első felvonását, mint említettük, hasonló tehetetlenségérzet lengi körül. Mégis, ha nézzük vagy hallgatjuk az operát, aligha fedezhetünk fel benne bármiféle „entropikus kiegyenlítődést”, aminek oka az, hogy az entrópia lehetősége csak a narratíva szintjén van jelen: a zene emeli ki a librettót a tehetetlenség csapdájából, és helyezi vissza a dialektikus értelmezhetőség keretei közé. Klingsor ugyan dekadens romlást hozott a Grál-lovagok rendjére, hasonlóvá téve azt saját, fekete mágiás világához, mégis míg a librettó entrópiát sejtet, a zenei vezérmotívumok tonalitása jól elkülöníthető értékeket reprezentál. Carl Dahlhaus jegyzi meg a következőket:

[A] Parsifal zenei motívumait nagyban a kromatika [tonális bizonytalanság], és diatonika [tonális stabilitás] közötti ellentét határozza meg: a kromatika, amely Klingsor királyságát festi le, Amfortas szenvedését is kifejezi, míg a diatonika kifejezési skálája Parsifal motívumának naiv egyszerűségétől a Grál-téma fenségességéig terjed.³²

A fent vázolt szembenállás bizonyítékeként talán elegendő összevetnünk a Grál-, illetve Utolsó Vacsora-motívumok szilárd Asz-dúr tonalitását Kundry és Klingsor tonálisan eléggé meghatározhatatlan témájával; sőt amikor Kundry földidézi, hogyan nevetett Krisztus arcába, a zene egy pillanatra közelebb kerül az atonalitáshoz, mint a kromatikához.

Míg a tonális stabilitás és bizonytalanság együttes jelenléte egy zeneműben az adott mű tonalitását erősítheti, egy tisztán atonális mű gyakran keltheti az entropikus káosz érzetét. Arnold Schoenberg kidolgozta a tizenkétfokúságot (dodekafónia) a tonalitással szemben. Ennek alap gondolata egy adott skála minden hangjának „egyenlősége”, aminek következtében folszámolódik a hangok funkciója és különbözősége. Itt már nem beszélhetünk tonikáról, dominánsról, szubdominánsról vagy vezérhangról. Ez a zenei jelenség meglepő hasonlatosságot mutat azzal, ami egy entrópia felé haladó termodinamikai rendszer molekuláival történik. A dodekafon zenemű komponistájának kezét számos szigorú

²⁹ Lásd erről: ABÁDI NAGY, *i. m.*, 425.

³⁰ Lásd: *Uo.*

³¹ Debra A. CASTILLO, *Borges and Pynchon: The Tenuous Symmetry in Art*, in *New Essays on Lot 49*, 30.

³² Carl DAHLHAUS, *Richard Wagner's Music Dramas*, Cambridge UP, 1979, 151.

szabály köti, és ez a hangok radikális uniformizálódásának következtében olyan rend létrejöttét sejteti, amely előbb-utóbb uniformizált mozgásba merevedik, és nemhogy gátolná, hanem inkább fölgyorsítja az entropikus folyamatot.³³ Atonális zeneművek nemritkán keltik a tehetetlenség és káosz érzete mellett a célnélküliség benyomását: már nincs tonikánk, ahová megérkezhetnénk, és felismerhető célok hiányában olyan, mintha nem tudnánk, merre haladunk. Joggal támadhat a hallgatónak olyan érzése, hogy az adott mű univerzumán belül bármi megtörténhet. Ugyanez az érzés kerítheti hatalmába *A 49-es tétel* olvasóját is, és ez hozza közel a kisregényt a zene világához.

David Cowart Pynchonról szóló könyvében egész fejezetet szentel a pynchoni prózában található zenei utalásoknak. Nagy hangsúlyt kap gondolatmenetében a tizenkétfokú és szeriális zene, amelynek Cowart nagyon helyesen nem pusztán illusztratív jelentőséget tulajdonít. Közvetlen zenei utalások bőven találhatók a *Gravity's Rainbow* (*A gravitáció szivárványa*) című mamutregényben, közvetett, metaforikus síkon azonban jó néhányat fölfedezhetünk *A 49-es tétel*ben is. Mintha Cowart zenei terminológiába oltott metaforikus összegzését adná a kisregénynek, azt állítja, hogy „Oedipa Maas fölfedezi, hogy országa jól-temperált [tonális] skálán mozgott, amely túl sok lehetőséget kizár, különösképpen a változatosság és a választás lehetőségeit [...] [A]rra kárhoztatva, hogy csak az amerikai konszonzanciát vegye észre, és abban higgyen, Oedipa Maas először nem veszi észre a kiábrándult, elidegenedett embert abban a társadalomban, amelyben maga is él.”³⁴

Amit Cowart hangsúlyozni látszik az atonális zene Pynchon műveiben föllelhető konnotációival kapcsolatban, az a végtelen szabadság, amelyet az atonalitás kínál a tonalitás „kényszerzubbonyával” szemben. Cowart szerint a tonalitás „nagyon szűklátókörű elképzelés arról, hogy mi az, ami zeneileg kellemes lehet”.³⁵ Oedipa viszont észreveszi és megtapasztalja az „amerikai disszonzanciát” az „amerikai konszonzanciával” szemben. Nem tölti el osztatlan örömmel, hogy megismerheti a „változatosság és választás” azon lehetőségeit, amelyek eddig rejtve maradtak előtte. Más szóval: amit Oedipa megtapasztal, az nem szabadság, hanem frusztrációval vegyes összezavarodottság, mert nem képes megfejtetni a fölfedezett rendszerek jelentését, és a központi viszonyítási pont eltűnni látszik. Az egzekutrix minden bizonnyal úgy érzi magát, mintha Swedenborg egében lenne, ahol nincsenek semmiféle koordináták vagy irányok.³⁶

Tovább szőve a zenei analógiát, Oedipát egy atonális zenemű „beavatatlan” hallgatójaként is szemlélhetjük. Csábító például a San Narcisó-i nyomtatott áramkör metaforáját Pierre Boulez vagy a kisregényben említett Karlheinz Stockhausen (43) partitúráira vonatkoztatni, amelyek, nemritkán eltérve a hagyományos kottairástól, aligha árulnak el többet első látásra, mint egy nyomtatott áramkör a hozzá nem értőknek. Az üzenetek Oedipa számára valóban nem akarnak egyetlen jelentésben földoldódní, ahogyan a disszonzancia sem oldódik föl konszonzanciában, ha eltöröljük azt a rendszert, amely biztosítaná, hogy történjék bármi, a mű a tonikán ér véget, tökéletes harmónia érzetét keltve. A tonalitáshoz hasonló irányító elv hiánya abban az esetben jelenthetne szabadságot Oedipa számára, ha földadná berögzött („konszonzáns”) elvárásait, melyeknek egyike az, hogy egy rejtélyt revelációnak kell követ-

³³ Vö.: TANNER, *City of Words*, 144.

³⁴ DAVIS COWART, *Thomas Pynchon: The Art of Allusion*, Carbondale: Southern Illinois UP, 1980, 83–85.

³⁵ COWART, *i. m.*, 84.

³⁶ Schoenberg maga hasonlítja zenéjét a Balzac *Seraphitájában* leírt „Swedenborg egéhez”, amelyben „nincs abszolút lent, abszolút fent, előre vagy hátra”. In *Style and Idea*, London, Faber, 1975, 113.

nie. Ezt sugallja ösztönös teleológiaérzéke, amely hasonló a tonális művekhez szokott hallgató hasonlóképpen működő „zenei ösztönehez”. Oedipát félrevezeti, amit lát és tapasztal.

Ez nem eshet meg Parsifallal, mivel az a jelentés- és értékrendszer, amelyben ő mozog, jól látható morális középponttal működő, „kitüntetett”³⁷ rendszer, így „ösztönei” – hite és morális meggyőződése – a megfelelő ösvényre terelik a Grál-lovaggá érés útjára lépett ifjút, hogy ez az ösvény Monsalvatba és egyben a revelációhoz meg saját morális önmegvalósításához is elvezesse. Parsifal cerebrális értelemben először nem érti, mi is a Grál jelentősége a keresztény mitológiában, még Gurnemanz részletes magyarázatának ellenére sem. Csak akkor világosodik meg benne a Grál értelme, amikor Kundry csókja nyomán az oldalában érzi Amfortas égő sebéét. Nem mintha megértette volna, mi történik vele. Inkább arról van szó, hogy felszínre tört ösztönös „morális intuíciója”, amelyet Wagner Mitleidként parafrázált. Parsifal „morális intuíciója” nagyon hasonlít a Roland Barthes által emlegetett „olvasói szemre” és „tonális fülre”,³⁸ amelyek lehetővé teszik az olvasó vagy a hallgató számára, hogy ösztönösen tudatában legyen annak, hogyan folytatódik vagy ér véget egy narratíva, illetve egy zenemű.

„Hogyan élvezhetnénk egy játékot, ha nem vagyunk tisztában annak szabályaival, azzal, hogy mikor beszélünk nyesett, vagy hajlított labdáról, ha nincs elképzelésünk a stratégiáról és a taktikáról?” – teszi fel a kérdést Schoenberg, arra célozva, hogy a tonalitás határain kívül a fent leírtakhoz hasonló ösztönös anticipációk nem lehetségesek.³⁹ Oedipa frusztrációval vegyes összezavarodottsága is leginkább annak tudható be, hogy nem érti annak a játéknak a szabályait, amelybe belekeveredett, mint ahogyan nem tudunk megfelelő módon értelmezni egy dodekafon vagy szeriális művet sem anélkül, hogy ismernénk előbbi alapsorát, illetve utóbbi hang-, ritmikus és dinamikai sorainak fölépítését. Oedipa nyilvánvalóan nem ismeri Pierce Inverarity végrendeletének és az azon keresztül megpillantott rendszereknek az „alapsorait”. Ahhoz azonban, hogy Oedipa megismerhesse a rendszerek „alapsorait”, föl kell adnia konvencionális teleológiaérzékét, és rá kell lépnie a kar-teziánus útra, csakúgy, mint egy atonális zenemű hallgatójának. Bizonyára nem véletlen, hogy Pierre Boulez a következőképpen jellemzi egyik legnehezebb művét (*Structures*):

Számomra ez olyan kísérlet volt, melyet kartéziánus kételkedésnek nevezhetnénk, hogy mindent újra kérdésessé tegyünk, hogy tisztára söpörjük az örökségünket, hogy mindent újra kezdjünk a semmiből, hogy meglássuk, hogyan lehetséges újra létrehozni olyan [zenei] írásmódot, amely olyasvalamivel kezdődik, ami kizárja a személyes invenciót.⁴⁰

Boulez Descartes-értelmezésében azonban homályos marad, hogy mire hagyatkozzunk értékítéletek terén, miután tisztára söpörtük örökségünket. Úgy tűnik, a világ, amelyben Oedipa él, közel került ehhez a ponthoz. A következő szakaszban azt a kérdést kívánom megvizsgálni, hogy morális értelemben valóban tisztára söpörhető-e örökségünk, és lehetséges-e vagy szükséges-e az egyén számára bármivel is pótolni azt. Más szóval: jelenthet-e valamit a Szent Grál *A 49-es tétel* világában, vagy az összeomló értékrend maga alá temeti, „visszaveszi” az általa szimbolizált értékeket?

³⁷ Lásd: MÉSZÖLY Miklós, *A tonalitás és tonalitás történetéről*, in *Valóság*, 1965/2, 34ff.

³⁸ Roland BARTHES, *S/Z*, New York, Farrar and Giroux, 1974, 30.

³⁹ SCHOENBERG, *i. m.*, 149.

⁴⁰ Idézi: Christopher BUTLER, in *After the Wake: Essay on Contemporary Avant-Garde*, Oxford UP, 30.

Reveláció vagy visszavétel?

„Ez lesz az én *Parsifalom*” – írta 1943-ban Thomas Mann fiának, Klausnak arról a regényről, amelynek élete elkövetkezendő három évét szentelte: a *Doktor Faustus*ról.⁴¹ Mann talán pusztán arra utalt, hogy a készülő regény ugyanúgy öregkora nagy alkotása (netán hattýúdala) lesz, mint a *Parsifal* Wagnernak, az analógia mégis elgondolkodtató. Annál is inkább, mivel a regény szoros kapcsolatban áll a tizenkétfokú zenével, és zeneteoretikusok gyakran citálják a művet, ha a modern zene zenén kívüli – különösen etikai – implikációit taglalják.

Az elsődleges ok, amiért a *Doktor Faustus* szerepet kap a jelen kontextusban, azzal a híres-hírhedt kijelentéssel függ össze, amelyet a regény fiktív zeneszerző hőse, Adrian Leverkühn tesz monográfusának, Serenus Zeitblomnak a jelenlétében:

- Tudod, mire jöttem rá? – mondta. [Leverkühn] – *Nem szabad lennie.*
- Minek nem szabad lennie, Adrian?
- A jónak, nemesnek – válaszolta. – Amit emberinek mondanak, noha nemes és jó... Visszavonatik. Visszavonom.
- Nem értek egészen, kedvesem. Mit akarsz visszavonni?
- A Kilencedik szimfóniát – felelte. És aztán már nem szólt... (579)⁴²

Mint ismeretes, Leverkühn a regény lapjain „feltalálja” a schoenbergi dodekafóniát – Schoenberg nevének említése nélkül. A zeneszerző felháborodását azonban nem elsősorban a „szellemi tolvajlás” ténye, hanem a tizenkétfokúság meglehetősen sajátos manni–adornói értelmezése váltotta ki, mely szerint a dodekafónia a fiktív zeneszerző diabolikus erőkkkel kötött paktumának záloga. A fent idézett részletben Leverkühn „természetesen” Beethoven *Kilencedik szimfóniájáról* beszél, de mondhatta volna akár a *Fideliót*, a *Missa Solemnist*, Bach *h-moll Miséjét*, Mahler *Feltámadás szimfóniáját* és természetesen a *Parsifalt* is. Ez pedig a schoenbergi fordulatot óhatatlanul egy etikai paradigmaváltással asszociálja, arra utalván, hogy a tonalitás elhagyása után, az alternatív komponálási metódus nem egyszerűen művészi eszközt reprezentál, hanem inkább ellenrendszert azzal az addig univerzálisnak tekintett rendszerrel szemben, amelynek szabályai szerint a fent említett művek mindegyike íródott. Olyan művek ezek, amelyeket nyíltan föl vállalt etikai tartalmuk köt össze egymással a zene univerzumában: mindegyikük olyan egyetemesen „morális” képzeteket idéz meg, mint az öröm, a szabadság, valamint a keresztényi feltámadás és megváltás koncepciói. Ezen művek „morális üzenete” olyannyira erőteljes, hogy létezésük elképzelhetetlen egy etikai univerzumon kívül, amely univerzum egy – társadalmilag, történelmileg és etikailag meghatározott – viszonyítási pontot, központi igazságot – *aletheiát* – feltételez. Márpedig a tonalitás elhagyását, nagyban köszönhetően Theodor Wiesengrund Adorno zenefilozófiájának, egy addig abszolútnak vélt „morális középponttól” való eltávolodás metaforájaként kezdték interpretálni.

A Parsifal harmadik felvonásának katartikus zárójelenete, amikor Parsifal visszatér Monsalvatba, már nem „tisza balgaként”, hanem érett lovagként fedve föl a Grált, az aletheia létezése mellett tesz hitet. A Parsifal narratív kerete olyan kitüntetett szemantikai

⁴¹ Lásd erről: Pók Lajos, *Thomas Mann világa*, Bp., 1976, 153.

⁴² A regényt az alábbi kiadás alapján idézem: Thomas MANN, *Doktor Faustus*, ford. SZÖLLŐSY Klára, Bp., 1977

rendszerként értelmezhető, amelyen belül a megváltás és megtisztulás koncepciói, valamint a zenedráma nagyszabású apoteózisa elnyerhetik valódi jelentésüket. Ezen keresztény etikából merített koncepciók szimbóluma a Szent Grál, amely a megkérdőjelezhetetlen törvényt és rendet, a központi igazságot jelképezi. Az opera drámai lendülete, amint az előző szakaszban taglaltuk, nemcsak Parsifal csodálatos fejlődéséből fakad, hanem abból is, hogy a rend és a törvény visszaáll az entrópia szélére sodródott lovagrendben. Amikor Parsifal nagypénteken Monsalvatba érkezik, Gurnemanz lesújtva fogadja, és elmondja neki, hogy: „Szekrénybe zártan pihen rég a Grál [...] Mert szent kenyérhez többé nem jutunk [...] Nem hív már semmi hír [...] Teng és tesped tétlenül e had, kit hős vezére elhagyott...” (16) Heller Ágnes nem pusztán dekadens kultúra parafrázisaként értelmezi Gurnemanz szavait, hanem olyan világ megnyilvánulásaként is, amelyből eltűnt a központi igazság: ahol Isten nietzschei értelemben halott. Heller a következőképpen foglalja össze a Parsifal zárójelenetének implikációit:

Parsifal sorsa a megváltó megváltása, egy dekadens világ halott Istenének feltámasztása, a Grál – az Igazság – feltárása. Parsifalban kifejlődik az igazság akarása, s ezen igazságakaráson át visz értelmet egy értelmetlen világba. A szenvedésnek ismét van értelme, mint ahogyan az életnek és a halálnak is. Ahol visszaállítják az egyetlen igazságot, ott ismét van cél, értelmezés és akarat.⁴³

Heller értelmezésében a Grál-lovagok világa Parsifal érkezése előtt „dekadens” és „értelmetlen”, véleményem szerint azonban a „morális középpont” ekkor is jelen van. Bár a beteg Amfortas valóban nem képes feltárni a Grált és ezáltal igazolni a lovagrend létjogosultságát, a szekrénybe zárt szent kehely a lovagok rejtett „igazságakarását” jelképezi. Várják a pillanatot, amikor „a részvét bölcse, a balga szent” feltárja a szent kelyhet. Ezt látszik alátámasztani az opera narratív struktúrája is, amely oly módon épül föl, hogy megerősítse a Szent Grál föltárulását ígérő elvárásunkat. Roland Barthes passzusa meglepően relevánsnak tűnik a jelen kontextusban:

Az elvárás ily módon az igazság alapfeltételévé válik: az igazság, mondják ezek a narratívák, az, ami az elvárás végén jön. Ez az elgondolás nagyon közel hozza a narratívát a beavatás rítusához [...]. visszatérést jelent a rendhez, mivel az elvárás zűrzavar: a zűrzavar másodlagos [...] az igazság az, ami beteljesít, ami lezár.⁴⁴

A fent idézett sorok azt suggallják, hogy a *Parsifal*hoz hasonló narratívák egy minden emberben jelen lévő, „normatív” etikai mértéket feltételeznek. Csak ebben az értelemben válhat a narratíva (morális) beavatássá, amelyen mind a protagonista, mind az olvasó (hallgató, néző) átesik. Ez a főhős szempontjából a morális teljesség elérését, világa számára pedig a morális rend megszilárdulását jelenti.

A 49-es tételben viszont fordított a helyzet: a rend tűnik másodlagosnak, ami pedig „lezár”, az mintha örökre homályban maradna. Oedipának olyan émelyítő jelenségekbe kell belebotlania, amelyek valóban egy morális centrumtól való elidegenedést sejtetnek. Úgy tetszik, új morális rend van kialakulóban vagy alakult ki anélkül, hogy Oedipa észrevette volna. Olyan rend ez, amely szerint elfogadott az LSD-25 hatását vizsgálni „kertvá-

⁴³ HELLER, *i. m.*, 110.

⁴⁴ BARTHES, *i. m.*, 76.

rosi háziasszonyok kiterjedt paneljén” (13), teleszórni egy tó fenekét Olaszországból importált emberi csontvázakkal – „az amatőr könnyűbúvárok szórakoztatására” (27), valamint horogkeresztes karszalagokkal és SS-egyenruhákkal kereskedni a tanév előtti reklámkampány részeként (148).

Mindezek megdöbbenően emlékeztetnek arra a nietschei kijelentésre, mely szerint „nincsenek morális jelenségek, csak a jelenségek morális értelmezése létezik. Maga az értelmezés pedig extramorális eredetű”.⁴⁵ Oedipa azonban nem tudja elhatárolni magát attól, hogy morális alapon értelmezze mindazt, ami körülveszi: nem fogadja el az LSD-t Dr. Hilariustól, a Fangoso Lagúnák térképe halványan a Halottak Könyvére emlékezteti, és bánja, hogy nem vágta fejbe Winthrop Tremaine-t (röviden „Winner”, azaz „győztes” (!)), a horogkereszteskarszalag-kereskedőt „valamelyikkel a kéznél levő súlyos, tompa katonai tárgyak közül” (148), és megfeddi magát, mondván: „Gyáva nyúl vagy [...] Ez Amerika, ebben élsz, és hagyod, hogy ez történjen.” (148) Ezek a sorok azt sugallják, hogy Oedipa nem vesztette el ítélőképességét. Alkalmazható ide Joel Kupperman értékítélet-meghatározása:

Általában megkülönböztetünk olyan ítéleteket, amelyek arra vonatkoznak, mit kellene tenni, amelyek közül a súlyosabbakat morális ítéleteknek neveznénk; és ítéleteket, arra vonatkozólag, hogy mit érdemes birtokolni, kutatni, vagy elkerülni; az utóbbiak az értékítéletek.⁴⁶

Oedipa talán nagyon is tisztában van azzal, mit kellene tennie (hiszen visszautasítja az LSD-t, és fontolgatja Winthrop Tremaine fejbevágását), és ez morális ítéletek meghozatalának képességéről tanúskodik. Az viszont egyre kuszábbá válik benne, hogy mit érdemes tennie. Jelen esetben ez nem Oedipa értékítélő-képességének hiányára, hanem inkább olyan világ létezésére utal, ahol valódi értékek egyáltalán nem vagy már csak elvétve akadnak.

Kitűnően modellezi ezt a világot a Maxwell-démon, amely csak ül egy dobozban és különválasztja a gyors részecskéket a lassúaktól, és mivel a „Démon csak ül és válogat, a rendszerbe nem viszünk bele semmilyen munkát. Ezzel pedig megsértjük a Termodinamika Második Főtételét, mert semmiért kapunk valamit cserébe...” (84). A Maxwell-démon értelmezhető olyan civilizáció metaforájaként, ahol képzetek és ideológiák, mi több, individuális értékítéletek is „előre gyártott” formában érnek el az egyénhez (fogyasztóhoz), kiiktatva a kartézianus *cogito* elvét, és ezáltal az egyéni – ha úgy tetszik, morális – értelmezések autonómiáját. Így válik az egyénnek, a morális embernek etikai alapú egzisztenciája is bizonytalanná, és ebben az értelmezésben a „semmiért” kapott „valami” értéke szintén meglehetősen kérdéses marad.

A „valami semmiért” elve valójában a „semmit valamiért” elvére változik, és jelen esetben ez a „valami” nem más, mint az egyén autonóm értékítélete. Az egyéni értékítélet autonómiájának megtagadása leginkább egy „posztfausti lélekvesztésre” emlékeztet. Azért nevezhetjük posztfaustinak, mert az eredeti fausti „tranzakcióval” szemben semmiféle szerződést nem tartalmaz, így nem is igazi tranzakció: látszólag semmit sem kínál az egyén lelkéért cserébe. Lehetséges azonban, hogy az új morális rendben már eltűntek azok a talmi értékek is, amelyekkel Mefisztó Faustot kecsэгette, és igenis létezik szerző-

⁴⁵ Idézi: Ihab HASSAN, *Culture, Indeterminacy and Immanence*, in *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio UP, 1987, 48.

⁴⁶ Joel KUPPERMANN, *Character*, Oxford UP, 1991, 115.

dés és tranzakció, amelynek rejtett lehetőségeit az egyén csak akkor láthatja meg, miután föladta „elavult” erkölcsi elveit, vagyis miután eladta a lelkét. A folyamat irreverzibilitása ijesztő, és elkerülhetetlenül a megváltás nélküli erkölcsi halálhoz vezet, amint azt Mucho Maas (Oedipa férje) esete igazolja.

Sem Parsifal, sem Oedipa nem tekinthető Faust-figurának, annak ellenére, hogy Kundry csábítási kísérlete és Dr. Hilarius LSD-csalétke értelmezhető egyértelmű diabolikus kísértésként. Viszont sem Oedipa, sem Parsifal nem látja, mit nyerhetnének cserébe a lelkükért. Nem úgy Mucho Maas, aki igenis látja és el is fogadja a szerződést (vagyis az LSD-t Dr. Hilariustól), és ezáltal olyan dimenzióba nyer betekintést, ahol fel tudja bontani „az akkordokat, meg a hangszíneket, meg a szavakat, egészen az alaphangokig és a felharmonikusokig” (141). Mucho, eladva lelkét, a „tisztá hangok” univerzumába merül, olyan mélyen, ahol már nem képes meghallani Oedipa-Margit megváltó szavát. Itt válhat világozóvá, miért is hasít Oedipába „már-már szintiszta rémület” (37) az első San Narcisóban töltött éjszakán, amikor nem találja önnön képét a mosdóba esett törött tükör helyén: nemcsak a „nárcissusi önimádó létezés legfontosabb kelléke és szimbóluma”,⁴⁷ hanem az emberi arc, az emberarcúság hordozója is darabokban hever. Mucho „elkárhozása” pedig annak bizonyítéka, hogy az ördögi csábítások már korántsem jól körülhatárolható morális ellencentrum köré csoportosíthatók: a kísértés már nem ígér teljes – emberi módon leélhető – életet az elkárhozóknak. Ehelyett úgy tűnik, hogy a (poszt)modern diabólusz a morális értéktudat elcsökevényesítését tűzi ki célul, hogy az egyén „alaphangokra” és „felharmonikusokra” bonthassa az emberi létezést (beleértve a művészi alkotásokat is!), ezáltal súllyesztve azt vegytiszta amoralitásba. A kisregényben található zenei utalások áramkörét az a „bonyolult dodekafon” dallam zárja rövidre, amelyet Mucho fütyörész, ahogy végleg lelép a mű színpadáról (144). Hogy miért változott a feltehetőleg tonális „Meg akarom csókolni a lábadat” című szám – amelyet Mucho akkor fütyült, amikor Oedipa elhagyta őt Kinneretben – egy „bonyolult dodekafonná”, az a fentiek ismeretében aligha szorul magyarázatra.

Oedipa és Parsifal számára azonban a diabolikus kísértés visszautasítása (vagy ignorálása) azt jelenti, hogy kívülállók maradnak egy számukra idegen világban. Mindketten morális érzékükre támaszkodnak, ám az két különböző irányba vezeti őket. Parsifalt a részvét és a veleszületett erkölcsi tudat segíti át a viszontagságokon, és bár még mindig áll előtte egy buktató – a Kundry által összekuszált ösvények közül ki kell választania azt, amelyik Monsalvatba vezet –, semmi mást nem kell azonban tennie, mint hogy oldalához szorítsa a Szent Lándzsát, vagyis higgyen annak erejében. Ha visszatér Monsalvatba, már nincs többé akadálya a Grál fölfedésének, amely a Szent Lándzsával együtt a megtisztulás és megváltás záloga: központi és örök igazság hírnökei ezek, olyanok, amilyenekre Oedipa is szeretne rátalálni – mindhiába.

Azáltal, hogy Parsifal visszatér a Monsalvatba, hobbesi értelemben társadalmi szerződést köt: a *Naturbursch* társadalmi lényé válik, akire a szerződés értelmében jól körülhatárolható etikai szabályok vonatkoznak. Oedipa esetében viszont úgy tűnik, ez a társadalmi lény státus egyre bizonytalanabb, mert a szerződés feltételei zavarossá válnak. Ezt a társadalmi paktumot azonban korántsem Oedipa bontja föl, még csak nem is a társadalom, amelynek tagja. Sokkal inkább arról van szó, hogy egy központi értékrend dezinteg-

⁴⁷ ABÁDI NAGY, *i. m.*, 419.

rációja következtében nem létezik többé „a” Társadalmi Szerződés, és ennek fausti ellenpaktuma: számos szerződés köthető, amelyek azonban már nem rendezhetők el egy bipoláris etikai kontinuum mentén. Bár Oedipa tisztán látja elkárkozását, ha elfogadja Dr. Hilarius kapszuláit, (*[she] would be damned if she'd take the capsules he'd given her. Literally damned*),⁴⁸ mégis sokkal nehezebb megtalálnia a revelációhoz vezető ösvényt, mint a klingsori kísértést naivan figyelmen kívül hagyó Parsifalnak. Parsifallal ellentétben, akit erkölcsi értéktudata visszavezet egy közösségbe, Oedipa végül éppen azért találja magát egyedül, mert nem hajlandó feladni morális meggyőződését:

Az agy mosóm, akit kergetnek az izraeliek, megőrül; a férjem LSD-t szed, és mint egy gyerek, úgy botorkál egyre beljebb annak a kicicomázott mézeskalácsháznak a vég nélküli szobáiban, ami ő maga [...] az egyetlen házasságon kívüli pasim megszökik egy züllött kis tizenöt évesssel; aki a legjobb kalauzom a Trysteróhoz, kinyírja magát. Hová kerültem? (151)

Oedipa saját holléte felőli aggodalma a fentiek ismeretében indokoltnak tekinthető, és okai egy jól definiálható morális középponttól – „Abszolút Igazságtól” – való elidegenedéssel magyarázhatók. De vajon mennyire sýnyli meg ezt az elidegenedést Oedipa saját moralitása, és a sokat emlegetett Trysteró mennyiben tekinthető a Szent Grál másának? Más szóval: föladja-e Oedipa etikai álláspontját, és szervezett ellenerő-e a Trysteró, amely a Grál által szimbolizált morális értékek visszavételére törekszik?

Minden nyom, amire Oedipa rálel, túlságosan jól illik egy szervezett összeesküvés paradigmájába:

És most itt volt Oedipa, szemben az isten tudja hány részes metaforával; kettőnél több, az biztos. Mostanság, amerre csak fordult, virultak az egybeesések, és nem tartotta össze őket semmi, csak egy hang, egy szó, a Trysteró. (107)

Oedipát nyugtalanítja a „Trysteró” szó, és azt gyanítja, hogy a túlságosan nyilvánvaló egybeesések csak „valamiféle kárpótlással bódítják [...] [h]ogy ne hiányozzék neki a közvetlen, epileptikus Ige, a kiáltás, amely talán eloszlatja az éjszakát” (116). Amikor korábban azon tanakodik, hogy „ha ennek vége lesz (ha úgy van megírva hogy vége legyen), vajon nem marad-e ugyanígy csupán egy halom nyomra vezető jel, bejelentés, sugalmazás az emlékezetében – de sohasem maga a központi igazság...” (93), Oedipa tulajdonképp már sejti, hogy az a bizonyos „központi igazság” – az *aletheia* – ugyanúgy látszólag egyértelmű „nyomra vezető jelekre” és „sugalmazásokra” hullik szét, mint később Mucho hiperpercepciósi képességgé degradált értéktudata. A félrevezető egyértelműség valójában bizarr módon átláthatatlan világot rejt. A logikusan illeszkedő nyomok – csakúgy, mint az alaphangok és felharmonikusok – objektivitásához ugyan nem férhet kétség, ám a nyomoknak valódi jelentéstartalmat adó szemantikai rendszert magával rántja a felbomló morális rend: Oedipa nem képes hierarchizálni a nyomokat, így azok mindegyike egyformán fontosnak tűnik, csakúgy, mint egy dodekafon sor hangjai. Az egzekutrix azonban nincs tisztában az általa fölfedezett alternatív világ(ok) működésével, és saját, a már felbomlóban lévő renchez tartozó értékrendje szerint próbálja kiismerni azt. Ahogyan az új rendszer ismerete

⁴⁸ A fordításban nem szerepel a „damn” angol szó magyar megfelelője, az „elkárhozni”, így a releváns részt célszerűnek tartottam eredetiben idézni. Az idézet forrása: Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49*, London, Picador, 1994, 11.

nélkül a jelentésüktől megfosztott alaphangok és felharmonikusok sem állnak össze zenévé, a beavatatlan Oedipa számára a nyomok sem állnak össze soha jelentéssé, az „epileptikus Igévé”, a *logosszá*, amely az *aletheiához* vezethetné. Erre figyelmezteti jó előre Randolph Driblette is, amikor azt mondja neki: „Összerakhatja a nyomokat, kidolgozhat egy tételt, sőt többet is arról, hogy miért pont így reagáltak a szereplők a Trystero-lehetőségre, miért léptek színre az orgyilkosok, miért a fekete jelmez. Elpocsékolhatja az egész életét, és talán sohasem hibázik rá az igazságra.” (77)

Valószínűleg azért ered Oedipa oly buzgón a Trystero történetének nyomába, mert az „objektív tények” mögött reméli megtalálni a revelációt. A történelmi „tények” azonban semmivel sem festenek számára kedvezőbb képet a titokzatos rendszerről: ha Oedipa autentikusnak fogadja el kutatási eredményeit, arra kell rádöbbennie, hogy a Trystero meglehetősen jól szervezett ellenerőt képvisel, nemcsak a Thurn és Taxis postarendszerrel, hanem a korábban fennálló vallásos, ennek folyományaként pedig a jelenlegi erkölcsi normákkal szemben is. A *Hírvívő tragédiájának* parodisztikus, pszeudoirodalmi keretei között a radikális antiklerikalizmus sokkoló blaszfémiába csap át, amikor egy jelenetben „a bíborost arra kényszerítik, hogy vérét egy kehelybe csorgassa, és fölszentelje, de nem ám Istennek, hanem a Sátánnak” (65). Az emberi vér sátáni fölszentelésének aktusa hátborzongatóan hasonlatos a Megváltó vérét tartalmazó Grál föltárásához. Ily módon a fiktív dráma jelenete, és ezzel együtt maga a Trystero is (hiszen közvetetten asszociálható a jelenettel), a Grál értékszimbolizmusának cinikus sárba tiprásaként is értelmezhető. A Trystero mintha a Grál visszavételére (is) törekedne: látszólag nincs más célja, mint hogy mindent bekebelezzen. Oedipa kezdetben úgy gondolja, csupán marginális jelenséggel van dolga, ám későbbi fölfedezése szerint a Trystero nemcsak beszivárgott az amerikai élet majd minden hasadékaiba, hanem ijesztően koherens vezérelv alapján működik. Ezt a vezérelvet allegorizálja a „scurvhamiták vak, gépies anti-Istene” (114), amelyet „egy ellenkező princípium vezér[el], valami vak, lélektelen erő; esztelen automatikus mozgás, amely az örök halálba vezet” (154). Ez lenne maga a visszavétel?

Ezen a ponton hadd utaljunk vissza Pierre Boulez előző fejezetben idézett szavaira, örökségünk kartéziánus módon való „tisztára söpréséről”. Kartéziánus gondolkodásról szölv azonban nem szabad elfelejtenünk, hogy szkeptikus, dekonstruktív episztemológiai játékaik ellenére Descartes számára Isten léte „legalább” bizonyított tény. Azé az Istené, akinek neve a „végtelen, örök, változhatatlan, független, mindent tudó és mindenható szubsztancia”-t jelenti, ugyanazt tehát, mint a Grál a monsalvati lovagok számára. Descartes beszél egy „csaló Istenről” is – amely a scurvhamiták „gépies anti-Istene” is lehet –, aki szándékosan félrevezeti az embereket, de hozzáteszi, hogy nincs oka hinni annak létezésében.⁴⁹ Ha azonban mégiscsak egy „anti-Isten” áll *A 49-es tétel* kibogozhatatlan rejtélyei mögött, az azt jelenti: már nem lehet úgy végigmenni a kartéziánus úton, hogy a csaló-Isten létezésének lehetőségét kizárjuk. Akkor viszont nincs többé rendszer, amely „kitüntetettnek” tekinthető, legyen az vallásos, morális, szemantikai vagy zenei alapon működő. Ekkor vétetik vissza mindennemű reveláció, így a Grál feltárásának morális szimbolikával sűrűn átszőtt aktusa is. De vajon visszavétnek-e a Grál által reprezentált abszolút értékek *A 49-es tételben*?

A kisregény végül reveláció nélkül zárul, és csak annyit tudunk meg, hogy:

⁴⁹ Lásd: René DESCARTES, *Elmélkedések az első filozófiáról*, ford. BOROS Gábor, Bp., 1994, 28–31.

Passerine széttárta karját, olyan gesztussal, amely talán valami távoli kultúra papjaihoz [talán a Grál-lovagokhoz?] illett volna; talán egy hulló angyalhoz. Az árverésvezető megköszöri torkát. Oedipa hátradől, és várta békén, hogy elhangozzék a 49-es tétel kiáltása. (183)

Semmit sem tudunk arról, ami ezután történik, bár szinte végtelen a lehetséges interpretációk sora, amelyet a jelen dolgozatban nem kívánok gyarapítani. Azt a tényt tartom fontosnak, hogy Oedipa az őt körülvevő világ morális regressziója ellenére – mintegy (poszt)modern Parsifalként – nem dobja el a moralitás mérőpalcáját, még annak a felismerésnek a birtokában sem, hogy egy olyan univerzumban él, ahol a morális tudat megőrzése nem jelenti a központi igazsághoz való eljutás lehetőségét (az értékrendi káosz miatt). A visszavétel akkor teljesebben be, ha Oedipa csatlakozna a Trysteróhoz. Töprengései szerint:

...vagy van valamiféle Tristero az örökség-Amerika látszatán túl, vagy Amerika van csupán, és ha csak Amerika van, akkor Oedipa nem élhet másképp, és nem is remélheti, hogy számít majd valamit ennek az országnak, csak úgy, ha egy idegen járatlan és önként vállalt pályán átsiklik valamilyen paranoiába. (181)

Oedipa végső felismerése szerint a „valóságot azok a rejtélyes erők alkotják, amelyek olyan hatalmasak, olyan elementárisak, és talán olyan időtlenek is, hogy minden azt tapogató érzék, vagy kutatás reduktív hatással van az emberképre”,⁵⁰ és ha paranoiával kell szembeszállnia ezzel a „reduktív hatással”, hát paranoiásnak kell lennie.

Amikor Parsifal a zenedráma harmadik felvonásának végén felfedi a Grált, megtalálja a központi igazságot. Ezen a ponton teljesebben be morális fejlődése: az *aletheia* megtalálásával morális személlyé vált, része annak a közösségnek – a Grál-lovagok rendjének –, ahová a benne rejlő morális éntudattól predestinálva mindig is tartozott.

Oedipát azonban olyan világ veszi körül, amelyben a központi igazság széthullott, és amelyet nemcsak az értékek relativizálódása, hanem azok kiüresedése is jellemez. Őt ennek a világnak az elutasítása teszi morális személlyé, mivel nem tudja magáévá tenni az „új morális rendet”, amely kialakulni látszik, és ez garantálja etikai álláspontjának megőrzését – legalábbis a kisregény zárómondatáig. Az abszolút értékek kiüresedésének világában Oedipa Maas – az individuum – az, aki abszolút érték(ek) hordozójává válik, amely érték nem más, mint saját morális érzéke, és ezt nem hajlandó feladni. Morális érzéke nem relatív érték: Oedipa tisztában van az őt körülvevő világ őrülségével, és ha esetében beszélhetünk fejlődésről, akkor fejlődését az jelzi, hogy egyre inkább tudatába kerül ennek az őrülségnek.

Oedipa nem nevezhető antihősnek, hiszen viszontagságai nyomán nem saját, hanem az általa felfedezett világ(ok) létének abszurditása válik számára nyilvánvalóvá. Semmi esetre sem „emberi yo-yo” ő, mint Benny Profane Pynchon első regényében, a *V.*-ben, és nem is a múlt bénító élettelenységébe temetett zombi, mint Herbert Stencil ugyancsak a *V.*-ben, hanem szuverén egyéniség. Az árverési teremben reá váró revelációnak épp ezért csak két kimenetele lehet: vagy megölik, vagy szuverenitását földalva csatlakozik a Trysteróhoz. Parsifal esetével ellentétben azonban a Tristero közösségéhez való csatlakozás az Oedipában rejlő abszolút értékek leverkülni értelemben vett visszavételét jelentené. Joel Kupperman

⁵⁰ TANNER, *City of Words*, 151.

fogalmazza meg, hogy „nem próbálhatunk ki új életmódokat anélkül, hogy bizonyos mértékben meg ne változtatnánk azt, akik vagyunk, és ennek megfelelően azt az értelmezési keretet, amelyen belül megtapasztaljuk mi az, ami érték”.⁵¹ Oedipa számára ennek az „értelmezési keretnek” a megváltoztatása egyenlő lenne értéktudatának és etikai álláspontjának feladásával. Ameddig azonban megpróbálja saját értékrendje szerint értelmezni a világot – bármennyire meddő próbálkozás legyen is az –, nem süllyed a belenyugvás posványába.

Hosszan meditálhatnánk azon, mi is történik, amikor az árverés helyiségének súlyos ajtaja bezáródik Oedipa mögött. Egy dolog azonban bizonyosnak tűnik: Thomas Pynchon (még) nem veszi vissza a Szent Grált *A 49-es tétel kiáltásának* lapjain.

⁵¹ KUPPERMAN, *i. m.*, 125.

„A kisebbségi kérdés a legmodernebb, legidősebb, legégetőbb szociológia”

KESE KATALIN

E megállapítás Bitay Árpád egyik írásában olvasható, amely 1926-ban jelent meg a *Magyar Kisebbségben*,¹ Baranyai Zoltánnak a kisebbségek helyzetével foglalkozó könyve kapcsán.² De ki is volt tulajdonképpen Bitay Árpád, mit jelentett a maga korában és korának? „Az erdélyi magyar közéletnek és tudományosságának erős tartó oszlopa”,³ aki azon fáradozott, hogy irodalmárként, nyelvészként, történészként és műfordítóként a románság és a magyarság közös múltjának feltárásával a román kulturális értékeket a magyarság felé közvetítse, a romániai magyarság kultúráját pedig megismertesse a román néppel. Úttörő volt a maga nemében, ugyanis a korabeli magyar írók közül többen is vállalkoztak fordításra románból magyarra, de ennek ellenkezője már nehezebbnek bizonyult, mert a magyar kulturális értékek román nyelvére tolmácsolásához el kellett sajátítani a román nyelvet, kapcsolatokat kellett teremteni és fenntartani román írókkal. Az alábbiakban e sokoldalú, fiatalon elhunyt (negyven évet élt) tudós életpályájáról és közéleti tevékenységéről szeretnék szólni, szeretném felvázolni a magyarországi olvasóközönség előtt eddig ismeretlen portréját.

Bitay Árpád sokgyermekes székely családból származott. Apja vasúti raktárnok volt. Az általános iskola elvégzése után egyházi ösztöndíjban részesült és Kolozsvárott, Brassóban, valamint Gyulafehérvárott folytatott tanulmányokat. Érettségi vizsgáinak letétele után, 1915 júniusában katonai behívót kapott, és a Brassóban állomásozó 46. gyalogezredhez került. Hadapród őrmesteri ranggal az olasz harctérre került, ahol Doberdón 30 hónapot töltött kisebb-nagyobb megszakításokkal. 1918-ban a piavei csatában gázmérgezést kapott, amely szívelégtelenséget és magas vérnyomást váltott ki nála és korai halálának okozója lett.

Még a háború alatt beiratkozott a kolozsvári egyetem jogi karára, tanulmányait azonban a debreceni egyetemen fejezte be. 1919. június 6-án jogi doktorrá avatták, jogász azonban soha nem lett belőle. Professzorai közül Márki Sándor volt rá a legnagyobb hatással, noha előadásait csak kiegészítő kurzusként hallgatta.

Az 1919–20-as tanévben elvállalta a gyulafehérvári gimnázium egyik tanárának helyettesítését. Közben az iskolában bevezették a román nyelv tanítását, és így a történelem mellett nyelvórákat is tartott. Nyelvi ismereteinek elmélyítése végett a nyári szünetekben részt vett a Brassó melletti Hosszúfaluban a magyar tanárok részére rendezett román nyelvtanfolyamon.

1920 őszén kinevezést kapott a kolozsvári Marianumba (leánynevelő-intézet), amelynek különböző tagozatainak (tanítóképző, polgári iskola, kereskedelmi tanfolyam, felső kereskedelmi leánygimnázium) kezdetben mint helyettes tanár, 1923 után pedig mint rendes

¹ *Magyar Kisebbség*, Nemzetpolitikai Szemle, Lugos, 1926, 229.

² BARANYAI Zoltán, *A kisebbségi jogok védelmének kézikönyve. A faji, vallási és nyelvi kisebbségeket védő nemzetközi szerződések eredeti szövege és magyar fordítása*, Berlin, 1925

³ GYÖRGY Lajos, *Dr. Bitay Árpád életrajzi adatai és tudományos munkássága*, Cluj/Kolozsvár, 1938, 5.

tanár működött. Történelmet, valamint román nyelvet és irodalmat tanított, és ezzel párhuzamosan a kolozsvári teológiai fakultáshoz tartozó tanárképző intézetben is tartott órákat (1920–1921).

Bitay Árpád a tanítás mellett beiratkozott a kolozsvári Ferdinánd Tudományegyetem bölcsészkarára, ahol olyan híres egyéniségek óráit látogatta, mint Sextil Puscariu (román irodalom a XIX. század elején, az isto-román dialektus), Nicolae Draganu (román mondatlan), Ion Lupas (újkori román történelem), Onisifor Ghibu (a pedagógia története). Sextil Puscariu volt egyébként a kolozsvári román egyetem első rektora. Bitay e négy professzortól nagyon sokat tanult, és egyetemi tanulmányainak befejezése után is kapcsolatban állt velük – 1923. március 19-én történelemből és román irodalomból kitüntetéssel szerzett tanári képesítést.

1925-ben kinevezték tanügyi szakreferensnek, mely tisztségétől megválva 1927-ben és 1928-ban három félévet a berlini és a lipcsei egyetemen töltött. Romanisztikát, szlavisztikát, török és finnugor nyelvészetet, valamint általános fonetikát hallgatott, de foglalkozott angol, lett és albán nyelvészettel is.

1929. január 1-jétől haláláig a gyulafehérvári római katolikus teológia tanára volt, ahol a román nyelv mellett latint és németet is tanított.

Bitay Árpád szerepet kapott a politikai életben is, és sokat tett a kisebbségi magyarság érdekében. 1931-ben az akkori miniszterelnök, Nicolae Iorga megbízta a kisebbségi minisztérium magyar osztályának vezetésével, mely tisztséget egy évig töltötte be. Közben, 1933-ban Gyulafehérvár alpolgármestere lett és öt éven keresztül a romániai Országos Tanügyi Főtanácsnak egyedüli magyar tagja. A gyulafehérvári egyházmegyei tanácsban pedig igazgatótanácsosként tevékenykedett.

E tanulmány megírásakor elsősorban arra törekedtem, hogy Bitayt minél több oldalról, minél több jellegzetes vonásával együtt mutassam be. Néhány fontosabb művén keresztül szeretném különböző alkotási területeit megismertetni az olvasóval. Ezeknek az írásoknak megvan az a sajátosságuk, hogy mindegyikben jelen van a szerző gondolkodásának mélysége, eredetisége. Természetesen Bitay tevékenységének még így is maradtak olyan területei, melyeket itt nem tudtam kellő részletességgel szemléltetni. Ami azonban a leglényegesebb életművében, abból remélem, mégiscsak sikerül adnom ízelítőt.

Elsőként *A román irodalomtörténet összefoglaló áttekintése* (Alba Iulia – Gyulafehérvár, 1922) című könyvét említeném, amellyel az volt a célja, hogy felébressze a művelt magyar olvasóközönség érdeklődését a román irodalom, annak korszakai és jelesebb írói iránt, hogy elősegítse a román irodalomtörténetben való tájékozódást. Mint az előszóban jelzi, „a fejlődés genetikus kimutatására és az összefüggések szerves kidomborítására” törekedett. Éppen ezért történelmi és művelődéstörténeti szempontokat figyelembe véve szól az első román törvénykönyvekről (1640, 1646, 1652), a román népköltészetéről, a színpeszt, valamint a sajtó és a hírlapirodalom fejlődéséről is.

Bitay könyvét olvasva, meggyőződhetünk a román irodalomban való tájékozottságáról, az egyes írók műveinek alapos ismeretéről. Forrásait ugyan nem tünteti fel, de említést tesz a román és más nyelvű tudományos szakirodalom monografikus termékeinek tanulmányozásáról.

Az egymással politikai és kulturális téren versengő fejedelmek – a havasalföldi Matei Basarab, aki 1632-től majdnem huszonkét éven át, és a moldvai Vasile Lupu, aki 1634-től tizenkilenc esztendeig volt hatalmon – az első román nyomdák alapítói, akik

„pravilá”-nak nevezett törvénykönyveket adtak ki, amelyek, dacára annak, hogy nem mutatnak sok eredetiséget, mégis a román szellemi élet részét képezik. Főként bizánci forrásokból táplálkoznak, de a XVI. század egyik jelentős jogtudósának, Farrinaciusnak a tettei is fellelhetők bennük. E törvénykönyvek elsősorban egyházi jellegűek, fordítóik pedig a havasalföldi és a moldvai krónikaírás legjobbjai közül kerültek ki (Mihail Moxa, Teodosie Logofatul).

Bitay részletesen foglalkozik a román szellemi élet fejlődésében jelentős szerepet játszó népköltéssel, két csoportra osztva azt: a nem írott román népi irodalomra (lírai, epikus, drámai, oktató jellegű) és az írott (hősies vagy regényes jellegű, vallásos erkölcsi okulásokkal záródó, etikus termékek és jóvendőmondó, szerencsét kutató könyvek).

A román színhészetről olvasva megtudjuk, hogy az első színelőadásra 1798-ban került sor Bukarestben, egy francia vándorszínész-társulat fellépésével. Húsz évvel később, a fanarióta korszak alkonyán az egyik fejedelemsisasszony, Ralu Caragea a palota egyik termét átalakította színházzá, és ott franciából és olaszból fordított darabokat adott elő görög nyelven, 1818-ban aztán, ugyancsak a fejedelemsisasszony kezdeményezésére megnyílt az első havasalföldi színház egy bérelt házban, ahol még mindig görög előadásokat mutattak be a nézőknek. Időnként egy-egy vándorszínész-társulat is fellépett, köztük egy német. 1819-ben aztán színre került az első román nyelvű darab. 1821-ben a háború egy időre véget vetett a havasalföldi román színháznak. A *Societatea Literara (Irodalmi Társaság, 1827–1835)* egyik fő törekvése az állandó román színház megteremtése volt. Noha az orosz megszállás (1828–1834) akadályokat gördített e törekvés elé, mégis sor került néhány előadásra. I. Vacarescu németből és franciából fordított darabjait játszották műkedvelők. Hamarosan pedig megalakult a *Societatea Filarmonica*, I. Heliade-Radulescu irányításával, amely szintén támogatta a színházt.

1852-ben aztán felépült a bukaresti színház, de a színháztudás mégsem tudott megerősödni. Moldvában viszont a kormány vette kezébe a színháztudást, állandó színházi bizottságot kinevezve. Ennek tagjai: Negruzzi, Kogalniceanu és Alecsandri nagy erővel hozzáálltak a színházi felvirágoztatásához. Alecsandri hármast tűzött ki maga elé: a román színházi nyelv megteremtését, a műsorkészítést és a közönség színházi műveltségre nevelését. Két színházi nagymértékben hozzájárult az előadások sikeréhez, Mateiu Milo (1813–1895) és Nicolae Luchian (1821–1893). Alecsandri után I. L. Caragiale és B. Stefanescu Delavrancea neve íródott be a színháztudomány történetébe.

Bitay nyomon követi a román sajtó történetének főbb fejezeteit. Szól arról, hogy az első román könyvnyomdát Havasalföldön, Târgovisten alapította a törökök által Montenegroból elűzött Macarie szerzetes (1508). E nyomdában három szláv nyelvű egyházi könyv látott napvilágot (1508, 1510, 1512), majd harminc évig működését homály borította. 1545-ben és 1547-ben ismét megjelent két szláv nyelvű egyházi könyv. Feltételezhető, hogy e nyomdában tanulta meg a nyomtatást Coresi, akinek 23 éves brassói szereplése a román sajtó történetének jelentős periódusát képviseli (1560–1583). A XVI. század közepén túl nem sok adat áll rendelkezésünkre a havasalföldi sajtóról. Matei Basarab állította fel újra (1640) Govorán, és ettől kezdve folytonos a havasalföldi román sajtó élete.

Moldvában Varlaam érsek és Vasile Lupu teremtették meg az első moldvai sajtót, Petru Movila (1596–1646) román származású kijevi érsektől kölcsönzött betűkkel és munkásokkal. A nyomda első terméke Varlaam *Carte Româneasca* (1643) című műve volt. Vasile Lupu bukása után a háborús zűrzavar közepette a nyomda elpusztult. Ezért kellett

Dosofteinak első műveit Lengyelországban kinyomtatnia, és csak miután Ioachim moszkvai érsek segítségével újra felállította a moldvai nyomdát, jelenhettek meg művei otthon. Ettől kezdve beszélhetünk a moldvai sajtó folytonosságáról.

A XVII. században Erdélyben a román sajtó a fejedelmek, I. Rákóczi és Apafi támogatásával virágkorát élte.

A román sajtó fénykora a XVIII. század első éveire vezethető vissza, amikor Const. Brâncoveanu és Antim Ivireanul révén az egész keresztény Keletet ellátta vallásos nyomtatványokkal.

A XVIII. század közepén Balázsfalván megalakult a görög katolikus püspöki nyomda (1754), Páldi István kolozsvári nyomdászmaster vezetésével.

A század végén a tanult erdélyi románságot már foglalkoztatta egy folyóirat alapításának eszméje. 1821-ben aztán Budán megjelent Carcalechi *Biblioteca Româneasca* című lapja, havonta egy alkalommal. Havasalföldön I. Heliade-Radulescu, Moldvában Gh. Asachi, Erdélyben pedig Gh. Baritiu és I. Barac adták ki az első román újságokat. Az első latin betűs román újság T. Cipariu nevéhez fűződik (1847). Bukovinában az első román újság a Hurmuzachi testvérek kiadásában *Bucovina* (1848) címen jelent meg.

1853-ban A. Saguna Szebenben görögkeleti püspöki (később érseki) nyomdát alapított és megindította a *Telegraful român* című egyházi újságot. Ettől kezdve, a XIX. század második felében nagyon megszorodtak az újságok, hírlapok, folyóiratok. Bitay szől néhány nevezetesebb újság alapítóról (Kogalniceanu, Bolliac, Odobescu stb.) és folyóiratról (*Familia*, *Convorbiri literare*, *Transilvania*, *Astra*), és kitér a XX. század néhány folyóiratára (*Luceafarul*, *Samanatorul* stb.) és újságjára is (*Floarea Darurilor*, *Neamul Românesc*).

Bitay Árpád irodalomtörténete a maga nemében ma is egyedülállónak tekinthető, noha nem töltheti be azt a szerepet, amit megjelenésekor betöltött. Akkor erre volt szükség. Többek között az a vád is érte, hogy tankönyv jellegű, ami azért nem helytálló, mert egy bonyolultabb szerkezetű és nyelvű szöveget nehezebben értettek volna meg a román nyelvet kevésbé vagy egyáltalán nem ismerő olvasók, tanárok. A könyv jelentőségét nagymértékben növeli a komparatista szempontok alkalmazása, a román és a magyar irodalom közötti kapcsolatok, párhuzamok megjelenítése. A szerző párhuzamot von Kogalniceanu és Széchenyi között gazdasági törekvéseik, reformpolitikájuk tekintetében, de érdekes összehasonlítást tesz Constantin Cantacuzino és Bethlen Miklós, Ion Neculce és Mikes Kelemen, Mihail Sadoveanu és Gárdonyi Géza, valamint Liviu Rebreanu és Mikszáth Kálmán között. Egyes költőket, például Mihai Eminescut, elhelyez az európai irodalomban. Külsejét Edgar A. Poe-éhoz, országjáró szenvedélyét Gorkijéhoz, szerelmi költészetét pedig Alfred Musset-éhez hasonlítja. *Szegény Dionis* című bölcséleti írásában Kant és Goethe hatását véli felfedezni.

A könyv három kiadásban is megjelent román nyelven.⁴ N. Iorga, a jeles román irodalomkritikus ekképpen szól rőla Bitayhoz írt levelében: „Az Ön könyve a legjobbak közül való, és kívánom, hogy vigye honfitársai közé a mi lelkiségünk megismerését, amely soha nem volt idegen és most sem idegenkedik az Ön népe igazi lelkiségének megértésétől [...] Fogadjja, kérem, drága kolléga úr, megkülönböztetett nagyrabecsülésem kifejezését.”⁵

⁴ *Istoria literaturii române*, Cluj, 1924, Editia a II-a, Cluj, 1925, Editia a III-a, Cluj, 1926.

⁵ *Tribuna*, 1971. június 10-i Iorga-emplékszám: D. MATEI, *Din corespondenta cu carturari transilvaneni*, XV. évf., 23. sz.

Több cikk és tanulmány is jelzi, hogy Bitay Árpád a román–magyar kapcsolatok egyik legjobban felkészült kutatója volt. Írásokat közölt a *Dacoromaniában*, az *Anuarul Institutului de Istorie Nationala*ban, az *Erdélyi Irodalmi Szemlében* és más folyóiratokban. 1927-ben Budapesten megjelent Benedek Marcell szerkesztésében az *Irodalmi Lexikon*, melynek munkatársai között olyan jeles személyiségek voltak, mint Babits Mihály, Germánus Gyula, Schöpflin Aladár, Szabolcsi Bence, Szerb Antal, Trócsányi Zoltán stb. A *Román irodalom* címszó alatt Bitay Árpád és Szentimrei Jenő jóvoltából megismerkedhetünk a régi és a megjelenése idején kortárs román irodalommal és a kulturális élet fejlődésével. Bitay esetében említést érdemelnek utalásai a magyar irodalomra, ugyanakkor elmarasztalásban részesült amiatt, hogy a régi román irodalomban túl nagy szerepet tulajdonít a magyar befolyásnak. Valószínű azonban, hogy e munkája elismeréseként bízták meg a Studium Rt. kiadásában és Dézsi Lajos volt kolozsvári egyetemi tanár szerkesztésében megjelenő háromkötetes *Világirodalmi Lexikon* (Budapest, 1930) román címszavainak az összeállításával és megírásával. Terjedelemre Bitay sokkal nagyobb teret kapott itt, mint Benedek Marcell lexikonában. Négy oldalon keresztül, 103 címszó alatt mutatja be, az európai népek irodalmi áramlatába beleágyazva, a magyar irodalom fejlődésével párhuzamosan a román irodalmat.

Bitay volt az első, aki az *Erdélyi Iskola* történészeinek magyar kapcsolataira rávilágított, kiemelve azt, hogy a magyar felvilágosodás íróihoz és történészeihez hasonlóan a francia felvilágosodás, majd a francia forradalom eszméi szolgáltak számukra forrásként. Szintén ő szólt elsőként arról, hogy az Erdélyi Iskola tagjai egyik kiemelkedő alkotásának, a *Budai Szótárnak* (*Lexiconul din Buda*, 1825), az első román etimológiai szótárnak a magyar részét Virág Benedek nézte át.

Munkásságának fontos időszakát képezi az a másfél évtized (1923–1937), amikor nyaranta előadásokat tartott N. Iorga Valenii de Muntéban megrendezett nyári egyetemén. Az alkalmasszerűséget felhasználva a magyar irodalom egész fejlődését felleltározta. Előadásai a román sajtóban pozitív visszhangra leltek, és ezáltal az ókirályságbeli románság is felfigyelhetett a számára addig ismeretlen magyar szellemi élet kiemelkedő jelenségeire. Említést érdemel többek között a Magyar Tudományos Akadémia alapításának 100 éves évfordulója alkalmából Széchenyi István életét és kiemelkedőbb alkotásait bemutató előadása, továbbá az erdélyi magyar irodalmi mozgalmak történetét, Vörösmarty és Petőfi költészetét, a reformkor magyar irodalmát, Báthori István fejedelem születésének 400. évfordulója alkalmából emlékéet felidéző, valamint Szenci Molnár Albertről és Madách Imre *Az ember tragédiája* című kiemelkedő művéről szóló előadásai. Bitay a magyar történetírás nagyobb eseményeiről is megemlékezett.

Román irodalomtörténete után, munkásságának szintén az első éveiben adta ki másik nagyobb lélegzetű művét: *Rövid román nyelvtan. Különös tekintettel a hangváltásokra* (Kolozsvár, 1923), amely nem tekinthető olyan kiemelkedőnek, és amellyel egy időben három is megjelent: Victor Cherestesiu, Emil Precup, valamint Victor Cherestesiu, Iuliu Déri és N. Georgescu-Tistu tollából. A *Dacoromania* e nyelvtanokról recenziót közölt. Bitay nyelvtanát elemezve C. Lacea recenzens egy-két hiányosságra rámutatva pozitívan értékelt a művet és a szerző filológiai felkészültségét.⁶ A könyv nem nyelvészek, hanem a latin nyelv szerkezetét és szellemét ismerő „laikusok” számára íródott, hogy betekintést nyerhessenek a román nyelv struktúrájába és ezáltal könnyebben elsajátíthassák.

⁶ *Dacoromania*, anul III, 1923, 905–908.

Mint a cím is jelzi, a mű kitér a román nyelvre oly jellemző hangváltozásokra és azok okaira, ami nagymértékben növeli jelentőségét. A latin eredetű példák mellett más eredetűekről is szó esik, külön kiemelendő a szóhangsúly jelölése, mivel a román szabad hangsúllyal rendelkező nyelv, vagyis a szóhangsúly eshet az utolsó szótagra (orás) az utolsó előttire (bogáta), hátulról a harmadikra (república), sőt a szó végétől távol eső szótagra (sáptesprezece) is. A helytelen hangsúlyozás félreértésekhez is vezethet. Például *trei copii* (három gyermek) és *trei copii* (három másolat).

Az elismerő kritikák hatására, köztük N. Iorga tollából, 1924-ben Bitay Árpád az *Újságban* 6 részes rövid nyelvtant tett közzé *Gyakorlati román nyelvtan* címmel.⁷ Nyelvészeti alapozása azonban elsősorban a romanisztikához fűződik, az összehasonlító, komparatista nyelvészet érdekelte a legjobban. Kifejezetten nyelvészeti tanulmánya csak kevés van. Ezekben a rövidebb lélegzetű írásokban is a román–magyar együttélés nyelvi bizonyítékait kutatta. Kiemelném többek között *Nyelv és névtörténeti tanulságok* (Lugos, 1926) című pár oldalas írását, amelyben a nevek kialakulásával, jelentésével foglalkozik, és azt vizsgálja, hogy a név fedí-e a nevet hordozó nemzetiséget, továbbá *Újabb szempontok és adatok a román nyelv magyar elemeinek kutatásához* című munkáját, amelynek alcíme *Adalékok a román nyelv székely-magyar eredetű szavaihoz*, és a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára kiadott *Emlékkönyvben* jelent meg (Sepsiszentgyörgy, 1929, 619–632). Ez utóbbiban Bitay a moldvai csángó szókincset elemzi, utalva arra, hogy már a XVII. és XVIII. század moldvai krónikásainak műveiben – Gr. Ureche (1672–1745) –, a XIX. század második fele óta pedig a moldvai román szépírók műveiben – I. Creanga (1837–1889), C. Hogas (1848–1917), M. Sadoveanu (1880–1961), Cezar Petrescu (1892–1961) stb. – nyomon követhetők magyar elemek. Nézete szerint a román nyelv magyar eredetű elemei elsősorban a moldvai csángók révén honosodtak meg, másodsorban pedig a történelmi érintkezésen keresztül a magyar királyok, majd az erdélyi fejedelmek alatt. A moldvai magyarság szerepét támasztja alá a moldvai toponímia.

Román irodalomtörténeti és nyelvészeti cikkein kívül Bitay Árpád számos tanulmányt írt még, amelyek közül kitérnék néhányra. Az *erdélyi románok a protestáns fejedelmek alatt* (Dicsőszentmárton, 1925) című írásában művelődéstörténeti szempontból vizsgálja a protestáns fejedelmi Erdélynek a románsághoz való viszonyát, egy jeles román irodalomtörténész és publicista, G. Bogdan-Duica szavait idézve: „Nagyon is megszoktuk már rosszat mondani a protestánsokról, kivált a kálvinistákról. Ők adtak nekünk román könyveket, román szónokokat és prédikátorokat, ők adtak, vagy helyesebben, kezdtek adni román diákokat külföldön; és a zsinatokon, habár önkényesen vezették őket, nemcsak régi hitünk, hanem a vallásos babonának alsó formái ellen is küzdöttek. Ha az elsőt nem helyeseljük, az utóbbit lehetetlen nem helyeselnünk. Továbbá tőlük szívárogtak át mihozzánk egy állandó egyházi szervezetnek a kezdetei.”⁸ Említést tesz ezzel szemben N. Draganu nézeteiről is.⁹

A moldvai magyarság. Történeti áttekintés (Cluj–Kolozsvár, 1926) című tanulmányában a moldvai magyarság, pontosabban a moldvai csángók eredetének kérdését boncolgatja az első egyháztörténeti adatokból kiindulva, amely a történeti és a nyelvészeti ku-

⁷ *Újság*, 1924, 85, 91, 101, 107, 113, 118, 123. sz.

⁸ G. BOGDAN-DUICA, *Libertatea*, II évf., 6. sz.

⁹ N. DRAGANU, *Calvinismul si literatura româneasca*, Pagini literare, Arad, 1916, 41–43 és 60–62.

tatás szempontjából egyaránt jelentős. Foglalkozik a XVI. századi moldvai katolicizmussal, továbbá az anyanyelv megtartásáért folytatott küzdelemmel. Kitér a csángókat tárgyaló történelmi és nyelvészeti irodalom néhány termékére és a „csángó” szó jelentésére, utalva arra, hogy egyesek szerint a csángók az etelközi magyarság ott visszamaradt utódai, akik a századok folyamán besenyő–kun–tatár elemekkel és az Erdélyből kivándorló székelyekkel keveredtek. Annyi bizonyos, hogy már a moldvai fejedelemség megalakulása előtt letelepedtek. Mások vélekedése szerint a moldvai magyarság német lovagok vezetésével vonult be, mivel a csángók lakta területeken a XIII. század elején a II. Endre által betelepített (1211–1225) német lovagrend másfél évtizedig fontos történelmi szerepet játszott. Ami pedig a „csángó” név jelentését illeti, egyes nézetek szerint a bizánci *tzangra ijj* szóból ered, más felfogások szerint pedig a *csengető* (*csengő*) jelzőből, amire a csángó beszéd hangtani sajátosságaiból következtetnek, de a *csamangó* (*család*) származékának is tekintik nyelvészeti kutatások, ’vándorló’, ’kóborló’, ’elvándorló’ jelentéssel.

Román dicsőítő írás és vers a Széchenyiekről 1839-ből (Cluj–Kolozsvár, 1928) című írásában – az *Erdélyi Irodalmi Szemle* 1924. februári számában *Gróf Széchenyi Istvánnak és apjának híre és egykorú ismertetése Romániában* címmel közölt cikkéhez hasonlóan – arról a román nyelvű, cirill betűs kis könyvről szól, amely 1839-ben Jászvásáron az Albina Intézetben, vagyis a moldvai állami sajtó révén látott napvilágot és amelyre a bukaresti Akadémia könyvtárában bukkant. Szerzője Flechtenmacher Keresztély (1785–1843) brassói szász, a fejedelmi tanács (Divanul Domnesc) jogi szakértője, jogtanácsosa, akit a moldvai fejedelem azért alkalmazott, hogy a moldvai törvénykönyv szerkesztési munkálatait vezesse. Bitay feltételezése szerint Flechtenmacher nem találkozott személyesen a Széchenyiekkel. Korábbi állításával ellentétben, mely szerint Sükei Imre, az első bukaresti református lelkész ösztönzésére íródott a könyv,¹⁰ Bitay most azt vallja, hogy Flechtenmacher érdeklődését Viola József (1770–1858) maroszséki katonaoorvos ébresztette fel, aki országos közegészségügyi főfelügyelő és egyben a fejedelem udvari orvosa is volt. Mint életrajzából kiderül, Flechtenmacher tudott magyarul. Az sem kizárt azonban, hogy figyelmét utazásai, valamint erdélyi szász, osztrák és német újságok is felhívták Széchenyi István alkotásaira. A könyv 4 számozatlan és 16 számozott lapból áll. Az utolsó három lapon verssel zárul, mely költészeti szempontból ugyan nem kiemelkedő, említést érdemel azonban a Hunyadi–Széchenyi párhuzam. Nyelvezete moldvai színezetű. Helyenként Flechtenmacher nyelvújítóként új szavakat is alkotott, amelyeket zárójelben értelmezett. Ezekre azért volt szükség, mert a román nyelv akkori szókincséből hiányzott a modern élet számos szava.

Bitay a szöveget teljesen hű magyar fordításban adja. (A függelékét alkotó vers P. Jánossy Béla fordítása.) Meglátása szerint „ekkora magasztalással még honfitársaik sem írtak a két Széchenyi kultúr-heroizmusáról”.¹¹ Széchenyi Istvánt így jellemzi: „a legkiválóbb férfiak közé tartozik; akaraterejét nagy reformatori tettek hirdetik; bátorsága, az emberiség javára buzgó, nemes lelkesedése, nagy s önzetlen hazaszeretete folytán új meg új nagy terveket vet fel hazája boldogulására. Törhetetlen erős akarata, kiváló szellemi tulajdonságai s félelmet nem ismerő bátor férfiassága elhárítanak minden akadályt azok elől.”¹² „Széchenyi gróf közepes termetű, katonás külsejű, arcvonásai megnyerők, kelle-

¹⁰ *Erdélyi Irodalmi Szemle*, 1924. február, 141.

¹¹ *Román dicsőítő írás és vers a Széchenyiekről 1839-ből*, Cluj/Kolozsvár, 1928, 95.

¹² *Uo.*, 88.

mések és nagy értelmi erőt tükröznek.”¹³ Bitay azonban jogosan marasztalja el Flechtenmachert amiatt, hogy míg a Széchenyi Ferencről szóló rész rövidsége ellenére többoldalú, addig Széchenyi István reformalkotásaiból csak a Duna szabályozása kerül említésre, mely nagy hatással volt ugyan a román vajdaságok, főként Havasalföld és Moldva kereskedelmi kapcsolatainak fejlődésére, de azért az Akadémia megalapításáról és egyéb fontos írásokról mindenképpen meg kellett volna emlékeznie.

Műfordítói tevékenysége is egyik legkedvesebb területe volt Bitay Árpád filológiai munkásságának. Összesen 36 román elbeszélést, karcolatot, cikket fordított magyar nyelvre. 1923-ban jelent meg első fordításkötete. Fordított Delavranceától, I. Al. Bratescu-Voinestitől, Al. Odobescutól, N. Iorgától, I. Creangától, I. L. Caragiálétól, E. Gârleanutól, V. Alecsandritól, Gh. Braescutól, I. Agârbiceanutól és D. Patrascanutól. A románon kívül fordított angol, német és olasz nyelvből is. Több jeles erdélyi magyar novellistának lefordította egy-egy elbeszélését románra. Ezek az *Adevarul Literar*, a *Neamul Românesc Literar*, az *Universul Literar* és a *Cuget Clar* című folyóiratok hasábjain jelentek meg. Szeretett volna egy könyvsorozatot megjelentetni, melyben román írókat mutatott volna be magyar nyelven és magyar írókat román nyelven, továbbá egy román nyelvű magyar irodalomtörténetet, amely több kötetben kísérte volna végig a magyar szellemi élet fejlődését, korai halála azonban ezt nem tette lehetővé.

Tudománynépszerűsítő tevékenysége szintén jelentős volt. E téren is a román–magyar szellemi érintkezések keresését helyezte előtérbe. Így 1924-ben a *Liga Culturală*nak Suceavában tartott összejövetelén Suceava szerepét méltatta a magyarság múltjában. 1927-ben ellátogatott Turmu-Severinbe, ahol az erdélyi románságról beszélt a protestáns fejedelmek korában. 1931 és 1934 között az *Astra* felkérésére előadásokat tartott Gyulafehérvárott, történeti és művelődéstörténeti szempontból bemutatva a várost a magyarság és a románság múltjában. 1931-ben pedig a bukaresti *Prietenii Istoriei Literare* nevű társaságban *Kazinczy Ferenc és az erdélyi románok* címmel értekezett. Előadásokat tartott még a gyulafehérvári Kulturvereinben, a Harmónia-Zeneegyletben, a Legényegyletben, a Leányklubban, a Teológián stb., továbbá több erdélyi városban (Kolozsvárott, Marosvásárhelyen, Tordán, Aradon, Brassóban) és a bukaresti rádióban, ahol N. Iorga születésének 60. évfordulóján (1931) magyar nyelven szólt tevékenységéről.

Bitay Árpádot több tudományos társaság tagjává választotta, ami azt jelzi, hogy munkásságát nagyra értékelték. Tagja volt többek között az Erdélyi Irodalmi Társaságnak, a marosvásárhelyi Kemény Zsigmond Irodalmi Társaságnak, a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnak, az Erdélyi Múzeum-Egyesületben pedig főtítkári tisztséget töltött be. Több kitüntetésben is részesült.

Külön feladat lenne Bitay egyes műveinek összevetése a kortárs alkotásokkal. Ez természetesen nem lehet feladata és célja e rövidre szabott tanulmánynak. Csak arról emlékezhettem meg, ami a legáltalánosabb értékeléshez kiindulópontot ad. Bitay Árpádot nemcsak élete, hanem mindenekelőtt írásainak tematikája az egyik legjelentősebb erdélyi filológussá avatja, „amikor vallotta és vállalta az erdélyiséget és a romániaiságot – az egyetemesség harcosa is volt. A múltból feltárt, s közölt adatokkal harcolta végig a maga harcát.”¹⁴

¹³ *Uo.*, 93.

¹⁴ KOVÁCS Ferenc, *Bitay Árpád „... hogy románok és magyarok jobban megismerjék egymást...”*, Bukarest, 1977, 59.

A XX. század Élektrái

Hugo von Hofmannsthal, a lelki krízisekkel szüntelenül harcoló bécsi költő és az örök szabad ember megtestesítője
Jean-Paul Sartre egzisztencialista filozófus drámáiban

FRANK KATALIN

Az örök klasszikusok: az ősi, az időtlen és a modern görög tragédiák Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész

A klasszikus görög tragédia Dionüszosz ünnepének szertartásaiból, Dionüszosz kísérőinek, szatyrosoknak öltözött emberek karénekeiből alakult ki. A szatyrosok kecskelábú és egyébként is kecskebakhoz hasonlóan elképzelt lények voltak, tehát a szatyrosok kara is kecskebőrt öltött magára, és ezért nevezték el ezt az ünnepi karéneket „kecskebak-éneknek”, azaz *tragódiának* (latinosan *tragoediának*), a görög *tragos* ('kecskebak') és *ódé* („ének”, illetve „óda”) szavakból. A hagyomány szerint Theszpisz hozta be azt az újítást, hogy egy színész feleljen az ünnepi kar énekére, és mivel a görög nyelvben a „hypokrites” szó 'felelőt' jelent, a színész görög megfelelője „*hypokrites*” lett. Ezzel az újítással indult el „hódító útjára” a görög tragédia.

Az első tragédiaköltők darabjai nem maradtak ránk, a hanyatlás korának késői művei sem, csupán a virágkor – az i. e. V. század – három legnagyobb tragédiaköltőjének színművei: Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész tragédiái. Műveik tárgya a trójai mondanokör és elsősorban ennek olyan mozzanatai, amelyekre a homéroszi eposzokban csak utalás történik. Ide tartozik az argoszi Agamemnon király és két gyermeke, Élektra és Oresztész története is, amellyel foglalkozott mindhárom tragédiaköltő. Talán Aiszkhülosz trilógiája, az *Oreszteia* a legmonumentálisabb és a legsejtelmesebb a három közül: a végzet ott ül az egész argoszi királyi palota fölött, és álmok, jóslatok, kísérteties emlékezések tartják fogva lakóit, akik érzik, hogy az elkerülhetetlen végzet előbb-utóbb lesújt rájuk. A másik két drámaíró, Szophoklész és Euripidész már a hanyatlás kezdetekor élt, így ők tulajdonképpen a görög kultúra már egy következő korszakának a jeles képviselői, ami Élektra-feldolgozásainkon is érződik. Az aiskhüloszi tragédiák ősi, sötét félhomályában végzetükre váró, istenfélő alakjainak a félelmetes világot Szophoklész tiszta és igazságos, bölcsességeiben időtlennek és öröknek mondható életfilozófiája váltja föl, amelyben azért még kulcsfontosságú szerep jut az isteneknek, és az isteni akarat diadalmaskodik az emberi gyarlóságok felett.

Szophoklész az istenek és emberek kedvence, és az ő művészi egyéniségében testesül meg leginkább az a hellén harmónia, amely honvágyat ébreszt Goethétől Hofmannsthalig minden kiemelkedő íróban. Szophoklész nem kutatja *Élektra* drámájában, vajon igazságos-e az istenek akarata, hiszen szerinte csak egy állásfoglalás létezik: megnyugodni az istenek akaratában. Ezen az időtlen és éppen ezért a realitásokat elvető, csak isteneknek igazat adó gondolaton – ami egyet jelentett a megváltoztathatatlansággal és így az embereknek egyedül jutó alattvalói szerepkörrel – próbál változtatni modernségével Euripidész.

Euripidész volt a legfiatalabb a három drámaíró közül, és – bár ő is hivatásos drámaíró volt, és darabjait be is mutatták – mégsem vett részt a görög közéletben és nem vált a közönség kedvencévé. Rendkívül tudatos művész volt, szerette megrendíteni, sírásra készíteni közönségét, a „készen kapott” mítoszok barbár vonásait nem próbálta enyhíteni. Euripidész nem kereste bennük a hellén harmóniát, inkább „leszállt” az athéni szellemes társalgás stílusához, és a magasztostól a természetesség felé haladt. Euripidész *Élektrájában* is a természetesség dominál: Élektra paraszti ruhában jelenik meg a színpadon, és ugyan teljesíti Oresztésszel együtt az isteni parancsot, mégis teljesen összetörve áll a darab végén, az utolsó jelenetben, hiszen tudja, hogy az isteni akarat rosszat parancsolt és hogy nem lett volna szabad engedelmessé válnia. Euripidész tehát – drámatársaival ellentétben – elítéli az isteneket az erkölcsi világrend nevében, és más, modernebb, pszichológizáló elemeket – jellemzést, lélekrajzot – használ drámáiban.

A különböző Élektra-feldolgozások összehasonlításához azonban röviden meg kell ismernünk az alaptörténetet. A monda szerint még Agamemnón Trója alatt harcol, felesége Klütaimnésztra unokatestvérével uralkodik Argoszban. A király tízéves távollét után hazatér, Klütaimnésztra pedig színlelt örömmel a palotába csalogatja és megöleti őt. Így kerül unokatestvére és egyben szeretője, Aigiszthosz a trónra. A meggyilkolt Agamemnón fia, Oresztész is hazatér és találkozik lánytestvérével Élektrával, akit apja halála óta bosszú fűt: meg akarja öletni szeretett apja gyilkosait. Élektra titokban tartja Oresztész érkezését, és rábeszéli testvérét a gyilkosságra. A testvérpár törbe csalja először Aigiszthoszt, majd Klütaimnésztrát, végül megöli mindkettőt.

Az érdekessége a mondának az, hogy bár egy meglehetősen szörnyű és barbár történetről van szó, mégis számos feldolgozást ért és ér meg, még napjainkban is. Foglalkozott ezekkel az emberi konfliktusokkal a már említett három görög klasszikuson kívül a világirodalom sok jelentős alakja is, többek között Racine, Hans Sachs, Johann Wolfgang Goethe, Hugo von Hofmannsthal, Eugene O'Neill, Gerhart Hauptmann, Jean Giraudoux és Jean-Paul Sartre is.

A XX. század Élektrái

Természetesen minden egyes feldolgozás magán viseli kora és írója egyéniségének jellemzőit, és különböző szerepet kapnak bennük a főszereplők is. A XX. században íródott Élektra-darabok hosszú – és mondanivalójukban meglehetősen különböző – sorát a bécsi konzervatív költő, Hugo von Hofmannsthal nyitotta meg *Élektra* című darabjával 1904-ben. Ugyan Hofmannsthal korának egy igencsak divatos témáját – a pszichológiát – használja fel Élektra-feldolgozásában, mégsem sorolnám be őt egyértelműen az új, modern költők közé. A századforduló igazán „újvonalas”, modern német költői ugyanis szakítani próbálnak a provinciális, kisvárosi világgal – ami elődeik, illetve néhány kortársuk, mint például Hofmannsthal gyakori témája –, és nagyvárosi világpolgároknak érzik magukat. Ezeknek az új művészeknek mindenkor ellenségei a felületes, művészetekhez nem értő, de ennek ellenére túlzottan is magabiztos átlagemberek, a német nyárspolgárok. Az bennük a legbosszantóbb, hogy sekélyes műveltségük vagy társadalmi helyzetük jogán nemcsak megértik – a maguk módján – a művészeteket, hanem bele is próbálnak szólni a művészetekbe. A századforduló korában ez az éles ellentét a szellemi elit és a német nyárspolgárok között a német irodalom egyik legnagyobb problémája, amely szinte minden íróat érint.

Gerhart Hauptmann – a német naturalizmus legkiemelkedőbb egyéniségének – néhány művészdrámájában is szó esik a művészember másfajta erkölcsiségéről, amely hamar összeütközik a társadalom beteg konvencióival. Hauptmann a XX. század első évtizedeinek „modern eszméit” – az új természettudományos világgépet és szociális mondanivalót – hirdeti felnőttkori drámáiban, naturalista formában, és nagy sikere van. Hetvenedik születésnapjára, pályafutása csúcán, 1932-ben a világ a német irodalom klasszikusává avatja Gerhart Hauptmann. A Harmadik Birodalomban is sikeres közéleti személyiség marad, és – bár sohasem volt meggyőződéses fasiszta – a látszat szerint behódol a nemzetiszocializmusnak. Talán ez is az oka annak, hogy az öreg költőfejedelem lassan teljesen elfordul a világtól és a világirodalom régi nagy témáihoz nyúl. Ebben az időben készül el Hauptmann Élektra-feldolgozása is, egy 1941 és 1946 között íródott drámai tetralógia harmadik részeként. A mű Goethe egyik drámájának – az *Iphigenia Tauriszban*nak – a kiegészítéseként indul, de végül – a háborús évek szenvedései és rémtettei nyomán – elveszíti a hellén humanizmusba vetett optimizmusát, illetve hitét – ami Goethe drámáját jellemzi –, és zord, kegyetlen világgá varázsolja ezt. Hauptmann Görögországában nincs béke, nyugalom vagy igazi emberség, szereplői a gonosz istenek önkényének vannak kiszolgáltatva. Az író a hagyományos mitológiai történet fonalán halad, és nevezhetjük ugyan ezt a darabot Hauptmann életművét lezáró – aktualitást nem tartalmazó –, klasszikus tragédiának is, de a mód, ahogyan mindezt az író ábrázolja – sötét világgép, romlott emberiség vagy Agamemnónnak, a háború megszállottjának portréja –, mintha a faszizmusra emlékeztetne minket.

Ez a régi görög tragédia tehát mindig aktuális maradhat, csupán írója – pontosabban „feldolgozója” – tehetségétől, korától és az őt foglalkoztató témák súlyától függ, mennyiben változtat az alaptörténeten és mit emel ki belőle.

A lélekrajzzal nemcsak Hofmannsthal játszik érdekes és merész játékot, hanem egyik francia kortársa, sok tekintetben lelki rokona, Jean Giraudoux is. A francia impreszionizmus jól ismert alakja egy ideig Németországban tanult, sokat olvasott németül Hofmannsthalról is. Ápolta a német–francia kapcsolatokat, hiszen ő is hitt – úgy mint a konzervatív Hofmannsthal – egy egységes, humánus Európában. Giraudoux szereplői – Élektrája is az *Électre* című drámában – olyan fiatalok, naivak és idealisták, mint írójuk. A tiszta lelkű Élektra az abszolút tisztességre, a tökéletes megoldásra „éhezik”, és ezért gyilkolni is képes, hiszen szerinte mindent az igazság nevében tesz, és segítségével újra helyreáll a rend meggyilkolt apja, Agamemnón városában. Giraudoux Élektrája a darab végén nem örül bele abba, hogy gyilkossá vált – Hofmannsthal főszereplője megőrül, majd meghal e miatt a szörnyű tett miatt –, és nem is más parancsára cselekszik, mint Hauptmann Élektrája – akit az isteni akarat vezérel –, hanem az igazság jogán hagyja elpusztítani Argoszt és elfoglalja – lelkipurdalás nélkül – apja trónját.

Aktualitást Giraudoux *Électre* című drámájának az 1936–1937-es franciaországi politikai események adnak, pontosabban a német nemzetiszocialistákkal való háború és a belpolitikai gondok az ország egész területén, amit – Giraudoux drámája alapján – csak egy erős, tiszta és igazságos vezetés tud megoldani – mint ahogyan Élektra teremtett rendet Argosztban – maradéktalanul. Giraudoux bizakodó, hogy még lehet javítani az embe-
reken, hogy még létrejön egy humánus, egységes Európa – ebben Hofmannsthal is reménykedett –, ám ez az illúzió a XX. század harmincas éveire lassan szertefoszlott.

Az európai írók a XX. század háborúiról, borzalmairól, szenvedéseiről írnak, és meg szeretnék oldani a társadalom egyre nagyobb problémáit. Mindezek a gondok sokkal kevés-

bé vagy talán egyáltalán nem érintették az amerikai írókat (kivételet jelentenek talán azok a társadalmi problémák, amelyek Amerikában is jelentkeztek a demokrácia „nagyszerűsége” ellenére). Amerika kíváncsi az európai írókra, érdeklí a modern francia, orosz és német irodalom, megismeri a naturalizmust, az impresszionizmust, a társadalomkritikát, és szívesen utánozza is, bár stílusában még érződik mindaz, ami új és éretlen az amerikai civilizációban. Sigmund Freud tanulmányai is nagy érdeklődést – sőt, divatot – keltenek az amerikai írók köreiből. Eugene O’Neill – az amerikai drámaírók talán legnagyobb tehetsége – sokoldalú művész, állandó kereső, aki mindig nyitott az új formák iránt és minden darabja valami egészen új és szokatlan. Trilógiája, a *Mourning Becomes Electra* (Amerikai Elektra) tiszta példája Freud pszichoanalízisének, annak, hogyan helyettesíti a tudatalatti a végzetet. Elektra a Freud által elnevezett Ödipusz-komplexusban – vagy a klasszikus görög dráma után: Elektra-komplexusban – szenved, és nem tud szabadulni ettől. O’Neill a XIX. század közepére, amerikai puritán környezetbe helyezi az aiszkhüloszi Elektra-tragédiát, de az antik téma nem veszít semmit erejéből, sőt, talán még érdekesebbé és érthetőbbé is válik a mai közönségnek azzal, hogy modernebb korban játszódik. Írójának nagy sikert hozott Elektra-feldolgozása, egyedül hossza (227 oldal) és színházi előadása (az első előadás 6 órán keresztül tartott, szünet nélkül) volt szokatlan az amerikai közönségnek. Az utóbbin – a színházi darab hosszán – idővel változtattak, rövidebbé és így élvezhetőbbé tették. Mindezeket eltekintve azt mondhatjuk, hogy O’Neill *Elektrája* a XX. század egyik legnagyobb amerikai drámája, amelyben írója – a modern környezet ellenére – olyan régies, örök hangot ütött meg, amely az Újvilágban még szokatlannak számított.

Az említett feldolgozások közül kiemelném a századforduló egyik jól ismert osztrák írójának, Hofmannsthalnak az Elektra-dramáját, ahol a szolgáskorba süllyedt Elektra a kor divatirányzatának, a pszichoanalízisnek a jegyeit viseli magán, és ő a tragédia központi figurája, illetve Sartre darabját, a *Legyeket*, amelyben írójának „szabadságfilozófiáját” szemlélyesíti meg főszereplője, az örök szabad ember Oresztész.

Ugyanaz az alaptörténet, más korban íródott, más szerzők tollából, és más szerepet kapnak bennük a főszereplők is. Természetesen hatásuk az olvasóra is különböző, hiszen indítéka Hofmannsthal Elektrájának, illetve Sartre Oresztészének merőben más, annak ellenére, hogy tettük – az anyagilkosság – a legszörnyűbb bűnök egyike.

Elfojtott gyermekkori emlékek

Sigmund Freud pszichoanalízise szerint az ilyen tetteket elfojtott gyermekkori emlékek okozzák. A nemi különbségek felfedezése során a gyermek önmagát is besorolja a fiúk, illetve a lányok táborába, és ezután ilyen módon viszonyul a másik nemhez. A kisfiúban kezd körvonalazódni, hogy olyan, mint az édesapja, a lányban meg az, hogy inkább az anyjára hasonlít. Ezzel persze különféle viselkedésmódok, magatartásformák és kifejezések is együtt járnak. A nemi izgalom úgy jelenik meg, hogy a gyermek csak az egyik szülőjére irányuló érzelmi feszültséggel próbálja eljátszani a nemének megfelelő szerepet: el szeretné érnit azt, hogy az ellenkező nemű szülő kizárólag őt szeresse. A kizárólagosság vágyának az áll útjában, hogy az anya az apához tartozik, így a fiú képzeletbeli szerepében az apa a vetélytárs, a lányban pedig az anya. A gyermekek indulati színképében tehát megjelenik a féltékenység. Agresszív kívánságaik támadnak: jó lenne nekimenni az apunak és „lebirkózni” – gondolja néha a kisfiú, a lány fantáziájában pedig gyakran eluta-

zik az édesanyja, és egyedül marad édesapjával. Ezeket a vágyakat és fantáziákat mindig fojtogató félelem kíséri, hiszen megharagudhatnak érte a szülők, azok a személyek, akiket a gyermek a legjobban szeret, akik életének központi alakjai. A konfliktus néha drámai: a gyermek annak a helyébe kíván lépni, akitől léte függ, és az ellen lázad, akihez a legmélyebben kötődik. Minden gyermeki indulata, emocionális színképének minden árnyalata mozgásban van: a kizárólagosság igénye szexuális izgalommal átszőve, agresszió, féltékenység, félelem a szülő nyújtotta biztonság elvesztésétől, szeretet és harag, illetve vágy és szorongás. Ezt az emocionális konfliktust nevezte el Freud – az antik görög dráma alapján – a fiúknál Ödipusz-, a lányoknál Élektra-komplexusnak.

Irodalmi testvérpár: Élektra és Hamlet

Az irodalom és a pszichológia mindig hatással voltak egymásra: Shakespeare *Hamlet* című drámájában fedezte föl Freud először ezt a gyermeki komplexust, amelyet önmaga vizsgálatával alátámasztottnak és mindenkiben fellelhetőnek nyilvánított.

Most megtehetném...! Imádkozik.
És, most teszem meg: akkor mennybe mén.
Igy állok én bosszút? Megfontolandó.
Atyámat egy gazember megöli,
S én, ez apának egyetlen fia,
Azt a gazembert mennyországba küldöm.
Hisz ez díj, jutalom, nem bosszúállás.
[...]
Akkor bököm le, hogy két sarka égre
Kapáljon, s lelke légyen kárhozott,
S mint a pokol, hová megy, fekete.
De vár anyám, – te díjad megkapod,
E gyógyszer nyújtja csak beteg napod.

Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi* (Arany János fordítása)

Ezek a sorok is igazolják, hogy Shakespeare stílusa valóban tudatalatti mélységekből táplálkozik, alakjain gyakran abnormális lelki állapot vesz erőt, többé-kevésbé beteg jellemek: látomások, hallucinációk, féltékenység gyötrik őket – patológiai esetek. Amikor Hugo von Hofmannsthal, a századforduló egyik legjelentősebb osztrák írója elolvasta Shakespeare *Hamlet*jét, feltűnően hasonlónak találta drámája, az *Élektra* főszereplőjének, Élektrának és Shakespeare Hamletjének a viselkedését, jellemét. A lelki rokonság a két szereplő között valóban szembetűnő: Hamlet királyfit apja szelleme, Élektra királylányt a látomásaiban megjelenő apja készíti a gyilkosok mielőbbi megölésére, amelyre először mindketten képtelenek. Hamletnél az elszántság vad ereje hiányzik – nem tudja azonnal megölni a királyt, és pont ezt találta a közönség rendkívülinek Shakespeare drámájában –, Élektra pedig testvérére, Oresztészre vár, neki lesz a feladata megbosszulni apjuk gyilkosságait. Mindkét dráma a főszereplők halálával végződik: Hamlet halálosan megsebesül, Élektra pedig a kívánt bosszú végrehajtása után nem képes arra, hogy tovább éljen, hiszen egész eddigi életét csak ez irányította. Élektra számára nincs jövő, ő egyedül a múltnak élt.

Freud analízise alapján Élektra indulattelített sémáiban csak egyetlen dolog szerepel: hogy „vére”, az édesapja, Agamemnón az övé legyen, és semmisüljön meg gyilkosa és vetélytársa, Klütaimnésztra.

Hofmannsthal drámájának a középpontjában tehát egy őrült, érzelmekől – csodálattól és gyűlölettől – túlfűtött, féltékeny Élektra áll. Bosszúvágy fűti, az elnyomottak tehetetlen indulata, ami megmérgezte egész lelkét. Tehetetlenségén és fájdalomán csak Oresztész segíthet, nélküle Élektra nem képes a bosszú véghezvitelére, csak vegetál, mint egy „kutya” a királyi udvarban – nem asszony, nem ember, nincsenek érzései –, csak a vad és őrült álomkép apja haláláról létezik számára.

„A tragédia születése”

Effajta vadságról Nietzsche tanulmánya (*Geburt der Tragödie [A tragédia születése]*) számol be részletesen, akkor, amikor a mámor görög istenét, Dionüszoszt tartja a teljes élet birtokosának. A felebaráti szeretet, a keresztény erkölcsstan értékeinél erősebbnek tartja a belső – tudatalatti – erőket, a dionüszoszi örömeket és a nagyszerű magányt, ami Hofmannsthal Élektráját is jellemzi. A filozófus könyve szakít a görög kultúra idealizáló felfogásával, és a figyelmet inkább a dionüszoszi elemre és a tragikus szemléletmódra irányítja.

Hofmannsthal – és sok kortársa – valószínűleg olvasta Nietzsche írásait, sőt a filozófus „újtása” foglalkoztatta is őt, aminek hatását *Élektra*-drámája is igazolja. A görög kultúra átértékelése – Nietzsche könyvében – és az antik mítosz, az *Élektra* átírása – Hofmannsthal tollából – talán túlságosan is jól sikerültek, és korukban talán túl modernnek számítottak, hiszen mindkét művet kedvezőtlenül fogadták a német írók, mindkét művészt elítélték írásaik stílusa miatt. Az idő azonban méltó helyre tette mindkettejüket, Hofmannsthal drámája – igaz, hogy inkább csak operaként, Richard Straussnak köszönhetően – sikeres lett, Nietzsche pedig világjelenséggé vált. Ma már jól tudjuk, hogy a századforduló és a XX. század szellemi élete nélküle nem vált volna olyaná, amilyen most. Nietzsche rendkívüli hatással volt – többek között az egzisztencialistákra, Rainer Maria Rilkére, Thomas Mannra – a század szinte minden művésze, amit a róla szóló hatalmas mennyiségű irodalom – ami még verseket és regényeket is magában foglal – jól igazol. Dekadencia vagy teljes élet, életigenlés vagy pesszimizmus, jó vagy rossz – ezek foglalkoztatták Nietzschét egész életén át, és megvolt erre a nyomós oka is: a benne lakozó testi és lelki betegség ellen harcolt születésétől fogva egészen addig, míg szellemileg össze nem omlott. Pszichológusok gyakran próbálták „megmagyarázni” Nietzsche gondolatait: Sigmund Freud is többször kijelentette, hogy Nietzsche mélyebb önismerettel rendelkezik, mint bárki földi halandó, és lehet, hogy soha többé nem születik még egy ilyen ember. Freud megjegyezte azt is, hogy a filozófus megsejtései és belátásai gyakran zavarba ejtően hasonlóak a pszichológusok fáradtságosan megszerzett orvosi eredményeivel. Nietzsche azonban súlyos betegségében és az ezzel óhatatlanul együtt járó egyedüllétben lassanként elvesztette a mértéket, és utolsó könyvében – az *Ecce Homo*-ban – már az őrület árnyéka sötétíti el eksztatikus elragadtatását saját magáról. Boldog önelégültségét az összeomlás követi, és életét ettől kezdve az elmebaj fogságában tölti, mint sok más zseni. Vad képzeteit és korát meghaladó írásait az utókor bizonyos fokig igazolja, nevét halálakor már az egész világ ismeri. Hofmannsthal modernitását azonban sem kora, sem az utókor nem ismerte el hozzá méltóan. Mi lehet ennek az oka? Talán nemcsak a műveivel kellene foglalkoznunk, hanem Hofmannsthallal, az érzékeny, lelki krízisekkel harcoló emberrel is.

Így játszunk teátrumot mi,
Játszunk én-darabjainkat,
Mind koránnyílt, lágy, szomorkás,
A lelkünk komédiái,
Tegnap és ma tarka kedve,
Csúf sorunk csinos fonákja,
Sima szók és cifra képek,
Talmi érzés, szörnyű vérzés,
Haldoklások, epizódok...

(Kosztolányi Dezső fordítása)

Ezeket a sorokat 1893-ban írta az akkor húszéves bécsi költő Hofmannsthal kortársa, Arthur Schnitzler első könyvéhez, a két egyfelvonásosból álló *Anatolhoz*, amely egy gyengéd lelkű világfi szerelmének a történetét meséli el gáláns beszélgetések formájában. Ez a rövid idézet azonban jól jellemzi írójának, Hofmannsthalnak a lelkületét, felfoghatjuk ezt a pár sort írója önvallomásaként is: egy „koránnyílt, lágy, szomorkás” csodagyerekről, aki már tizenhét évesen megírta első verseskötetét, és gimnazistaként „Loris” álnéven Bécs legrangosabb folyóirataiban publikálta verseit, egyfelvonásos drámáit.

Kamaszkori műveiben nyoma sincs bármiféle hévnek vagy kiegyensúlyozatlanságnak, Hofmannsthal már fiatalon egy csendes, kissé kiábrándult gondolkodó volt, egy, a végtelen múltba, egészen Mária Teréziáig visszanyúló kulturális hagyománnyal. Bécs egyik legkonzervatívabb költője, aki Franz Grillparzer csodálójaként a régi, XVIII–XIX. századi monarchiát kívánta volna visszaállítani a XX. század első évtizedeiben, ismert és sikeres művészként élt, anyagi biztonsággal a háta mögött, íróként sikeresen és nagyon boldog házasságban, és mindezek ellenére lelki krízisek „tördelték föl” egész munkásságát. Sokszor nem találta a helyét, próbálkozott vers-, tragédia-, komédia-, operett-, sőt még novella-, illetve regényírással is, de számos alkalommal úgy érezte, hogy nincs velük sikere, annak ellenére, hogy kortársai és közönsége kedvelte őt. Hofmannsthal igazából a szomorúság költője volt, a céltalan önmaga kereséséé és a lassú elmúlásé.

A fiatal Hofmannsthal férfivá érése is egy ilyen krízissel kezdődött, az ifjú, lírikus költő örökre elhallgatott, és a drámaíró Hofmannsthal vette át a szót. Egészen a dráma ősforrásáig, az antik görög tragédiáig kellett visszanyúlnia, hogy rátaláljon a később nagy sikerrel megzenésített *Élektrához*. A klasszikus tartalmat és formát azonban Sigmund Freud szelleme hatja át: az antik történet a pszichoanalízisnek, a tudatalatti lélektanának „kísérleti anyagává” válik, a szereplők pedig patopszichológiai folyamatokat illusztrálnak. A kísérlet valóban érdekes: Hofmannsthal a komor görög tragédiát modern pszichologizmussal és jelképtartalommal látja el.

A századfordulós Bécsben egyébként is érzékenyen érintette nemcsak a kortárs írókat, hanem Hofmannsthal is, felkeltette az író érdeklődését a pszichiátria, Freud pszichoanalízise iránt. Az *Elektra* megírásánál két bécsi orvos, Sigmund Freud és Josef Breuer közös könyvét, a *Tanulmányok a hisztériáról* (1895) kezdi el tanulmányozni. Különös figyelmet szentel egy női páciens, Berta Pappenheim esetének, akinek súlyos neurotikus rohamai összefüggésben vannak édesapja elvesztésével, amelyet Hofmannsthal *Élektrájának* a viselkedésében is megfigyelhetünk.

A pszichológia a századfordulón még új és ezért nagyon modern tudománynak számított és sok embert érdekelt, egyszóval divatos volt. Hofmannsthal is kísérletet tett tehát arra, hogy *Élektra*-drámájában a Freud és Breuer tanulmányaiból megismert patológiai jelenségeket láthatóvá tegye, hogy ebbe egy egész ember pszichéjét belesűrítse. Talán ezért is jegyzi fel Hofmannsthal 1894. március 1-jén a naplójába, hogy az *Élektra* a későbbi olvasók számára a mű keletkezésének időszakáról elég pontos képet ad.

A „szörnyűségek színháza”

Hofmannsthal néhány kortársa a szörnyűségek színházának nevezte az akkor túlzottan is modern *Élektrát*, hiszen a német klasszika óta a görög tragédiák szépségét humánus és tiszta jellemeik adták, nem pedig barbárságuk és vadságuk, mint Hofmannsthal *Élektrája*. Mégis a konzervatív Hofmannsthal írta meg a legmodernebb *Élektrát* – kortársai legnagyobb felháborodására –, amely megzenésítése után – Richard Strauss volt a zeneszerzője – a kor egyik legsikeresebb operája lett.

Hofmannsthal valószínűleg számított valamiféle kritikára, hiszen jól ismerte az osztrák és német irodalmi körök ízlését. Az írásnak szentelte egész életét és hitt abban, hogy hatással lehet a kor ízlésére és kultúrájára. Hofmannsthal csak egy dologban tévedett: a kor, amelyben élt, nem a konzervatív, humánus emberek kora volt, hanem az új eszmékért lelkesedőké. Hofmannsthal nem értett egyet korának társadalmi és politikai változásaival, irodalmi sikereinek pedig gyakran saját problémái, lelki krízisei voltak a korlátai. 1929 júliusában, pár nappal legidősebb fia öngyilkossága után agyvérzés végzett a századforduló irodalmának talán legkiemelkedőbb alakjával, Hugo von Hofmannsthallal.

Jean-Paul Sartre *Élektra*-feldolgozásának az olvasása után döbbenünk rá arra, hogy ugyanazt az antik darabot, ugyanazt az alaptörténetet mennyire más mondanivalóval is meg lehet tölteni. A századforduló *Élektrájában* egy érzelmekkel teli, vad és barbár nő „játssza” a főszerepet, aki a múlt rabja, és a darab végén nincs jövőkép számára, Jean-Paul Sartre *Élektra*-feldolgozásában pedig – a *Legyekben*, amely a II. világháború alatt íródott – szerzőjének szabadságfilozófiája és az ezt megtestesítő Oresztész kapja meg a „főszerepet”.

Jean-Paul Sartre 1905-ben született Franciaországban. Neve az egész világon szinte egyet jelent az egzisztencializmussal, amely a 40-es évek végén és az 50-es években a legdivatosabb filozófiának számított. Sartre rendkívül eredeti és tehetséges gondolkodó, hivatásos filozófus volt, aki a nagyközönséghez is kívánt szólni. Úgy gondolta, színdarabjai és regényei a tömegek számára is hozzáférhetővé teszik filozófiai rendszerét és hogy ily módon világszerte közvetlen hatást tud gyakorolni az emberek gondolkodására és viselkedésére. Sartre egy sajátos életstílust kínált, amit valóban sokan követtek, és színdarabjai is „slágerekké” váltak.

Sartre sohasem tartotta túlságosan tiszteletben az igazságot, és már gyermekként hírhedt volt szemtelen, néha egyenesen szívtelen megjegyzéseiről. Ezekkel az eszközökkel – gúnnyal, tréfával – állt bosszút társain, akik szembetegsége miatt – amelyet egy súlyos influenza okozott – csúfnak tartották őt és rendszeresen verték. Később azért lett szoknyavadász, hogy – ahogyan saját maga írja – „megszabaduljon csúnyasága terhédtől”.

Sartre középiskolai, majd egyetemi tanárként kezdte pályafutását, de néhány előadásán olyan részeg volt, hogy le kellett vezetni a pódiumról. Egyetemi-akadémiai keretek

között zajló életét így hamar elvetette, és úgy döntött, hogy eszméit egy szélesebb olvasóközönséggel közli. Munkájának lényege tehát a prózában és színműben feldolgozott filozófiai aktivizmus lett.

„Az utcai lámpa mint filozófiai tárgy”

A legnagyobb hatást Husserl és Heidegger – a német fenomenológia két fő képviselője – tette rá, de Hegel, Kierkegaard és Kant is sűrűn szerepelt egzisztencialista írásaiban. A fenomenológiai irányzatban leginkább az ragadta meg Sartre-ot, hogy az emberi létezés a világban létként tárja fel, ami azt jelenti, hogy környezetünknek még a legközönségesebb tárgyai is kezelhetők közvetlen filozófiai jelentőségű problémákként. Sartre-nak és a többi francia egzisztencialistának „az utcai lámpa filozófiai tárggyá való előléptetése” lett a legfontosabb. A filozófia tehát kilépett addigi akadémiai védettségéből és kivonult az utcára. Ettől kezdve Sartre fáradhatatlanul csak saját pályája építgetésére összpontosított, és reggeltől estig kávéházakban írta színműveit és filozófiai írásait. Terjedelmes filozófiai szövege, a *L'Être et le Néant (A Léte és a Semmi)*, amely a sartre-i aktivizmus elveit a leginkább átfogó módon taglalja, 1942–43 telén készült. A *Legyek* című darabját ugyanabban a hónapban mutatták be, amikor *A Léte és a Semmi* megjelent, és eleinte viszonylag kevesen nézték meg, de fölkelte a figyelmet és megszilárdította Sartre növekvő hírnevét.

A *Legyekben* és Sartre többi művében is közös vonás a szabadság filozófiája iránti elkötelezettség. Nincs adott „emberi természet”, amely meghatározná, hogyan cselekedjünk és viselkedjünk, hanem mindennapi cselekedeteinkből és választásainkból épül fel identitásunk. Tehát mindig egy adott szituációban cselekszünk, és az a mód, ahogyan az ilyen szituációkra válaszolunk, alkotja – Sartre filozófiája alapján – szabadságunkat. Rábízhatjuk magunkat a dolgok uralkodó állapotára, passzívan alkalmazkodhatunk a status quo-hoz, és magunkat nem tekinthetjük többnek pusztán tárgynál a többi tárgy között. De választhatjuk az adottságok meghaladását is, önmagunkat ily módon egy új lehetőség fényében elképzelve. Bármelyiket tesszük is, egyúttal mindig önmagunkat is megválasztjuk, és nem adatott meg nekünk a nem-választás lehetősége. Tehát azok vagyunk, amivé tesszük önmagunkat, jelenti ki Sartre.

„Az ember szabadságra ítéltetett...” (Sartre)

Mindebből az következik, hogy az ember szabadságra ítéltetett. Ezt a gondolatot járja körül Sartre Élektra-feldolgozásában, a *Legyekben*.

Oresztész, a dráma központi figurája, szabad ember, szabadnak érzi magát súlyos tette elkövetése alatt és ennek elkövetése után is. Ő a szabadság „áldozata”. Gyilkossá válik, majd vállára veszi tette súlyát, és nem „szenved” alatta. Folytatja útját, és nem érez bűnbánatot, nem kér sem elnézést, sem segítséget, szabad emberként szabadon vállalja tettét.

Sartre egy mondatban foglalta össze a darab témáját: „Hogyan viszonyul egy ember ahhoz a tettehez, melyet ő követett el, melynek számol a következményeivel és felelősnek is érzi magát benne, annak ellenére, hogy iszonyodik tőle?” De hogyan lehet helyesnek ítélni egy erkölcsi cselekvést? Hiszen Oresztész – mint Hofmannsthal Élektrája közvetve – gyilkos, mivel apja halálán akar bosszút állni azzal, hogy megöli annak gyilkosait, anyját, Klütaimnéstrát, és annak szeretőjét, Aigisztoszt. Sartre filozófiája szerint akkor helyes egy tett, illetve akkor szabad a tett elkövetője, ha cselekedetével mások szabadságát is

visszahozza, tette által az uralkodó állapot örökre eltűnik, és a mindenkinek megfelelő korábbi szituáció áll helyre. Oresztész a tettével helyreállította meggyilkolt apja, Agamemnon városában, Argoszban a régi rendet, hiszen elűzte az emberekből a félelmet – amelyet Klütaimnésztra és Aigisztoz táplált alattvalóiba – és az ezt megszemélyesítő legyeket is. Mindezt szabad emberként tette, és lelkifurdalások nélkül, szabad emberként vállalta. Tettével helyreállította a jó és a rossz közötti harmóniát.

„Az új európai ember Párizsban és Berlinben”

A darab keletkezési idejét – 1943–48 – sem szabad figyelmen kívül hagyni, hiszen az akkori francia, illetve német problémákra mintha választ adna Sartre a *Legyekkel*. Sok vita is folyt arról, hogy mit akart Sartre ezzel a darabbal 1943-ban Párizsban – a németek által megszállt városban – és 1948-ban Berlinben. Ehhez ismernünk kell a két országban akkor-tájt uralkodó közhangulatot.

1943-at írunk. Párizsban a nácibarát Pétain-kormány ellen robbantanak francia ellenállók ezrei. Aki az ellenállók közé tartozott, nem gondolkozott azon, mi lesz tetteinek a következménye. Hazaszeretete, nácigyűlölete, béke- és szabadságvágya dominált nála, nem érzett sem szégyent, sem lelkifurdalást tetteinek elkövetésekor. A dolgok erkölcsi oldalára nem gondolhatott, nem jutott eszébe az, hogy ha túsul ejtik őt a nácik, akkor biztos halál vár rá. Hadiállapot volt, és gránátot dobni az ellenségre „természetesnek” tűnt. Pedig három sebesült vagy megölt német katonáért hat-hét francia túszt mérsároltak le a nácik. Nagyon sok ártatlan francia fogoly halt meg így, hiszen ha a robbantató ellenállók nem adták föl magukat, akkor tudniuk kellett, hogy az utcán sétáló civil franciákat lőnek le a németek. Tehát büntudat ébredt az ellenálló franciákban, mivel miattuk ölték meg ártatlan honfitársaikat.

„Nem szabad bűnbánatot éreznetek, még azoknak sem, akik valamilyen módon gyilkossá váltak. Vállalnotok kell tetteitek következményeit, még akkor is, ha az ártatlanok életébe kerül” – buzdította Sartre ellenálló honfitársait tettük vállalására.

Térjünk vissza még egyszer az említett helyszínekre: az 1943-as Párizsba és az 1948-as Berlinbe. Sok tekintetben ugyan különböznek egymástól, de ennek ellenére van bennük valami közös. Mindkét esetben kínozza magát az ember azok miatt, akik a múltban életüket veszítették. Franciaországban azokban ébredt büntudat, akik részesei voltak a robbantásoknak, mert miattuk lőttek le ártatlan franciákat. Németország is büntudatot érez 1948-ban, a náci hatalom súlyos bűnei gyötrik a háború utáni nemzedéket. Ezek a bűnök és a velük járó büntudat Sartre véleménye szerint már a múlté. Akiket éjjel-nappal a múlt árnyéka kínoz, abban – az író filozófiája szerint – csak negatív, visszahúzó érzések uralkodhatnak, amelyek sehová sem vezetnek. A felelősségtudat – amelyet Oresztész képvisel a *Legyekben* – azonban pozitív irányba mutat, tettekre készítet és a jövőbe néz.

Az új európai ember 1945-ben Sartre véleménye szerint nem más, mint az új, egzisztencialista egyén, egyedül, szabadon, mentségek nélkül. Ez az új, egzisztencialista szabadság hallatlanul vonzónak bizonyult a háború utáni kiábrándult nemzedék számára, főleg azért, mert senki sem volt kirekesztve. Bárki lehetett egzisztencialista, de leginkább a fiatalok, akik egyébként is mohón igyekeztek pótolni a kultúra szempontjából elvesztett éveket. Ebben az időben a kommunisták és a katolikus szociáldemokraták is elkeseredetten harcoltak azért, hogy meghódítsák a háború utáni fiatalságot, és nem nézték jó szem-

mel Sartre törekvéseit, sőt a társadalom ellenségének kiáltották ki az egzisztencialista író. Sartre teljes életműve hamarosan bekerült a vatikáni tiltott könyvek jegyzékébe is, ami olaj volt a tűzre: Sartre-ot követni lassan hazafias állásfoglalás lett.

Az író egyébként is sok barátra lelt, társasági ember volt, aki szerette a whiskyt, a jazzt, a lányokat, és mire az éjszaka véget ért, rendszerint részeg volt. Nem érdekelte soha mások véleménye, teljes szabadságot akart magának. Ezt a szabadságát egyébként túlnyomórészt nőkkel szemben próbálta érvényesíteni, akiket egyszerűen imádott. A 30-as évek végén ismerkedett meg a Párizsi Egyetem egyik filozófia szakos hallgatójával, Simone de Beauvoirral, aki magasabb, fiatalabb és bizonyos tekintetben tehetségesebb is volt Sartre-nál. Ez az okos nő Sartre „rabszolgája” lett, mindenben kiszolgáltatta az írórt egészen haláláig, annak ellenére, hogy Sartre soha nem ismerte el Simone-t társának.

Sartre egyébként is hírhedten hűtlen volt, a nőkre gyakran a győzelem és a megszállás jegyében tudott csak gondolni, és nem személyeknek, hanem inkább skalpoknak tekintette őket. Mindezek ellenére is mellette maradt Simone, ami azért is nagyon különös, mivel Simone Beauvoir világlátésében feminista volt, sőt ő adta ki 1949-ben a feminizmus első modern kiáltványát, *A második nem* címmel, amely óriási példányszámban kelt el az egész világon.

„Tilos tiltani!”

1968-ban is Sartre mellett volt Simone, amikor az író a diákokat támogatta és a Sorbonne falaira festett diákjelszavak közül a „Tilos tiltani”-t találta a legjobbnak. Egész életén át az ifjúsággal azonosult, és már fiatal tanárként is hagyta, hogy a diákjai többé-kevésbé azt tegyék, amihez kedvük van. A diákoknak „száz százalékig” igazuk van, vélekedett Sartre. Amikor 1969-ben utoljára állt diákjai elé, döbbenet tapasztalta, hogy a diákvezetőség egy goromba feljegyzéssel várta, amin az állt, hogy hogyan – világosan, röviden és tömören – tartsa meg az előadását. Ebben a pillanatban Sartre valószínűleg nem értett egyet a diákokkal, és sértettnek érezte magát, hiszen nem szokott hozzá ilyesmihez.

A 70-es évekre Sartre megöregedett, gyakorlatilag megvakult, és sűrűn volt nagyon részeg. Nemcsak pénzgondok nyomasztották, hanem saját nézeteiben is elbizonytalanodott. 1980. április 15-én halt meg Párizsban, a Broussais Kórházban.

Csodálatos temetést rendezett számára Párizs értelmisége, több mint ötvenezer ember kísért ki Sartre-ot a Montparnasse temetőbe.

Csekély vagyonát, irodalmi jogait egyik fiatal szeretője örökölte, akit még 1965-ben lányává fogadott, ami Simone Beauvoir számára maga volt az árlás. Simone csak öt évvel élte túl Sartre-ot, gyermeke, örököse nem maradt, de utolsó kis könyvében kíméletlenül beszámolt Sartre részegségeiről, nőügyeiről, a becsempészett whiskysüvegekről és még sok hasonlóról. A 20. század egyik legjelentősebb francia filozófusáról írott könyvének nagyon találó címet adott: „Adieu: Isten veled, Sartre”

Irodalom

- FRANK Katalin, *Elektra 20. századi művekben*, szakdolgozat, Bp., 2000.
- SZERB Antal, *A világirodalom története*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1973.
- MÉREI Ferenc–V. BINÉT Ágnes, *Gyermeklélektan*, Gondolat Kiadó, Bp., 1993.
- Paul JOHNSON *Értelmiségiek*, Európa Könyvkiadó, Bp., 1999.
- HALÁSZ Előd, *A német irodalom története*, Gondolat Kiadó, Bp., 1987.
- Filozófiai Kisenciklopédia – A Nyugat filozófiája és filozófusai*, Kossuth Könyvkiadó, Bp., 1993.
- Shakespeare összes művei, 2. k., *Tragédiák, színművek*, Európa Könyvkiadó, Bp., 1964.
- TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, *Mitológia*, Gondolat Kiadó, Bp., 1968.

Irodalmi hagyatékok gondozása

A Kleist-Múzeum és a Hesse-Archívum tevékenységéről

GÖNCZY GABRIELLA–ERDŐDY ORSOLYA

Az irodalom szó hallatán a legtöbben könyv alakban közzétett szövegekre gondolnak. A könyvespolcra leemelhető (illetve az internetről letölthető, elektronikus levelekbe másolható, CD-ROM-okról kikeresett) „nyomtatott irodalom” mögött azonban rejtve marad a „láthatatlan irodalom”: eredeti kéziratok, első kiadások, illetve a szerző hagyatékeként őrzött tárgyak. Az irodalmi archívumok, illetve irodalmi múzeumok feladata a szövegek ezen „tárgyi felületének” archiválása, dokumentálása, kutatása, illetve hozzáférhetővé tétele. Jelen közleményben ennek aktuális gyakorlatát demonstráljuk két németországi intézmény példáján.

Egy klasszikus és egy modern német szerzőt választottunk. A két szerző, Heinrich von Kleist és Hermann Hesse életműve között számos figyelemre méltó párhuzam vonható. Számunkra az egyik legérdekesebb analógiát a két szerző magyarországi recepciója közötti meglepő hasonlóság jelenti. Kleist és Hesse iránt 1989 után ugyanis váratlanul olyannyira megnőtt Magyarországon az érdeklődés, hogy nevükkel kapcsolatban egyre gyakrabban a „reneszánsz” és a „hisztéria” fogalmak merültek fel. A kortárs Kleist- és Hesse-recepció mind az újonnan keletkezett fordítások, a szövegkiadások, a tudományos érdeklődés – Kleist esetében a színházi recepció vonatkozásában szintén – meglepő méreteket öltött.

Heinrich von Kleist mind a mai napig az egyetlen klasszikus világirodalmi szerző, akinek *Összegyűjtött művei* Magyarországon 1989 után kiadásra kerültek.¹ A szerző magyarországi színházi recepciója, valamint a Kleist-művek irodalmi adaptációi is figyelemre méltóak. A híres Kohlhaas-adaptációkat – például Sütő, Hajnóczy – a kilencvenes években számos, részben rendhagyó feldolgozás követte: például Forgách András nagyrészt eredeti dokumentumokból összeállított szövegkollázsa Kleist és Henriette Vogel közös öngyilkosságáról, mely 1992-ben Jeles András leginkább egy operaelőadáshoz hasonlítható rendezésében került színre Budapesten, Márton László az 1999. évi Frankfurteri Könyvásárra németül is megjelent *Jakob Wunschwitz története* című regénye vagy Eörsi István a *Színház 2000.* szeptemberi számának mellékleteként megjelent életrajzi témájú színdarabja. A részben az új fordítások kapcsán közölt tanulmányok (például Kurdi Imre, Bán Zoltán András, Lányi Dániel) mellett Földényi F. László enciklopedikus, monográfia helyett írott „szótárkönyve” is napvilágot látott.²

¹ Az *Összegyűjtött művek* egyes kötetei a pécsi Jelenkor Kiadónál jelentek meg 1995 és 2000 között. A szövegeket FÖLDÉNYI F. László gondozta, illetve a jegyzeteket is ő készítette. A kiadás MÁRTON László és FORGÁCH András új fordításait is tartalmazza. Az *Összegyűjtött művek* kiadásának utolsó kötete 2000 decemberében látott napvilágot és Kleist leveleinek első magyar fordítását adja közre.

² FÖLDÉNYI F. László, *Heinrich von Kleist. A szavak hálójában*, Jelenkor, Pécs, 1999 (német fordításban: *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*, Matthes & Seitz Verlag, München, 1999).

Hermann Hesse magyarországi recepciója hasonlóan alakult: 1989 előtt a nemkívánatos szerzők közé tartozott, 1963-ban kiadták ugyan *Nárcisz és Goldmund* című regényét, de más híres regényeinek fordításai csak a nyolcvanas évektől jelentek meg a magyar könyvpiacon jelentősebb példányszámban. A kilencvenes évek közepén a Cartafilus Kiadó Hesse-életműsorozatot indított útjára, s ebből mára mintegy nyolc kötet jelent meg, olyan híres elbeszélésekkel, mint a *Roßhalde*, *Peter Camenzind*, *Gertrud*, az amerikai recepcióban központi szerepet betöltő *Pusztai farkas*, valamint a hessei életmű megértése szempontjából támpontként szolgáló *Pillantás a káoszba*, amely esszéket tartalmaz többek között Goethéről, Kafkáról és Dosztojevszkijről. A kiadó tervezi továbbá legendák, mesék, a fontosabb elbeszélések és novellák kiadását, valamint az életmű elengedhetetlen részeként értékelhető recenziók, levelek és versek közzétételét.³

Heinrich von Kleist és Hermann Hesse életműve tehát a kilencvenes évek magyar irodalmi recepciójának „nagy felfedezései” közé sorolható. Ezért a jelen beszámolóban közölt, egyébiránt többségében nehezen hozzáférhető, a két szerző hagyatékával kapcsolatos információk reményeink szerint nemcsak az irodalmi múzeumok és archívumok elméletében, illetve gyakorlatában járatos szakemberek, hanem a Kleist és/vagy Hesse műveivel foglalkozó szélesebb kör érdeklődésére is számot tarthatnak. Különös hangsúlyt fektettünk ezért azon lehetőségek bemutatására, melyek az ezekben az intézményekben folytatott kutatómunka esetén kínálkoznak.

1. Kleist-Múzeum, Frankfurt

A múzeum története. A múzeum Heinrich von Kleist szülővárosában, az Odera menti Frankfurtban található, egyórással vonatutra Berlinton. Frankfurt határváros: a folyó hídján csak érvényes útlevelel felszerelve lehet áthaladni, a túlsó parton lengyel területen, Slubice városában folytathatjuk a sétát. A múzeumot a német Kleist-Társaság alapította 1922-ben, a szülőházban két emlékszobát rendeztek be a két évvel korábban megvásárolt Otton Bachmann-hagyaték anyagaiból. A második világháborúban a szülőház elpusztult, a háború elején biztonságba menekített hagyaték azonban épségben maradt. A háború után megalakult az ún. Kleist-Emlékház (Kleist-Gedenkstätte), mely egy ideig a Városi Könyvtár épületében működött, míg végül 1969-ben önálló épületbe, az egykori gamizoniskolába költöztetett. A múzeum igazgatójának Rudolf Lochot nevezték ki, aki 1994-ig ebben a pozícióban maradt. 1996 óta a kiváló irodalomtörténész és Kleist-specialista, Hans-Jochen Marquardt a múzeum igazgatója. Az új épületben megnyílt Németország mind a mai napig egyetlen állandó Kleist-kiállítása. A múzeum felvette a Kleist Emlékház és Kutatóközpont (Kleist Gedenk- und Forschungsstätte) nevet. Tevékenysége hamarosan évente megjelenő tudományos folyóirattal, illetve a Kleist-Napok című rendezvénysorozattal bővült.

1989 után a kutatóközpont és archívum együttműködése a nyugati tartományok irodalmi és kulturális intézményeivel megélné vált, számos közös projekt jött létre, melyek részletesebb bemutatására az alábbiakban is kitérünk. A Berlini Központi Tartományi Könyvtár Alapítvány (Stiftung Zentral- und Landesbibliothek Berlin) 1996 őszén a Kleist-Múzeumnak adományozta a századelőn élt Kleist-kutató, Georg Minde-Pouet hatalmas, kézírásos és

³ Érdekes adalék, hogy mind Németországban, mind hazánkban Hesse elsősorban az olvasók érdeklődését vonja magára, míg kritikai recepciójának intenzitása ennél lényegesen gyengébb. Az Egyesült Államokban az utóbbi években a pszichológia vagy a képzőművészetek Hesse-recepciója is intenzívebb, mint a kritikai recepció.

nyomtatott anyagot egyaránt tartalmazó hagyatékát. Az intézmény tudományos tevékenysége több új rendszeres kiadvánnyal (*Frankfurter Buntbücher*, *Frankfurter Kleist-Kolloquium*, faksimile kiadások sorozata) bővült. A Kleist-Napok a városi színház, illetve Slubice kulturális intézményeinek bevonásával Kleist Ünnepi Napokká egészült ki. 1999-ben Frankfurt felvette a Kleist városa, Frankfurt (Kleist-Stadt, Frankfurt an der Oder) címet.⁴

A könyvtár elsősorban szakirodalmat és szövegkiadásokat gyűjt a szerző életével és műveivel, néhány más kortársával, illetve a korszakkal kapcsolatban, jelenleg mintegy 10 000 kötettel rendelkezik. A világ minden nyelvén gyűjtött szövegkiadások alapján érdekes adalékok gyűjthetők az egyes művek kiadástörténetéről, nemzetközi recepciójáról. Egyedülálló az úgynevezett „Kleistiana”, mely 11 000 újságcikket, illetve folyóirat-tanulmányt foglal magában. A könyvtár tulajdona továbbá egy levélgyűjtemény, mely túlnyomó többségében a 20. századból származó, Kleist-recepcióval kapcsolatos levél eredeti példányaikat őrizi. Szintén helyben használhatók az egyes művek szerint rendszerezett színházi, képzőművészeti, fotó- és zenearchívum anyagai. A betűrendes katalógus teljes, de mivel a kezdetektől, tehát több mint 80 éve vezetik, ezért sajnos nem egészen egységes a rendszere, a szakkatalógus pedig még nem teljes. 1997-ben a könyvtár megkezdte a teljes gyűjtemény digitális feldolgozását. A számítógépes „katalóguscédulák” az egyes könyvek, újságcikkek rövid leírását is megadják.

Bibliográfia. A Kleist-Múzeum a Brandenburgi Kleist-Kiadás munkatársaival, a heilbronni Sembdner-Archívummal és a berlini Kleist-Gyűjteménnyel közösen nyomtatásban és az interneten is hozzáférhető nemzetközi Kleist-Bibliográfiát ad közre (www.kleist.org/Kleist-Bibliographie). Ez a szakbibliográfia 1945 óta teljes, az új megjelenésekkel történő frissítés évente két ízben történik. Az 1802 és 1914 közötti, illetve az 1914-től 1945-ig terjedő időszakot feldolgozó bibliográfiák megjelenése a következő néhány évben várható.

Archívum. Sajnos nem sok eredeti Kleist-szöveg maradt fenn. Az *Összegyűjtött művek* kritikai kiadásai ezért kénytelenek a szerző életében közreadott első kiadásokra támaszkodni. A kéziratok ilyen arányú pusztulása valószínűleg annak tudható be, hogy a 19. század első évtizedében keletkezett életmű iránt igazán csak a 20. század második felétől, azaz hozzátétőlegesen 150 éves késéssel nőtt meg az érdeklődés.

A frankfurti Kleist-Múzeumban a következő levelek eredeti példányát őrzik: (1) Ulrike von Kleistnek a 19. század beköszöntése alkalmából írt újévi levél; (2) az Adolphine von Werdeckhez 1801. július 28/29-én írt „nagy vallomás” („der große Bekenntnisbrief”); (3) kiadójához, Georg Andreas Reimerhez néhány hónappal a halála előtt írt két levél. A könyvtár tulajdona továbbá Achim von Arnim és Friedrich de la Motte-Fouqué néhány levele, illetve Ewald von Kleist végrendeletének utolsó oldala. A 2000 októberében megnyílt, új állandó kiállításon megtekinthető néhány eredeti kézirat faksimiléje, melyek segítségével akár Kleist kézírásának fejlődése is tanulmányozható.⁵

⁴ Német hagyomány, hogy a városok felveszik egy híres volt lakójuk nevét, így például Weimar második neve „Goethe városa”, Lipcse második neve „Bach városa” és így tovább.

⁵ További adalékokat a Kleist-kéziratok sorsáról, Kleist kézírásáról a következő tanulmány közöl: Hans Joachim KREUTZER, *Über die Geschichte der Kleist-Handschriften und über Kleists Handschrift*, in *Kleist-Jahrbuch*, 1981/82, 66–85.

Kiadványok. A Kleist-Múzeum 1975 óta évente egyszer megjelenő folyóiratot ad ki *Heinrich von Kleist-Tanulmányok (Beiträge zur Kleist-Forschung)* címmel, mely a nemzetközi Kleist-kutatás aktuális eredményeit hivatott közzétenni. A rendszeresen megrendezett konferenciák (Nemzetközi Kleist-Kollokvium, Kleist-Olimpia) előadásszövegeit közli a *Frankfurti Kleist-Kollokvium (Frankfurter Kleist-Kolloquium)* című sorozat. Szintén hasznos kiadvány a *Frankfurter Buntbücher (Frankfurti Füzetek)* című sorozat – mely igényes nyomdai kivitelben és rengeteg illusztrációval tájékoztat egy-egy Brandenburg tartományban élt vagy alkotott szerző életéről –, illetve a múzeumban őrzött eredeti kéziratok kommentált faksimile kiadásainak sorozata.⁶

Kiállítások. Az 1989 előtt berendezett, mára részben elavult szellemiségű állandó kiállítást a kilencvenes évek végén bezárták, és az épület teljes felújítását követően 2000 októberében teljesen új állandó kiállítási anyagot mutattak be. A kiállítást megelőző nemzetközi kutató- és gyűjtőtevékenység során számos eddig ismeretlen anyagot találtak, és ez – tekintve, hogy az egyik legjelentősebb német klasszikus szerző megkésve ugyan, de rendkívül intenzíven kutatott életművéről van szó – figyelemre méltó eredmény. Ilyen újdonság például az az ismeretlen művésztől, 1792-ből származó rézkarc egy Svájcban található, szigetre épített magányos házról, ahová Kleist 25 éves korában menekült a Poroszországban egy fiatal arisztokrata számára kínálózkodó életlehetőségek, így például a Wilhelmine von Zengével kötendő házassága elől. A kiállításon megtekinthető továbbá a *Phöbus* című, Adam Müllerrel közösen kiadott folyóirat egy eredeti példánya, illetve először látható egy teremben az összes portré, melyek (a legnagyobb valószínűség szerint) a szerzőt ábrázolják. A kiállítás csaknem 300 oldalas, rendkívül igényes kivitelű katalógusa monográfiaként is lapozgatható.⁷ Az időszaki kiállítások, illetve a vándorkiállítás témája a Kleist-recepció, így példának okáért egy-egy színdarab színpadi történetét mutatja be. A tervek szerint a közeljövőben elkészül az új állandó kiállítás interaktív, háromdimenziós digitális verziója, melyet az interneten, illetve CD-ROM-on is hozzáférhetővé tesznek. Ennek keretében egy múzeumlátogatás háromdimenziós szimulációjában vehetünk részt.

Rendezvények. A minden évben július végén megrendezésre kerülő Kleist Ünnepi Napok (Kleist-Festtage) keretében színházi premiereket és vendégelőadásokat, kiállításokat, felolvasóesteket és zenei-irodalmi rendezvényeket szerveznek. A fesztivál ideje alatt rendezik két évente a Nemzetközi Kleist-Kollokvium című tudományos konferenciát, illetve négy évente az úgynevezett Kleist-Olimpiát (a szakdolgozatukon, illetve disszertációjukon dolgozó fiatal kutatók részvételével). A Kleist-Múzeum egyéb rendezvények szervezésével tartományi kulturális projektekben is részt vesz. Ezek célja – több szerző, így például Bettine Brentano, Theodor Fontane, Gottfried Benn, Gerhart Hauptmann vagy Heinrich Mann vonatkozásában – az irodalmi turizmus újraélnkítése Brandenburg tartományban.

⁶ Wolfgang BARTHEL (hrsg. v.), *Heinrich von Kleist und Achim von Arnim. Zwei Autographen aus dem Jahre 1810. Mit Faksimiles und einem Kommentar von Horst Häker*, Kleist-Museum, Frankfurt an der Oder, 1995; Heinrich von KLEIST, *Der große Bekenntnisbrief an Adolphine von Werdeck*, Kulturstiftung der Länder – Kleist Gedenk- und Forschungsstätte, 1993.

⁷ Wolfgang BARTHEL–Hans Jochen MARQUARDT, *Heinrich von Kleist 1777–1811. Leben – Werk – Wirkung: Blickpunkte* (A kiállítás katalógusa), Kleist Gedenk- und Forschungsstätte e. V. – Kleist-Museum, Frankfurt (O.), 2000.

Címek:

Kleist-Museum Frankfurt, Faberstraße 7, D-15230 Frankfurt (Oder)

Telefon: (0049-335-) 53 11 55; Fax: (0049-335-) 500 49 45;

Internet: www.kleist-museum.de; E-mail: kleist-museum@t-online.de;

2. Hesse-Archívum, Marbach

Az archívum története. Hermann Hesse, a 20. század nagy humanista írója, 1962. augusztus 9-én hunyt el a svájci Montagnolában. Halála után örökösei, három fia és felesége, Ninon Hesse, méltó helyet kerestek a hagyaték számára, amely végül a Stuttgarttól 25 km-re található marbachi Német Irodalmi Archívumba (Deutsches Literaturarchiv) került. A Hesse-gyűjtemény eleinte a Nemzeti Schiller Múzeumban (Schiller-Nationalmuseum) működött, ahol egy Hesse-emlékszobát rendeztek be a kutatók számára, majd 1972-ben a gyűjtemény a Múzeum közvetlen szomszédságában létrehozott új épületbe költözött át.

Az 1955-ben alapított *Német Irodalmi Archívum* mint „források tára” (Quelleninstitut) gyűjti és őrzi a német nyelvű irodalom emlékeit a felvilágosodás korától napjainkig, kézirat, nyomtatott anyag, fotó és hangfelvétel formájában. Az archívum könyvtára ma a legnagyobb speciális szakkönyvtár Németországban, melynek célja, hogy a német nyelvű irodalmi örökséget gondozza, gyűjtse, illetve tárolja. Az alapgyűjteményt a Sváb Költőműzeum (Schwäbisches Dichtermuseum) anyaga képezi: Schubart, Wieland, Schiller, Hölderlin, Mörke, valamint a sváb romantikusok hagyatékai. Az idők során új hangsúlyok is kialakultak, mint például az emigráns irodalom gyűjtése. Hesse örökösei és a berni Hesse-Kuratórium azért döntöttek Marbach mellett, hogy a hagyaték hozzáférhető maradjon a kutatók és az érdeklődők számára.

Miután a hagyaték átkerült a Német Irodalmi Archívum új épületébe, az anyagot álagmegőrzési megfontolásból megbontották és különböző osztályok között osztották fel (például kéziratár, képtár). A Hesse-kéziratok különböző minőségű papíron maradtak fenn, van például köztük olyan, amelyről magas savértéke miatt bizonyos idő elteltével eltűnik az írás. Ezért különös figyelmet kell fordítani védelmükre, s napfénytől óvva, 18–20 °C-os hőmérsékleten kell őrizni őket. Ennek ellenére az anyagokat úgy raktározták el, hogy szűkség esetén bármikor – akár egy hirtelen költöztetés alkalmával – egyesíteni lehessen a teljes hagyatékot. 1964-ben a marbachi Hesse-hagyaték a legnagyobbak közé tartozott, ma inkább közepes méretű, de egyike a leggyakrabban használtaknak, kutatottaknak. A Hesse-Archívumot, melyet a Német Irodalmi Archívumba integráltak, 25 éve ugyanaz a személy, Viktoria Fuchs vezeti.

Hesse hagyatéka. A marbachi irodalmi archívum által őrzött anyag nagyon sokrétű. Ide tartozik néhány szöveg, például a *Napkeleti utazás* vagy az *Üveggyöngyjáték* kézírata és Hesse levelezésének nagy része.⁸ Hermann Hessének a feleségeivel való levelezését 2027-ig harmadik felesége, Ninon Hesse kérésére zárolták. Gisela Kleine, Ninon Hesse örököse azonban feldolgozhatja és kivonatokban megjelentetheti Hermann és Ninon Hesse levelezését.⁹ A szerző szorgalmas levélfíró volt, így ma is felbecsülhetetlen a magántulajdonban lévő levelek száma.

⁸ Hermann Hesse kézíratainak egy részét már életében a berni Országos Levéltárnak ajándékozta, ezeket a kéziratokat jelenleg is itt őrzik.

⁹ Ninon HESSE, *Lieber, lieber Vogel. Briefe an Hermann Hesse*, szerk. Gisela KLEINE, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2000.

Hesse irodalmi tevékenysége mellett a festészetben is jelentőset alkotott, néhány akvarelljének és olajfestményének eredetijét szintén a Hesse-Archívum őrzi.¹⁰ Ezen kívül különösen érdekes az a fotógyűjtemény, melyben számos felvétel örökíti meg a költőt, családját és barátait. A hangtárban több hangfelvételt tárolnak Hesse felolvasásairól, a sajtóarchívumban pedig eredeti újságcikkeket archiválnak. Marbachban olvasható továbbá a legtöbb és leggazdagabb szakirodalom, amely az író életében és halála után műveivel kapcsolatosan megjelent. A gyűjtemény különböző részeinek tematikus katalógusban lehet utánakeresni. Az archívumban megkezdődött a rendelkezésre álló anyag teljes digitalizálása. A Hesse-Archívum dokumentumait, beleértve a könyveket is, csak helyben lehet tanulmányozni, azok nem kölcsönözhetőek.

Kiállítások. A Német Irodalmi Archívum kiállításai 1956 óta a Nemzeti Schiller-Múzeumban kerülnek megrendezésre. Ezek a tárlatokon a német irodalom és kultúra kimagasló alakjait mutatják be. A Hesse-tárlathoz, mint minden nagyobb kiállításához, katalógus is készült.¹¹ A marbachi Irodalmi Archívumon kívül Németországban még két múzeumban foglalkoznak Hesse életművével: a gaienhofeni Hermann Hesse Höri-Museum kizárólag az ott eltöltött évekre vonatkozó anyagokra összpontosít (a *Peter Camenzind*től az indiai utazásig), az 1990 márciusában Hesse szülővárosában megnyitott calwi Hermann Hesse-Múzeum azonban szisztematikusan gyűjti az első kiadásokat, a leveleket és az akvarelleket. Az itteni állandó kiállítás kidolgozásához nagy segítséget nyújtott Volker Michels, a frankfurti Suhrkamp kiadónál megjelent *Összes Művek* kiadás közreadója és Hesse fiainak, Bruno és Heiner Hessének adományai. A calwi múzeumi termekben Hesse egész életművével kívánják megismertetni a látogatót, de a tárlat sokszínűségéről, amely különösen nagy hangsúlyt fektet Hesse gyermekkorára és a szülővárosban eltöltött éveire, az érdeklődők előzetesen az interneten is meggyőződhetnek (www.hermann-hesse.com). A feketeerdei Calw egyébiránt szintén Stuttgart közelében található.

Kiadványok. A Német Irodalmi Archívum három kiadványsorozatot jelentet meg: *Marbachi Katalógusok* (*Marbacher Kataloge*), *Marbachi Tanulmányok* (*Marbacher Schriften*) és *Marbachi Tárlatok* (*Marbacher Magazine*) címmel. Az utóbbi sorozatban Friedrich Pfäfflin, a Schiller-Múzeum egykori igazgatójának szerkesztésében megjelent egy különszám,¹² mely a calwi Hermann Hesse-Múzeumot mutatja be. A publikáció képanyaga nem csupán fotókat közöl, a mellékletben a szerkesztő Hesse-émléksétára hívja meg az olvasót, amelyhez egy calwi térképet is csatol: ezen az író által látogatott épületek és elbeszéléseinek helyszínei vannak megjelölve.

Rendezvények. Mivel a marbachi Német Irodalmi Archívum több évszázad irodalmát felölelő anyagot őrzi és gyűjteményét jelenleg is folyamatosan bővíti, nem kötelezheti el magát kizárólag egy szerző mellett. Így a Hermann Hessével kapcsolatos rendezvények központja szintén a szülővárosban, Calwban található. A hessei eszmék ápolása céljából hozták létre a Hermann Hesse-Alapítványt, amely két évente Hesse-émlékkonferenciát szervez és az író születésének évfordulóján Hermann Hesse-díjat ad át. Ezt a díjat

¹⁰ Hermann Hesse képzőművészeti alkotásairól több kötet jelent meg, például: Hermann HESSE, *Farbe ist Leben*, szerk. Volker Michels, Frankfurt a. M., Insel, 1997.

¹¹ Ludwig GREVE–Jochen MEYER–Antje BONITZ–Viktoria FUCHS–Irina RENZ, *Das 20. Jahrhundert. Von Nietzsche bis zur Gruppe 47* (a kiállítás katalógusa), Marbach, 1994.

¹² Friedrich PFÄFFLIN–Ulrich OTT (szerk.), *Hermann Hesse*, in *Marbacher Magazine*, 54/1990, Stuttgart, Scheufele, 1990.

német nyelvű irodalmi folyóiratoknak, illetve Hesse fordítóinak ítélnék oda. Idén a francia Jean Malaplate vehette át a kitüntetést kiváló fordításaiért.

Címek:

Deutsches Literaturarchiv, D-71672 Marbach am Neckar, Schillerhöhe 8–10

Telefon: (0049) 7144/848-0, Fax: (0049) 7144/848-299

Internet: www.dla-marbach.de

E-mail: sekretariat@dl-marbach.de

Hermann-Hesse-Museum Calw, D-75365 Calw, Marktplatz 30

Telefon: (0049) 7051/7522

3. Összefoglalás

A két intézmény működési koncepciójában alapvető különbségek mutatkoznak. A marbach-i Hesse-Archívum valószínűleg nemcsak szervezeti sajátosságai, azaz a nagyobb irodalmi archívumba való betagozódása miatt nem folytat olyan élénk rendezvényszervezői, tudományos és közéleti tevékenységet, mint a frankfurti Kleist-Múzeum. Hermann Hesse élete és műve összehasonlíthatatlanul jobban dokumentált, mint az a halála után több mint egy évszázadig szinte teljesen ismeretlen Heinrich von Kleist esetében jellemző.¹³ Ezért egyszerűen jóval több dokumentum és tárgy megfelelő tárolásáról és dokumentálásáról lehet szó Hesse, mint Kleist esetében. Példának okáért még az sem tudható biztosan, hogy pontosan melyik napon született Kleist, vagy hogy a fennmaradt portrék valóban őt ábrázolják-e, ezen kívül az életrajz számos eleme kérdéses, például az 1800-ban tett würzburgi utazásának valódi célja (kínos operáció, ipari kémkedés stb.), továbbá van másfél év az életében, amikor semmilyen adattal nem rendelkezünk a szerző hollétéről. Az irodalmi archívum szerepe és tevékenységi köre egy olyan szerző esetében, mint Hermann Hesse, a fennmaradt hatalmas terjedelmű anyag feldolgozására, azaz a megfelelő „fiókokba” való elhelyezésre, az archiváliák megőrzésére és hozzáférhetővé tételére szorítkozhat. A másik esetben ugyanez a munka inkább valamiféle nyomozáshoz hasonlít: hosszadalmas és költséges keresőmunkára, illetve bonyolult hipotézisrendszerek felállítására, melyről Tom Stoppard *Árkádia* című drámája juthat eszünkbe, vagy Umberto Eco *A rózsza neve* című regényében a hosszadalmas kutatás a rejtelmes kézirat után, melyről megsemmisülése pillanatában sem derül ki teljes bizonyossággal, hogy valóban az arisztotelészi *Poétika* második könyvének utolsó példánya volt-e.

¹³ A szerző örökségének méltó ápolása, életművének megőrzése és tudományos kutatása céljából létrehozott Kleist-Társaság is csak több mint 100 évvel a szerző halála után kezdte meg munkáját.

Gera Judit: *A hétköznapi világ bővölete. Tanulmányok a holland festészet és irodalom kapcsolatáról a századfordulón és a harmincas években.*
Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2000, 239 l.

Gera Judit könyve mind a hazai és nemzetközi néderlandisztikának, mind pedig a tágabb értelemben vett, művészeti ágakat műelemzésekkel összekötő összehasonlító irodalomtörténetnek szellemi haszonnal forgatható, számottevő nyeresége.

1. A Vajda György Mihálynak ajánlott kötet bevezetője a munka tárgyát, célját és módszerét az összehasonlító irodalomtudomány újabb eredményeinek és irányzatainak számbavétele után négy tényező együttes figyelembevételével tűzi ki. Véleménye szerint „amikor egy irodalmi és egy képzőművészeti műalkotás kerül összevetésre, akkor mindig felmerül a »mihez képest« kérdése. S ezt a kérdést mindig négy komponenshez viszonyítva tesszük fel: a kor(szellem) – vagy modernebb terminussal a kultúrtext –, a művész személyisége, a tradíció és a befogadó egymáshoz való viszonya határozza meg az összevetés szempontjait...” (18.). Stilisztikus germanizmusokkal megfogalmazott programjához Gera Judit mindvégig hű marad.

2. A bevezetéshez két további szerkezeti egység csatlakozik. Az egyik a 19. század végének, a másik a harmincas éveknek a holland viszonyait vázolja fel, s mindkettő érdeklődő figyelemmel hajol a történelem és a művészettörténet vonulata felé, anyagi és szellemi megnyilatkozásai fölél. S teszi ezt európai háttér előtt, a vonatkozó szakirodalom első kézből származó, jó ismeretében.

3. Ezt az értékorientációt követik az összehasonlító elemzések. Elsőként „A hiány szimbolikája”, mely Herman Gorter *Egyedül vagyok a lámpafényben* című költeménye és Vincent van Gogh *Gauguin karosszéke* című festménye között von finoman kimunkált, értő párhuzamokat. Gera Judit tanári tapintatát és kutatói kvalitásait jelzi és fémjelzi, hogy a verset az olvasónak saját fordításában, a képet jó minőségű színes reprodukcióban mindjárt át is nyújtja, s így érzékletessé, követhetővé tudja tenni mindazt, amit a Gorter-versnek az impresszionizmus felől a szimbolizmus felé elmozduló művészi alkatáról, illetve a Van Gogh-kép jelképes jegyeiről s mindkettőnek a hiány szimbolikáját fájdalmasan sejtető, kifejezően kivetítő jellegzetességeiről megállapít.

Az elemzés margójára néhány kiegészítő megjegyzés kívánkozik.

a) A magyar fordítás hű képet ad a Gorter-költemény hármasszótagú strofaszerkezetéről és rímképletéről, de adós marad a vers metrumának, ritmusának, időbeli lüktetésének és hangzásának visszaadásával. Csak helyeselhető, hogy Gera Judit a verselemzést az eredeti szöveg alapján végzi el, de „a hiány szimbolikája” s feltehetően a terjedelem korlátozott volta a vers egészének holland eredetijét kizárja a kötetből. Igaz, a könyv függeléként közreadott antológia, mely a tanulmányokhoz kapcsolódó holland irodalmi szövegek magyar fordítását közli, így is terjedelmes (155–223.).

b) Gera Judit – Anna Balakian szimbólumkutatásait is felhasználva – szép sorokat ír a Van Gogh-festmény fizikai és metafizikai síkjának jelképes párhuzamairól. *Gauguin*

karosszékének szimbolikáját tovább fokozza az a sejtelmes vizuális megfelelés, amely az üres szék kör alakú ülőkéje, a székre állított gyertyatartó körformája, a falra erősített másik gyertyatartó köralakja, a zöld falra vetülő gyertyafény aranyló aureolája és a szék támlájának, karfájának, lábainak és lábtartójának lendületes hajlata között megfigyelhető. E korrespondenciákat *Gauguin karosszékének* párdarabja, Van Gogh széke (*Sárga szék piával*) az ellentét erejével emeli ki: Van Gogh ugyancsak üres és az eltávozott (megtámadott, elmenekült) festőtárs ülőhelye felé fordul a széke puritánul szögletes. E vizuális alaksejtelmeket, szerkezeti párhuzamokat és ellentéteket bajos lenne szavakba foglalni. Ha megtennénk, ha a meghatározás elioti tűjét a „megvagy” magabiztos elbizakodottságával beléjük döfnénk, talányos szimbólum helyett egyenes allegóriát kapnánk. Márpedig a jelkép nem elsősorban annak jele, aminek képe, hanem sokkal inkább annak képe, aminek jele. A jelkép azért határozható meg e paradoxonnal, mert jelkép és paradoxon között belső rokonság rejlik. Mindkettő szétválasztja és ütközteti a jelenséget és a lényegyet, a nyilvánvaló látszatot és a rejtőzködő igazságot, s az előbbit az utóbbi szemszögéből láttatja, sejteti, értelmezi és értékeli. Ezért lehet részleges átfedésben a századforduló irodalmában és festészetében szimbólum és paradoxon. Más kérdés, hogy a szimbolista művész belülről éli át és vetíti ki a jelképet, a paradoxonmondó viszont kívülről szemléli, s a látszólagos vagy valószínűsített képtelenség jegyében fogja fel ironikusan bemutatott tárgyát.

c) A Van Gogh-kép jelképességét tovább növeli az a körülmény, hogy a Gauguin karosszékére tett égő gyertyának a helye és helyzete nem zárja ki a freudista értelmezés szimbolikáját sem.

d) Az elemzést gazdagíthatja a padló megfestésének részletesebb vizsgálata. A Gera Judit által is említett „sok kis fénypont káprázata” (48.), a sárga, barna, zöld és vörös vonalak, elkevert rövid ecsetvonások vibráló, villogó expresszivitása túllép a szimbolizmuson, és a majdani expresszionizmus felé mutat. Ez már nem Seurat pointillizmusának kísérlete, hanem az elhatalmasodó neurózis kórtünetének és kortünetének kísértete. Egyszersmind Van Gogh festői zsenialitásának megnyilatkozása. A pszichózis egyszerre egyéni és egyetemes. A három nagy posztimpreszionista művész mindegyike megelőlegezett egy későbbi festészeti irányt: Van Gogh az expresszionizmust, Gauguin a konstruktivizmust, Cézanne a kubizmust.

4. Gera Judit könyvének következő analitikus-összehasonlító fejezete Frederik van Eeden és Van Gogh tüzetes egybevetésére vállalkozik. A gondosan kimunkált párhuzam nagy feszítávolságú íve két pilléren nyugszik. Az egyik irodalmi: Van Eeden *Van Gogh*-tanulmánya, *Nőkérdés és szocializmus* viszonyát elemző eszmefuttatása, főként pedig *A halál hűvös tavai* című regénye. A másik képzőművészeti: Van Gogh tájképei mellett kivált 1882-es rajzai, sorukban is különös nyomatékkal *Sorrow* című feketekréta-vázlata, mely a festő hágai élettársának, Siennek ülő alakjából a szomorúság szimbólumát mintázza meg.

A rajz megrendítően drámai. Azzá teszi a figura felnagyítása: az oldalnézetben ábrázolt nőalak a kép közvetlen előterében kuporog az éppen csak jelzett középtér és háttér előtt, a képsíknak majdnem egészét kitöltve. Összehúzódkodva is érzékelteti, mennyire magas, sőt tagbaszakadt. Ha megmoccan, kitöri a képkeretet. Ha mozdulatlan, a bánat sújtotta le. Arcát karjába temeti. Meztelensége így még hangsúlyozottabbá válik. Ruhátlansága nem kacér, nem kihívó, hanem kiszolgáltatott. Hegyes könyöke, csüggedt tartása, lecsüngő melle, csapzott haja, combján tehetetlenül nyugvó tenyere, a földre esetten és esetlenül

támaszkodó talpa a bánatnak, a gondnak és a sorsnak egyszerre képe és jelképe. Egyben Picasso ugyancsak arctalan és meztelen, szomorú és rejtőzködő, bár fiatalabb és kecsesebb kék *Hátaktjának* plebejus előképe.

Gera Judit elemző invencióval hasonlítja össze kép, jelkép és világkép üzenetét Van Gogh rajzán és Van Eeden regényében, és imponáló komparatív körpanorámában von párhuzamot Hedwig Marga de Fontayne életútja és Effie Briest, Marie Grubbe, Nóra, Hedda Gabler, Anna Karenina, Madame Bovary, Thérèse Raquin, Nana és Germinie Lacerteux sorsa között, nem feledkezve meg természetesen hely, idő, történelem, történet, műfaj és nézőpont különbségéről sem. Meggyőzően bizonyítja, hogy Van Eeden regényében tájképnek és enteriőrnek nemcsak képi, hanem jelképes jelentése is van. Tolla csak akkor botlik, amikor a megfogalmazás egy véletlen vargabetűjével az enteriőrt akaratlanul is a tájkép alfajává teszi: „Így – írja – a tájbrázolásnak, s ebbe beleértem az enteriőrök ábrázolását is, [...] nem csupán referenciális, hangulatfestő funkciója van, hanem szimbolikus is.” (57–58.)

5. Vers és kép közt harmadikul Gera Judit Hendrik Leopold *A malom* című költeményét és Piet Mondrian *Malom napfényben* című festményét egybevetve von tartalmas és beszédes párhuzamot.

A Leopold-verset Maria de Groot és Koos Hageraats elemzése nyomán négy jelentésrétegben vizsgálja. Az egymásra fektetett négy sík: az anekdotikus réteg (malom a tájban), a poetológiai tükör (az önmagát író vers), a filozófiai szint (sztoicizmus) és a pszichológiai vetület (a szépség mint a valóság ellenvilága).

A Mondrian-képen a vörös, kék és sárga alapszín forró, forrongó, ragyogó és vakító lávaömlése anyagtalanítja, testetleníti a malom-motívumot, s a látványt a fizikaiból a metafizikaiba emeli át. Ezzel az absztraháló gesztussal lesz a kép a vers párdarabja.

A gazdagon illusztrált, remekbe sikerült, hitehető és hihető analízisnek csak egy mellékszála marad elkötetlen. Ez J. Kamerbeek szimbólumértelmezése. Kamerbeek – írja Gera – kívánatosabbnak tartja a szimbolizmus fogalmának tágabb interpretációját, s ezért hajlamos „a szimbolizmust a francia költészetnek az 1850 és 1870-es évek közötti, sőt 1920 és 1950 közötti főáramlataként felfogni”. (102.) Ez utóbbi álláspont megérdemelt volna némi kritikai kommentárt. Az 1920 és 1950 közé eső korszakban legfeljebb a szimbolizmus továbbéléséről és bizonyos elemeinek átértelmezett s lappangó jelenlétéről beszélhetünk egyes áramlatokban, például a szürrealizmusban.

6. Könyvének negyedik analitikus fejezetében Gera Judit rövid és tömör esszét ír Menno ter Braak ugyancsak rövid és tömör Saenredam-esszéjéről. Éles szemmel veszi észre, hogy ter Braak Saenredam perspektivikusan megfestett belső templomtereinek dicséretében a szakszerű művész-mester személyes munkaetikáját szegezi szembe a fasizmus voluntarista zsenikultuszával. Gera nemcsak nézi, látja is a képeket. Ezért tudja megragadni és közvetíteni azt „a különleges hangulatot [...], a természetes fény játékát a hófehér falakon, a csend és a nyugalom időtlenségének illúzióját, melyet Saenredam festményein látni...” (127.)

7. Könyvére a kupolát s a kupolára a zárókövet Gera Judit a Huizinga-fejezettel teszi fel. Johan Huizinga *Hollandia kultúrája a 17. században* című művének V. fejezetét kövreadva és elemezve, eszmefuttatását Gera egy Huizinga-idézettel zárja: „Talán sehol sem süt számunkra a boldog nap olyan tisztán azokból az időkől, mint éppen a városi látképeken, melyek olykor nosztalgiával töltenek el bennünket eme múlt egyszerű gondolatrendszerben folyó egészségesen természetes élete és szilárd hite után.” (152.)

Kommentárként Gera Judit értelmező és értékelő kérdést fűz az idézethez: „Vajon ebben a nem kevésbé poétikus mondatban nem a szerzőnek az 1930-as évek egyáltalán nem napsütötte, nem egészségesen természetes világából, egyszerűnek többé nem nevezhető gondolatrendszeréből és elbizonytalanodott hitéből múltba visszavágyó nosztalgiaja fogalmazódik meg?” (153.)

Szónoki kérdések nem tartanak igényt verbális válaszra. A feleletet részint maga a kérdés tartalmazza, részint a könyv – s egyben habilitációs értekezés – címe, *A hétköznapi világ bővölete* sugallja.

Tehet-e mást az antológiával, életrajzi jegyzetekkel, képjegyzékkel és névmutatóval kiteljesedő, informatív, szakszerű és eredeti könyv olvasója, mint hogy *summa cum laudé*-val csukja be a szép kiállítású, 24 – javarészt színes – illusztrációt tartalmazó kötetet?

Egri Péter

Egy újjászületett romanisztikai folyóirat

(*Estudis Romànics*. Vol. XXII. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2000, 397 l.; 24 cm. ISSN: 0211-8572)

A katalán nyelvterület tudományos akadémiaja, az 1907-ben alapított, barcelonai székhelyű Institut d’Estudis Catalans, amely 1922-től az Union Académique Internationale megbecsült tagja, a Spanyol Polgárháború végeztével, 1939 tavaszán kritikus helyzetbe került: a mindenben (tehát nyelvében is) monolitikusan egységes Spanyolország jelszavával hatalomra jutott Franco-rendszer megfosztotta infrastruktúrájától és anyagi bázisától, tagjainak jelentős része pedig emigrációba vagy illegálisba kényszerült. Amikor három évvel később négy akadémikus az Institut törvényes képviselőjeként írásba foglalta azt az igényt, hogy újrakezdődjen a katalán nyelvű tudományos kutatómunka és annak eredményei nyomtatásban is megjelenjenek, kevesen gondolhatták, hogy többről van szó, mint egy kegyes óhajról. Tény, hogy a kézzelfogható eredmények nem sok jóval biztattak: a negyvenes évek hátralevő részében az Institut mindössze hét kiadványt jelentetett meg. Ezek közt a nyelvi hitvallásként is értelmezhető, többségükben természettudományos művek közt találjuk a filológiai osztály által fémjelzett, frissen alapított romanisztikai szakfolyóirat, az *Estudis Romànics* 1949-ben napvilágot látott első kötetét, amelyet 1991-ig, meglehetősen rendszertelenül, további tizenkilenc követett. Hála a főszerkesztő, Ramon Aramon i Serra filológus (1907–2000) lankadatlan szervezőmunkájának és kiterjedt kapcsolatainak, az *Estudis Romànics*ban megjelent, katalán, spanyol, francia, olasz, angol és német nyelvű 212 tanulmány és 516 recenzió szerzői közt az otthon maradt vagy emigrációban élő katalánok mellett jelentős számban szerepeltek a nemzetközi romanisztika olyan jeles képviselői, mint például a svájci W. von Wartburg, az angol W. J. Entwistle, a német G. Rohlfs, az olasz G. M. Bertini, a román I. Iordan vagy a magyar Frank István. A folyóiratnak ezt az első korszakát egy még csak tervezett mutató zárja (XXI. kötet), XXII. kötetként pedig megjelent, Antoni M. Badia i Margarit, a barcelonai egyetem emeritus professzorának a szerkesztésében, a hagyományait őrizni akaró, megújult *Estudis Romànics*.

Az évenként egyszer, áprilisban megjelenő *Estudis Romànics* állandó rovatai az *Articles* (Tanulmányok), a *Recensions* (Ismertetések) és a *Crònica*. A XXII. kötet tíz tanulmányt és huszonnégy recenziót tartalmaz, mintegy 220, illetve 100 oldalon. A tulajdonképeni krónika 20 oldalt, a nekrológok újabb 25 oldalt foglalnak el. Az egyes tanulmányok után a tanulmány nyelvén és angolul megfogalmazott összefoglalást találunk, amely megadja a tárgyalt téma kulcsszavait is. A kötetet a munkatársak jegyzéke, a rövidítések feloldása, majd a kéziratokkal szemben támasztott formai követelmények leírása zárja, ez utóbbi katalán, spanyol és francia nyelven.

A szerkesztői szándékot Badia két helyen is megfogalmazza: először a *Romania, Romanitas, Romanistica* című bevezető tanulmányában (7–22. old.), majd a krónikarovatot nyitó gyakorlatibb jellegű írásában (315–318. old.). Az első áttekinti a romanisztika történetét és mai perspektíváit, és arra a következtetésre jut, hogy az ismeretek nagy mennyisége által megkövetelt specializálódás nem teszi lehetővé a hagyományos értelemben vett romanisztika művelését, különösen, ha az nyitott az új kutatási módszerek előtt. A krónikarovat első oldalain Badia az újrakezdés nehézségeiről, az anyag elrendezéséről, a terjedelmi arányokról szól, nagyban megkönnyítve a recenzens dolgát.

A szerkesztői elvek nagy hangsúlyt helyeznek arra, hogy a folyóiratot az egyes részek kiegyensúlyozott aránya jellemezze, és ez egyértelműen megfigyelhető a tanulmányok esetében: öt nyelvészeti és öt irodalmi témájú, négynek a nyelve az olasz, míg katalánul, spanyolul és franciául egyaránt kétféle íródott. Ami a nyelvészetieket illeti, Badia már említett tanulmánya után Georg Kremnitz foglalkozik röviden a *nép, nemzet, állam, nyelv* szavak nyelvenként eltérő szemantikájával, e szavak jelentésének történeti változásával és a nyelvspecifikus jelentések ismeretének a fontosságával. Carmen Pensado a másodlagosan szóvégi mássalhangzók középkori zöngétlenedését vizsgálja a franciában, az oksztánban, a katalánban és a spanyolban, keresve a jelenség eredetét és az *-s* specifikus viselkedésének az okát. Jean-Pierre Chambon a latin *furn(e)olum* főnévből kialakult franciaországi (aquitániai) helynevek kronológiájának szenteli kritikus hangvételű tanulmányát. Szintén névtudományi témájú Fiorenzo Toso írása, amely a mai Gibraltár meglepően gyakori olasz vezetékneveit gyűjti össze és dolgozza fel statisztikailag, bizonyítva, hogy az 1704-ben brit kézre került erődváros benépesítésében kiemelkedő szerep jutott a hajózásban gyakorlott ligúriai olaszoknak. Az irodalmi tanulmányokra térve, Veronica Orazi egy folklórmotívumot (az apja vagy más férfi rokona által megkívánt, elutasító magatartása miatt üldözött lány motívumát) követi nyomon a középkori Európa és Kelet irodalmaiban, majd elemzi a motívum négy katalán feldolgozását, köztük a Kőrösi Albin által magyarul is kiadott, és sajnos nem nagy filológiai érzékkel elemzett *Història de la filla del rei d'Hongriát* (*Egy magyar királylány története*, Budapest, „Élet” Irodalmi és Nyomda Részvénytársaság, 1914, 63 l.). Giuseppe Tavani tanulmánya módszertani elmélkedés a szövegkritikáról és a szövegkiadásról, amely egyben cáfol néhány, a középkori gallegoportugál költészet témakörében nemrég felvetett, a szerző szerint filológiailag nem eléggé megalapozott hipotézist. Rafael M. Mérida Jiménez az Ibériai-félsziget középkori nőalkotóival kapcsolatban arra hívja fel a figyelmet, hogy még várat magára az andalúziai arab szerzőnők műveinek komparatív vizsgálata, és hogy egy ilyen elemzés valószínűleg új megvilágításba helyezné a keresztény Hispániában élő nők által írt, egyébként nem túl nagyszámú alkotást. A sort két katalán témájú tanulmány zárja. Antoniello Fratta dantei gyökereket tár fel a XV. század elején Itáliát megjárt Jordi de Sant Jordi egy híres köl-

teményében (*Jus lo front...*), majd közli e vers új, kommentált kritikai kiadását. Tomàs Martínez Romero a középkori katalán irodalom fénykorának utolsó nagy alkotója, Joan Roís de Corella (1435–1497) *La mort per amor* című versét helyezi el az életmű egészében, és értelmezi a költő lírai énjének a szemszögéből. Az öt nyelvészeti és az öt irodalmi, a fentiekben felsorolt tanulmány után Jordi Carbonell, aki az *Estudis Romànics* egykori főszerkesztőjének, Ramon Aramonnak volt közeli munkatársa, emlékszik vissza a folyóirat indulására, a recenzióknak elején említett történelmi körülményekre.

Ha a tanulmányok esetében a szerkesztési elvek sikeres megvalósításáról beszélhetünk, nem mondhatjuk el ugyanezt az ismertetésekről. A krónikarovat bevezető írásában maga Badia ismeri el, hogy a folyóirat „recenziós politikája” ebben az első kötetben még nem volt teljesen eredményes: nem sikerült elérni, hogy minden alapvető romanisztikai újdonságról készüljön ismertetés, és hogy a recenziókat minden esetben a téma elismert szakértői írják. Feltűnő az egyes ismertetések rendkívül eltérő terjedelme: a leghosszabb, 11 oldalas mellett több egyoldalast, vagy még annál is rövidebbet találunk, amelyeket talán inkább a krónikában kellett volna szerepeltetni. Az egyébként a szigorú kritikától sem visszariadó rovat általános témájú művek ismertetésével kezdődik (a Fodor István szerkesztette *A világ nyelvei* romanisztikai anyaga, Rebecca Posner romanisztikai kézikönyvének spanyol nyelvű kiadása, Javier Elvira főleg újlatin példákkal illusztrált kézikönyve az analógiás változásokról, a Manuel Alvar által koordinált, kétkötetes spanyol dialektológia), majd az egyes nyelvekre vonatkozó könyvek kerülnek sorra, a nyelvek földrajzi elhelyezkedésének megfelelő nyugat–keleti sorrendben (e számban konkrétan az Asturias tartományban beszélt spanyol, a katalán, az olasz, a francia), végül nehezebben osztályozható művek, köztük kongresszusi akták és repertóriumok zárják a sort.

A recenzens ismét a főszerkesztőre, Antoni M. Badiára hagyatkozhat, amikor vele együtt megállapítja, hogy a *Crònica* az a rovat, ahol a legkevésbé sikerült elérni a kitűzött célt: folyamatosan hírt adni a romanisztika világának figyelemre méltó eseményeiről, így lezajlott vagy szervezés alatt álló tudományos találkozókról, doktori védésekről, projektumokról, tervezett publikációkról. És ennek a sikertelenségnek nyilván az is az oka, tesszük hozzá, hogy nehéz elvárni a naprakész aktualitást egy éves periodicitással megjelenő folyóirattól. A rovatból terjedelme révén kiemelkedik a hír a G. Ernst, M.-D. Glessgen, Ch. Schmitt és W. Schweickard által koordinált, már több más fórumon bemutatott, készülő újlatin nyelvtörténeti enciklopédiáról (*Histoire linguistique de la Romania*). A magyar olvasó örömmel fedezi fel, hogy a 333–334. oldalon beszámoló olvasható az ELTE romanisztikai doktori iskolájának a tevékenységéről.

A *Crònica* része (bár külön rovatot is alkothatna) a szakma elhunyt nagyjaira való emlékezés. Érdekes, és talán nem teljesen indokolt, hogy az ebben a számban közölt mind a hat nekrológ katalánokat méltat, leghosszabban Joan Corominest (1905–1997). Mivel a recenziós rovatban terjedelmes ismertetés található ugyanezen szerző utolsó művéről, az 1997-ben lezárult monumentális *Onomasticon Cataloniae*-ről, valamint két, Corominesnek szentelt köszöntő kötetéről, az *Estudis Romànics* méltó emléket állít a nemzetközi romanisztika e különbözőképpen megítélt, de vitathatatlanul zseniális képviselőjének.

Konklúzióként elmondható, hogy az újjászülető *Estudis Romànics* máris jelentős, ígéretes vállalkozás, amely szerencsésen ötvözi a múlt örökségét és a jelen eredményeit. Színvonalára nemzetközi tudományos tanács ügyel (16 tagja közt szerepel Herman József), szerkesztésében a katalán romanisztika nagy öregjei (így Badia vagy Germà Colón) mel-

lett jelentős részt vállalnak a fiatalabbak is. Szívvel kívánjuk, hogy ez a tartalmas és esztétikailag is igényes régi-új folyóirat évtizedeken keresztül rendszeresen és egyre tökéletesedve szolgálja a nemzetközi tudományosság ügyét.

Az *Estudis Romànics* bármely újlatin nyelven, illetve angolul vagy németül megfogalmazott írásokat közöl. Szerkesztőségi címe: Carme 47, E-08001 Barcelona (e-mail: estudis.romanics@iec.es). A folyóirat évi előfizetési díja: 30,05 euro, és az előfizetéssel kapcsolatban a piec@iec.es elektronikus címen lehet tájékozódni.

Faluba Kálmán

Mária Kurdi: *Codes and Masks: Aspects of Identity in Contemporary Irish Plays in an Intercultural Context.*

Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2000, 160 l.

Kurdi Mária könyve kiemelkedően tehetséges és szembeszökően sikeres munka.

1. A kötet szerves folytatása és betetőzése a szerző eddigi tudományos munkásságának, melyet 1979-ben *summa cum laude* minősítéssel megvédett bölcsészdoktori Yeats-disszertációja (*A kettősség élménye W. B. Yeats költészetében*), 1993-ban megvédett és 1999-ben az Akadémiai Kiadónál publikált kandidátusi értekezése (*Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában [1960–1990]*), három tankönyv, illetve szöveggyűjtemény, valamint negyven – hazai és külföldi tanulmánykötetekben és folyóiratokban megjelent – tanulmány és harmincnégy recenzió képvisel és fémjelez.

2. A *Codes and Masks* pusztja címe is a szerző komparatista érdeklődésének megnyilatkozása. Brian Friel drámaadaptációjából származik, amely Turgenyev *Apák és fiúk* című regényét állítja ír színpadra. A Friel-dráma egyik főalakja véli úgy, hogy mindenkinek külön egyéni kódja és maszkja van.

3. Kurdi könyvének érdekességét és időszerűségét tovább növeli az alcímben szereplő identitásprobléma, amely a nemzeti létében évszázadok óta fenyegetett és mindmáig megosztott Írország irodalmának és művészetének egyik félreismerhetetlen vezérmotívuma.

4. A kérdéskörnek ír drámákban történő vizsgálata a problémát magyarázó fénybe, éles gyújtópontba állítja: a drámai koncentráció fényes fókusz ad és messzire világít. Az identitás problémája így az önazonosság problematikus voltát is magában foglalja.

5. Az identitásnak már az alcímben megjelenő aspektusai egyben a könyv szerkezetének kompozíciós elvei. Az első rész a nemzeti és közösségi identitást vizsgálja Thomas Murphy *Éhínség*, Stewart Parker *Küllődal* és Martin McDonagh *Leenane szépe*, *Inishman nyomoréka*, *Koponya Connemarában* és *A magányos nyugat* című drámájának elemzésével. A második rész az egyéni és nemi identitást világítja át Marina Carr *Lenn a sötétben*, *Mai*, *Portia Coughlan* és *A Macskaláp* mellett című színművének beható analízisével, valamint Anne Devlin *Húsvét után*, Donal O’Kelly *Menedéket! Menedéket!* és John Barrett *Kölcsonzött ruhák* néven színpadra állított drámájának fénybe emelésével. Itt kerül sor Edmund Burke drámai jelenlétének bemutatására is. A harmadik terjedelmes szerkezeti egység a drámák identitását tárgyalja. E rész központi hőse Brian Friel. Az ő Turgenyev-adap-

tációiról (*Egy hónap falun, Apák és fiúk*) és a modern amerikai drámával való kapcsolatról ír itt Kurdi Mária.

6. E rész példázhatja leginkább a könyvnek egyébként mindenütt hatékony összehasonlító szemléletét. Kurdi Mária meggyőző párhuzamokat von Eugene O'Neill *Örökkön örökké* és Brian Friel *Philadelphia, itt vagyok!* című darabja, Arthur Miller *Az ügynök halála* és Friel *Kétes Paradicsom* című színműve, valamint ismét csak *Philadelphiája* között. Meggyőzőek azok az összefüggések is, amelyeket Kurdi William Vaughn Moody és Friel *Csodadoktorát* egybevetve mutat ki, melyet Miller *Alkujához* és Albee *Állatkerti történetéhez* is hozzáköt. Az *Állatkerti történetet* egyben Friel *Molly Sweeneyjével* is rokonítja. Kontaktust lát és láttat Thornton Wilder *A mi kis városunkja* és Friel *Kvartély*a között csakúgy, mint Tennessee Williams *Üvegfigurákja* és Friel *Pogánytánca* között. Érdekesek és kimunkáltak azok a vonatkozások és elmozdulások is, amelyeket Kurdi Mária amerikai és ír drámaírók férfi–nő ábrázolásának jellegében, arányában és irányában kimutat. A párhuzamokat Kurdi természetesen sohasem azonosságoknak tekinti. Mindig és mindenütt figyelembe veszi a hely és idő diktálta történelmi különbségeket és a drámaírók egyéniségében rejlő eltéréseket is. Így tud igazán rámutatni az ír drámák nemzeti jellegére.

Óvást csak azzal a véleménnyel szemben emelnék, hogy *Az ügynök halálának* az a nevezetes jelenete, amelyben Biff ellopja Bill Oliver töltőtollát, „értelmetlen” („meaningless”) volna (147.). Kétségkívül igaz: ha valaki egy nagy hatalmú pénzembertől anyagi segítséget remél, akkor azon van, hogy megnyerje, s ennek aligha célravezető eszköze, hogy meglopja. Miért teszi hát? Véleményem szerint nem „értelmetlenség”-ből: Miller drámaírói felismeréseit, Willy Lomannel szembeni kritikáját éppen Biff-fel mondatja ki legvilágosabban, s a drámáról írott önelemző tanulmányában sajnálja, hogy a közönség nem tulajdonít nagyobb fontosságot Biff magatartásának, mint amennyit szokott. Nem is Biff korábbi alkalmi tolvajlásaiban rejlik, azt hiszem, a magyarázat. Valójában arról van szó, hogy Biff lelke mélyén nem akar üzleti kapcsolatba kerülni sem Bill Oliverrel, sem Bill Oliver világával. Nem kíván egyszerű fogaskerek lenni egy szemében személytelen és számára érdektelen gépezetben. Ha tolvajlása nem volt is tudatos elhatározás eredménye, mégis Biff belső lényegéből, jelleméből és jellegéből fakad. Nem értelmetlen tett. Előkészíti Biff végső elhatározását, amely a dráma utolsó színi utasításának s így az egész műnek is lényege: Biff véglegesen elmegy otthonról. Nem akar sem olyan ember lenni, mint amilyen Ben, sem olyan, mint Willy Loman volt. Mint Ibsen Nórája vagy Shaw Vivie Warrenje, kilép a kétes körből, s új életet kezd.

7. Kurdi könyvének címe „mai” ír drámák elemzését ígéri. Az ígéretet a kötet maradéktalanul valóra is váltja. Már Kurdinak a *Nemzeti önszemlélet a mai ír drámában* című munkája is vállalja azt a kockázatot, hogy velünk kortársi színműveket elemez. Választott időköre 1960-tól egészen 1990-ig terjed. A *Codes and Masks* folytatja a történetet és növeli a kockázatot: ezúttal egészen 1998-ig hatol előre. A *Leenane szépe* 1996-ból való, a *Koponya Connemarában* és *A magányos nyugat* 1997-ből, a *Lenn a sötétben*, *A Macskaláp mellett* és a *Kölcsönzött ruhák* 1998-ból. A rizikót csak igen intenzív, rendszeres hazai és külföldi anyaggyűjtéssel, a kritikai szakirodalom módszeres és napjainkig nyúló feltérképezésével lehet kivédni.

8. Kurdi Mária éppen ezt tette. Amerikai és ír kutatóútjai során a legfrissebb szakirodalmat is összegyűjtötte. Hivatkozásainak sorában jó néhány 1997-es (29. l., 2. jegyzet), 1998-as (29. l., 3. jegyzet; 118. l., 56. jegyzet), sőt akad 1999-es is (40. l., 21. jegyzet).

Mindegyik meghatározott vonatkozásban támasztja alá, gazdagítja az érvelést; nem idegen bibliográfiából átvett tétel, hanem saját anyaggyűjtésen alapuló, megrostált, célra tartott és célba találó adatsor. Ritka filológiai teljesítmény.

9. Az időkor kortársi kiterjesztése másfelől azzal az előnnyel is jár, hogy a műelemzések mindig közvetlen élményből fakadnak, és sohasem bevett vélemények ismétlései. Ha kell, Kurdi vitázik is külföldi kritikusokkal (75.). A szakirodalom lendíti, nem pedig lemetszi a mondatok felszámolását.

10. A könyv angolsága idiomatikus, stílusa egyszerre érvelő és esszéisztikus, a mondanivalót hajlékonyan követi és meredeken röpteti. Szókincséből szójátékra is futja. Stewart Parker *Küllődaláról* olvassuk: „The common wheel of a bicycle cannot guarantee a different ending for a divided commonweal.” (36.)

11. A könyv szép egyensúlyt tart érzékeny műelemzés és elméleti általánosítás között. Az alcímben feltűnő „interkulturális kontextus” posztkoloniális, posztmodern, feminista, újhistorikus, kultúra- és befogadáselméleti irányzatokra utal, s a drámaelemzések e tájékozódási irányokat hivalkodás nélkül, minden tudálékosságot mellőzve, természetes mozdulattal követik.

12. Jó arányérzékre vall ismertetés és értelmezés, bemutatás és értékelés, tárgyi expozíció és elméleti általánosítás viszonya is. A *Codes and Masks* szerzője perszonalunióban egyesíti a kitűnő tanárt és a kitűnő kutatót. Teljesítménye mindkét vonatkozásban *summa cum laude*.

Egri Péter

A kiadásért felel Kőszeghy Péter, a Balassi Kiadó igazgatója
A nyomdai munkálatokat a László és Tsa Bt. végezte
Felelős vezető László András
Megjelent 6,8 (A/5) ív terjedelemben
HU ISSN 0015–1785

Ára 600 Ft

TARTALOM

T a n u l m á n y o k

Gergye László: A melankólia mint létértelmezés (Pontoppidan: A halottak országa)	89
Csató Péter: Az elveszett Grál nyomában, avagy Thomas Pynchon anti- <i>Parsifalja</i> : A 49-es íétel kiáltása ..	105
Kese Katalin: „A kisebbségi kérdés a legmodernebb, legidősebb, legégetőbb szociológia”	127
Frank Katalin: A XX. század Élektírái	135
Gönczy Gabriella–Erdődy Orsolya: Irodalmi hagyatékok gondozása	147

S z e m l e

Gera Judit: A hétköznapi világ bűvölete (Egri Péter)	154
Estudis Romànics (Faluba Kálmán)	157
Mária Kurdi: Codes and Masks (Egri Péter)	160