

IRODALOMTÖRTÉNET

A TARTALOMBÓL

Moritz Csáky: A kommunikációs térként értett kultúra. Közép-Európa példája

Kulcsár Szabó Ernő: Kultúra – mítosz – nyelviség. A kultúratudomány eredetéről

Onder Csaba: Figura és anomália. Kazinczy Ferenc (és) a *Mondolat* szerzője



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA - RÁCIÓ KIADÓ

2010/1

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézetének folyóirata
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia
Kiadja: Ráció Kiadó

XCI. évf. 1. sz. –
Új folyam: XLI. évf. 1. sz.

www.irodalomtortenet.hu

Szerkesztőbizottság: EISEMANN György,
MARGÓCSY István, SIPOS Lajos,
TVERDOTA György
Főszerkesztő: KULCSÁR SZABÓ Ernő
Felelős szerkesztő: SZILÁGYI Márton
Szemle: GINTLI Tibor
Olvassószerkesztő: BEDNANICS Gábor

Szerkesztőség:
Magyar Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:
RÁCIÓ KIADÓ
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője

Recenziós példányok és kritikák
a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg,
és nem küldünk vissza.

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: **mondAt Kft.** • Budapest
(www.mondat.hu)

ISSN 0324 4970

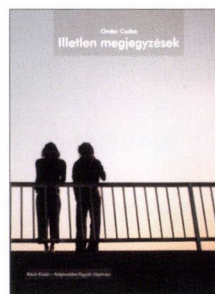
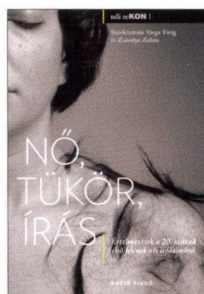
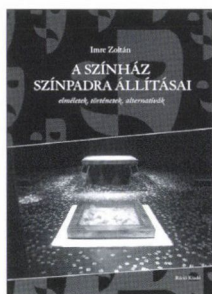
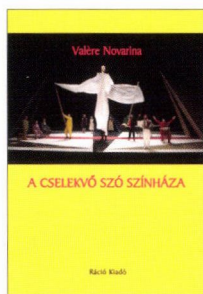
Megjelenik a Magyar Tudományos
Akadémia, valamint a Nemzeti
Kulturális Alap támogatásával



Ára számonként: 500 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 1500 Ft

Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán,
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



www.racio.hu

TARTALOM

2010/1

TANULMÁNYOK

MORITZ CSÁKY

A kommunikációs térként értett kultúra. Közép-Európa példája 3

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Kultúra – mítosz – nyelviség. A kultúratudomány eredetéről 28

ONDER CSABA

Figura és anomália. Kazinczy Ferenc (és) a *Mondolat* szerzője 50

MŰHELY

BABUS ANTAL

Radnóti Miklós kéziratos hagyatéka a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárában 77

ANGYALOSI GERGELY

Az anyag és a formák. Megjegyzések Radnóti Miklós esztétikai tájékozódásáról 84

FÖLDES GYÖRGYI

Az Ikek hava mint ars poetica 91

SZÉNÁSI ZOLTÁN

„Én nem vagyok magyar?” A zsidó és a katolikus identitás problémái Radnóti Miklós és Sík Sándor életművében 103

SZEMLE

SZILÁGYI ZSÓFIA

Két monográfia Gion Nándorról (Elek Tibor: *Gion Nándor* írói világa; Gerold László: *Gion Nándor*) 112

FÖRKÖLI GÁBOR	
József Simon: <i>Die Religionsphilosophie Christian Franckens.</i> <i>Atheismus und radikale Reformation im Frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa</i>	119
ORBÁN LÁSZLÓ	
Fried István: „ <i>Aki napjait a szépnek szentelé...</i> ” <i>Fejezetek Kazinczy Ferenc pályaképéből és utókora emlékezetéből</i>	125
TVERDOTA GYÖRGY	
N. Horváth Béla: <i>A líra logikája. József Attila</i>	133
SEPSI ENIKŐ	
Józan Ildikó két könyvéről (<i>Mű, fordítás, történet. Elmékedések;</i> <i>Baudelaire traduit par les poètes hongrois</i>)	145

Számunk szerzői

MORITZ CSÁKY, kultúrtörténész (*Oszták Tudományos Akadémia*)

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, egyetemi tanár (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

ONDER CSABA, főiskolai tanár (*Nyíregyházi Főiskola*)

BABUS ANTAL, osztályvezető-helyettes (*MTAK Kézirattára*)

ANGYALOSI GERGELY, tudományos főmunkatárs (*MTA Irodalomtudományi Intézet*)

FÖLDES GYÖRGYI, tudományos segédmunkatárs (*MTA Irodalomtudományi Intézet*)

SZÉNÁSI ZOLTÁN, tudományos segédmunkatárs (*MTA Irodalomtudományi Intézet*)

SZILÁGYI ZSÓFIA, irodalomtörténész (*Budapest*)

FÖRKÖLI GÁBOR, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

ORBÁN LÁSZLÓ, bölcsészkutató (*Debreceni Egyetem*)

TVERDOTA GYÖRGY, egyetemi tanár (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

SEPSI ENIKŐ, irodalomtörténész (*ELTE Eötvös Collegium*)

MORITZ CSÁKY

A kommunikációs térként értett kultúra

Közép-Európa példája

A Monarchia felbomlásával és a különböző nemzetállamok kialakulásával ért véget az a folyamat, amely a 19. század első felétől egyre meghatározóbb volt a közép-európai régióban. E folyamatot mindenekelőtt az előlegezte meg, hogy a Habsburg Monarchiában élő, nyelvileg és kulturálisan eltérő „nemzetiségek” autonóm kulturális és területi jogokat kaptak. Mind a mai napig jellemző, hogy éppen e „nemzeti teleológia” szempontjából mutatják be az 1918-ig tartó történelmi fejlődést. A történetírás persze ilyenkor nem tesz mást, mint hogy követi a 19. századi nemzeti narratívát, és csak elvétve kísérli meg, hogy ne kizárólag e nemzetállami perspektívából világítsa meg a régió nyelvi és kulturális különbségeit, amelyeket ügyesen használt ki a nemzeti ideológia. Már csak azért is érdemes lenne megváltoztatni e perspektívát, mert 1918-at követően az utódállamok bizonyítottan hasonló gondokkal szembesültek, mint az egykori Monarchia: bár a párizsi békeszerződések kikötötték, hogy a nemzetiségi elv alapján alakuljanak meg az új államok, szó sem volt nyelvileg és kulturálisan egynemű területekről, amelyek hol kisebb, hol nagyobb számú kisebbségeknek is otthon adtak. Ez a plurális, heterogén helyzet jellemezte az egykori Monarchia egészét is. Tanulmányom célja, hogy ne a nemzeti narratíva továbbírásával, hanem kultúratudományos szempontú megközelítéssel magyarázzam az úgynevezett „nemzeti” különbségeket.

Közép-Európa: modernizáció és válságok

A közép-európai régió, amely Milan Kundera szerint nem földrajzilag vagy politikailag elkülöníthető térként, hanem „nem intencionális egységként” határozható meg,¹ és ennyiben a Braudel-féle „mediterrán világhoz” hasonlítható,

¹ Milan KUNDERA, *Einleitung zu einer Anthologie oder Über drei Kontexte = Die Prager Moderne, Erzählungen, Gedichte, Manifeste*, szerk. Květoslav CHVÁTÍK, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, 7–22., idézet: 22.

nyelvi és kulturális szempontból roppant heterogén és differenciált régió volt. Nem a kulturális különbségeket állítólag megszüntető multikulturalitás, hanem a különbségeket láthatóvá tevő plurikulturalitás volt rá mindig is jellemző. Már a korábbi évszázadok is tisztában voltak a régió ezen *hagyományos horizontális „kulturális” differenciáltságával*, amely azonban csak a 19. századtól – főként a gyorsan növekvő városokban – lett szembeötlő, s melyet a nemzeti ideológia összefüggésében negatívan értelmeztek. Ily módon erősödtek a válság azon tünetei, amelyeket a modernizáció, illetve az iparosodás és a technikai fejlődés okozott. Jóllehet a modernizációnak kezdetben egységesítő, „globalizáló” szerepe volt, a gazdaság eltérő fejlődése viszont a társadalom állandósuló differenciálódását vonta maga után. Vagyis a gyorsuló gazdasági fejlődésnek erősödő *vertikális társadalmi differenciálódás* felelt meg. Új egyéni és kollektív referencia-rendszerek jöttek létre, amelyek egyre összetettebbé, sokrétűbbé és látszólag tetszőlegesebbé váltak. A helyzet tehát megkövetelte, hogy búcsút vegyenek a legitimáció régi módozataitól. Jean-François Lyotard velős megfogalmazása szerint nem maradt más, mint azon „elvesztett elbeszélés utáni nosztalgia”, amely „kiveszett az emberek többségből”.² Lyotard meggyőződése szerint a legitimitás elvesztésének tapasztalata – a közkeletű feltételezéssel szemben – nem a posztmodern idején jelentkezett először. A századforduló tapasztalatáról van szó, amely mindenekelőtt Bécsset, illetve Közép-Európát érintette az 1900 körüli évtizedekben. A legitimitás elvesztésének következményei persze feldolgozhatatlanok voltak, ami kedvezett azon pesszimizmus és gyászmunka („travail de deuil”) térnyerésének, amely „a századelő nemzedékét [táplálta] Bécsben [...]: nemcsak az olyan művészeket, mint Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg és Broch, hanem az olyan filozófusokat is, mint Mach és Wittgenstein. Kétségtelenül olyan messze elmentek, amennyire a lelkiismeretes és felelős elméleti s művészeti delegitimációban lehetséges.” Wittgenstein például „a nyelvjátékok vizsgálatában olyan legitimációt körvonalazott, amely nem a teljesítményelvre támaszkodik”: „A posztmodern világnak ezzel van dolga.”³ Kérdés, hogy mindez igaz-e Bécsre 1900 körül, és ha

² Jean-François LYOTARD, *A posztmodern állapot*, ford. BUJALOS István – OROSZ László = Uő. – Jürgen HABERMAS – Richard RORTY, *A posztmodern állapot*, szerk. BUJALOS István, Századvég, Budapest, 1993, 7–145., idézet: 89.

³ Uő. [a magyar fordítás a *gyászmunka* kifejezés helyett tévesen a „gyászos tevékenység” szóösszetételt használja – a ford.]; vö. a francia eredetivel: Jean-François LYOTARD, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979, 68.: „Ce pessimisme est celui qui a nourri la génération début-de-siècle à Vienne: les artistes, Musil, Kraus, Hofmannsthal, Loos, Schönberg, Broch, mais aussi les philosophes Mach et Wittgenstein. Ils ont sans doute porté aussi loin que possible la conscience et la responsabilité théorique et artistique de la délégitimation. On peut dire aujourd’hui que ce travail de deuil a été accompli. Il n’est pas à recommencer. Ce fut la force de Wittgenstein de ne pas en sortir du côté du positivisme que développait le Cercle de Vienne et de tracer dans son investiga-

igen, hogyan magyarázható. Megragadható-e valamilyen átfogó szociokulturális és történeti összefüggés alapján, vagy betagozható-e ilyen kontextusba? Hiszen először nem a századfordulós modernségben, hanem már a *Vormärz* idején látathatóvá váltak ezek a jelek, amelyek általános elbizonytalanodáshoz vezettek; egyre inkább eluralták a közéletet, az irodalmat és a művészetet. A cseh író, Alfred Meißner nyíltan hangot adott szánakozásának: „A szétszakítottság egyáltalán nem tettetett. A szétszakítottság korunk betegsége. Hitünkben, költészetünkben, a filozófiában, az erkölcsben szétszaggatott minket a kor. Az ókor és a középkor régi világegysége odalett. Tudjuk, hogy el kell érkeznie a szabadságnak, mi azonban béklyóban vergődünk, s úgy kezelnek minket, mintha kisiskolások lennénk, ami fáj, szagat [...]. Föld és menny között lebegünk, nem tudjuk, miben higgyünk, a vallás és a filozófia közt tátongó szakadék oly nagy, hogy szétszakít minket... Elég ennyi szakadás egy 19. századi embernek.”⁴ E különbségekre reagáltak nemcsak a modern tömegpártok, amelyek az égető társadalmi kérdések megoldására törekedtek, hanem a nemzeti ideológia azon „nagy elbeszélése” is, amely egy homogén nemzet megteremtésével igyekezett megszüntetni a társadalmi és nyelvi–kulturális különbségeket.

A közép-európai régió heterogenitása

A következőkben röviden tárgyalom a Közép-Európa szempontjából tipikusnak tekinthető heterogenitás két vetületét. E többneműség véleményem szerint nemcsak egy *endogén* és a régióban történelmileg bizonyítható, hanem egy *exogén*, régiókon átnyúló, „globális” heterogenitást, illetve pluralitást jelentett. *Endogén pluralitáson* a régió egészében tapasztalható „etnikai” és nyelvi–kulturális koncentrációt értek. A közép-európai régiót valójában már évszázadok óta meghatározta a népek, a nyelvek és a kultúrák sokaságának megléte.⁵ Legjellemzőbb ismertetőjegyeről van szó, s mondhatnánk úgy is, hogy a régió egysége éppen belső, *endogén* pluralitásában vagy heterogenitásában rejlett. Ez a többneműség más területeken is bizonyítható. Megmutatkozott a kulturális sokféleségben

tion des jeux de langage la perspective d'une autre sorte de légitimation que la performativité. C'est avec elle que le monde postmoderne a affaire. La nostalgie du récit perdu est elle-même perdue pour la plupart des gens.”

⁴ Alfred Meißner Moritz Hartmannhoz, 1839. augusztus 24-én. *Briefe aus dem Vormärz. Eine Sammlung aus dem Nachlaß Moritz Hartmanns*, szerk. Otto WITTNER, Calve, Prag, 1911, 20.

⁵ Vö. Herwig WOLFRAM, *Die Geburt Mitteleuropas. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung*, Kremayr & Scheriau, Wien, 1987.; Uő., *Grenzen und Räume. Geschichte Österreichs vor seiner Entstehung*, Ueberreuter, Wien, 1995.

vagy abban a tényben is, hogy itt három egyistenhívő világvallás – a zsidó, a keresztény és az iszlám hit – volt és van jelen a maga eltérő felekezeteivel, csoportosulásaival. És ugyanígy megmutatkozott a királyságok és az országok eltérő közigazgatási hagyományában, amelyek – bár az országok egy államban, a Habsburg Monarchiában egyesültek – a központosító törekvések dacára is megőrződtek. Jóllehet a helyzet plurális jellege elősegítette a cserefolyamatok és az akkulturáció kialakulását, ám magában foglalta a különbségek, s következőképpen az ellentmondások és ellentétek állandó jelenlétét is, amelyek főként a nemzeti törekvések nyomán tudatosultak a nyilvánosságban. A heterogenitás ugyanakkor nemcsak az egészként értett régiót, hanem szubrégióit is érintette, például az egykori Habsburg Monarchia egyes királyságait, országait és tartományait.

A régió *exogén pluralitásán* a kívülről érkező, pótlólagos elemek összességét értem, amelyek kifejtve hatásukat sajátos kulturális és nyelvi konfigurációk kialakulásához járultak hozzá. Olyan „kulturális transzferekrol” van szó, amelyek főként a régióon kívül eső nyelvi–kulturális összefüggésekből származnak. Mindössze két példa említésére szorítkozom: legkésőbb a 16. századdal kezdődően sajátos és különösen intenzív spanyol befolyás tapasztalható a Habsburg Közép-Európában. A 16. századi Habsburgok – főként I. Ferdinánd, II. Miksa, II. Rudolf és Mátyás – spanyol nevelésben részesültek. Az osztrákok kezdeti ellenérzése I. Ferdinánd trónra lépését illetően nem utolsósorban az „idegenség túlzott térnyerésétől” való félelemnek volt köszönhető, hiszen nemcsak a spanyol közigazgatás egyes formáit ültették át az osztrák örökös tartományokba, hanem – s ez többet nyomott a latban – fontos tanácsosok is Spanyolországból érkeztek. Lényeges spanyol behatást jelentett az ellenreformáció, melynek főszereplőit, a jezsuitákat egyértelműen meghatározta egyfajta spanyol szellemiség. Vallási igyekezetükkel együtt a spanyol barokk bizonyos tartalmait is elhozták Közép-Európába, ami az alsóbb néprétegek mentalitása szempontjából is meghatározónak bizonyult, mi több, a politikai kultúrát is befolyásolta, amelyre mind a mai napig jellemző maradt egyfajta tekintélyelvűség. „Történelmileg Spanyolország Ausztriával határos – mondta találóan Joseph Roth. – Grillparzeren kívül nem ismerek olyan német nyelvű klasszikust, aki Spanyolország felől érkezett volna, ám ő onnan származik, akárcsak a Habsburgok. Grillparzert Calderón nemzetete.”⁶ Már-már feledésbe merült viszont a behatások egy másik csatornája, amelyen az oszmán kultúra elemei áramoltak be a régióba. A keleti és délkeleti országokat tartósan befolyásolta a hosszú török megszállás. Bár az ilyen hatások ritkán tudatosulnak, mind a mai napig nyomon követhetők a népviseletben (a magyar

⁶ Joseph ROTH, *Grillparzer. Ein Porträt* = Uő., *Werke*, III., *Das journalistische Werk 1929–1939*, szerk. Klaus WESTERMANN, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1989, 742–753., idézet: 746.

pásztor- és nemesi viseletben), az építészetben (a minaretekben, a késő 19. század „magyaros” stílusában, a balkáni parasztházak építészetében), a zenében (a janic-sárzenének a császári ezredek katonazenekaraira gyakorolt hatásában, a bécsi klasszikus zene „alla turca” előadási módjában) vagy az étkezési kultúrában (példá erre a töltött káposzta, a rétes, a tarhonya és a kávé).⁷

A régió heterogenitása

A régió kifejezett pluralitása illetve heterogenitása már számos tudományos leírás tárgya volt, mégpedig nem kizárólag a 19. századtól kezdődően. A nemzetalapítások összefüggésében persze egyre inkább zavaró tényezőként jelent meg ez a heterogenitás: főként városi miliókben fokozódó konfliktusok és válságok kiváltója lett. Már a Magyar Királyságról 1798-ban készített statisztikában is részletes leírást olvashatunk a „magyarországi emberek sokféleségéről”, melynek különböző nyelvek megléte felel meg.⁸ Mintegy száz évvel később egy bécsi geográfus, Friedrich Umlauft is a kontrasztok államaként jellemezte a Monarchiát: „Ahogy hazánk átmenetet képez az európai kontinens tagolt és hegyekben gazdag nyugati részétől a tagolatlan és sík északi részéig, úgy hosszában és széltében való jelentős kiterjedtsége miatt a legkirívóbb ellentéteket is magában foglalja a fizikai viszonyok, a népesség és a szellemi kultúra tekintetében – ezért joggal nevezhetjük a Monarchiát a kontrasztok államának.” Ily módon „etnográfiai szempontból [...] minden főbb európai népcsoport megtalálható az Osztrák–Magyar Monarchia földjén, mégpedig jelentős mennyiségben: nyugaton germánok, délen románok, északon és délen szlávok élnek, s e főbb népek mellett ott van a magyarok összessége.” Ez a tény jelentős a „történelmi emlékezet” szempontjából is, amelyet nemcsak egy, hanem több történelem határoz meg: „Ausztria történelme Németország, Magyarország és Lengyelország történelmé-

⁷ Az öltözködéssel kapcsolatban vö. Gabriella SCHUBERT, *Die Rolle der Kleidung in den Nationalbewegungen der Donauvölker = A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében / Die ungarische Sprache und Kultur im Donauraum*, I., *Kapcsolatok és kölcsönhatások a 18–19. század fordulóján / Beziehungen und Wechselwirkungen an der Wende des 18. und 19. Jahrhunderts*, szerk. Moritz CSÁKY és mások, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, Budapest–Wien, 1989, 314–332.; vö. továbbá TÓTH István György, *A magyar művelődés a kora újkorban = Magyar művelődéstörténet*, szerk. KÓSA László, Osiris, Budapest, 1998, 136–203., különösen: 149–157.; a zenéhez vö. Horst REICHENBACH, *Zur Frage des Populären bei Mozart. Ein Beitrag zur Mozartforschung*, Habilitációs értekezés, Halle-Wittenberg, 1975.; Bence SZABOLCSI, *Exoticism in Mozart*, *Music and Letters* (37) 1956/4., 323–332.; Emil RAMEIS, *Österreichische Militärmusik – von ihren Anfängen bis zum Jahre 1918*, Schneider, Tutzing, 1976.; a (magyarországi) étkezési szokásokhoz vö. TÓTH, I. m., 157–166.

⁸ Martin SCHWARTNER, *Statistik des Königreichs Ungern. Ein Versuch*, Trattner, Pest, 1798, 87–107.

ből tevődik össze ahhoz hasonlóan, ahogy különböző mellékfolyókat egyesít előbb vagy utóbb egy folyam nagy medre is, amely aztán egyesítve hordja tovább a fölvett víztömegeket.” Az itt élő népek időközben egymásba fonódtak, s ezért az etnogenezis dinamikus folyamatai hatnak rájuk: „Ám mivel az említett népek egyáltalán nem élesen elhatárolódó, zárt területeken élnek, hanem számos vidéken kölcsönösen hatnak egymásra, az ilyen határterületeken gyakran bukkanunk sajátosan kevert népességre. Mi több, Európában sehol máshol sem annyira szembetűnő a különböző nemzetiségek keveredése, mint éppen hazánkban.”⁹ A Rotteck- és Welcker-féle híres *Staats-Lexikon* már 1841-ben felhívta a figyelmet erre a régió jellegzetes ismertetőjegyeként számon tartott pluralitásra, s ebből az alábbi következtetést vonta le: „A Monarchia fő nemzeteinek elhelyezkedése és nagysága táplálta azt a gondolatot, hogy úgy tekintünk rá, mintha Európa lenne kicsiben, s hogy az európai mellett egy sajátos osztrák egyensúlyt is feltételezzünk.”¹⁰ Mindez az egyes szubrégiókra is érvényes volt. „Európa kicsiben” – Johann Csaplovics már húsz évvel korábban (1820-ban) megelőlegezte ezt a gondolatot, amikor a plurikulturális Magyarországot így jellemezte: „De Magyarország nemcsak fizikai sajátosságai és terményei szempontjából Európa kicsiben; az ország népessége tekintetében is érvényes ez az állítás. Itt majdnem minden európai néptörzs és nyelv otthonra talált. Több kisebb és nagyobb, származását és nyelvét, valamint fizikai és morális tulajdonságait tekintve eltérő nép lakja, s a napról napra uralkodóbbá váló keveredés dacára is mindegyikük megőrizte sajátosságát, a maga sajátos életmódját, saját szokásait és foglalkozását.”¹¹ A magyar polihisztor Csaplovics egyébként, akiben bár egyre inkább tudatosult szlovák származása, műveit mégis németül vagy latinul írta, maga is tükrözi ezt a pluralisztikus helyzetet. Közép-Európa vagy „Európa kicsiben” – a 19. század végén Kume Kunitake japán diplomata roppant hasonló módon értékelte az egykori Monarchiát, jóllehet külön kiemelte azokat a nehézségeket, amelyek az itt meglévő heterogenitások politikai kezelését illették: „Európa ezen országa soknemzetiségű államnak számít, vagyis sok különböző, nagymértékben keveredett nép otthonát jelenti. Oroszország vagy Poroszország nagyrészt egy népből áll, s ennek köszönhetően egyszerű ügyként kezelhető a népek egyenjogúsága. Ausztriában viszont nincs egy olyan tartomány, amelyben csak egyetlen egy nép tagjai élnének. Ebből következik az, hogy az egyes országokban roppant nehéz megvaló-

⁹ Friedrich UMLAUF, *Einleitung* = Uő., *Die Oesterreichisch-Ungarische Monarchie Geographisch-statistisches Handbuch*, Hartleben, Wien–Pest, 1876, 1–4.

¹⁰ „Oestreich” = *Staats-Lexikon oder Encyclopädie der Staatswissenschaften*, XII., szerk. Carl von ROTTECK – Carl WELCKER, Hammerich, Altona, 1841, 143.

¹¹ Johann CSAPLOVICS, *Das Königreich Ungern [sic!] ist Europa im Kleinen*, *Erneuerte Vaterländische Blätter für den Österreichischen Kaiserstaat* 13. [Wien, 1820], 410.

sítani politikailag egységes célokat.”¹² Hugo von Hofmannsthal még 1915-ben, az első világháború idején is a Monarchia *know-how*-jára hivatkozva igazolta Európa-eszményét, mert úgy látta, hogy a népek közötti közvetítés küldetése a Monarchia plurikulturális hagyományában gyökerezik: „Ausztriának minden más országnál nagyobb szüksége van Európára – hiszen maga is Európa kicsiben.”¹³ Hofmannsthal elképzelésében talán megmaradt valami abból, amit manapság „soknemzetiségű világnak” („la multination”) neveznek.¹⁴

Közép-Európa pluralisztikus összetétele persze másként is értékelhető: mégpedig nemzeti perspektívából szemlélve csakis negatívan. Jean-Pierre Rioux francia történész a bármely politikai közösség végső céljának számító nemzeti identitás vonatkozásában Közép-Európát „a nyelvek és a népek kakofóniájára ítelt” területként jellemezte („vouée aux cacophonies des langues et des peuples”). Ebből pedig azt a következtetést vonta le, hogy a nemzeti identitás tudata, amely Franciaországban példaszerűen kialakult, itt sohasem születhetett volna meg; szerinte Franciaország nemzetté válása egyedülálló egész Európában: „Franciaország elsősorban politikai és morális, azaz a szó legnemesebb értelmében vett kulturális képződmény” („la France fut d’abord une construction politique et morale: culturelle au sens le plus noble”).¹⁵ Az ilyen, korunk perspektívájából visszatekintve megfogalmazott felfogás persze a 19. század nemzeti narratívájának köszönhető, amely uralkodó érvelési minta lett a közép-európai régió heterogenitásának kezelésében is, ahol a különbségek elsősorban a konkrét nyelvek szintjén mutatkoztak meg. A konkrét nyelvre való vonatkoztatás révén igyekeztek bizonyítani a nemzeti önállóságot és a másokkal szemben való „hitelességet”. Az egy konkrét nyelv ellentételező, gyakran militáns kiemeléséről a kroměříži (kremsieri) alkotmányozó országgyűlés (1848/49) óta a legmagasabb politikai szinteken folytattak vitát,¹⁶ mely végül 1897-ben, a Badeni-kormány válságának idején tetőzött, amikor a cseh és a német nyelv cseh- és morvaországi közigazgatásbeli egyenjogúsításáról volt szó. Az egy nyelv hangsúlyozása valójában nem

¹² *Die Iwakura-Mission. Das Logbuch des Kume Kunitake über den Besuch der japanischen Sondergesandtschaft in Deutschland, Österreich und der Schweiz im Jahre 1873*, szerk. Peter PANTZER, Iudicium, München, 2002, 250.

¹³ Hugo von HOFMANNSTHAL, *Krieg und Kultur = Uő., Reden und Aufsätze, II., 1914–1924*, szerk. Bernd SCHOELLER – Rudolf HIRSCH, Fischer, Frankfurt am Main, 1979, 417–420., idézet: 417.

¹⁴ Stéphane PIERRÉ-CAPS, *Soknemzetiségű világunk. Közép- és Kelet-Európa nemzeti kisebbségeinek jövője*, ford. KOVÁCS Péter – KOVÁCS Péterné, Kossuth, Budapest, 1997.

¹⁵ Jean-Pierre RIOUX, *La mémoire culturelle = Pour une histoire culturelle*, szerk. Uő. – Jean-François SIRINELLI, Seuil, Paris, 1997, 325–353., idézet: 343.

¹⁶ Stefan MALFÈR, *Die Sprachenfrage und der verstärkte Reichsrat von 1860 = A Lajtán innen és túl / Jenseits und diessseits der Leitha. Elektronische Festschrift für Éva Somogyi zum 70. Geburtstag*, szerk. RESS Imre – SZABÓ Dániel, MTA Történettudományi Intézet, Budapest, 2007, 93–118., különösen: 101.

takart más, mint a nemzeti ellentétek szándékos kihordását illetve elmélyítését a nyelvi különbözőségek kiemelése révén. A nyelvet a Monarchia politikai szimbiózisának összefüggésében minden országnál erősebben használták eszközként kulturális és nemzetpolitikai célokra. A nyelv egyszerűen a nemzeti kultúra, illetve a nemzet indikátorává lépett elő. Fel kell tennünk a kérdést, hogy az ilyen megközelítés, amely a 19. század nemzetpolitikai narratívájának felel meg, elégséges magyarázattal szolgál-e mindazon múltbéli, olykor a válság formáját öltő folyamatokra, amelyek a régió nyelvi-kulturális versengéséből vagy szimbiózisából eredtek. A kulturális transzfer általam említett magyarázati modellje vajon hallgatólagosan nem előfeltételezi a kultúra azon esszencialista felfogását, amelyre a nemzet – kulturális elemek betagolásával és kirekesztésével dolgozó – koncepciója alapul? Kérdés tehát, hogy nem kellene-e megpróbálnunk egy teljesen más perspektívából, vagyis egy átfogóbb, nem nemzetileg kódolt kultúrafogalom perspektívájából elemezni azokat a társadalompolitikai és történeti folyamatokat, amelyek olyannyira jellemezték és jellemzik Közép-Európát?

Nemzeti narratíva és kultúra

Ez az igyekezet már csak azért is tekinthető jogosnak, mert mind a mai napig elterjedt gyakorlat, hogy a kulturális jelenségeket elsősorban az egymástól különböző vagy látszólag különböző nemzetek szempontjából vizsgáljuk. Ez a perspektíva többek közt a történetírás számára is meghatározó, amely főként a politikai nyelvezetben még mindig vagy már megint fontos szerepet játszik (nemcsak a volt szocialista országok politikai identitás-diszkurzusaira, hanem Európa közös „értékek” révén meghatározott kulturális egységére is gondolok, melynek konstrukciója egyfajta nemzetállami mintát követ).¹⁷ Aligha tagadható, hogy a történetírás – még ha nincs is tudatában ennek – nacionalista tendenciákat erősít az ilyen nemzeti narratívák használatával. A nemzeti narratívák átgondolt, kritikus és reflektált használatának persze bizonyos mértékig van létjogosultsága. Különösen akkor, amikor történelmi folyamatokat vagy irodalmi emlékeket igyekszünk rekonstruálni egy-egy kor összefüggéseiben és összefüggéseiből, vagyis olyan perspektívából, amelyet a 19. század óta a szándékolt nemzetalkotás, az „imagined community” konstrukciója szempontjából elengedhetetlennek tartottak, vagy éppen az adott szereplők bizonyítottan használtak, amikor valamilyen nemzeti diszkurzust kívántak megteremteni. Tehát például akkor, ami-

¹⁷ Vö. *Europa – geeint durch Werte? Die europäische Wertedebatte auf dem Prüfstand der Geschichte*, szerk. Moritz CSÁKY – Johannes FEICHTINGER, transcript, Bielefeld, 2007.

kor a kultúra nemzetivé és területivé tételét kívánták érthetővé tenni a maguk érveléséből, vagyis a nemzeti ideológia önértéséből. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy ilyen esetekben egy történeti elemzés mindössze arra szorítkozott, hogy a „nemzeti társadalmat” olyan kulturális eszményként írja körül, amely csak a hagyomány (történet)tudományosan megszürt elsajátítása révén születhetett meg. A kultúrát például úgy lehetett területivé tenni, hogy a nemzetet valamilyen politikai, illetve állami raszterbe helyezték, s ezzel azonosították. Niklas Luhmann is erre az átfogóbb összefüggésről és a „nemzeti” identitásokra gyakorolt hatásáról beszél: „Annak érdekében, hogy a képzeletből a valóságba kerüljön át mindaz, aminek nemzetté kell válnia, politikai (állami) eszközökkel kell gondoskodni a vallási, kulturális és szervezeti egységesítésről azon a területen, amelyet a nemzetállam magának követel. Így olyan politikai feladattá olvad össze a nyelv, a kultúra és az államiság, amely már csak a kiinduló helyzet más és más történeti jellege miatt mutat eltéréseket. A nemzeti identitás nem adottság: meg kell határozni, meg kell szerezni, és biztosítani kell.”¹⁸ Természetesen óvatosságnak kell lennünk, ha az ilyen elgondolások, amelyek egy „nemzeti” kulturális eszmét szolgálták, változatlanul – és kritikus, dekonstruktivista elemzés nélkül – válnak történelmi értelmezések ismérveivé. Óvatosságra elsősorban olyankor van szükség, amikor főként nemzeti ismérvek bevetésével úgy osztályoznak tudományosan egyes társadalmi-kulturális folyamatokat, hogy mindezt anakronisztikusan rávetítik a múltra, amikor még semmiféle szerepet sem játszottak a nemzeti vagy az etnikai mércék, hiszen ezeket csak a 19. század szülte. És óvatosságnak kell lennünk akkor is, amikor analóg módon magyaráznak jelenkori folyamatokat, hiszen napjainkban a gazdaság vagy a részvénypiac egyáltalán nem nemzetállami, hanem nemzetek feletti keretek közt működik, s az emberek – az új, egyre tökéletesebb kommunikációs eszközöknek köszönhetően – mind nagyobb mértékben részesülhetnek az ilyen kulturális illetve művelődési tartalmakból; ezeket pedig nem a „saját” és helyi, vagyis „nemzeti” életvilág teremti meg.

Történelmi emlékezetprogramok

A nemzeti ismérvek részben nem reflektált, anakronisztikus használatát jól példázzák a mai történeti emlékezetkutatás egyes megközelítései. A történeti emlékezetkutatás elsődleges célja abban áll, hogy történetileg rekonstruálja az adott nemzet számára releváns emlékhelyeket. Az emlékhelyek ilyen perspektívából

¹⁸ Niklas LUHMANN, *Der Staat des politischen Systems. Geschichte und Stellung der Weltgesellschaft = Perspektiven der Weltgesellschaft*, szerk. Ulrich BECK, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 345–380., idézet: 365.

való történeti rekonstrukciója persze azon túl, hogy nem válik dekonstruktivista elemzés tárgyává, s alapvető többértelműsége is figyelmen kívül marad, egyfelől továbbírja a nemzeti narratívát, másfelől azt a veszélyt is magában rejt, hogy részt vesz olyan egyértelműsített nemzeti emlékhelyek megteremtésében, amelyek a jelen számára is relevánsak lehetnek. Ez a kifogás mindenképpen jogos, ha tekintetbe vesszük a vonatkozó egyértelmű kijelentéseket. A *Deutsche Erinnerungsorte* című háromkötetes mű bevezetője például így fogalmaz Friedrich Nietzsche parafrázálva: „Köteteink nem azért születettek meg, hogy az »élet elsatnyuljon és elcsökevényesedjen«, hanem »tettre« és »életre« való felhívásként olvasandók. Távol állnak attól, hogy »puszta okításként« szolgáljanak, hiszen inkább a »felélevenítéshez« akarnak hozzájárulni.”¹⁹ Vagyis ha nem törekszünk a dekonstrukcióra, tudattalanul is a 19. századi nemzeti narratíva foglyai maradunk, s a (nemzeti) kultúra esszencialista, holisztikus képzetéhez folyamodunk (Herder például egymást taszító golyókhoz hasonlítja a népek illetve a nemzetek kultúráit),²⁰ ezenkívül átvesszük a különböző, „nemzetileg” kódolt kultúrák teleologikus irányultságáról és fejlődéséről alkotott képzeteket, amelyekben e kultúrákat maradéktalan koherencia és formális (nemzeti) elrendezettség jellemzi. Csakhogy – Clifford Geertz figyelmeztetésével élve – „a kulturális leírás érvényességének nem lehet alapvető próbája a koherencia”.²¹ Csöppet sem meglepő, sőt logikus, hogy nemzeti ismérvek alapján válnak el egymástól a történeti emlékezetkutatás területi vizsgálódásainak mezői is. Ezek az emlékezetprogramok tipikusan különbséget tesznek „német”, „francia”, „olasz” vagy „osztrák” emlékhelyek között, vagyis számukra a nemzeti, „formális rendek” irányadók, és vonakodnak is attól, hogy olyan emlékhelyeket vizsgáljanak, amelyeknek esetleg a helyet, a területet meghaladó, azaz „transznacionális” jelentősége lehetne.²² Clifford Geertz tehát jogosan gondolja, hogy „a kulturális elemzést semmi sem járatta le jobban, mint

¹⁹ Etienne FRANÇOIS – Hagen SCHULZE, *Einleitung = Deutsche Erinnerungsorte*, I., szerk. UÖK., Beck, München, 2001, 9–24., idézet: 24. Hasonlóan érvel Pierre Nora is: „Comment écrire l’histoire de France?” = *Les Lieux de mémoire*, II., szerk. Pierre NORA, Gallimard, Paris, 1997, 2219–2239.

²⁰ Vö. Wolfgang WELSCH, *Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen = Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*, szerk. Irmela SCHNEIDER – Christian W. THOMSEN, Wienand, Köln, 1997, 67–90.

²¹ Clifford GEERTZ, *Sűrű leírás. Út a kultúra értelmező elméletéhez ford.* BERÉNYI Gábor = UÖ., *Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások*, szerk. NIEDERMÜLLER Péter, Osiris, Budapest, 2001, 194–226., idézet: 210.

²² Vö. Moritz CSÁKY, *Gedächtnis. Erinnerung und die Konstruktion von Identität. Das Beispiel Zentral-europas = Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten. Festschrift für Urs Altermatt*, szerk. Catherine BOSSHART-PELUGER – Joseph JUNG – Franziska METZGER, Frauenfeld, Frauenfeld–Stuttgart–Wien, 2002, 25–49.; UÖ., *Die Mehrdeutigkeit von Gedächtnis und Erinnerung = Itinera* (25) 2004, 7–30. (*Erinnern und Verarbeiten. Zur Schweiz in den Jahren 1933–1945*, szerk. Georg KREIS)

a kifogástalan formai rend konstrukciója, amelynek valóságos létezését senki sem hiheti el teljesen”.²³

A kultúra mint kommunikáció

Mindez főként akkor lesz magától értetődő, ha figyelembe vesszük a kontextusokat, a „mezőket” (Pierre Bourdieu)²⁴ és a „kereteket” (Erving Goffman),²⁵ vagyis ha abból indulunk ki, hogy a kultúra – az etnológus Bronisław Malinowski szavaival – „az emberi viselkedés legátfogóbb összefüggéseként” jelenik meg.²⁶ Malinowski szerint a kultúra átfogó egész, amely „különböző népességcsoportok használati és fogyasztási javaiból, alkotmányos jogaiból és kötelességeiből, emberi eszményekből és képességekből, hittételekből és szokásokból tevődik össze”.²⁷ A kultúra tehát „magatartásmódok” dinamikus folyamata, amelyeket performatív módon folyton újraértelmeznek. Az ellenőrző mechanizmusok jelentőségét emlegetve Clifford Geertz a kultúra funkcionális elemére is utal: „az eddigiektől eltérően a kultúrát nem konkrét viselkedésmódok – erkölcsök, szokások, hagyományok, megszokások – összességéként” kellene felfognunk, hanem „ellenőrző mechanizmusok – tervek, előírások, szabályok, utasítások (az informatikusok nyelvén: »programok») – halmazaként, amely a viselkedést szabályozza”.²⁸ Simon Frith érvélését követve ezeket az ellenőrző mechanizmusokat folyton újra kell értelmeznünk, hiszen tudjuk, hogy a társadalmi csoportok számára kevésbé irányadók az előírt (kulturális) értékek; ehelyett az értékeknek a társadalmi cselekvési gyakorlatban való újbóli elsajátításáról, azaz a belső koherencia megteremtéséről van szó: „Más szóval inkább amellett tenném le a voksomat – írja Frith –, hogy a társadalmi csoportok nem egyeztetnek a kulturális tevékenységekben megmutató értékekről (ez esetben homológ modelleket feltételeznénk), hanem kulturális tevékenységek révén, esztétikai ítéletek által ismerik fel magukat cso-

²³ GEERTZ, I. m., 211.

²⁴ Vö. főként Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992.

²⁵ ERVING GOFFMAN, *Keretelemzés* = Uő., *A hétköznapi élet szociálpszichológiája. Tanulmányok*, szerk. LÁSZLÓ János, ford. HABERMANN M. Gusztáv – BERÉNYI Gábor, Európa, Budapest, 1981, 545–738.; Uő., *Az én bemutatása a mindennapi életben*, ford. BERÉNYI Gábor, Thalassa Alapítvány – Pólya, Budapest, 2000.

²⁶ BRONISLAW MALINOWSKI, *A Scientific Theory of Culture* (1941) = Uő., *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, North Carolina, Chapel Hill, 1944, 1–144., idézet: 5.

²⁷ Uő., 36.

²⁸ CLIFFORD GEERTZ, *The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man*, Bulletin of the Atomic Scientists (22) 1966/4, 2–8., idézet: 5.

portként (egyéni és társadalmi érdekek, azonosság és különbözőség sajátos szerveződési formáiként).²⁹ Stephen Greenblatt kultúrafogalma is a Malinowski-féle elgondolás továbbviteléből indul ki: „A kultúra olyan értelmezések [negotiations] bizonyos hálózata, amelyek – a rabszolgaság, az örökbefogadás vagy a házasság intézményének köszönhetően – az anyagi javak, képzetek és emberek cseréjét érinti. [...] Minden kultúrának van egy általános jelképtára, amely olyan jelek mi-riádjából áll, melyek emberi vágyakat, félelmeket, agressziókat váltanak ki.”³⁰

Jómagam csatlakozom ezekhez az elgondolásokhoz, s egy lépéssel tovább is mennék. Véleményem szerint a kommunikáció perspektívájából kell szemlél-nünk a „viselkedési folyamatokként” értett kultúrát. Kölcsönösen, érthető módon viszonyulni a másikhoz nem jelent mást, mint hogy egymással kommunikálunk. A kultúra olyan víziójáról van szó, amelyben a kultúra „spontán folyamatként mentes mindenféle adminisztratív vagy vezető központtól”.³¹ Ezek alapján a kul-túrát olyan *elemek, jelek, szimbólumok és kódok együtteseként* határozhatjuk meg, amelyek segítségével az egyének egy bizonyos társadalmi összefüggésben verbálisan és nem verbálisan kommunikálnak egymással. Átvitt értelemben tehát a kultúrát olyan kom-munikációs térként is felfoghatjuk, amelyben – bizonyos elemek tételezése vagy elvetése révén – életvilágokat teremtünk meg, és hatalmi viszonyokat értelme-zünk. A kultúra áteresztő határokkal rendelkező kommunikációs tér, mivel minduntalan magába fogad új elemeket, miközben más elemek veszítenek kifeje-zőerejükből, átértelmeződnek vagy megszűnnek. A kultúra tehát olyan támpont-ok, az érintkezés olyan nyelvi vagy mimetikus formáinak és kifejezési módjainak – vagyis olyan jelentéseknek – a szövedéke, melyek segítségével az egyének és a társadalmi csoportok tájékozódni próbálnak egy átfogó társadalmi „térben”. Főként az írásra támaszkodó kultúrákban sokkal inkább performatív, írott vagy „képi”, mediális megjelenítések, mintsem rítusok és ünnepek által tanulunk bele a bizonyos kódokra és tartalmakra utaló (kulturális) jelrendszerbe. A közvetített tartalmak nemcsak mediális úton adhatók tovább vagy teremthetők meg (Marshall McLuhan), hanem egyúttal bírálhatók is, megkérdőjelezhetők vagy elvethetők, mégpedig nem ritkán a bahtyini értelemben vett szubverzív, „karneváli”, ellen-tétes álláspontok elfoglalása révén.³²

²⁹ Simon FRITH, *Music and Identity = Questions of Cultural Identity*, szerk. Stuart HALL – Paul du GAY, Sage, London, 1996, 108–127., idézet: 111.

³⁰ Stephen GREENBLATT, *Kultur = New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, szerk. Moritz BASSLER, Fischer, Frankfurt am Main, 1995, 48–59., idézet: 55.

³¹ Zygmunt BAUMAN, *Legislators and Interpreters. Cultures as the Ideology of Intellectuals = Uő., Intimations of Postmodernity*, Routledge, London, 1992, 1–25., idézet: 23.

³² Vö. Mihail BAHTYIN, *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája; Rabelais és Gogol, A szó művészete és a népi nevetéskultúra; Szatíra*, szerk. SZŐKE Katalin, ford. KÖNCZÖL Csaba és mások, Osiris, Budapest, 2002.

A kommunikációs térként értett kultúra dinamikus, performatív, nem „hiteles”, s ily módon hibrid és többértelmű. Indiai tapasztalatai alapján Salman Rushdie egyértelműen elutasította a homogén, hiteles kultúráról alkotott elképzelést, és ennek megfelelően ráirányította a figyelmet a kulturális folyamatok, gyakorlatok, formák és tartalmak többértelműségére. Rushdie kritikája nem utolsósorban a nemzeti kultúra Európa-központú konstrukciójára irányul: „A nemzeti hitelesség keresésének egyik legabszurdabb vetülete – írja Rushdie – abban a teljesen téves feltételezésben rejlik, mely szerint léteznek olyan tiszta és hamisítatlan hagyományok, melyekből meríteni tudunk. Egyedül a vallási szélsőségek azok, akik komolyan hisznek ilyesmiben. Mi viszont tudjuk, hogy az indiai kultúra lényege éppen abban áll, hogy kevert hagyománnyal rendelkezünk, az elemek olyan egyvelegével, amelyben az ókori mogul-korszak nyelve és a mai amerikai Coca-Cola-nyelv egymás mellett létezik. Nem beszélve a moszlim, buddhista, dzsainista, keresztény, zsidó, brit, francia, portugál, marxista, maoista, trockista, vietnámi, kapitalista és persze hindu elemekről.”³³ Rushdie-hoz hasonlóan, de Európához kapcsolódva érvel a lengyel zeneszerző, Krzysztof Penderecki is: „Hibrid vagyok – állította Penderecki egy interjúban. – A családom Kresyből [a történelmi Lengyelország keleti határvidékéről] származik. Apai nagyanyám örmény volt, nagyapám ellengyelesedett német. [...] Apám Ukrajnából származott. Ortodox volt [...]. – Penderecki így folytatja: – Mindig is vonzott az ortodoxia, másrészt viszont a nyugati kultúra is elbűvölt nemcsak a maga racionalizmusával, hanem a legbonyolultabb érzések kifejezésének művészetével is.”³⁴ Walter Benjaminget követve tehát mindaz, amit kötelezettségeket jelentő tradíciónak, folytatólagos áthagyományozódásnak, rögzült kulturális örökségnek tekintünk, nem más, mint konstrukció, és éppen ezért a hagyományra való hivatkozás katasztrofális tévedésnek bizonyulhat: „Létezik olyan hagyományozás, ami katasztrófa”,³⁵ hiszen csakis az uralmon lévők, de sohasem a sok-sok alattvaló álláspontját tükrözi. Következésképpen „a történelem tárgyát ki kell repeszteni a történelem folyásának kontinuumából [...]”,³⁶ azaz abból a kontinuumból, amelyet csakis mi, értelmezők írunk bele a történelembe.

A kultúra általam javasolt, átfogó fogalmának más előnyei is vannak.

Először is például az, hogy nem tesz különbséget a magas kultúra és a hétköznapi kultúrája közt, hanem egyenértékűnek tekinti az egész életvilágbeli

³³ Salman RUSHDIE, „Commonwealth Literature” does not exist = Uő., *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981–1991*, Granta Books, London, 1992, 61–70., idézet: 67.

³⁴ Idézi Mieczysław TOMASZEWSKI, *Der Schaffensweg des Krzysztof Penderecki* = Silesia Nova. Vierteljahrsschrift für Kultur und Geschichte (5) 2008/1., 50–58., idézet: 53.

³⁵ Walter BENJAMIN, *Passzázások (részletek)* = Uő., „A szírének hallgatása”. *Válogatott írások*, ford. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001. 201–249., idézet: 231.

³⁶ Uő., 233.

környezetet. Másodszor egyértelműen elveti a kultúra esszencialista felfogását, hiszen a (kulturális) kommunikációs terek jelrendszerek, s átvitt értelemben „szövegek”, amelyeket minduntalan „újraolvasunk” és újra értelmezünk, vagyis nem önmagukban zártak, hanem más kommunikációs terekkel szemben cseppfolyós, illékony átmeneteket képeznek, és olyan nyomokat hagynak maguk után, amelyek révén sokrétűen és dinamikusán összefonódnak egymással. Gondoljunk például egy konkrét, beszélt nyelv nemcsak folytonos, dinamikus változására a maga új szóalkotásaival, értelem-tulajdonításaival, szóváltoztatásaival, hanem mind újabb elemek kölcsönzésére is más konkrét nyelvekből. Ez a dinamika legfőképp a nem verbális kommunikációt érinti. Ugyanazok a jelek és szimbólumok más és más kulturális összefüggésekben bukkanhatnak fel, ami mutatja, hogy elavult a kommunikációs terek zártságáról alkotott elképzelés. A nem verbális kommunikáció jelentősége evidens. A konkrét nyelvi kommunikációnál sokkal gyakrabban találkozunk vele a mindennapi életben. Az egyének vagy a csoportok nap mint nap útjelző táblák, közlekedési lámpák, ezek különböző színjelzései révén kommunikálnak egymással. Úgy tájékozódnak egy városban, hogy párbeszédbe elegyednek az utcák és a terek térbeli elhelyezkedésével, az útjelzőkkel, az utcanevekkel, az épületekkel – templomokkal, palotákkal, áruházakkal, emlékművekkel vagy az épületeken látható szobrokkal. Kommunikálnak egy templomtoronnyal, amely útjelzőként szolgál. *A Bécs és a bécsiek* című irodalmi városzemiótikájában Adalbert Stifter a Stephansdom tornyát jegenyéhez hasonlítva iránymutatóként használja a szegény „vándor” számára, aki ismeretlenként jár a városban: „Elnyeli egy végtelen utca; mint egy folyam, amely piszkos és csillogó tárgyakat sodor, s egyre sűrűbbé és lármásabbá válik, minél jobban közelít ahhoz a jegenyéhez, amely már nem is látható. De mégis, ott a ragyogó légben feltűnik karcsú, sötétlő, óriási ceruzaként, nem, mégsem; távolabb jobbra egyszerűen felbukkan egy szürkéskéken derengő még nagyobb, még békésebb, csúcán a sassal, ez az! Már szinte látható a törzsén magasba szökkenő finom lombozat.”³⁷ Vagyis az emberek egy város „szövegét” „olvassák”, különböző, valamire utaló jelekkel kommunikálnak, mint például egy toronnyal, amely biztonságot nyújt nekik, s ezért minduntalan azon vannak, hogy megpillanthassák. Egy embertömeg tagjaként a szembejövők irányválasztása és járása alapján tájékozódunk, s ezt a helyzetet folyamatosan felülbíráljuk, kitérünk, és amikor például esik, igyekszünk, hogy az összeütközést elkerülendő esernyőnket mások esernyőihöz alkalmazkodva tartsuk, esetleg meggyorsítjuk lépteinket, vagy fontolóra vesszük, hogy a gyorsabb előrehaladás érdekében másik utat válasszunk. Vagy az is

³⁷ Adalbert STIFTER, *Kilátás és szemlélődés a St. Stephansdom tornyáról* = Uő., *Bécs és a bécsiek*, ford., szerk. MUTH Ágota Gizella, Szent István Társulat, Budapest, 2005, 9–31., idézet: 10. sk.

lehet, hogy hangtalanul követjük azt az emberáradatot, amely feltételezésünk szerint oda igyekszik, ahol valamilyen ünnepséget tartanak, melyen mi magunk is részt szeretnénk venni. Pillantások, gesztusok, különböző testtartások, vagyis nem verbális, mimetikus kifejezésformák kísérnek minden verbális kommunikációt, amelyet olyan hangok is alátámaszthatnak, mint például a Közép-Európa különböző nyelveiben tipikus és többértelmű „aha” – ez pedig a konkrét, beszélt nyelvtől elvonatkoztatva, hangmagasság vagy tagolás szerint beleegyezést, kérdést, idegenkedést vagy elutasítást is jelezhet a maga nem verbális formájában. Különböző folklorisztikus ritmikai elemek zenei használata (például a bécsi operettben) olyan összefüggéseket is láthatóvá tesz, amelyek egy színpad esetében nem jöhetnének létre: egy keringő felcsendülésekor Bécs vagy egy vidéki esküvő képe bontakozhat ki előttünk. Egy csárdást hallva közvetlenül a magyar Alföld képzete tűnik föl, de az is lehet, hogy egy másik zenedarabra emlékszünk, amelyben elhangzik egy csárdás. Egy polka hallatán eszünkbe juthat egy csehországi táj, de ugyanígy a Johann Strauß *Denevérjének* második felvonását záró balett részlete is. A Lehár *Víg özvegyében* felcsendülő kánkán nemcsak a párizsi társas élet jelzője lehet, hanem ugyanígy utalhat Jacques Offenbachra is, hiszen ez a tánc része a *Párizsi élet* című operettnek.

Egy hiteles nemzeti kultúra konstruktőrjei, akik kizárólag vagy-vagyot ismernek, ugyancsak nehezen tudták és tudják kezelni az ilyen jellegű többértelműségeket, ezt a „vagy és vagyot”. Ők arra törekednek, hogy a több kommunikációs térben előforduló jeleket és szimbólumokat átértelmezzék, átírják, nemzeti kóddal lássák el, és félreérthetetlenül beolvasszák őket egy „képzelt nemzeti összefüggésbe”. A sajátosan reprezentatív kommunikációs szerepet játszó szimbólumok ilyenkor nemzeti célokra használt eszközökké válnak. De bevethetők eltérő és ellentétes kollektív identitások megteremtése érdekében is. A szlovák címer kettős keresztje a szlovák nemzet jelképe, míg a magyar címerben ugyanez a kettős kereszt a szlovák nemzettől eltérő magyar nemzet reprezentatív szimbóluma. Eltérő nemzetpolitikai diszkurzusok sajátítják ki azt, ami valaha népeket összekötő egyetemes jelkép volt, és történetileg szemlélve a plurikulturális Magyar Királyságot reprezentálta. Joggal jegyzi meg Jan Nederveen Pieterse, hogy „mivel a 19. század óta a nacionalizmus számított az uralkodó paradigmának, a kulturális vívmányokra rendszerint a »nemzet« tartott igényt, s így a kultúra »nacionalizáltta« és területivé vált. Más történelmi összképet látnánk, ha azt a teljesítményt vennénk alapul, amelyet a diaszpóra, a migráció, az idegenek és a közvetítők nyújtottak a kultúra alakításának és terjesztésének terén.”³⁸

³⁸ Jan Neverdeen PIETERSE, *Der Melange-Effekt. Globalisierung im Plural = Perspektiven der Weltgesellschaft*, 87–124., idézet: 119.

Harmadszor: a kommunikációs térként értett kultúra feltételezésével a sajátos kulturális konfigurációk, azaz különbségek nem csökkennek minimálisra egy hozzávetőleges transzkulturalitás kedvéért. Sokkal inkább arról lesz szó, hogy figyelembe vesszük nemcsak a kulturális kommunikációs terek közti dinamikus interakciókat, hanem a „nyílt” és mindig látható különbségeket is. A vita során nem lehet egyszerűen kihajítani azokat a differenciákat, amelyek a konkrét nyelvek különbségeiből adódnak, s a kulturális összefüggéseket tartósan meghatározzák. A nyelvi különbségek persze nem ideologikusan gondolandók el – ilyesmi csak a nemzeti ideológia kontextusában történhet meg.

Negyedszer: figyelembe kell vennünk, hogy az egyének és a csoportok két vagy több „nyelven” érhetnek szót egymással, vagyis eltérő vagy különböző kommunikációs terekben (Malinowski szavával élve: „intézményekben”) mozoghatnak, és éppen ezáltal hághatnak át kommunikációs határokat. Már csak ezért sem tekinthető a konkrét nyelv elsődleges megkülönböztető ismertetőjegynek. Jurij M. Lotman gondolatmenetét követve sokkal inkább arról van szó, hogy minden kultúrában megvannak „azok a mechanizmusok, amelyek belső többnyelvűséget hoznak létre, és valójában minden kultúra csakis más kultúrák összefüggésében létezik, amikor is ezen kultúrák nyelvének ismerete külső többnyelvűséget teremt meg.”³⁹

Ötödször: a „nyílt határok” úgy válnak láthatóvá és megtapasztalhatóvá, hogy az egyének és a társadalmi csoportok felváltva vagy egyidejűleg több kommunikációs térben, azaz külső többnyelvűségben tartózkodnak. Természetesen az is előfordul, hogy a csoportok vagy a személyek egy viszonylag egynemű nyelvi összefüggésen belül is más és más kommunikációs térben, vagyis egy belső, nem nyelvileg meghatározott többnyelvűségben belül található. A többnyelvűség mindkét formája olyan kevert, hibrid megalkotottságra utal, amely „fajilag”, etnikailag vagy nemzetileg nem meghatározható. Éppen amiatt, hogy „nemzetileg” sehová sem sorolható, gyakran kétesnek vagy gyanúsnak tűnik. „Ebből a szempontból nyilvánvaló – véli Elisabeth Geck-Gernsheim –, hogy azok, akik a nemzeti vagy kulturális besorolás határait áttörik, már pusztán létezésük nélkül fogva gondot jelentenek a társadalmi rendre nézve. Zavaró tényezők a társadalom mindennapjaiban, mert megszokott, egyszerű és egyértelmű kategóriákkal nem ragadhatók meg.”⁴⁰ A kommunikációs térként értett kultúra mindig „hibrid keverék”, és sohasem olyan multikulturalitást jelent, amelyben összekeverékként

³⁹ Jurij M. LOTMAN, *Dynamische Mechanismen der Kultur [Thesen]*, ford. Karl EIMERMACHER = Uő., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, szerk. Karl EIMERMACHER, Scriptor, Kronberg, 1974, 430–437., idézet: 431.

⁴⁰ Elisabeth Beck-Gernsheim, *Schwarze Juden und griechische Deutsche. Ethnische Zuordnung im Zeitalter der Globalisierung = Perspektiven der Weltgesellschaft*, 125–167., idézet: 127.

megszűnnek a különbségek. A hibridizáció folyamata más, szintén hibrid kultúrákkal való csere révén is zajlik. Mindennek további következményei is vannak. A személyeknek és a csoportoknak lehetnek közös tapasztalataik, és együtt, egyetértésben emlékezhetnek jelentős történelmi eseményekre. Csakhogy egészen eltérő módon emlékezhetnek ezekre. Más és más emlékei nemcsak azoknak lehetnek, akik különböző kommunikációs terekbe tartoznak, hanem azoknak is, akik ugyanabban a társadalmi–kulturális környezetben élnek. Az *histoire croisée*-nak⁴¹ megfelelően a történelem többértelmű, hiszen egy kollektív történelmi tapasztalathoz nem csupán egy kényszerítő erejű emlékezet, és nem csupán egy kényszerítő erejű történelmi értelmezés illetve elbeszélés tartozik, hanem emlékezetek, történetek és elbeszélések sokasága, vagyis különböző érvényű értelmezési változatok. A palesztinok esetében Edward Said ezért kardoskodik egy többszörösen kódolt történelmi elbeszélés elfogadása mellett: „Sok különböző palesztin tapasztalattal van dolgunk, amelyek nem foglalhatók össze egyetlen történelmi ábrázolássá. Ezért lenne szükség arra, hogy külön írjuk meg a libanoni közösségek, a megszállt területek stb. párhuzamos történeteit. Ez a központi probléma. Gyakorlatilag lehetetlen elképzelni egyetlen elbeszélést.”⁴² A köztesség, a köztes terek, a diaszpórák történeteiről van szó, melyek előfeltétele a folytonos migráció és mobilitás. Clifford Geertz szerint az ilyen többértelmű kulturális tapasztalatok és folyamatok elemzése ideális esetben „jelentések találgatása [...], a találgatások értékelése és magyarázó következtetések levonása a helyesebb találgatásokból – nem a jelentés világának felfedezése és tetetlen tájainak feltérképezése”.⁴³ Közép-Európában ilyen hibrid kulturális helyzetről főként a városi miliók esetében beszélhetünk, ahol különböző kommunikációs terekből érkező és különböző kommunikációs terekben élő emberek találhatók. Határokon átnyúló kreolizálásról van szó, mely révén a regionális többközpontúság összesűrűsödik a városközpontban, miközben a centrum maga instabillá válik az asszimilációs folyamatoknak köszönhetően; ez pedig a látszólag stabilizáló hatalmi konstrukciókkal szemben kifejtett, szubverzív ellenállásnak felel meg. A kultúra tehát hibrid, egyfajta kreolizáló együttes, s ugyanakkor nemzetek, helyek és területek feletti, határaitól megfosztott, cseppfolyós, állandóan mozgásban lévő, nem pedig egynemű és esszencialista. Ha sikerül megszabadulnunk attól a képzettől, hogy a kultúra leszűkíthető nemzetállami vagy úgynevezett etnikai meghatározottságokra, akkor ellentétes diszkurzusok, hálózatos összefüggések és határokon átnyúló folyamatok

⁴¹ Bénédicte ZIMMERMANN – Michael WERNER, *Túl az összehasonlításon: histoire croisée és a reflexivitás kihívása*, ford. KISS Zsuzsa, Korall (8) 2007, 5–30., különösen: 28–29.

⁴² Salman RUSHDIE, *On Palestinian Identity. A Conversation with Edward Said* = Uő., *Imaginary Homelands*, 166–184., idézet: 179.

⁴³ GEERTZ, I. m., 214.

sokasága válik láthatóvá. Ezek pedig legalább annyira tartósan befolyásolják az egyének és a társadalmi csoportok tudatát, mint a művileg alkalmazott nemzeti vagy nemzetpolitikai meghatározások.

Hatodszor: a kommunikációs térként értett kultúra nem zárja ki a gazdasági szempontokat. A kommunikatív „viselkedésnek” eredendően az a célja, hogy egy csoportban élő egyénként vagy csoportként biztosítva legyen a biológiai túlélés egy tágabb társadalmi összefüggésben: „A végső motívum vagy ösztön elsősorban mindig is a biológiai túlélés volt.”⁴⁴ Marxi értelemben persze a személyek között forgó árukként is jellemezhetnénk ezeket az elemeket, jeleket, szimbólumokat és kódokat. Az áruk fétise egyrészt abban állhatna, hogy átfogó társadalmi összefüggésben társadalmi meghatározottságoknak köszönhetik létüket, és ezekre reflektálnak. Az áruk a „személyek dologi viszonyainak és a dolgok társadalmi viszonyainak”⁴⁵ bizonyulnak. Másfelől viszont néhány ilyen áru elveszítheti eredeti használati értékét, kommunikációs csereértékét. Az áruk a maguk kulturális „körforgásában” túlértékelődhetnek vagy ideológiailag feltöltődhetnek, akárcsak bizonyos szimbólumok, amelyeket például a nemzeti identitás megteremtése érdekében eszközként használnak, vagyis egy „valóságtól távoli”, patetikus mítosszal veszik körbe. Ily módon válnak benjamini értelemben vett fantazmagóriákká. A kommunikációs tereket olyan egyének és csoportok teremtik meg, akiket gazdasági és társadalmi célok képzeteti vezetnek. A kommunikációként értett kultúra tehát magában foglalja az egymással versengő személyek és csoportok konkurenciáját is, azaz vannak nyertesek és vesztesek – olyanok, akik elsajátítottak valamilyen gazdasági és szimbolikus tőkét, és olyanok is, akiknek ez nem sikerült.

Hetedszer: a performatív, dinamikus, határaitól megfosztott kommunikációs térként értett kultúra egyúttal azt is maga után vonja, hogy összetett rendszerként fogjuk fel. Összetett dolgokkal, vagyis sokrétű összetevők koincideneciájával találkozunk bizonyos viselkedészavarok (depresszió) esetében vagy biológiai rendszerekben. A tudományelmélettel foglalkozó Sandra Mitchell szerint a komplexitások magyarázata és értelmezése szükségessé teszi a módszerek, az elméleti megközelítések és a megismerési szintek „integratív pluralizmusát”.⁴⁶ A komplexitásokkal való foglalkozás nemcsak a vizsgálódás eddig figyelmen kívül hagyott területeit nyitja meg, hanem olyan pluralisztikus megközelítési módot is eredményez, amelyet nem kizárólag az ok–okozatiság modellje irányít. Mindez

⁴⁴ MALINOWSKI, I. m., 10.

⁴⁵ KARL MARX, *Az áru fétisjellege és ennek titka* = KARL MARX – FRIEDRICH ENGELS *Művei*, XXIII., *A tőke*, I., Kossuth, Budapest, 1974, 74–85., idézet: 76.

⁴⁶ Vö. SANDRA MITCHELL, *Komplexitáten. Warum wir erst anfangen, die Welt zu verstehen*, ford. Sebastian VOGEL, Unseld, Frankfurt am Main, 2008.

azt is jelenti, hogy nem csupán egy, hanem több helyes út kínálkozik az – analóg módon a társadalom területén is megtalálható – komplexitások elemzésére.⁴⁷ Ha a komplexitások ezen modelljét átültetjük a kultúrába, akkor kulturális jelenségek és folyamatok esetében is érvényes lesz az a meglátás, hogy az ok és az okozat nem határozható meg egyértelműen. Ugyanígy érvényes lesz például az is, hogy bár az új, időnként váratlan, *bricolage*-hoz hasonló⁴⁸ konfigurációkat eredményező elemek és jelek performatív, dinamikus betagolása vagy kizárása láthatóvá válik, ám ezek nem lesznek leszűkíthetők egyetlen értelmezési síkra, s nem is magyarázhatók egyetlen ilyen síkból kiindulva. Hasonlóképp áll a helyzet múltbéli kulturális folyamatok kutatása és elemzése esetén. Sandra Mitchell szerint a „komplex rendszerekre gyakran hatnak visszacsatoló mechanizmusok, ami ahhoz vezet, hogy a nem egyenes vonalú, kaotikus viselkedés következményei felerősödnek vagy éppen gyengülnek; ilyen körülmények között kudarcot vall az összeadásra hagyatkozó kauzális magyarázat.”⁴⁹ Mitchell így folytatja: „Némely komplex rendszer viselkedését az okok pluralizmusa, a szintek pluralizmusa és az összevonások pluralizmusa jellemzi.”⁵⁰ Ugyanez lesz érvényes a kulturális kommunikációs terekre, ha arra törekedünk, hogy a komplexitások illetve a komplex rendszerek szempontjából fogjuk fel őket. A kultúra nem egyszerű, nem egyértelmű; a kultúrát nem szemlélhetjük esszencialista vagy egészszelvű formációként, mint ahogyan ezt mind a mai napig sugallja és alkalmazni kívánja a nemzeti narratíva; a kultúra mindig dinamikus és performatív, többértelmű és komplex.

Városi miliók

Térjünk vissza Közép-Európára: mire képes az ilyen kultúrafogalom a nemzeti kulturális modellhez képest? Először is teljesen nyilvánvalóan arra, hogy meghaladjon olyan művi, a nemzeti kultúra modelljében létrejött különbségtételeket, mint nemzet, etnikum, nemzeti kultúra és nemzeti történelem. A kulturális folyamatok ily módon „nemzetek felettiként” és területek felettiként lesznek felismerhetők és igazolhatók, vagyis nem torpannak meg politikai, illetve nemzetpolitikai határoknál. Ezenkívül Közép-Európa sokrétű nyelvi-kulturális heterogenitása – a kommunikációs térként értett kultúra szempontjából – olyan

⁴⁷ Vö. Niklas LUHMANN, *Szociális rendszerek. Egy általános elmélet alapvonalai*, ford. BRUNCZEL Balázs és mások, AKTI-Gondolat, Budapest, 2009.

⁴⁸ Vö. Claude LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962, 26. skk.

⁴⁹ MITCHELL, *I. m.*, 50.

⁵⁰ *Uo.*, 139. sk.

kulturális kommunikációs terek összességének bizonyul, amelyek különböznek egymástól, versengenek egymással és átfedik egymást. Ily módon felismerhetjük, hogy a főként nem verbális elemek, jelek és kódok folytonos és szabad lebegésének köszönhetően kialakul egy felsőbb rendű kommunikációs metatér, a konkrét nyelvek különbözősége dacára is mindenki számára érthető „textúra”. Egy közép-európai várost – még ha nem is ismerjük – könnyen „olvashatunk” építészeti szerkezete, illetve azonos vagy analóg építészeti kódok alapján. A legszembeűnőbb megkülönböztető jegyek persze a konkrét, verbális nyelvek maradnak. Ha valaki nem érti meg a más nyelven beszélő szomszédját, másmilyennek érzi magát. Ha olyan valaki áll mellette, akinek nem érti a nyelvét, „idegennek” érzi magát anélkül is, hogy ezt az idegenséget ideológiailag töltött, különbségeket tételező harci eszközként vetné be. A nemzeti narratíva éppen ebből a pontból kiindulva törekedett arra, hogy rögzítse a nemzeti „hitelességet”, és politikailag sajátítsa ki a különbségeket. Ezért csöppet sem meglepő, hogy a 19. századtól kezdődően szinte mindig nyelvi konfliktusokhoz vezetett a közép-európai kulturális kommunikációs terek versengése (fentebb már említettem a Badeni-kormány válságát), illetve mind a mai napig vezet, mint például a karintiai helységnévtáblák ügyében, ahol a kevert nyelvű községek esetében vitáznak a helységnévtáblák kétnyelvű feliratozásáról.

Ez a regionális makrokozmosz tükröződik vissza a városi miliók mikrokozmoszában. Nederveen Pieterse szerint e mikrokozmoszok története szükségképp „a nagyvárosi kultúrák hibridképzésének történetírása, vagyis olyan alternatív történetírás, amely szembefordul az imperiális történetírással.”⁵¹ Ennek megvilágítása érdekében csupán néhány példát szeretnék felhozni. Bécs szó szerinti és metaforikus „soknyelvűsége”, amely a régió „soknyelvűségének” tükörképe, mélyen befolyásolta az itt lakók mentalitását. 1900-ban Bécs 1,7 milliós lakosságának 60 százaléka bevándorló volt. Az egymással versengő kommunikációs terek egyre láthatóbbá és nap mint nap megtapasztalhatóvá váltak; nagy feszültségekhez, válságokhoz és konfliktusokhoz vezettek. Ez a „soknyelvűség” persze elsősorú zavaró tényezőt jelentett mindazoknak, akik nacionalista álláspontot foglaltak el, mint például az író Eduard von Bauernfeld: „Sokkal inkább érzem magam Lessing és Goethe honfitársának – írja Bauernfeld –, mintsem valamiféle »Wenzel«, vagy »Janos« vagy olyan ember honfitársának, akinek a neve »-inski«-re, »icki«-re vagy »-vich«-re végződik, akikkel egyfajta politikai sors köt össze, de akik alapján véve ugyanannyira kevésbé akarják, hogy közülük legyen hozzám, mint én, hogy közöm legyen hozzájuk.”⁵² Az egyének verbális és nem verbális

⁵¹ PIETERSE, I. m., 119.

⁵² Eduard von BAUERNFELD, *Aus Alt- und Neu-Wien* (1873) = Uő., *Ausgewählte Werke in vier Bänden*, IV., szerk. Emil HORNER, Max Hesse, Leipzig, [1905], 90.

kommunikációját szolgáló elemek Bécsben „kreolizáló” nyelvvé álltak össze, ami konkrétan a bécsi köznyelvet érintette. Maria Hornung mindezt így szemlélteti: „Egyetlen más európai nagyváros dialektusában sem tapasztalható annyi idegen nyelvű behatás, mint itt. Figyelemre méltó, hogy Bécs miként volt képes (és most is képes) feldolgozni ezeket a behatásokat; gondoljunk csak a csehek masszív beáramlására, amely a múlt század második felében kezdődött, és az első világháborúig tartott [. . .]. Elég, ha belepillantunk egy bécsi telefonkönyvbe, hogy lássuk az idegen nevek nagy arányát: csakhogy ezek a cseh, szlovák, lengyel, magyar, horvát, olasz és friuli családnevek nem hangzanak idegenül, és viselőik egyaránt hamisítatlanul beszélnek a bécsi dialektust.”⁵³ Hugo von Hofmannsthal megfogalmazása szerint ez a nyelv „minden német nyelv közt a legkevésbé”, a legtöbb idegen szóval átítatott, ám „ezek a *mi* idegen szavaink, már évszázadok óta itthon vannak nálunk, és olyannyira a mieinkké váltak, hogy valódi hazájukban már el is vették a polgárjogukat.”⁵⁴ Richard Reichensperger megmutatta, hogy Johann Nestroy miként igyekezett felhívni a figyelmet nemcsak Bécs nyelvi-kulturális heterogenitására, hanem a város eltérő szocioökonómiai és szociokulturális valóságaira is, amikor idegen szavakat használt, vagy olyan nyelvekből kölcsönzött szavakat vagy szintaktikai elemeket, mint például a csehre hasonlító *Böhmakeln* vagy a jiddis *Mauscheln*: „Ha ezt kivetítjük a város szemiotikájára, úgy elmondható, hogy Nestroy nemcsak a városszerkezet szintagmatikai keresztmetszetét, hanem hosszanti metszetét is nyújtja, amikor különböző nyelvrétegeket boncolgat. Tehát Stifterrel ellentétben nem pusztán a városszerkezet szintagmatikus, hanem paradigmikus tengelyét is kihangsúlyozza. Nestroy a modern város »külső soknyelvűségét«, nyelvi keveredését úgy vezeti át az irodalmi, nyelvi formába, hogy színdarabjai belső soknyelvűségében a dialektustól kezdve a túlzott színpadi nyelvig alkalmaz nyelveket, illetve egyes nyelveket a csehtől az olaszon és a francián át a németig, sőt szaknyelveket is.”⁵⁵ Stefan Simonek impozáns tanulmányban bizonyította,⁵⁶ hogy a közvélekedéssel ellentétben a város századfordulós irodalmi reprezentációját nemcsak a német nyelvű irodalom nyújtotta, hanem „távolságtartó közelségből” egy törzsökös cseh (Josef Svatoopluk Machar), szlovén (Ivan Cankar), lengyel (Tadeusz Rittner)

⁵³ Maria HÖRNUMG, *Sprache = Die Stadt Wien. Österreichisches Städtebuch*, VII., főszerk. Peter CSENDES – Ferdinand OPL – Friederike GOLDMANN, szerk. Othmar POCKL, ÖAW, Wien, 1999, 85–95., idézet: 85.

⁵⁴ Hugo von HOFMANNSTHAL, *Unsere Fremdwörter* (1914) = Uő., *Reden und Aufsätze*, 360–366., idézet: 363–364.

⁵⁵ Richard REICHENSPERGER, *Zur Wiener Stadtsemiotik von Adalbert Stifter bis H. C. Artmann = Literatur als Text der Kultur*, szerk. Uő. – Moritz CSÁKY, Passagen, Wien, 1999, 159–183., idézet: 174.

⁵⁶ Stefan SIMONEK, *Distanzierte Nähe. Die slawische Moderne der Donaumonarchie und die Wiener Moderne*, Lang, Bern – Berlin, 2002.

és ukrán (Marko Čeremšyna) nyelvű irodalom is. Theodor W. Adorno is megállapította később, hogy az úgynevezett idegen elemek napjainkig a bécsi lakosság és a nyelv szerves részei maradtak, s olyan hagyomány alkotóelemeivé váltak, amely ellen persze újra és újra harcot indítottak: „E tényállást megerősíti, hogy [...] az ebben a dialektusban hemzsegő idegen szavak kitűnnek a maguk területen kívüli és agresszív jellegével, mely egyébként a német nyelvben is sajátjuk. Ha már egyszer is hallottunk egy portást egy ajánlott levélről beszélni, ráismerhetünk a különbségre, erre a nyelvi légkörre, amelyben az idegen idegen, s egyúttal ismerős is [...]”⁵⁷ Adorno ebben a hibrid helyzetben látja gyökerezni a város zenei kreativitását is. Felhívja a figyelmet a bécsi muzsikálás táptalaját alkotó különböző, heterogén „nemzeti” elemek meglétére. Nemcsak az olasz zenéből való mozarti – „a nemzeti elemeket [...] dialektikusan ötvöző” – kölcsönzés,⁵⁸ hanem „a schuberti à la Hongroise [...] is magában hordozza azt az érintetlenséget, szándékolatlanságot, amely nem hajlandó alávetni magát az integráns zene civilizáltságának, túlfokozott kultúrimmanenciájának, az eleven szubjektumtól való elidegenedettségének.”⁵⁹ Ugyanez érvényes az 1900 körüli évtizedekre is: „Az a központi zenei hagyomány, amely integráns formára törekszik, és az egyetemesség eszméjével, vagyis a 19. századi nemzeti iskolák antitézisével leginkább rokon, Bécsnek köszönhetően nemzeti beütést kapott. Bécsiesen beszél Mahler és Berg számos témája; titkon még Webern is, de éppen ezért annál kifejezőbben [...]. Nyelvjárásként a bécsi dialektus a zene valódi világnyelve volt. Ezt pedig a motivikus-tematikus munka kézműves hagyományozása közvetítette.”⁶⁰

Bécsen kívül más városokra is utalhatnánk. A prágai Franz Kafka például – barátaihoz hasonlóan – roppant hibrid, egymással versengő, ugyanakkor egymást átfedő kommunikációs terekben mozgott, amelyek identitást teremtettek: „Franz Kafka – jegyzi meg Leopold B. Kreitner – mindenkinél erősebben három kultúra szülötte volt: a cseh, a német és a zsidó kultúrát.”⁶¹ Nemcsak németül beszélt, hanem a szülői házban csehül érintkezett a „kisasszonnyal”, a nevelőnővel, s ugyanígy csehül beszélt a rokonokkal (húga, Ottla családjával), kollégákkal, barátokkal és az *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt*-ban is, ahol „választékos

⁵⁷ Theodor W. ADORNO, *Wörter aus der Fremde* = Uő., *Gesammelte Schriften*, XI., szerk. Rolf TIEDEMANN, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998, 216–232., idézet: 220.

⁵⁸ Theodor W. ADORNO, *Einleitung in die Musiksoziologie* = Uő., *Gesammelte Schriften*, XIV., 356.

⁵⁹ *Uo.*, 359.

⁶⁰ *Uo.*, 357. sk.

⁶¹ Leopold B. KREITNER, *Der junge Kafka. Erinnerungen* = „Als Kafka mir entgegenkam ...” *Erinnerungen an Franz Kafka*, szerk. Hans-Gerd KOCH, Wagenbach, Berlin, 2005, 52–58., idézet: 52.

cseh irodalmi nyelven beszélt”,⁶² időnként csakis cseh könyveket és újságokat olvasott, s csehül írta meg leveleit.⁶³ „Nagy kedvem lenne bebizonyítani [...]– írja Kafka legközelebbi bizalmasa, Max Brod –, hogy Prága esetében nem lehet tiszta német és tiszta cseh nemzetről beszélni, hanem csakis prágaiakról [...]”⁶⁴ Kafka személyében további, egymást átfedő kulturális „terek” is találkoztak, amelyek tartósan befolyásolták többrétű identitását. Az említett német és cseh nyelvű kommunikációs tér mellett utalnék még arra, hogy Kafka tudatosan vállalta – ahogy ő fogalmazott – „a mindannyiunk számára közös zsidósághoz”⁶⁵ való tartozását. Az elnevezés talán túl általános, hiszen Kafka érdeklődési körébe ugyanúgy beletartozott a zsidó vallás, mint a jiddis kultúra (például a zsidó színház), a keleti zsidóság haszid hagyományai és különösen a cionista mozgalom, melynek alakulását nagy szimpátiával követte. Elkezdett héberül tanulni („[...] a kémia mellett talán marad idő a héberre. Nagyon lassan haladok vele [...]”),⁶⁶ és héber szövegeket olvasott („kicsit olvasok héberül, főként Brenner egyik regényét [...]; „[e]gyébként keveset olvasok, és csak héberül [...]”).⁶⁷ Ez a „többnyelvűség” persze könnyen okozhatott válságokat és konfliktusokat, főként olyan korban, amikor a nemzeti ideológia arra törekedett, hogy elnyomja az ilyen többpólusú identitásokat, és csak egyet, vagyis egy egyértelműen nemzeti identitást tűrjön meg. A Bécsben élő, németül és lengyelül író Tadeusz Rittner ezért mondhatta beletörődve: „A német és a lengyel nyelv között állok. Vagyis ismerem és érzem mindkettőt. Származásom, belső hajlamaim alapján lengyel vagyok. És gyakran úgy érzem, könnyebb lengyelül gondolkoznom. Időnként azonban épp fordítva áll a dolog. Néhány általam írt dolgról a németek azt mondják, lengyel, a lengyelek pedig, hogy német. Sokszor mindkét oldalon vendékként kezelnek. Én pedig itt is, ott is sok mindent egy idegen ember pártatlan szemével nézek.”⁶⁸ Rittner sorsában, amely jól példázza a hibrid és összetett

⁶² V. K. KROFTA, *Im Amt mit Franz Kafka. Erinnerungen* = „Als Kafka mir entgegenkam ...”, 97–99., idézet: 98.

⁶³ Franz KAFKA, *Briefe 1902–1924*, Fischer, Frankfurt am Main, 1966, 327–328. (Dr. Josef Davidhoz 1921 májusában írt levél). Vö. továbbá a következő levelekkel: *Uo.*, 80., 92., 127., 169–170., 180., 308., 324., 328., 392., 401., 416., 426.; továbbá: *Uő.*, *Naplók, levelek. Válogatás*, szerk. GYÖRFFY Miklós, ford. TANDORI Dezső, Európa, Budapest, 198., 682., 728.

⁶⁴ Max BROD, *Der Prager Kreis*, utószó Peter DEMETZ, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979, 61.

⁶⁵ KAFKA, *Briefe*, 478. (Klopstock Róberthez 1924 májusában írt levél.)

⁶⁶ *Uo.*, 456. (Klopstock Róberthez 1923. október 25-én írt levél.)

⁶⁷ *Uo.*, 453. (Max Brodhoz 1923. október 25-én írt levél); *Uo.*, 459. (Klopstock Róberthez 1923. októberében írt levél).

⁶⁸ Idézi Johana GIEL, *Das zweisprachige Schaffen von Thaddäus Rittner in den Augen polnischer Literaturhistoriker* = *Transitraum Deutsch. Literatur und Kultur im transnationalen Zeitalter*, szerk. Jens ADAM – Hans-Joachim HAHN – Lucjan PUCHALSKI – Irena WIATŁOWSKA, ATUT–Neisse, Wrocław–Dresden, 2007, 283. (*Das Literarische Echo* (19/7.) [1917. január 1.], 400–401.); vö. továbbá Stefan

kulturális rendszerben élők többpólusú identitását, mások is osztoztak, például Ödön von Horváth: „Azt kérdezik, hol a hazám, én meg azt felelem: Fiumében születtem, Belgrádban, Budapesten, Pozsonyban, Bécsben és Münchenben nőttem fel, és magyar útlevelem van – de »haza«? Olyat nem ismerek. Tipikus ó-osztrák–magyar keverék vagyok: magyar, horvát, német, cseh [. . .]. Ám a »szülőföld« nacionalistává hamisított fogalma idegen tőlem. Nekem a nép a szülőföldem.”⁶⁹

Kultúra – kommunikáció – globalizáció

A kommunikációs térként értett kultúra fogalmán olyan kulturális folyamatok megközelítése értendő, amelyek elsősorban egy Közép-Európa-hoz hasonló sűrű és összetett kulturális rendszerben válnak láthatóvá. Olyan nemzeti kulturális értelmezői mintákkal szembeni, alternatív magyarázati modellként kell felfognunk, amelyek – tudatosan vagy tudattalanul – mindmáig meghatároznak számos történeti értelmezést. Ezeket változatlanul a nemzeti narratíva beszédmódja tartja fogva, és időnként még mindig egyfajta esszencialista (nemzeti) kultúra képzetéhez folyamodva igyekeznek megszüntetni kulturális különbségeket. Olyan nyelvet használnak, amely annak idején a nemzetépítés („nation building”) motorja volt. A történész Philipp Ther jogosan vélekedik így: „Szakmabeli okoknál fogva a nacionalizmus-kutatást messzemenően a nemzet ugyanazon telosza határozza meg, mint amely meghatározza a történelmet is, még ha különböznek is a nacionalizmus kialakulását és hatását leíró egyes modellek.”⁷⁰ Az ilyen értelmezések nem látják vagy marginálissá teszik az átmenetek, a köztes terek és a hibrid határterületek jelentőségét, mégpedig nem utolsósorban kreatív erejük tekintetében.

Közép-Európa heterogenitása éppen a kommunikációként értett kultúra szempontjából válik láthatóvá mint egymás mellett létező, egymást átfedő, határukat vesztett, performatív és egymással versengő kommunikációs terek sokasága, illetve mint interakciók és elutasítások dinamikus folyamata. Mindez

SIMONEK, *Tadeusz Rittners literarisches Debüt im Rahmen der Wiener Moderne* = Uő., *Distanzierte Nähe*, 19–62.

⁶⁹ Idézi Antal MÁDL, *Nikolaus Lenau und sein kulturelles und sozialpolitisches Umfeld*, IKGS, München, 2005, 314.

⁷⁰ Philipp THER, *Einleitung. Sprachliche, kulturelle und ethnische „Zwischenräume“ als Zugang zu einer transnationalen Geschichte Europas = Regionale Bewegungen und Regionalismen in europäischen Zwischenräumen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts*, szerk. Uő. – Holm SUNDHAUSEN, Herder-Institut, Marburg, 2003, ix–xxix., idézet: xii.

teljes mértékben összevethető saját jelenünkben zajló folyamatokkal. Amikor magyarázatot próbáltak adni a történelmi korszakként felfogható globalizációs korszakban zajló analóg folyamatokra, olyan elméletek láttak napvilágot, amelyek visszatekintve a múlt analóg folyamataira is alkalmazhatónak tűnnek; új látásmódokat, a perspektívák sokszínűségét és következőképpen az ismeretek gazdagítását teszik lehetővé. A kulturális hálózatoság, a globalizáció, a kulturális transzfer, a hibridizáció, a keverék, a kreolizálás vagy a meszticség fogalma olyan jelenségeket ír le, amelyek nem a jelennek köszönhetik létüket, hiszen – bár nem ilyen néven, de – kimutathatók a múltban is.⁷¹ Mégpedig különösen egy Közép-Európához hasonló összetett és érzékeny régióban, ahol a kommunikáció gyakorlata láthatóvá teszi, hogyan zajlanak az ilyen folyamatok. Ezért megfordítva, tehát a múlt felől is érvelhetnénk, s erre a következtetésre juthatnánk: Közép-Európát olyan mikrokozmosznak tekinthetjük, ahol már a múltban is tapasztalhatóak voltak azok a kulturális folyamatok, amelyek mára általános jelentőségre tettek szert a globalizálódó világ makrokozmoszában. Ezeket a folyamatokat a múltban is válságok és konfliktusok sora kísérte. E múltbéli konfliktusok elemzése bizonyos mértékben fontos lehet ahhoz, hogy kezelni tudjuk a hasonló jelenkori konfliktusokat és válságokat.

Teller Katalin fordítása

⁷¹ Ehhez lásd többek közt *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, szerk. Federico CELESTINI – Helga MITTERBAUER, Stauffenburg, Tübingen, 2003.; *Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa*, szerk. Gregor KOKORZ – Helga MITTERBAUER, Lang, Bern, 2004.; *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*, szerk. Helga MITTERBAUER – Katharina SCHERKE, Passagen, Wien, 2005.; Helga MITTERBAUER, *Konzepte der Hybridität. Ein Forschungsparadigma für den zentraleuropäischen Raum = Zentraleuropa, Ein hybrider Kommunikationsraum*, szerk. Uő. – András F. BALOGH, Praesens, Wien, 2006, 17–30.

Kultúra – mítosz – nyelviség

A kultúratudomány eredetéről

A kutya [...] ha egyetlen szót megértene valaha emberi értelemben, akkor nem szolgálna tovább, akkor maga teremtene magának művészetet, államot és nyelvet.

(Herder: *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*)

Ez a tudomány tehát úgy jár el, mint a geometria, amely maga teremti meg a mennyiségek világát, miközben ezt saját elemeiből felépíti és szemléli; de reálisabban, amennyiben az emberek ügyei több valóságot tartalmaznak, mint a pontok, vonalak, felületek és testek.

(Vico: *Scienza nuova*)

A kulturalitásnak minden bizonnyal csak azóta vannak kezdetei, amióta van tudománya. És ezeknek a szükségszerű kezdeteknek attól még be kellett következniök, hogy „hitelesen” nem rekonstruálhatók. Mert bár hermeneutikailag „a tudomány egyáltalán nem olyan faktum, amelyből ki lehetne indulni”¹, azzal még nem hagyjuk el az ellenőrizhetőség terepét, ha emlékeztetünk rá: a kultúra mibenlétére – s vele a kulturális eredetre – irányuló kérdés ugyan maga is a tudománynak köszönhető, de olyan tudománynak, amely többek közt éppen ennek a kérdésnek a kényszere alatt tért le a tudományosság 18. századig uralkodó eljárásainak útjáról. Ez az új kérdezésmód mindenekelőtt azon a felismerésen keresztül tette tudományos megértés tárgyává a kulturalitást, hogy az embert körülvevő világ egyfelől nem maradéktalanul a természet vagy a teremtés „műve”. Nem csupán olyan létezőkből áll tehát, amelyek összességét tőlünk független, úgyszólván „eredendő” környezetként vesszük tudomásul. (Ne feledjük, még messze a romantikán túl is mélyen gyökerezik annak képzelete, hogy a természet örök, azaz: nincs története.) Másfelől az alapozta meg a fentebbi felismerés messze ható következményeit, hogy az emberi környezet *alkotott* része – amint azt Vicótól Herderig különféle formában már a 18. században hangsúlyozzák – azért az

¹ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Gondolat, Budapest, 1984, 187.

emberi világ maga, mert az élőlényeknek az a faja hozta létre, amelyet a maga rendeltetése szerint „nem fokozati különbség emel az állatok fölé, hanem jellegénél fogva áll magasabban”.² Ezért az emberi világ – szemben a kész formában fellelhető, „örök és időtlen” natúrával – egyazon okból bizonyul egyszerre *előállított és történeti* világnak.

Az újkori tudományosság e korszakos fordulata – mely minden bizonnyal összefügg a történelem episztémétörténeti képzetének kialakulásával³ – innen tekintve legalább két vonatkozásban alapozta újra a(z emberi) világ *időbeli valóságának* értelmezhetőségét. Egyrészt azzal a premisszával kötötte össze az emberi műként értett világ hozzáférhetőségét, hogy mivel „a népek e [történeti] világát nyilván az emberek alkották (ez az első kétségtelen elv, amelyet fentebb megállapítottunk), [...] így saját emberi szellemében megtalálhatjuk annak módosulásait.”⁴ Ami elvileg azt is jelenti, hogy az ember elől, aki – miként majd a századfordulós kultúratudományi eszmélkedés fogalmazza – egyszerre alkotója és terméke, sőt hordozottja is a maga (történeti) világának, elvileg nincs elzárva a történelem megértésének lehetősége.⁵ Másrészt beláthatóvá válik, hogy az emberi mű nemcsak megérthető, hanem – miként azt majd Herder a történelmi világ helyett a *kultúra* (*Cultur*) közegében hangsúlyozza – tökéletesíthető, vagy bizonyos korrekciókkal jobbá tehető. Mert ha „a teremtés első szabadon bocsátottjaként”⁶ élő embernek – aki így egyszersmind „a természet legelárvultabb gyermeke is”⁷ – „nincs olyan gondolata, amely a természet közvetlen műve volna”, akkor minden alkotása *saját* mű: „nem alkot tehát semmit sem, amit a továbbiakban ne tudna kijavítani”.⁸ Azt persze, hogy az emberi világ közös okra visszavezethető megérthetősége és javíthatósága miért áll kapcsolatban az éppen világmagyarázó elvvé emelkedő történetiség új képzetével, könnyebb belátni, mint fölfedezni benne a tudománytörténetnek azt a fordulatót, melynek során egy új tudományfajta egyszersmind olyan tárgy létesülésével jár együtt, amely a Bacon-féle *Novum Organum* értelmében eleve kizárult a tudományosság műveleti területeiről.

² Johann Gottfried HERDER, *Értekezések, levelek*, Európa, Budapest, 1983, 200. (Uő., *Über den Ursprung der Sprache* = Uő., *Zur Philosophie der Geschichte*, I., szerk. Wolfgang HARICH, Aufbau, Berlin, 1952, 336–434.)

³ „[T]udományunk [...] örök eszmei történelmet ír le, amely szerint az összes népek története időben megy végbe, születésük, felemelkedésük, megállapodásuk, hanyatlásuk és elmúlásuk formájában.” Giambattista VICO, *Az új tudomány*, ford. DIENES Gedeon – SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1979², 236.

⁴ Uő.

⁵ Ezt a világot „mivel emberek alkották, az emberek megismerni is képesek”. Uő., 227.

⁶ Johann Gottfried HERDER, *Sämtliche Werke*, XIII., szerk. Bernhard SUPHAN, Berlin, Weidmann, 1888, 146.

⁷ HERDER, *Értekezések, levelek*, 198. (Uő., *Über den Ursprung der Sprache*, 336–434.)

⁸ Uő., 201.

A 18–19. század fordulóján a filológiában még a tényszerű létezés igazságára támaszkodó indukciós eljárások természettudományi módszere számít tudományosnak. Az obszervatív ténymegállapítás egzaktság-hite a történeti szövegek világában is olyan értelmezést követ tehát, amelyre nézve a fogalmi nyelv értelmes struktúrája, illetve a világ természeti törvények szerint artikulált rendje közti megfelelés a mérvadó. Ami – némi egyszerűsítéssel fogalmazva – annak normatívája alá helyezi az interpretációt, hogy a filológiában csak olyan írásos közlés tekinthető igaznak vagy hitelesnek, amelynek a grammatikai rendjében *nyelvi-ként* adekvát módon van reprezentálva a világ nem-nyelvi létezésű rendje. Amit azután az így természettudományi felügyelet alá helyezett filológia történeti világ gyanánt állított elő, azt lényegében éppen saját konstrukciós műveleteinek eltüntetésével hajtotta végre. Lényegében annak – tudományosan nagyon is megnyugtató – látszatát keltve, hogy konstrukciói éppen attól igazak és érvényesek, hogy nem konstruáltak. Ilyenként a filológia feltárta múlt nem volt egyéb, mint az első igazolt szövegforrásoktól fogva „dokumentáltan” nyomon követt, valójában azonban mindössze a régiség nyomaiból „történetiként” restituált állapotok kronologizálása. Mintha a történetírás feladata a *térbeliségek időbeli* linearizációja volna. E kétféle kiterjedést egyaránt kiszorgálni képes metonimikus – okozati vagy érintkezés-elvű – technikák a 18. századi tudományos episztémé rendjében végső soron hibátlanul állíthatták elő annak máig is élő képzetét, hogy csak az történelmi valóság, ami „adatolható”, azaz: a történelem voltaképpen egybeesik azokkal a forrásokkal, amelyek tanúskodnak róla.

Az alkotott humán világra irányuló kérdezés első kultúratudományi példái tehát nemcsak azért mondhatók késeinek, mert a kartéziánus tudományosság antropológiai érdekeltsége nemigen terjedt túl az *animal rationale* horizontján. Vagy ha mégis, akkor az ember kettős, természeti és kulturális konstitúciójának értelmezése az utóbbit döntően az eszes biológiai lény *értelmi* kondícióira korlátozta. „[S]zubsztancia vagyok,” – olvasható a *Discours de la méthode* IV. fejezetében – „melynek egész lényege vagy mivolta abban áll, hogy gondolkodik, s melynek léte nem függ se valamely helytől a térben, se valamely anyagi dologtól”⁹.

⁹ René DESCARTES, *Értekezés a módszerről*, ford. SZEMERE SAMU, Kossuth – Tekintet Alapítvány, Budapest, 1991, 49. Már itt érdemes felfigyelni arra, hogy bár Descartes is alapvető különbséget tesz a kizárólag a természethez tartozó állat és az eszes ember nem-természeti eredetű cselekvése között („eszük [az állatoknak] éppenséggel nincs, [...] csak a természet működik bennük szerveik berendezése szerint” *Uo.*, 73.), hiába tárgyalja behatóan a gondolkodó lény (= a kultúra embere) mibenlétét, az *Értekezés...* épp azért nem beszédes a kultúratudományok vagy a kultúrfilozófiák horizontjában, mert az ember lényegét éppen az ember lehetséges világaitól elválasztva próbálja meghatározni. Ezért is bizonyul nagyon találónak Lévi-Strauss ama megjegyzése, mely szerint Rousseau-hoz képest, akinél jóval bonyolultabb az én önmegtapasztalásának konstrukciója, „Descartes azt hitte, hogy az ember belső világából egyenesen át lehet

Ilyen episztémétörténeti környezetben a kultúrára irányuló kérdezés már maga is arra kényszerült, hogy a tárgyára vonatkozó okfejtéssel úgyszólván párhuzamosan saját diszkurzív legitimációjának műveleteit is elvégezze. A *Scienza nuova* (1725) éppúgy változatos formáit mutatja a tudományosság természettudományi axiómatikájával vívott módszertani (és retorikai) küzdelemnek, mint Rousseau *Essai sur l'origine des langues*-ja (1781) vagy Herder *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*-ja (1770). Az tehát aligha véletlen, hogy aki – Vicótól Herderen át Kantig – ekkortájt bármilyen módon tett is kísérletet az emberi világ, az emberi történelem (kulturális) kezdeteinek tudományos magyarázatára, a Bacon és Descartes közti diszkurzív térben arra kényszerült, hogy időlegesen felfüggesse az okadatoló filológia követelményeit s úgyszólván „magyarázkodva” hozza működésbe a történeti értelmezés hermeneutikáját. „[A] népek ama hiúsága miatt – tapint rá Vico az egyetemes filológiai felügyelet legsebezhetőbb pontjára –, hogy mindegyik magát tekinti a legrégebbsnek, nincs sok reményünk arra, hogy a filológusoknál találjunk rá e Tudomány alapelveire [...] Ezért, amikor ezekben a kutatásokba fogunk, úgy kell tennünk, mintha nem is volnának könyvek a világon.”¹⁰ A *Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte* legelső lapjait Kant is ama mérlegelésnek szenteli, miként vállalkozhatunk az emberi történelem „első kezdetének” hihető felidézésére, amely ugyan a maga elérhetetlen messzesége okán bizonyosan nem adathozható, de nem is önkényesen „megköltendő” esemény. Kant ebben a helyzetben különös egyensúlyt teremtve „az ész kísérte képzelőerő” munkájára hagyatkozik, ami egyfelől nyilvánvaló felértékelése a Descartes kárhoztatta fantáziának, másfelől azzal mégis természettudományi elvárásoknak felel meg, hogy az így keletkező tudás igazságát a *természeti* analógia szerint vett tapasztalat ellenőrzése¹¹ alá helyezi.

lépni a külvilágba, és nem vette észre, hogy a két véglet között egész társadalmak, civilizációk, másképpen szólva: emberi világok foglalnak helyet.” (Claude LÉVI-STRAUSS, *Strukturális antropológia*, II., ford. SALY Noémi, Osiris, Budapest, 2001, 37. Kiemelések tőlem.) Mai kultúratudományi nézetben talán már úgy is fogalmazhatnánk: Descartes-nál azért sem jelenhetett meg semmilyen formában a kulturalitás médiuma (Lévi-Strauss szavával: az „emberi világok”), mert a természettudományi alapú logika spekulatív teréből az igaz–hamis oppozíció anyagtalanságát transzparenciája eleve kizárja az ember külső és belső világa közti *közvetítés mediális tapasztalatát*. Így többek közt annak kérdését is, milyen módon létezők („valódiak” – DESCARTES, *I. m.*, 54.) a fogalmak, vagy miként „mondja [ki az értelem], hogy minden fogalmunkban vagy képzetünkben van bizonyos igazság”. (*Ub.*, 56.)

¹⁰ VICO, *I. m.*, 226.

¹¹ Legalábbis amennyiben „az első kezdet tapasztalata sem jobb, sem rosszabb nem volt annál, ahogyan mi most találkozunk vele”. Immanuel KANT, *Werke in zehn Bänden*, IX., szerk. Wilhelm WEISCHDEL, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1983, 85.

Mindazonáltal az emberi világ, a kulturalitás történeti eredete („az első kezdet”) egyrészt még Kantnál is a természet műve,¹² másrészt természettudományi marad a tudományos hihetőség minden főbb instanciája is. Ezért a kulturális keletkezés-történetként vett *Genezis* kanti olvasata már jó előre azzal is korlátozza saját igazságérvényét, hogy „csupán egy vidám utazás”¹³ példája kíván maradni. Hasonló helyzetben, szintén a *Genezis* értelmezése kapcsán azt majd csak Hegel – aki egyébként éppenséggel nem volt híve a történelem antropológiai értelmezésének – szögezi le váratlan határozottsággal, hogy „[h]elyénvalónak látszik, hogy a bűnbeesés mítoszát a logika elején vegyük szemügyre, mert a logikának a megismeréssel van dolga, és ebben a mítoszban is a megismerésről, annak eredetéről és jelentőségéről van szó. A filozófiának nem szabad félnie a vallástól és úgy elhelyezkednie, mintha be kellene érnie azzal, hogy a vallás csupán megtűri őt. Ugyanúgy el kell azonban utasítani azt a nézetet is, mintha az efféle mítoszok és vallási ábrázolások valami elintézett dolog volnának, mert évezredes tisztelet övezi őket a népek körében.”¹⁴

Arra nézve, hogy miféle nehézségeket kellett leküzdenie a korai kultúratudományi kérdésnek akkor, amikor – jóval Hegel idézett okfejtése előtt – történeti források híján nem folyamodhatott filológiai technikákhoz, előzetesen is érdemes felidézni Herder új eredetű, *értelmezés-elméleti* dilemmáit: „Nem bírom elképzelni az első emberi gondolatot, helyére tenni az első megfontolt ítéletet anélkül – írja a nyelv(ek) keletkezésének elképzelt helyzetét valószínűsítve –, hogy ne dialogizálnék, vagy ne igyekeznék dialogizálni lelkemben; tehát az első emberi gondolat természeténél fogva előkészít arra, hogy párbeszédet tudjunk folytatni másokkal. Az első ismertetőjegy, amit felfogok, emlékeztető szó a magam számára, és a közlés szava lesz mások számára.”¹⁵ Ez a nevezetes hely tehát úgy is explikálható, hogy Herder értelmében már önmagában ahhoz is, hogy a megfontolás ismertetőjegy szavá váljék, egyfajta közvetítő történésre, a mediális fordítás eseményére van szükség. Minthogy nem az itt tárgyalt összefüggésben van jelentősége, ezúttal nem feltétlenül az a szembeötlő, milyen egyedülálló hermeneutikai érzékkel ismeri fel Herder a *beszéd* szavának eredendően kétirányú artikuláltságát és teszi azt – Bahtyint másfél századdal megelőzve – minden kommunikáció alapjává. (Mindezt azért szükséges csupán megjegyeznünk, mert Bahtyint a szakirodalom csaknem kizárólagosan egy Herderhez ritkán „csatlakoztatott” Humboldt hagyományvonalában szokta elhelyezni.)

¹² Lásd *Uo.*

¹³ *Uo.*

¹⁴ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, I., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1999⁵, 88. (*Werke*, 8.)

¹⁵ HERDER, *Értekezések, levelek*, 226.

Fontosabb ennél, hogy az új, már biztonsággal kultúratudományinak mondható érvelésmód nemcsak azzal kerül éles ellentétbe a Descartes-féle világmegértés ismeretelméleti modelljével, hogy a poézisként keletkező nyelv fenomenján – közelebről: a nyelv *metaforikus* jellegén – keresztül materializálja, tehát *mediálisan már érzékelhetővé* teszi nyelv és gondolat Descartes-nál „közvetlen”, anyagatlan és áttetsző kapcsolatát. (Ne feledjük, a fogalmat Descartes-nál isteni eredetű valóság és eleve bizonyos igazságtartalom jellemzi, amivel nehezen fér össze Herder ama kényszerítő erejű következtetése, „hogy tudniillik a költészet előbb volt, mint a próza”).¹⁶ A gondolat ilyenként tehát még akkor is mediális „megvalósulás” – a szó mint ismertetőjegy kettős artikulálódásának „megosztó” történésén – megy keresztül, ha mindössze önmagunkkal folytatunk (néma, a hangzásban nem materializálódó) párbeszédet. De az előbbinél talán még radikálisabban kerül szembe Herder felfogása azzal a kartéziánus antropológiai hagyománnyal, amely az ember lényegét az animalitás horizontjában rögzítette. És itt távolról sem az isteni képmás gondolatának visszatéréséről van szó. (Annak maradványaiból érdekesmód jóval több fedezhető fel Vicónál vagy Descartes-nál.) Herder kulturális diszkurzusa ugyanis épp ezen a ponton kamatoztatja azt a többletet, amellyel a tudomány kartéziánus ismérveihez képest rendelkezett. Maga az a megközelítésmód ugyanis, amely az *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* argumentációját vezérli, a kulturalitás legalább három dimenzióját hozza játékba – és okfejtése az innen származó szakismeretek egymást megvilágító összefüggéseiben van megalapozva. Nyelviség, lélektan és (természettudományos) érzékelés tan képezi nála azt a *logikai* bázist, amely elsősorban a *történeti* dimenzióval készíti elő azokat a következtetéseket, amelyek számos helyen meggyőzően írják felül – La Mettrie-től Rousseau-ig – a felvilágosult antropológia doktrínáit. Mindenekelőtt arra derítve fényt, milyen egyoldalúsággal szűkül le a felvilágosult antropológia rációelvű szubsztancializmusa egy életidegen, „kulturális” környezetben elképzelhetetlen ember fogalmára. Herder úgy látja, csak az ész félreértésével lehet az ember racionalitására korlátozni a human tartalom lényegi mibenlétét: „[M]intha valaha is lehetséges volna a szellem egyetlen különálló cselekedete, mikor az ész vagy az értelem önmagában működik” [...] „mindenütt a teljes, osztatlan lélek működik”.¹⁷

Mármost ha nem értjük történetietlenülül félre a lélek („*die ganze unabgeteilte Seele*”) fogalmát, akkor annak herderi jelentésében a korai kulturális antropológia ama felismerése testesül meg, hogy az ember lényegi mibenléte – noha ész

¹⁶ Uo., 237.

¹⁷ Uo., 203.

és nyelv Herdernél is összetartozik¹⁸ – nem merülhet ki a natúra eszes állatának képzetében. A humán létező lényegisége itt ugyanis az ember természeti és kulturális konstitúciójának egyenrangú összeilleszkedésében nyilatkozik meg és ebben a szerkezetben a *kulturális konstituens* nemcsak átfogóbb, hanem (nyelv, szellem, nevelés, környezet, hagyomány gyanánt) sokszorta összetettebb is a racionálisnál.¹⁹ (Persze elsődlegesen itt még nem a *Bildung* klasszikus schilleri értelmében, ahol a kulturálisnak a naturálison végzett munkája az ember mindenkori szabadságának is letéteményese.) Herdernél a fenti összefüggésben az a döntő, hogy az ember nem-naturális, nem nyersen-lényegi elgondolhatóságának felfüggeszthetetlen feltétele a kulturális konstitúció azon minimuma, amely primer módon a *nyelviség*, illetve a nyelvi kommunikáció artikulálta társiaság (egymással-lét) révén egyáltalán *világgá* változtatja a környezetet és – szemben az animálissal – *emberi* elhelyezkedést tesz lehetővé benne. Ez a konstitutív mozzanat tehát *kulturális* tényezőként *része* az emberi lényeknek, mert, ahogyan másutt le-

¹⁸ „Bebizonyítottam, hogy az ész használata nem csupán jogosult, hanem az ész minimális használata, a legegyszerűbb világos felismerés, az emberi megfontolásból eredő legszimplább ítélet sem lehetséges ismertetőjegyek nélkül; két dolog közötti különbség ugyanis mindig csak egy harmadik révén ismerhető meg. Éppen ez a harmadik, ez az ismertetőjegy, lesz tehát a belső emlékeztető szó, a nyelv ennél fogva egészen természetesen következik az ész első aktusából.” *Uo.*, 215. Igaz azonban az is, a bonyolult okfejtés lényege szerint utóbb valamiképp mégiscsak a nyelv elvi elsőbbségére derül fény: legalábbis amennyiben „az észnek még első, legkezdetlegesebb használata sem volt nyelv nélkül lehetséges”. *Uo.*, 216. Az így keletkező ellentmondás feloldását tulajdonképpen az teszi lehetővé, hogy a *logosz* többjelentésűségének közbejöttével Herder az alábbi formában „szintetizálja” nyelv és értelem (oksági és elsőbbségi kérdését felfüggesztve) egyidejűségét: „Amiről ezúttal a legkevésbé szívesen mondom le, az a többféle kitekintési mód, mely a nyelvnek erről a genetikai pontjáról a logika, esztétika és pszichológia tág területeire nyílik az emberi lélekben, legkivált ami azt a kérdést illeti: mennyire tudunk nyelv nélkül gondolkodni, mit *kell* a nyelv birtokában gondolnunk? Olyan kérdés ez, mely azután az alkalmazások területén szinte valamennyi tudományra kiterjed. Most legyen elég annyi, hogy a *nyelv kívülről tekintve éppoly valóságos megkülönböztető jellege a mi fajunknak, mint ahogy az ész belülről az*. Ezért több nyelvben a szónak és az észnek, a fogalomnak és a szónak, a nyelvnek és az oknak is ugyanaz a neve, és ez a szinonímia teljes egészében magában foglalja genetikai eredetét. A keletieknél rendszeres idiotizmussá lett, hogy egy dolog elismerését névadásnak nevezik; a lélek mélyén ugyanis mindkét cselekedet egy. Az embert beszélő állatnak nevezik, az okatlan állatokat pedig némának. A kifejezés érzékileg karakterisztikus, a görög *άλωος* is tartalmazza mindkettőt. A nyelv ennél fogva az értelem megnyilvánulásává, kifejezésévé és szervévé válik, az emberi lélek művészi érzékévé, ahogy a látás ereje alkotja meg az ókori emberek szentív lelkének a szemet s ahogy a méh ösztöne a kaptárt.” *Uo.*, 225–226. (Kiemelés tőlem.) Még tisztább azonban az ellentmondás feloldása azon a helyen, ahol – s ez is elkerülte Kittler figyelmét –, Herder egyszersmind a felvilágosult észfelfogás egyik legáltalános bírálója: „Ha ugyanis az ész nem különálló, egymagában működő erő, hanem valamennyi erőnek az emberi fajra jellemző, sajátos iránya, akkor az embernek már első állapotában birtokolnia kellett az észet, mivel ember. [...] de azért nem értették meg az észet, mert félreértették.” *Uo.*, 205.

¹⁹ Erre az összetettebb antropológiai konstitúcióra emlékeztet Wilamowitz-Moellendorff ellíresült szövege: „Semelyik ember nem imádkozik fogalmakhoz.” Idézi Hans-Georg GADAMER, *Gesammelte Werke*, VIII., Mohr, Tübingen, 1993, 186.

szögezi, „[k]ultúra híján az ember nem csupán valami nyers fa vagy faragatlan márvány és nem is volt az, hanem pusztá brutum és az is lesz.”²⁰

Az emberinek a (még-nem) emberitől való *kulturális* elválasztása a 18. században elsősorban tehát azzal vette kezdetét, hogy a világmegértés ismeretelméleti és természettudományi („érzékeléstani”) értelmezésének terébe eladdig ismeretlen diszkurzív nyomatékka lépett be az ember és a világ közötti viszony *nyelvi* közvetítettségének kérdése. És ennek a történések alighanem az volt az újkori tudománytörténet egyik legjelentősebb fordulatát előkészítő következménye, hogy mintegy helyreállította az ember természeti/biológiai és kulturális értelmezésének egyensúlyát. A történet nyomában kibontakozó és –némi merészséggel – *elsőnek nevezhető kultúratudományi fordulat* ugyanis azért bontakozhatott ki, mert az új kérdezmód az empirizmusnak a szenzus és az intellektus kapcsolatából magyarázott ismeretelméleti emberképét („nihil est in intellectu qui non fuerit in sensu”) nem a Leibniz-féle kritika²¹ felől („nihil est in intellectu qui non fuerit in sensu – nisi intellectus ipse”) vette revízió alá, hanem a maga saját alkotásában – a történeti-emberi világban – való elhelyezkedés képessége felől igyekezett megérteni a humán mibenlétet.

A kilencvenes évek nyelvészeti tudományi nem véletlenül hangsúlyozta másfelől, hogy ez a fordulat a nyelvviség szociális működésére és ilyenként az ember társas konstitúciójára irányította a figyelmet. Mert a nyelv iránti *szükséglet* kérdésével – így Jürgen Trabant – „Vico bizonyos tekintetben inkább Hobbes *Leviathanjához*, mintsem Locke *Essayéjéhez* kapcsolódik, amennyiben a nyelv keletkezésének tematizációja nála egyértelműen a társadalom filozófiájával van összekötve, politikával, a *mondo civile* filozófiájával.”²² És valóban, a nyelvkeletkezés sokasodó reflexiójával Vico és Humboldt között nemcsak nyelv és értelem viszonyának kérdései kerülnek „anyagszerűbb”, medializáltabb horizontba, hanem a naturából a kultúrába átkerült ember behelyezettsége is abba a környezetbe, amely éppen, mert emberi mű, és mert az ember itt egyszersmind saját művének terméke is, a világ olyan megértésének válik a tárgyává, amelyben „[i]smeretelméletileg a részvétel *mi*-perspektívájából [*Wir-Perspektive*] végbemenő közös cselekvés az elsődleges, mely a sematizálásban praxissá, a hagyományozásban pedig kultúrává lesz.”²³ A naturalis

²⁰ HERDER, *Sämtliche Werke*, XXII., 310.

²¹ A Leibniz-féle kritika szépen dokumentált, szakszerű értelmezését lásd BOROS Gábor, *Nyelv és ész Locke és Leibniz morálfilozófiai vitájában = Nyelvfilozófia Locke-tól Kierkegaard-ig*, szerk. NEUMER Katalin, Gondolat, Budapest, 2004, 45–56.

²² Jürgen TRABANT, *Ethische Momente in Sprachursprungstheorien = Orientierung in Zeichen und Interpretation*, III., szerk. Joseph SIMON, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1997, 226–227.

²³ Dirk HARTMANN – Peter JANICH, *Die kulturalistische Wende = Die kulturalistische Wende. Zur Orientierung des philosophischen Selbstverständnisses*, szerk. UÖK., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998, 17.

kötöttségből a történeti-kulturális komplexitás változékonyságába jutva alapvetően más törvények alá kerül az ember. A kultúra tudományainak azért az embert a maga világba-tartozásán keresztül, és az ilyen elhelyeztettség térbeli és időbeli valóságának *közegében* – ami azt is jelenti: az elhelyezkedés mindenkori *mediális közvetítettségének* összefüggésében – kell megérteniök.

Ez a kérdészmód – tárgyának fentebbi létmódja következtében – értelem-szerűen nem hagyatkozhatott rá annak a természeti térben kutató tekintetnek az omnipotenciájára, amely a kartézianus episztemológia módszerhite szerint tudományosan éppen azért optimalizálható, mert maga nem tartozik hozzá a tárgyahoz, elválaszthatónak bizonyul attól. Az emberi alkotású (történeti-kulturális) világ nem természettudományi módszer szerinti hozzáférhetőségének viszont pontosan az az episztemétörténeti feltétele, hogy a benne élők ne csak cselekvési, hanem tudati tér gyanánt is megtapasztalják a valóságát. Ami másfelől azt jelenti, hogy a kulturális világmegértés számára csak akkor adottak a feltételek, amikortól fogva – miként elsőként Droysen még a 19. század derekán felismerte – „az ember [*lesz*] ennek a történelemnek a szubjektuma, ahogy egyidejűleg objektuma is”.²⁴ Azaz, amikor nemcsak olyanként érti meg önmagát, mint aki mindenkor benne áll a történelemben, hanem úgy is, mint akiben benne magában is ott van a történelem. Mindazonáltal azzal, hogy a kultúra-értelmezés a *gondolt és az érzékelt világ mediális kontaminációjával* kezdte vizsgálni az ember és világa közötti viszonyt, nem olyasvalami megy végbe, ami egyedivé és összetéveszthetetlenné tenné a 18. század második felétől fogva kibontakozó (s ekkor még elsősorban) kultúr*filozófiai* látásmódot.²⁵ A jelenség minden bizony-

²⁴ Johann Gustav DROYSEN, *Historik*, I. kiad. Peter LEYH, Frommann-Holzboog, Stuttgart – Bad Cannstatt, 1977, 369.

²⁵ Nincs itt terünk annak behatóbb vizsgálatára, vajon a kronologikus kultúratörténet és a kultúra *fogalomtörténetének* nézetében gyakran Turgot-nak, Rousseau-nak vagy Vicónak tulajdonított kultúraelméletbeli elsőbbség megalapozható-e abban, hogy a kultúra egyszerre cselekvési és tudati térként értett kettőssége rendelkezik-e náluk is azzal a mindent átfogó morfológiai teljességgel, amelynek segítségével Herder a kultúrát egy *második genesis* jegyében emeli az emberi világ voltaképpen dimenziójává. Nem rendelkezünk ugyanis kiterjedt kutatásokkal arra nézve, hogy a fenti kontamináció az előbbieknél is elvezet-e a kultúra – hagyományos kifejezéssel élve – olyan „eszméjéhez”, amely alakilag nem úgy különül el annak cselekvési terétől, hogy valamilyen ne ismételné azt a diszkurzust, amely a kultúrát mindig mint *valaminek* a kultúráját értelmezi (a kezdeteknél: cultura agri, cultura animi vagy később: cultura mentis, cultura ingenii stb.). Mert itt az a tényleges kérdés, vajon rokon morfológia szerint működik-e a kulturalitás abban az esetben, amikor megmarad, sőt korrekív érvénnyel marad meg benne a természet(esség)be való *visszatérés* lehetősége, vagy pedig amikor éppen az a *visszafordíthatatlan* történetes konstituálja a kultúra világát, hogy az ember – ha részlegesen is, de – végleg kiszabadult a natúra teljhatalma alól. Mert ha morfológiailag lényeges ez a különbség a cselekvési és tudati térként kontaminált kultúraértés szempontjából, akkor a Rousseau-i modell továbbörökíti a „kultúra = valaminek a kultúrája” konstrukciót, a herderi értelmezés viszont a kultúra „mint olyan”, tehát a kultúra

nyal azért hozható összefüggésbe egy átfogóbb gondolkodástörténet fordulattal, mert ez az új történeti tapasztalat alakilag rokon fejleményeket hívott életre el a filozófiatörténetben is.

Mert az bizonyára nem véletlen, hogy amikor Heidegger majd a megértést a (mindig saját világára ráutalt, ezért ennyiben mindig világhoz tartozó) jelenvalólét létmódjaként tárja fel, mindenekelőtt a megértés- és ismeretelméleti perspektivizmust az *életvilágbeli* elhelyezkedésből származtató Nietzschéhez kapcsolódik, aki a történelemben (kultúrában) való cselekvő emberi részesülést radikálisan felértékelve fordult szembe azzal a hegeli hagyománnyal, amely a Szellem útjaként elgondolt történelmi folyamatot ítélőszék²⁶ gyanánt emelte az emberi világ fölé. (Maga Heidegger is utal arra, hogy az ilyen szisztematika mindig olyasvalamit emel a történelem törvényévé, ami épp azzal, hogy annak „lényegeként” el is választható, mert úgyszólván eléje kerül a történelemnek, lényegében láthatatlanná teszi a történelem *létező* történéseit²⁷. Márpedig ebbe – mint a lét történetébe – „beletartozik a [Hegelnél Szellemként fenomenalizált] gondolkodás”²⁸ is.) A *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* ezért a kultúrát is olyan *önmagától történő* világnak tekinti, amelynek a keletkezési dinamikáját – ahogy a történelem hegeli Világszellemé a történő történelmet magát – szerkezetileg ugyanolyan hamis lényegiségként fedi el a dekorációszerűen működő „műveltség”, mint az ékszer azt, amit ékesít. Ezért lehetséges, hogy „az igazi kultúrnépek művelődésében (*Bildung*) egyáltalán nem látták a jellegzetes: azt, hogy a kultúra csak az *életből* nőhet és virágozhatik ki.”²⁹

egyáltalán való elgondolhatóságával lépteti életbe a fentebbi kontaminációt. Tudniillik az egyik esetben végső soron egy jól vagy rosszul kulturálható természet(esség)ről van szó (mely tehát ilyenként továbbra is a *kulturalitás* – mint *művelés* – tárgya marad), míg a másikban nem tárgyi viszony, hanem *kölesönység* uralja a kontamináció formáját. A kultúra itt ugyanis pontosan azért nem szorul rá a naturához való visszatérés remediumára, mert az egyenrangú kontamináció artikulálta tudása következtében a kultúra nem csupán alkot és cselekszik, hanem *tudatában* is van önmaga olyan *cselekvő* működésének, hogy mivel a kulturalításban az embernek minden műve saját mű, ezért az elhibázott dolgok ezen az ember alkotta világon belül orvosolhatók. A magam feltevése szerint ez a kultúraszemléletbeli különbség Rousseau és Herder közt alighanem az instrumentális, illetve egy eredendő dialogikus nyelvfőlfogás ellentétére vezethető vissza.

²⁶ „A népszellemek elvei – különösségük miatt, amelyben mint egzisztáló egyének objektív valóságukat és öntudatukat bírják – általában korlátozottak. Sorsaik és tetteik egymáshoz való viszonyukban e szellemek végességének megjelenő dialektikáját alkotják, amelyből az általános szellem, a világ szelleme mint korlátlan éppúgy létrehozza magát, mint ahogyan ő gyakorolja rajtuk jogát – s az ő joga a legeslegfőbb jog – a világtörténelemben mint a világ ítélő székében.” Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A jogfilozófia alapvonalai*, ford. SZEMERE Samu, Akadémiai, Budapest, 1983², 355.

²⁷ „Das Geschehen der Geschichte west als das Geschick der Wahrheit des Seins...” Martin HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*. I/IX., Klostermann, Frankfurt am Main, 1976, 335. (Kiemelés tőlem.)

²⁸ Uo.

²⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Kritische Studienausgabe*, I., DTV, München, 1999, 326. (Kiemelés tőlem.)

A világ megtapasztalásának perspektív viszonylagosságát Nietzsche „a létező létezőségének lényegi karakterévé emelt hatalomra-irányuló akarat”³⁰ egyetemes érvényével ellensúlyozza ugyan, de a mediális fiziologizmus jegyében értett élet világtapasztalatának sokfélesége – ha a nyelviség nem érheti is el a dolgok lényegét – nála is csak a *kulturális* világban való elhelyezkedés hogyanjából vezethető le. Ezért igen jellemző, hogy mivel Nietzsche fiziológiai nyelvszemlélete – az ész lényegi közreműködését korlátozva³¹ – csak a *nyelv* világtapasztalatán keresztül különíti el egymástól a natúra és a kultúra valóságát, éppen a nyelv „nem-logikus” működését szemléltetve viszonylagosítja is az előbbi különbségtétel érvényét. Eszerint „[m]indaz, ami az embert elválasztja az állattól, annak képességétől függ, hogy sémává párolja az eredeti szemléleti metaforákat, vagyis hogy a képet fogalommá oldja fel.”³² Ez a különös, akár kultúrkritikainak is nevezhető eljárás egyfelől az antropomorf világlátásnak, másfelől a bizonytalan mediális fordításokkal (idegingerület – kép[zet] – hang/szó) operáló és a tapasztalati különbségeket eltüntető nyelvi absztrakcióknak tulajdonítja a világ félreértelmességét. A primer kultúraalkotás szerve, a(z) alapvetően *retorikai* működésű) nyelv a világ igaz *fogalmi* artikulációjának becsvágyával ily módon nemcsak a dolgok lényegét nem éri el, hanem az egyediséget kitörölő, „tökéletlen” világtapasztalata révén maga zárja el a fogalmiság „értelmes” emberét mindattól, ami a kultúrát *lényegileg* fölé emelhetné a természetnek.

Az olyan kulturalitást tehát, amely az igaz világmegértésnek magát így elkötelező embert, egyáltalán: az intellektus nembeli fölénye jegyében „az embert tartja minden dolgok mértékének”³³, az fenyegeti, hogy – mivel a *cogito* instrumentumaként ismeri félre a nyelvet – a világot a megértésben rendre összetévesse annak nyelvi formájával. Csakhogy a valóság ismeretelméleti és kulturális antropomorfizálása, amely az embert veszi dolgok mértékéül, éppen nem kikülbözteti, hanem visszahelyezi az embert az állatvilágba.³⁴ Egy öntudatlan, mert pontosan a fölcserélhetőség elhárításán munkálkodó művelet *fölcserélődésének*

³⁰ Martin HEIDEGGER, *Nietzsche*, II., Neske, Pfullingen, 1989⁵, 13.

³¹ És ez távolról sem Descartes vagy Rousseau ellenében történik így. Descartes úgy fogalmazott, „az állatoknak [...] egyáltalán nincs eszük; mert hiszen látnivaló, hogy igen kevés kell belőle, hogy beszélni tudjunk...” DESCARTES, *I. m.*, 72. Rousseau pedig azt írja: „...nem annyira az értelem által válik ki az ember az állatok közül, mint inkább azon tulajdonsága által, hogy szabadon cselekszik.” Jean-Jacques ROUSSEAU, *Értekezések és filozófiai levelek*, ford. Kis János, Magyar Helikon, Budapest, 1978, 96.

³² NIETZSCHE, *I. m.*, 881.

³³ *Uo.*, 883.

³⁴ Az emberi intellektus – melyre csak saját birtokosa, vagyis önmaga tekint a világ centrumát megillető pátozzsal – ilyenkor ténylegesen kizárólag önmagára vonatkoztatva képes tudomásul venni a világot. „De ha megértenénk egymást a szűnyoggal, megtudhatnánk, hogy ő is ezzel a pátozzsal úszik a levegőben és úgy érzi, őbenne van ott e világ repülő középpontja.” *Uo.*, 875.

áldozataként voltképp ugyanúgy jár tehát el, mint a szavak és a dolgok különbségét felszámoló igazsághit „immateriális” percepciója. Mert amikor a mindenkori *közvetítettséget* kiiktatva „úgy veszi a metaforákat, mint a dolgokat magukat”,³⁵ éppen a kulturalitás legjelentősebb teljesítményét, a *mediális megkülönböztetés* képességét helyezi hatályon kívül.

Amikor tehát Nietzsche a gondolkodás törvényeként működő hegeli történelem helyett a kultúra történeti világának *emberi* alkotottságával hozta összefüggésbe a világ hozzáférhetőségének, illetve az – ezt a hozzáférést az *életvilághoz tartozóként* végrehajtó – megértés igazságának kérdését, lényegében olyan episztémétörténeti teret nyitott meg, amelyben – s különösen ez kedvezett a kultúrára irányuló vizsgálódás föllendülésének – innen fogva még a Husserl-féle ún. „tudatfilozófiai” kérdés absztrakciós műveletei sem függetlenedhettek az életvilág morfológiájából adódó ismeretelméleti premisszáktól. És bármily indokoltak voltak Heidegger davosi fenntartásai³⁶ a kultúrfilozófiai orientációval szemben, a megértésnek a *fakticitás* fogalmában feltáruló alapszerkezete ugyanabban a horizontban alakult ki, amelyben a kultúratudományi érdeklődés (Herder utáni) eredetisége is láthatóvá vált. Ezen a ponton az a különbség is definiálható, amely Nietzsche perspektivizmusának *kultúratudományi*, illetve a jelenvaló lét megértő létmódjának Heidegger-féle *filozófiai* konstrukciója közt fennáll. Míg Nietzsche az életvilág megértésformáit rendre a kulturális nevelődés, az instrumentális nyelvhasználatba „beszöött” világtudat, sőt némelykor kifejezetten

³⁵ *Uo.*, 883.

³⁶ „Az annak a létmódjára irányuló kérdés, ami a szimbolikus formák cassireri filozófiájában rejtőzik, azaz a belső létszerkezetre irányuló középponti kérdés az, amely az ittlét metafizikáját meghatározza – de ez nem a kultúra területei és a filozófia diszciplinák eleve adott rendszere alapján megy végbe.” Martin HEIDEGGER, *Kant és a metafizika problémája*, ford. ÁBRAHÁM Zoltán – MENYES Csaba, Osiris, Budapest, 2000, 348. Ezt a későbbiekben majd még fontossá váló különbséget, jelentését értelmében az ember történeti létezése szempontjából nem a kultúra a végső tét, a következőképpen explikálja Fehér M. István: „A filozófia feladata – s ebben mindketten egyetértettek –, hogy valamilyen értelemben hozzájáruljon az ember szabadabbá tételéhez, felszabadításához. E felszabadítást azonban az önmagát tudatosan és nyíltan az idealista tradíció örökösének valló Cassirer szemében az ember az önmaga által teremtett szellemi birodalomban éri el; ha a filozófia ily módon szabadabbá teszi az embert – mondotta Cassirer –, akkor egyúttal megszabadítja a szorongástól is. E »szellem«, »szellemi birodalom« Heidegger számára viszont kiüresedett, jelentését veszített fogalom; az ember – jegyezte meg egy ízben – meghatározott világban találja magát az őt körülvevő létezővel s egyúttal önmagával – »nem szellemként, amely a magasból pillant le«, hanem belevetett ittlétként. E belevettség mindazonáltal nem ok a pesszimizmusra vagy a vigasztalanságra, hanem éppen a cselekvés, a felszabadulás előfeltétele; a filozófia feladata ezért inkább az, hogy átadja az embert a szorongásnak, hogy »az olyan ember gyanús arculatából kimozdítva, aki a szellem alkotásainak pusztá használatára korlátozza magát, bizonyos értelemben visszavesse az embert sorsának keménységébe.«” FEHÉR M. István, *Martin Heidegger*, Göncöl, Budapest, 1992³, 219–220.

a képzés intézményeinek³⁷ összefüggésében szemléli, addig Heideggert egy ennél eredendőbb kérdés vezeti. Éspedig az, hogy egyáltalán miként megy végbe (miként gondolandó el helyesen) az a létmegértés, amelynek történése elválaszthatatlan a jelenvalólét mindenkori fakticitásától. Hiszen „[h]a jelenvalólét egyáltalán *van*, az egymássalét létmódjával bír.”³⁸

A megértés létmódjaként felfogott jelenvalólét faktumának ténylegessége ezért tehát alapvetően különbözik a világbanlét kulturalitásbeli moduszától („Szó sem lehet a »jelenvalólétnek« nevezett létező »egymásmellettjéről« a »világnak« nevezett másik létezővel.”³⁹), legalábbis amennyiben az előző „elhelyezkedés” megléte eleve feltétele a másik megtapasztalhatóságának. A megértés és a kulturális tudat világhoz-tartozása közti szerkezeti hasonlóság azonban abban is megmutatkozik, hogy a kultúrában való *emberi* elhelyezkedés éppoly szükségszerű, mint amilyen megelőzhetetlen az a történéés, hogy erről az elhelyezkedésről a (jelenvalólét létmódjaként értett) megértés révén szerzünk tudomást. Úgy is mondhatnánk, az életvilág kultúra-alkotta dimenziójában való elhelyezkedés hogyanja ugyan csak a jelenvalólét felől mutatkozik meg, de mindkettőnek faktikus a jelenléte. Alakilag ezért mindkét létezőre jellemző, hogy „képes olyanként megérteni magát, mint aminek a »történelmi sorsa« annak a létezőnek a létéhez kötődik, amely a tulajdon világán belül az útjába kerül”.⁴⁰ Ami azt is jelenti, hogy az *egész* létértelmezésre vonatkozó érvénnyel itt veszi kezdetét az ember és világ kapcsolatának premisszájaként kezelt objektum versus szubjektum viszony megértéseméleti felülvizsgálata. A megértendőhöz való ilyen odatartozás fölismerése – mely a közvetítő nyelvi médium elvi kiiktathatatlansága következtében távolról sem közvetlen odatartozás – tehát az az új gondolkodástörténeti tapasztalat, amelynek a kidolgozásában az új kultúratudományok osztoznak a 20. század filozófiájával. Hogy máig mennyire élő kérdésről van szó, jól szemlélteti, hogy utóbb ismét a nyelv kapcsán konfrontálódtak hasonló szerkezetben az objektivista és a „fakticista” elgondolás világmegértési paradigmái. Robert B. Brandom kissé túlünnepeelt könyvének (*Making It Explicit*, 1994) a „korrekt szabálykövetésben” megalapozott objektivitáskonceptióját bírálva emlékeztetett Tietz arra, hogy a „diszkurzív számlavezetés” explikációs potenciálja bizonyosan nem írja felül a hermeneutikai beszélgetés terének igazságosságát: „Véges lények számára az objektivitás egyedül interszjektív módon biztosít-

³⁷ Lásd mindenekelőtt az *Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten. Sechs öffentliche Vorträge* című előadásorozatát: NIETZSCHE, I. m., 641–752.

³⁸ Martin HEIDEGGER, *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989, 257.

³⁹ *Uo.*, 159.

⁴⁰ *Uo.*, 160.

ható – vagy sehogy. A beszélgetés az egyetlen olyan hely, ahol meggyőződéseink minősége felől megállapítható valami.”⁴¹

Mármost ha az újkor legnagyobb hagyományú gondolkodástörténeti paradigmája a megismerés tárgyától vagy a megértendő dologtól való *elválasztottságban* látta a lét igaz hozzáférhetőségének zálogát, a keletkezőfélben lévő új éppen az odatartozás megelőzhetlensége és a világbanlét hogyanjában *bennefoglalt* megértés kondicionáltsága (történetiség, lezárhatatlanság, parcialitás) jegyében keresi annak útjait. Utóbb még a hermeneutikai filozófia fenomenológiai eredetét hangsúlyozó értelmezések is – Nietzsche, illetve Heidegger és Gadamer között tehát nem Dilthey vagy Yorck gróf, hanem Husserl közvetítőszeropét kiemelve – különös nyomatékkal hangsúlyozzák ennek az új kiindulási alapnak a jelentőségét. „Hogy Heidegger alapvetőleg elismeri azt, amire Husserl az életvilág fogalmával utal, azt jelenti, hogy nemcsak az objektum, hanem a szubjektum fogalmát és azt az ezzel összefüggő feltevést is radikálisan el kell utasítania, hogy hasadás volna a szubjektum és az objektum között.”⁴² A szubjektum és az objektum közti „hasadás”, amely a világmegértésnek azt a formális szerkezetét képezi le, hogy a megértés igazságának a tárgy tőlünk való elválasztottsága a biztosítéka, innen fogva folyamatosan deficitesek bizonyul két, egymással összefüggő és Nietzsche óta megkerülhetetlen felismeréshez képest.

Az *egyik* annak belátása, hogy a világbanlét tapasztalata nem a végső és tiszta gondolati-filozófiai megértés ellenpólusán elhelyezkedő empirikus köznapiság, hanem „a jelenvalólét eredeti végrehajtásformája”⁴³ – és mint ilyen, a maga fakticitásában levezethetetlen és megelőzhetetlen. A létben sohasem vagyunk úgy ott, hogy ne megértést – mely ebben az értelemben maga az önmagát (is) megértő lenni-tudás – hajtánánk végre. A világmegértés formális szerkezetének érvényét pedig – s ebben van a *másik* felismerés fő hatáspotenciálja – az írja felül, hogy az ilyen világbanlét egzisztenciáléja nem teszi lehetővé szubjektum és objektum elválasztását. Vagy, ahogyan Gadamer fogalmazza: a tapasztalat és a megértés – az előbbiekből adódóan – pontosan azért nem kizárólag a szubjektivitás cselekvése, mert „a megértés sohasem egy adott »tárgyhoz« való szubjektív hozzáállás, hanem a hatástörténethez tartozik, s ez azt jelenti: a létehez tartozik annak, amit megértünk.”⁴⁴ Mármost ha jól megfigyeljük, ennek az új gondolati alapzatnak

⁴¹ Udo TIETZ, *Objektivität, Wahrheit und Intersubjektivität = Die Artikulation der Welt. Über die Rolle der Sprache für das menschliche Denken, Wahrnehmen und Erkennen*, szerk. Georg W. BERTRAM – David LAUER – Jasper LIPTOW – Martin SEEL, Humanities Online, Frankfurt am Main, 2006, 183.

⁴² John Wrae STANLEY, *Die gebrochene Tradition. Zur Genese der philosophischen Hermeneutik Hans. Georg Gadamer*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2005, 196.

⁴³ GADAMER, *I. m.*, 187.

⁴⁴ *Uo.*, 13.

mindkét premisszája jellegzetesen *hermeneutikai* eredetű. Explikált következtetése annak a romantika óta érlelődő megértéseméleti eszmélkedésnek, amelynek látószögében a tiszta *cogito* cselekvése *belátható érvénnyel* csak az életvilágba tartozó történésként bizonyul igazolhatónak. Ami azt is jelenti, hogy ily módon a megértési műveletek azért terjeszthetők ki – a filológiával ellentétben – akár a nem-írással, dokumentálatlan, sőt, mítoszi előidőkbe vesző jelenségekre is, mert az embernek ebbe a kulturális-történeti térbe való beletartozása⁴⁵ maga az a *létező* tény, az a levezethetetlen fakticitás, amely elvileg teszi lehetővé a dolgok és az ember közt levő (térbeli vagy időbeli) távolságok áthidalását. Végso soron annak tapasztalata, hogy éppen azért érthetünk meg valamit, mert – ugyanabba tartozván – maradéktalanul soha nem vagyunk elválasztva attól, ami az emberi alkotású világ részeként képezi a megértés „tárgyát”.

Hogy tehát a kultúratudomány kezdeteinek első, 18. századi jelzései, illetve maga a kultúratudomány születése nehezen képzelhető el olyan kérdéstávlatok nélkül, amelyeket csak a hermeneutikai tradícióhoz tartozó eljárások tudnak létesíteni, olykor még abban a diszkurzusban is igazolódni látszik, amely a hermeneutika legkövetkezetesebb riválisaként értelmezi önmagát. A kultúra *kérdéssé vált* történeti mibenlétével szembesülő Vicónak – írja némi fogalomtörténeti nagyvonalúsággal még Kittler is – „(megint csak René Descartes-tal összehasonlíthatóan) el kellett felejtenie maga körül a »civilizált« világot annak minden kifejtett tudásbeli rendszerével együtt, és helyette kísérletet tennie arra, hogy a lehető legnagyobb távban hidalja át annak a történelmi tudattalannak elképzelhetetlenségét, amely igazságokat nem, csupán mítoszokat tudott elképzelni. Az, hogy a »vezérkulcsról« és a »megértésről« beszél, már azt hirdeti, hogy az egyszerű racionális levezetések vagy magyarázatok helyére egész más metodika lép – mégpedig az az eljárás, amelyet aztán Schleiermacher óta a hermeneutika névre kereszteltek.”⁴⁶ Ami másfelől tehát azt jelenti, hogy a kultúraértelmezés újkori modelljének – amely már sem nem valamely dolog művelése (*cultura agri*, *cultura animi*, *cultura litterarum*, *cultura mentis*, *cultura ingenii* stb.), sem nem a civilizáció általános „ellenfogalma” – kialakulása, úgy, ahogyan annak diszkurzív keretei mai is megképződnek, lényegében hermeneutikai impulzusoknak köszönhető. Vagy másképpen fogalmazva: a 18. század előtti kultúraértelmezés hermeneutikai támogatással jutott át azon a tudománytörténeti küszöbön,⁴⁷ amely

⁴⁵ „Megértésünk mindig tartalmazni fogja azt a tudatot, hogy mi is hozzátartozunk ehhez a világhoz.” *Uo.*, 207.

⁴⁶ Friedrich KITTLER, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München, Fink, 2001², 36.

⁴⁷ Hogy nálunk milyen nyomai vannak – mert lenniök kell – ennek a fordulatnak, az újabban a hazai filológiát is elkezdte foglalkoztatni. A korai 19. század szövegarchívumából utóbb Labádi Gergely autentikus értelmezése vett szemügyre e szempontból nagyon is beszédes dokumentu-

egyáltalán lehetővé tette, hogy végül – nem Birminghamben és nem is a Yale-en vagy a Columbián – önálló diszciplináris formát öltve, mint *kultúratudomány*, nagykorúvá váljék.

Mármost ha a 18. század második felének kultúra iránti érdeklődése alapvetően azzal az új episztémétörténeti tapasztalattal áll összefüggésben, hogy a tudati és cselekvési térként kontaminált emberi világban a megértés nem választható el a megértendőtől, akkor ebből szinte kényszerítő erővel adódik a kultúratudományi kezdetek legfogasabb kérdése. Éspedig az, hogy hogyan helyezkedik el a kultúra „termékeként” értett ember saját, emberi műként megalkotott világában. Ez a khiasztikus szerkezetű dilemma nem egyszerűen abban a természetlen paradoxonban leli magyarázatát, hogy vajon ember-e *már* az a természeti-biológiai lény, aki bizonyos intézmények és kulturális technikák létrehozásával átlépi a natúra és a kultúra közti küszöböt. (Az antropológiai választóvonalon való ilyen átjutás különleges megrázkódtatásai természetesen nem kerültek el a kultúrákutatók figyelmét. A válaszok azonban itt is csupán paradoxonokba ütközhetnek. Mert „ha abban áll minden kultúra, hogy rituálékkal és erkölcsökkel, vagy általánosabban szólva, szabályokkal csillapítsa az egyik stádiumból a másikba való veszélyes átmeneteket, felmerült a rejtélyes kérdés, hogy valósulhatott meg maga az átmenet a természetből a kultúrába.”)⁴⁸ Annak feloldhatatlan ellentétén túl, hogy a (naturális?) rendezetlenségéből miként teremti meg önmagát kultúra (= szabályozott emberi világ) gyanánt a kultúra, fontosabb talán, hogy – történt lett légyen bárhogy – a természetből való

mokat. (Lásd LABÁDI Gergely, *Kísérletek a kulturáról. Verseghy és a modern kultúrafogalom kialakulása a 18–19. század fordulóján* = *Margonauták. Írások Margócsy István 60. születésnapjára*, szerk. AMBRUS Judit – BÁRÁNY Tibor – CSÖRSZ Rumen István – HEGEDŰS Béla – VADERNA Gábor, rec.iti, Budapest, 2009, 57–65.) Ezek a még ritka vizsgálódások jelenleg azonban olykor anélkül szorgalmazzák a *kultúra* terminus fogalomtörténeti artikulációját, hogy a történeti kultúraértés jelentésváltozásait feltáró filológiai műveleteiket szembesítenék az új kultúratudományi paradigmák (nagyon eltérő) eljárásaival és összehangolnák a múlt mediális közvetíthetőségének hatástörténeti premisszáival. Ezért aztán az ilyen vizsgálódásokban többnyire homályban marad, hogy mi ellenőrzi (vagy vezérli) a jelen és a múlt horizontjai közti értelmezői közvetítést, amelynek során a korabeli fogalmi distinkciók némelyike relevánsnak, mások elhanyagolhatónak bizonyulnak, megint mások pedig be sem kerülnek a közvetítés terébe. És félreértés ne essék, az új kultúratudományi paradigmákra nem azért van szüksége a filológiának, mert – úgymond – tájékozottnak illik lennie abban, „hol is tart” az irodalomtól elválaszthatatlan kultúrákutató. Sokkal inkább azért, mert nélkülük nem vezethető be a múlt és jelen közti közvetítésbe a *jelen önmegértésének* azok a kérdései, amelyek egyáltalán képesek szóra bírni a múlt szövegeit. Hisz ilyen kérdések híján meg sem nyilatkozik a múltbeli szövegek közlési igénye, következképp annak földérsítésére sincs ilyenkor módunk, vajon a közlés élő igényével, vagy csupán egy időközben antikváriumivá lett probléma emléknymaival van-e dolgunk.

⁴⁸ KITTLER, *Eine Kulturgeschichte...*, 190.

kilépés maga, noha végleges, sohasem lehet maradéktalan.⁴⁹ Ennek okából az ember kultúrtörténete voltaképpen amolyan kettős vezérlésű – az ön- és fajfenntartás naturális ösztönének és a kulturális (nyelvi-tudati) önmegalkotásnak az uralma alatt álló – folyamat, amely nem egyéb, mint az ember természeti és kulturális konstitúciójának összehangolására irányuló műveletek története.

Lényegesen fontosabb azonban ennél az a „tárgyi” szerkezetképződés, amelyet – a fenti episztémétörténeti tapasztalatnak megfelelően – nem khiasztikus ellentét ural, hanem az eredet elgondolhatóságának másfajta kölcsönösségében vagy szimmetriájában alakul ki. Mert ha a kultúra lényegére – nem pedig kultúra-tudományi nézetben szóba jöhető teljességének határolhatatlan permanenciájára – kérdezzük, akkor a kérdés az eredet mibenlétére összpontosul. Legalábbis abban a heideggeri értelemben, hogy „[a]zt, ahogyan valami az, ami, a lényegének nevezzük. Valaminek az eredete nem más, mint lényegének a származása.”⁵⁰ Innen tekintve pedig a fenti kölcsönösség úgy képződik meg, hogy a kultúra-értelmezésnek ugyan maga a kultúra az eredete, de kultúra csak értelmezett módon, valamiféle kultúraértelmezésben lehetséges, tehát a kapcsolatnak a tulajdonképpeni alanya maga az a viszony, amely lehetővé teszi, hogy a (történeti) értelmezés során *kultúra* névvel ellátott dologról beszélhessünk egyáltalán.

A lényeg származásaként felfogott eredetet természetesen nem olyan autoritás helyeként (és kivált nem valami geográfiai pontként) kell elgondolnunk, amely egy előre meghatározott történeti pályán irányítaná a kezdetekbe *entelektikus* szerűen beíródott lényeg folyamatos kibontakozását – egészen a kiteljesedésig. Ezek a helyek már eleve is felderíthetetlenek a filológia számára. Vagyis azt, hogy hol és miként veszi kezdetét a világ mint emberi mű, melyben a kultúra „műveként” maga az ember is berendezkedik, nem tanúsíthatják autentikus dokumentumok. A(z első) kezdet „dokumentumaival” szemben támasztott hitelesség-igény nyilvánvaló képtelensége éppen abban van, hogy a kultúra esetében azok maguk is csupán – áttételes és távoli – következményei a keletkezésnek. A kultúra lényege (és eredendő származása) kérdésének tehát mindig hozzáférhetetlen forrásokkal van dolga és mint ilyen szükségszerűen a mítosz és a vallás képezte diszkurzív térbe vezet vissza minden kultúrakutatást. Innen nem tudósít semmiféle filológia és nincs közvetlen hagyományközvetítés sem. A kultúra-

⁴⁹ Még akkor sem, ha Rousseau úgy véli, a kulturális képzés (elveszítendő) eredményeinek megsemmisülése az embert ismételen az állatokhoz teszi hasonlóvá: „Miért csak az ember lehet félkegyelmű? Nem úgy áll-e a dolog, hogy ilyenkor visszatér eredeti állapotába, és hogy az öregesség vagy valamilyen más baj elveszi tőle mindazt, amit tökéletesíthető volta révén megszerzett magának, s így az állatnál is mélyebbre süllyed, mert az állat semmit sem tesz magáévá, tehát nem is veszíthet el semmit.” Jean-Jacques ROUSSEAU, *Értekezés az emberek közötti egyenlőtlenség eredetéről és alapjairól* = Uő., *Értekezések és filozófiai levelek*, 96.

⁵⁰ Martin HEIDEGGER, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1994⁷, 1.

kutatás e speciális megértési érdekeltsége azonban nem jelenti egyszersmind vállalkozásának hiábavalóságát is. Legalábbis ha nem ő maga akarja felfüggeszteni az eredetre vonatkozó kérdések tudományos indokoltóságát.

Mindenekelőtt annak tapasztalatát tehát, hogy a természetből a kultúrába történő átmenet, illetve a jelen közé filológiailag nem, csupán hermeneutikai eljárásokkal lehet hidat verni. Ami nem jelenti azt, hogy csak mert hozzáférhetetlen, kételkednünk kellene az eredet létében. A benne való kultúratudományi megbizonyosodás lehetetlensége a tapasztalatnak természetesen nem ugyanabban a horizontjában áll, amelyben Karl Barth nevezetes kijelentése ösztönözte vitára Bultmannnt („Jézus feltámadása nem olyan történelmi tény, melyet a történettudomány eszközeivel meg lehetne állapítani. Ebből azonban az nem következik – véli –, hogy ne *történt* volna meg”).⁵¹ A tőlünk távoli történéshez való értelmezői viszony feltűnő kérdésszerkezeti hasonlósága jól mutatja, miért jut a kulturális eredetre irányuló vizsgálódás olyan műveleti területekre, amelyek hagyományosan az evangélium- és a mítoszértelmezésekhez tartoznak. A vallás és a mítosz létmódjának mély hatástörténeti rokonsága és értelmezésük eljárásainak feltűnő morfológiai hasonlósága különösen annak a romantikának a nézetében jött a felszínre, amely a régmúlt történéseinek valóságát nem a filológiai dokumentálhatóságtól tette függővé. Jacob Grimm korszakos jelentőségű *Német mitológiája* (1835) maga is hermeneutikai úton, a *jelen* felől, vagyis: a nyelvi jelenlét cáfolhatatlan tényével világítja meg, hogy a(z itt már *nemzeti* közösségekről tudósító) mítoszok meglétében való kételkedés olyan *szükségszerűség* oktan elutasítása, amely éppen egy sajátságos, mert hozzáférhetetlen megtörténtség bizonyosságának a beláthatóságában van megalapozva. És bár ez a történés dokumentálhatatlan, de a (múlttól el nem választható) jelen(nek épp a múlttal való összetartozásból adódó) tapasztalata azt támasztja alá, hogy *meg kellett történnie*. „Úgy fogalmazhatunk – írja úttörő munkája előszavában –, e mitológia valóságos meglétének tagadása nagyjából azt jelenti, hogy nyelvünk régiségét és folytonosságát is kétségbe vonjuk. Minden népnek szükségszerűen van istenhite, ahogyan nyelve is. A veszteségből (*Abgang*) és a gyér emléknymokból senki nem következtethet arra, hogy elődeink valamely időben ne gyakorolták s ne plántálták volna tovább a nyelvüket.”⁵²

A jelen és a múlt közt megépíthető hermeneutikai híd közbejötté okán a kultúraértelmezésben az eredet nem ruházható fel olyan „lényegkibocsátó” vagy

⁵¹ Idézi Rudolf BULTMANN, *Glauben und Verstehen*, II., Mohr, Tübingen, 1984⁴, 234. Barth és Bultmann híres vitájának egyik legújabb összefoglalását lásd Jacob THIESSEN, *Die Auferstehung Jesu in der Kontroverse. Hermeneutisch-exegetische und theologische Überlegungen*, LIT, Wien – Zürich – Berlin, 2009, 15–18.

⁵² Jacob GRIMM, *Deutsche Mythologie*, I., Fourierverlag, Wiesbaden, 2003, VI.

„hitlétesítő” teljhatalommal, amely alapján metafizikai jelentőségre tehetne szert. Inkább olyan autoritás gyanánt *jut érvényre*, amelynek a megelőzhetetlensége magában az eredni hagyásban van ott. Vagyis abban, hogy az eredet akként, ahogyan az „indító” történést működéskébe hozza, mögékerülhetetlen és megelőzhetetlen. Ezen a helyen kell emlékeztetnünk azonban arra is, hogy az eredet és a jelen közti távolságot nem lehet – pusztán, mert az eredet hozzáférhetetlen – egy rosszul értelmezett horizont-összeolvadással felszámolni. A horizontok közötti közvetítés során a hermeneutika ugyanis sohasem – még valamely „dokumentált” eredet esetén sem – a *múltat magát* éri el vagy „veszi birtokba”. „A történeti kutatás számára – jegyzi le már 1858-ban Droysen –, nem a múltbeliségek képezik az adottat, mert ezek elmúltak, hanem az, ami az Itt és Mostban még nem múlt el belőlük, legyenek azok visszaemlékezések arról, ami volt és ami történt, vagy pedig a maradványai annak, ami volt és megtörtént. Ennek a jelennek minden pontja keletkezett pont. Az, hogy [egy-egy ilyen pont] mi volt és hogyan lett, elmúlt; de eszmeileg (*ideell*) ott van benne a múltja.”⁵³ A horizontok közti közvetítés hermeneutikai eljárásai a kulturális eredet kérdésével szemközt elsősorban a bekövetkezés szükségszerűségét tudják beláthatóvá tenni. Ha az eredet autoritása nem valamely felderíthető pontszerűségben van, hanem az eredni hagyás erejében, akkor, utaltunk rá, az új kérdezésmód lényegi tárgya – mely itt források híján maga a hozzáférhetetlenség – visszahat a diszciplína keletkezési módjára is. Úgy szólván szükségszerű tehát, hogy a kultúra értelmezése a hasonlóan dokumentálhatatlan kezdetek kutatási hagyományáról vesz mértéket és saját eljárásait – a mítosz-, illetve a vallásértelmezés eszközeitől való artikulált elhatárolással – kialakítva kezdi meg kikülönülését a szellemtudományi integráltság állapotából. Egyebek közt olyan kérdések mentén, hogy vajon a mítoszi történetek változékonyságával és a vallás kanonikus szövegeinek változathatlanságával szemközt hogyan viselkednek és mire nézve értelmezendők egyáltalán azok a ránk maradt kulturális dokumentumok, amelyek a kulturális eredet magyarázatának másodlagos „forrásaiul” vehetők.

A kikülönülés lassú történeti útjának megfelelően csak a 19. század legvégén jelenik meg ennek a jóval korábban kezdődött folyamatnak a diszciplináris reflexiója. Számottevő terminológiai előzmények híján – és tudós kollégái unszolására – Rickert maga is csak 1894-ben próbálkozik meg a kultúratudomány (*Kulturwissenschaft*) fogalmának bevezetésével.⁵⁴ Itt akár úgy is fogalmazhatnánk,

⁵³ DROYSEN, I. m., 422.

⁵⁴ „Egy általánosan használt és elfogadott közös *névnek* a hiánya közel hozza azt a kérdést, vajon ezzel nem párhuzamos-e egy pontosan meghatározott *fogalom* hiánya is, és épp ezért az itt következő fejtegetések célja, hogy kifejtsem azt a fogalmat, amely a nem természettudományos diszciplínák közös érdekeit, feladatait és módszereit meg tudja határozni, és a természetbúvárokéval

hogyan az a folyamat, melynek mai végpontján a materiális kultúratudományok úgyszólván okkupálták a hagyományos szellemtudományi területeket, a természettudományok és szellem- (vagy humán) tudományok 19. századi oppozíciójának olyan felülvizsgálatával vette kezdetét, amely már ekkor *materiális* tényezők bevezetésével artikulálta újra a nem-termesztudományi kutatás kérdezői érdekelttségét. Az ugyanis nagyon feltűnő, hogy az elhatárolás tárgyi-tartalmi szempontjait Rickert újkantianus eljárása a kétfajta tudományos érdeklődés érvényesebb különbségeivel igyekszik felülírni. Jó példája ennek a kultúra olyan *értékhangsúlyok* mentén való újraértése, amelyek már nem csupán szellemi folyamatokra korlátozzák annak kiterjedését: „Természeti termékek az olyanok, amelyek szabadon nőnek ki a földből. Kultúrtermékeket is hoz a szántóföld, de csak akkor, ha az ember szántott és vetett. Eszerint tehát a természet összességén a magától keletkezett, a »született« és a maga saját »növése« hagyatott dolgokat értjük. A természet fogalmával szemben áll a kultúra; ez nem más, mint azon dolgok összessége, melyeket az értékcélok szerint cselekvő ember vagy közvetlenül hozott létre, vagy pedig ha már megvannak, legalább a hozzá tapadó értékek kedvéért szándékosan ápol.”⁵⁵ A kultúraértelmezés szaktudományi differenciálódása a 18. századi kezdetekhez képest tehát a századfordulón két tényező újszerű összehangolásával megy végbe. A természeti keletkezésnek az emberi előállítású világba való részleges beépülése ugyanis, mely jelentősen kiszélesíti a humán műként értett kultúra tartományait, csak azért következhetett be végbe éppen a századfordulón, mert a romantikához képest időközben *materializálódni* kezdtek a kulturalitáshoz való odatartozás ismérvei.

A szellemtudomány hagyományosan vett tárgyköreinek tovább-artikulálódása így azután bizonyos szükségszerűséggel vezetett a *szellemi* tartományban megalapozott „művelődési” (Bildung-jellegű) kultúrafogalom revíziójához. Bár a klasszikus-romantikus korszak – s különösen annak első szakasza – nem törekedett a kultúra szubsztancializálására, de Herdertől Schilleren át Hegelig elsődlegesen a szellemi művelés formájaként határozta meg azt. Ilyen módon egy olyan immateriális képzetkörre koncentrált a kulturális jelenséget, amely azért ölthetett mégis alakot az ember *lelki-szellemi* kiteljesedésének és szabadságának eszméjében, mert eredete szerint nem volt levezethető a natúrából. Vagy, ahogyan majd még Simmel is fogalmazta: „A szellem számtalan olyan képződményt állít elő, amelyek sajátos önállósággal tovább léteznek, függetlenül attól a lélektől, amely

szemben el tudja határolni. Azt hiszem, hogy a *kultúrtudomány* szó jelöli e fogalmat legjobban...”
Heinrich RICKERT, *Kultúrtudomány és természettudomány = Történetelmélet*, II., szerk. GYURGYÁK János – KISANTAL Tamás, Osiris, Budapest, 2006, 193.

⁵⁵ *Uo.*, 202.

alkotta őket, ahogy ama másiktól is, amely befogadja vagy elutasítja őket.”⁵⁶ (Simmel kései példája itt azt szemlélteti, hogy ez a hagyomány a klasszikus modernség korszakküszöbén sem szakadt meg. Szinte töretlennek mondható az a folytonosság, amely a kultúra szellemi, sőt lelki „lokalizációjának” gondolatát Burckhardtól⁵⁷ egészen a kései T. S. Eliotig⁵⁸ továbbítja.)

A 19. század végétől fogva azonban, mint láttuk, épp a megkülönböztetés ismérveinek medializálódása következtében nem bizonyultak már olyan magáról értetődőnek azok az („egzakt”) ismeretelméleti műveletek, amelyek természet és kultúra rigid elválasztására irányultak. A ráció vezérelte emberi perfektibilitás kanti kritikájának nyomvonalán most az érték/esség,⁵⁹ a mediális kimeríthetlenség⁶⁰ és a hatás/következmény⁶¹ jegyében veszi kezdetét a szellemi-művelődési kultúrafogalom kiterjedt revíziója. Ez pedig – nemritkán kultúrkritikai hangsúlyok kíséretében – az örökölt szellemi-művelődési modell klaszikus-idealista kontúrjainak elbizonytalanodásával járt együtt. A kultúra jelentésének ilyesfajta disszeminálódása következtében a harmincas évektől kezdve lényegében már minden számottevő definíciós kísérlet elsősül annak dilemmáival szembesült,

⁵⁶ Georg SIMMEL, *Philosophische Kultur*, Kröner, Leipzig, 1919², 223.

⁵⁷ „Kultúrának nevezzük a szellem ama fejleményeinek összességét, amelyek spontán történnek és nem tartanak igényt egyetemes vagy kényszerítő érvényre.” Jacob BURCKHARDT, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, szerk. Rudolf MARX, Kröner, Stuttgart, 1978, 57.

⁵⁸ „Felfogásunk szerint a kultúra és a vallás két különböző aspektusa ugyanannak a dolognak. [...] Gondoljuk csak el, hogy amit hiszünk, nem pusztán olyas dolog, amit szabályokba foglalunk és elfogadunk, mert viselkedésünk maga is hit, s még a legtudatosabb és legkifinomultabb ember életének is van olyan szintje, ahol a hitet és a magatartást nem lehet egymástól elválasztani.” Thomas Stearns ELIOT, *A kultúra meghatározása*, Szent István Társulat, Budapest, 2003, 30., illetve 32–33.

⁵⁹ „A kultúra fogalma *értékfogalom*. Az empirikus valóság annyiban «kultúra» a számunkra, mert és amennyiben értékeszméssel hozzuk kapcsolatba a valóságnak azokat az alkotórészeit – és csak ezeket – foglalja magában, amelyek eme kapcsolaton keresztül jelentősek lesznek a számunkra.” Max WEBER, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tübingen, 1988², 166.

⁶⁰ „Az ember a »szimbolikus formákban«, melyekben lény(eg)ének és tudásának legsajátabbja van ott, egy olyan feladat megoldását hajtotta végre, amelyet az organikus természet mint olyan nem volt képes megoldani. A »szellem« teljesítette azt, ami megtagadtatott az »élettől«. Az egyedinek a keletkezése és hatása itt egészen más, mélyreható módon van összekapcsolva az egészével. Amit az individuumok éreznek, akarnak és gondolnak, nem marad elzárva bennük; a műben tárgyasul.” Ernst CASSIRER, *Zur Logik der Kulturwissenschaften. Fünf Studien*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994, 126. Így azonban olyan kölcsönös közvetítettség alakul ki, melynek során „[a]z Én – írja másutt Cassirer – nem egyszerűen csak a saját, számára kezdettől adott formáját nyomja rá a tárgyakra, hanem ezt a formát azoknak a hatásoknak az összességében találja meg és nyeri el, amelyeket a tárgyakra gyakorol és amelyeket azoktól vissza(kapva befogad.” Uő., *Philosophie der symbolischen Formen*, II., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1977, 239.

⁶¹ „A valamely értelemben alkotó lélek vibráló, fáradhatatlan és a határtalanba fejlődő életével a saját szilárd és elvben megingathatatlan terméke áll szemben, azzal az kísérteties (*unheimlich*) visszahatással, hogy megrögzítse, sőt megbénítsa ezt az eleveiséget; gyakran olyan ez, mintha a lélek termékenyítő dinamikájának saját terméke okozná a halálát.” SIMMEL, *I. m.*, 228–229.

hogy a spekulatív szubsztancializmus és a korlátozhatatlan permanencia feszültségének terében miként szilárdíthat meg olyan kultúrafogalmat, amely egyáltalán operacionalizálhatóan bizonyul. Ennek megfelelően – a minimalista pragmatizmustól⁶² a propedeutikai extenzió⁶³ át a monopolizált mediális materializmusig⁶⁴ – meglehetősen széles is azoknak a definícióknak a színeke, amelyek a kultúraértelmezés diszkurzív terét azóta betöltik. A jelen kultúrakutatásának mindezek okán egyedül talán azt a premisszát övezi közmegegyezés, hogy a kontingens képződésű kultúra az egyetlen, amiről bebizonyítható, hogy rajta kívül nincs más történeti a priori.

⁶² „Elegendő tehát megismételni, hogy a »kultúra« szó a teljesítmények és intézmények (*Einrichtungen*) teljes összességét jelöli, amelyekkel az életünk eltávolodik állati őseinkétől és amelyek két célt szolgálnak: az ember természet elleni védelmét és az emberek egymás közti viszonyainak szabályozását.” Sigmund FREUD, *Gesammelte Werke*, XIV., *Werke aus den Jahren 1925–1931*, Fischer, Frankfurt am Main, 1999, 448–449.

⁶³ „A kultúratudomány az ember előállította intézményeket, az emberek közötti – főként mediális közvetítésű – cselekvés- és konfliktusformákat, valamint ezek érték- és normahorizontjait kutatja. E munkája során a kultúr(ák)ról szóló elméleteket és a [tudományos] munka olyan materiális mezőnyeit alakítja ki, amelyeket szisztematikus és történeti vizsgálatok tárgyává tesz. Ennyiben a kultúratudomány számára az egészként értett kultúra egyszersmind tárgyát és kereteit is képezi saját operatív eljárásainak.” Hartmut BÖHME – Peter MATUSSEK – Lothar MÜLLER, *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2000, 104.

⁶⁴ „A döntő ösztönzés, amelyet a kultúratudomány a húszas években kapott, annak felfedezésében állt, hogy minden kulturális gyakorlat [...] kultúrtechnikaként írható le.” KITTLER, *Eine Kulturgeschichte...*, 16. Kittler itt azonban csupán ama elgondolásának történeti előzményeire utal, amely – McLuhan *Understanding Media* című munkájára (1964) támaszkodva – már 1986-ban médiumfüggőnek nyilvánított minden kulturális megnyilatkozást. Márpedig ha a mindenkori kommunikáció médiumainak materialitása megelőzhetetlen módon befolyásolja egy kultúra jellegét és karakterét, akkor nem maga az emberi alkotású világ (= a kultúra) válik apriorivá, hanem annak mediális technológiája. „Ha a médiumok antropológiai apriorik – hangzik Kittler meglepő következtetése –, akkor egyáltalán a nyelvet sem találhatták föl emberek; az embereknek a nyelv háziállatai, áldozatai és alattvalói gyanánt kellett keletkezniök. [...] [K]ezdetben volt a szó és a szó Istennél volt. Csak nem mint beszéd, ami az állatoknak is sajátja, hanem írás gyanánt, amelynek a tároló- és továbbító képessége egyáltalán kultúrát tett lehetővé.” Friedrich KITTLER, *Grammophon – Film – Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin, 1986, 167.

Figura és anomália

Kazinczy Ferenc (és) a Mondolat szerzője

Tudni a nyelv törvényeit elmulthatatlanul szükség, szükség azt is tudni, mi van szokásban: de azt is szükség tudni, mi adhat trópicus díszet, s el nem feledni, hogy kevés regula van kifogás nélkül, és hogy a regulától eltávozni sok helyt trópus vagy figura, s nem anomalia.

(Kazinczy Ferenc, *Dayka élete*)

I. Közbevetés és perjel

Először is (leginkább) az alcímben szereplő zárójelre és a mögötte lévő névelőre hívnám fel a figyelmet. A zárójel nélkül az itt (vagyis az alcímben) mondottak viszonylag jól érthetőek volnának: *Kazinczy Ferenc és a Mondolat szerzője*. A zárójel ártatlannak tetsző alkalmazása, pontosító, habár jelentéktelennek tűnő közbevetésként mégis alkalmas arra, hogy zavart keltsen. A zárójelen a *kijelentés* lehetségesnek tűnő *értelme*, ha szabad egy hasonlattal élnem, *gellert* kap: akadályba ütközik, és ezért irányt változtat, ügye megghiúsul, az elbeszélés tervbe vett eseménysorozata nem óhajtott irányba terelődik. A kötőszó illetően való kiiktatása, jelentéktelenné tétele a zárójel mögött lévő határozott névelőt állítja előtérbe. A közbevetés nélkül olvasható „a” határozott névelő egy látszólag értelmetlen, habár grammatikailag helyes kijelentést eredményez: *Kazinczy Ferenc a Mondolat szerzője*.

Miképpen lehetséges ez?

A *Mondolat* szerzője nem Kazinczy Ferenc volt. Az 1813-ban megjelent *Mondolat* Somogyi Gedeon szerkesztői tevékenységének köszönhető, vélt szerzői között pedig több nevet is említhetünk, de Kazinczyét a legkevésbé. Miképpen lehet ez a filológiailag irreleváns kijelentés mégis igaz? Törekvésem, hogy egy mondaton belül mutassak be egy látszólagos anomáliát, nem öncélú törekvés. Az irodalomtörténet írásban „nyelvújítási harc”-ként megnevezett, a 19. század első harmadában lefolyt nyelvi „pör” – egy talán megengedhető szójátékkal élve – perjelein sorozatosan gellert kap az értelem, kizárva az egyértelmű és egyoldalú

értelmezői döntések lehetőségeit. Elbeszélésünk arról kívánja meggyőzni majd az olvasót, hogy a perjel(ek)en irányt változtató értelem hogyan képes ezt a filológiai értelemben pillanatnyilag irreleváns kijelentést (*Kazinczy Ferenc a Mondolat szerzője*) mégis a legtermészetesebb, habár mulatságos módon olvastatni. A jelekkel való játékot, vagyis azt, hogy egy mondaton belül beszélhessünk Kazinczyról és a *Mondolat* szerzőjéről, illetve Kazinczyról mint a *Mondolat* szerzőjéről, éppen az elbeszélendő történetben felbukkanó trópusok és figurák, és persze az ezekből következő anomáliák teszik lehetővé. Ezek szerint pedig igenis Kazinczy Ferenc a *Mondolat* szerzője.

A *Mondolat* a Kazinczy szövegek által kiprovokált vitához szól hozzá, első-sorban bizonyos jelenségekre, vagy ha jobban tetszik: figurákra (amely figurák éppúgy lehetnek személyek, mint ahogyan diszkurzív nyelvi alakzatok) adott szatirikus válaszként.¹ A nyelvújítási pör kezdeti szakaszában ugyanis jellemzően nem a nyelv kérdése kerül a középpontba: a ténykérdés szinte másodlagos. A pör sokkal inkább szól személyekről, hatalompolitikai kérdésekről (a literatura terének uralását jelentő kanonizációs szándékok értelmében), ennek kritikájának mikéntjéről, az értelmezői közösségek megképződéséről és azok olvasásmódjairól, a műfajok (elsősorban a szatíra és a paszkvillus) által is képviselt beszédmodok

¹ Kazinczy fontosabb diszkurzuskezdeményező szövegei: *Poetai epistola Vitkovics Mihály barátomhoz* (1811), *Tövisek és virágok* (1811 – a továbbiakban TésV), *Recenzió Himfy szerelmeiről* (1809, 1814). Fontos megjegyezni, hogy mind a Vitkovics-episztola (lásd KAZINCZY Ferenc *Összes Költményei*, s. a. r. GERGYE László, Balassi, Budapest, 1998, 160–166., illetve lásd még a jegyzeteket: 394–395., 402–403. [*RMKT XVIII. század*]), mind a *Tövisek és virágok* ([KAZINCZY Ferenc] *Tövisek és virágok*. Széphalom, 1811. (Hasonmás kiadás a Tiszáninneni Református Egyházkerület Nagykönyvtárában [Sárospatak] őrzött példányról, szerk. CSORBA Csaba, 1987.) még a szerzői név feltüntetésével) jelent meg (lásd még a 11. lábjegyzetet). A *Himfy*-ről írott bírálat (a német nyelvű változat után – *Annalen der Literatur des In- und Auslandes*, 1809) magyar nyelvű változatának végén Kazinczy azonban már azt jegyzi meg, eléggé hangsúlyosan, hogy – ellentétben az *Annalis* institutumaival – itt *jónak látja nevét feltüntetni*: „hogy azok, akik meg nem foghatják, hogy dicsérni hízkelkedés s gáncsolni idegenkedés nélkül lehessen, érezzék, hogy tiszta lélekkel jártam el dolgomban. Aki tettemet vádolni akarja, így tudhatja, kit vádoljon. Én azt hiszem, a nemzet izlését semmi sem tisztíthatja inkább, mint a bátor igazságos recenziók [...], s e közhaszon kedvéért bátran fogom kitenni magam azon kedvetlenségeknek, hogy egyik vagy másik írónk gáncsomért megnehezeltetni talál. *A feddtelenség legbiztosbb patzs*, azt mondja egy görög író és a lelkiismeret nyugtató szava.” (Erdélyi Muzéum, Kolozsvár, 1814. Első füzet, 72–89. = KAZINCZY Ferenc, *Versék, műfordítások, széppróza, tanulmányok*, vál., szöveggyűjt., jegyz. SZAUJER Mária, Szépirodalmi, Budapest, 1979, 733–747., idézet: 746.) A szerzői onímia előtérbe kerülése tehát morális döntés Kazinczy részéről, amely azonban a „pör” nyitó aktusában még egyáltalán nem volt jellemző. Későbbi méltatlankodása és feledékenységéért ezért is lehet meglepő: „En Himfyt recenseáltam, 's alá írtam nevemet. Sicariusi döfést nem szoktam adni, mint a' Mondolatisták. Az én lelke nem ismer irigységet 's kevélységet, de az élességet nem szégyellem, 's tudom hogy az mit használ.” Kazinczy Ferenc Kölcsey Ferenchez, Széphalom, 1815. június 2–3. KÖLCSEY Ferenc, *Levelezés*, I., 1808–1818, s. a. r. SZABÓ G. Zoltán, Universitas, Budapest, 2005, 383–389., idézet: 384.

alapvetően inkább morális aspektusairól, és persze a felsorolt kérések képlékenységről. Nyilván a legszembeötlőbb eme figurák közül Kazinczy alakja. A *Mondolat* (az egyszerűség kedvéért) éppen ő ellene fordul, Kazinczy latens és explicit hatalmi törekvéseit kérdőjelezve meg a kifigurázással. Az ellenfelek személyes ellenfelek, nem elvi vitapartnerek, a személy és a személyt jellemző nyelvhasználat támadása lényegesebb az elvi kérdéseknél. A személy ritkítása (a diszkurzusban megjelenő perszonalifikáció alakzataként) alapvetően a hatalmaskodónak ítélt tekintély lebontásában érdekelt. A tekintélyrombolás során alkalmazott perszonalifikációs eljárások, beszédmodok és bizonyos műfajok túlmutatnak az adott diszkurzuson, a személyértés kapcsán felmerülő etikai kérdések akár a polgári peres eljárások alapjául is szolgálhatnak.² A *Mondolat* összetett válaszcéljesség tehát a Kazinczy provokálta vitában. A „Mester” nyelvi és képi megkonstruálásával és karikírozásával együtt a szemben álló felek (nyelvi és beszédmodbeli) határainak kijelölését és karakterizálását is elvégzi, olyan szöveg kontextust is létre hozva, amelyben Zafyr Czenczi (azaz Kazinczy Ferencz) nem csak sajátos feminitást kap, de ezzel együtt a *Mondolat* szerzőjévé is válik. Eme paródiával (és az abban rejlő anomáliákkal) a válaszra készített önképződése (a „kazinczyánus tábor” felállítása) is megtörténik. A *Felelet* pedig – eme jelenség inverzeként –, a *Mondolat* olvasás- és fogadtatástörténetének, pontosabban emez értelmezői közösség önreprezentatív olvasás- és értésmódjának paródiájával a *Mondolat* híveit, a *Mondolat*-ot olvasó értelmezői közösséget képzi meg, amelyben az ellentábor olvasását alapvetően a szerző tudatlanságából és reflektálatlanságából, a nyelvi humor és a szatíra elégtelen voltából fakadó félreolvasások és félreértések jellemzik. Ha tömören és ismert módon kívánnánk jellemezni mindezt, akkor a *Mondolat* valójában azt mutatja meg, ahogyan a „neológusok” beszélnek: „Így beszéltek ti”. A *Felelet* pedig erre adott válaszként azt, ahogyan a másik fél, vagyis az „ortológusok” olvasnak: „Így olvastok ti”.³ A *Felelet*-et író Kölcsey Ferenc és Szemere Pál végül is szellemes paródiával (humorral és szatírával) válaszol a *Mon-*

² A polgári vétkekről (*Delicta Civilia*), ezen belül is a bectelenítésről (*Dehonestatio*) lásd: [Kövy Sándor], *A' Magyar Törvénynek rövid Summája*, Wéber Simon Péter költséggel és betűivel, Pozsonyban, 1789, 59–60. (Hasonmás kiadás a Tiszáninneni Református Egyházkerület Nagykönyvtára [Sárospatak] példányról, szerk., s. a. r. CSORBA Csaba, 1989.)

³ Kazinczy a TésV-ben *palaeologosokat* és *neologosokat* említ: eleve megosztó retorikával él tehát, elsősorban a debreceniek ellen irányítva töviseit (Vö. TésV, *A' Neo- és Palaeológosz*, 7–8, illetve magyarázatok 47.). Az ortológus és neológus megnevezések megosztó és leegyszerűsítő kettőssége jórészt ebből fakad. Hogy a vitához és provokációhoz szükséges megosztás mégis mennyire kétélű, azt Kazinczy saját bőrén tapasztalja meg, amikor a *Mondolat* az általa is kárhozott túlzó neologista írók közé illeszti. A megosztó retorika és hagyomány szemlélet háttéréről, ennek következményeiről illetve revíziójáról lásd: CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Akadémiai, Budapest, 1990, 59–103.

dolat szarkasztikus paródiájára, követve az ellenbeszédnek az eredeti beszédből építkező, azt ki- és felforgató retorikai logikáját. Mindaz, ami aztán eme szövegek egykorú fogadtatása során történik, a regulától (egy nyilvános pör retorikailag és morálisan belátható szituációjától, vagy éppen a műfajok kanonikusnak hitt vagy remélt rendjétől) való olyan eltávozásnak tekinthető majd, amely nem „trópus vagy figura” lesz, hanem sokkal inkább anomália.

II. A Mondolat

A most elbeszélendő történet a *Felelet a' Mondolatra néhai Bohógyi Gedeon Úrnak* című szöveg olvasásával kezdődik, és valahol ezzel is ér véget.⁴ A *Mondolat* olvasását a *Felelet* olvasásával kívánjuk majd elvégezni, amennyire ez lehetséges.⁵ (Az egykorú olvasási horizont visszanyerésének ez a módja a humoros és szatirikus, kevésbé jellemző értelmezéseket, míg a fogadtatás később elbeszélendő jelenségei a paszkvillus-értelmezéseket teheti láthatóvá.) Éppen ezért a *Mondolatról* most csak leíró jellegű bemutatást készítünk.⁶ A munka címe konkrét műfaji megjelölés is egyben, amely oratiót, beszédet ígér, ugyanakkor a *Mondolat* mégsem kizárólag beszéd, sokkal inkább olyan szövegegyüttes, amely bevezetői mellett egy rövid, a neologista nyelvi törvényeket áttekintő, három cikkelyből álló értekezést (*Mondolat. A' Magyar Nyelv' Kimiveléséről, és azt tárgyazó Külömbféle Segédéről*), és egy (neologista) szótárt (*Szótár*) tartalmaz, amint arra a teljes cím is utal.⁷ A *Mondolat* különféle műfajú szövegei funkciójukat tekintve három nagyobb egységre oszthatóak. A bővítményekre, azaz a könyv mint szöveghordozó médium

⁴ *Felelet / a' / Mondolatra / néhai / Bohógyi Gedeon Úrnak. / „Mondolat. Sok bővítményekkel, és egy kiegészített új Szótárral együtt. Dicshalom (azaz Wészprém) 1813.”* című Pasquilusára. // Pesten, Trattner Ján.Tam. Betűivel 1815. (A továbbiakban: *Felelet* 1815.)

⁵ A két szöveg egymástól aligha elválasztható (beszéd és válaszbeszéd), miként sajátosan egységes egykorú és későbbi megítélésük is kihat egymásra (ti. ami jó lehetne benne, azt is elrontja a durva személyesítés). A két szöveg bizonyos értelemben reprezentatív: az úgynevezett nyelvújítási harc szinte összes jelentékeny mozzanata, figurája, problémája (intertextusként, allúzióként, idézetként stb.) felismerhető benne. A *Mondolat* és a *Felelet* egymást olvasó szöveggént való olvasása csak úgy az irodalomtörténet nagy adóssága, mint ahogyan a *Felelet*nek a Kölcsey-féle humor és ironia, illetve a kritikusi beszéd- és normarendszer korai darabjaként való vizsgálata. Talán túlzás nélkül állítható, hogy a *Felelet* és a *Mondolat* későbbi története és olvasása az irodalomtudomány elvesztett paradigmája, a nyelvtörténet által kisajátított és elhanyagolt történet.

⁶ *Mondolat. Sok bővítményekkel, és egy kiegészített új-szótárral együtt, Dicshalom, 1813* (A továbbiakban: *Mondolat* 1813.)

⁷ A cím fő elemének – *mondolat* – értelmezhetőségére a *Szótár* tesz majd ajánlatot, lásd ennek alcímét: „A' Nyelvmívelők', szorgszerények' által, részint természetett, részint öltöztetett újj Magyar szók' mostani helyesített Jelenteteinek értésére.”

peritextusaira (címlapkép és -szöveg, dedikáció, mottó); a kiadói szövegekre: *Édes Anygalmém, Vezérszó*, előfizetői felhívásként *Hiresztelés*, és hibaigazító *Függelék*; illetve a belső, a szövegek egészén, lapalji jegyzetként végigfutó kommentárszerű megjegyzésekre.

A képi peritextus. A *Mondolat* címlapképének objektív leírásának lehetősége erősen kérdéses: a metszet szinte csak értelmezéseiben nyerhet bármiféle értelmet.⁸ A metszet a szöveges peritextuális mező önálló képi illusztrációjaként, a képi- és szöveges peritextusok egymásra ható összjátékában tanulmányozható. Ezekre az adott szöveghelyeken röviden utalunk majd. A metszet alatt olvasható versszöveg (kézzel írott) képaláírásként olvasható. A Vályi Nagy Ferencről származó idézet nem pontosan idézi Vályi Nagy ódáját, mi több, az eredeti szöveggörnyezetből kiszakítva egészen más értelmet nyer a szöveg.⁹ Feltehetően a képhez kiválasztott és hozzá igazított szövegrészlet így a *Pannon Énekes*ről szól, aki a haza nagy költője lesz. A kép és a képaláírás összefüggésében a metszeten látható alak sem lehet más, mint eme *Pannon Énekes*.¹⁰

Műfaji kódok (A *Mondolat* belső címlapja):

MONDOLAT. // Sok Bővitményekkel, / és egy / Kiegészített Újj-Szó-
tárral / együtt. // Angyalbőrbe kötve, egy Tünet-forint. // DICSH[A]
LOM.¹¹ / 1813.

⁸ ONDER Csaba, *Egy „paszkvillus” anatómiája. Kazinczy Ferenc a Mondolat címlapján?* = *Ragyogni és munkálni. Kultúratudományi tanulmányok Kazinczy Ferencről*, szerk. DEBRECZENI Attila – GÖNCZY Monika, Debreceni Egyetemi, Debrecen, 2010, 183–192.

⁹ „A’ bõlts APOLLÓ’ függve-hevert ezüst / Lantjára kezd egy Isteni bájoló / Erõ patakka folyni, ’s Pannon’ / Énekesit heve lelkesíti. // Örülj Hazám – már látta Te benned a’ / Bõldog Jövendõt! // Nagy.” Az eredetei szöveg: „A’ bõlts Apolló’ függve hevert ezüst / Lantjára lezd egy Isteni bájoló / Erõ patakka folyni ’s Pannon’ / Énekes’it heve lelkesíti // Örül Hazám – már látta te benned e’ / Bõldog Jövendõt még mikoronn valál / Vidék’it édes Nemzetemnek / Lelki Barátjaival bejárni.” (Vö. VÁLYI Nagy Ferenc, *JÓ’SÉFHEZ, Ó Királyi Fõ Hertzegségéhez; Magyar Ország’ Palatinusához 1806-dikbann. = Ódák Horátz’ mértékéim*, Kassa, 1807, 72. <http://www.tankonyvtar.hu/szepirodalom/odak-horatz-mertekeimn-080905-103>) Lásd még: ONDER, *I. m.*

¹⁰ A metszet és a versidézet mint képaláírás az emblémaköltészetet idézi, ahol vers és kép egymásra utalásaiból – akár rejtvényyszerűen – bonthatja ki a szemlélő-olvasó a rejtett tartalmakat.

¹¹ Kazinczy 1793-tól kezdve nevezi kisbányácskai otthonát Széphalomnak, de a Széphalmy Vintze álnevet már 1790-óta használta az Orpheus kiadójaként (vö. *Első folyóirataink: Orpheus*, s. a. r. DEBRECZENI Attila, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2001, 10., illetve: 390., 422.). Az ALZ-ban (1816) a vitáról írott német nyelvű ismertetésében Rummy Károly megemlíti azt a szóbeszédet, hogy Kazinczy bizonyos „fekete taláros jóakarói” a Széphalom mintájára képzett Dicsalomban lévő *D-t P*-nek ejtik, obszcén jelentést hozva ezzel létre. Vö. RUMMY Károly, *A Mondolat és a Felelet bírálata az Allgemeine Literatur-Zeitungban*, Halle u. Leipzig, 1816. IV. 308–311 = *Felelet a Mondolatra. Pesten 1815. Függelék: A Mondolat és a Felelet egykorú bírálatai és Somogyi Gedeon válasza a Feleletre*, kiadta BALASSA József, Franklin-Társulat, Budapest, 1913, 83–88., idézet: 85. (A továbbiakban: *Felelet* 1913.)

A bővített cím egy beszédet ígér (mondolat ti. *oratio*), amely sok bővítménnyel (a szöveget körbevevő, a könyv mediális terében megjelenő kiadói peritextusokként), és egy (valamihez képest már bővített, „kiegészített”) új szótárral együtt jelenik meg. A következő külön-külön oldalakon egy idézet (mottó) és egy dedikáció található. Az idézet a *Tövisek és Virágok*ból való, előre jelezve mindazt, ami a következőkben (a *Mondolatban*) várható, azaz *bosszút az otromba beszédért* (ti. Kazinczy és a *Tövisek és Virágok* otromba beszédéért).¹² A kiadói dedikáció helyét és funkcióját tekintve teljesen szokványos kiadói ajánló dedikáció. Ami nagyobb figyelmet érdemel, az a kitüntetett olvasó, azaz Zafyr Czenczi, akinek *neve*, a *kiadóhoz való viszonya* (ifjú hölgy rokon), és *neme* (mind a biológiai – *sex* –, mind a társadalmi nem – *gender* – értelmében) szerepet játszik majd. Fontos az is, hogy a *Mondolat*nak nincs megnevezett szerzője, itt és a későbbiekben is következetesen a névtelen *Kiadó írja alá* a szövegeket.

ZAFYR CZENCZINEK

Kedves Cousinémnek,

Mivelt lelkű onkelem'

Jó leányának.

//

hálás buzgalommal

tulajdonolja

a' Kiadó

Zafyr Czenczi neve olyan anagrammatikus név, amely az eddigi peritextuális mozzanatok alapján is (vö. Dichsalom, idézet a TésV-ből) kétség kívül Kazinczy Ferenc nevét teszik felismerhetővé (Zafyr Czenczinek = Kazinczy Ferencz). Az ilyen módon Kazinczynak szánt és neki címzett *Mondolat* azonban az olvasó számára azonosíthatóvá tett személy alakját is megképzí, Kazinczyt nem csak a metszeten látható bajszos *költő*, a Helikonra szamaragoló *férfi* figurájával, de Zafyr Czenczi alakjával is egyértelműen azonosítva, aki a Kiadó kuzinja (unokahúga), nagybátyjának *leánya* és a *Mondolat* kitüntetett *női olvasója* is egyben. Kazinczy neve konkrétan tehát nincs leírva, alakja nincs élethűen ábrázolva, a képi és szöveges peritextuális jelenségek együttese azonban mégis alkalmasak arra, hogy a „Kazinczy Ferenc” névvel jelölhető jelenségalmazt felidézzék.¹³A Kiadó

¹² „Szent Andrástéa, / mérj bosszút ez otromba beszédért!”; a TésV-ben: *A' Nehéznyelvű*, TésV 4., ill. magyarázatok: 44–46.

¹³ Az, hogy ez az anagramma jól elérhető, azt éppen Radó Sándor levele bizonyítja, aki elsőként küldi meg Kazinczynak a *Mondolat* egy példányát (lásd: KANYARÓ Ferenc, *Egy érdekes adat a Mondolatpörhöz*, Erdélyi Múzeum 1892, 563–564.) Lásd még Kazinczy válaszával együtt: *Kazinczy*

és Zafyr Czenczi vérségi és olvasói kapcsolata, illetve ennek jelentősége az ezt követő kiadói peritextusban bontakozik majd ki teljes egészében.

(1) Az *Édes Angyalném* címet viselő szöveg a *Mondolat* szövegterében lényegében a dedikációhoz kapcsolódik. Rendelgetése a szöveg létrejöttét mintaolvasójának bemutatni, beszédmódját és formáját tekintve személyes hangvételű kiadói ajánlólevél. Különösen a címet (megszólítás), illetve az aláírást (*a Kiadó*) követő sorok utalnak ez utóbbira (hétköznapi reflexiók és tanácsok). Tárgyát tekintve két dologról szól alapvetően: a szerzőről és művéről, ennek tulajdonságairól és motivációiról, illetve, éppen az ajánlás miatt, a *Mondolat* egyik lehetséges olvasójáról és az olvasás ajánlott módozatairól. A dedikációt követő, helyét és funkcióját tekintve szokványos kiadói peritextus a fiktív név fiktív alakjának (Zafyr Czenczi) megkonstruálását is elvégzi, ami így együtt nem várt, egyedül a *Felelet* által némiképpen reflektált anomáliához vezet. Kazinczy nevéből női nevet alkot a szerző, eme név hordozója egy fiatal nő, aki a *Mondolat* kiadójának rokona, egy nagy tudós lánya. A már *elholt* „mivelt lelkü onkel” ugyanis egy nagy nyelvész volt, a *Mondolat* most közrebocsátó Kiadó így nem csak vérségi alapon, de szellemiekben is rokona mindkettőjüknek, hiszen eme családi tudós hagyományok örököse és fenntartója is egyben.¹⁴

Figyelemre méltó a rövid dedikációban már jelzett rokoni viszonyrendszer kibontása, és ennek következménye. Eszerint az *édes Angyalné* (a. m. ’szülőanya’ – vö. *Szótár*), azaz Zafyr Czenczi a Kiadó unokahúga, a Kiadó elhunyt nagybátyjának (onkel – aki apjának vagy anyjának volt testvére) leánya, aki most a Kiadó nőtestvérénél (*Vértestném*) lakik. A szövegből megtudjuk, hogy a nagybácsi „nagy Beszéltetudós” volt, de immár *halott*. Leánya, vagyis Zafyr Czenczi még hajadon, és nem csak apja, vagyis a nagybácsi nevét (Zafyr) viseli, de apjához

Ferencz levelezése, XI. kötet, s. a. r. VÁCZY János, MTA, Budapest, 1901, 515–517. A névjáték a *Feleletben* is folytatódik, az anomáliákat pedig fokozza, hogy a fikciós szövegterében felbukkanó nevek hatása és értelmezésmódja a diszkurzus szövegterének egészében felbukkan. Például Kölcsey nevét is sokan pseudo-névként olvassák majd; illetve Kisfaludy Sándort vélik eleinte a *Mondolat* szerzőjének, aki Somogyival „csak magát fedezi” (vö. Berzsenyi Dániel Helmeczi Mihálynak, Mikla, 1814. május 20. BERZSENYI Dániel *Összes művei*, s. a. r. MERÉNYI Oszkár, Szépirodalmi, Budapest, 1978. 459.)

¹⁴ A nőalak és a név kapcsán eldönthetetlen, hogy melyik volt előbb: a fiatal nőalak vagy az anagramma ötlete. A *Czenczi* név több ismert Kazinczy- (és Berzsenyi-) versben előfordul, mi több, így hívták Kazinczy kedvenc lovát is („A Kesely nevű ló fia Czenczi, 1802 március 31-én született, szegsárga” MTAK Kt. RUI 4r. 15sz. 272.; Czipra Mariann szíves közlése). A Zaphyr a görög *zaphuros* szót is felidézheti (ísmét csak kedvelt antikizáló reminiscencia), és nem mellesleg éppen a TésV által is alkalmazott beszélő nevek felől is olvasható beszélő név (Zafyr = Zyfra), ahol a cifraság, tarkaság negatív jelzői tonalitású. (Zafyr Czenci = Zyfra Incze = Kazinczy Ferenc). A Zafyr Czenczi így egyszerre lehet *anagramma*, *beszélő név*, illetve egy jelenség (Kazinczy) *indexe*.

„hasonérzelmű” is (a beszédtudományt illető vonzódásában). Az elholt „művelt lelkű onkel” egyaránt példaképe a Kiadónak és Zafyr Czenczinek is. Zafyr Czenczi valójában árva (anyjáról nem esik szó), és mint ilyen, támogatásra szorul. A Kiadó Zafyr Czenczihez beszélve az idősebb nagybácsi hangján szólal meg. A Kiadó nővérénél élő fiatal szűz leányzót a Kiadó a házasságra és a szerelemre biztatja, illetve az esti étkezésekre vonatkozó atyai intelmekkel látja el. Zafyr Czenczi ugyanakkor bizonyos értelemben a *Mondolat* ihletője is (szülőanyja: „ritka kecseidnek emléke ez”). Mindez egyaránt lehet köznapi komplement, de akár fiktív eredettörténeti utalás is. A Kiadó által (a lehetséges keletkezés valós mozzanatait fiktív módon) előadott keletkezéstörténet alapján a *Mondolat* egyrészt már publikus volt (a „Közönyűságokban”), másrészt a személyes beszélgetésekben is szóba került a Kiadó és Zafyr Czenczi között. Erre való tekintettel a Kiadó ezért nemcsak a fiatal leánynak (mint Múzsájának) ajánlja a művet, hanem praktikusán a könyv méretét is olyanra szabja, hogy az a leány erszényébe (a kötöget-nivalók közé) is elférjen. Zafyr Czenczi a *Mondolat* szemünk előtt megképződő érzékeny és naiv („hiszelékény”) mintaolvasója, aki számára a Kiadó már magát a lehetséges és kívánatos olvasási szituációt is megképzí, azt ajánlva Czenczinek, hogy nővérével a kert fái közt le s alá sétálgassanak („fel ’s alá bitzelve”) olvasás közben. A Kiadó ennek kapcsán a „könyvmunka” „lapos gunyor”-jának és „pengő szójátéká”-nak” a nővére gyakorolt hatását is leírja, aki, Czenczivel együtt, „a legújabb olvasottság” lajtorjáján áll”, és várhatóan „tsaknem kiöml majd neveltében”.¹⁵ Rá is fér ez a Kiadó nővére, hiszen mióta „elférjesedett”, sokkal szomorkásabb „Titokírász” (*secretarius*, a. m. ’titkár, vö. *Szótár*) férje miatt, akit egyébként a Kiadó még nem ismeri, és nem is kíván megismerni. Megjegyzendő még, hogy a Kiadó egy második, bővített kiadást is tervez, a „nemzet géniuszának” újabb rajzolatával, és amely új *Mondolat* címlapjára várhatóan az addigra „elférjesedett Czenczié mellett” férjurának „érdemteli nevét” is felírja. Hogy mi lesz ez a név, még nem tudni.

Néhány rövid, elkerülhetetlen következtetés: ha a Kiadó apjának testvére volt az elholt nagybácsi, akkor a *Kiadót szintén Zafyrnak hívják*. (Ha a Kiadó anyjának volt a testvére a nagybácsi, akkor nem tudni, hogyan hívják a Kiadót, így akár Somogyinak vagy majd Bohógyi Gedeonnak is hívhatják. Ez utóbbi lehetőség majd csak a *Mondolatot* olvasó *Felelet*ben áll rendelkezésünkre, amely válaszbeszédként az ellenfél szövegének ilyen értelemben való megforgatását is

¹⁵ Igazi megértési anomália: Zafyr Czenczi végül is min fog nevetni? Ne feledjük: a *Mondolat* fiktója szerint a Kiadó maga is neológus, akinek „lapos gunyorjain” és „pengő szójátékain” csak az „ortológus” olvasó nevezhető. A „neológus” olvasó Zafyr Czenczi számára azonban szintén nevetés van megelölgezve. Mindez vagy valamiféle bonyolult ironia, vagy kevésbé átgondolt figura, amelyet a *Felelet* maximálisan ki is használ, a félreértő olvasásmódok megkonstruálása során.

elvégezzi.) Abban az esetben viszont, ha a Kiadó mégis apai ágon rokona Zafyr Czenczinek, akkor, a jelzett vérségi kötelékekből adódóan, a Kiadó neve és ezzel együtt anonimitása is feloldódik. A mindebből következő *anomáliák* a következők. Mivel a családban mindenki (az Onkel, a Kiadó és Zafyr Czenczy) *Zafyr*, akkor a peritextuális utalások alapján azonosított Kazinczy-név tk. egy egész famíliát, az ezzel a névvel leírható figurák alakmásait jelöli. Egy már halott *nyelvész tudóst*, egy borzasztó neologizmusokat használó *költőt* és egy ifjú, naiv *hajadont*. A *Mondolat* első kiadói peritextusa ezzel olyan belterjes család-, keletkezés-, hatás- és olvasástörténet alapoz meg, ahol a szellemi atya, az önjelölt kiadó-költő és az ihletadó múzsa mint lehetséges mintaolvasó egyaránt Kazinczy, a *Mondolat* pedig nem más, mint ennek a neologista nyelvész családnak a missziója.

(2) A *Vezérszó* alapvetően önreflektáló szöveg: a *Mondolat keletkezéstörténetének* elbeszélését, illetve a Kiadó *identifikációs* elbeszélését tartalmazza. A Kiadó eszerint *költő*, a poézis új Papja, aki először lép Apolló zsámolyára. Az első sorok egyértelműen Berzsenyi-szövegekből építkező figurát mutatnak, akinek önjelölmező leírása köszön vissza a *Mondolat* címlapképén.¹⁶ Akár a metszet alapján készült a leírás, akár a leírás alapján a metszet (feltehetően ez utóbbi), mindenesetre *mindkettő a Kiadót mutatja*, aki tehát maga a *Mondolatos Zafyr* (= Kazinczy) és leginkább úgy beszél, ahogyan *Berzsenyi* ír.¹⁷

A *Mondolat*nak a Kiadó által előadott keletkezéstörténeti elbeszélése ezt követően olvasható. Az egyik legfontosabb kijelentése, hogy a *Mondolat* (vagyis *A' Magyar Nyelv' Kimiveléséről, és azt tárgyazó Külömbféle Segédekről* alcímet viselő, a kiadvány címével megegyező című rész) nem a saját műve. A Kiadó egy régen volt barátját, egy „túdós hazánkfiát” látogatta meg, és annak egyéb más „rakás iramata” közül kerül elő a *Mondolat*, amely „mesterműnek” a Kiadó nyomban híve lesz. A *Mondolat* valódi szerzőjének kiléte ugyanakkor, a Kiadó nem szűnő tudakolozása ellenére is, ismeretlen marad. A Kiadó felolvassa barátainak a *Mondolatot*, amely elnyeri tetszésüket („felsikoltva javallák olvasásomat”), és az ő unszolásukra adja azt ki, hogy „aki a forrásból nem merít, általam juttatnék tu-

¹⁶ Berzsenyi verseinek első kiadása 1813 nyarán jelent meg. A *Mondolat* vezérszója Ikrek havának 1-jére van keltezve. Ha ez a május 22-ével kezdődő csillagászati hónapot, a nyári napforduló idejét jelöli, akkor a szerzők csakis kéziratokból ismerhettek Berzsenyi szövegeket, még hozzá nem keveset és igen alaposan.

¹⁷ Lásd még: ONDER, *I. m.* Érdekes módon elsősorban mindenki Kazinczyra ismer, vélhetően az olvasást és értelmezést alapvetően meghatározó képi- és szöveges peritextusoknak (ezek között is a címlapszövegeknek) köszönhetően. Kazinczy felismeri Berzsenyit („*Öklelő hajdú*. (Berzsenyi szava)”: Kazinczy Dessewffy Józsefnek, Széphalom, 1814. február 24. KAZINCZY *levelezése*, 241.), Berzsenyit sem hagyja teljesen hidegen a dolog („Ha kitanultad szerzőjét, kérek, add tudomra minél előbb, hogy, *ha kedvem jön a feleletre*, helyesebben felelhessenek.” Berzsenyi Dániel Helmecki Mihálynak, Nikla, 1814. május 15. BERZSENYI, *I. m.* 458. Kiemelés tőlem), de mégis Kazinczyt sértő ügynök gondolja mindezt (*Uo.*, 418–419., 429.)

dásához”. A Kiadó beszámol textológiai elveiről is („Sokáig tűnődtem, mely plánt tartsak?”), az eredeti alapszöveg (Mondolat) változatlan kiadása mellett döntve („az originalt szúratról szúratra azon leplezetben adjam ki, melyben kaptam”). Az alapszöveget ugyanakkor – „ahol jónak látszott” – jegyzetekkel bővítette meg, kiegészítve egy Ajánlat-Levéllal, Vezérszóval, Híreszteléssel (ezt a mecénások kedvéért), és egy „pótul ragasztott Új-Szótárral”. Az eredetileg költő Kiadó tehát korrekt filológiai szerkesztő munkát végezve adja ki a *Mondolat* főszövegét, azt megfelelő értelmező kiadói „bővítésekkel” ellátva, a főszöveg eredeti címét adva az egész munkának.¹⁸ A *Mondolat* deklaráltan több szöveg kompilátuma tehát, legalább két szerzőtől: az eredeti *Mondolat* ismeretlen szerzőjétől, és a Kiadó költőtől, akinek említett peritextuális szövegei a kommentálás, a beleírás és az újírási mozzanatai együttesen jellemezznek.

(3) *Mondolat és a lapalji jegyzetek.* A *Mondolat* címet viselő szöveg bevezetőből és három cikkből álló szabályos beszédmű (nyilván a tudományos beszéd, pontosabban írás paródiájaként), amelyet értelmező peritextusok fognak körül. Ami igazán érdekes lehet, azok az „a”-tól „z”-ig tartó lapalji jegyzetek. (A fennmaradó három lapalji jegyzet jelzete: „j”, „v”, illetve „-”). A Kiadó jegyzetszövegei abc sorrendben a főszöveg alatt a beleírás és kommentálás tényét és lehetséges olvasási funkcióját jelzik. Ez utóbbi kapcsán elgondolkodtató, hogy a jegyzetek kommentárjait milyen viszony fűzi a főszöveghez. Fontos megemlítenünk, hogy a lapalji jegyzetek az egész szöveget (tehát a *Vezérszót* is) végigkövetik (egészen a *Híresztelésig*), nem csak a *Mondolat* című részt. Azaz egy folyamatosan fenntartott, mindenre kiterjedő önreflexiós belső peritextuális szövegháló szövi át a *Mondolat* egészét. Nyilván ez a Kiadó identitását is érinti.¹⁹ Mivel a Kiadó deklarálja, hogy jegyzeteket készít a *Mondolathoz*, érthetetlen, hogy saját vezérszójához miért fűz újabb kommentárokat (szám szerint ötöt). Miért is jegyzetelné meg, miért is kommentálná még külön a saját maga által írt szövegeket? Ha nem nyomtatva lenne mindez, azt is mondhatnánk, hogy jellegzetesen (helyesírásukban is elté-

¹⁸ Ez a keletkezéstörténeti elbeszélés jól összevethető a *Mondolat*nak a Kazinczy-levelezésben összeállított keletkezéstörténeti elbeszéléseivel (vagy akár a *Felelet* hasonló elbeszéléseivel), miszerint a Kölcsey által már Debrecenben olvasott Szentgyörgyi-féle alapszöveg került el a Dunántúlra, elvesztve szerzője nevét, szövegében alaposan átalakulva, és hogy a szöveg baráti körben ismert és olvasott volt, s eme kör nyomására és segédelmével adta ki Somogyi a *Mondolatot*.

¹⁹ A Balassa kiadás alapján készült népszerűsítő kiadás (vö. *A magyar nyelvújítás antológiája. Mondolat. Felelet a Mondolatra. Kazinczy Ferenc: Ortológus és neológus nálunk és más nemzeteknél*, bev. BALASSA József, összeáll., előszó FODOR Irén, Polis, Kolozsvár, 1995.) például nem eredeti helyén, hanem a szövegvégi magyarázó jegyzetapparátus részeként hozza mindezt, megváltoztatva így az eredeti kontextust, S. G. (sic!) monogrammal közölve a jegyzeteket, holott ez a szövegben így nincs jelölve. Ezúton szeretnék köszönetet mondani Feldmájer Benjáminnak a dolgozathoz fűzött értékes megjegyzéseirért.

rő) olvasói autográf peritextusokat láthatunk.²⁰ A lapalji jegyzetek inkább több kommentáló és beleíró szerzőt feltételeznek. A hatáskörök, funkciók és területek összekötésében a lapalji kommentárok különleges szerepet töltenek be, megerősítve azt az egykorú vélekedést, hogy a *Mondolat* többszerzős munka. A belső peritextusok tehát a kötet egészében megjelenve, az egyes fő részeket (*Vezérszó, Mondolat, Híresztelés, Függelék*) körbeölelve önálló életet is élnek, a kéziratos szövegbe való beleírások lehetséges nyomaiként (nyomtatott olvasói autográfokként), a könyv és a könyv kiadása körüli összes lehetséges kritikus helyet játékba hozva.²¹

(4) Klasszikus előfizetésre buzdító szöveg a *Híresztelés*, amely nem kanonikus helyen, vagyis a szövegműveket követően, hanem a *Szótár* előtt áll. A *Híresztelés*ben egy lábjegyzet van csillaggal jelölve – egyedül erről bizonyos, hogy a Kiadó lapalji szövege, köszönetnyilvánítása a mecénások felé. Az ide csatolt újabb, tipográfijában is eltérő lábjegyzet viszont egy Berzsenyi parafrázis, Berzsenyi szerzői nevének feltüntetésével, valós idézet(ek) látszatát keltve.²² A *Függelék* a maga módján szintén paródia a *Szótár* után következő: egyszerre a nyomtatási hibák fölött kesergő szerző-kiadó hagyományos, leginkább a tipográfiai játék alapján érzékelhető lamentálása (a betűk kiemelése a puristák, a fordítók, a jottisták írásmódjának kifigurázása), illetve valóságos hibaigazító. Ha jobban belegondolunk, nem is lehetne ez másképpen, ha a kiadó nem kíván kilépni szerepéből (márpedig nem kíván). Itt esik szó először és utoljára a metszetről is: a munka elé „jeless Rézképett is metzzenyi hattam” – írja a Kiadó.²³

(5) A *Szótár* nem pusztán parodisztikus és elrettentő szöszedet, hanem a *Mondolat* szövegeinek olvasásában és értelmezésében (neologista szavainak he-

²⁰ Lásd: „a' fentebb nemű Prósa nem piatzi beszéd, 's a' Poësis nem Prósa. e) – e) *Tsakhogy a' Geszner' Prósája szép Poëzis!*” *Mondolat* 1813, 16. Vagy lásd a 43–44. oldalon (miután a lapalji jegyzetek jelöléséhez használt abc betűi a z-vel már kifogytak) j-vel jelölt megjegyzést, amely a *Mondolat* című szövegrész („Hazánknak Költőit”) kommentárjaként Kazinczynak az *Epigrammai morál* (= TésV, 36.) című versét idézi elrettentő példaként.

²¹ A belső mottók: a *Vezérszó* előtt lévő idézet tulajdonképpen kompiláció Kazinczy *Dayka Gábor élete* című írásából (1810, 1813: *Dayka Gábor versei és Kazinczynak Poétai Berke*). A „Lassan megyünk elő” rész = KAZINCZY, *Versek, műfordítások...*, 766., „Lassún megyünk elő, de hatalmasan, – akármit mond Boeótiá!” (voltaképpen Kazinczy itt Dayka Gábort idézi). A „Magyar Iskolánk” rész = „így lesz magyar iskolánk. Keletre vissza, nem nyugotra!” (*Uo.*, 773. – ez is idézet, méghozzá a *Debreceni Grammatikából*, amivel Kazinczy történetesen egyet ért). A szövegből összeollózott részletek maguk is idézetek, itt összeírva őket más értelmet nyernek, éppen ellenkezőt. A *Mondolat* című rész előtt álló idézet, „Csabai A.” aláírással: a veteményedelem, a Püspökségedelem: Barczafalvi Szabó Dávid szavai.

²² *Mondolat* 1813, 50. „Gyöztem! – lerázták combjaim a' fővenyt – / Izzadt fürtyeimen szent olajág lebeg; / Nevem' kivivtam mely porából / 'S által adám Maradékaimnak. / – – „Melly diadal! Mi kevésly dicsőség!” // Berzsenyi.

²³ *Mondolat* 1813, oldalszám nélkül.

lyes elérésében) is közrejátszó, önértelmező szöveg. Mivel a beszéd (*Mondolat*) érthetetlen, szükség van egy *értelmező* szótárra ennek felfejtéséhez. Mindez egyszerre paródiája így a forrásul használt Barczafalvi Szabó Dávid regényfordításnak, és az ahhoz csatolt szótárnak, amely a regény újonnan alkotott szavainak olvasói megértését szolgálta, vagy akár az egykorú szótárkészítési gyakorlatnak is.²⁴

III. A [*Mondolatot olvasó*] *Felelet*

A *Felelet a Mondolatra* hasonlóan nem egyszerűen válaszbeszéd, mint ahogyan a *Mondolat* sem volt kifejezetten csak oratio. A jól érzékelhető és nyilvánvalóvá tett funkciók (beszéd és válaszbeszéd) mellett mindkét szövegmű sajátos műfajisággal rendelkezik. A *Felelet* az elhangzott beszédnek és ellenbeszédnek a vitaszituáció alapján elvárható retorikai formáságait követi, miközben ezek a beszédként aposztrofálódó megnyilvánulások alapvetően képi és textuális képződmények. A *Mondolatot* a beszéd köré épített kiadói peritextusok teszik egyedivé, a könyvnek mint önálló médiumnak juttatva szerepet. A *Felelet* elsősorban a *Mondolatra* vonatkozó, ahhoz kapcsolódó (fiktív és imaginárius) feleleteket, elsősorban levelet tartalmaz – a *Mondolat* képzelt (megképzett) fogadtatását és olvasását reprezentáló szövegek gyűjteményeként. Míg a *Mondolat* az általa megtámadott „neológusok”, „puristák” kedvenc könyvészeti (pl. szótárkészítés, előbeszéd, arckép) eljárásait (forgatja és) használja fel, addig a *Felelet* a „biográfia” és a „levelezés” közreadásával éppenséggel a védeni hivatott Kazinczy kedvelt és programszerűen gyakorolt eljárásait idézi.²⁵ A *Mondolat* olyan orációnak tekinthető így, amely a korabeli tudományos diszkurzusokban megjelenő könyvek tulajdonságai vesznek körül. Beszéd és könyv egyszerre. A *Felelet* nemcsak reagál erre a kettősségre, hanem folytatja és bővíti ezt az eljárást. Miközben feleletként, azaz válaszbeszédként definiálódik a peritextusban, a bevezető alapján mégis egy posztumusz szövegkiadásként (és ahhoz kapcsolódó biográfiaként) aposztrofálja magát, a szerzőhöz írt és összeszedett levélszövegek koncepciózus gyűjteményeként. Vagyis mind a *Mondolat*, mind pedig a *Felelet* egyszerre viseli magán a per beszédsszituá-

²⁴ Vö. *Szigvárt klastromi történet*, Pozsony 1787. (A *Szigvártról* lásd: MARGÓCSY István, *Szigvárt apológiája = Mesterek, tanítványok. Ünnepi tanulmánykötet a hetvenéves Csetri Lajos tiszteletére*, szerk. SZAJBÉLY Mihály, Magvető, Budapest, 1999, 151–168.) J. Ch. Adelung: *Versuch eines vollständig grammatisch-kritisch Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, 1774–1786, 1793–1801; De akár a *Tövisek és virágok* is szóba jöhet architektusként, hiszen annak végén is számos magyarázó jegyzet található (vö. TésV, 41–52.)

²⁵ Lásd itt például a Dayka-kiadást és annak biográfiáját (1813), vagy majd a Bárócy- (1813–1814), Kis János- (1815) kiadásokat.

ciójának és retorikájának jegyeit, mint ahogy magába sűrít néhány jellemző korabeli műfaji megoldást is.

Bővebben a címlappal foglalkozunk (1), a bevezetővel (2), a többi szöveggel csak rövidebben (3). Elsősorban azt kívánjuk megmutatni, ahogyan a *Felelet* a *Mondolat*ot olvassa (ahogyan felel).²⁶ A *Felelet* a következő elemekből áll: 1. Címlap; 2. [Bevezető]; 3a. „Levelek Bohógyi Gedeon hagyatékából” (Zafyr Gergely és Zafyr Czenczi levelei, Vandza Busongó Ámoránnak egy teremtménye, a Debreceni Grammatika egyik szerzője, Hőgyészi Hőgyész Máté episztolája és epigrammája, Egy ismeretlentől származó levél; 3b. „Költői művek Bohógyi Gedeonnak” (A *Mondolat* címlapképének szereplői a *Mondolat* írójához): A’ Lepe, A’ Satyrus, A’ Szamár, A’ Magyar Pegasus, A’ Lant; 4. *Jegyzetek a’ Versek alá*. (1) *Címlap - A szöveg műfaji reprezentációi*. A *Felelet* címlapja alapvetően két dolgot tár elénk: önmaga definícióját, illetve azt, ahogyan a *Mondolat*ot műfaji értelemben minősítve olvassa.

FELELET / A’ / MONDOLATRA / NÉHAI/ BOHÓGYI GEDEON ÚR-
NAK. // „Mondolat. Sok Bővitményekkel, és egy kiegészített új Szótárral
együtt. Dicshalom (azaz WESZPRÉM) 1813.” című Pasquilusára. // Pes-
ten, / Trattner Ján. Tam. Betűivel 1815.

A *Felelet* címe valójában a *Mondolat*ból építkező, a műfajra és a szerzőre vonatkozó információkat és minősítéseket tartalmazó összetett cím. A válaszként érthető felelet (felelés) a *Mondolat* című munkára való hivatkozás során nyer önálló, címszerű nevet. A *Felelet*ként rövidülő megnevezés pontos címe azonban: *Felelet a’ Mondolatra néhai Bohógyi Gedeon Úrnak*. A mondatszerűen olvasható címleírásban (amely egyszerre mutatja az egykorú címadási hagyományt, és a műfaji logikát is) a sorok tördelésének és a tipografikus megkülönböztetésnek fontos szerep jut, mivel a hangsúlyokat éppen ezek adják meg. Eszerint a mű műfaji értelemben válaszbeszéd, egy konkrét szituáció konkrét megnyilvánulására adott reflexió. Az első mondat magába foglalja a válaszbeszéd címzettjét, aki már nem él, miközben a feleletet adó beszélő neve hiányzik a címlapról, azaz nem tudni, pontosan ki is felel egy már halott embernek. Majd csak később, a szöveg egészének ismeretében derül ki, hogy a *Felelet*et betű szerinti olvasatban a Bohógyihoz írott feleletek alapján kell értenünk. Mindez aligha meglepő, hiszen a *Felelet*nek nem is lehet egyetlen kitüntetett szerzője (legfeljebb csak szerkesztője vagy kiadója), hiszen egy hagyaték kerül közreadásra, számtalan megszólalóval. (Mindez a *Mondolat*ból kiinduló, azt felforgató retorikai válaszeljárás része is, hiszen a *Mondolat*

²⁶ A két szöveg keletkezéstörténetét, fogadtatását és mindennek a szerzők későbbi munkájára gyakorolt lehetséges hatását egy későbbi fejezetben (*Appendix*) mondjuk el.

Kiadója szintén nem a saját szövegét adja közre.) A cím ezt követő része idézetként emeli be saját kontextusába a *Mondolat* címleírását, bibliográfiai-filológusi pontossággal adva meg és jelölve ki a választárgyat. Ez a leírás csaknem a *Mondolat* eredeti címlapjának megismétlése. Az idézet nem idézi az „Angyalbőrbe kötve, egy Tünet-forint” kitélt, viszont az idéző jelen belül *pontosító közbevetést* alkalmaz: Dicshalom azaz Veszprém volt a megjelenés valódi helye (és itt látható egy ortografikus belejavítás is: „egy” helyett „egy”; „újj” helyett „új” szerepel). Jelentékenyebb az idéző jelen kívüli *műfaji minősítés* szerepeltetése: a „című Pasquilusára” nem része a *Mondolat* eredeti címének, hanem műfaji értelemben vett erőteljes minősítés. A *Mondolat* valós megjelenési helyének rögzítése, Veszprém lokalizációja többféle értelemmel rendelkezhet. Ha mindez a Kiadó pontosító közbevetése, akkor a pejoratív Dicshalom jelölés visszaírása elsősorban a *Felelet* szövegeinek egészéből következő ironikus filológiai pontosítás. A *Mondolatot* olvasó felelők leveleiből következő, a helyes elérést szolgáló rekonstrukció. A műfaji minősítés ehhez hasonlóan kétértelmű. A *Felelet* logikájából adódóan ugyanis a címlapon jelölt műfaji megjelölés is a *Mondolatot* olvasó felelők leveleiből következő, a *Mondolat* paszkvillusként való minősítése valójában eme értelmezői feleletekből ered, mint ahogyan a *Mondolat* szerzőjének megnevezése is valójában tőlük való.

Az, hogy a *Felelet* a már címlapon műfaji minősítést tesz, alapvetően befolyásolja a *Mondolat* (és ezzel együtt a *Felelet*) olvasásához való hozzáállást. A választárgy körülhatárolása, megnevezése, határozott műfaji minősítése és kategorizálása jelentős és jellemző, a válaszadás logikájából természetesen következő esemény. A *Mondolat* paszkvillusként való azonosítása a személyt sértő (irodalmi) eljárások reprezentánsaként jelöli meg a szöveget. Eme lokalizációs logikába illeszkedik a *szerző* (látszólagos) *megnevezése* (még az első sorban), a Bohógyi Gedeon név szerepeltetése.²⁷ A retorikai szempontból az első sor röviden és tömören jelöli

²⁷ A Somogyi/Bohógyi név kapcsán az olvasás- és a fogadtatás anomáliáiról a kiadástörténeti anomáliák elbeszélése során szólunk részletesebben. Röviden: (1) A *Felelet* kiadója Trattner javasolta, hogy a Somogyi nevet változtassák meg, hogy a cenzor engedélyezhesse a kiadást. A Bohógyi név szerepeltetése a címben így a szerzőpárostól eredhet (vö. SZEMERE Pál *munkái*, III., s. a. r. SZVORÉNYI József, Budapest, 1890, 291.), de a többi változtatásról (amely Bilkei Papp Ferenchez köthető) nem volt információjuk (a legfontosabbakat lásd: KÖLCSEY, *I. m.*, 407., 408., 413., illetve 419–421.) A változtatások teljesen más értelemtulajdonító játéklehetőségeket és anomáliákat állítottak elő. A *Mondolat* szerzőjéről szóló egyetlen kijelentés sem lesz így igaz a *Felelet* címlapján, hiszen azt nem is úgy hívják, és még él. A fiktív felelet így egy fiktív szerzőnek fog szólni. Az átírás következtetlenségei egyébként jól látszanak a nyomtatásban megjelent szövegben, lásd: S. B. G. (vö. még *Felelet* 1913, 3–5.) ; (2) Miképpen olvasnánk a *Feleletet* Kölcsey és Szemere eredeti szándékai szerint, azaz a címlapon feltüntetett valós szerzői nevekkal, és Somogyi Gedeon névvel? (3) A *Felelet* fogadtatása során az álnév ellenére is referenciális (név) olvasás történik. Lehetőségek: A) Ha Somogyi valóban halott lett volna a megjelenés idején,

meg a beszéd tárgyát, irányát, és a címzettet, a második sor pedig idézőjelesen, éppen ezért meggyőző, tényszerű hitelességgel rögzíti ugyan azt. A cím két legjelentősebb mozzanata tehát a választárgy szerzőjének megnevezése, és művének műfaji értelemben vett minősítése.

A „néhai Bohógyi Gedeon Úrnak” formula két lehetőséget is feltételez a szerzőség kapcsán (eltekintve most attól, hogy a pseudo-név utólagos alkalmazásával a szerzőség és a szerzői név érvényesíteni kívánt valóságvonatkozásai alapvetően deformálódnak). Az egyik, hogy a *Felelet* nemcsak a *Mondolatra* felel, hanem azzal együtt „szerzőjének” is, Bohógyi („Somogyi”) Gedeonnak, annak paszkvillusára. A mondatba foglalt cím és a „néhai” miatt ugyanakkor az ajánlás lehetősége is implikálódik: *Felelet a Mondolatra, néhai Bohógyi Gedeon Úrnak ajánlva*. Míg az első lehetőség egyértelműen a *Mondolat* szerzőjeként nevezi meg Bohógyit (aki tehát már nem él), a másik, nyilván kétértelműen, éppen a kegyeleti jelleget erősíti. Mivel Bohógyi már nem él, ezért lesz neki ajánlva a *Felelet*, tisztelgő mementóként, hiszen a mű éppen az ő hagyatékában feltalált (a *Mondolatra* reflektáló), most közreadandó feleleteket tartalmaz. Sokkal jelentősebb ennél, hogy a *Felelet* mégis csak egy már halott, éppen ezért tehát válaszra, mi több: a felelet meghallgatására (és olvasására) is képtelen „személyhez” szól. A „néhai” megjelölés (az etikai kérdéseket most leszámítva) többféle funkciót is betölt így a *Felelet*ben: a „sajátos” vakságból és süketségből adódó válaszképtelenség ironikus bizonyítása mellett mindez komikusan ható *alázatos tisztelgés* is az „elholt” nagy (nyelv-) tudós előtt.²⁸

Az, hogy ki felel a *Felelet* által, ki a beszélője a *Mondolatra* adott válasznak, a címlap alapján nem világos. Ebben az esetben a peritextuális homályt éppen a szöveg egésze fogja majd eloszlatni. Onnét ugyanis egyértelműen kiderül, hogy ez a felelet valójában a *Mondolatot* olvasó Bohógyi rokonok, barátok, szimpatizánusok, illetve kreatúrák (a *Mondolat* címlapjának lényei) válaszai, feleletei, reakciói. Valójában eme összegyűjtött feleleteket tartja kezében az olvasó, amelyeket az eredeti címzett Bohógyi Gedeon már nem olvashat, mivel halott. Ugyanakkor, éppen a levelek datálása és helyrajza azt feltételezi, hogy a *Felelet* szövegeinek egyetlen szerzője van.²⁹ Emez implikált szerző nem lepleződik le, egyedül a [Be-

akkor egy halottból úztek volna csúfot. B) Egy élő ember holt híret keltik, nevét is leírva. C) Egy élő ember holt híret keltik, ráadásul nevét is elferdítve.

²⁸ A Kölcsey- (és Szemere-) féle humor, ironia (komikum, paródia, szatíra, szarkazmus stb.) fogalmának alkalmazhatóságáról egy későbbi fejezetben szövelünk. Fogalomértésünk alapjául lásd: Z. KOVÁCS Zoltán, „»Vanitatum vanitas« maga is a humor”, *Az ironia korlátozásának változatai a magyar romantika irodalmában*, Osiris, Budapest, 2002, különösen 32–52.

²⁹ A *Felelet* valós keletkezési szituációját tehát a szerzőpáros (Szemere Pál és Kölcsey Ferenc 1814 nyarán, Pécelen írják a *Feleletet*) felfejthetően rejti el a szövegben, a fiktív feleletekkel való tényleges felelés alapkoncepciójaként.

vezető] aláíró Kölcsei Ferencz, Bohógyi biográfusa, hagyatékának kezelője keveredhetne gyanúba, a *Mondolatra* adott fiktív feleletek és levelek deklarált összegyűjtése, válogatása és elrendezése apropóján lényegében azok valós szerzőjeként felel a *Mondolatra*. A Kölcsei Ferencz nevű biográfus azonban saját szerepkörét éppen a *Mondolat* szerzőségével kapcsolatos kételyeivel teszi hitelessé: magyarán szerinte koránt sem biztos, hogy Bohógyi lett volna az igazi szerző, és talán a *Mondolat* mégsem paszkvillus. A *Felelet* címlapján lévő pontosítás (a megjelenés helye) éppen ezért eredhet a biográfus-szerkesztőtől (Kölcsei), a szerző megnevezése és a *Mondolat* személyeskedő gúnyiratként való műfaji minősítése pedig a felelőktől. A szerzőséggel űzött kétértelmű játék fontos része a *Felelet*nek. A Kölcsei nevű kiadó kiáll a *Mondolat* kiadója, azaz Somogyi/Bohógyi Gedeon mellett, munkájának alapvető félreérthetőségét szerzőjének *tudatlanságából* és nevének *elrejtésből* eredeztetve. A felelők félreértése olvasásuk naiv és referenciális jellegéből adódik, és leginkább ama elvárásból, amelyet éppen a szerző ismert személye és munkájának előzetes híresztelése képzett meg, amely alapján Bohógyi olvasói képtelenek elérteni a *Mondolat*ban rejlő gúnyt és a szatírárt.

A *Felelet* az ellenfél beszédének lebontását retorikailag szabályos módon úgy végzi el, hogy annak minden szavát, cselekményét, argumentumát visszafordítja. Ez (a *Mondolat*ból építkező) logika a *Felelet* minden mozzanatában megfigyelhető: többnyire a *Mondolat* szereplői vannak újra szerepeltetve, illetve a címlapkép alakjaiból és a Zafyr család kvázi genealógiájából adódóan kibontva. Mindebből egyébként világosan következik Bohógyi Gedeon halála is, hiszen éppen a *Mondolat* hozta játékba a (neologista nyelvész) Zafyrok legjelentősebb alakjának, az onkelnek már elholt nyelvtudósként való bemutatását. Bohógyi vagy Somogyi „meghalasztása” a *Felelet*ben (bárhogyan is tudta azt valójában Szemere és Kölcsey 1814 nyarán Pécelen), a *Mondolat* fikciós játékából átvett, onnét továbbírt alapötletként is logikusan értelmezhető - de minderről majd még később.

(2) [*Bevezető*] – A szerző biográfusi megkonstruálása. A [*Bevezető*] aláírója Kölcsei, Ferencz aki a szövegben a *Mondolat* című munkára felelő levelek és egyéb írások kiadójaként nevezi meg magát. A szöveg, amely cím nélkül áll, funkcióját tekintve összetett. Eme összetettség a kiadó szerep önértelmezéséből határozható meg. Eszerint a kiadó egyszerre Bohógyi Gedeon hagyatékának *kezelője* (nem tudni, erre honnét és kitől kapott felhatalmazást, nem tudni, a kiadó a szerzővel milyen viszonyban állt), a hozzá írott hagyatéki levelek *kiadója*, illetve a szerző *biográfusa* is egy személyben (de szerepkörei bővülnek majd: *szemlélő* és *literátor* is egy személyben). Mindez azt jelzi előre, hogy a kiadó valójában nem szerzője, mindösszesen *szerkesztője* a *Felelet* című munkának, hasonlóságot mutatva ezzel a *Mondolat* Kiadójaival, aki, peritextuális megnyilvánulásai alapján, szintén csupán kiadója és kommentáló-szerkesztője volt a hozzá egy ismeretlentől elszármazott

Mondolat című munkának. Bármely szerepkörét vizsgáljuk is azonban a Kölctei nevű kiadónak, mindannyiban közös lesz a távolságtartó objektivitásra való törekvés szándéka (amit néhány utalás önironikussá tesz a beszédszólamban, a mű egészében *humoros* hatást keltve): az előzményektől (*Mondolat*), és a rá adott feleletektől (levelek), összességében a történektől való távolságtartása, illetve személyes függetlenségének és pártatlanságának hangsúlyozása. Éppen ez a kiadói és historikusi távolságtartó elbeszélői pozíció teszi számára lehetővé az események, különösképpen pedig a *Mondolat* keletkezésének, műfajának és kiváltképp a szerző személyének tárgyilagos, tudós-biográfusi megítélését. Eme távolságtartásra a szöveg elején reflektál, saját pozícióját is finomítva, amennyiben magát a magyar irodalom eseményeinek („előmenetel”), és szövegszerű megnyilvánulásainak („produktumi”) külső, mindezekben hol örvendező, hol bosszankodó szemlélőjeként írja le. Figyelemmel lehetünk arra a sajátosságra is, hogy a kiadó önmagáról egyes szám harmadik személyben beszél, eme beszédmóddal is az érdeklődő, habár elfogulatlan külső szemlélő pozícióját erősítve. A kiadó ugyanakkor író is, ami személyes érdeklődését magyarázza, de eme újabb szerepkörre is jellemző a *hidegvérrel* való szemlélődés. A kiadó, miközben saját kívülállását hangsúlyozza, magát ítéletalkotásra képes személyként is meghatározza, van (személyes és esztétikai alapú) véleménye mindarról, amit látott, csak nem mondja el, nem lép a magyar publikum színe elé. Amikor ezt mégis megteszi (és ezzel a mondattal kezdődik a szöveg), mégsem akar vagy tud ítélni: „Mit kelljen ezen Levelekről tulajdonképpen ítélni a' Kiadó Szerényen vallja-meg, hogy ő azt nem tudja”.³⁰ Ha úgy tetszik, a kiadói pozíció alapvetően nem kíván különbözni a korábbi nézői pozíciótól, amennyiben mindkettőre a távolságtartás és a nyilvános ítéletalkotás hiánya jellemző.

A kiadói pozíció elfogulatlanságát ama egyszerű tény teszi lehetővé, amely a levelek kiadásának indokául szolgál, illetve ami a [*Bevezető*] tulajdonképpeni tárgyát is meghatározza, nevezetesen, hogy a *Mondolat* című könyv írója, Bohógyi Gedeon halott. A kiadás így valójában egy halott szerzőt kíván bemutatni, a hozzá írott levelek, művére válaszoló személyes kommentárok alapján. A kiadó jelzi, hogy a *Mondolat* egy „újjonnan kezdődni látszó” literátori versengést tett volna lehetővé, amennyiben a szerző, munkája megjelenését követően nem sokkal, nem hal meg. Mivel azonban meghalt, és mivel a megtámadott felek így *nem válaszolhatnak egy halottnak*, a versengés elmaradt.

Nem lehet tudni, ha a' megtámadott felek fogtak volna e az említett Könyv ellen kikelni, vagy inkább (*minthogy a' Litteratori versengésekben, fájdalom több-*

³⁰ *Felelet* 1815. [III.] lap

nyire személyes villongások forognak-fenn) annak Írója ellen, mivel az a' munka' megjelenése után nem sokára megholt, 's ez által minden lehető veszedésnek elejét vette.³¹

Az ismeretlen pártfogónak a kiadó által szó szerint idézett instrukciói és ösztönzése alapján elvégzett hagyatéki leltár és kutatás, illetve az ennek alapján létrejövő kiadás nemcsak az elmaradt literátori versengést hivatott pótolni, de az emlékezetben tartással, vagyis a kiadás emlékéllító és megőrző aktusával kultikus szerepet is játszik, elősegítve a szerző biográfusának munkáját, vagyis az eddig nem ismert és immár csak így megismerhető író *arképe*nek megalkotását is.³² A Bohógyihoz írott levelek közül végeredményében csak azok lettek kiválogatva és közreadva, amelyek a *Mondolatra* reflektáltak. Eme közreadandó, és éppen a közreadással utólag megkonstruálódó vita az elmaradt vagy nem kiteljesedő fogadtatástörténetnek olyan részlete, amelynek különlegességét éppen a levélíróknak a szerzőhöz való személyes viszonya adja. Magyarán az eddig ismeretlen és halála miatt már nem megismerhető szerző megkonstruálása is megtörténhet egy csapásra, hiszen a levelek a szerző privát életének egyedüli kútfői. „Nincsen semmi, melly vélünk a' már megholtat kinek privát-életét más Kútfőkből már nem meríthetjük, jobban megismértesse, mint azon ő maga, vagy Ismérőji által írt levelek, mellyek nem azzal a' czállal iratván, hogy másokról is olvastassanak, a' szív rejtékébe hagynak pillantani, 's felvonják a' kárpitot, melly a' házi életnek magányos scénáját mindeddig fedezte.”³³ A magánlevelezés közreadása egyaránt szolgálja így az ismeretlen pártfogó korábban idézett szándékait, és a szerző művének, illetve személyének őszinte, forrásértékű, a képmutatástól és a meszterkedéstől mentes feltárását.

Bohógyi Gedeon szerzői és polgári személyének ezt követő, a rendelkezésre álló levelek alapján való megkonstruálása ama tanácsstalanság és kutakodás önironikus játéka és talán paródiája is, amely Kazinczyt és fiatal barátait jellemezte a *Mondolat* megjelenése után. Hiszen a *Mondolat* egykorú fogadtatástörténetének egyik legfőbb jellemzője éppen a szerző vagy szerzők kilétének kiderítése körüli tanácsstalanság és hitetlenkedés, amely a már viszonylag pontos információk birtokában sem volt képes elfogadni azt, hogy egy jelentéktelen és ismeretlen figura

³¹ *Felelet* 1815. [III.] – IV. lap (Kiemelés tőlem.)

³² „Némelly levelek, s épen ezek, mellyek itt kiadatnak, s az Íróhoz az általa kiadott munka miatt küldettek, halála után több írásai közt találtattak, 's Literatúránknak eggyik pártfogója jónak látta, hogy azok kiadassanak. – „Mivel, úgymond, a' *Mondolat* már sokaknak kezén forog, és az is illő, hogy a' megholt literátorok *emlékezete fenntartassék*, ezen Levelek mind a' *Mondolatra* néműnemű *Commentarius gyanánt szolgálhatnak*, mind a' néhai *Szerző Biographusának* valamelly részben *segédjére lehetnek*.” *Felelet*, 1815. IV. lap (Kiemelések tőlem.)

³³ *Felelet* 1815. IV–V. lap

(Somogyi Gedeon) volna a *Mondolat* szerzője. Ez a kételkedés, mindamellet, hogy az ellenfél láthatóvá tétele elengedhetetlennek tűnt a pörös vitaszituációt megképző és egyre inkább megkívánó és elváró stratégiában, a [*Bevezetőben*] is megmarad. Kell valaki, akinek a fiktív válaszokkal felelni lehet. Ha ez a személy nem jól látható, akár azért, mert nevét nem szerepeltette művében, akár azért, mert a *Mondolat* szerzősége összetett volt, legegyszerűbb megalkotni azt. A bevezető ezt az alapvető feladatot kívánja elvégezni azzal, ahogyan a kiadó a maga távolságtartó biográfusi eljárásával a forrásértékűnek feltüntetett levelezésből és hagyatékából megkonstruálja Somogyi Gedeon személyét (Akit aztán a *Felelet* tényleges kiadója *Bohógyira* ír át, a nyelvújítási per leggyönyörűbb anomáliáját hozva ezzel létre.) A személy megkonstruálása egyben arra is alkalmat nyújthat, hogy távolságtartó módon váljék megítélhetővé a *Mondolat* műfajisága, azaz a paszkvillus vagy szatíra kérdése, végső soron a személyisértés fennforgásának megállapíthatósága. A literátori versengések tapasztalata a kiadó számára (aki saját bevallása szerint több ilyet is látott már) azt mutatja, hogy roppant nehéz a szerző és a szöveg elválasztása, a retorikai teljesítménynek és a vita tárgyának leválasztása és megítélése magától a rétorától és a szerzőtől.³⁴

A [*Bevezető*] a biográfia után a *Mondolat* keletkezéstörténetét és fogadtatását beszéli el, amely meglehetősen pontossággal rekonstruálja a *Mondolat* valós keletkezési- és kiadási körülményeit.³⁵ A fogadtatás kapcsán pedig ezt írja:

Az Olvasó Publicum különböző érzések közt vevé a' megjelent munkát, némellyek tapsoltak, és azt mondogatták, hogy az újítók derekasan le vagynak ültetve; némellyek pedig nem tapsoltak, és azt vallottak, hogy az újítók közt választást kellett volna tenni. A' tapsolók azt állították, hogy a' munka nagyon elmés, és Satyrai lélekkel iratott; a' nem tapsolók, hogy a' munka pasquillus, személyisértés 's

³⁴ A kiadói beszédmód és a karakter, illetve az életrajz megalkotása, a szövegek státusa és az olvasási stratégiák kialakítása kapcsán érdemes figyelemmel lenni a kritikairó fiatal Kölcsyire is, vö. különösen: BORBÉLY Szilárd, *Ahogy Kölcsy olvassa Csokonait = Folytonosság vagy fordulat? A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1996, 344–352.

³⁵ Lásd: „Még 1809. közzül készített egy tiszteletr sok tekintetben méltó Hazafi D. Sz. Györgyi József egy kis munkát, mellyet ő Bacczafalvinnak szavával M o n d o l a t nak nevezett, 's abban Schulcz' új Nemzetiségének formájára a' rossz Neologokat elméjén kicsufolta. Ezen M o n d o l a t kézírásban sokaknál megfordult, 's elérkezett Wespzprémbe is. Az Antiquitás' ott lévő pártosi híját látták az Írásnak, mivel sok újítók még nem voltak benne kicsufolva, öszve állottak, B e y t r a g o k a t adtak, 's S. B? G. feltűzelték, hogy Talentumainak vegye hasznát, csináljon ezen Beytragokból egészset, 's adja-ki. A' munka elkészült, 's az Író társával együtt árkus papiroost horda széllel Wespzprémbe 's pénzt gyűjtött annak kiadására, de hogy a' Publicum annál váratlanabbul legyen meglepve, nem mondá-el, mit fog kiadni. És így meg is jelent a' munka 1813. Wespzprémbe, mert a' czímlapon megnevezett Dicshalom jól talált dőfés e, vagy burschi elmesség, ezeknek Írója ugyan meg nem határozhatja, de meri még is állítani, hogy a' kettőnek egyyike." *Felelet* 1815. XI–XII. lap

nem tiszta kútfőből szólt. Mellyik félnek legyen igazza, meghatározni nem könnyű: 's már megholt, 's ezeknek Írója mint a' megboldogultnak *historicus*a köteles a' maga ítéletét igazán, 's himezés nélkül előadni.³⁶

A kiadó már korábban többször is hangsúlyozta a *Mondolat* megítélése körüli leg-alapvetőbb dilemmát: a *szatíra avagy paszkvillus* kérdését. A kiadó a nehézséget abban jelöli meg, hogy mindez a befogadói előfeltevések és a preconcepcionáltság alapján dőlhet csak el, minthogy alapvetően személyes, mi több személyeskedő jellegű szituációk azok, amelyek ezt a dilemmát jellemzik. Ezért csak megalapozott *esztétikai és morális* ítélet végeredményeképpen állhat majd elő a műfaj végső megítélése is. A kiadó által készített biográfia, miközben részletesen ismerteti Bohógyi gyermekéveit, neveltetését, iskolázottságát, munkáját, leginkább eme kérdést emeli ki. Előbb a személyt konstruálja meg, megfelelően karakterizálva, hogy majd a szerző személyének és művének összekapcsolásával a paszkvillus vagy szatíra kérdésének megítélése is megtörténhessen. A kiadó „mint a megboldogultnak *historikus*a”, szövege végén, a karakter egészének ismeretében foglal állást. Bohógyi valós személyes karakterének feltárása számára nemcsak kötelesség, de lehetőség arra is, hogy kompetens és pártatlan ítélői pozíciót hozzon létre, amelyből ítélete egyszerre lesz megalapozott és független, ellent mondva ezzel a literatúrai vitákról szerzett korábbi tapasztalatának (miszerint ilyen pozíció nincs). E tekintetben érdemes utalnunk a Kazinczy kezdeményezte pör ama defektusára, miszerint a nehezen körvonalazható tudós vagy értő közösség lehetne bírója a vitakozó feleknek, holott ez így mégsem lehetséges. A Nekrológ-ügy éppen azt mutatta meg, mily nagyon is örvend Kazinczy a külső megerősítésnek (Szemere Pál), a Rosta-ügy pedig már azt jelzi, hogy Kazinczy nem csupán önnön történetének analógiájára ismer a katekizmus recenziós meghurcoltatásában, hanem abba bekapcsolódva immár tudatosan azt a pozíciót foglalja el, amelyet annak idején elhibázott, vagyis a pártatlan ítélőét.³⁷

A *Mondolat* műfaji megítélését tehát két tényező teszi lehetővé (és szerepéből adódóan kényszerítővé is) a kiadó számára: a szerző halála, illetve helyes biográ-

³⁶ *Felelet* 1815. XII. lap (Kiemelés tőlem.) A Hőgyész-episztola „Satyrázni születtek” kitételéhez fűzött jegyzetben a jegyzetíró már lakonikusan jegyzi meg: „Satyra és pasuillus nálunk mind egyg.” *Felelet* 1815. 82.

³⁷ CZIFRA Mariann, „Fejedelmek védelmezték”. *Kazinczy önimázsfőmő mechanizmusai egy protestáns katekizmus recenziós vitájának fényében*, *ItK* 2008, 447–476.; ONDER Csaba, „...ő lesz Dictátor közötünk?” *A Nekrológ-ügy Kazinczy hatalmi stratégiájában* = *Uő., Illetlen megjegyzések, Ráció–Szép-irodalmi Figyelő Alapítvány*, Budapest, 2009, 151–170. Az ezzel egy időben készülő *Ortológus és neológus*, még ha nehezen is szakítható el a közvetlen diszkurzus hétköznapiságától (Füredi Vida), szándékaiban, ama nevezetes és dicsért szinkretizmusában, hasonló pozíció kivívására törekszik. Bíróként, salamoni döntéssel, de Kazinczy maga kívánja lezárni a vitát.

fiájának, különös tekintettel személyes emberi karakterének megalkotása. E két tényező által lehetséges a megalapozott, habár személyes ítélet, amely a paszkvillus vs. szatíra kérdését nem esztétikai vagy poétikai, hanem a rekonstruált szerzői karakter morális aspektusából igyekszik megalkotni és meghatározni. A kiadó biográfus végső soron nem hiszi, hogy a szerző etikátlan lett volna, mert *nem készakarva* akart bántani *Mondolatával*:

Ezek szerint talán így lehetne az ellenfeleket a *M o n d o l a t'* megítélésében egygyezésre vonni. A' Könyv, mint Litterátori munka, jó lehetett volna, ha az Író helyes pontból látta volna a' dolgokat, 's tudta volna, miben különbözik a' jó a' rossztól; minthogy pedig ezt tudni nem látszik, úgy azon szerencsétlen igyekezetek közzé számláltathatik, mellyek céljoktól önn gyengeségeik miatt elmaradtak. Mert hogy ezen különbözésnek nem tudása kész akarva esett volna, annál fogva a' Könyv személyesértés, pasquillus lenne, azt ezen Biographiának Írója örömet nem hiszi, 's mindent a' mi személyes sértegetésnek tarthatnék, inkább humanissimusi tónus és ingeniositásból eredt botlásoknak tart, mellyek a' culturával ugyan ellenkeznek, de azon tollerantiát mégis belőlünk ki nem vehetik, mellyel mások tapasztalatlanságból jövő gyengeségeiknek tartozunk.³⁸

A „helyes pontból való látás” képességének hiánya jellemzi Bohógyit, eme hiány nem teszi lehetővé számára jó és rossz megkülönböztetését. A biográfus szerint S[omogyi] ezt, vagyis a helyes pontot „tudni nem látszott”. Ha a jó és rossz különbségének nem látása *reflektálatlan*, akkor a kiadó szerint a szerző S[omogyi] menthető. Amit tett az (persze ironikusan értve a kiadói beszédszólamot): „humanizmusi tónus és ingeniositásból eredt botlás”. Ha *reflektálatlan*, azaz *készakarva* keverte volna a jót és a rosszat egymással (például a szélsőséges és a nem szélsőséges neologisták összemosása ilyen), nos, akkor ebben az esetben a könyv „személyesértés, pasquillus lenne.” Ami tehát a biográfus szerint személyes sértegetésnek tartható S[omogyi]-nál: az emberi alkatból (humanizmusi tónus) és az alkotó, tehetséges szellemből (ingeniositás) eredő botlás.³⁹ Azaz az emberi gyarlóság és megtévelyedett nagyság együtteséből következik kibontakozni Somogyi Gedeon alapvetően *humoros* alakja. A kiadó biográfusi komolysággal hozza meg ítéletét ebben a neuralgikus kérdésben, mely szerint tehát S[omogyi] hülye volt ugyan (neveltetése, miliője, félműveltsége), de semmi esetre sem személyesértő paszkvillista. A paszkvillushoz ugyanis, eszerint a logika szerint, *készakarás* kell és némi tudomány és tehetség. A címlap egyértelmű műfaji megjelölése ennek ellent

³⁸ *Felelet* 1815. XIV–XV. lap

³⁹ *Felelet* 1815. uo.

mondani látszik, de ismét hangsúlyoznunk kell: ott ez nem (egyértelműen) a biográfusi, hanem a kiadó által megjelenített értelmezői közösség műfaji megjelölése (amely kettősség nyilván egyszerre ellentmondó és árulkodó, ismételten a humoros eljárás részeként).

(3) *Levelek Bohógyi Gedeon hagyatékából – Az értelmezői közösség önreprezentatív szatírája.* Az [Bevezető] alapján az itt közreadott szövegek a hagyaték részét képezik, a *Mondolatosnak* írott, neki elküldött és most közreadott szövegek tematikus és válogatott, egyedül a *Mondolatra* reflektáló írások gyűjteményeként. A szövegek között a családtagok leveleit és más leveleket (köztük egy episztolát), illetve verseket találunk. A levelek fiktív írói jórészt a *Mondolat* eltulajdonított névjátékából vannak megkonstruálva (kivéve Hőgyészi Hőgyész Mátét és a *Debreceeni Grammatikának* egyik meg nem nevezett szerzőjét), a maga módján mindegyik remek stílusparódiaként. A leveleket követő versek „írói” a *Mondolat* képének imaginárius figurái (a lepe, a satyrus, a számár, a magyar pegazus, a lant) közül kerülnek ki, különféle versnemekben, a karakternek megfelelő stílusban és műfajban megszólalva. A szövegek jó része datálva van, közös bennük, hogy kivétel nélkül mind Bohógyi bejelentett halála (1814. április 1.) után, és kivétel nélkül egy helyre, *Pécel* 1814. vannak keelve. A levelek egy valóságos földrajzi helyet jelölnek meg, minden levélíró és résztvevő (akármit is mond a szövegében) Pécelről ír. (Éppen arról a helyről, ahol Szemere és Kölcsey a *Feleletet* írják. A Kölcsei név és Szemere Pál lakóhelye érdemleges valóságvonatkozásokként mindenképpen szerepelnek ebben a szövegben,⁴⁰ még ha a *Kölcsei* név pszeudónévnek olvasódik is – Kazinczy új álneveként). A Pécelről származó szövegek egyetlen szerzőt feltételeznek, a [Bevezetőben] mondottak hitelét egyszerre erősítve (van egy aláíró: Kölcsei) és aláásva (nem lakhat minden levélíró Pécelen). A levelek közül részletesebben most csak az első hárommal, Zafyr Gergely és Zafyr Czenczi leveleivel foglalkozunk.

A szövegek egyik közös nevezője, hogy mindegyik a *Mondolat* szerzőjét szólítja meg, annak munkáját negatív módon kommentálva. A [Bevezető] külön felhívja a figyelmet arra, hogy az első levél (de a többi sem) dátuma nem egyezik meg Bohógyi halálának dátumával. (Mi több: az 1813-ban megjelent *Mondolat* után egy évvel íródnak a szövegek.) Magyarán minden, a hagyatékban fellelt, a *Mondolatra* reflektáló levél Bohógyi Gedeon halála után íródik, senki sem értesülve arról, hogy a szerző 1814. április 1-jén, reggel 7 és 8 óra között Tótvárzsonyban már elhalálozott. Ez a közbevetés a [Bevezető] biográfiájának olyan kiszólása, amely – ironikusan önmagát is gyanúba keverve – saját hitelességét kérdőjelezi meg,

⁴⁰ Vö. ezzel Rummy ismertetését, amely bennfentes információk alapján tartja azt, hogy a levelek Szemere írásai! *Felelet* 1913, 87.

jó előre figyelmeztetve az olvasót a *Felelet minden* szövegéhez való megfelelő viszonyulási forma kialakítására.⁴¹

A *Felelet* összességében egy adott értelmezői közösség paródiáját adja. A közösségképzés alapja, hogy az alakok mind a *Mondolat*-ból vették, olyan karakterek tehát, amelyek onnét ismerhetők fel, eltorzításuk eme felismerhetőségéből fakadóan válik komikussá vagy szatirikussá. A kiadói bevezető biográfia ironikus és humoros jellege mellett a *Felelet* komikuma kettős forrásból fakad. Az első az, hogy a levélírók vagy nem értik el a *Mondolat* humorát, nincs érzékük a *Mondolat* szatírázására, *szó szerint*, alapvetően referenciálisan olvasnak, ebből adódóan mindent félre is értnek, vagy nem tudják előzetes elvárásaikat (a szerzővel és a mű híresztelésével) az olvasott szöveg tapasztalata alapján megegyeztetni (amikor pedig igen, mélyen felháborodnak – lásd Zafir Gergely második levelét)⁴². A levélírók mindannyian ortológusok, akik a szintén ortológus Bohógyi tréfáját komolyan véve azt hiszik, Bohógyi vagy megbolondult, vagy maga is neológus lett. A komikum másik forrása, hogy testvérük, rokonuk *halála után* írják leveleiket, pedig a Zafyr testvéreknek csak tudniuk kellene Gedeon haláláról, hiszen maguk is ott voltak a temetésén.⁴³ Az olvasó ezek alapján joggal gyanakodhat tehát, hogy mindez csak április elsejei tréfa.⁴⁴

⁴¹ A *Felelet* elején, mottóként álló két (görög és latin) idézet akár a levélírók tanulságaként is összegezve előlegezi meg a Somogyi/Bohógyi Gedeonra mint szerzőre vonatkozó tapasztalatokat. „gőgnél az igazság mindig jobb, a saját kárán a balga tanulja” Hésziodosz: *Munkák és napok*, 217–218. sor, Trencsényi-Waldapfel Imre fordítása. Illetve: „A bűnöst a bűne végül utoléri, nyomon követi, végül megbolondítja.”

⁴² Vö. ezt a [*Bevezetőben*] már korábban jelzettekkel: „A’ munka elkészült, ’s az Író társával együtt árku papírost horda széllal Wespzprémben ’s pénzt gyűjtött annak kiadására, de hogy a’ Publicum annál váratlanabban legyen meglepve, nem mondá-el, mit fog kiadni.”

⁴³ „[Somogyi/Bohógyi] sok évekről fogva száraz betegségben küszködött, ’s ezen nyavalya testét mind inkább-inkább gyengítette, ’s végre nem sokkal azután, hogy munkáját közre adta, úgy mint 1814. évben Evvel az első levél dátuma meg nem egyez. April. 1-ső napján reggeli 7 és 8 óra közt Tót-Vázsonyban Anyjának, ’s szeretett Testvérjeinek karjai közt meghala.” *Felelet* 1815. XV. Lap Balassa József a szögletes zárójelben lévő mondatból ezt fűzi hozzá jegyzetében: „Ez az ide nem tartozó megjegyzés tévedésből került a szövegbe.” *Felelet* 1913, 29. A közbevető megjegyzés kapcsán Szemere levelében ezt olvashatjuk: „A’ hol az mondatik, hogy S. B. G. (mert így van) 1814 évben megholt ezen beszúrt pont áll: Evvel az első levél datuma meg nem egyez” [...] Hát a’ datumok S. Gedeon halála után! De ezekből még tréfát csinálhatunk.” (Szemere Pál Kölcsey Ferenchez, Lasztóc, 1815. szeptember 22. KÖLCSEY, I. m., 419–420.) Úgy tűnik, hogy a levelek dátumozása a szerzőpárostól származik, de ez több helyütt el van hagyva, illetve az említett pontosító közbevetés bizonyosan nem tőlük, hanem feltehetően a kiadó-szerkesztő Bilkeiktől származhat. Egyedül eme változtatás kapcsán írja azt Szemere Kölcseynek, hogy az még hasznukra válhat, amelyből tréfát csinálhatnak, az ironikus-szatirikus olvasást erősítendő.

⁴⁴ Ha valaki mégis gyanakodna, hogy mindez mégsem tréfa (még ha igen éles is), annak számára a temetésről tudósító sorok adhatnak bizonyosságot: „Halotti Beszédet Sógora T. Fábián József Tót-Vázsonyi Préd. tartott felette azon leczkéből: *Gedeon! ne félj, te nem halsz meg*. Bir. Könyv VI. Rész. 23. v.” *Felelet* 1813. XV. Lap. Hogy a fikció és a valóság egymásba fonódó

A *Mondolat* peritextusaiból építkező biográfia alapján Zaphyr Czenczi bátyja Bohógyi Gedeon. A *Mondolat* Zafyr Cencit unokahúgnak nevezi. A *Feleletben* következetesen *bátyád*, *húgod* megnevezés szerepel. Mindez itt vagy következetlenség, vagy szándékos félreértés, esetleg a hűg az unokahűg szinonimájaként értendő. Ha ők testvérek, akkor a *Bohógyi* név valójában beszélő *költői álnév* (és így a Kölcsey és Szemere eredeti szándékai szerint szerepeltetett *Somogyi* név is az). Ha az unokahűg Zaphyr Czenczi nevét ebben a kontextusban valós személynévként olvassuk, akkor a biográfia által jótékonyan elhallgatott valódi szerzői név nem lehet más, mint *Zafyr Gedeon*, aki a *Mondolat* kiadója (aki az ott alkalmazott anagramma játék alapján pedig *Kazinczy*).

A levelek egyik aláírója Zafyr Gergely, a *Mondolat* szerzőjének, Bohógyi Gedeonnak a bátyja. Zaphyr Gergely előfizetett a *Mondolatra*, és most fel van háborodva, magyarázatot vár a szerzőtől, mert egy szót sem ért a munkából, öccsét „ostoba pedantnak” mondja, mi több, csalással vádolja (a fizetési felhívás *mást ígért, mint amit* a munka kínál), nem érti a címlapot sem: minek is affektálja magát ennyire előnytelen helyzetben az autor?⁴⁵ Második levele az elvárt válasz hiányában íródik (Bohógyi ekkor, a biográfiája alapján, már régen halott, ráadásul „szeregett Testvérjeinek karjai közt” hunyt el), nem várva már szerzői magyarázatot, mivel időközben (ahogyan ez lenni szokott, és a *Mondolat* fogadtatása esetében jellemzően meg is történik), szóban már felvilágosították.

Tábla-Bíró Barátom Tót-Vázsonyban megmagyarázta a' dolgot előttem. Te némelly jobb Íróink ellen költél-ki. Egyiket azok közül ültetted számárra, 's nevéből ostoba Anagrammát csináltál, a' legrosszabb Írókkal tetted egy sorba, hogy köztök a' jó nevetéses legyen, és mit nem még egyebet [...] hogy orozva?⁴⁶

anomáliái valóban ne érthessenek véget, érdemes figyelemmel lennünk arra is, amit Somogyi Gedeon való halála kapcsán Balassa megjegyez: „Midőn Somogyi Gedeon 1821 decz. 2-án meghalt, *Pap István* bucsúztató beszédében ugyanezt a verset vette alapigéül. A beszéd nyomtatásban is megjelent. Az *Élet történeteire s jövődő állapotjára nézve magára békességre lépett Tudós*. Weszprém, 1822.” *Felelet* 1913, 30.

⁴⁵ *Felelet* 1815. 3. Zafyr Gedeon értelmezésében a számárháton lévő szerző: „Dözsölő Silenus a' szerent! Úgy minek hát a' lant? Minek a' Sonett írók symbolja 's a' kőműveseké? hiszen te egyik sem vagy azok közül.” *Felelet* 1815. 3. Szilénoszra, Dionüszosz kísérőjére Kazinczy is utal Dessewffynek szóló levelében, amelyben először szól részletesen a *Mondolatról*, a triangulumot viszont nem a szabadkőművesek szimbólumának nevezi: „A' munka előtt egy egy réz áll, mellyen én azon a' paripán lovagolok a' Dicsőség' Temploma felé, a' mellyen egy elrészegült Mythol. Isten szokott volt paradírozni, 's ölemben három musicalis szer van: a' háromszeg, a' görög lant, és a' guitarr (Sonetto' lantja).” (Kiemelés tőlem.) Kazinczy Dessewfy Józsefnek, Széphalom, 1814. február 24. KAZINCZY *Levelezése*, 237–241., idézet: 241.

⁴⁶ *Felelet* 1815. 4–5.

Zaphyr Gergely nagyon komoly szemrehányást tesz, hogy öccse miért nem mondta meg becsülettel az igazat, szemtől szembe (mint egy férfias ütközetben), mivel így csak álnok gazságot követett el ellenfeleivel szemben. A helyes magatartásminta megadása után érzékletesen minősíti is rokona cselekedetét:

Van út becsülettel megmondani az igazat. Te a' rossz útát választottad, te ellenkezés helyett pasquilizálsz, ütközet helyett titokban szúrsz – pfuj Öcsém, úgy a' Sicarius⁴⁷ teszen! Írtál valaha más munkát is? nem? 's ezen elsőre nem tudtál egyebet találni, hanem hogy, orozva gyilkolj? Úgy van, megérdemletted, hogy életedben semmi jobb gondolat ne forduljon-meg agyadban! ⁴⁸

Zaphyr Gergely (akinek „szíve és szája is egyenes”) morálisan kritizálja öccsét, annak becsületsértő álnoksága miatt, vele kész volna férfiasan megvívni, de az már *erre sem* méltó, és csak korbácsot érdemelne. A szemmel láthatóan indulatos, a megértés különféle fokozatait is demonstráló két levél után a *Mondolat*-ból már megismert Zafyr Czenci hosszú levele következik. A férfi- és női beszéd- és olvasásmódok különös kontrasztot adnak az értelmezői közösségben. Zafyr Czenci levele egyszerre árulkodik Bohógyi szándékának eléréséről („az erőltetett Magyarságú Írók ellen könyvet ír”), és értetlenségről („s azt nekem ajánla. Mi okból érdemlettem ezt? Holott én is gyomromból utálok minden újítást, bizony, bizony mondom, gyomromból utálok.”).⁴⁹ Úgy vélekedik, hogy Bohógyi talán elnémetesedése miatt akarta őt *kiszatírázni*. Zafyr Czenci ugyanis időközben férjhez ment, már meg is özvegyült, és most elvesztett leánykori magyar asszonyi viseletét, ízlését és gondolkodását kívánja visszanyerni, amelyet egyébként megboldogult apjától, a nagy nyelvésztől örökölt. Zafyr Czenci levelének különös pikantériát ad magyarságtudatának és asszonyi voltának hangsúlyozása, amely elholt németes ízlésű férjével való Pesti utazásának elbeszélése kapcsán válik különössé. A beszámoló konkrétumai ugyanis nagyban egyeznek Szemere Pál Kazinczynak írott levelével, amelyben Berzsenyi Dániellel való pesti találkozájukról számol be. Kölcsey, Vitkovics Mihály és Szemere sokáig fürkészik a budai hídfőnél 1810 tavaszán a számukra arcról ismeretlen költőt, „a' német festése után a *kis kövér magyart*”, aki Zafyr Czenczihez hasonlóan inkább vonzódik a cigányprímás Bihari muzsikájához, mint a németekből álló muzsikához, és akivel ba-

⁴⁷ A *sica* (lat.) a. m.: 'tőr'; 'orgyilkos' és 'útonálló' – a római császárkorban általában a gyilkos megnevezése, akiket a 12 táblás törvény halállal büntetett.

⁴⁸ *Felelet* 1815. 5.

⁴⁹ *Felelet* 1815. 6. Vö. ezt a *Mondolat* Kiadójának étkezési tanácsaival, amelyet kuzinjának szán: „A propos! Az egészségedre felvigyázz, ha sürget is evés-kivánsod, ne lakmározz, 's legsül rövid estaszttalal élj.” *Mondolat* 1813, XIII.

rátai csak úgy betérnek a Hét Választófejedelmekhez címzett fogadóba, mint ahogyan Czenczit is elviszi oda férjura. A *Felelet* eme mozzanata azért lehet különösen mulatságos, mivel dokumentálhatóan Szemere és Kölcsey Berzsenyi-élménye szövődik bele Zafyr Czenczi szövegébe és alakjába.⁵⁰ Azé a Zafyr Czenczié, aki az anagramma alapján egyébként Kazinczy Ferencz volna, és az a Berzsenyi Dániel feminizálódik kérkedő magyarságával, akinek magyaros bajusza és versszövegei jól érzékelhetően jeletnek meg a *Mondolatban*.⁵¹

(Kivezetés) Betű szerint olvasva, a *Feleletet* fikciójában Bohógyi Gedeon halála nem lehet valóságos, az erről tudósító beszéd maga is kétértelmű (ironikus), a levelek pedig egyenesen ellentmondanak ennek (ami így már humoros). Éppen a halál megítéléséhez való viszony fogja átrendezni a lehetséges szövegszerű olvasatokat, mint ahogyan a fogadtatás során is ez bizonyul, habár nem a kívánt módon, meghatározónak, amennyiben az élő ember holt hírének keltése túllépte a jó ízlés határát, imígyen a szöveget azon nyomban (szinte mind a mai napig) morális kisiklásként aposztrofálta. Ezt a határsértést a *Felelet* valóban elköveti, a *Mondolatnak* pedig odatulajdonítja. Ebből a szempontból irreleváns az, hogy Somogyi vagy Bohógyi neve szerepel a szövegben, és az is, hogy létezik-e a Kölcsei nevezetű szerző vagy sem. Mint ahogyan az is, hogy mit tudott valójában Szemere Pál és Kölcsey Ferenc 1814 nyarán Lasztócon Somogyi Gedeon egészségi állapotáról és evilági életének kilátásairól. A szerzők állítólag úgy tudták, hogy valóban meghalt (ezt híresztelték, írja Kölcsey),⁵² akár így volt, akár nem: valamiképpen (biztos, ami biztos: legalább kétértelműen) meg kellett halasztaniuk Somogyi Gedeont, hogy megalkotható legyen végleges biográfiája, hogy ki lehessen adni a hozzá írott leveleket, hogy eldönthető legyen a szatíra vagy paszkvillus kérdésének a személy helyesen megállapított karakterére alapozódó megítélése.

Az eredeti szerzői szándékok szerint Szemere Pál és Kölcsey Ferenc válós szerzői nevek feltüntetésével kívánták közreadni válaszukat. Mindez éppen azért lehet szatíra vagy humor, és nem paszkvillus, mert az aláírások és a támadás célszemélye nyilvánvalóvá lett tett, azaz nem alantas a szándék vezette őket. A helyes

⁵⁰ Szemere Pál Kazinczy Ferencnek, Pest, 1810. április 27. KAZINCZY levelezése, VII., 398–407, idézet: 398. A pesti találkozás Zafyr Czenczi utazásaként való előadására Berzsenyi láthatóan egyáltalán nem reflektál. A pesti találkozás narratíváiról lásd még: VADERNA Gábor, *Egy csók és más semmi. Berzsenyi Dániel 1810-es pesti kirándulása*, Holmi 2004/10., 1217–1234.

⁵¹ A szamaragló figura bajusza kapcsán lásd még a *Felelet* 1815. jegyzeteit a versek alá (Hőgyész): „Itt a' hol bajuszos. Tudni való, itt az igazi Magyaros Helicon forog szóban. – Aquo ceu fonte peronni etc.” 82.

⁵² „Valamennyi Ember a' Tisza' kerületeiben lakik, csak nem mindenik azt hiszi, hogy Somogyi megholt. Fél órával ezelőtt volt nálunk egy Pápai Legatus, kérdém, ismeri-e Somogyit és Oroszit? Igen felele. De látta-e mostanában? Állította, 's ezt veté hozzá, hogy Somogyi nem holt-meg, mint itt híre van.” (Kölcsey Ferenc Szemere Pálhoz, Cseke, 1815. október 16. KÖLCSEY, I. m., 434.)

műfaji és morális megítélés elvárása mellett Kölcsey és Szemere érvényesíteni kívánja Kazinczynak azt az egyre erősödő igényét is, hogy a szerző adja a nevét kritikai munkájához, válasszon jól műfajt, és a műfaji határokon belül legyen kemény, de nem személyesítő. Mindehhez tehát a szerzői név megadása nyújt morális alapot, amellyel Kazinczy a személyeskedés elkerülhetőnek véli. A perben résztvevők arcának megmutatása terelheti csak vissza a diszkurzust választott beszéd tárgyához. A *Felelet* morálisan ezért, szándéka szerint, bátran viselkedik, példát ad, és maga konstruálja meg bujdosó ellenfelét, hogy legyen kinek felelni. A kiadó Kölcsei is elismeri, hogy a *Mondolat* „mint Litterátori munka, jó lehetett volna”, ha a morális aspektus (a jó és rossz megkülönböztetésének képessége) is a szerző rendelkezésre állt volna. A szerzői név vállalásával eme morális alap, mely tehát a jó literátori munkához, de legfőképpen a félreérthetetlen szatírázáshoz kell, a *Felelet* esetében rendelkezésre áll. Hogy ez mégis kudarcot vall, hogy a félreértések túlláradnak a szövegen, áthatva minden mozzanatát, hogy a kiadó Kölcseiről azt hiszik, Kazinczy álneve, hogy Kölcsey és Szemere valóban úgy hiszi, Somogyi halott, hogy Somogyiból valahogyan Bohógyi lesz, és feltámad, és hogy a *Mondolat* fogadtatásához hasonló esemény áll elő, sajátos anomáliák sorozata. Somogyi halálhírének keltése, akár csak a *Mondolat* metszete, felülírja, és eleve preconcepcionáltan olvastatja a szöveget, elfedve egyéb teljesítményeit. Legfőképpen irodalmi szöveggént való olvashatóságát, amely zseniális pamfletként megalapozója volt Kölcsey oly híres és oly sokat vitatott humorának.

Radnóti Miklós kéziratos hagyatéka a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára Kézirattárában

Radnóti Miklós hagyatékát huszonegy nagy, lepecsételt csomagban 2008. január 11-én szállítottuk be az MTA Kézirattárába Radnótiné Gyarmati Fanni Pozsonyi úti lakásáról. Tekintettel rendkívüli értékükre – a megszokott gyakorlatól eltérve –, a kéziratokat tételesen vettük állományba, azaz minden csomagban darabonként megszámloltuk a dokumentumokat, a fontosabbakat le is fölíáltuk, mindent ideiglenes címmel ellátott borítékba tettünk, s mindezt jegyzékben rögzítettük. A több napig tartó munkát 2008. augusztus 11-én – Radnóti és Gyarmati Fanni házasságkötésének évfordulóján – fejeztük be. A kéziratok számbavételénél végig jelen volt Ferencz Győző, a Radnóti-hagyaték kijelölt gondozója. Az átadási-átvételi listát is ő írta alá.

Milyen hagyaték Radnóti Miklósé? Teljes, hiánytalan hagyaték csak elméletben létezik, tehát a Radnótié sem az, de közelít hozzá. Mindez Gyarmati Fanni érdeme, több mint hat évtizeden át ő tartotta egyben, őrizte, óvta férje hagyatékát. Az is az ő gondosságának köszönhető, hogy a kéziratok jó állapotban kerültek hozzánk.

A teljes hagyatékot lehetetlen bemutatni, ezért csak néhány fontosabb, érdekesebb darabjából szemezgetek dióhéjban.

Radnótinak az életében megjelent önálló köteteiben 163, az 1946-os posztumusz *Tajtékos ég*ben pedig 69 (az itt újra publikált *Naptárt* nem számolva) verse látott napvilágot. Ez a 232 vers később még bővült az abdai sírból előkerült, csak a bori noteszben olvasható *Gyökérrel* és a négy *Razglednicával*, tehát összesen 237 verssel számolhatunk. Pontosabban fogalmazva, ennyi önálló verscíme szerepel a köteteiben, mert a több ízben megjelenteket, például az *Újmódi pásztorok énekének* tíz versét, amelyeket a *Lábadozó szélbe* is átvett a költő, csak egynek számoltam. A 237 versből 119-nek, majdnem pontosan a versek felének az autográfja került a Kézirattárba. Ha figyelembe vesszük, hogy Radnóti jó esetben is csak verseinek végleges változatát tartotta meg, versvázlatait szinte kiirtotta, ez nem rossz arány. Hogyan oszlanak el a versek autográfjai az időben? Radnóti

a *Pogány köszöntő* és az *Újmódi pásztorok énekének* egy híján minden versét – 24-et illetve 30-at, összesen 54 verset – bemásolta kéziratos füzetébe. Tehát az összes, a 119 autográfnek majdnem a fele a hangját próbálgató két korai kötetből való. Az 1933-as *Lábadozó szélből* csak gépiratunk van. Az 1935-ös *Újhold* 22 verséből 5-nek, a *Járkálj, csak halálraitélt!* 24 verséből 15-nek, a *Meredek út* 26 verséből 16-nak, az 1942-es *Naptár* 12 verséből 2-nek maradt meg az autográfja. Megérkeztünk az életmű csúcshoz: a *Tajtékos ég* 69 verséből 17-nek az autográfját őrizzük. Ebben a 17-ben már benne vannak a Szalai Sándornak 1944 nyarán Borban, külön lapokon átadott *Levél a hitveshez*, a *Hetedik ecloga*, az *Erőltetett menet*, a *Nyolcadik ecloga*, és az *A la recherche* is. Vitathatatlan, hogy a hagyatéknak legunikálisabb darabja a *Bori notesz*, ebben tíz vers található, a Szalainak átadott verseken kívül még a *Gyökér* és a négy *Razglednica*. Összegzőképpen elmondható, hogy a pályakezdő Radnóti duzzadó alkotói öntudata minden verse kézirát gondosan megőrizte, az életműve közepén kevesebb figyelmet fordított kéziratai sorsára, pályája végén, a kiélezett történelmi és egyéni léthelyzetben pedig helyesen mérte föl műveinek jelentőségét, s gondoskodott kéziratai fennmaradásáról. Kivételes szerencse, hogy a legnagyobb versek – a „bori versek” – két példányban is megvannak: a Szalai Sándornak átadott lapokon és a *Bori notesz*ben is.

A kötetbe nem sorolt 1930–1944 közötti versek száma harmincegy, s tíznek maradt ránk az autográfja. A hét tréfás vers közül a hat Ortutay Gyulának írottaknak, a hét *Eaton Darr*-versből pedig egynek van meg az eredeti kézirata. A költő ifjúkori versei, zsengei két füzetét és számos kéziratos lapját is őrizzük.

A száraz statisztikai adatoknál azonban mindenkit sokkal jobban izgat, hogy vajon van-e még publikálatlan vers a hagyatéknak? Ferencz Győző kezében Radnóti szinte minden kézirata megfordult, s a legapróbb részletekre is kiterjedő monográfiájában rendre idézte is a kiadatlan költemények teljes szövegét, például a Babitsról írott gúnyverset. A kérdést tehát át kell fogalmaznunk: maradt-e még Ferencz Győző után is kiadatlan versszöveg? Maradt. Nemcsak a számos kamaszkori zsengeire gondolok, hanem három további epigrammára, amelyek közül most csak a leglangyosabbat, egyben a legszalonnépszerűbbet idézem:

Epigramma

Orrod közepét beköpte a légy és nem veszed észre,
Itt a tükör, nézd! Lekaparni hiába igyekszel
S hidd el, rendjén van ez így! Verset olvasni se tudsz,
Hát legyeket termelsz elavult orrod közepén.
És ha nevedből kicserélnél két betűt, akkor
Láthatnád magad is, hogy – simán undor vagy.

Cseréljük ki a két betűt: simán undor nem más, mint Simon Andor költő, Móricz Zsigmond veje, aki az 1933-as *Lábadózó szélről* lefitymáló kritikát írt, s Radnóti ezzel az epigrammával állt rajta bosszút.¹

Előkerült egy kiadatlan versrészlet is. A *Tajtékos ég* kötet *Páris* című költeményének két versszaka maradt fenn kéziratban, de az egyik végül kimaradt a nyomtatott kötetből. Ezt idézem:

A St MICHELTől jöttünk együtt és
 VAVINnél hirtelen kiszállt a lány,
 Még látom combja apró billenését,
 Tündér, akár egy lépdelő virág
 úgy ment a napvilág felé fel.
 Érezte, hogy kívánom s búcsúzó
 megmosdatott szemével.

A strofa esztétikai színvonala nem indokolja, hogy Radnóti lemondott róla. Egyelőre nincs rá kézzel fogható bizonyíték, de azt gondolom, hogy a házasember szemérmessége kerekedett fölül benne a költői hiúságon. Szép számban maradtak fenn versgépíratok a költő autográf javításaival, de ezekre most nincs hely kitérni.

Radnóti prózai írásai közül az *Irek havából* tizenhárom főlioni folyamatos kéziratosszövegünk és két teljes gépiratos változatunk van, valamint a melléjük tűzött számos kéziratosszólap. A prózai szövegek között is több publikálatlan akad. *Miniatur* címmel Radnóti két elbeszélését ismerjük, de a hagyatékban négy található. Ezen kívül egy 67+5 főlioni, cím nélküli, kiadatlan regénytöredék is várja a nyomdafestéket és a filoszokat.

Általánosan elfogadott vélemény, hogy Radnóti az egyik legkiválóbb műfordítónk. Volt szó róla, hogy verskéziratai közül mindig csak a legutolsó változatot tartotta meg, az előzményeket megsemmisítette. Szerencsénkre, versfordításai-val nem volt ennyire szigorú, több mint harminc költőtől maradt ránk egy-egy vers számos kéziratossvariánsa. Ezek révén bepillantathatunk a költő műhelyébe, végigkövethetjük a fordítás alakulását, fejlődését, a költő küzdelmét a tökéletességért. Szinte érzéki élvezet ezeket a keresztül-kasul összefirkált, verslábakkal, apró rajzokkal tarkított lapokat forgatni. A kiadásra érdemtelennek tartott variánsok gyakran majdnem olyan jól sikerültek, mint a véglegesnek tekintettek,

¹ Ferencz Győző tudott róla, hogy Radnóti válaszlépést tervezett Simon Andor cikkére, de ez az epigramma nem került a kezébe. Vö. FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2005, 276.

s egy majdani kritikai kiadásban föltétlenül helyet kell kapniuk. Állításomat igazolandó citálom Walther von der Vogelweide *Visszatérés* című versét, ami 1938 februárjában ugyan megjelent az Új Időkben, de gyakorlatilag ismeretlennek mondható, csak a későbbi, az átdolgozott *Ó jaj, hogy eltűnt minden* című változata hozzáférhető az *Orpheusz nyomában* kötetben.

Ó jaj, gyerekkorom nem integet felém!
 Az életem csak álom volt, vagy éltem én?
 Mi fontos volt nekem, elszállt, mint úti por?
 Mély álom ringatott el, csak nem tudom mikor.
 Most íme fölriadtam és oly idegen
 Mit úgy ismertem én még, akár saját kezem.
 Az emberek s a táj, amelyet úgy szerettem,
 Gyerekkorom vidéke eltűnt s ez ismeretlen.
 Ki akkor víg barát volt, ma sír felé hajol,
 Erdőket vágta és beomlott a major;
 Ha régi patakunk is másképen folya itt,
 Mint hontalan, csak nézném eltűnő fodrait.
 Akikre ismerősként gondoltam még tavaly,
 Alig köszönnek s mindent betölt a baj s a jaj.
 Úgy foszlik semmivé most a lágytekintetű
 Gyerekkor, mint a tenger vizére írt betű.
 Örökre már, ó jaj!

Radnóti 1944 *Vízkeresztjének* napján fogott hozzá Shakespeare *Vízkereszt, vagy amit akartok* című drámájának fordításához. A szakirodalom egyöntetűen úgy tudja, hogy májusig, mielőtt bevonult harmadik munkaszolgálatára, a dráma első két felvonásának magyarításával végzett, a harmadik, negyedik és ötödik felvonást pedig Rónay György fordította le. A töredékes autográfok között azonban van hat lap a 3. felvonás 4. jelenetéből. Radnóti csakúgy, mint a többi, ezt a hat lapot is gondosan beszámozta 75-től 80-ig. A kéziratcsomóban a 75. előtt az utolsó számozott kézirat lap a 41., tehát az is megkockáztatható, hogy a jelenleg hiányzó 42–74. lapokon a dráma 3. felvonása volt olvasható. Egyelőre még nem tudjuk, hogy a kéziratból hiányzó résznek mi lett a sorsa, lappang-e valahol, vagy megsemmisült.

A 2. felvonás 4. jelenete *Gyere hát, te halál már!* kezdetű betétdalának végleges szövegétől sok helyen eltérő, de remek, készre csiszolt ismeretlen variánsa is megmaradt.

Jöjj el, jöjj el már halál,
 Rejts el ciprusok tövébe, föld!
 Szállj el, lelkem, szállj te már;
 Szép leány volt s szívtelen megölt.
 Ó szemfedőm legyen fehér,
 készítheted;
 hívebben halni, mint ma én,
 nem lehet.

Nézd, virág se, még virág se kell,
 légy csupasz koporsóm! senkisé,
 még barát, barát se jöjjön el
 Síromhoz, hol csontom elpihen.
 Ne tudja az se, kit temet,
 ki eltemet;
 hű szerető se lelje meg
 testemet.

A hagyaték tekintélyes része Radnóti Miklós levelezése. Akkor sem járnék messze az igazságtól, ha úgy fogalmaznék, hogy a költő és felesége levelezése, mert a mintegy másfél ezernyi levél 90-95%-a kettejük levélváltása. A levelek túlnyomó többsége a szegedi egyetemi években keletkezett, ritkán múlt el úgy nap, hogy ne adtak volna hírt magukról egymásnak. Levelezésükből a nagyközönség egyelőre szinte csak annyit ismer, amennyit Ferencz Győző idézett monográfiájában. S a legérdekesebbekből idézett is! A levelek – Gyarmati Fanni kérésének megfelelően – nem hozzáférhetőek, de annyit talán elárulhatok a tartalmukról, hogy leginkább napi ügyes-bajos teendőkről, vizsgák előtti izgalmakról esik szó bennük, valamint főként arról, amiről két szerelmes szokott „értekezni”. Gyarmati Fanni korrektségét mutatja, hogy Radnóti más nővel folytatott levelezését is megőrizte. Nemcsak „Tini”-nek, a költő libereci szerelmének 23 levele maradt meg, hanem a külvilág elől a legutóbbi évekig eltitkolt, Beck Judithhoz fűződő kapcsolat dokumentumai is. Külön csoportot alkot Radnóti munkaszolgálatos levelezése. Mindhárom munkaszolgálat idején a költő és felesége annyit írtak egymásnak, amennyit csak a katonai szolgálati szabályzat engedélyezett. Házi üzenő céduláik között is vannak szellemesek, tartalmasak.

Az 1940-es *Válogatott versek*, és az 1946-os *Tajtékos ég* kivételével a verseskötetek első kiadásai is bekerültek gyűjteményünkbe. Az *Újhold* kötetünk érdekessége az, hogy az *Este a kertben* című versét Radnóti két helyen is saját kezűleg kijavította, de ennek ellenére a hat évvel későbbi *Válogatott versek*be csak az egyik javítása került át. Radnóti műfordítás-kötetének, az *Orpheusz nyomában*nak három

példányát őrizzük. Az egyik különösen értékes. A könyvet Ortutay Gyulának ajánlotta a költő, de ezen fölül egyik példányunkban a nyomtatott dedikációt hosszú kéziratos ajánlás, valamint az akkor még kiadatlan *Páris* című vers hét, kézzel lemásolt versszaka egészíti ki.

Tudjuk, hogy Radnóti mindössze egyszer publikált hivatalos neve, a Radnóczi alatt. 1934-ben a szegedi Magyar Irodalomtörténeti Intézet ezen a néven jelentette meg Kaffka Margitról írott doktori disszertációját. Még ugyanebben az évben a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiumának kiadásában, immár Radnóti névvel is napvilágot látott a dolgozata. Mindkét kiadásból került hozzánk példány.

Radnóti négy verseskötete és az *Ikrek hava* kiadásához is előjegyzéssel teremtette elő a szükséges pénzt, vagy annak egy részét. Nyomdaművészeti szempontból különösen szép az *Újhold* kötet színes, nyomtatott előjegyzési íve, amelyet Buday György, a későbbi világhírű grafikus, fametsző, a költő szegedi barátja tervezett.

Az újságkivágatok között is vannak rendkívüli ritkaságok, de most csak egyet említek meg. A Déli Hírlap 1944. október 30-i száma *Költők a szögesdrót mögött* főcím alatt egy egész lapon közölt válogatást a bori deportáltak verseiből, Radnótitól a *Hetedik eclogát* és az *A la recherche*-t. A *Hetedik eclogának* itt *Az alvó tábor* a címe. Borból szabadulván, Szalai Sándornak sikerült átjutnia Romániába, és Temesváron, a Déli Hírlapban ő jelentetett meg kettőt a neki külön lapokon átadott Radnóti-versekből.

Ugyancsak ritkaságnak számítanak azok a diákfolyóiratok, amelyekben a pályakezdő Radnóti publikált. A Haladás házi sokszorosítású lap volt, s 1926-ból és 1927-ből tíz számnak tizenhárom példányát őrizzük. Mindkét példánya megmaradt a mindössze két számot megért „1928”-nak, amelybe nemcsak írt Radnóti, hanem egyik szerkesztője is volt. Ugyancsak a Kézirattárba kerültek a Kortárs, és a Mindnyájunk Lapja Radnótihoz köthető példányai is.

Különlegesség a *Szólók hozzád, Bánat-asszony* című kötet. Bálint György és Komor András egy dilettáns költő fentebbi című verseskötetéhez új címlapot nyomtattak Radnóthy Miklós névvel, s 1937 novemberében, a következő meleg hangú dedikáció kíséretében postán elküldték a Pozsonyi utca 1.-be: „Radnóti Miklósnak, hazánk jeles költőjének, több neves fővárosi lap mélyentisztelt munkatársának a szent Poézisben és nevében szerény rokona ajánlja szíves szeretettel szerény szerzeményeit a szerző. Radnóthy Miklós.” A beugratás túl jól sikerült, Radnóti kétségbe esett.

Radnóti nem hiába tanult könyvelést a kereskedelmi iskolában, egy könyvelő precizitásával vezette megjelent verseinek listáját, gyűjtötte a róla írott kritikákat. 1929–1936 között száz darab számozott kartonlapra felragasztotta az újságkivá-

gatoakat, s Frankl Sándorral, könyvkötő barátjával külön erre a célra készítettett dobozban tárolta őket. Radnóti később is összegyűjtött minden vele foglalkozó írást, halála után pedig Gyarmati Fanni folytatta ezt a munkát. Egy majdani, Radnóti recepcióját vizsgáló tanulmánynak hasznos forrása lehet ez a tetemes anyag.

A hagyaték legnagyobb értékei kétségkívül az abdai tömegsírból előkerült dokumentumok, kéziratok. Ettől a csoporttól elválaszthatatlan az a számkör, amelyet Gyarmati Fanni 1946-ban, férje holttestének azonosításakor tépett a sírról.

Radnóti legkedvesebb kortárs költőjét, József Attilát parafrázálva még csak azt sem mondhatom, hogy „immár kész a leltár”, mert a Radnóti-hagyaték feldolgozása folyamatban van, s végleges adatok helyett egyelőre csak helyzetjelentéssel szolgálhattam.

Az anyag és a formák

Megjegyzések Radnóti Miklós esztétikai tájékozódásáról

Ha Radnóti Miklós tanulmányait, cikkeit, vagy éppen a naplóját olvassuk, az a benyomás erősödik meg bennünk, hogy szerzőjük nem volt elméleti ember. Nem mintha nem érdekelték volna a filozófiai, esztétikai, vagy – az ő korában ebben az értelemben még nem nagyon használt szóval élve – poétikai kérdések. Ezeket azonban a legritkább esetben érintette önmagukért valóan; a műalkotás csodája nyűgözte le, ezt akarta mindenekelőtt megérteni. Tudatában volt annak, hogy az alkotás tárgyiasulás, képződmény és eleven történet egyszerre. A teória csak akkor jöhetett számításba nála, ha esélyt adott arra, hogy megközelíthetővé váljék a művészi képződmény felépítése, vagy egzisztenciális eseményként való működése. Kivételt legfeljebb a verstan képezett, amelyet irodalmár kortársai többségénél jóval fontosabbnak vélt; mindenestre sokkal többre tartotta a versírás pusztai technikai dimenziójánál.

Rövid életének bizonyos szakaszaiban azonban mégiscsak érdeklődést mutatott az „elvontabb” esztétikai kérdések iránt. Kaffka Margitról szóló disszertációjának mintegy melléktermékeként született a *Jegyzetek a formáról és a világszemléletről* című cikke, amely – akárcsak maga a disszertáció – a fiatal Lukács György egyes műveinek hatását mutatja. (Elsősorban *A lélek és a formákét*, valamint az *Esztétikai kultúráét*.) Bármilyen elnagyoltak és néha naivan leegyszerűsítők a *Jegyzetek* fejtegetései, figyelemreméltó az a biztonság, amellyel Radnóti rátalál a hazai földön jóformán egyedülálló szellemi forrásra, ahonnan ilyesfajta elméleti ösztönzést meríthetett. Maga is érezte, hogy még számos tisztázni valója lenne ebben a kérdéskörben; erről egy 1941-ben, a Babits halála utáni napon írott naplójegyzete tanúskodik. (Az időpont nem véletlen, a halálhír hallatán szükségét érzi egyfajta számvetésnek.) „Tudományos tervek? A forma és a világnézet problémájáról szeretnék hosszabb értekezést írni. Néhány hozzáférhetetlen könyv és

nyugalom kellene hozzá...¹ Még csak találgatni sem tudjuk, milyen könyvekre gondolt, s hogy az óhajtott nyugalom meglelése esetén merre vitte volna esztétikai érdeklődése. Ferencz Győző mindenesetre meggyőzően érvel amellett, hogy a Kaffka-könyvben olvasható fejtegetések a formakezelés és a világszemlélet viszonyáról bizonyos értelemben önmegértési gyakorlatnak foghatók fel. Radnóti útja Kaffka Margitéval ellentétes irányban, a szabad verstől a kötött formák felé haladt, afelé az „új szintézis felé”, amelyhez az értekezést záró megállapítása szerint Kaffka nem jutott el.² A felmerülő elméleti problémák tehát mindig szorosan tapadnak költészetének önreflexiójához, és minden jel arra mutat, hogy ez a későbbiek során sem változott volna lényegesen.

Mindennek ellenére persze nem volna lehetetlen mikrofilológiai munkával feltérképezni a Radnóti ért esztétikai és filozófiai hatásokat, különös tekintettel a Sík Sándor közvetítette elméleti impulzusokra. A magam részéről nem vállalkozom erre a feladatra. Jobban érdekel ugyanis a költő esztétikai tájékozódásának pusztán csak kikövetkeztethető, feltételezhető, filológiai adatokkal csak részben alátámasztható vetülete. Az alakulóban levő és tragikusan torzóban maradó ízlés halványan kirajzolódó szellemi hátországa. Ehhez a töprengéshez itt és most néhány naplóbejegyzést választok kiindulópontként.

Az 1934-ben induló jegyzetek egyik első, esztétikai problémára utaló kulcsszava a „formaválság”. Majd néhány gondolattal később már fölvetődik a forma és az anyag viszonya egy Petőfire való utalással. Az odavetett, elliptikus gondolatmenet lényege alighanem az, hogy Petőfi népszerűségét bizonyos értelemben a fiatalságból adódó „mesterségbeli és művészi tudásának” hiányosságai magyarázhatják. Ez lenne „Petőfi átkozott nagy titka?” – vívódik. A tudatos és tudós költőt talán azért szeretik kevesebben, mert az olvasó nem érezheti úgy, hogy ezt a verset akár ő is írhatta volna. Aki népszerűségre vágyik, annak tanácsos elrejtene azt, hogy érti a szakmát. „Suttyomban hozni a tudást, az anyag kezelésének művészetét?” – kérdezi ifjonti keserűséggel. Ezekben a megjegyzésekben számkra nem az a fontos, hogy mennyire vehetők komolyan Petőfire vonatkozólag, vagy milyen mértékben fűtik őket a Babits kritikája által kiváltott indulatok. Sokkalta lényegesebb az, hogy Radnóti nagyon tudatosan kapcsolja össze saját „formaválságát” azzal a dilemmával, amit a személyes nyelvi anyag és az örökölt vagy elsajátított formavilág összhangba hozása jelent.

Ezt a dilemmát szólaltatja meg egy két nappal későbbi bejegyzés, amely már a zene és az irodalom kapcsolatának kérdéskörét is érinti. Radnóti egy Huxley-

¹ RADNÓTI Miklós, *Napló*, s. a. r RADNÓTI Miklósné, utószó, jegyz. MELCZER Tibor, Magvető, Budapest, 1989, 179.

² FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2005, 295–297.

regényt olvas, amely *A végzet bábjátéka* címmel jelent meg magyarul (ma inkább az 1968-as *Pont és ellenpont* című fordítást forgatjuk). Az a kérdés izgatja, hogy a regényírás sikere mennyire következik az írói módszerből. Különösen megragadja az angol író „kép és zeneleírás technikája”. Hangsúlyozza, hogy a Philip Quarles nevű hős a regény kulcsa, mivel „mindent tud magáról”. A költő itt valószínűleg Quarles azon feljegyzéseire utal, amelyek a számára kívánatos regénytechnikai eljárásokról szólnak. A regény megzenésítése lenne ez, írja a műben Quarles, mégpedig „nem szimbolista eljárással, az értelmet alárendelve a hangzásnak”, hanem konstrukciós alapon. Beethoven B-dúr kvartettjének „hirtelen átmeneteit”, modulációit, variációs formáit említi példaként, amelyek „könnyen áttehetőek regénybe”, mondja. „Csak megfelelő számú szereplő és párhuzamos, de ellenpontos cselekményszálak kellene hozzá. [...] Váltogasd a témákat. A modulációk és variációk érdekesebbek, de nehezebbek is. A regényíró úgy modulál, hogy megsokszorozza a helyzeteket és a jellemeket.” A regényíró, ha kívánja, az „isteni alkotók kiváltságával él”, úgy cserélgeti a síkokat és nézőpontokat, ahogy csak akarja, és egyáltalán nem kell tekintettel lennie azokra, akiknek ez nem tetszik.³ Radnóti ezt – a korban nagyon is radikálisnak számító – felfogást szembebesíti Ignótus véleményével. „Regény? A kérdés föltevése nem jogosult. Ignótus itt hibáz. Anyagszerűség? Nos, »formátlan műfajról« van szó.”⁴ Az utóbbi jelzős szerkezetet talán azért teszi idézőjelbe, mert Huxley felfogásának megfelelően szabadnak tartja a modern regényírót, ám az általa kialakított szerkezetet nem egyszerűen amorfnak, hanem bizonyos értelemben a formátlanság formájának gondolja.

Felvetődik a kérdés, hogy az általa egyébként hálával és nagybecsüléssel kezelt Ignótus melyik írására utal itt Radnóti? Melczer Tibor, a *Napló* gondos jegyzetírója bevallja, hogy a forrást nem találta meg, ezért egy két évvel későbbi Ignótus-cikkkel magyarázza a célzást.⁵ Annyiban jogosan, hogy az 1936-os írásban a Nyugat hajdani főszerkesztője önironikusan megemlíti: már hosszú évek óta hirdeti a regényműfaj halálát, holott a regény azóta is szemmel láthatóan él és virul. Mindazonáltal leszögezi, hogy például Huxley vagy Proust nem egészen abban az értelemben regényíró, mint amilyenben, mondjuk, Zola még az volt. Nincs kizárva tehát, hogy Radnóti olvashatta valahol egy hasonló értelmű nyilatkozatát, és azt tartotta túlságosan merevnek. Az anyagszerűség fontosságát viszont vele magával kapcsolatban is kiemelte Ignótus, mégpedig a számára oly fontos *Utóirat* című 1933-as cikkben. Azt írja itt, hogy a fiatal költő rátalált a

³ Aldous HUXLEY, *Pont és ellenpont*, ford. LÁTÓ Anna, Irodalmi, Bukarest, 1968, 332.

⁴ RADNÓTI, *I. m.*, 8.

⁵ *Uo.*, 282.

saját, többretegű nyelvére, „melyből úgy vágja és vájja ki a verset, mint a szobrász a szobrot a kőből vagy a keményfából, erei és csomói szerint formálva mondani-valóját”.⁶ Nem tudhatjuk ellenben, hogy olvasta-e Radnóti a második *Neovojtina*-cikket, amelynek megjelenése idején mindössze tizenhét éves volt. Ignotus *Művészetek és lehetőségek* címmel arról értekezett 1926-ban, hogy a kötetlen forma nem formátlanság, hanem „csak egyszeri forma, nem előre rendelt s ezzel a kifejezést bizonyos fokig előre megszabó, hanem az eset szerint alakult s ezt ennek saját adalékaival kifejező”.⁷ Az anyagszerűség, az anyag kínálta lehetőségek és az általa szabott korlátok tudatos figyelembevételére már ekkor is döntő fontosságú Ignotusnál, aki regisztrálja a műfajok határainak feloldódását is, például a mondat ritmusának benyomulását a zenébe. Ettől pedig nem esik nagyon távol Huxley gondolata a zeneileg megkomponált regényről. Radnóti egy lépéssel tovább megy: elveti a regényműfaj formai alapon való meghatározásának igényét, pontosan azért, mert szemmel láthatóan elfogadja a regényíró „isten” mindenhatóságának elvét.

Az, hogy az anyaghoz való alkalmazkodás fontosságát éppen a zene és az irodalom összevetésével vagy egymásra vonatkoztatásával kapcsolatban említi Radnóti, egyáltalán nem tekinthető véletlennek. 1934. szeptember 14-én újabb zenei tárgyú megjegyzést olvashatunk a *Napló*-ban. „Miért szeretem Bachot: a mindenségre nyílik kilátás a kompozíció tudatos résein át. A haját fűjné a magasjartatú szél. De nincsen haja. Ilyen puha anyag nincsen e konstrukción. Gránitból van az egész és sima, kopasz.”⁸ Ez a gyönyörű megfogalmazás alighanem kifejezi azt az anyag–forma viszonyt, amelyet a költő eszményinek tart ebben az időben. A végtelenre való nyitást, amely ugyanakkor a tudatos szerkezetalakítás révén valósul meg, a tökéletesen tiszta és éles kontúrokkal kirajzolódó konstrukciót, amelyben semmilyen ködös, elmosódott, „puha” vonás nincsen. A forma tisztaságának és a formán belüli végtelen szabadságnak az eszménye ez, amely egyúttal a tiszta értelem idealitásának a dicsőségét is hirdeti. Alighanem a szakirodalomban joggal említett „klasszicizáló” fordulat forrásvidékénél járunk. A zene azonban nem csak ebben az ideális tisztaságban jelenik meg a *Napló* lapjain. Az 1941. január 10-i bejegyzésben Radnóti egy hangversenyélményről számol be „Eddig ravasz mosolygással mentem s csak nagyon ritkán hangversenyre – képzettársítani. Egy-két szám után a »munka« megszűnt s csak azért nem hagytam ott a »tett helyét«, mert kényelmetlen lett volna s kicsit kíváncsi is voltam mindig.” Amikor egy ismerősének beszámol új érzéséről, az örömét fejezi ki, hogy

⁶ IGNOTUS *válogatott írásai*, Szépirodalmi, Budapest, 1969, 274.

⁷ IGNOTUS, *Művészetek és lehetőségek*, Nyugat 1926/16., 244.

⁸ RADNÓTI, *I. m.*, 15.

végre „megérkezett a zenéhez”. Radnóti viszont megint csak a „csapdába esést” hangsúlyozza, Thomas Mannra, valószínűleg *A varázshegy* „Szép hangok özöne” című fejezetére hivatkozva. „Pedig meg kellene egyszer fogalmazni, hüvösebben és szigorúbban, mint Th. M., hogy igenis gyanús és megbízhatatlan az egész kapcsolat, ellenőrizhetetlen, csupán ösztöni, magasrendű s ugyanakkor aljas, igen, aljas! kiszolgálás, lejtőt varázsol az úgyis menekülő értelemnek.”⁹

Az a gondolat, hogy a zene, és tágabb értelemben mindenfajta művészet által nyújtott gyönyör lehet erkölcsileg „gyanús”, több szálon is eljuthatott Radnótihoz. Jelen volt például annak a fiatal Lukácsnak a gondolkodásában, akinek a műveit a Kaffka-dolgozat megírása idején tanulmányozta. Emlékezhetünk rá, hogy az *Esztétikai kultúrában* „a lelki züllöttségnek, az alkotni és cselekedni tudás hiányának, a pillanatoknak való kiszolgáltatottságnak életprincípiumokká való emeléseként”¹⁰ írta le a pusztá művészi élvezetet. Balázs Béla így számolt be erről a felfogásról a maga naplójában, közvetlenül az első világháború kitörése előtt: „Gyuri új nagy filozófiája: a messianizmus. A homogén világ, mint megváltási cél. A művészet a luciferi »jobban csinálás«. A világ homogénná látása annak megvalósulási processzusa előtt. A művészet erkölcstelensége.”¹¹ Radnótinál is felbukkan ez a gondolat, például 1939 őszén, szintén egy világháború kitörése előtt, Krúdy „Vörös postakocsiját” olvasva. „Erkölcstelenség megnyugtató epika – írja –. Krúdy tanított meg újra hosszú idő után olvasó módjára olvasni. Nem véletlen, hogy az ember mikor nyúl egy könyvhöz, egy íróhoz. Eddig őszintén untatott.”¹² Az „olvasó módjára” való olvasás tehát az erkölcstelenséggel határos, hiszen nem hozzákapszol a világhoz, hanem eloldoz tőle. Radnóti tehát azzal magyarázza hirtelen lelt örömét Krúdyban, hogy menekülne a világból (aznap délután egy első világháborús emlékmű láttán azon morfondírozik, hogy készíthetik-e már a következőt). Ahogy két évvel később megfogalmazta volna, Krúdy is „lejtőt varázsol az úgyis menekülő értelemnek”.

Hans Castorp Schubert „hársfadalát” hallgatja a szanatórium gramofonján, s közben felötlik benne, hogy voltaképpen „tilos szeretnie a bűbajos dalt és annak világát”, mert „a halál áll e bájós műredek mögött”. A szellemi vonzalom, amely ellenállhatatlanul árad ebből a zenéből, önmagában nem bűnös vagy beteges, magyarázza a regény narrátora. „Az életnek ezt a gyümölcsét a halál nemzette, és halállal terhes. A lélek csodája, talán a legfőbb csoda a lelkiismeret nélküli szépség színe előtt, és e szépség áldását viseli, ám a felelősen uralkodó életszeretet, a szerves életszeretet csak gyanakvással szemlélheti, nyomós okai vannak erre,

⁹ *Uo.*, 131–132.

¹⁰ LUKÁCS György, *Esztétikai kultúra = Uő., Ifjúkori művek 1902–1918*, Magvető, Budapest, 1977, 426.

¹¹ BALÁZS Béla, *Napló 1903–1914*, Magvető, Budapest, 1982, 615.

¹² RADNÓTI, *I. m.*, 64.

és a lelkiismeret végső, megfellebbezhetetlen ítélete szerint önmagunk legyőzésével kell legyőznünk.”¹³ Emlékszünk rá, hogy Radnóti 1934-ben lenyűgöztek Huxley regényének zene-leírásai, különösen Beethoven *A-moll vonósnégyese* III. tételének leírása. Fel is jegyzi magának, hogy meg kellene hallgatnia valahol ezt a részletet, amely a *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart* címet kapta a zeneszerzőtől. Nos, a Huxley-féle leírás teljes mértékben összecseng *A varázshegy* narrátorának érvelésével. A Spandrell nevű szereplő, aki halála előtt barátainak lejátsza a gramofonon ezt a tételt, azt az állítást akarja meggyőzővé tenni számukra, hogy ez a zene Isten létének közvetlen bizonyítéka. A regény gyönyörű leíró részéből kiderül, hogy az első harminc lassú ütem valóban „felépítette a mennyországot”, de ez a szépség földöntúli, s a belőle sugárzó derű „Isten békéje”. Spandrell vitapartnere éppen ezt emeli ki. „Ez tényleg a mennyország, ez maga a lélek élete. Még sohasem találkoztam a szellem ilyen tökéletes elvonatkozásával a valóságtól. De miért törekedett erre az elvontságra? Miért nem érte be azzal, hogy ember legyen és ne elvont lélek?” Majd hozzáteszi, hogy „ez az átkozott, elvont lélek olyan, mint a rák, fölfalja a természetes, igazi emberi valóságot, terjed és egyre terjed az élet rovására”. Az öreg Beethoven tehát „a lélek absztrakt rákdaganatával” helyettesítette a valódi életet. Vagyis Huxley hőse ugyanúgy „a felelősen uralkodó életszeretet, a szerves életszeretet” nevében ítéli el a zene csodáját, mint Thomas Mann elbeszélője. A regény cselekményének utolsó fordulata is ezt a logikát támasztja alá: Spandrellt várokozásának megfelelően megölik, miközben a lemez még forog a gramofonon. De néhány oldallal korábban egy belső monológban lényegében ő is elismeri, hogy az esztétikum mint „istenbizonyíték” súlyosan problematikus. „A zene bizonyítja, hogy Isten létezik. De csak addig, míg a hegedűk szólnak. Mikor a vonók elhagyják a húrokat... Mi jön akkor? Szemét és ostobaság, könnyörtelen aszály.”¹⁴

Ezeknek a bizonyítható hatásoknak az alapján joggal feltételezhetjük, hogy Radnóti esztétikai felfogása szintén ezek között a pólusok között ingadozott. A művészet alapvető ambivalenciájának megszenvedett átéléséről tanúskodnak a naplófeljegyzések, vitathatatlanul mutatva, hogy a költő, ha nem teoretikus formában is, de kora legnagyobb európai szellemeinek szintjén gondolkodott ezekről a kérdésekről. Tudhatjuk azt is, hogy nem rendült meg a hite a nagy művek transzcendens bizonyosságában, amelyet a test pusztulása nem ingathat meg. 1940 végén egy József Attila-esten figyeli a közönséget, melynek reakciói arról tanúskodtak, írja, hogy „a versek átfordultak náluk is a halhatatlanságba. Külön akusztikát kaptak a halállal.” Felidézi, hogy egy korábbi előadásában pontosan

¹³ Thomas MANN, *A varázshegy*, II., ford. SZÖLLŐSY Klára, Európa, Budapest, 1960, 447.

¹⁴ HUXLEY, *I. m.* 479–482.

erről beszélt: „a mű, amit a költő haláláig alkot, halálával hirtelen egész lesz, s a kompozíció, melyet éltében szinte testével takart, a test sírbahulltával válik láthatóvá, fényleni és nőni kezd... láthattuk a bámulatos metamorfózist, mikor egy folyton épülő mű teljesen készen átfordul az időtlen öröklétbe...”¹⁵ Talán véletlen egybeesés, hogy ugyanazt a kifejezést használja, mint majd a negyedik *Razglednicában*: „átfordult a teste”. A költő teste a pusztulásba, a mű a halhatatlanságba „fordul át”. Radnóti hitt ebben a transzfigurációban: ennek a hitnek köszönhetjük a csodálatos utolsó verseket.

¹⁵ RADNÓTI, *I. m.*, 125–126.

Az *Ikrek hava* mint ars poetica

Radnóti Miklós *Ikrek hava* című novelláját a szakirodalom többnyire az önéletrajzi irodalom körébe, és ezen belül is a trauma- vagy vallomásos művek közé utalja, vagy legalábbis – mint Ferencz Győző¹ vagy Ozsváth Zsuzsanna² – arra helyezi a hangsúlyt, hogy az élmény a trauma feldolgozásával, elhalványodásával fikcióvá objektivizálódik, átkerül a nyelviségbe, és ott például az önmegalkotás folyamatát segíti, vagy a bűn és az áldozat ábeli–káini mítoszát felhasználva metaforizálódik. Ezek persze lehetséges olvasatok (mint ahogy több versével hasonló a helyzet, az *És kegyetlenben*, illetve a *Huszonnyolc évben* ez a trauma ugyancsak megjelenik), de a műnek létezik egy másik, voltaképpen meglehetősen magától adódó értelmezése is: egy olyasféle *ars poeticának* tekinthető, amely különböző, egymás mellett álló panelekbe rendezve, vagy másképp, mondjuk így patchworkszerűen idézi fel a szerzőnek az irodalomról vallott, és saját életművében is itt-ott alkalmazott elképzeléseit.

Az *ars poetica* műfajának legfőbb veszélyét, a didaxist a dialogicitás elvével oldja fel a szerző: a szöveg mindvégig különböző dialógusokba rendeződik, s mindez teljes összhangba kerül magával a címmel is, mely az „ikerségnek” köszönhetően a „kettősség” elvét evidens módon hordozza magában. Itt érdemes megjegyezni, hogy már ez is, azaz a művön végigvonuló kettősség, dialogikusság is *ars poeticájának* részének tekinthető, hiszen úgyszintén jellemzi a költő egész líráját. Radnóti az egyes versekben amúgy is gyakran folyamodik megszólításhoz, *apostrophé*hez. Ez a legpregnansabban, a legnyíltabb módon az eklogákban van jelen: jó részük a tradíciót követve párbeszédese formájú, s többnyire látszólag ellentétes,

¹ FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete*, Osiris, Budapest, 2005, 459–460.

² Zsuzsanna OZSVÁTH, *Orpheus nyomában. Radnóti Miklós élete és kora*, ford. HERNÁDI Miklós, Akadémiai, Budapest, 2004, 21.

mégis komplementernek vagy egyenesen egymással kibékíthetőnek tekinthető párfogalmakra, ikerelvekre épül. A legjellemzőbbek: *realitás* kontra *költészet* (a *Második eclogában* Repülő és a Költő), *halálvágy* kontra *életre biztatás* vagy *lelkiismeret* (a *Negyedik eclogában* a Költő és a Hang) stb.

A cím is idézte ikermítosz közel áll az *alter ego*, a *Doppelgänger* mitológiájához, hiszen mindkét esetben valamiféle hasonmásokról van szó. Az ikerk ugyanis – akik külsejüket illetően majdnem azonosak, ám intellektuális és affektív tulajdonságaikban gyakran jelentősen eltérnek egymástól – egyszerre fejezhetnek ki azonosságot és ezen belül mégis oppozíciót; a lét minden szintjén jelképezhetik fogalmi egységek szimmetrikus két felét; vagyis minden létező dualitását, hajlamainak kettősségét, a szembenállást spiritualitás és anyagszerűség, nappali és éjszakai természet között. (Mindez egyébként annak ellenére íródik bele a szöveg jelentésébe, hogy Radnóti naplójából kiderül, nem beszélhetünk tényleges írói szándékról: ő az első cím, a *Napló a gyerekkorról* elvetése után egy másik fajta kettősségre, a két anyára utalt volna szívesebben: „Sokáig gondolkoztam délután, hogy nincs-é a mitológiában valami a két anyával...nem találtam. *Ikerk hava*, írtam a kéziratra végül, májusban születtem, ikergyerek vagyok...”)³

Jean Citadin azonban – akinek alakját már önmagában is két francia barátjából gyúrta össze Radnóti – egyértelműen a narrátor (a kvázi-önéletrajzi én) alteregója. Kettejük többes szám első személye mintha külön nyelvtani alakot, kettős „mi”-t (*beide, both*), sőt egyfajta iker-„mi”-t képviselne, amelynek két fele – azon túl, hogy mintha külön univerzumot képezne – bizonyos értelemben teljesen lefedi egymást: „Lustán és tétován csavarogtunk Párizsban, loptuk a napot. Egyikünk sem csinált semmit. Néha napokat aludtunk, néha napokig alig. Jártuk a várost, kirakatok előtt ácsorogtunk, délutánokat álldogáltunk át olvasva a parton, egy-egy könyvesláda előtt, tereken ültünk, gyerekekkel játszottunk és lányokkal, sokszor ketten egy lánnyal is, sokszor meg ketten tíz gyerekkel”.⁴ Sőt Jean gyermekkori története – miszerint húgával együtt rajtakapta az anyját a szeretőjével, akitől pedig ajándékot is kaptak – valójában a narrátorral kapcsolatba hozható szerző (mondjuk így, a kvázi önéletrajzi én) emléke, még ha ez a rokonság nem is derül ki a *Naplót* nem ismerő befogadó számára.

Jean és a narrátor olykor irodalmi kérdéseken vitatkoznak. Ekkor látszólag inkompatibilis álláspontot vallanak, de aztán ebből rajzolódik ki Radnóti tényleges, árnyalt véleménye, olykor pedig e szembenálló gondolatok a költő különböző pályaszakaszain vallott nézeteinek feleltethetők meg, amelyek egymásba játsz-

³ RADNÓTI Miklós, *Napló = Uő., Ikerk hava – Napló*, szerk. FERENCZ Győző, Osiris, Budapest, 2003, 90.

⁴ *Uő.*, 19.

tása adhat valamilyen magyarázatot, háttérrel a bekövetkezett–bekövetkezendő szemléletváltásnak. Ilyen például annak a kérdése, hogy minek kellene inkább dominálnia, a forma és a nyelv mint nyersanyag előtérbe helyezésének vagy a tartalomnak (nem feltétlenül a pusztán referencialitásnak, itt inkább az affektivitás kérdése a mérvadó), illetve ilyen a műfordítást érintő vita, amelynek legfontosabb aspektusa (formahűség kontra tartalomhűség) lényegileg ugyanoda vezet, mint az előbbi probléma. (Radnóti amúgy az *Orpheus nyomában* című fordításantológiájának utószavában, mondjuk így, fordítói programjában is kitér a disztichonfordítás finomságaira, továbbá ugyanitt idézi – Goethe és Hölderlin sajátos disztichonváltozatai mellett – éppen Tibullusnak az *Ikrek havában* is elszavalt sorait.)⁵

Egy példa: Jean nem szereti Cocteau-t, mert formabűvész, mert mutatványai mögött szerinte semmi nincs. A narrátor viszont kedveli, néhány versét szeretné is lefordítani (ekképpen mintegy „kikacsint” a megírás pillanatának szerzőjére, aki addigra már valóban magyarra ültette a francia költő két versét),⁶ továbbá kifejti, hogy Jean szemlélete, miszerint a vers célja a befogadó szívének megérintése, egysíkú érzelmi esztétika, nem valódi poétika. Mindazonáltal, amikor Jean a saját költészetéről azt mondja: „Még nagyon foglalkoztat a nyelv, akadályokat gördít elém, rosszindulatú és makacs. Még érezni a versen, hogy írták. Még sok benne a mutatvány, a bűvészet. [...] Úgy fejezze ki az érzelmeket a vers, mint egy fütty, egy jajszó vagy egy csuklás borozás után! Ne érződjek, hogy anyagból épül! Érzed a követ a strasbourg-i katedrálison?”⁷ – akkor már ő is, bár még mindig kicsit sarkosan fogalmazva, közelíteni látszik egyes elemekhez Radnóti tényleges szemléletében. Hiszen Radnóti ezek az itt csírájukban megtalálható dilemmák felettébb foglalkoztatták, mindegyre kitért rájuk elméleti jellegű szövegeiben, melyekből nagyrészt rekonstruálhatók esztétikai–poétikai nézetei is. Egyfelől megkérdőjelezhetetlen a számára, hogy a költő számára az alapanyag mindenkoron a nyelv, s „az anyaggal való küzdelem eredménye a mű”. De ez csak az érem egyik oldala, hiszen a szerző a nyelven keresztül autonóm realitást teremt, egyfajta második referencialitást, amely már – mint azt Jean is jelezte – bizonyos értelemben le is válhat hordozójáról, a nyelvről, mint ahogy hozzájárul az alkotói szubjektum felépítéséhez is. (A Lukács György által megihletett *Jegyzetek a formáról és a világszemléletről*ben pedig arról is szó esik, hogy a – társadalmi produktumként is értett – világszemlélet úgyszintén lényegileg a formán keresztül fejeződik ki, azáltal válik valósággá.)⁸ S a Jean által célul kitűzött elvek

⁵ RADNÓTI Miklós, *Utószó = Uő.*, *Orpheus nyomában*, Phaos, Budapest, é. n. [1943], 168.

⁶ A negyvenes évek elején is fog még két másikat.

⁷ RADNÓTI, *Ikrek hava*, 19.

⁸ RADNÓTI Miklós, *Jegyzetek a formáról és a világszemléletről* = RADNÓTI Miklós *Összegyűjtött prózai írásai*, szerk. FERENCZ Győző, Osiris, Budapest, 2007, 333–337.

teljes összhangban vannak azzal is, amit pedig Radnóti – Charles Bally *Le langage et la vie* című művére támaszkodva – Kaffka Margit lírájának egyik erősségeként emelt ki, azaz az alapvetően nyelven kívüli valóságok (*la réalité extra-linguistique*) színrevitelével, amelyet paradox módon az egyetlen, a költő rendelkezésére álló eszköz, a nyelv segítségével lehet megvalósítani. „Mert Bally szerint a nyelv nem tudja közvetlenül és maradék nélkül kifejezni az érzelmeket, hanem csak úgy, hogy a kifejezetlen érzelmet átalakítja a kifejezésbe *beleértett asszociációk* játékvá; hogy az érzelemkifejezést a kifejezéshez kapcsolódó társulások hatóerejére bízta. De amilyen módon át tudja alakítani a kifejezetlen érzelmet, oly mértékben közelíti meg az abszolútumként föltett, közvetlenül és maradék nélkül *kifejezett* érzelmet. És így viszonylagos mértékét kaphatjuk az anyaggal való harc sikerének s mértékét egyúttal az író kifejezőképességének – ahogy mondani szokták.”⁹ E meggyőződése miatt lelkesedik szegedi tanára, Zolnai Béla *Szóhangulat és kifejező hangváltozás* című könyvéért is, amely, mint írja, ideális a költők számára, hiszen a nyelv emocionális elemeinek teljes és részletes vizsgálatára törekszik, s számba veszi a szó jelentésének és hangulatának kapcsolatait, vizsgálja a beszéd akusztikai elemei által felkeltett hangulatot. Ez utóbbin belül az ismétlés akusztikai jelenségét is (melyhez pedig természetesen hozzátartoznak az olyan lírai eszközök, mint a szóismétlés, refrén, alliteráció, rím, ritmus, numerus, szóismétlés, cezúra, enjambement, strófa); továbbá kitér a kifejező hangok típusaira (az indulatszavakra, hangutánzásra, hangmetaforára, hangsúlyra és melódiára, duplikációra, expresszív hangváltozásra).¹⁰

Talán *Doppelgänger*e a narrátornak Ági, a kishűg is, aki sajátos meséjével, voltaképpen költői hazugságaival egy lehetőségét, vagy éppen egy mindenképpen létező aspektusát képviseli a történetmondásnak: egyfajta fikcióalkotást, tágabb értelemben pedig a művészi teremtését. A hatéves Ági otthon elmeséli a gyerekek önmagában is döbbenetes utcai élményét, egy katona nyilvános kivégzését, mely történetet képzeletbeli elemekkel egészít ki (nem elég hogy lelőtték az áldozatot, még karddal is levágták a fejét; ez az ember egyébként gyerekrabló cigány volt, a végrehajtó katonák ezren voltak és trombitáltak stb.) Az akkor még szinte gyerek narrátor ragaszkodik a tapasztalati, látott-hallott valóságához, mondjuk így, a referencialitáshoz, és a hallottak izgatottsággal töltik el: „Most előttem fejlődött, nőtt óriássá a hazugság, nemcsak az izgalmas továbbfejlesztés tanúja voltam, hanem valóságos művészi teremtése, a közös élmény szinte eltűnt, s ez felizgatót”.¹¹ Ági történetmesélői módszere nem csupán a narrátor kislánykori önmagá-

⁹ RADNÓTI Miklós, *Kaffka Margit művészi fejlődése* = Uő. *Összegyűjtött prózai írásai*, 252.

¹⁰ RADNÓTI Miklós, *Szóhangulat és kifejező hangváltozás*. Zolnai Béla új könyve = Uő. *Összegyűjtött prózai írásai*, 225–228.

¹¹ RADNÓTI, *Ikek hava*, 8.

nak primer realitásigényével szembesítődik, hanem – mint azt látni fogjuk a későbbiekben – komplementer módon a már felnőtt, elméletileg kellően felvértezett narrátor bergsoni és freudi ihletésű tudatfilozófiai szemléletével, Prousthoz közelálló prózapoétikájával is. „Úgy éreztem most már, hogy semmi sem igaz az egészből. Ági találta ki. [...] A délután [ti. a megrázó esemény, illetve metonimikusan annak ideje] megrendített, és épp ezért a tudatméliségeiben lappangott immár, múlt volt vagy múlt sem volt már, álomi időtlenségben élt a többi bujkáló emlék között a mélyben, ahonnan lassan bukik majd fel, apró villanásokból, ízekből, illatokból, mozdulatokból, és hangokból, hangokból rakódik újra össze, véglegesen, hűen és örökre. Akkor persze még nem tudtam ez, csak nagyon személyes ügyemmé lett hirtelen Ági tódítása.”¹²

Ági füllentései hasonló problémát érintenek, mint amit Radnóti egy kritikára, Rónai Mihály András számonkérésére írt válaszul, ti. arra a kérdésre, miért nem referenciálisak a versei önéletrajzi szempontból. Bár recenzens-barátjának tényszerűen sincs igaza, esztétikai szempontból végképp elhibázott a felvetett probléma, mondja Radnóti, főként Arany Jánosra hivatkozva. „Az esztétika ismer *belső* valóságot, s ez bír olyan fontossággal, mint a valóság. Sőt, ismer költői valóságot is, ismer egész életre szóló hősi, termékeny *szerepvállalásokat*, amelyek az életnél is fontosabbak. A jog nem ismer ilyeneket. A termékeny élmény a fontos, mely lehet tájélmény, közösségi élmény és ezer más. De a két említett megkaphatja a költő *egyetlen* kirándulásból is. Nem is beszélve egy egész gyermekkor gazdag élményeiről. Ismered a költők költőjét? Részletesen kifejti a *Vojtinában*.”¹³

Radnóti szemléletének pontosabb megvilágítására idézzük fel egy pillanatra Iser fiktív- és imaginárius-fogalmát. Mindkettő egyfajta megélt tapasztalat, az előbbi (fiktív az, ha „olyan hazugságokról és megtévesztésekről esik szó, melyek létezésünk korlátain túlra vezetnek el bennünket”) és az utóbbi is (az az imaginárius, amikor „álmodozásaink és képzelgéseink során” élünk „képzeletbeli életet”).¹⁴ A megéltétség itt persze azt is jelenti, ezek antropológiai, a mindennapi életünkhöz is hozzátartozó fogalmak, vagyis nem csupán az irodalomra korlátozódnak, de mégiscsak olyasféle tudati működésekre utalnak, amelyek kitüntetetten, hangsúlyosan mégis ez utóbbiban vannak jelen. Nem is igazán leválaszthatóak egymásról, együtt működnek, még ha az adott szövegre nézve arányuk talán mégis árulkodó lehet. Az imaginárius egyik meghatározása Isernél ugyanis így hangzik: „Ha a fikcionális szöveg az ábrázolt valós világot egy lehetetlen világgal vegyíti, az így keletkező ábrázolás olyasvalami meghatározásához vezet, aminek termé-

¹² Uo., 10.

¹³ RADNÓTI Miklós, *Költészet és valóság* = Uő. *Összegyűjtött prózai írásai*, 78–80.

¹⁴ Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 14.

szete szerint meghatározhatatlannak kell lennie”¹⁵ Az imaginárius a valós látszatát keltheti, behatol és beavatkozik az adott világba, vagyis a fikcióképzés aktusa két világot hoz működésbe: „A reprodukált valóság egy önmagán túli » valóságra « utal, míg az imaginárius formát ölt. Mindkét esetben határátlépés történik: a valóság meghatározottsága túllép önmagán, s ezzel egyidőben az eleddig zavaros imaginárius formát kap és ellenőrzés alá kerül. A szövegen kívüli valóság ezáltal beleolvad az imagináriusba, s az imaginárius a valóságba.”¹⁶ Ági túlfűtött meséjével is minden valószínűség esetén ez a helyzet, sőt ennek egy speciális esetét képviseli, hiszen a gyerekek úgy képzelődnek, és élnek bele magukat a fantáziálásokba, hogy közben intellektuális szinten tisztában vannak vele, mindez így nem történt meg. A Rónai Mihály Andrásnak szóló válaszcikk pedig legfőképp a fiktív aspektust védelmezi, hiszen a fikcionális szöveg sok ponton referenciális annyiban, hogy számos dolgot átvesz a külső világból és az irodalmi hagyományból, ám ezek a „külső valóságok” is mintegy zárójelbe kerülnek, felfüggesztődnek: a „fikcionalizáltság jegyeit” viselik magukon. „Fikcionalitásának önfeltárása során a fikcionális szöveg egy fontos sajátossága kerül fölszínre: a szöveg a benne újjászervezett világ egészét »mintha« konstrukcióvá változtatja. Ezen besorolás (amelyet kimondatlanul elfogadunk, amint olvasáshoz fogunk) teszi valóságossá, hogy az ábrázolt világgal való szembesülés pillanatában föl kell függesztenünk természetes hozzáállásunkat a » valós « világgal szemben.”¹⁷ Mindezt azért volt érdemes ilyen hosszan részleteznünk, mert Iser a fikcionalizált szövegre egyik legjellemzőbb példaként Vergilius eklogáit említi (és elemzi), illetve az ezekből táplálkozó bukolikus hagyományt, márpedig tudjuk, Radnóti *Ecloga*-sorozata (főként az első darabok) nem csak hogy ennek a tradíciónak részei, hanem éppen a latin költő fordításából származó ihletből születtek. Mintha Radnóti *Első eclogájáról* szólna például Isernél az az érvelés, miszerint Árkádia, a kitalált vergiliusi világ műalkotásként magát a művészetet veszi tárgyául, s teszi ezt épp azért, hogy kivonja magát a másik világból, még ha az érintkezik is a költészetével – illetve, hogy „a költészet önutánzása [...] nem autonóm művészet, hanem valamely [a politikából eredő] (el)romlással fenyegető dolog helyrehozása.”¹⁸ (A *Második Eclogában* amúgy már megváltozik, aktualizálódik a környezet, de a költői önidentifikáció, sőt a költői lét lényege továbbra is az írásban megfogható. Azonban mivel a költő élete – és ezzel együtt az írás lehetősége – állandó fenyegetettségben van, nehéz eldöntenünk, mennyire lehetséges a két világ, a reális és a művi hasadása.)

¹⁵ Uo., 35.

¹⁶ Uo., 24.

¹⁷ Uo., 34.

¹⁸ Uo., 57.

A másik aspektus, az imaginárius pedig pregnáns módon van ott például a tudattalant előtérbe helyező művészeti-irodalmi irányok poétikájában, a romantikáé mellett legfőképpen a szürrealizmuséban (amely egyébként előszeretettel hivatkozik a gyermeki képzelet működésére, mint egyfajta mintára, ennyiben rokon az Ági-féle történetmondással), márpedig a szürrealista líra Soupault révén be is emelkedik az *Ikrek havába*. Az viszont problematikus, hogy egyértelműen modellként vagy már megkérdőjelezett státuszban, túlhaladottnak minősítve jelenik-e meg. Egyfelől, Philippe Soupault-t a narrátor tréfásan úgy kívánja védelmezni nagybátyjával szemben, hogy azt állítja, a francia költőt bevásárolták a francia Akadémiába Victor Hugo helyett (ám valójában a két szereplő civódása itt is csupán egy régebbi vita kiüresedett tartalmú, játékos folytatása). Másfelől viszont a *Mágneses mezők* társszerzője egy olyan rövid verse révén emelkedik be a prózaszövegbe, amely ugyan megidézi szerzőtársát, a szürrealizmus vezetőjét is, de elég kétes kontextusban, ha a szöveg által megidézett minitörténetet, a Breton képviselt irányzat Radnóti által a megírás pillanatában megítélt helyzetére, értékére vonatkoztatjuk (tudniillik, hogy Breton útjának mi volt a végkimenetele.)

Docteur Breton va à Gien
Par un temps de chien
Il est tombé dans un trou
On ne sait où

(Gienbe¹⁹ tart doktor Breton
Kutyaidő van az uton
Beleesett egy nagy lyukba
Nem tudni merre)²⁰

A feltételezhető ironikus felhangnak oka lehet, hogy Radnóti az *Ikrek hava* megírásakor már nem igazán érezte magáénak a különböző avantgárd poétikákat. (Tegyünk itt persze azt is hozzá, hogy a versnek, lévén először a Littérature-ben, a szürrealisták egyik bátyjának tekintett folyóiratban jelent meg, eredetileg nem nagyon lehetett efféle konnotációja.)

Hasonlóképpen az imagináriushoz kapcsolhatjuk általában az avantgárd irányok alkotói szemléletének azt az aspektusát, amelyet pedig Radnóti itt is, akárcsak francia szakdolgozatában, egzotizmusnak nevez, és amely – mint látni fogjuk – voltaképpen szinekdochikusan tartalmazza magának a szemléletnek is

¹⁹ Ti. egy viszonylag jelentéktelen városkába.

²⁰ Somlyó György fordítása: RADNÓTI, *Ikrek hava*, 17., illetve 245.

a magját. s Az egzotizmus egyik legjellemzőbb megnyilvánulási formájának a pikareszkverseket tekinti, s az *Ikrek havában* – amellett, hogy idéz is az általa legjellemzőbbnek ítélt szövegekből, Yvan Goll, Cendrars és Larbaud költeményeiből – egyfajta definícióját is adja: „Hisz a háború után – miért? most nem? – Európa az ismeretlen őserdő, emberevők, fejedelmek tanyája, a bokrok alján kígyók fűtyülnek, – s milyen romantikus a nyugtalanság szülte utazás. Londonnál, Párizsnál, Berlinnél jobban érdekelte őket Budapest, Belgrád, Harkov vagy Bukarest. S mit törődtek ők a »couleur locale«-lal! Nem a táj kell nekik, inkább a tudat, az utazás, pontosabban a szabadság tudata. Úgy dolgoztak az idegen helyeken, akár otthon a könyvek között, s otthon úgy, akár az őserdő mély bozótjai közt. *A lélek valóságát mondom – s kijavítom a szót: mondják, mely független már minden más valóságtól.* [F. Gy. kiemelése] S tollhiba volt-e ez az imént? Magamról is beszélhetnék.”²¹ Az egzotizmus köthető tehát akár Kelet-Európához is, s mindenképpen lelki utazást jelent (az érzelmibe, a képzeletibe vagy akár a tudatalatti-ba való áthelyeződést), mint ahogy szakdolgozatában is úgy emeli ki az utazást az egzotizmus (máshol: „új romantika”) legfőbb tevékenységeként, hogy „a nyugtalan lélek utazásának nevezi, mely maga a nyugtalanság”, egyszerre „intellektuális gyönyör” és „pszichózis”.²² (Mindez még akkor is így van, ha a primitív kultúra, például az afrikai törzsi kultúra költői alkotásait is természetesen az egzotizmushoz sorolja itt Radnóti, mint ahogy az ezek által inspirált szürrealista verseket úgyszintén, sőt mindezt átteszi költői praxisába is: azon túl, hogy később összeállít majd egy fordítás- és átiráskötetet a törzsi kultúra szövegeiből [*Karunga, a holtak ura*], megírja az *Ének a négerrel, aki a városba ment* és *Tűzhimnusz* című verseit is.) Radnóti egyébként ebben az egyetemi szövegében az egzotizmus poétikai megvalósulásának az anyaggal szembeni brutalitást nevezi, amelynek eredője éppen az, hogy a bensővé tett külső valóságot ábrázolja teljesen közvetlenül, s ez felborítja az eddig megszokott kifejezés kereteit, alapeleméig, a szóig bontja le a nyelvet.²³ Úgyszintén fontos, hogy ezt a szemléletet illetően a költőt leginkább az ehhez gyakran társuló belső, asszociatív képalkotás, az „asszociációs egzotizmus” érdekli; márpedig – miként Baróti Dezső is megfogalmazta – korai köteteit, az *Újmódi pásztorok énekét* és a *Lábadózó szelet* úgyszintén jellemzik „az éles ellentéteket összefogó, a paradoxon határát súroló, groteszk asszociációra épülő képsorok”.²⁴

S ami még kiemelkedően fontos: Radnóti szerint Proust regénypoétikai elvei is ebbe a kategóriába tartoznak, hiszen közvetlen hatás létezik ezek és a kortárs

²¹ *Uo.*, 13.

²² RADNÓTI Miklós, *Egzotizmus a háború utáni francia költészetben* = *Uő. Összegyűjtött prózai írásai*, 473.

²³ *Uo.*, 466.

²⁴ BARÓTI Dezső, *Kortárs útlevelére. Radnóti Miklós 1909–1935*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 453.

lírafelfogás között, mely a tényleges valóságot a nyers, a „brute” szenzációban látja, s leírás helyett revelációkat óhajt rögzíteni, akár a szintaxiszis destrukciója árán is. Ismert tény, hogy prousti ihletés (Bergson és Freudé mellett) az *Ikrek havában* is érvényesül, vagy – mondjuk így – ez a szöveg a kísérlet par excellence megvalósulási helye (Itt tehetjük hozzá, a prousti regényfolyam címét idéző *A la recherche...* című versre csak erős megkötésekkel igaz ez a poétikai felfogás: legalább olyan erősek benne az apollinaire-i és középkori reminiszcenciák, illetve a klasszicizáló formai megoldások.) Egyébként már maga Radnóti egy naplójegyzetéből is értesülhetünk erről a hatásról: a szerzőt elsősorban nem a halál- esetek izgatták, a tét számára egy olyan szerkezet megalkotása volt, ahol „az idő tragikus játéka, a jelen idejű múlt” érvényesült, s ugyanitt siratja el „ifjúkora mesterét”, Henri Bergson is. Ebből az időszemléletből következik sajátos, nagyon bonyolult szerkezete a többféle jelenlél (a történet jelenével, az emlékezés idejével, az írásfolyamat lassanként múlttá váló jelenével) és a különböző múltbeli, a jelenekben felidézett vagy ható eseményekkel. Ferencz Győző az *Ikrek havában* megjelenő idősíkok szétválasztását, illetve ezek összejátszatásának bonyolult technikáját nagyon precízen, több oldalon vázolja fel monográfiájában, ezért erre most hosszabban nem térnék ki.²⁵

Mindazonáltal e rokonsággal kapcsolatban több megjegyzést is tehetünk. Először is, már Proust és Bergson szemlélete sem fedte egymást teljes egészében: mint ahogy Karafiáth Judit is megjegyzi, Proust „mémoire volontaire” és „mémoire involontaire”- megkülönböztetésében a ribot-i intellektuális és affektív emlékezet fogalma hagyta rajta rajta a lenyomatát.²⁶ Másodsorban Radnóti talán mintha módosítaná Proust „mémoire involontaire”, nem szándékolt emlékezés-felfogását, nagyobb és aktívabb szerepet juttatva az akaratlagosságnak: a narrátor nem egyszer hangsúlyozottan intencionált cselekvést hajt végre, kifejezetten „visszaemlékezni akar” valamire, csak éppen ehhez felhasználja érzékleteit, legfőképpen hallását is, mintegy „átfülel” a múltba.

Érdemes felfigyelni rá, hogy az *Ikrek hava* szerkezete a fenti két aspektust összekötve is meghatározható, hiszen éppen e két pilléren nyugszik, a látszólag térbelin és a temporálison. A kvázi-spatiális pillér a már említett utazás: a második egységben (nevelő)anyja vonattal érkezik, majd a narrátor látogatja meg őt és bátyját, úgyszintén vonaton; ezen az úton olvassa egyébként a pikaeszk-avantgardista versgyűjteményt is; továbbá szintén nem elhanyagolandó adat, hogy nagybátyja úgyszintén Amerikában járt, ami jelentősen meghatározza identitását (sőt az ehhez tartozó nevet is, Edéből ekként lesz Eduárd); az egység vége pedig

²⁵ FERENCZ, I. m., 460–465.

²⁶ KARAFIÁTH Judit, *Marcel Proust: Az eltűnt idő nyomában*, Akkord, Budapest, 2007, 45.

a narrátor visszatér Budapestre. Látszólag oda, de a következő egységben már Párizsban vagyunk, ott vitázik a narrátor Jean Citadinnel; a negyedik egység helyszíne pedig egy falu, ahonnan az akkor még gyermek narrátor-szereplőnek a sötét éjszakában egyedül kell felvonatoznia Budapestre orvosért. A lezárásban az itt-ott feltűnt szereplőkről említést nyer, hogy ki az, aki halott, vagyis ekként van örökre távol, a többiek pedig mintegy szétcíkáznak a szélrózsa minden irányába: anya és nevelőanyja messze él, s Jeant is mozgósítják, az állomáshelyére kell térnie (megint csak vonaton). Ezek az utazások azonban egyfelől egyfajta időbeli létezésmódba fordulnak át, de oly módon, hogy fontos lesz nyelvi aspektusuk is. A nyilvánvaló átfedések ellenére is próbáljuk tehát kettébontani őket. Időbeliségre utal a nevelőanya meglátogatása, amely „gyerekes álom, utazás”; a szövegben idézett *Gyerekkori emlék* című vers a nagybácsiról szól, s kiemeli annak amerikai tartózkodását is; hazafelé pedig: „A gyerekkorból utazom vissza a rosszvilágított zötyögő kocsiiban”;²⁷ majd félálomban hallja egy nőtől (franciául) a következő mondatot: „Mégis nagy dolog a gyerekkor!”,²⁸ amelyet, mint arra már a pályaudvaron rájön, Jeantól hallott évekkal azelőtt, s amely visszaveti párizsi emlékeihez. A pesti orvos riasztásakor a tízéves fiú a vonatutat félig öntudatlanul bóbiskolja végig, mint ahogy már felnőttként az asztalra ráborulva az e rész megírásának (a szövegben megjelenített) aktusát is, s közben az olvasó ide-oda csúszkál a gyermek és az őt megíró felnőtt narrátor ideje között. E váltások jellemző állapota gyakran a (fél)álom, az öntudatlanság, a tudat kikapcsolása, amely pedig különböző érzéletekhez kapcsolódik: „álmosító zsongásból ébresztő hangot hallok”;²⁹ vagy: a vonatülésen „nedves, kemény szoknyák elborítanak, lejjebb csúszom, sötétség hull rám”³⁰ stb. A feltételezetség visszafelé nem működik, vagyis bár a múlt felidézése valamilyen érzékeléshez (a narrátor esetében többnyire a halláshoz vagy a hallás dominálta érzékelés-együtteshez) kötődik, egyrészt nem mindig utazás közben történik meg, másrészt – mint láttuk – nem is mindig (fél)öntudatlan állapotban: számos esetben kifejezetten intencionált cselekvésről, „fülelésről”, valakire vagy valamire gondolásról van szó, amelyhez viszont aztán egy erős szenzáció is kapcsolódik, vagy a kettő bizonyos kombinációjáról. Például: „A mondat lejtése kísért, a szavakat keresem. Lehajtom a fejem, hallgatózom.”³¹ Vagy a két nő kihallgatott beszélgetése után: „– Nagy dolog a gyerekkor – mondom a mondatot, kínlódom, s úgy érzem, valami halaszthatatlant kell gondolnom erről, és nem jut eszembe. – Hát persze, Jean – enged fel a szorongás –,

²⁷ RADNÓTI, *Ikreik hava*, 18.

²⁸ *Uo.*, 20.

²⁹ *Uo.*, 18.

³⁰ *Uo.*, 27.

³¹ *Uo.*, 7.

Jean mondta évekkel ezelőtt.”³² Az auditivitás dominanciája eredhet abból is, hogy a térbeli–temporális aspektus átfordítódik valamiféle nyelviségbe is, s különös módon ezek az eredetileg poétikai szempontból nem kifejezetten megformált nyelvi törmelékek (ezúttal például érdekes, különös hangzású településnevek) mintegy megemelődnek, a közvetlen realitásból előbb belső érzékletté válva végül esztétikai–poétikai szintre kerülnek át. E jelenség jó része kifejezetten az utazáshoz kapcsolódik. A narrátor a vonaton Cendrars szintén erősen nominális szerkezetű, szavakra széteső utazásversét olvassa zúgó füllel, majd zökken egyet a jármű, „s egy hang süvölt: Soroksár! s mintha a versből süvítene”.³³ Majd Larbaud hasonlóan „egzotista” szemléletű, *Múzsám* című versére tér át, s miközben eltűnődik az általa elnézett és lánynévnek vélt Ilanéro³⁴ szó hangzásán és szinestéziás kapcsolatain (mely egyébként anyja és nevelőanyja nevére, az Ilonára is rimel), lent valaki a Taksony helységnevet kiáltja. E helyütt aztán buszra száll, ahol is versé alakítja a falu neve után asszociált vezérnév–sorozatot: „Taksony, nézem az állomást, hét betű, hét... Tass, Huba, Töhötöm, Huba, Kond, öreg Álmos, Előd, fene Ond – hogyha a régi vezérek előre rohannak a ... skandalom, szinte oda se figyelve, a gyűlő daktilusokat”,³⁵ s a szöveg következő mondatában már meg is érkezett az anyjáék házához, vagy, ahogy utóbb értesít róla bennünket, a gyermekkorba. Némileg másfajta nyelvi trükk érvényesül akkor, amikor a gyermek narrátor értesülve az utolsó nagy titokról, tudniillik, hogy nemcsak az anyja, hanem az ikertestvére is meghalt születésénél, felnőtté válik, elhagyja a gyermekkort, s ezzel megéri vagy csak ráutalódik a versírásra: a traumatikus gyermekkor lezárultával az ifjúság már a nyelvi természetű feldolgozása. Ennek egy sajátos megnyilvánulásával éppen e ponton találkozhatunk: „S akkor elkezdődött valami, amiről csak verset lehet írni... akkor kezdődött volna az ifjúság? S micsoda évek! Te maradtál volna meg? vagy a másik? Megölted őket – beszélt a hang, megölted őket, megöl ted ő ket, megöl ted ő...”³⁶ Azaz a traumatizáló mondatot felrobbantva, szétdarabolva egyrészt egy olyan névmássorozattá bontja, amely mintegy összemossa – vagy éppen szembeállítja? esetleg tükörviszonyba helyezi? – saját magával, az önmegszólító „te” névmással az „őket” (vagyis általában a halottakat, az anyát és újszülöttjét), s közülük is kiemelve az „ő”-t, a magától nem megkülönböztethető ikertestvért, másrészt vonatkerekék kattogásához, esetleg törzsi dalok ritmusához hasonlóan skandalhatóvá is teszi egyúttal.

³² Uo., 18.

³³ Uo., 13.

³⁴ Helyesen: Ilannéro, pusztalakó.

³⁵ Uo., 14.

³⁶ Uo., 34.

Végezetül pedig: a temporálisnak a nyelvi-esztétikaiba való átfordulásának még egy szempontját idézhetjük. Nagyon erős párhuzam mutatkozik a között, amit Ricœur a prousti regényfolyam legfontosabb motívumának látott, és a Radnóti-féle szövegszerveződés között: Ricœur szerint ugyanis „kimondhatjuk, hogy a megtalált idő a *metafora*, amely egy »csiszolt stílus nélkülözhetetlen formáiba« fogja a különbségeket; másodszer a *fölismerés*, amely betetőzi a térhatású látásmódot; végül pedig a megtalált élmény, amely kibékíti az életet és az irodalmat. Ha tehát az élet az elveszett időnek, az irodalom pedig az »időn kívülinek« az alakzata, akkor bátran állíthatjuk, hogy a megtalált élmény az életnek a műalkotásba való beemelését fejezi ki.”³⁷ A francia filozófus hozzáteszi még, hogy Proust regényében az utolsó szavak (annak kérdésességét illetően, hogy a narrátor egyáltalán be tudja-e fejezni az éppen elkezdett munkát) az ént és az embert állítja helyre az Időn *belül*. „Olyan helyre, amely, igaz, »tágas ahhoz képest, amelyet a tér annyira szűkre mér ki számukra« – mindamellet olyan helyre, amely »az Időben van.» Radnótinál – noha egyébként az egyes elemeket illetően – kivéve az időstruktúra alapvető sajátosságát – más megoldásokat alkalmaz, mint Proust, hasonló következtetések vonhatók le. Vagyis a Prousttal rokon temporális szerkezet mellett a Ricœur által mondottakat erősíti az intenzív spaciális szövegszerveződés (a pikareszk jelleg), a novella tényleges témája (*ars poetica*), továbbá a szöveg lezárása. Ez ugyanis egy esztétikai képződmény, egy metaforán alapuló költői szöveg, amely – amellet, hogy ismét a „kettő” motívumára épül – ráadásul a halálról szól, de annak pillanatát egyfajta öröklétté merevíti ki:

*Kétszer leshettem csak meg a pillanatot, mikor a szirom
elhagyja helyét s a földre perdül. S tulipán volt mind
a két virág és mind a kettő fehér.
S halott-e már a perdülő szirom,
Ha hullni kezd?
Vagy akkor hal meg, hogyha földet ér?*

³⁷ Paul RICŒUR, *Az eltűnt idő nyomában: az átjárt idő*, ford. BARDOS László = *Az irodalom elméletei*, IV., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 127.

„Én nem vagyok magyar?”

*A zsidó és a katolikus identitás problémái Radnóti Miklós
és Sík Sándor életművében*

(*A zsidó identitás kérdése*) Joggal merülhet fel az olvasóban a kérdés, hogy hogyan került a Radnóti és Sík Sándor zsidó és katolikus identitását vizsgáló dolgozat címebe az ismert Ady-versből származó idézet. A válasz első megközelítésre egyszerű: Sík Sándor idézi 1939. január 8. és 10. között keletkezett naplójegyzetében Arany János és Petőfi mellett Adyt. Az az élethelyzet azonban, amelyben a bejegyzések születtek, sokkal bonyolultabb ennél, s rávilágít az adott korszak, a magyar történelem adott szakaszának ellentmondásosságaira is. A magyar–zsidó fogalom-pár szinonimájaként volt értendő a két világháború között is a keresztény–zsidó, eredendően vallási tartalmú szó pár, s ennek köszönhetően a történeti, nyelvi és kulturális közösségként értett nemzet fogalmára alapozott identitással szorosan összekapcsolódott, időnként összekeveredett a vallási közösséghez való tartozásból fakadó önazonosság. Nemcsak Sík Sándor naplójegyzeteinek példája mutatja, hogy azokban az években, amikor több évtizedes asszimilációs folyamatnak véget vetve a magyar társadalom jelentős részében felerősödik az antiszemitizmus, s mindezt a jogalkotás szintjén törvények és rendeletek sora legalizálja,¹ a zsidóság

¹ Ez az önmagát „keresztény kurzus”-ként meghatározó politikai rendszer egyik ellentmondására világít rá. A hatalom szellemi alapját jelentő konzervatív ideológiának kezdetektől fogva része volt az antiszemitizmus, de nem volt egyértelműen definiálva, hogy kit is tekintsenek zsidónak. A kérdés már az 1920-ban elfogadott *numerus clausus* kapcsán felmerült, mivel az egyetemekre és főiskolákra való beiratkozást nemzetiségi alapon szabályozó törvény úgy vonatkozott a magyarországi zsidóságra is, hogy az 1868-as nemzetiségi törvény értelmében, amely az anyanyelvet tekinti a nemzetiséghez tartozás kritériumának, a magyarországi zsidóság nem nemzetiség, s nem is a magyar jogrendben ismeretlen „népfaj”, hanem vallási felekezet volt. Hasonlóan vallási alapon határozza meg a zsidóságot az 1938-ban elfogadott zsidótörvény is, míg az ugyanezen év december 23-án benyújtott második zsidótörvény indoklása, noha a törvény végrehajtása során szintén nem tud elszakadni a felekezeti szempontok érvényesülésétől, a zsidóságot a magyarságtól elkülönülő népcsoportként határozza meg. (GYURGYÁK János, *A zsidókérdés Magyarországon. Politikai eszméletörténet*, Osiris, Budapest, 2001, 117–158.)

mibenléte mellett bizonytalanná válik annak a kérdésnek a megválaszolása is, hogy „mi a magyar?”, „ki a magyar?”.²

1938–1939 fordulóján tehát egy katolikus szerzetestanár, cserkészvezető, költő, egyetemi tanár örökíti meg naplójában fájdalmas önvizsgálatát. „A kormány bemutatta és pártja elfogadta az új zsidótörvényt – írja 1938 karácsonyán Sík. – Életem legnagyobb fejbeütése: a javaslat szerint én zsidó vagyok. Néhány hét múlva 50 éves leszek: eddig soha még álmomban se jutott soha eszembe, hogy még ilyen is lehet, hogy magyarságomat kétségbe lehessen vonni. 10 éves voltam, mikor megtudtam, hogy szüleim valamikor születésem előtt zsidók voltak; de azóta egy percig sem jutott eszembe, hogy ebből ilyen következtetést is lehet levonni. Az életem nyitott könyv, megmondtam, és benne tucatnál több valóságos könyv is: azokból mindenki napnál világosabban kiolvashatja magyarságomat.”³ A második zsidótörvény tervezetének értelmében Sík Sándor is zsidónak számított, s ez a tény – noha az országgyűlés által elfogadott törvény végül mint egyetemi tanárt és szerzetest kiveszi a jogszabály hatálya alól – mély számvetésre késztette. „Vajon zsidó vagyok-e én?” – teszi fel a kérdést Pilátussal együtt. Az első válasza: „*Vérség* szempontjából kétségtelenül igen.” Radnótihoz hasonlóan⁴ Sík is mindkét szülői ágon tisztán zsidó származású volt. Édesanyja, Winternitz Flóra jómódú és művelt, miskolci zsidó családban született, a család az 1870-es évek elején elszegényedett, s Miskolcra Pestre költöztek. Édesapja, idősebb Sík Sándor ügyvéd volt, eredeti családi neve Schik volt, Síkra csak az 1870-es évek végén vagy az 1880-as évek elején magyarosította családnevüket. Mindkét ágon tehát a magyarságba teljesen asszimilálódó zsidó családról van szó. A fent idézett naplórészletből az is kiderül, hogy Sík Sándor szülei a gyerekek születése előtt katolizáltak, Sík tehát már katolikusnak született,⁵ családi és iskolai neveltetése révén nem alakulhatott ki benne a zsidó identitástudat. Idézett naplójegyzeteiben Sík nem is vállalja a közösséget a zsidósággal: „Semmi, de semmi közösséget a zsidósággal érezni nem vagyok képes.”⁶

Lényegében Síkéhoz hasonló választ ad a zsidó identitástudat kérdésére Komlós Aladárnak írt levelében Radnóti is: „Zsidóságomat soha nem tagadtam meg, »zsidó felekezetű« vagyok ma is [...], de nem érzem zsidónak magam, a vallásra nem neveltek, nem gyakorlom, a fajt, a vérrögöt, a talajgyökért, az idegekben

² Vö. *Mi a magyar?*, szerk. SZEKFÜ Gyula, Magyar Szemle Társaság, Budapest, 1939.

³ SÍK Sándor, *Naplójegyzetek = A százgyökerű szív. Levelek, naplók, visszaemlékezések Sík Sándor hagyatékából*, szerk. SZABÓ János, Magvető, Budapest, 1993, 205.

⁴ FERENCZ Győző, *Radnóti Miklós élete és költészete. Kritikai életrajz*, Osiris, Budapest, 2005, 19–22.

⁵ Lengyel András tehát téved, amikor azt állítja nemrég megjelent tanulmányában, hogy „Sík [...] maga is zsidónak született, de katolizált [...]” LENGYEL András, *Radnóti identitás szerveződések kérdéséhez*, Forrás 2009/5., 19.

⁶ SÍK, *Naplójegyzetek*, 206.

remegő ősi bánatot baromságnak tartom és nem »szellemiségem« és »lelkiségem« és »költőiségem« meghatározójának.⁷ Radnóti esetében azonban más az életrajzi háttér. Bár zsidó vallásos nevelésben – ahogy az az előbb idézett levélrészletből is kiderül – ő sem részesült, de zsidó származásával tisztában volt, ezzel folyamatosan szembesülnie is kellett. Már Radnóti családja elindult az asszimiláció útján, a többségi nemzetbe való beolvadás, más nézőpontból a származás, az eredet „elleplezésének”⁸ utolsó két lépését, a névváltoztatást és a vallásváltást Radnóti tette meg. S bár, véleményem szerint, a Komlósnak írt levélben többről van szó, mint a magyar–zsidó költői antológiában való részvétel elutasításáról, annyiban mégis egyetértek Schein Gáborral, hogy Radnóti számára nem volt elfogadható a disszimiláció semmilyen formája mint a kialakult történelmi helyzetre adott válaszreakció.⁹

Ferencz Győző Radnóti Miklós életéről és költészetéről írt nagymonográfiájában Sík Sándor szellemiségének alakulását vizsgálva pontosan világít rá a szintén asszimilált, eredetileg német anyanyelvű családból származó Prohászka Ottokár szerepére, és hatásának ellentmondásosságára. Azt az állítást azonban vitatnám, mely szerint „Sík Sándornak, aki zsidó származása miatt maga is asszimilációs problémákkal küzdött, Prohászka antiszemitizmusának problémáját nem létezőnek kellett tekintenie, hogy ne vonatkoztassa magára.”¹⁰ Egyrészt ugyanis abban az értelemben, ahogy Prohászka a hazai zsidóságról megnyilatkozott, például a numerus clausus vitájában, Sík nem számított zsidónak. Az egyetlen helyes útnak Prohászka Ottokár a zsidóság teljes (nyelvi, társadalmi és vallási) beolvadását látta,¹¹ s ebből a szempontból Sík életpályája mintaszerű volt. Másrészt viszont ha nem is tudatosan, de Sík sem tudott teljesen mentes maradni Prohászka vagy általában a korszak antiszemitizmusától. Találunk olyan kitételeket naplójegyzeteiben, melyek Prohászka vagy a zsidótörvények tárgyalása során elhangzott érveket idézik: „Tökéletesen látom – írja –, hogy pogányság és erkölcstelenség, ami velük történik, de éppen ilyen tökéletesen látom azt a rengeteg bűnt is, amellyel kihívták maguk ellen a végzetet.”¹² Ugyanitt saját magyarságának az igazolására jegyzi meg, hogy a Cserkészszövetség elnökeként ő kezdeményezte a cserkészeten belül a zsidóknak a keresztényektől való különválasztását,

⁷ RADNÓTI Miklós, *Napló*, s. a. r. RADNÓTI Miklósné, utószó, jegyz. MELCZER Tibor, Magvető, Budapest, 1989, 210.

⁸ Erving Goffmann nyomán Kovács András használja a „leplezkedés” kifejezést. (KOVÁCS András, *Asszimiláció, antiszemitizmus, identitás = Uő., A Másik szeme. Zsidók és antiszemiták a háború utáni Magyarországon*, Gondolat, Budapest, 2008, 72.)

⁹ SCHEIN Gábor, *Egy történet jele = Uő., Traditio. Folytatás és áruulás*, Kalligram, Pozsony, 2008, 66.

¹⁰ FERENCZ, *I. m.*, 179.

¹¹ Vö. GYURGYÁK, *I. m.*, 299.

¹² Sík, *Naplójegyzetek*, 206.

hangsúlyozottan világnézeti és nem faji alapon. Van ennél korábbi bizonyítéka is annak, hogy Sík irodalmi értékelését Prohászka kulturális antiszemitizmusa határozta meg.¹³ Kiss József 1921-ben bekövetkezett halála után Síkot választották a Kisfaludy Társaság megüresedett helyére. A társaság szokásai szerint székfoglaló beszédében elődjét kellett méltatnia. Az 1923-ban az Életben is publikált méltatásban a következőket olvashatjuk: „A művész élményét képzelete és világnézete formálja, azért stílus és világnézet, esztétikai érték és világnézet a legszervesebb, legelválaszthatatlanabb összefüggésben vannak. Világnézet szempontjából Kiss József szintén szerencsétlen korszaknak és szerencsétlen milliónek volt gyermeke. [...] Kiss József zsidó volt; ezzel adva volt számára a lehetősége a nagy-szerű ószövetségi világnézetnek, a zsoltárok és a próféták, vagy akár a középkori nagy zsidó költők világnézetének, akik egy nép lelkét fejezik ki. Őt is elérte a modern zsidóság nagy, végzetes tragikuma: a régi talajról lesiklott, de utat nem talált a lába alá.”¹⁴

Radnóti írásaiban hasonló megnyilatkozásokat aligha találunk.¹⁵

* * *

(*A katolikus identitás kérdése*) Sík Sándor, noha élete végéig megőrizte Prohászka szellemi hatását, irodalomfelfogásában a harmincas évekre túllépett a fehérvári püspök művészetszemléletén. 1935-ben megjelent tanulmányában a katolikus

¹³ Prohászka a *numerus clausus* nemzetgyűlési vitájában például a magyar kultúra és az irodalom elzsidósodásáról beszélt, s párhuzamba állította Adyt és Heinét: „Amint Heine lekicsinyel mindent, ami német, úgy Ady lekicsinyel mindent, ami magyar. Ahogy Heine a kereszténységet csakis karikatúrának tudja meglátni, úgy Ady Endre a mi magyar tradíciókat és a mi nagy érdekeinket valamiképpen karikatúrákban, valamiképp hamis látószög alatt látja. [...] Én ezt felhozom példaképpül, hogy a zsidóság szelleme miképpen járja át és miképpen hamisítja meg a magyar érzést, a magyar szellemet, a magyar kultúrát, és nem azért, hogy a kegyeteknek a kultúrája vagy szelleme rossz. Én most ettől elvonatkoztatom.” (A Nemzetgyűlés 103. ülése 1920. évi szept. hó 16-án, csütörtökön = *Nemzetgyűlési Napló 1920–1921*, V., 348.)

¹⁴ Sík Sándor, *Kiss József*, Élet, 1923/22., 486. Figyelembe véve Sík Sándor személyiségét és pályájának egészét, igen erős túlzásnak érzem Schein Gábor minősítését, aki Kiss József költészetének recepciója kapcsán jegyzi meg: „E fogadtatás legvisszataszítóbb jelenetére 1923-ban került sor, amikor Sík Sándort épp Kiss József helyére választották meg a Kisfaludy Társaság tagjává, és székfoglaló előadásában a Társaság szokásai szerint 1921-ben elhunyt elődjéről emlékezett meg, bepillantást engedve huszadik századi rémtörténetünk lelki bugyraiba, s egyben megelőlegezve a világnézeti kritika két és fél évtizeddel későbbi tónusait is[.]” SCHEIN Gábor, *Az irodalmi modernizáció pillanatfelvétele a Nyugat megindulásakor* = SCHEIN, *Traditio. Folytatás és áruulás*, 39.

¹⁵ Bár Vári György Ferencz Győző monográfiájáról írott kritikájában Radnóti Sík Sándorhoz 1942. január 28-án, Horváth Bélának a Vigiliában megjelent antiszemita támadása után írt levélről szóló elemzése mintha ilyen értelmezést is lehetővé tenne. (VÁRI György, *Aki nem száll gépen fölébe. Ferencz Győző: Radnóti Miklós élete és költészete*, Jelenkor 2007/2., 211–212.)

irodalom fogalmát már egy autonóm irodalomfogalomra építette. „A művészet a szépség birodalma – írja –, egészen külön világ, amely lényege szerint minden mástól különbözik, önmagán kívül mással nem mérhető és csak önmagából érthető meg.”¹⁶ Az írók közt erkölcsi parancs tehát pusztán az, hogy azt mondja, amit lát, azt fejezze ki, amit érez megalkuvás és színlelés nélkül. Szerinte tehát a műalkotás erkölcsisége nem a *min*, hanem a *hogyanon* fordul: „A mű erkölcsi tartalma a közeledés módjától függ, az írónak az erkölcsi világrenddel szemben elfoglalt attitűdjétől. [...] A mű erkölcsisége az ő tökéletessége.”¹⁷ Sík tehát egy olyan katolikus irodalomszemlélet körvonalait vázolja fel tanulmányában, mely lehetőséget adott a konzervatív kritika számára is az irodalmi művek erkölcsiségére vonatkozó tételének újragondolására. Ekkorra Sík már jócskán eltávolodott Prohászka irodalmon kívül álló morális alapokra épített művészetfilozófiájától. Tanulmányának lábjegyzetében (Karl Rahner „anonim kereszténység”-ről valott nézetét előlegezve) az irodalmi értelemben vett katolicitás fogalmának radikális kiterjesztésére is utalást tesz: „A katolikus tanítás szerint az egyház lelkéhez tartozik (tehát *valójában katolikus*) mindenki, aki jóhiszeműen szolgálja az Istent úgy, amint hite szerint az Isten kívánja. Ez megmagyarázza, miért érezzük sokkal katolikusabbnak nem egy tiszteletreméltó protestáns, sőt zsidó írókat, mint azokat, akik katolikusnak vannak ugyan anyakönyelve, de életükben és művészetükben a katolikumnak nyoma sincs, vagy akik katolikusnak vallják ugyan magukat, de írásaikban a katolikumnak csak halvány sejtelmét, nem egyszer valóságos paródiáját adják.”¹⁸

Ebbe a „katolikus irodalom”-koncepcióba, melybe a magyar irodalom számos alkotása és életműve beilleszthető, valóban beletartozónak érzem Radnóti költészetét, különösen utolsó korszakának verseit, noha a magam részéről osztom Rónay György megállapítását is, aki szerint Radnóti költészetében nem találhatunk „fülbemászó katolikus hangot”.¹⁹ Annak ellenére ugyanis, hogy ismerjük vallomásait saját katolikus hitéről, s már több színvonalas tanulmány is vizsgálta verseinek biblikus motívumait, spiritualizmusának sajátosságait, ahhoz, hogy költészetét meggyőzően el tudjuk helyezni a katolikus, vagy általában keresztény irodalom keretein belül, a fentebbiek mellett figyelembe kellene venni (Radnóti költészetének központi motívumaként szereplő) saját halálához, s – ezzel szoros összefüggésben – saját gyilkos korához való viszonyát is. Radnóti válaszai, vélemény-

¹⁶ Sík Sándor, *A katolikus irodalom problémájához. Egyetemesség és forma*, Vigilia 1935/2., 9.

¹⁷ *Uo.*, 12.

¹⁸ *Uo.*, 15.

¹⁹ Idézi MELCZER Tibor, *„Ha minden összetört...” Radnóti Miklós költészete utolsó verseinek tükrében*, Argumentum, Budapest, 173.

nyem szerint, összetettebbek annál, semhogy líráját problémátlanul a „katolikus költészet” (önmagában is nehezen meghatározható) kategóriájába sorolhatnánk. Ahhoz a katolikus költészethez, mely a századforduló politikai katolicizmusából nőtt ki, s melynek leginkább figyelemre méltó képviselői Harsányi Lajos, Sík Sándor és Mécs László, Radnóti lírájának nincs köze. Noha professzorának, atyai barátjának költészetéről naplójában is elismerőleg nyilatkozik („A Magányos virrasztó volt az első verseskönyve, amit igazán szeretek s azóta egyre szebbeket ír.” – írja Síkról),²⁰ Mécs László líranyelvét viszont szellemes naplóbejegyzésben figurázza ki.²¹ Más a helyzet, ha Babits költészetének és újklasszicizmusának hatását vizsgáljuk, s újklasszicizmusának azt a szemléletbeli alapját tekintjük, mely Babits – Sík felfogásával is rokon²² – katolicitás-fogalmának is a lényegét jelenti. Ez a katolicitás-fogalom ugyanis, a szó etimológiai jelentéséből fakadó egyetemesség-igényt jelent, melynek értelmében a költő elzárkózott minden felekezetiiségtől (a katolikustól is) és minden részlegességtől. Ebben a metafizikai alapú egyetemesség-eszmében gyökerezik a kései Babits irodalomszemlélete is. Minden bizonnyal nem véletlen, hogy mindkét életmű utolsó alkotásainak egyikében az ószövetségi próféták alakja elevenedik meg. De épp ezért is tanulságos Beney Zsuzsának a *Nyolcadik ecloga* kapcsán tett megállapítása: „A düh, a harag, a bosszú ótestamentumi istenét próbálja itt a jézusi szelídség Országával összebékíteni. Nem tudjuk megítélni, hogy sóvárgó, égető vágyból-e, vagy azért, hogy a próféták hite mellett annak a másik, felmentő, megbocsátó hitnek lélektani igényét is beteljesítse. Akárhogy is – Radnóti soha nem kerül közelebb ősei hitéhez, s ami legalább ennyire fontos: ősei látásmódjához, mint ebben a költeményben”²³ Ez viszont egy másik kontextust is kijelöl Radnóti költészete számára: a magyar–zsidó irodalomét.

* * *

(*A magyarságtudat kérdése*) 1940-ben a *Katolikus írók új magyar kalauzában* megjelent Sík 1935-ös tanulmányának egy bővített és átszerkesztett változata is. Ebben Sík a katolikus irodalom fogalmát elemezve bevezeti a „magyarság elvét” is. A nemzeti problematikájának bevonása a katolikus irodalom fogalmának tárgyalásába azonban az ő esetében nem a politikai diszkurzusnak tett valós vagy látszólagos

²⁰ RADNÓTI, I. m., 51.

²¹ *Uo.*, 145–147.

²² Ezzel kapcsolatban: SZÉNÁSI Zoltán, *Sík Sándor „katolikus irodalom”-konceptiója*, <http://epika.web.elte.hu/doktor/SzenasiZoltan.pdf>

²³ BENEY Zsuzsa, *Radnóti angyalai*, It 1996/1., 199–200.

kedvezmény. A nemzethez (mint nyelvi-történeti-kulturális közösséghez) tartozás nála az alkotó és a befogadó oldalán is összekapcsolódik a nyelviség problematikájával, s ezen keresztül a magyar katolikus irodalom hagyománykeresésével. Ez a megközelítés alkalmasnak bizonyult arra, hogy a személyes érintettségnek egy defenzív álláspontjáról a politikai diszkurzus által az irodalommal szemben felállított „nemzeti” követelményének új értelmet adjon: „Az irodalom tehát legbelsőbb mivoltánál fogva szükségképpen nemzeti jelenség. Ez az irodalom mivoltával összefüggő *tény*, és nem követelmény. Az íróval szemben követeléseként állítani fel, hogy »nemzeti« legyen, éppen olyan felesleges és értelmetlen kívánság volna, mint az almafától azt kívánni, hogy almafa legyen.”²⁴ Ebből pedig egyértelműen következik, hogy az író magyarsága nem tehető függővé a származástól: „Tökéletes művészet magyar nyelven csak magyar lélekből jöhet; tökéletes magyar nyelven megírt, igazán művészi alkotás a magyar léleknek legcsalhatatlanabb bizonyossága, sokkal biztosabb, mint a származási adatok.”²⁵ Ezek mögött a fejtegetések mögött minden bizonnyal nemcsak saját katolikus költészetének és magyarságának az igazolását sejthetjük, hanem Radnótinak, Szerb Antalnak, Vas Istvánnak és másoknak az életművével és sorsával való számvetést is.

1939 decemberében keletkezett Sík *Családfa* című verse:

Bizony a vér se szín turáni:
Kerülközött egy-egy Gvadányi,
Pázmány neméből németek,
Egy Zrínyi is, ki hősi horvát
Rögön emelte daca tornyát,
Volt rác is, tót is, egy sereg,
Mint ama Petrovics-gyerek.

Volt közte hős, volt áruló is,
Akadt egy-két cigány zsidó is,
Börtönt is ült nem egy üköm.
Nyugtalan nép! ki tehet róla!
Enyéim, s Isten a tudója:
E sokgöcsörtű dús tövön
Bútt napvilágra csepp gyököm.

²⁴ Sík Sándor, *Irodalom és katolicizmus = Katolikus írók új magyar kalauza*, szerk. DR. ALMÁSY József, Ardói Irodalmi és Könyvkiadó Vállalat, Budapest, é. n. [1940], 299.

²⁵ *Uo.*, 300.

S ha tudakolnád nagyapámat,
 Ki megnyitotta szóra számat,
 S ha kérdeznéd apámuram:
 Amaz Mihály, a nagy Merengő,
 A sasok útját túlkerengő,
 S az apám János, színarany,
 A pecsétgyűrűm tőle van.

Ím a családom, ím a vérem.
 Szavam elállja a szemérem,
 Hogy így kiadtam mindenem,
 De mindent rajtuk át öleltem,
 Lelkükből lelkezett a lelkem,
 És Istenük az Istenem.
 Más ősoimet nem ismerem.

Az idézett versrészlet utolsó sora mintha Radnóti egyik korai versét idézné: „Az őseimet elfelejtettem [...]” (*Csendes sorok, lehajtott fejjel*). A *Családfa* magyarságszemlélete már lényegében megegyezik Sík később publikált tanulmányával, hisz nem a származást („Bizony a vér se szín turáni”) tekinti a magyarsághoz való tartozás kritériumának, hanem a történeti, kulturális és nyelvi közösséget. Az ekképp elgondolt, s lényegében virtuális közösséghez tartozás történeti perspektívája szempontjából lesz az identitásszerveződés nélkülözhetetlen része az ősök kiválasztása. Sík költőket sorol, mintegy öngazolásként is, akik annak ellenére részei a nemzeti irodalom kánonjának, hogy „vér szerint” nem magyarok. Az említett naplóbejegyzés tanúsága szerint Radnóti ismerte és nagyra értékelte ezt a Sík-verset,²⁶ s magyarságtudatának formálódására is hatással volt. „A »Mi a magyar?«-vita elfajulásáról és túltengéséről esik szó – olvashatjuk szintén Radnóti naplójában –. Ezt mondom: Mi a magyar? Olvassátok Aranyt és Petrovicsot. Megtudjátok. És írjatok *magyarul, becsületesen*, azok *magyar* művek lesznek.”²⁷ Arany és Petőfi (Petrovicsként, mint a Sík-versben) említése tehát nem a nemzeti klasszicizmus hagyománykeresésének a jele Radnótinál, mint ahogy azt Vári György feltételezi.²⁸ Sokkal inkább a külső kényszer (a korszak politikai

²⁶ „Sík Sándor érkezett meg reggel a nyaralásból, délben a rendházban találkoztunk. Barnára sült, fiatal, lelkes. A veletöltött óra egészen felfrissített. 24 verssel és 150 oldal esztétikával érkezett haza: Néhány remek verset olvasott föl: egyet nekünk írt, a Szegedi Fialok-nak. A »Családfa« csodálatosan sikerült.” (RADNÓTI, *I. m.*, 51.)

²⁷ *Uo.*, 138.

²⁸ VÁRI, *I. m.*, 209.

antiszemitizmusa, a zsidótörvények) által megrendített identitástudat válságából induló keresés eredménye, melynek célja az új önazonosság megtalálása, újrateemtése, azon a területen, ahol a támadás érte: a származás, de már nem vér szerinti, hanem történeti és kulturális nézőpontból tekintett leszármazás területén. Az idézett naplórészlet s a Komlós-levéiben leírt rokonsági sor az adott politikai diszkurzus által képviselt, kirekesztő magyarságtudattal és a különböző disszimilációs törekvésekkel szemben egy etnikailag, kulturálisan és vallásilag sokszínű és toleráns nemzetfogalom igényéről is szól.

* * *

Dolgozatomban Radnóti Miklós és Sík Sándor zsidó és katolikus identitásának és magyarságtudatának az elemzése során az adott történelmi korszak kihívásaira adott, sok részletében hasonló válaszaikat emeltem ki. A hasonlóság ellenére azonban, túl az élettörténetek lényegesen eltérő végkifejletén, fontos különbségek is vannak. Sík Sándor esetében ugyanis a gyermekkorától kialakított vallási és nemzeti identitástudat a második világháború és az azzal összefüggő események hatására válságba került ugyan, pályája azonban 1945 után is – idővel a politikai hatalom által leszűkített és szabályozott térben – háború előtti szellemben folytatódott. Radnóti identitásképlete eltér ettől, s nemcsak az erőszakos halál életpályát korán lezáró ténye miatt, hanem a Síkétől eltérő szocializációja miatt is. Az ő esetében zsidó származásának és választott katolikus magyarságának feszültségében formálódó önazonosságtudata sokkal inkább egy olyan identitásalakzatként írható le, melyet döntően meghatároztak az asszimiláció során felszínre kerülő ellentmondások és feszültségek.²⁹ De akárhogy is értelmezzük Radnóti önazonosságtudatát, bori noteszének bejegyzése szerint is önmagát magyar költőnek vallja. S mi mást mondhatnánk mi ehhez képest?

²⁹ Kovács András hasonló eseteket vizsgálva „másodlagos identitás”-ról beszél, mely értelmezése szerint a tradícióból fakadó identitással szemben az asszimiláció során kialakuló feszültségek, konfliktusok, az asszimiláció ellenére érzékelt antiszemitizmus hatására alakul ki [...]” (Kovács, *I. m.*, 70.)

Két monográfia Gion Nándorról

Elek Tibor: Gion Nándor írói világa;
*Gerold László: Gion Nándor**

Gion Nándor ismeretlenségét (ha az olvasók felől közelítünk), el nem ismertségét (ha az irodalomértelmezők szempontjából fogalmazunk) a róla csaknem egy időben íródott két monográfia megjelenésének ténye már önmagában is kérdésessé teheti.¹ Ritka eset, hogy egy néhány éve (2002-ben) elhunyt, határon túli szerzőről két könyv is szülessék egyszerre. Az egyiket, Elek Tiborét az író életműsorozatának kiadója láthatólag hozzá kívánta kötni Gion műveihez a könyv kivitelezésével is, egyértelműen megszólítva ezzel nemcsak a szakmabelieket, de a Gion-regények, -novellák, -novellaciklusok olvasóit is, a másik pedig a Kalligram rangos, *Tegnap és Ma* sorozatának huszonkilencedik kötete. Miért emlegethetünk hiányokat, adósságokat mégis? Többek közt azért, mert Elek Tibor már az első oldalon elmarasztalja az irodalomtörténetet Gion mellőzése miatt: „az elmúlt évtizedek prózairodalmával foglalkozó újabb szakmai diskurzusokban általában el sem hangzik a neve, jeles irodalomtörténészek a korszak prózájával foglalkozó tanulmányaikban, tanulmányköteteikben le sem írják a nevét, a legújabb irodalomtörténeti kézikönyvek nem szólnak róla”.² Miközben Elek Tibornak, aki ezt a megállapítását Gion egykori népszerűségével, díjaival, gazdag recepciójával szembeállítható ellentmondásként határozza meg, részben igaza van,³ az irodalomtörténészeket vádló szavainál mégis némi óvatosság szükségeltetne: a hiány-

* Az írás a Magyar Zoltán Posztdoktori Ösztöndíj keretében, az EEA és Norway Grants (az EGT és a Norvég Finanszírozási Mechanizmus) támogatásával készült.

¹ Ezt a két monográfiát megelőzte egy Gionról szóló könyv: ÁRPÁS Károly, *Az építő-teremtő ember*, Bába, Szeged, 2008.

² ELEK Tibor, *Gion Nándor írói világa*, Noran, Budapest, 2009, 7–8. A továbbiakban Elek Tibor monográfiájára csak oldalszámmal hivatkozom.

³ Csak a pontosság kedvéért: *A magyar irodalom történeti* harmadik kötetének két fejezetében is szerepel Gion. A Komáromi Gabriella és Rigó Béla által írott, a *Szövegek metamorfózisa és vándorlása a gyerekirodalomban (1955. Weöres Sándor Bóbita)* címűben, és a Virág Zoltán által írottban: *A margó vándorai (1965. Az Új Symposion indulása)*. Például Tolnai Ottót sem említik máshol, csak ebben a Virág-féle fejezetben.

listák sorolása ugyan meglehetősen gyakori eljárás (mind Kulcsár Szabó Ernő *A magyar irodalom története 1945–1991* című monográfiája,⁴ mind a Szegedy-Maszák Mihály főszerkesztésével megjelent *A magyar irodalom története* recepciójában találkozunk vele),⁵ önmagában mégsem érzem termékenynek az effajta vállalkozásokon számon kérni, kik *nem* szerepelnek bennük. Igazságtalanságok ugyan jelentős számban vannak, de a lehetőség mindig megvan, hogy megtörjük a hallgatást. Különösen Elek Tibor könyvének első lábjegyzetét nem érzem szerencsésnek – itt a Gion nevét „le sem író” irodalomtörténészekről a következő listát kapjuk, művek megjelölése nélkül: „Lásd például Balassa Péter, Dérczy Péter, Györfly Miklós, Szirák Péter, Thomka Beáta munkáit!” (7.) Ha azon gondolkozunk, vajon (hogyan egyetlen példát hozzak) Dérczy Péter miért nem foglalkozott Gionnal (felteszem, amúgy nem áttekintésre vállalkozó, hanem a kritikus munka esetlegességét jól mutató, egyetlen könyvében, a 2004-es *Vonzás és választás*ban tehetne volna ezt meg), nem sokra jutunk. Hiszen Dérczy ebben a könyvben a szintén a történetmesélés „életbentartójaként” emlegethető, Vajdaságból áttelepült, sokak szerint a magyarországi irodalomértésben nem érdemeihez mérten emlegetett íróról, Balázs Attiláról például alaposan és éppen értékítéletünk helyrebillentésének szándékával ír, tendenciózusságot tehát nehezen tudnék felfedezni nála Gion mellőzésében. Egyetlen nevet mégis kiemelnék Elek Tibor névsorából, Thomka Beátát: az ő hallgatását ugyanis Gion másik monográfiája, a mind Gionnal, mind Thomkával közös közegekből, az újvidéki Magyar Tanszékről indult Gerold László is beszédesnek (és megmagyarázhatatlannak) tartja. Gerold könyve utószavában tér ki arra, hogy Gion *Ezen az oldalon* és *Olyan, mintha nyár volna* című kötetei odaállíthatóak lennének azon művek és szerzők mellé,⁶ akikkel Thomka a „jugómagyar próza” irányváltását köti, de sem ekkor, sem „több évtizedes valóban példásan alapos prózaelméleti és –kritikai vizsgálódásai során”⁷ nem foglalkozott Thomka Gion-művekkel. Azt hiszem, Thomka hallgatását már

⁴ Ebben a könyvben is szerepel Gion, a *Metonimikus elbeszélés változatai* című fejezetben.

⁵ És felbukkantak például a Szépirok Társasága által 2006. szeptember 14-én, az elmúlt huszonöt év irodalmának tárgyalására szervezett *Újraolvasott negyedszázad* című szimpózium körüli vitában is. Opponensi hozzászólásában Elek Tibor is emlegette Giont, sok hiányzó mellett: „De ne feledkezzünk el Grendel Lajosról sem, ha határon túl járunk, vagy Gion Nándorról, akinek a neve szintén nagyon-nagyon nem hangzott el.” *Újraolvasott negyedszázad. Szépirok szimpóziuma a Petőfi Irodalmi Múzeumban, 2006. szeptember 14.*, szerk. BOBOR Béla, Szépirok Társasága, Budapest, 2007, 143.

⁶ A következőket emlegeti itt Gerold – Tolnai Ottó: *Látszott rajta, hogy nem őslakó*, 1965, *Rovarház*, 1968; Végel László: *Egy makró emlékiratai*, 1967; Domonkos István: *Kitömött madár*, 1968; Balázs Attila: *Cuniculus*, 1979; Juhász Erzsébet, *Fényben fénybe, sötétben sötétbe*, 1975; Bognár Antal: *Textília*, 1976.

⁷ GEROLD László, *Gion Nándor*, Kalligram, Pozsony, 2009, 189. A továbbiakban Gerold László monográfiájára csak oldalszámmal hivatkozom.

nem lehet a „prózafordulattal” összefüggő kánonátrendezés szándékával magyarázni, ahogy Elek Tibor bevezetőjében ezt általánosságban teszi: „Azok, akik ezen elméleti és történeti szempontból létező tendenciákat, hangsúlyeltolódásokat⁸ fejlődéselvvel és értékmozzanatokkal is társítják, netán valamilyen áttételes módon még érdekeltek is a paradigmaváltásként értett és hirdetett folyamatban, a kanonikus átrendezésben, természetesen inkább csak az olyan alkotókra figyelnek, akik beilleszthetőnek látszanak ebbe a sémába.” (8.) Thomka Beáta esetében a magyarázatot sokkal inkább abban látom, hogy (és *ahogy*) Gion szakított a Symposium-körrel: vagyis itt máris elértünk ahhoz a kérdéshez, hogy Gionnak a vajdasági irodalomban betöltött helyétől a mai irodalomtörténeti gondolkodásunkban megmutatható pozíciója nem függetleníthető.

A Gionhoz való viszony ellentmondásosságának okait keresve két szempontot tartok fontosnak kiemelni. Az egyik az, hogy Gion egészében hanyatlónak minősíthető pályáján a legfontosabb művek az 1960-as évek legvégén és az 1970-es években születtek: olyan időszakban, amelynek akkor legjelentősebbeknek tartott, Magyarországon megjelent prózai művei úgy egészében újrafelfedezésre, újraolvasásra várnak. Beszédes az a lista, amelybe Gerold beilleszthetőnek tartja a Gion tényleges irodalomba lépését jelentő *Testvérem, Joábot*, hiszen ezekről aligha esik napjainkban több szó, mint az 1969-es Gion-regényről: „Sarkaditól *A gyáva*, Fejestől a *Rozsdatemető*, Sántától a *Húsz óra*, *Az ötödik pecsét*, Somogyi Tóthtól a *Próféta voltál, szívem*, melyek írói a hatalom és az erkölcs viszonylatában addig ki nem mondható társadalmi igazságokat fogalmaztak meg lényegében a magyar realista prózahagyományt követve.” (188.) A másik megfontolásra érdemes szempont, hogy a határon túli irodalmak vonatkozásában újra és újra beleütközünk abba, irodalmunk egyetemessége leginkább szép szólam marad. A szinkronitás látszólagos, ha meg is állapítunk ilyesmit, ez az irodalmi köztudatban alig hagy nyomot. Lehetne emlegetni itt távoli példaként a nyugati magyar irodalom hatvanas-hetvenes évekbéli, a nyugat-európai neoavantgárral és posztmodernnel a magyarországi műveknél sokkal inkább párbeszédben álló, itthon szinte egyáltalán nem ismert műveit,⁹ vagy Gionhoz közelebbi példaként Balázs

⁸ Olyan jelenségekre utal Elek Tibor, ahogy ennek az összegzésnek a felvezetéséből kiderül, mint például az „ábrázoláselvű és történetelvű, referencialitásra és folytonosságra alapuló narráció” helyére lépő reflexivitás, fragmentalizáltság, szövegszerű megalkotottság. (8.)

⁹ Gondolhatunk itt akár Ferdinandy György a hatvanas években megjelent kötetekre (*Nemezio Gonzalez egyetemi tanár beszéde a Fekete-erdő állataihoz; Valenciánál a tenger*), vagy Karátson Endre itthon szinte alig emlegetett munkáira. Ferdinandyra, a novellaciklusról és *Latroknak is játszott*-ról írt szövegeire amúgy Elek Tibor többször is hivatkozik könyvében – sajnos, következetesen *Ferdinándyként*. És van egy olyan oldalpár is a könyvben (68–69.), ahol nemcsak Ferdinandy neve szerepel többször hibásan, de a novellaciklusok elméletével foglalkozó Hajdu Péteré is (hosszú ú-val), a legmulatságosabb hiba viszont ugyanitt a *Tóth atyafiak*.

Attila 1979-es *Cuniculus*-át, amelyet a vajdasági kritika a vele egy időben megjelent, a prózafordulat emblematisz mőveként számon tartott *Termelési regény* mellé állíthatónak tartott, a magyarországi irodalomértés mégis alig vett (vesz) róla tudomást. (De emlegethetném a vajdaságiak közül Sziveri János költészetét is, úgy egészében.) A magyarországi fogadtatást tehát Gion vajdasági mivolta (bár az életmű és életút a kilencvenes évek közepétől Magyarországra tevődött át) jelentősen befolyásolja, ugyanakkor az, hogy „saját közegéből” is kizáródott valamelyest, részben a Symposium-körrel való szakítása miatt történhetett meg: nemcsak Thomka Beáta hallgat Gionról mindmáig, de azt sem tapasztaljuk, hogy az élő, részben Vajdaságban születő, részben oda kötődő irodalom újrairná Giont, hivatkozna rá. Pedig a sajátos irodalmi tér létrejöttét Lovas Ildikó, Bozsik Péter, Virág Gábor, a már emlegetett Balázs Attila műveiben jól láthatjuk, ahogy azt is, hogy az ezen szerzők műveiben újraírt hagyomány vajdaságivá emeli Kosztolányi Dezsőt és Csáth Gézát.

A két, csaknem egy időben megjelent, de egyfelől a Vajdaságból, másfelől Magyarországról megszólaló monográfia éppen arra adhatott volna lehetőséget, hogy jól láthassuk a kétféle közelítés elkülönülését: annak oka, hogy a vélemény-és szemléletkülönbséget a két könyvet együtt olvasva csak nyomokban érzékelhetjük, mindkét monográfiának a Gion-recepcióhoz való hozzáállásában kereshető. Igen alapos és lelkiismeretes munkájuk nyomán remekül feltárul az eddigi Gion-recepció, Elek és Gerold saját álláspontja viszont sokszor rejtve marad, legalábbis az egyes művek elemzésekor szinte elsikkad. A legmarkánsabban az Elek-könyv bevezetésében, illetve Gerold utószavában és a Symposium-kérdést vizsgáló fejezetében rajzolódik ki a személyes irodalomtörténeti vélemény. Gerold, aki olyannyira az összetartozás helyzetéből beszél, hogy mindkét kötet fotómellékletében megtaláljuk azt a képet, amelyen egyetemista társaságban egykori csoporttársa mellett ül, vitába száll Gionnal a Symposium-kört megtagadó, élete utolsó évében, éppen Elek Tibor által készített interjúja kapcsán. Gerold itt „pálfordulásról” beszél, s annak szerencsétlen igazolásáról: „nem tudom elfogadni, hogy az itteni fiatal magyar írókat tudatosan szembeállították magyarországi kortársaikkal, és azon a bizonyos, sokat kárhoztatott jugoszlávságon is talán inkább azt a Gion által is dicsért szellemi nyitottságot kell érteni, mint a nemzeti tudat elleni ravasz támadást. Ezenkívül talán azon sem ártana elgondolkodni, hogy a symposionisták elleni kozmopolitizmus vádját a nemzeti melldőngetők hangoztatták, hangoztatják, mert így látnak lehetőséget saját szellemi impotenciájuk elleplezésére.” (18.) Az egyébként szelíden vitázó, a recepció állításait nem lesöpörni, de megérteni és saját elemzéseibe beépíteni kívánó Gerold itt vitatkozik legélesebben Gionnal, másutt közös múltjukat inkább elrejtí (egyetlen „mint a symposionisták közül többünket” kitételre bukkanunk csak

a könyv 185. oldalán), pedig a személyes érintettség erőteljesebb vállalása néhol, épp a Symposium-kör vagy az összegző értékelés kapcsán izgalmasabbá tehetné volna a monográfiát.

Felmerülhet a kérdés, hogy a két, eltérő közegeből érkezett monográfus egymással vajon vitatkozik-e: az egyidejű megjelenés ellenére erre lenne lehetőségük, hiszen mindketten foglalkoznak már jóideje Gionnal (Gerold már az 1968-as, *Kétéltűek a barlangban* című Gion-kötetről írt kritikát, Elek Tibor nemcsak kritikusként követte Gion pályáját, de több interjút is készített vele), és a monográfiákból számos előzetes publikáció is napvilágot látott, különféle folyóiratokban. Az egymásra hivatkozásoknak köszönhetően fonódik össze nehezen kibogozhatóan a két kötet, hiszen mindkét monográfus a recepció fontos alakjának tekinti a másikat, emiatt gyakran támaszkodik is rá. Vitát kettejük közt látunk apróbb megállapításokban: Elek a *Mit jelent a tök alsó?* című Gion-kötetről szólva nem érti, Gerold az „Ezt legalább kilenc kiváló kolléga hajlandó bizonyítani az egész magyar nyelvterületről” mondatban miért nem veszi észre az iróniát, öniróniát.¹⁰ De az is lehet, ez a megjegyzés mégsem egy apróbb nézeteltérés jele: azt hiszem, Gion halála után megjelent, élete utolsó időszakában született novellái kapcsán az teszi nehezzé a döntést – tudniillik olvashatjuk-e ironikusként azokat a kijelentéseit, amelyeket az önirónia mellőzésével, sajnos, sokszor kínosnak minősíthetnénk –, hogy Gion ugyanez idő tájt született, nem egyszer szerencsétlen interjúbeli megszólalásai is befolyásolnak minket. Ennek az utolsó korszaknak az értelmezéséhez viszont egy újabb monográfiára lesz majd szükség, olyanra, amely sorsot, életutat, identitásválságokat is vizsgál. A mostani két könyv alapvetően a művekre koncentrálnak (Elek ezt már a *Gion írói világa* címmel is megjelöli), Gion utolsó szövegeinek és interjúinak értelmezése pedig véleményem szerint csak annak a törésnek a kontextusában értelmezhető, amelyet az író számára az áttelepülés jelentett, illetve annak a lecsúszásnak, szétesésnek a szem előtt tartásával, amelyet ezekben a kötetekben szinte csak a fotómellékletből, Gion arcának változását figyelve olvashatunk ki. Az effajta szembenézéssel nemcsak Gion esetében adósak az irodalomértelmezők: életút és életmű hasonlóan együttes vizsgálataira lenne itt szükség, mint Tar Sándornál (akiről még egyetlen könyv sem jelent meg, készülésétől sem tudok). Ráadásul Gion és Tar között sok párhuzam is felfedezhető: a korszerűtlennek tűnő, de esztétikailag sokak által nagyra értékelt műveket eredményező írói beszédmód mellett az árulás problémája (ha jelentős eltérésekkel is), a kiheverhetetlen törések, a mellőzöttség-érzés, az önvád és az alkoholizmussal összefüggő szétesés egyaránt összeköti a két író. Ennek a tárgyalását természetesen nem Eleken és Geroldon kérem számon, csak jel-

¹⁰ Elek Tibor itt (239.) Geroldnak a Vigilia 2005/1-es számában megjelent kritikájára hivatkozik.

zem: a következő Gion-monográfusoknak ezen a területen még bőven maradt feladat.

Van vita a két monográfus között alapvető kérdésben is: még ha ezt az ellentétet névsorba, zárójelbe rejtve találjuk is meg Geroldnál. Gerold Gion pályájának utolsó, egyértelműen gyengébb időszakát tárgyalva mutat rá arra, hogy a magyarországi kritika egy része a vajdaságinál sokkal hajlamosabb a kisebbségi irodalmat az esztétikai szempontok mellőzése árán is felemelni. Az effajta szemlélet nevesítésekor pedig Elek Tibort is megtaláljuk: „az esztétikai kódokat és a nemzetiségi elvárásszinteket nem lehet egybemosni, mert másféle minőségekről van szó. A Gion-próza esetében pedig az újabb, elsősorban magyarországi tanulmányokban, kritikákban (Görömbei, Márkus, Elek, Pécsi stb.) ez figyelhető meg. Ennek következménye, hogy háttérbe szorul művei immanens irodalmi jegyeinek, értékeinek s hibáinak kellő mélységű szakmai vizsgálata, ami a vajdasági magyar kritikára (Bori, Bányai, Utasi) viszont inkább jellemző (volt).” (192.)

A két monográfia nemcsak sokszorosán reflektál egymásra, szerkezetük is erősen hasonlít: mindkettőben találunk életrajzi vázlatot, műlistát, fotómellékletet, a további tájékozódást segítő bibliográfiát. Geroldnál láthatjuk azt is, milyen fordításokban jelentek meg Gion művei – egyszer megemlíti a *Latroknak is játszott* szerb fordítását az elemzésben is. Szívesen olvastam volna több effajta megjegyzést, hiszen egy idegen nyelv és irodalom tükrében a sajátja tekinteni minden esetben érdekes, különösen akkor, ha ezzel az idegenséggel Gionnak is, Geroldnak is igen szoros szellemi kapcsolata volt. A monográfiák tárgyalásában ott találunk eltérést, hogy Elek egyes, ciklusként felfogható, egymással is összetartozó művek tárgyalását szétbontja az időrend miatt (így például a *Latroknak is játszott* első két kötetéről, majd a második kettőről külön-külön fejezetet kapunk): miközben éppen Elek utal a ciklusokban gondolkodás Gionról a monográfusra át-sugárzó hatására,¹¹ a két szerző közül ő az, aki az időrend elvét erősebben érvényesíti. (Gerold, hiába van szó időben egymástól távoli művekről, mégis együtt tárgyalja a *Latroknak is játszott* négy kötetét.) Érdekes, hogy monográfusok korábbi Gion-értelmezéseket felülíró döntései is párhuzamosak: mindketten úgy gondolják például, hogy az *Angyali vigasság*ot az ifjúsági regények közt érdemes vizsgálni. A monográfia indításában viszont jelentős eltérést találunk: míg Gerold a kötetet és a gondolkodást Gion ifjúkori kritikái felől indítja, ezzel is bizonyítva, hogy az író kezdetben „aktív és alkotó tagja volt a zömmel az újvidéki Magyar Tanszék első és második nemzedékének hallgatóit tömörítő Symposion-moz-

¹¹ „A monográfia szerkezeti felépítése során talán a ciklusalkotó gioni logika hatása alá kerültem magam is, mert a kötet egyes fejezetei tulajdonképpen kronologikusan követik nyomon a gioni életmű alakulástörténetét, ugyanakkor ciklusszerű csoportosításokban (is) tárgyalják a műveket és az életmű tematikai, műfaji, formai kérdéseit.” (22.)

galomnak” (11.), addig Elek első kiemelt témája a *Testvérem, Joáb* című regény és ennek ellentmondásos, politikailag is viharos fogadtatása – igaz, ezt a regényt Elek szintén az „Új Symposion folyóirathoz tartozó nemzedék törekvéseinek és tevékenységének kontextusában” (23.) tartja értelmezhetőnek.

Az Új Symposion mint kontextus az egyik lehetőség arra, hogy igazoljuk: Gion kihagyhatatlan a 20. század második felének irodalmából. A két könyv megmutat még néhány olyan szempontot, amelyek mentén a Gion-életmű megszólítható: ilyen lehet többek közt a novellaciklus – regény kérdésköre, az ifjúsági regények, illetve a valóság – fikció – legenda – mítosz összefonódásának problémája. A két monográfia viszont központi kérdésként is azonosat jelöl meg: a mese, a történet kerül bele mindkét könyv borítóra is emelt mottójába („az igazi elbeszélők, a régi mesemondók valóban méltó örököseként” – Elek könyvéen; „Szereitek mesélni. Leginkább igaz történeteket.” – olvashatjuk a Gerold-féle borítón). De ugyanígy izgalmas lehetőség az önéletrajzisége, személyesség kontextusában is olvasni Giont: ennek alaposabb kifejtéséhez viszont az interjúszövegek és a szépirodalmi művek egybeolvashatóságának kérdését is fel kell tenni újra, ehhez pedig feltehetőleg a már emlegetett életútvizsgálat is szükségesnek látszik. Ezeket a kontextusokat azonban csak megmutatja, de nem fejt ki ez a két, elsősorban az eddigi Gion-recepció feltérképezésére, az életmű számbavételére és az egyes művek elemzésére vállalkozó, egymással szorosan összefonódó monográfia, amelyet nemcsak most, de a remélhetőleg folytatódó, későbbi Gion-kutatásban is együtt fogunk majd emlegetni. Ahhoz azonban, hogy Gion az irodalmi köztudatban valóban eleven szerzőként éljen, nemcsak az irodalomtörténészekre, de a kortárs írókra és az olvasókra is nagy szükség lenne. Gerold László és Elek Tibor mindenesetre együtt képeztek alapot a következő Gion-monográfusok számára: a hiányérzetet tehát reménye is transzformálhatjuk, bízva abban, hogy az ezekben a könyvekben csak érintett, de meg nem válaszolt kérdésekre is választ kapunk majd valamikor, valakitől.

(*Kalligram, Pozsony, 2009. [Tegnap és Ma, 29.]; Noran, Budapest, 2009.*)

József Simon: *Die Religionsphilosophie Christian Franckens, Atheismus und radikale Reformation im Frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa*

A kora újkori magyar irodalom megközelítésében az eszmetörténeti tárgyalás-mód fontossága vitathatatlanak tűnik, s a kor költészetét, szép- vagy értekező prózáját a szaktudósok igyekeznek az irodalomtudomány, a retorika, a filozófia-, politika, és vallástörténet komplex rendszerében elemezni, bemutatni és elhelyezni. A magyar nyelvű és a magyarországi irodalom – és általában véve a szellemi élet – kulcsfontosságú háttéreseeménye természetesen a 16–17. században a protestáns és a katolikus reform volt – s bár a hazai kutatások kétség kívül mindig is súlyának megfelelően kezelték a vallási megújulás szerepét az irodalom tematikai, nyelvi, formai és intézményi átalakulásában, rengeteg még a feltáráásra váró terület.

Ezért tarthatjuk irodalomtörténeti érdekből is nagyon fontosnak egy elsősorban filozófiatörténetet művelő szerző Magyarországon, sajnos, még igen kevésbé ismert kötetét. Simon József Németországban kiadott, *Die Religionsphilosophie Christian Franckens, Atheismus und radikale Reformation im Frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa* (Christian Francken vallásfilozófiája. Ateizmus és radikális reformáció a kora újkori Középkelet-Európában) című könyvében új és gyümölcsöző szempontból elemzi az unitarizmus egyik legérdekesebb képviselőjének, Christian Franckennek (1552–1610?) két fontos szövegét. A német gondolkodó a könyvben tárgyalt két latin nyelvű, vallásfilozófiai indíttatású munkáját második erdélyi tartózkodása (1589–1593) alatt írta, címük *Disputatio inter theologum et philosophum de incertitudine religionis christianae* (Egy teológus és egy filozófus vitája a keresztény vallás bizonytalanságáról) és *Spectrum diurnum Genii Christiani Francken apparens malo Simonis Simonii Genio* (Christian Francken szellemének nappali képe, amely Simone Simonis rossz szellemének megjelenik). A minden bizonnyal fiktív dialógust tartalmazó *Disputatio* két szereplője, egy teológus és egy ateista filozófus istenérveket vitatnak meg. A művet szerzője a kézirat címlapja szerint Kolozsvá-

rott írhatta, maga a közzétett kézirat viszont egy bizonyos brassói Peter Scharff másolata. A *Spectrum* összefüggő vitairat, amelyet Francken Báthory Zsigmond erdélyi fejedelemnek ajánlott. A szöveg egy polémia része, amelyet Francken Simone Simonis olasz humanistával folytatott, s apologetikus-önéletrajzi passzusain kívül az istenismeret benne megfogalmazott problémái miatt érdekes.

A sokáig kéziratban pihenő szövegek rendkívülisége és filozófiatörténeti jelentősége abban áll, hogy alapos kritikáját nyújtják a skolasztikus metafizika Isten létezését középpontba helyező érvelésének, s ezért ezen szövegek publikációja segíthet átértelmezni és újraértékelni a radikális valláskritikai mozgalmak magyarországi és erdélyi fogadtatását. A Wrocławban, illetve Székesfehérváron lévő kéziratokat először Keserű Bálint fedezte fel és másolta le; szerzőjük munkásságával a magyar kutatók közül Keserű és Pirnát Antal foglalkozott, a legrészletesebb bemutatást pedig a lengyel Lech Szczucki végezte el a magyarul *Két XVI. századi eretnek gondolkodó. Jacobus Palaeologus és Christian Francken* címen megjelent munkájában (Akadémiai, Budapest, 1980). Simon József könyve, amelynek függelékében végre először nyomtatásban is megjelenik a két szöveg, mind filológiai igényességét, mind alapos értelmezői munkáját tekintve az eddig megjelent legteljesebb Francken-elemzésnek mondható. Túl azon, hogy közzéteszi a két latin nyelvű szöveget, nagy gondot fordít a datálásukra és a velük kapcsolatos textológiai kérdések tárgyalására: nemcsak a korábbi eredményeket foglalja össze, hanem rengeteg saját érvet is felhoz álláspontja mellett, ezért arra is alkalmas a könyv filológiai fejezete, hogy az érdeklődő olvasó elhelyezhesse a szövegeket Francken szellemi életútjában, valamint a korabeli Lengyelország és Erdély vallási polémiáiban is. A könyv többi fejezetének segítségével kirajzolódik a korabeli Erdélyi Fejedelemség politikai helyzete, amelyben a vallási türelem gondolata Franckennél sajátos alapokon fogalmazódott meg. Simon értelmezésében Francken – aki katolikusként jezsuita oktatást kapott, majd fokozatosan a reformáció egyre szélsőségesebb irányzatai felé elmozdulva az unitarizmusig jutott, majd többször is rekatolizálni kényszerült – szembefordul azzal a gondolattal, amely szerint Isten megismerése racionalizálható lenne, és ezt a racionalizálhatóságot valamely vallás felsőbbrendűségének bizonyítására lehetne felhasználni. A *Disputatio* filozófusa sorra megcáfolja azokat a skolasztikából ismert érveket, amelyeket a vita teológus szereplője felhoz Isten létezése mellett. Simon tézise szerint ezen a filozófiai ateizmuson alapul a sokféle felekezetet megjárt Franckennek a vallási tolerancia szükségességéről vallott felfogása is: mivel nem tartható filozófiailag Isten létének teológiai minimuma sem, „a teizmus legredukáltabb formája sem biztosíthatja a vallási türelmet: a tolerancia gondolatának metafizikai alapvetése kizárólag az ateizmusra épülhet.” (145.) Az új Francken-könyv szerzője tehát nem akármilyen állásfoglalást tulajdonít a német filozófusnak: az ateizmust, ame-

lyet csakis a sokféle hozzá kapcsolódó hagyomány fényében lehet megfelelően, a kor kontextusából nem önkényesen kiragadva értelmezni. Ezt teszi Simon József is. Francken filozófiatörténeti helyét a skolasztika, a reneszánsz filozófia, illetve a szkepticizmus ütközőpontjára teszi. Kezdjük az utóbbival.

A könyv nagyon érdekes állítást tesz Francken és a 16. századi Európában – elsősorban Sextus Empiricus kiadásával – újraéledő szkepticista filozófia viszonyáról. Ismeretes, hogy a vallási türelem gondolata a leggyakrabban olyan szerzőknél jelenik meg, akik, mint pl. Montaigne, a szkeptikus filozófia hatása alatt fejtették ki tevékenységüket. Ugyanakkor a szkepticizmusnak ez a fideistának nevezett ágazata megengedte, sőt esetenként meg is követelte, hogy az ember az ésszel nem megismerhető, hanem a katolikus egyház által tanított igazságokban töretlenül higgyen. Richard H. Popkin azóta sokat bírált kutatásai a szkepticizmus reformációellenes vonásaira hívják fel a figyelmet; Simon azonban nem elsősorban rá, hanem Winfried Schröder frissebb vizsgálataira támaszkodik. Schröder a kora újkori gondolkodás valláskritikai jellegére helyezi a hangsúlyt, s megállapítja, hogy – Simon József szavait idézve – „a valláskritika különböző formákban fellépő változatai nemcsak hogy nem kedveztek az ateizmus eljövételének, hanem azt egyenesen akadályozni látszottak.” (139.) A valláskritika ugyanis nem elsősorban az istentagadást, hanem a racionális teológia megerősödését hozta magával. Azaz sem a szkepticizmus, sem a valláskritika esetében nem érhető tetten az átmenet az ateizmus felé. A két jelenség hatását mégis nyilvánvalónak érezzük; valószínűleg ezért tarthatjuk joggal izgalmas szerzőnek Franckent, mert *Disputatiójában* – Simon meglátása szerint – a bizonyíthatóan jelenlévő szkepticista szöveghagyomány a szkepticizmusétól teljesen idegen ismeretelméleti alapokon nyugvó érvelés szolgálatában jelenik meg.

A szkeptikus tradíció a *Disputatio* végén egy igen érdekes vándormotívum formájában jelenik meg: egy ún. ateista-katalógust olvashatunk itt, amely istentagadóként számon tartott antik szerzők mondásait tartalmazza nevek szerint. Amikor azonban a *Disputatio* filozófus szereplője folyton rámutat a metafizikai istenfogalom ontológiai elégtelenségére, ezt a skolasztikus érvelések fogalomrendszerén belül maradvá teszi – amint Simon körültekintő elemzéséből kiderül.

A könyv gerincét az a fejezet adja, amelyik a *Disputatióban* elhangzó istenérveket és azok cáfolatait végigveszi, s széleskörű teológiatörténeti, filozófiai ismeretekkel kommentálja azokat. Meggyőzően mutatja be, hogy a teológus szereplő által képviselt, s megcáfolásra kerülő felfogás nem csupán a skolasztikus teológiát veszi alapul, hanem többek között a radikális arisztotelianizmust és az újplatonikus hagyományt, sőt az európai és arab kultúra lehető legszélesebb körből vett istenközpontú metafizikáit is integrálja. A filozófus szereplő az istenhit metafizikai alapokon nyugvó racionalitását kérdőjelezi meg, s vele együtt minden elképzelhető

vallás bizonyosságát. Simon kellő érzékenységgel mutat rá a kinyilatkoztatás megbízhatatlanságára vonatkozó érvekre, amelyeket Francken a filozófus szájába ad; a recenzált könyv szerzője viszont akkor nyújt igazán meggyőző teljesítményt elemzésében, amikor a skolasztikus gondolkodásnak azt a logikai vonulatát bontja ki, amely a *Deus est* (Isten létezik) mondat szükségszerű igazságát próbálta bizonyítani. A létezés tagadó predikátum nem állhat Isten neve mellett – emellett igyekezett érvelni a skolasztika. A létezés mint Istenre alkalmazott predikátum számos szemantikai és ontológiai problémát vetett fel a középkori teológia számára, s alapvetően két megoldási kísérlet született erre: az analógia és az univocitás elmélete. Ezek bemutatása nem tisztünk; a könyv tézise szempontjából az a fontos, hogy Simon szerint Francken az analógiaelméletre épülő istenérveket az univocitásra épülő érvekkel cáfolja, illetve az univocitás segítségével mutat rá arra, hogy nem szükségképpen értelmezhetetlen Isten létének tagadása.

Visszatérve tehát Francken és a szkeptikus tradíció viszonyára: amikor a *Disputatio* filozófusa kifejti az istenérvek episztemológiai bizonytalanságát, azt egyáltalán nem a szkepticista ítéletfelfüggesztés nevében teszi, hanem egy olyan gondolkodás talaján állva, amely a megismerés mércéjévé a – korabeli ontológiai elmélet értelmében vett – objektív igazságot teszi. A *Deus non est* mondat logikai hibát, ellentmondást nem tartalmaz – állítja a filozófus szereplő. Simon amellett érvel, hogy Francken ezzel a gesztussal a metafizikai problémák sorából ki akarja söpörni Isten létezésének a kérdését, s az istenhitet – rámutatva arra, hogy Isten fogalma korántsem univerzális, hanem az egyes filozófiai iskolák befolyása alatt áll – a vallásos magatartással együtt a (kvázi)szociológiai, (kvázi)pszichológiai jelenségek területére utalja. Valószínűleg ez Simon könyvének legizgalmasabb és a legtöbb kérdést felvető pontja. Ezek közül a legfontosabb talán ez: vajon hogyan viszonyul ez az álláspont az éppen az adott korban megjelenő ateizmusfogalom jelentéstörténetéhez? Ennek megválaszolását valószínűleg nagyban segítette volna, ha a könyv részletes áttekintést ad az ateizmus fogalomtörténetének bőszeges nemzetközi szakirodalmáról, s saját tézisének ezekre reflektálva fogalmazza meg. Erre a munkafázisra már csak azért is szükség lenne, mert a legtöbb ilyen vizsgálat – tisztelet a kivételnek – feltűnően nem veszi figyelembe más kutatók esetleg más nyelvű korpuszon végzett kutatását. Akkor ütközik ez ki, amikor arra – az tárgyalt tanulmány szempontjából sem mellékes – kérdésre keresik a választ, hogy ki írhatta az első vitairatot az ateisták ellen az európai kontroverzista irodalomban – ilyenkor pl. a német és a francia eredmények nagyon eltérhetnek egymástól. De a tanulmány belső logikája szempontjából is hasznos lett volna felvázolni a 16. század egymással rivalizáló, különböző indíttatásokról árulkodó ateizmusfelfogásait: elvégre Francken is ezekre reagálva alakítja ki saját, a teológiai intencióval felépített, metafizikával szemben kritikus álláspontját. Egy olyan

áttekintés, amely az ateizmusvádak retorikája mögött rejtőző politikai intenciókra is kitér, segíthetné felfogni Francken ateizmusra felépített toleranciaelméletének horderejét. S ha már Francken egyedisége mellett érvel Simon, ezt sokkal meggyőzőbben tehetné, ha a 17. századi Francken-recepciót, illetve a recepció hiányának a lehetséges okait azon narratívák tükrében ismertetné, amelyeket Schröder nyomán a szerző egy lábjegyzet erejéig az ateizmustörténet 17. századi legendagyárának nevez, utalva az akkoriban megszaporodó, az ateizmus történetével foglalkozó, kellő forráskritikával olvasandó munkákra.

Am ha kifejtetlenül és rendszerezetlenül tálalja is Simon dolgozata az ateizmusfogalom problematikáját, számos utalásból azért világossá válik, hogy a szerző kellő árnyaltsággal látja és tudja kezelni ezt a terminust. Érveléséből például kiderül, hogy Francken feltűnően nagy gonddal igyekezett elválasztani egymástól a politikai harcokban fegyverként használt ateizmusvádat a filozófiai ateizmustól. Ugyanígy észreveheti a figyelmes olvasó, hogy Francken filozófiai ateizmusa nem jár végzetes következményekkel a hívő ember személyes meggyőződésre nézve. („A 36-os számú érv cáfolata is a *Disputatió*ban arra nyújt bizonyítékot, hogy még egy ateista álláspont is érintetlenül hagyja a vallásos élmény pszichológiai struktúráját” – írja Simon a 139. oldalon.) Vajon akkor a természetes teológia – az emberi észre épülő teológia – franckeni kudarcából egyenesen következik az istentagadás kényszere? Nem magától értetődő ugyanis, hogy a hitnek és az emberi észnek egymást kellene támogatnia, sőt igazából a kettő között feszülő ellentmondás tűnik eredendőbbnek; a sokáig Tertullianusnak tulajdonított közhelyet is idézhetnénk ennek alátámasztására: *credo quia absurdum* (hiszem, mert képtelenség). A racionális teológiát magukat istenhívőnek tartó szerzők is kimutathatóan zsákutcának tartják. Simon elemzése során bőségesen idéz filozófiatörténeti párhuzamokat a racionális istenérvekkel kapcsolatban; az egyik ilyen helyen Descartes-ra hivatkozik, aki szerint „az ateizmus nem más, mint egy objektív istenfogalom logikai lehetőségének elfogadása.” (128.) Simon szerint Francken istentagadása valóban egy ilyen erőltetetten objektív istenfogalom lehetlenségéből következik.

Ezúttal Francken ellentmondásoktól, kifejtetlenségektől sem mentes filozófiája veti fel a további kérdéseket: pl. miért zárja vajon ki a hitaktus értelmezéséből az egész keresztény teológiai hagyomány számára olyan fontos isteni kegyelmet? Mi az eredete az európai gondolkodásban, illetve Francken esetében a kinyilatkoztatással szembeni bizalmatlanságnak? Ezek a kérdések már jóval túlmutatnak Simon értekezésén, mégis megérdemlik a figyelmünket. Ugyanígy az elkövetkező vizsgálatok tárgya lehetne a frissen kiadott szövegek retorikai és műfaj-történeti összehasonlítása párhuzamos irodalmi jelenségekkel. Simon József is említi irodalmi előképeket: megállapítja, hogy a teológus és a filozófus párbeszéde

Duns Scotus *Opus Oxoniense* című művének prologusa óta volt toposz; a Báthory Zsigmondnak ajánlott *Spectrumot* pedig a fejedelemtükörökkel rokonítja. Ezen felül azonban említést érdemelne az erős 16. századi Lukiánosz-recepció, amely mind az ateizmus gondolkörére, mind a párbeszédes filozófiai forma népszerűségére nagy befolyással lehetett. E párhuzam tanulmányozásával talán pontosabban lehetne pozicionálni a *Disputatio* szereplőinek állásfoglalását.

Ez a feladat az irodalomtörténészekre vár. Simon József könyve számos új szemponttal gazdagította a 16. századi teológiai-vallásos irodalom kutatását. Bár a gondosan megírt filozófiatörténeti elemzés igazi jelentőségét igazán csak filozófiatörténeti szempontból lehetne méltatni, Simon tanulmánya a kritikai igényű szövegkiadással együtt jó alapot nyújt a korszak eszme- és irodalomtörténeti vizsgálatához.

(Harrassowitz, Wiesbaden, 2008. [*Wolfenbütteler Forschungen* 117.])

Fried István: „*Aki napjait a szépnek szentelé...*”
*Fejezetek Kazinczy Ferenc pályaképéből és utókora
 emlékezetéből*

A Kazinczy-emlékévre megjelent tanulmánykötetében Fried István – egy kivételével – *Az érzékeny neoklasszicista. Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül* című, 1996-os kötetének megjelenése után írt tanulmányait tette közzé. Az 1996-ban (újra)megjelent tanulmányokról, immár kellő időbeli távlatból szemlélve, elmondható, hogy a szerény kiállítású, vékony kötet az utóbbi időszak egyik legnagyobb hatású Kazinczyról szóló munkájának bizonyult. Nemcsak azért, mert fontos témákról írt meghatározó tanulmányokat tartalmaz, hanem azért is, mert számos olyan kérdést tett fel, amelyek a Kazinczy-kutatás nagy adósságaira világítottak rá. Hogy csak egyetlen, mintegy mellékesen, zárójelben felvetett kérdést idézzünk: „a fogság alatt fordított és – ritkábban – írt művek többnyire megőrzött kéziratának vizsgálata rendszerint elmaradt. Mindez legendák megképződéséhez is vezetett (igen tetszetős, hogy Kazinczy a saját vérével írta műveit, ám ez csak jelképesen igaz!)” (*A „Fogságom naplója” regénye = Az érzékeny neoklasszicista...*, 133.). Habár éppen a *Fogságom naplója* esetében fontos tanulmányok láttak napvilágot az utóbbi években, a kérdés mégis általánosítható: Kazinczy egyes szövegeinek alapos, kéziratokig visszamenő vizsgálata, elemzése, műveinek kritikus olvasata és a Kazinczy-kultusz jelenségének feltárása még mindig sok kiaknázatlan lehetőséget rejt a kutatás számára.

Másrészt Fried Istvánnak az a 16 évvel ezelőtti megállapítása is jórészt érvényesnek tűnik még ma is, amely a nagyívű tanulmányok, összefoglaló munkák, „korszerű” monográfiák megjelenését hiányolja: „A Kazinczy-irodalom általában úgy határozható meg, hogy számtalan részletkérdésről készült számos jó, hasznos vagy csupán adataiban érdekes tanulmány, a monografikus vállalkozások elakadtak, a Kazinczy-filológia még a levelezésből adódó roppant tanulságokat sem tudta teljes mértékben hasznosítani, és így inkább egyes művekről, mintsem műfajokról, egyes pályaszakaszokról, mintsem a pálya egészéről van megbízható információk.” (*Kazinczy Ferenc útleírásai = Az érzékeny neoklasszicista...*, 116.)

Nagy várakozással vettük kézbe tehát a 2009-es kötetet, noha az alcíme csupán „fejezetek”-et ígért Kazinczy „pályaképéből és utókora emlékezetéből”. A könyv tizenegy dolgozatából tízet már korábban is megismerhettünk, de a tanulmányok összegyűjtésével, kronologikus-tematikus rendbe szerkesztésével nagy segítséget, újabb szempontokat kapott a termékeny újraolvasáshoz az érdeklődő. Az egyes tanulmányok közelebb kerülve egymáshoz ugyanis határozottabban lépnek párbeszédbe, így egymást erősítve világítanak rá több oldalról is a kötet szerzőjét – vagy inkább csak a recenzenst? – leginkább foglalkoztató kérdésekre: a Kazinczy életművének egészét behálózó önéletrajziségra és a magyar irodalmi-kulturális gondolkodást átszövő Kazinczy-kultuszra. E két alapvető érdeklődés fűzi össze az olyan, látszólag távoli területek vizsgálatát, mint a német irodalom hatása Kazinczyra vagy az ifj. Wesselényi Miklóshoz írt episztola, illetve Babits Mihály vagy Németh László Kazinczy-(ön)képének elemzése. Az említett 20. századi írók önmeghatározására – és így a róluk kialakított képre is – rávetül ugyanis egy-egy saját Kazinczy-portré. A kultusz kiépítői és felhasználói kölcsönhatásban vannak a kultikus beszéd tárgyával.

A kötet címe és alcíme pontosan fejezi ki a kultikus és a kritikai beszédmód elválaszthatatlan kettősségét. A cím („*Aki napjait a szépnek szentelé...*”) a Kazinczy-kultusz állandó hívószavára, a „szép”-re játszik rá, amelyet a kötet előszavát jegyző Fehér József, a Kazinczy Ferenc Társaság elnöke, költői módon tovább is sző, egészen Nagy Lászlóig. Az alcím (*Fejezetek Kazinczy Ferenc pályaképéből és utókora emlékezetéből*) már inkább a fogalmi nyelvezetre fogékonyabb olvasót célozza meg. Ám végül is mindkettő azt az értelmezői pozíciót képezi meg, amelyet Kosztolányi Dezső és Szauder József óta töretlen lelkesedéssel keres és talál meg az utókor, és amely az élet és az irodalom összefonódó ábrázolásához nyit teret. E pozícióból látható meg az a Kazinczy, aki életét a szépnek szentelte, éppúgy, mint az a Kazinczy is, aki a pályája emlékezetében nemcsak a pályáját, hanem az utókora emlékezetét is megírta. E kettős narratíva együttlétének vissza-visszatérő felvetése és sejtetése, esetenként pontosan kifejtett és árnyalt bemutatása a legfőbb érdeme Fried István könyvének.

Az egyes tanulmányok Kazinczy útkereső éveitől a fogság előtti szerkesztői munkásságon át a nyelvújítási harcok eseményeiig adnak fejezeteket a pályaképből. Ezzel párhuzamosan hangsúlyozza a kötet a befogadástörténetet. Fried István nagy műveltségi anyagot megmozgató írásait ezúttal is széles világirodalmi tájékozottságon, aprólékos és pontos olvasáson alapuló mű- és műfajelméleti elemzések teszik szakmailag hitelessé.

A tanulmányokat a Kazinczy-kronológia mentén adja a kötet. Kazinczy itt bemutatott életeseményeinek időrendje azonban szerencsésen egybeesik az elemző írások műfajával is. Így egymás mellé került a két könyvismertető elemzés (a

Magyar Museumról és az Orpheusról), a két műfaji érdekeltségű írás (az epigrammákról és az episztolákról) és két 20. századi befogadástörténeti elemzés (Babitsról, ill. Kosztolányiról és Márairól).

A kötet nyitó tanulmánya, a *Kazinczy Ferenc és a német irodalom (1780–1795)* Szauder József nyomán hívja fel a figyelmet arra, hogy Kazinczy Gessner-, Wieland- és Goethe-fordításai egyáltalán nem esetlegesek, hanem egy átgondolt írói program részei. Kazinczy levelezését és egyéb – dokumentumnak tekintett – szövegeit egybeolvasva a fordításokkal egy közös cél irányába ható folyamatot láthatunk meg. A gondolkodástörténeti olvasat így összefűzheti a fordítások kiválasztásában megmutatkozó szándékot a felvilágosodás és a szabadkőműves mozgalom eszmeiségével. Azaz Kazinczy irodalmi munkásságában és életeseményeiben szoros kapcsolat mutatható ki – és mindez talán nemcsak az utólagos értelmezői horizont fénytörése miatt látható így.

E rövid tanulmány (alig öt oldal) számos olyan fontos és fajsúlyos állítást tartalmaz, amelyek mindegyike külön-külön is alapos kutatómunkát feltételez. Az először a Széphalom-évkönyvben (1997) megjelent írás azonban inkább egy ismeretterjesztő összefoglalás retorikája szerint épül fel, amikor az aprólékosan kidolgozott, végigvezetett és önreflexív érvelés helyett már csak az eredményekkel ismertet meg.

A tanulmányoknak két megjelenési helyük miatt kettős műfaji elvárásnak kellene eleget tenni. Az alapvetően kultikus beszédnek teret adó évkönyv (a tizenegy dolgozattól nyolc itt jelent meg) és a nagy nevű tudós tanulmánygyűjteménye más és más olvasói stratégiát kíván. A recenzens bizonytalansága e kettősségből ered.

Nemegyszer találkozunk ugyanis ilyesféle felvezetéssel: „Ehhez azt szeretném hozzáfűzni” (9.) és „Kiegészítésül csak ennyit” (10.). Ha a kiegészítéseket és hozzáfűzéseket érteni véljük is, s ha az állítások helyességét nem vitatjuk is, mégis úgy találjuk, hogy a Kazinczy-kultuszt ápoló évkönyvben talán nem egyértelmű minden utalás, a tanulmánykötet „szakmai” közönsége számára pedig ez talán túl általános. Lássunk erre egy konkrét példát. Egy helyütt Fried István a következőt állítja: „Kazinczy (és köre) túlságosan szűknek érezte azokat a pietista hagyományokat, amelyek a protestáns iskolákban még éltek és hatottak [...]” (10). Szívesen olvasnánk arról bővebben, hogy milyen pietista hagyományokkal kell számolni, hogy Kazinczy milyen kölcsönhatásban volt ezzel a hagyománnyal, hatott-e a munkásságára, és milyen megnyilatkozásai, levelei nyomán mutatható ki az e hagyománnyal való számvetés. Az olvasó itt szerény tudására van hagyatva, miszerint Kazinczynak már első irodalmi munkáiban sincs nyoma az ezzel a hagyománnyal való nyílt számvetésnek (egy iskolai tankönyv mellett Bessenyeit, Kästnert, majd az érzékenység íróit fordította), de még az Orpheus *Bé-vezetésében is csak* „BABONASÁGTÓL meg-tisztúlt RELIGIO”-t említ.

A levelezésből és Fried István korábbi munkáiból tudjuk, hogy a református ifjaknak a kollégiumban „Vitringát, Witsiust, és Piktétet kell tanulnia” (Kazinczy Kis Jánosnak, Regmec, 1793. júl. 27. KazLev II., 424.; vö. *Az „érzékeny” Kazinczy Ferenc = Az érzékeny neoklasszicista...*, 14., a 11. lábjegyzet), ám Kazinczy minden önéletírásában e tanulás haszontalanságáról és eredménytelenségéről győzködi kortársait és utókorát. A túl általános megfogalmazás nem tudja érveikkel megvédeni magát a bizalmatlan olvasótól – még ha „igaza” van is.

Egy másik példa: „[...] Kazinczy fordításainak és adaptációinak visszhangja jelzi, hogy (ezúttal is) az élelet utánozza az irodalmat« [...]. [...] Az érzékeny regényben Kazinczy kiváló alkalomra lelt, hogy ama értelmiségit megjelenítse, aki nem tud beilleszkedni, és aki képtelen arra, hogy elviselje a magánéletében is lecsapódó társadalmi-érzelmi méltánytalanságokat.” (10–11.) Az életrajz(ok) szorosabb vagy lazább párhuzamba állítása a szövegekkel, ami a *Bácsmegyeeyt* elemző Szauder nagy és sikeres találmánya, kétségkívül leegyszerűsít, de éppen ezért egy jól elbeszélhető, látványos és katartikus konstrukciót eredményez. Számptalan életeseményből, történetből válogathatott már maga Kazinczy is, de az irodalomtörténész is, hogy létrehozza e párhuzamosságokat. Ezért ugyancsak megfontolandó Fried István egy korábbi intése, amelyet éppen a *Bácsmegyeey* kapcsán fogalmazott meg: „Igen nehéz és csak nagyon óvatos mérlegelés után lehet az ún. önéletrajzi elemeket feltárnunk.” (*Az „érzékeny” Kazinczy Ferenc*, 19.) A rövidre zárt, az „óvatos mérlegelést” elrejtő irodalomtörténeti elbeszélésekből éppen az a meggyőző erő hiányzik, hogy az előadott történet a lehetséges történetek leghetségesebbike. (A *Bácsmegyeeynek össze-szedett Levelei* időközben megjelent kritikai kiadásában a sajtó alá rendező Borbély Szilárd felhívja a figyelmet a véletlen szerepére [Kazinczy tévesen Sonnenfels művének hitte Kayser művét], és arra, hogy igencsak szoros fordításról van szó.)

Az *Egy előszó és „vidéke”* és a *Kazinczy Ferenc Orpheusa. A 2001-es kiadás margójára* című írások Debreczeni Attila két szövegkiadásával, a Magyar Museum és az Orpheus újraközlésével foglalkoznak. E két írás több, mint könyvismertetés: mélyreható szövegelemzésekben alapuló tanulmányok, amelyek Batsányi és Kazinczy fordításelméletét, szerkesztői és kritikus elveit mutatják be. A két tanulmány a kritikai igényű forráskiadások által újrateremtett kontextusban értelmezi újra a folyóiratok bevezetését, kritikáit és szépírói alkotásait. Egy-egy kötet elemzése mindig más (több?), mint elkülönülő művek vizsgálata.

A Magyar Museum programadó előszavát és „vidékét” alaposan körbejárva, Batsányi és Ányos, Kazinczy és Dayka műveit elemezve Fried István végül is a két rivális (leendő) irodalomszervező szerkesztői–kiadói vitapozícióját és irodalomszemléletet vizsgálja. Batsányi és Kazinczy életrajzi tényként tekinthető szerkesztői vitája nyomán a szövegek vitáját, azaz a két *Bé-vezetés* és a négy költői

életmű eltéréseit is vitapozícióban láttatja a tanulmány írója. A korabeli szövegekben a szélesebb nyilvánosság előtt bizonyára rejtve maradó ellentétek elbeszélésére az életpályák későbbi alakulása, a visszaemlékezések és az irodalomtörténeti életrajzok ismeretében nyílhatott mód. Az életrajzi ellentétekben (is) elgondolt hagyomány újra csak az élet és irodalom összefonódó ábrázolhatóságára vagy ábrázolhatatlanságára kérdez rá.

A *Kazinczy Ferenc Orpheus*áról írtakban tűnik fel a kötet egyik fontos gondolati csomópontja – amelyhez majd a későbbi tanulmányok számos szálon kapcsolódnak –, a „kazinczyánus” és az „anti-kazinczyánus” irodalomértelmezések vitája. Fried István nyomán átgondolandó, hogy ezen küzdelmek értelmezhető-e egyáltalán a *szakmai* diskurzuson belül. Az Orpheusról írt tanulmány arra is felhívja a figyelmet, hogy e küzdelmekből jórészt kimaradt a szabadulás előtti Kazinczy értékelése, ami aligha véletlen. A fogság (és a feltételezett forradalmiság) vitathatatlan szimbolikus erővel töltötte fel a fiatal(abb) Kazinczy alakját, és a körülötte megképződő kultusz védelmet biztosított számára. De talán ennél is fontosabb, hogy nemigen volt szöveg, amit támadhattak volna az „anti-kazinczyánusok”. A fogság előtti Kazinczy legjelentősebb, (irodalom)politikailag is értelmezhető alkotása, az Orpheus szerkesztése és írása a 2001-es újraközlésig ugyanis többé-kevésbé ismeretlen anyag volt.

Kazinczy „jakobinizmus” felé vezető útjáról Szauder József kutatásainak köszönhetően tudunk sokat (noha a „jakobinizmus” mint korabeli szitokszó alkalmazhatóságát érdemes lenne felülbírálni), a fogság előtti Kazinczy világnézeti kérdéseiről és válaszairól Mezei Márta, az érzékenység témaköréről Debreczeni Attila adott ki meghatározó tanulmányokat. Emellett azonban még ma is érvényes Fried István 2002-ben rögzített megfigyelése: „a fogság előtti Kazinczynak túlzás nélkül állítható országos, de legalább is regionális jelentőségű tevékenysége, iskola-felügyelői, –szervezői munkássága még messze nincs feltárva, és így még sokat emlegetett jozefinizmusának gyakorlati vonatkozásairól sem tudunk annyit, hogy viszonylag elfogadható megállapításokat tehessünk.” (36.) Az Orpheus „mintaszerű kiadása, jegyzetelése” (15.) és a hozzá kapcsolódó Fried-tanulmány hiánypótló munka a jozefinizmus, az 1790-es évek majdnem-rendszerváltásának és a fogság előtti évek Kazinczyjának megismerésében.

A tanulmányíró a Kazinczy által „vezércikként” közölt Zichy Károly-beszéd elemzését a horatiusi államhajó-toposzt követve lépteti párbeszédbe Orczy Lőrinc és Teleki József beszédeivel, illetve Kazinczy és Virág Benedek verseivel. Így az Orpheus ismételt megjelentetésével megképződő szövegértelmezési lehetőségeket kihasználva, a történeti háttér figyelembevételével, olyan újszerű értelmezésre mutat Fried István példát, amely Kazinczy e kevésbé feltárt korszakára, e korszak nyelv- és nemzetszemléletére is új fényt vethet.

A kötet negyedik és ötödik tanulmánya, a *Kazinczy Ferenc „grammatikai és aesthetikai epigrammá”-i* és a *Kazinczy Ferenc episztolája ifj. Wesselényi Miklóshoz* két, Kazinczy által igen kedvelt és nagy hatástörténettel bíró műfaj vizsgálata. Kazinczy a *Tövisek és virágokkal* (legalábbis részben) Goethe és Schiller xeniáit követte, így a későbbiekben harcos írásait meglehetősen tekintélyekkel védelmezhetette meg. Az olyan provokatív esztétikai-kritikai epigrammák, mint a *Jót s jól...*, a *Himfy* vagy a *Herculeszhez* hangütésével és témájával kívánta létrehozni – visszaemlékezései szerint – azt a polémiát, amelyet egyébként „az irodalmi élet töredezettsége” és a „megfelelő sajtóorgánumok nem-léte” akadályozott, és amelyet a magánlevelezések sem pótolhattak. Kazinczy kisdud kötetének nagy érdeme, hogy „a nyilvánosság szerkezetváltozását sürgette, vállalta a polémiát és a művelődés ügyévé igyekezett avatni a nyelvi/ízlésbeli kérdéseket.” (70.)

Kazinczy elemzett episztolájának hőse ifj. Wesselényi Miklós. Az elemzés azonban a történeti személyiség és a műfaj történeti-elméleti bemutatásán túl kultusztörténeti kérdéseket is felvet. Az episztola tárgya (személye) meghatározza a hangnemet is, de a műfaj is leszűkíti a lehetséges témák körét. Fried István meggyőzően érvel amellett, hogy id. Wesselényi Miklós, aki pedig bizonyára sokkal közelebb állt Kazinczyhoz, miért *csak* egy epigrammáyi helyet kapott, míg az ifjú – és ekkor, 1809-ben még alig ismert – Wesselényihez egy hosszú költői levélben szólt. Az idősebb Wesselényi nagy, de heves jellemmel bírt, ezért „nem festette meg portróját egy költői levélben, amelyben (ha elkészült volna) mindarról szinte a biográfiai hitelességig menően kellett volna beszámolnia, amit egy epigramma történeti utalásai az idealizálás körébe vonhattak.” (76.)

A lírai műveket elemző tanulmányok körébe tartozik a *Problémák Kazinczy Ferenc költészete körül. A töredékek tanulsága*, amely Kazinczy verseinek „másodlagos voltát” vizsgálja felül. E tanulmány összegzőként megállapítja, hogy „semmi okunk nincs arra, hogy Kazinczy »költészetét« túlértékeljük,” de arra érdemes figyelmet fordítani, „hogy érzékeljük és érzékeltessük: ez a költészet miképpen segíti Kazinczy irodalom-elképzelését, miképpen képes Kazinczy elhítenni kortársaival, hogy költészete irodalom-elképzelésének példázata.” (134.)

A kötet második felében kaptak helyet a szorosabb értelemben vett befogadástörténettel foglalkozó írások. A 19. és 20. századi költők és írók Kazinczy képe legalábbis kettős. Egyrészt a kultikus beszéd lelkes felmagasztaló hangja szólal meg, másrészt az „anti-kazinczyánusok” neheztelése. Közös bennük, hogy mindkettővel vitába száll a irodalomtörténeti szakma, ám mindkettőre érdemes odafigyelni.

Már csak azért is, mert maga Kazinczy is a kultuszépítés nagy mestere volt. Dayka vagy id. Ráday Gedeon portréjának megalkotása és életművének (át)értelmezése, sőt Zrínyi és Sylvester felfedezése egyaránt a kultuszépítés stratégiáját követi. Nem kétséges, hogy Kazinczy profitál a tekintélyes elődökként felmuta-

tott alkotókra ruházott tekintélyből. De akár még kézzelfoghatóbb példát is hozhatunk. Amikor kitüntette Ludvig János hobgárdi plébánost, erről cikket írt és közölte a Magyar Musában (1787). Azonban ez a kortársakat megcélzó „Jelentés”, mint majd az utókort megcélzó jó néhány önéletírás, nemcsak a szegény gyerekeket segítő és tanító papra, hanem Kazinczy nagyszerű tetteire (a katolikus pap elismertetésére) is felhívja a figyelmet. Vagyis a kultuszépítőre visszaháramlik a dicsőség egy része.

Nagy kérdés, hogy lehet-e párbeszéd a kultikus és a szakmai írások között? Fried István tanulmányai bizonyítják, hogy igen. Babits Mihály, Kosztolányi Dezső és Márai Sándor Kazinczy-portréja, illetve az „anti-kazinczyanusok” közül Ady Endre és Németh László egy-egy megnyilvánulása, továbbá a Kazinczy-kutatók munkássága gondolatébresztő elemzések sorában válik újraértelmezhetővé.

Babits *A literátor* c. drámája főképp Váczy János *Kazinczy Ferenc és kora* című monográfiáját követve készült. Tanulságos, ahogy Babits az irodalomból merítve igyekszik életet lehelni drámája alakjaiba: „a rejtett versidézetek (a Fábchichről szóló Kazinczy-mondatok például a költő *Fábchich* című epigrammájából valók) is azt példázzák, hogy az életet át- meg átszövi az irodalom, s Kazinczy élete, pályája ezt beszédesen tanúsítja: élet és irodalom szüntelen átcsap egymásba.” (92.)

Az élet és irodalom összefonódásáról más szempontból, más szerzők kapcsán írja Fried István: „a »tárgyi« hitelesség mellett Kosztolányi is, Márai is »önkanonizációra« törekszik, amit ebben az esetben úgy is érthetünk, hogy egyfelől saját írói-irodalmi törekvéseit látja rá egy dokumentumok alapján rekonstruálható magyar irodalmi múltra, másfelől viszont annak a többletnek hangsúlyozására is szolgál, amely a 20. századi szerző értelmezési stratégiájában meghatározó szerephez jut.” (95.)

A megszólalás igazságtartalma nem a szakirodalmi hivatkozások bőségétől függ, Babits „nagy nevelő” Kazinczyja, vagy Németh László „telefonközpont” Kazinczyja egyaránt érvényes vagy legalábbis elgondolkodtató ábrázolások lehetnek. Babits megállapítása mintát adhat Kazinczy különböző életszakaszainak egybeolvasásához. „Nagy nevelő” volt az 1780-as évek Kazinczyja, aki a Ratio Educationis szellemében (és nem németesített érdekében) ügyködött iskolafelügyelőként, éppúgy, mint az a Kazinczy, aki az általa elfogadott szabadkőműves irányzat szellemében bízott az emberiség nevelhetőségében, vagy az a Kazinczy, aki irodalmi munkásságát az ízlés, a nyelv és az emberi értelem fejleszthetőségének hitében végezte, sőt, akinek az egyik utolsó munkája is egy gyermekeknek szánt bibliai tankönyv volt (*Szent történetek az Ó és Új Testamentom könyvei szerint*, 1831). E modell alkalmazásával nincs törés Kazinczy élet- és pályaszakaszai között: egész életét nevelődés- és neveléstörténetnek olvashatjuk, erre tesz igen erőteljes ajánlást a *Pályám emlékezete* is, és talán ezért szól szinte kizárólag jelleméről, embe-

rekről és viselkedésformákról (és nem az ártatlanságról vagy bűnről és bűnhődésről) a *Fogságom naplója*. Németh László *A tekintélyes ifjú* (1930) című rövid írása – mellyel Fried István folyamatosan számol és leszámol – a hálózatelméletek 21. századi sikere idején több mint figyelemreméltó.

(Rákérdezhetnénk a jelenbeli Széphalom-jelenségre is: vajon erősíti vagy gyengíti a „helyes” Kazinczy-kép megalkotását a fontos kiadványokat, rendezvényeket megjelentető, megszervező és komoly intézményi háttérrel bíró, de az évkönyvekben és a kiadványokban néha egyenetlen színvonalat is megengedő Kazinczy Ferenc Társaság. Az talán kijelenthető, hogy a folyamatos kapcsolat az egyetemi kutatók és a kultusz ápolói között mindkét fél számára előnyös. A kutatói eredmények táplálják a kultuszt, a kultusz életben tartása támogatja a „hivatásos” kutató munkáját: haszontalansága miatt érzett kételyeire gyógyírt és – ha mégoly csekély is – társadalmi elismerést is jelent.)

A *Kazinczy Ferenc Európája – Európa Kazinczy Ferencé* egy differenciáltabb irodalomképet vázol fel, amikor az egymás mellé rendelt minőségek számbavételével a német irodalomhoz hasonlóan egy klasszikus-romantikus periódusban látatja Kazinczy korát. E korban egyidejűleg van jelen a magyar irodalomban az érzékenység irodalma és a klasszicizmus több különböző irányzata is. A tanulmány második felében arra kérdez rá, hogy „hol foglal helyet Kazinczy a kelet-közép-európai irodalmi régióban.” (121.)

A *Kazinczy Ferencről – mai szemmel* és *A vitássá tett Kazinczy-életmű eseménytörténetéhez. A Kazinczy-értelmezés dichotómiái* című tanulmányok Kazinczy önképéről, a Kazinczy-kultusz kialakulásáról, továbbá az irodalomtörténet által megírt Kazinczy-kép változásáról értekeznek, arról, hogy hogyan válhatott Kazinczy emblematikus figurájává korának. Ebben – úgy tűnik – kiemelkedő szerepet játszott az, hogy az életmű helyett az írói (ön)életrajz került előtérbe. Mai szemmel úgy látszik, hogy e torzulást kiigazíthatja a „kulturális és szubkulturális jelenségek filológiai föltárása”, a „hagyománytörténetés létesülésének” vizsgálata, az „esztétikai, formatörténeti események újszerű feltárása”, és a „kánon, a kanonizálás és a kanonizálódás vizsgálata.” (135.)

A kötet szerzője által ismételt és jogosan sürgetett régóta esedékes filológiai munka, amely az önéletrajzi írásokat hivatott feltárni, a Kazinczy-emlékévé végére részben elkészült. Remélhetőleg immár „fény derülhet” a *Pályám emlékezete* (és a *Fogságom naplója*) „fikcionalitásának” mértékére is.

Fried István legújabb Kazinczy-kötetének átolvasása után joggal érezheti úgy az olvasó: „Ennek eredményeképpen jobban tudjuk, hogy kit és mit képviselt Kazinczy Ferenc, illetőleg [...] mikor mire használta utókora, életének és életművének értelmezése miféle előfeltételezéseknek volt kitéve.” (146.)

(*Kazinczy Ferenc Társaság, Sátoraljaújhely–Szeged, 2009.*)

N. Horváth Béla: *A líra logikája. József Attila*

Voltak olyan időszakok, amikor szerzők, kritikusok, olvasók számára egyaránt magától értetődőnek tűnt, hogy irodalmunk kiemelkedő alkotóiról személyi monográfiát kell írni. Jó ideje már számos kétség merül föl az átfogó pályarajz és életmű-elemzés létjogosultságával szemben. S ha a kételyekre pozitív válasz született is, a korszerű monográfia módszertana, szemléletmódja, az általa teljesítendő cél mibenléte további kérdések elé állította a szakembereket. A monográfiaírás létjogosultságában általában véve nem kételkedem. Más kérdés, kell-e ma József Attiláról nagymonográfiát publikálni? A „most” azért képezheti vita tárgyát, mert a költő nem oly régen elhunyt monográfusának, Szabolcsi Miklós-nak az 1998-ban közzé tett *Kész a leltár* című könyvével lezárult az a vaskos kötetekből álló sorozat, amely kimerítő igénnyel dolgozta fel a költő életrajzát és munkásságát. A monográfia 2005-ben két kötetben történt újrakiadása azt sugallja, hogy elegendő újra megjelentetni a hatalmas terjedelmű munkát ahhoz, hogy az olvasó korszerű József Attila-képpel kerüljön érintkezésbe.

Nem Szabolcsi munkájának színvonalán múlik egy új szintézis időszerűsége. Nemcsak arról van szó, hogy a kutatás a tudós halála után tovább folytatódott, s ma is fontos új eredményeket mutat föl. Nemcsak az a körülmény okoz hiányérzetet, hogy Szabolcsi monográfiájának első kötete 1963-ban, a második 1977-ben, a harmadik 1992-ben látott napvilágot, ezért a fiatal József Attiláról az első három kötet megjelenése után született tanulmányok tanulságai nem szűrődhettek le valamely szintézis elemeivé. Így méreteiben és jelentőségében tetemes feldolgozatlan hátralék halmozódott fel. Nemcsak a bennünket körülvevő világ, a kulturális élet jelene, az irodalom alakulása készíti új kérdések megválaszolására a költő mai szakértőit. A rangos tudományos teljesítmény, amilyen a Szabolcsi Miklósé volt, számos problémát megoldott, de épp e megoldásokból sarjadtak ki új feladatok. N. Horváth Béla Akadémiai Kiadónál megjelent *A líra logikája. József Attila* című könyve ezekre a több irányból feltorlódtól kérdésekre ígér megfelelő válaszokat.

Én magam is a legkisebb kétség nélkül tűztem ki célul, hogy könyve után vagy – ha a jelen idő kiterjedését meghosszabbítjuk, akkor – vele párhuzamosan belefogjak egy újabb monográfia megírásába a 20. század nagy magyar költőjéről.

Az alapkérdés, amelyre az itt következő gondolatmenet válaszolni kíván nem az, hogy érdemes-e, hanem az, hogyan érdemes, hogyan célszerű ma József Attila pályaképet és életmű-áttekintést írni? Azaz egy általam vállalt feladat előkészületeiről, egy koncepció körvonalazódó elemeiről szeretnék beszámolni, s ehhez az alapot N. Horváth Béla könyve, a József Attila-kutatás utolsó szintézis-igényű nagyvállalkozása képezi. Szinte előzetes megjegyzésként tartom fontosnak leszögezni, hogy *A líra logikája* című könyvben hiányosságokra vadászni nem lenne sok értelme. A szerző alaposan ismeri a József Attila-szakirodalmat, a tények szintjén nem kaptam rajta ismerethiányból fakadó hibákon, s ez sokat elmond a monográfia megbízhatóságáról. (Bakik azért akadnak a szövegben. A Fábíán Dániellel közösen írt *Ki a faluba* című röpirat végén indokolatlan a következetesen kirakott felkiáltójel; az *Öngyilkosság?* című vallomás végére viszont kérdőjel kíváncsozik; annak az intézménynek a neve, amelynek egyik estje az *Ars poetica* születéséhez szolgált kiindulópontul nem Gobden, hanem Cobden, „önontologizáció” helyett többször az értelmetlen „önantologizáció” szerepel. Nicoletta Ferroni neve az 51. oldal 72. számú lábjegyzetében Ferrono, Nicolette, az irodalomjegyzékben Ferroni, Nicolette változatban olvasható, a névmutatóból pedig kimaradt, miközben Férges Bendegúz és Fisztulás Ferenc, Nyűves René és Tulrothadt Jenő, egy Szabó Dezső-pamflet fiktív nevei helyet kapnak stb.) A felsorolt és ehhez hasonló bakik a szerkesztés és az önellenőrzés kihagyásaira utalnak, és nem indokolnák részemről a szerző vizsgáztatását. A dialógus, amelyet könyvével folytatni szeretnék más, emeltebb szinten zajlik.

Az első kérdés, amellyel egy monográfusnak szembe kell néznie: hogyan viszonyuljon az életrajzhoz? Egy olyan tudománytörténeti pillanatban, amikor az irodalmi szövegek irodalmon kívüli információk segítségét igénybe vevő elemzésével szemben erős ellenérzések uralkodnak, s ezeket elméleti érvekkel (nemegyszer tekintélyi hivatkozásokkal) támasztják alá, akkor a hagyományos monográfiák obligát alkotóeleme, a szerzői életrajz és korrajz létjogosultsága sokak szemében kérdésessé válik. Lehet kísérletezni olyan megoldásokkal, amelyek leválasztják az életrajzot az életmű-értelmezésről, de az ilyen kísérletek eredményessége iránt erős kételyeket táplálok. A dilemmával szemben N. Horváth Béla könyvében némi zavart, tanácstalanságot észleltem. A *Bevezető*ben leszögezi, hogy „[n]em szakítja el a poézist az életművet létrehozó költő József Attilától és a személyes létében megmutatkozó József Attilától, de nem is tekinti szempontnak az élettörténet és a költészettörténet egybevetését, összefüggésrendszerének feltárását.” Ezt a módszertani irányelvet a gondolatmenet egésze visszaigazolja.

Egyrészt annyiban, hogy N. Horváth Béla számos részletkérdésben igenis támaszkodik életrajzi adatokra, másrészt pedig annyiban, hogy kerüli az életrajz rekonstrukcióját és elemzését. Ezt a kettősséget nem marasztalom el elvtelenségként, hanem a gyakorlat követelményeihez való indokolt és rugalmas alkalmazkodásnak tekintem.

Az életrajzhoz való viszony azonban nem szakmai etikett kérdése. Problémaként azt kell kezelni, ami megoldásra vár. Foglalkozni azzal kell, ami előre viszi a kutatást. Márpedig az életút és a költői pálya alakulása a kutatás mai helyzetében olyan vizsgálati terepet kínál, amelyre újból érdemes belépni, mert az itt feltárható tudás az életmű értelmezésére nézve is lényegi tanulságokat ígér. Ez az a munka, amelyre a monográfia nem vállalkozott. „Szabolcsi Miklós hatalmas négykötetes monográfiája bőséges életrajzi, kortörténeti, irodalomtörténeti háttéranyagot szolgáltat” – olvassuk a *Bevezető*ben, azaz N. Horváth Béla összességében ráhagyatkozik erre a háttéranyagra. Ami persze még mindig jobb, mint ha az általa felhalmozott empirikus tudást trambulinként használva lépten-nyomon bírálná a tudós pozitívizmusát, mint ahogy ezzel a visszatetsző gyakorlattal másoknál nemegyszer találkozunk.

A ráhagyatkozás mégis kielégítetlenül hagy, mivel úgy látom, hogy ideje újra végiggondolni a költő társadalmi identitásának alakulását. A tudomány újabb felismerései tükrében az effajta végiggondolást nem újradefiniálásként képzelhetjük el, hiszen a kilét megjelölésekor nem érhetjük be az alany által alkalmanként deklarált önértelmezés („az Ucca és a Föld fia vagyok”; „s élete, ha van élte még egy, / a proletár utókoré” stb.) jóváhagyásával. A társadalmi hovatartozás nem végeredmény, hanem dinamikus és ellentmondásos folyamat. Csak elbeszélteni lehet, ennek pedig természetes módja az élettörténet, és Gyertyán Ervin egy régen használt kifejezésével: az *életelemzés*. E narratívának itt csak két elemére hívom föl a figyelmet. Az egyik a költő szocializációja, amelynek Szabolcsi – igaz, elképesztő alapossággal – jobbára csak a külső kereteit rajzolta meg. A másik neuralgikus pontot a költő társadalmi identitásváltozásai képezik, amelyek az eddigiekben nem részesültek kellő mélységű elemzésben. A szocializációra és az identifikációs megrázkódtatásokra vonatkozóan több olyan bőséges információforrás jutott felszínre az évek során, amelyekből Szabolcsi még nem merített (talán nem is meríthetett). Az itt adódó lehetőségek ma elérhető hasznosítási szintjének N. Horváth Béla monográfiája, talán a szerző módszertani gátlásai miatt, egészében véve alatta maradt. Belátom, hogy a részemről megfogalmazott igény inkább kivételesnek tekinthető, az ebben az irányban tett kezdeményezéseket a mai szakmai közfelfogás nemigen bátorítaná.

Szemre megbecsülve József Attila versei legújabb kritikai kiadásának belső arányait, megállapíthatjuk, hogy az 1920-tól 1927 derekáig írott verseket tartal-

mazó első kötet körülbelül olyan vastag, mint a második, amely az 1927 második fele és a költő 1937 december eleji öngyilkossága között írt költeményeit foglalja magába. Ezt a benyomást úgy is megfogalmazhatjuk, hogy a kísérletezés nyolc éve és az érett költészet bő egy évtizede alatt József Attila verstermése mennyiségileg hozzátétőlegesen azonosnak tekinthető. A túl hosszán tartó felkészülési időszak, a túlzottan nagyszámú középszerű versezet folytán a fiatalkori költészet, a kísérletezés éveinek teljesítménye egyszerre követel a monográfustól szigorú mérlegelést és kivételesen rugalmas elemző készséget.

A korpusz három szempontból érdemel megkülönböztetett figyelmet. A kísérletezés nem járt mindig kudarccal vagy félsikerrel. A fiatal költő jó néhány ifjúkori versében mintegy ráhibázott a remekművek alkotásának titkára. A húszas évek első kétharmadában írt költeményeinek egyike-másika felér az érett korszak nagy alkotásaival, még akkor is, ha a *Medvetánc* kötetben történt újraközlés alkalmából kissé meg kellett fésülnie őket. N. Horváth Béla részletes elemzést nyújt a *Tiszta szívvel* és az *Ülni, állni, ölni, halni* című versekről. A fiatal József Attila másik antológia-darabjára, a *Megfáradt emberre* vagy a *Hangyára* azonban nem fordít gondot, s a verscím-mutatóban hiába is keresnénk a *Rög a röghöz*, a *Mikor az uccán átment a kedves* vagy a *Reggeli* című darabokat. Pedig az ifjúkori repertoár bővítése nem idegen a szerzőtől. A szegényember-versek közel állnak hozzá, s így – egyébként teljes joggal – kiemeli a *Szegényember balladáját* és a *Szegényember szeretőjét*. Az *Isten-ciklus* elemzését ugyancsak helyeselhetjük. Én N. Horváth Béla helyében nagyobb hangsúllyal és kritikusabban viszonyulnék az ifjúkori versek – ma divatos szóval – kanonizálásának mai gyakorlatához. Az utóbbi évek befogadástörténete ugyanis, részint a megzenésítés, a színpadi előadhatóság pragmatikus, és az elemzésre, elméleti tézisek bebizonyítására való alkalmasság – mi tagadás – szemellenzős szempontjait követve alaposan felzavarta a korábbi évtizedekben eléggé megbízhatóan leülepedett értékrendet. A repertoár bővüléséért bizonyos értékzavarral kellett fizetnünk. Ráadásul a *Medvetánc* kötetet válogató költő sem siet ebben a tekintetben segítségünkre. József Attila (talán kényszerből is) túlzottan szigorú volt saját korai termésével szemben, s kihagyott olyan darabokat, amelyeket a kortársak, barátok, érzékeny versértők (köztük Kosztolányi vagy Németh Andor) teljes joggal sokra értékelték.

A kutatás régóta számon tartja József Attila költészetének azt a sajátos vonását, hogy műveit a költő többször tovább alakította. Még megjelenésük után is újabb változatokat tett közzé. Egyes sorok, mondatok, motívumok versről versre vándoroltak, míg megtalálták végső helyüket a kompozícióban. Az újraírás és a motívumvándorlás nagyon korán elkezdődött. Ez a körülmény szorosabb egységbe vonja a költő életművét annál, ahogyan a kutatás korábban az időben távoli művek közötti viszonyokat felfogta, és hangsúlyt ad olyan korai daraboknak is,

amelyek önmagukban nem érdemelnének figyelmet. Gyenge vagy középszerű korai művekben felbukkanó félkész nyelvi formulák tűntek föl ragyogóan megoldott részletként, magvas gondolatok gyanánt az érett korszak remekműveiben. A vándorló motívumok folytonossága és átalakulása kedvező lehetőségeket nyújt a költői fejlődés ívének kirajzolására. N. Horváth Béla él ezzel a lehetőséggel, de talán nem eléggé. Könyvében alkalomszerűen előfordul ilyen előremutatás. Például az 1927-es *Bevezető* „öles kondérban főz babot” sora kapcsán a szerző figyelmeztet az 1935-ös *Ajtót nyitok* megfelelő részletére. A jelenség rendszerebb összefüggés-keresést is megérdemelne. Javít az arányokon, hogy a későbbi fejezetekben, fordított irányba, egy-egy, az érett versekben kikristályosodott sikeres megoldás előzményére szívesebben utal vissza a szerző.

A kísérletezés éveinek legfontosabb eredménye azonban a mutáló József Attila-i hang megtisztulása, a rátalálás azokra a versmodellekre, amelyek szinte megszakítás nélkül biztosították a sikeres alkotói gyakorlatot. A megtisztulás végpontjához, a fordulathoz a költő lassan, visszaesésekkel, 1927-ben érkezett el. E folyamat kiindulópontján három irányban tartó kísérletezést találunk. A mákói gimnazista a Nyugat esztétizáló modernségét követte. 1923 második felétől kezdve nagy hatással volt rá az avantgárd költészet. Majd felfigyelt az Erdélyi József kezdeményezte új népi költészetben rejlő lehetőségekre. N. Horváth Béla a költő mindhárom irányú kísérletezésére figyelmet fordít. Legkevésbé a nyugatos esztétizmus verstípusainak, költői nyelvezetének és ízlésformáinak adóptálását követi. Pedig a „második nemzedék” kiemelkedő költői, Szabó Lőrinc, Erdélyi József, Illyés Gyula közül érett korszakában nála maradt meg leginkább az ifjúkorban elsajátított artisztikum-igény. Az sem mellékes, hogy legszélsőségesebb avantgárd kísérletezései dacára a fiatal költő végleg sohasem fordított hátat a nyugatos költészet poétikai elveinek. A kései Babits poétikájától sem választja el olyan távolság, amilyennek kialakulását a két költő személyi konfliktusai hatására, és az ideológiai kényszereknek engedve a szaktudomány feltételezett közöttük. De az a kölcsönös megbecsülés, amelyet Kosztolányival egymás iránt tanúsítottak, s a kései költészetük közötti áthallások is ezzel a (megszüntette) megőrzött esztétikai kultúrával szembesítenek.

A szerző sokkal nagyobb gondot fordít az avantgárd irányában folytatott kísérletezés magyarázatára, ami annál inkább dicséretes, mert a magyar és nemzetközi avantgárdkutatás újabb eredményeit igyekszik hasznosítani. Kár, hogy átveszi ennek a kutatásnak a doktrinerségét is, így például hajlamos eltúlozni a József Attila-i nyelvkritika jelentőségét, amely kevésbé időtálló művekben realizálódott, s érett korszakában a költő nagyobbbrészt visszakozott attól a radikalizmustól, amellyel ezt a nyelvi kísérletezést korai darabjaiban gyakorolta. A kísérletezést alárendelte a nyelvi optimumot kereső költői gyakorlatnak Jobban örültem

volna, ha a monográfia erősebben ellenállt volna annak a törekvésnek, amely érdemén felül méltat, és túlbonyolított magyarázatokkal lát el egyes darabokat, például [*A bőr alatt halovány árnyék...*] kezdetű halovány kísérletet, csak azért, mert ezzel a költő szürrealizmusát véli (mellesleg tévesen) alátámasztani. József Attila avantgárdizmusértelmezésének olyan útját tartom célravezetőnek, amelyen Szabolcsi eredményeitől elsősorban a költészettörténeti folyamatok kevésbé látványos, de annál szorosabb és elmélyültebb elemzése révén lehet továbblépni. Gáspár Endre Kassákról írott könyve, Németh Andor *Kommentárja*, a fiatal Déry esszéi, vitairatai közelebb visznek az itt felmerülő kérdések megválaszolásához, mint bármely nemzetközi tekintély tételeinek alkalmazása.

A korai évek harmadik választott irányát az Erdélyi József nyomán kialakult, az ő példáját követő újnépies líramodell jelentette. N. Horváth Béla József Attila életművére irányuló kutatásainak első eredményei a költő folklór-hagyományal, Petőfi és Arany örökségével való találkozásának feltárása terén születtek. A monográfia a kísérletezés éveinek ezt az aspektusát, a szegényember-verseket elemzi a legmélyültebben. Az elemzés jelentőségét növeli, hogy a szerző egy hosszan tartó folyamat kezdeti stádiumát ragadja meg. A költő évekkel később, a húszas évek végén újabb erős népi és általában archaizáló irodalmi törekvések befolyása alá került. Mi több, ez a tájékozódás kommunista, majd urbánus, baloldali humanista elköteleződésének éveiben sem szűnt meg. Amivel a kísérletezés éveit taglaló fejezetben a monográfia adós marad, az a három eltérő, egymással számos ponton összeférhetetlen tendencia hosszan tartó, nyilván nem feszültségmentes egymás mellett élése során a nyugatos, az avantgárd és az újnépies alkotásmódok közötti átszivárgás, majd lassú egybeötvöződés és a hagyományörző modernség jegyében történő letisztulás folyamatábrája.

A húszas évek második felében, a franciaországi tartózkodást követő rövid, kétéves időszaknak (*Medáliák*-korszak, a tiszta költészet időszaka, a Vágó Márta-szerelem hónapjai) szentelt negyven oldal önmagában véve is mutatja, hogy Horváth Béla felismerte az érett költészet kezdőpontjának döntő fontosságát az egész későbbi pályaszakasz megértése szempontjából. A Vágó Márta-szerelem életrajzi vonatkozásai, a kapcsolat intellektuális hozadéka (különös tekintettel a két fiatal spirituális tartalmakkal telített levelezésére), az ekkor írt versek poétikai sajátosságainak jellemzése (középpontjukban a *Medáliák* értelmezésével) és az értekezői, bölcselkedői aktivitás nagy fellobbanása képezik e joggal terjedelmes fejezet tárgyát. Nem tagadom, hogy kettőnk felfogása, különösen a költő értekezői gyakorlatáról alkotott kép és a versértelmezések terén számos ponton (helyenként lényegesen) eltér, de a szerintem is kulcsjelentőségű időszak legfontosabb kérdéseinek felvetése és tárgyalási módja megnyitja, és nyitva tartja az utat az 1927–1928-as fordulat jobb megértéséhez.

A húszas évek végén és az évtizedfordulón József Attila két további döntő lépést tett a tiszta költészet álláspontjával diametrálisan ellentétes irányban, a közönség ügyeiben állást foglaló, a tömegek nevében felszólaló költő szerepének megformálása, a cselekvő költészet modelljének kiépítése felé. A monográfia végig követi azt a folyamatot, amelynek során a költő eltávolodott a tisztaság eszményétől az életközelség jegyében, úgy vélem azonban, hogy annak a vonzerőnek a felmérése és leírása, amely képes volt őt a mallarméi abszolút költészet eszményétől eltántorítani, ennél is nagyobb figyelmet igényel. A népi radikalizmus képviselőjének, majd a szélsőbaloldali munkásmozgalomhoz való csatlakozásnak van egy lényegi közös pontja: a kezdődő világválság idején a fiatal értelmiség elérkezettnek látta az időt ahhoz, hogy kezdeményezze az ország sorsában gyökeres fordulat véghezvitelét. Ma már könnyű belátni, hogy a helyes helyzetértékelésből levont cselekvési program megvalósításának nemigen volt reális esélye, de ez nem változtat azon, hogy társaival együtt József Attila is azt hihette egy rövid ideig, hogy tevékeny részese, mi több, szellemi motorja lehet döntő történelmi változásoknak. A cselekvő költészet eszménye nem hétköznapi értelemben vett praktícizmusra, nem pusztán politikai elköteleződés igényére épült, hanem történelmi tettek végrehajtásának a szóművészet birodalmában történő módozataként jött számba, mintegy a Petőfi-szerep megújításának lehetőségével kecsegtette a költőt.

Nagyobb jelentőséget tulajdonítok tehát a gyorsan felszámolódnak történelmi alkalom ihletének, az azonnali történelemformálás ambíciójának, a teret nyitó sorsba vetett bizakodásnak mint motiváló tényezőknak abban, hogy a költő a politizáló költészet végletébe lendült át, mintsem bármilyen (népi, paraszti) identitás parancsoló erejének vagy valamiféle állítólagos hosszú távú szélsőbaloldali elköteleződésnek, amellyel kommunista párttagságát évtizedeken át magyarázták. Ettől eltekintve a *Ki a faluba* című fejezet a szegényember-versekről írott oldalakhoz hasonlóan színvonalasan foglalja össze a „barthás”, tehát korai népi tájékozódású József Attila költészetét és értekezői tevékenységét. Bár az előbbi fejezetben tárgyalt prózai írásokhoz (például az *Ihlet és nemzet* című töredékhez) képest túlzottnak érzem azt a terjedelmet, amelyet a *Magyar Mű és Labanc Szemle* című vitairatnak szentelt a szerző. Az *Ákácokhoz* című, kissé laposan allegorikus vers elemzésére pedig kevesebb energiát pazaroltam volna, mint amennyit – például – a *Dörmögő* értelmezésére szánnék.

A József Attila pálya és életmű legneuralgikusabb pontját a harmincas évek elejének illegális kommunista időszakára és az ekkor írt mozgalmi versek csoportja képezi. Értelmezése és értékelése ma is próbára teszi a szakembereket. Nemcsak szorosán vett szaktudásunk használhatóságáról nyújt hű képet az, amit erről a komplexumról írunk, hanem a társadalom, a történelem alapkérdéseire

való viszonyunkról is érettségi bizonyítványt állít ki. A költő befogadástörténete során három téves ösvényt taposott ki a kritika. Az ötvenes években a kommunista rendszer az osztályharcos versekre hivatkozva sajátította ki a maga számára József Attilát, apologetikusan értékelve a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* és a *Külvárosi éj* kötetekbe foglalt termést. A rendszerváltás óta lehet találkozni olyan írásművekkel, amelyek nem vitatják, hogy az ötvenes években kiemelt művek a költőre nézve lényegbevágóan jellemzőek voltak, kategorikusan elutasítva a kommunista József Attila mindenfajta szellemi produktumát. A harmadik pozícióból nézve ez a korszak és ez a verscsoport ugyanilyen kímélet nélkül elvetendő, s szinte a művészet területéről is száműznék a verstermésnek ezt a hányadát. A szerző presztízstés azonban hajlandók hiánytalanul megőrizni, a hangsúlyt a pálya korábbi vagy későbbi szakaszaira, az életmű más övezeteire áthelyezve. A legnehezebben járható és ezért a legkevésbé kitaposott ösvényre azok lépnek, akik sem az apológia, sem az elutasítás, sem a mentegetés kínálta könnyű megoldással nem élnek, hanem kritikával, egyúttal értékekre nyitott magatartással teszik mérlegre a munkásmozgalmi fordulat következtében kialakult alkotói gyakorlat eredményeit.

N. Horváth Béla mellett szól, hogy elszánta magát erre a rögös útra. Két nagy fejezetre tagolva, de együtt, egységes folyamatként tárgyalja az 1930 nyara és 1933 tavasza közötti pályaszakaszt. Nem emel falat a *Döntsd a tőkét, ne siránkozz* és a *Külvárosi éj* kötetek közé, sőt a későbbi, már a párttal való szakítása után megjelent *A város peremént* és az *Elégiát* is teljes joggal e korszak versei között tárgyalja. A megrendelésre írt *Lebukottat* nem állítja szembe az egyöntetű elismeréssel fogadott *Téli éjszakával*. „[N]em tagadható a kontinuitás az ilyen típusú alkotások és a későbbi, a formává vált tartalmat példázó művek között. Nemcsak a tematikus rokonság köti össze a *Munkások* és az *Elégia* valóságvilágát, hanem a szemléleti és politikafilozófiai alap is” – írja a tárgyalt időszak kezdeti és végső teljesítményeit összehasonlítva. Az anyag ilyen elrendezése, a presztízzsel rendelkező darabok kimentése és az elítélendő produkciók karanténba zárása révén mesterségesen megteremthető „tisza helyzet” elutasítása lehetőséget biztosít N. Horváth Bélának a korszak méltányos és tárgyyszerű mérlegre tételére. Még akkor is, ha a részletekben ő is tesz engedményeket az előítéletes megközelítési módoknak.

Az ördög, persze, a részletekben rejtőzik, s közelebről szemügyre véve, *A proletár művészet poétikája* és a *Válság és reneszánsz* című fejezetek számos ellenvetésre adnak okot. Így az 1931 első hónapjaiban született *Irodalom és szocializmus* című nagy tanulmányt a monográfia eleve rossz helyen, a *Külvárosi éj*, a *Holt vidék*, a *Mondd, mit érlel* és a *Ritkás erdő alatt* című versek elemzése után tárgyalja, pedig pszichológia-ellenessége, a pauleri filozófiára támaszkodása, hirtelen jött marxizmusa, és ezt kompenzáló, némileg vulgárszociológiai társadalomképe

és egyéb okok miatt ez a „szabadelőadás” a József Attila-i „proletárvilág” kezdeti időszaka esztétikai megalapozásául szolgált, amelyen az említett darabok túlléptek. Több versértelmezéssel szemben is fenntartásaim vannak. Így például azt, hogy az *Elégia A város peremén* című ódához képest új fejlődési stádium terméke lenne, s „az ideologikus világkép megrendüléséről vallana”, nem tudom elfogadni. Még akkor sem, ha megfontolandónak tartom azt, a Berda József emlékezése által sugallt javaslatot, amely szerint *A város peremén* keletkezése 1932 nyarára, kora őszére, tehát a náciizmus győzelmét követő sokkhatás előtti hónapokra vezethető vissza.

Itt érkezünk meg N. Horváth Béla József Attila-értelmezésének magjához, amelyet a *Mélylélektan és szocializmus* fejezetcím, illetve az egyik alfejezet címe: *Freudomarxizmus* ad vissza a legtömörebben. Nagyon gazdag tartalom sűrűsödik ezekbe a kulcsszavakba. Mindenek előtt a költő szocializmusa, illetve marxista tájékozódása mellett kell megállnunk. A szerző tudja, és nem rejti véka alá, hogy a költő „társadalmi kérdésekben” 1930-tól kezdve mindhalálig „a tudományos szocializmus logikáját vette irányadóul”, s a leninizmus elutasítása, az illegális párttól való elszakadás, a munkásmozgalom történelmi vereségének tudomásulvétele, a Szovjetunióban bekövetkezett torzulások számon tartása, majd legvégül a marxi tanok bírálata és a liberális urbánus értelmiséggel való kapcsolatépítése sem ingatta meg őt ebben az állásfoglalásában.

A mélylélektan, illetve a freudi elem az idézett kulcsszavakban ugyanakkor több olyan vonatkozásra figyelmeztet, amelyek nem csupán árnyalják, befolyásolják, hanem alapvető módon átformálják a költő gondolkodásának képletét a kezdeti ortodox (ilyen tiszta formájában lehet, hogy csak hipotetikus) marxista-leninista kiindulóponthoz képest. Az 1932-ben megjelent *Egyéniség és valóság* című tanulmány – ahogy N. Horváth Béla fogalmaz – „megrengette a költő mozgalombeli pozícióját”, s ez azért történt, mert, mint a cím is mutatja, gondolkodásában alig több mint egy évi pártmunka után a korábban hegemon pozíciót elfoglaló kollektívizmusról a személyiség problémái kerültek a középpontba. Az egyéniségé, a maga teljes komplikáltságában: a test esendősége a vágytól a betegségig, a lélek esendősége a lelkifurdalástól, a büntől a neurózisig. A magány, a szorongás, a semmi vonzása, s az én problematikussá válása.

N. Horváth Béla választása kétségtelenül szerencsés, amennyiben a freudomarxizmus révén talált egy olyan alapelvet, amely köré elrendezhette a költő utolsó hat és fél évének fejlődéstörténetét, s amely nagyrészt lefedte a társadalomkritikától és utópiától a feloldhatatlan lelki és morális belső konfliktusokig azt a szellemi teret, amelyre egy József Attila-i méretű tehetség figyelme kiterjedhetett. A *kísérlet* szó gyakori felbukkanása az 1931 dereka előtt született versek kapcsán mutatja, hogy a monográfus időszámítása szerint a költő érett korszaka

akkor kezdődött, amikor a Rapaport Samuval történt kapcsolatfelvétel után marxizmusa fokozódó mértékben ötvöződött a freudi ihlettel. Merev, rugalmatlan egyoldalúság hibájába a szerző nem esett, más szellemi indításokat is figyelembe vett a költő harmincas évekbeli pályaszakaszát végig követve, domináns szerepet – mai tudásunk szerint joggal – mégis a mélylélektan és a marxi felfogás ötvözetének juttatott.

Nem nehéz belátni, hogy ez a kettős kulcs számos mű interpretációja során sikeresen alkalmazható, s az eredmények visszaigazolják az alkalmazott szempontrendszert. Kritikai szempontokat keresve a monográfia értékeléséhez, első látszatra itt csak mellékes formahibát vethetünk a szerző szemére. Amennyiben egy monográfia a tárgyául kiválasztott szerzővel közvetlenül vagy közvetve összefüggő tudnivalók elősorolására hivatott, nem lenne megengedhető, hogy túlzott részletességgel tárgyaljon a téma szempontjából mégoly fontos kérdéseket, mint amilyen a marxizmus és a pszichoanalízis közötti viszony alakulásának a költőtől független története. (A népi–urbánus ellentét részletező önálló taglalása hasonló kitérőt jelent. De ha már így történt, akkor a Szép Szóról, a költő szerkesztette folyóiratról és a halála előtti két évben legfőbb publikációs fórumáról nem kevésbé részletesen kellett volna szólnia.) Ezt a korlátozást nehéz betartani, és a nagymonográfiák, amelyeken nevelkedtünk; annyi és olyan mérvű szabadságot engedtek meg maguknak ebben a tekintetben, hogy szinte illetlenség önkorlátozásra inteni az újabb szintézisek készítőit. *A líra logikája* szerzőjének annyiban még szerencséje is van, hogy – miután Erős Ferenc kezdeményezését folytatva áttekinti a freudomarxizmus történetét és József Attila találkozását az elsősorban Wilhelm Reich nevéhez köthető tendenciával – Gyömrői Edit személyében olyan terapeuta életútját kellett felidéznie, aki Berlinből Budapestre költözve kezeltjének szinte házhoz szállította berlini pszichoanalitikus mestere tanait.

Az olvasóban az a benyomás alakul ki, s ebben a jelzett, terjedelmes és tartalmas kitérőnek is része lehet, hogy a kései költészet számos versének értelmezését N. Horváth Béla eszmetörténeti alapra, a freudomarxista teória József Attila által magáévá tett tételeire alapozza. A benyomást fokozza – és ez a szerző tagadhatatlan érdeme – a költő harmincas évekbeli értekező és teoretikus aktivitásának beható és alapos elemzése a monográfiában, kezdve az *Egyéniség és valósággal, A szocializmus bölcséletén át a Hegel – Marx – Freuddal* bezárólag. Ide sorolhatjuk a költő pszichoanalitikus iratainak elemző számbavételét, a Rapaport-levelektől a *Szabad-ötletek jegyzékéig*. Ahogy a költő nem kész freudomarxista ötvözetet vett át Wilhelm Reichtől vagy bárki mástól, hanem saját marxi tanulmányait igyekezett egyeztetni freudi erudíciójával, úgy a költő pszichoanalitikus tájékozódását elemmezve N. Horváth Béla is egyre nagyobb és önálló teret biztosít a freudi teóriák költő általi recepciójának. Ezt az elméleti megalapozást egyetértéssel, de

nem felhőtlenül jó lelkiismerettel olvastam, mert az eszmetörténeti megközelítés túlzásaira ébresztett rá. Olyan hibára, amelynek elkövetésére való hajlamot magamban is felismertem.

Be kell látni ugyanis, hogy ennek az irányynak az egyoldalú követése redukcionizmushoz vezethet, amelyet a (mélylélektani értelemben) pszichologizáló és teoretizáló N. Horváth Béla műinterpretációiban nem tudott elkerülni. Ebben látszólag kezére játszott az a körülmény, hogy József Attilát 1933–1934-ben elkapta az öngyötrő moralizálás örvénye. A lelkiismeretvizsgálat, a bűn, a szenvedés, a vágy, a magány, a betegség tartalmai előtérbe kerülésének, az anya–gyermek konfliktus érthetetlenül erős újraélésének magyarázata során azonban nem érhetjük be sem a mélylélektan, sem a szociológia, sem a szociálpszichológia ösztönzéseinek, mint intellektuális motivációknak számbavételével, hanem – jobb szó híján ezzel a terminussal élek – az egzisztenciális szférában kell kutakodnunk. Másrészt a versek interpretációja során nagyobb szerepet kell szánni a hagyományörző modernség programjában érvényre jutó formagond, artisztikum méltatásának, figyelmesebben kell követni a József Attila-i szublimáció műveleteit.

Az egzisztenciális vizsgálgódás innen, az esztétikai szempontok érvényesítése pedig túl van a mélylélektan és szocializmus ötvözetéből kialakuló megközelítési módon. E két irányból célszerű szemügyre venni N. Horváth Béla interpretációs gyakorlatát, amely 1933-tól kezdve, a remekművek szinte nyomasztó számbeli sűrűsége és jelentőségének növekvő súlya folytán átveszi az irányítást *A líra logikája* gondolatmenete fölött. Az elemzések erényei és hiányosságai ugyanazon forrásból erednek. A freudomarxizmus, vagy ha úgy tetszik, a marxizmus és a freudi teóriák kulcsa sok mű zárjába beleillik, de monográfiájában a szerző egyúttal túl is becsülte ennek az értelmezési gépezetnek a teherbíró képességét. Az adott keretek között reménytelen vállalkozás lenne sorra venni, hol érzem kielégítőnek az egyes elemzések nyújtotta megoldásokat, s melyek azok az interpretációk, amelyek hiányérzetet vagy ellenkezést váltanak ki belőlem. Beérem két általános megjegyzéssel, amelyeket érvényesnek tekintek a kései költészetről a monográfiában alkotott összkép egészére.

A freudomarxizmus eszmetörténeti megalapozása sok esetben elégséges ahhoz, hogy a monográfus a versekről találó megállapításokat tegyen. Máskor azonban ez a nézőpont csak approximációra ad lehetőséget, azaz a versről kialakított értelmezés nagyobb távlatból elénk táruló összkép gyanánt megállja a helyét, de a konkrét részletek, amelyeken az esztétikai hatás vagy a szöveg értelme megfordul, nem élesíthetők ki. Ilyenkor valamiféle sematizmust érzékel az olvasó, egy elvontságokból összetevődő szaknyelvi gépezet működését tapasztalja, amelyben a szemiotizálás, medializálás, poetizált projekció, pragmatizáció, szétolvasási tendencia, figuralizáció, a „nem a temporalitás szekveniálja” stb. típusú

szó szerkezetek mozgósítása helyettesíti a szöveghez rugalmasan illeszkedő, mondanóját árnyalataiban is észlelő, a mű üzenetétől nem elidegenedett nyelvezetű feltáró munkát. A másik feltűnő vonás, e sematizmussal szoros összefüggésben, egy olyan terminológia, módszertan és szempontrendszer beszüremkedése a monográfiába, amelyet ma korszerűnek szokás tekinteni. Ez a szofisztikált és egyben szofisztikus módszertan és szemléletmód a költő írásainak csak a felhámjába tud ugyan behatolni, de önnön szakszerűségét nagy hatékonysággal képes elhitetni.

Ezt a jelenséget azért konstatalem kissé kedvetlenül, mert Horváth Béla monográfiája egészében véve példamutató módon azon a körön belül marad, amelyben József Attila életpályájával és életművével kapcsolatban érdemi kérdések merülnek föl, és amelyben e kérdésekre jól irányzott válaszok születnek. A nyelv, amely gondolatait artikulálja, alkalmas az olvasó érdemi eligazítására. *A líra logikája* olyan szintézis, amely a Szabolcsi Miklós által kialakított modellt alapjában véve jó irányban fejleszti tovább. Erőteljesen csökkenti, de nem iktatja ki az életrajzi tanulságok felhasználását a szövegértésben. Az összképet önálló, a szerző saját eredményeit tükröző műértelmezésekre alapozza, amelyek Szabolcsinál, különösen az utolsó monográfiában kissé túlságosan is háttérbe szorultak. A mélylélektani szempontnak, amelyet szerencsésen ötvöz a szociologizáló, marxi szempontrendszerrel, a korábbi monográfiáknál jóval nagyobb szerepet biztosít. A munka fontos értékének tartom, hogy a szerző gondot fordít a népköltészeti, a régi magyar irodalmi, illetve a 19. századi klasszikus magyar irodalmi hagyomány jelenlétének bemutatására az életműben. Nem hanyagolja el a teoretikus József Attila eredményeinek számbavételét. A monográfia a felsőoktatásban jól használható kézikönyv, a további kutatások számára inspiráló kiindulópont, s olyan vonalon halad, amely egy következő monográfia számára is iránymutató lehet.

(Akadémiai, Budapest, 2009.)

Józan Ildikó két könyvéről

(*Mű, fordítás, történet. Elmélkedések;
Baudelaire traduit par les poètes hongrois*)

A francia nyelvű könyv, amint azt a köszönetnyilvánításokból is megtudjuk, Józan Ildikó a Sorbonne Nouvelle és az ELTE együttműködésében, közös téma-vezetéssel született és megvédett doktori értekezésének átdolgozott változata. A kötet a francia akadémiai szerkesztésmód elvárásának megfelelően strukturált: hosszasan vezeti be az olvasót a magyar fordításelméleti tradíció sajátosságaiba, a fordításnak a magyar irodalom történetében megfigyelhető, kiemelkedő területére, mindig ügyelve a metodológiai választások pontos körüljárására.

A dolgozat első része régi hiányt pótol, ti. felvázolja a fordításról kialakult magyar diszkurzus történetét a 16. századtól a 19. századig, s jelzi, hogy a 20. század első negyedének költői tevékenységét (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád, Szabó Lőrinc fordításait) posztstrukturalista szemléletben kívánja áttekinteni. A Nyugat szerteágazó tájékozódásának idején az egyik legnagyobb és legnépszerűbb fordítói teljesítmény volt Baudelaire *A romlás virágai* (1923) című kötete a „szép hűtlenek”, Babits Mihály, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc fordításában. Az 1957-ben megjelent új kiadás a réginek negyedik utánnomása volt, ám ebben Szabó Lőrinc valamelyest változtatott korábbi tolmácsolásain, s amikor 1964-ben megjelentek Baudelaire *Válogatott művei*, Tóth Árpád átültetéseit is javították itt-ott. A kötet ezt az időszakot és ezt a vállalkozást joggal tekinti a későbbi időszak fordításról alkotott elképzeléseinek meghatározó kiindulópontjának, ráadásul a magyar primer költészetbe szervesen beépült corpusként. Ennek a fejezetnek sokkal inkább az áttekintő, semmint a fordításelemző szemlélet az erénye, de ez az áttekintés mindig nagy igényességgel, kifejtettséggel, gazdag referenciaanyag-gal valósul meg.

A harmadik fejezet a 20. század második felének – ezen belül Rába György és Somlyó György – fordításról alkotott elképzeléseit tekinti át. A negyedik fejezet Edgar Allan Poe *The Raven* (*A Holló*) c. versének fordításain és azok recepcióján keresztül vizsgálja a fordításkritika magyar nyelvezetét és eszköztárát. A négy

fejezetre építve az ötödik az intertextualitás és fikcionalitás fordításkritikában alkalmazható termékeny szemléletmódja mellett foglal állást perspektivikusan, és a VI. fejezet foglalkozik végül a francia kultúrközeghez választott kötet címben megjelenő szerzővel, Baudelaire-rel, ahogyan Ady Endre fordításaiból megismerhetjük.

A könyv egésze kísérlet arra, hogyan lehet elmozdulni a magyar fordítás-elméleti hagyomány által erősen megkonstruált, eredeti szöveg–fordítás dichotómiából, a modern fordításelméletek, többek között Antoine Berman, Paul Ricoeur, Gérard Genette, Michael Riffaterre fogalomrendszerére és szemléletmódjára alapozva. A francia kultúrában felnőtt olvasónak azonban nem ez jelenti a kötet novumát, hanem a magyar fordításkritikai hagyomány bemutatása (a relatív kortársak közül a közelmúltban elhunyt Somlyó György viszonylag ismert Franciaországban), valamint Baudelaire magyarországi recepciója, melyet a szerző a fordításokon keresztül vizsgál. Ezeket a kétségtelen kultúraközi kapaszkodókat Stéphane Michaud is kiemeli előszavában, ahogy azt is láthatjuk ugyanebből a szövegből, hogy egy ilyen mű franciaországi publikálása országpromóciós esemény is: a régió kultúrájának létezésére, történelmére is felhívja a figyelmet (és a kevés eruditustól eltekintve az elvárasi horizontra vonatkozóan sajnos ennél többet aligha mondhatunk el).

A magyar olvasó pedig kevésbé Baudelaire, mintsem Ady újraértelmezésének lehetőségét látja ebben a vállalkozásban. Ennek a szükségességére Kulcsár Szabó Ernő hívta fel a figyelmet 1998-ban, hiszen eladdig az uralkodó ideológiák Adyt a „referencialitás és poétika burkolt ellentéte” (281.) mentén értelmezték. Ady Baudelaire-fordításainak értelmezési horizontját Korompay H. János és Szegedy-Maszák Mihály munkái határozták meg elsősorban, s ettől a jelen kötet szerzője sem távolodik el, de felhívja a figyelmet arra, hogy „annak ellenére, hogy a francia költészet hatása Ady verseire ugyanolyan meghatározó, mint Ady Baudelaire- és Verlaine-fordításainak hatása a későbbi fordításokra, egyiket sem vizsgálta alaposan az irodalomtörténet”. (291.) Egy rövid tanulmány erejéig a szerző erre is kísérletet tesz. Ehhez a kísérlethez, vagyis az utóbbi években ismét előtérbe került Ady újraértelmezéséhez még egy optikát érdemes azonban hozzátennünk, s ez Ady franciaországi jelenléte, melynek bizonyosan fontos eleme két franciául megjelent kötet: André Ady: *Poèmes*, Armand Robin fordításában és bevezetőjével (*Le temps qu’il fait*, 1981) és *Ady Endre*, Rónay György bemutatásában, Guillevic és Gara László válogatásában (Corvina–Seghers, Budapest–Párizs, 1967).

A magyar nyelvű kötet tartalmilag szinte teljesen átveszi a francia kötet anyagát, a fejezetcímek esszéisztikusabbak, eltérő struktúrájúak lesznek, és a kötet két új fejezettel is kiegészül (vagy épp fordítva: a francia kötet lesz szűkebb, hisz nagyjából egy időben jelent meg a két mű). Az egyik új fejezet Petri György

költészetének többnyelvűségét, nyelvköziségét faggatja, a másik a fordítást az irodalom ricoeuri értelemben vett fikciójaként szemléli Borges *Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* c. írásából kiindulva. A Petri-szövegek, akárcsak a fordítás parabolájaként gyakran idézett Borges-szöveg egy fordításkritikai elmélkedés pretextusai. Ezen elmélkedés a fordításkutatás korszerű irodalomértelmezési módszerré alakítását várja, célozza, miközben a pretextus szövegeit ennek mentén értelmezi is. Ezen a ponton a szerző George Steiner *After Babel* című könyve rövidnek ítélt értelmezését cáfolja, mely értelmezés szerint „*Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője* (1939) című elbeszéléshez fogható pontossággal és lényeglátással senki sem írt még a fordítás mibenlétéről. Mondhatni, minden, a fordítással foglalkozó tanulmány, beleértve ezt a könyvet is, mintegy – Borgesszel szólva – kommentár csak az ő kommentárjához”. (338.) Józan Ildikó meggyőzően, aprólékosan, mégis gördülékenyen végigvitt gondolatmenetében, az ironia erőteljes jelenlétére alapozva végül arra a megállapításra jut, hogy a szöveg „a gondolkodásról, a szellemi gyakorlatról szól”, miközben „nincs olyan szellemi gyakorlat, amely végeredményben ne lenne fölösleges” (önmagát leépítő). (352.) Az olvasat sérülékenységet, vagyis azt a körülményt, hogy Józan Ildikó Jánosházy György „irodalmi alkotásként” értékelt fordítását olvassa (és nem az „eredetit”), az elmélet javára sikerül fordítania: a fordítás szövegét nem ekvivalenciaként, az eredeti–fordítás kettősségében vizsgálja, hanem megnézi, következetesen végigvitt olvasata nyomán kiállja-e a magyar nyelvű szöveg a következetes értelmezés próbáját (ezt megelőlegezi a szöveggel kapcsolatban akkor, amikor kulcsfontosságú magyar nyelvű kifejezések mentén indítja az értelmezést). Egyébként George Steiner értelmezése is más nyelvű, a párbeszéd-párosok tehát felvetik a világirodalom (fordításokon keresztül) létezésének klasszikus kérdését, vagyis azt, „hogyan egyazon szerzői név alá tartozó különböző nyelvű szövegek létrehozhatnak-e akár időben, térben és beszélt-olvasott nyelvben távol eső olvasókból értelmezői közösséget: fenntartható-e a világirodalom fogalma.” (354.)

Bár a kötet szerzője arra vállalkozik, hogy a 20. század végéig vizsgálja a műfordítás fogalmának változásait, kétségtelen aránytalanság, hogy a 20. század végéig kifejezetten kortárs fordításokról vagy a francia költői–fordítói életművekben megjelenő kvázi-fordításelméletekről, azok magyar fordításairól, a jellemző kortárs gyakorlatokról szinte egyáltalán nem esik szó (ahogy a kortárs Baudelaire-fordításokról sem, holott ezek elmozdulnak a 20. század első felének fordításelméleteinek horizontjától). A magyar kötetben olvassuk a következő sorokat, melyek 2009-ben már nem állják meg a helyüket, vagyis ha korábban íródott a szöveg, revideálást, pontosítást igényeltek volna: „A magyar nyelvű tanulmányokban több-kevesebb rendszerességgel hivatkozott szerzők közül például Efim Etkind, Gideon Toury, Even-Zohar, Henri Meschonnic, Antoine

Berman, Willis Branstone művei alig vagy egyáltalán nem olvashatók magyarul. Blanchot-ról, Bonnefoy-ról már nem is beszélve.” (208.) Éppen ez utóbbi szerző esetében figyelhető meg példaértékűen, miként válik a fordítás a költői életmű és életút szervezés részévé (ahogy a fordításszövegek az irodalomtörténet-írás részévé). A Shakespeare-t, Yeatset fordító, a fordításokról gyakorta értekező Bonnefoy idevágó szövege, *A költészet fordítása* magyarul is olvasható. Ebben az esszében a szerző egyrészt elismeri (más szóval helyet ad annak a hagyományos vélekedésnek), hogy a verset nem lehet lefordítani, hiszen „túl sok feloldhatatlan ellentmondást találunk benne, túl sok mindent kell elhagynunk”, ám rávilágít arra a folyamatra is, amivel a fordítás voltaképpen megismétli a kezdeti teremtő aktust: „Hogy láthassuk, valójában mi motiválja a verset; hogy újra átélhessük az aktust, mely létrehozta és el is tűnik benne; és megszabadulva a merev formától, amely ennek csak lenyomata, a kezdeti szándékkal, intuícióval (mondjuk azzal, ami felé vágyakozott, ami nem hagyta nyugodni, valami univerzálissal) talán újra lehet próbálkozni a másik nyelvben, és immáron annyira hűen, hogy ugyanazzal a nehézséggel találjuk szembe magunkat: a fordítás nyelve, ahogy az elsődleges nyelv is, megbénítja azt a kérdezést, ami maga a beszéd”. (*Kép és jelenlét. Yves Bonnefoy válogatott írásai*, szerk. Sepsi Enikő, Argumentum, Budapest, 2007, 169.) A hűség, az eredet egy újabb értelmezési lehetőségét veti fel az idézett szöveg. Ugyanilyen érdekes fordításelméleti szempontból Michel Deguy *A ce qui n'en finit pas – threne* (*Ami nem ér véget soha – gyászdal*, Romhányi Török Gábor fordításában) c. prózakötetének (Seuil, 1995.) Baudelaire, Rimbaud, stb. idézőjel nélküli vendég-szövegei, sőt a szó tág értelmében fordításai, vagyis önálló értelmezési kísérletei egy sajátos, nem datált és nem oldalszámozott intertextuális viszonyrendszerben (még érdekesebb ez utóbbi szempontból Derrida *Schibboleth* című könyvével összevetve).

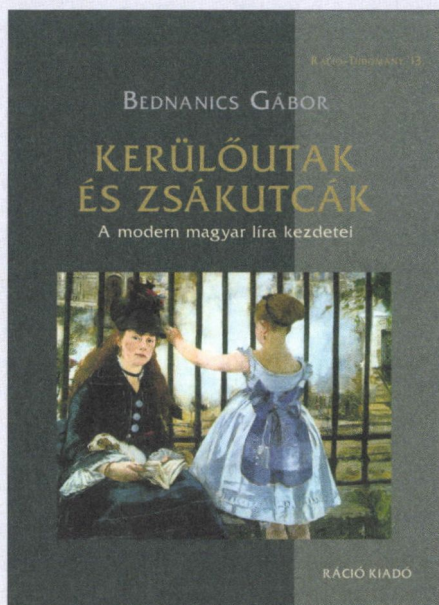
Józan Ildikó eddigi munkáit végigtekintve, bizton várhatjuk, hogy további kortárs szövegek fordításkritikai vizsgálatához is el fog jutni. A jelen kötet ugyanis a Balassi Kiadó egy fontos vállalkozásának, a „pont fordítva” sorozatnak egyik eleme, amelyben korábban már 2007-ben és 2008-ban egy nemzetközi és egy magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény is napvilágot látott részben Józan Ildikó szerkesztői munkájának köszönhetően. (A sorozatot Jeney Évával együtt szerkeszti). A magyar nyelvű könyv utolsó oldalán megfogalmazottak szerint a további kutatások célja „az irodalomtörténet-írás olyan átstrukturálása, mely képessé válik a fordításként létrejött műveket (a fordítók irodalmi munkásságát) az anyanyelvű irodalom sajátos részeként megragadni”. Ennek a megvalósulása a magyar irodalomtörténet-írás esetében vitathatatlan jelentőségű volna.

(Balassi Kiadó, Budapest, 2009.; Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009.)

BEDNANICS GÁBOR
Kerülőutak és zsákutcák
A modern magyar líra kezdetei

Ráció–Tudomány sorozat 13.

2009; 300 oldal; 2600 Ft



„A klasszikus modernség kezdeteiről olyan leírást kívánok adni, mely nem az archeológia leletmenő erőfeszítéseit támogatja, hanem archívumként tekint az időszakra, amely a jövő felől nyitott jelen generálta kérdésekben ölt testet. Vizsgálódásaim során nem az előtörténet kitalálása vagy a 19. század végének 20. századot előlegező kiegészítése volt a célom, hanem hogy a Petőfi/Arany és Ady köze eső időintervallumban felvázolható nyelvi-poétikai mintázatok nyomába eredjek, melyeket a modernség

fogalma alá szándékozom összerendezni. A klasszikus modernség egyfelől integratív történeti modelljének erősítését szorgalmazom, másfelől azonban olyan diszkurzív erőterként tekintek erre a periódusra, melyben az irodalmi szövegek „irodalmisága” nem független az e textusokat meghatározó mediális beszédhelyzetektől.”

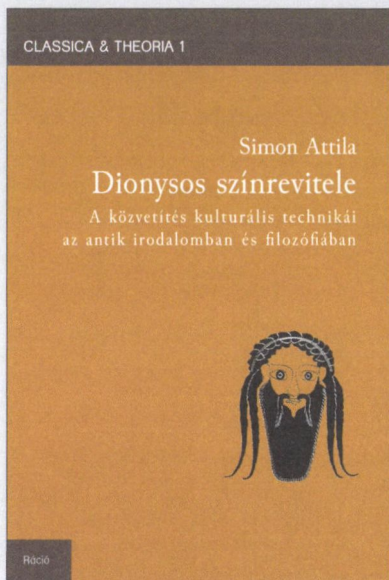
Bednanics Gábor 1976-ban született Budapesten, jelenleg az Eszterházy Károly Főiskola Magyar Irodalomtudományi Tanszékének adjunktusa. Első tanulmánykötete 2003-ban jelent meg *Beszédformák között* címmel a Fialat Írók Szövetsége kiadásában.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

SIMON ATTILA

Dionysos színrevitele – A közvetítés kulturális technikái az antik irodalomban és filozófiában

2009; 288 oldal; 2800 Ft



„Dionysos nem csupán Héraklés szerepének felöltésére képtelen, hanem voltaképpen saját isteni »szerepének« (tehát tulajdonképpen »természetének«) tökéletes »eljátszására« is – ám e »természet« végül is győzedelmeskedik. Az isten maszkja mögül minduntalan emberiesendő arc bukkan elő – akárha az őt alakító színészé vagy valamely nézőé volna. Vagy általában véve előbukkan a társadalmi identitás mindenkori – kulturálisan kódolt és különböző médiumok által létrehozott – maszk jellege, anélkül, hogy ennek eredményeként végül a személyes identitás is pusztá csalóka tüneményként lepleződnék le.”

Simon Attila a DE ÁJK docense. Kutatási területe az antik gyakorlati filozófia és esztétika, valamint a klasszikus görög dráma. Fontosabb munkái: *Az örök feladat. Antik tanulmányok* (Csokonai, Debrecen, 2002); *Platón: Phaidrosz* (fordítás és kommentár, Atlantisz, Budapest, 2005); M. T. Cicero: *A törvények* (fordítás és kommentár, Gondolat – DE ÁJK, 2008).

Az e kötetrel induló Classica & Theoria könyvsorozat célja ókortudomány és modern irodalomtudomány egymáshoz közelítése, illetve eleve adott közelségük tudatosítása. A sorozatban olyan monográfiák és tanulmánykötetek látnak napvilágot, amelyek antik szövegek értelmezésére a modern irodalom- és kultúratudományok belátásainak alkalmazásával vállalkoznak, illetve amelyek alapvető irodalomelméleti problémákat a klasszika-filológia sajátos szempontrendszere felől helyeznek új megvilágításba.

**A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu**

Filológia – interpretáció – médiatörténet
Szerkesztette: KELEMEN Pál, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán,
SIMON Attila és TVERDOTA György
2009; 784 oldal; 3900 Ft



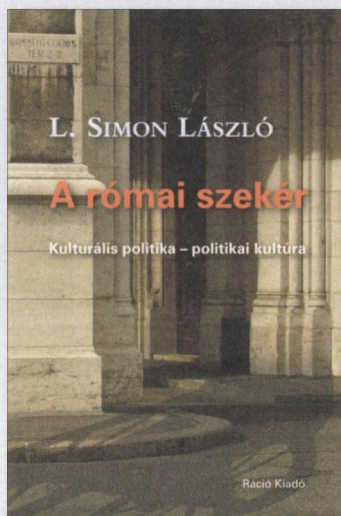
Az elmúlt másfél-két évtized irodalomtudományában számos, esetenként rendkívül eltérő irányú javaslat fogalmazódott meg a filológia mint tudomány önmeghatározásának újragondolására, s ezek egy részét Magyarországon is nagy érdeklődéssel fogadta a szakmai közvélemény. Ez a kötet, illetve huszonegy szerzője arra tesz kísérletet, hogy a filológia elméletének és gyakorlatának tág összefüggéseit úgy tegye vizsgálat tárgyává, hogy meghaladja a gyakran előbukkanó kliséket a filológia elméletidegenségéről vagy az elmélet filológiai gyakorlat iránti érdektelenségéről, és egyúttal felülvizsgálja a filológia dogmatikus módszertani elkülönülését.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

L. SIMON LÁSZLÓ

A római szekér. Kulturális politika – politikai kultúra

2010; 280 oldal; 2600 Ft



Manapság sokan idegenkednek a kultúrpolitika kifejezéstől. Pedig a kultúrpolitika nem szükségképpen a kultúrharc folytatása más eszközökkel, és nem is a kulturális szféra állami kézi vezérlését jelenti. Felelősségteljesen művelve a közpolitika elengedhetetlen része, különösen egy olyan gazdasági-geopolitikai helyzetű ország esetében, mint Magyarország, amelynek számára a kultúra igen hangsúlyos kitörési pontot jelenthet. L. Simon László *A római szekér* című kötete – a kortárs hazai palettán ritkaságként, ám a szerző munkásságában korántsem előzmények nélkül – ezen felismerés nyomán bátran és vállaltan fordul a magyar kultúrpolitika kérdései felé.

Fontos, bár nem kizárólagos célja az állapotfelmérés: az elmúlt nyolc év koncepciótlan, sodródó, a kultúra szempontjait egyéb érdekeknek alárendelő politikájának kritikai igényű elemzése, rövid- és hosszútávú hatásainak számbavétele. A gondosan adatolt tanulmányok persze nem a múltba tekintés, hanem a jövőbe mutató stratégiai gondolkodás ösztönzésének ambíciójával születtek. Ennek érdekében nem csupán a művészetekre, az elitkultúrára összpontosítanak, hanem épp olyan súllyal a hazai közművelődés intézményrendszerére is, melyet a „nagypolitika” a legritkább esetben kezel a megfelelő helyiértéken. A szerző ugyanis vallja, hogy míg a művészet alapvetően nem demokratikus jellegű tevékenység – hiszen az egyenlőséggel szemben (tegyük hozzá: nagyon helyesen) a kiválóságot helyezi előtérbe –, addig egy demokratikus társadalomban minden polgárnak joga van a kultúrához, a művelődéshez való egyenlő hozzáféréshez. Ahhoz pedig, hogy ez megteremthető legyen, meglátása szerint „új, polgári kultúrpolitika kell, aminek a zászlaján a következő fogalmaknak kell szerepelniük: minőség, szabadság, közösség, hagyomány, örökség.”

PÁPAY GYÖRGY

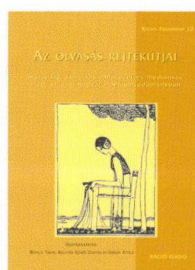
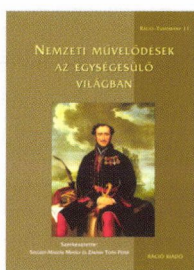
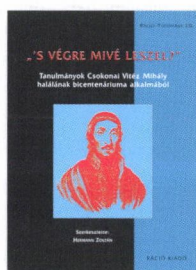
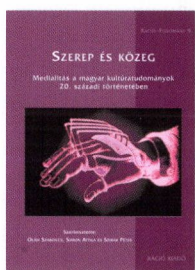
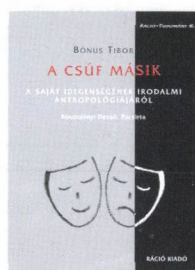
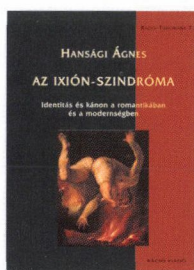
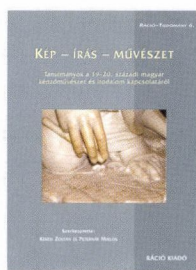
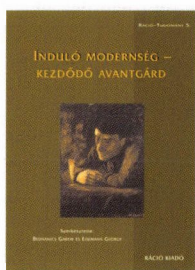
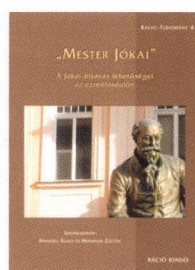
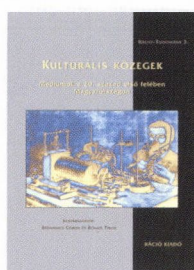
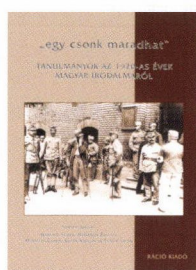
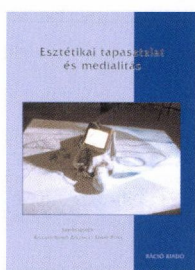
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nívós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellet hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra készítették az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

A sorozat eddigi kötetei:

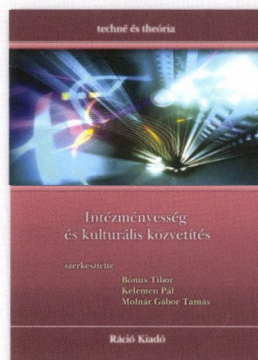
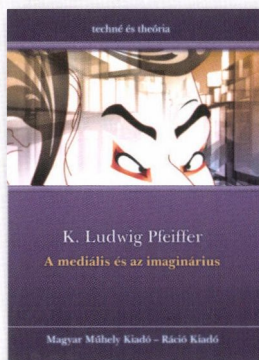
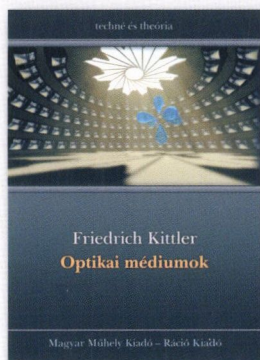


techné és theória sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyukat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

A sorozat eddigi kötetei:



IRODALOMTÖRTÉNET

A TARTALOMBÓL

Fehér M. István: Humanizmus pro és kontra: egy előadás és egy levél
Sartre versus Heidegger

Fried István: Márai amint olvassa (?) Hermann Hessét...

Szabó Ádám: Canudos forrásvidékén. Euclides da Cunha *Os Sertões* című
művének hatása Márai Sándor *Ítélet Canudosban* című regényére



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA - RÁCIÓ KIADÓ

2010/2

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézetének folyóirata
Lapalaptól: Magyar Tudományos Akadémia
Kiadja: Ráció Kiadó

XCI. évf. 2. sz. –
Új folyam: XLI. évf. 2. sz.

www.irodalomtortenet.hu

Szerkesztőbizottság: EISEMANN György,
MARGÓCSY István, SIPOS Lajos,
TVERDOTA György
Főszerkesztő: KULCSÁR SZABÓ Ernő
Felelős szerkesztő: SZILÁGYI Márton
Szemle: GINTLI Tibor
Olvasószerkesztő: BEDNANICS Gábor

Szerkesztőség:
Magyar Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:
RÁCIÓ KIADÓ
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője

Recenziós példányok és kritikák
a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg,
és nem küldünk vissza.

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: **mondAt Kft.** • Budapest
(www.mondat.hu)

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos
Akadémia, valamint a Nemzeti
Kulturális Alap támogatásával

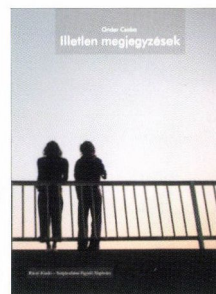
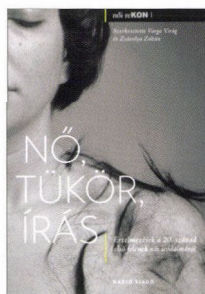
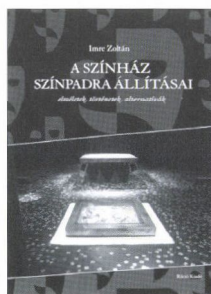
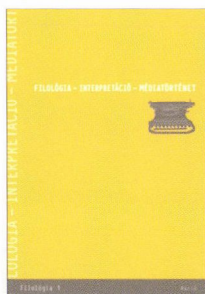
nka
Nemzeti Kulturális Alap



Ára számonként: 500 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 1500 Ft

Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán,
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



www.racio.hu

TARTALOM

2010/2

TANULMÁNYOK

FEHÉR M. ISTVÁN

- Humanizmus pro és kontra: egy előadás és egy levél
Sartre versus Heidegger 155

FRIED ISTVÁN

- Márai amint olvassa (?) Hermann Hessét... 186

SZABÓ ÁDÁM

- Canudos forrásvidékén. Euclides da Cunha *Os Sertões* című
művének hatása Márai Sándor *Ítélet Canudosban* című regényére 204

MŰHELY

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

- „Bizonyára magunk is ily kóborló emlékezet vagyunk ehelyt”
Recepciótörténet, szövegváltozatok és elbeszélés szerkezeti
dilemmák Szilágyi István *Kő hull apadó kútba* című regényében 226

KISEBB KÖZLEMÉNYEK

PINTÉR BORBÁLA

- Romantika és modernitás kettőssége Kemény Zsigmond
„társadalmi” regényeiben 251

SZEMLE

SZABOLCSI JÁNOS

- Fűzfa Balázs: *Irodalom 11; Irodalom 12* 266

KISS BÉLA

- Hegedűs Béla: *Prodromus* 275

BÁRDOS LÁSZLÓ	
<i>Babits Mihály levelezésének kritikai kiadásáról</i>	279
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
<i>Krupp József: Distanz und Bedeutung</i>	289
OROSZ ANDREA	
<i>Onder Csaba: Illetlen megjegyzések</i>	294

Számunk szerzői

- FEHÉR M. ISTVÁN, egyetemi tanár (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)
FRIED ISTVÁN, professor emeritus (*Szegedi Tudományegyetem*)
SZABÓ ÁDÁM, irodalomtörténész (*Université de Lille*)
MOLNÁR GÁBOR TAMÁS, tanársegéd (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)
PINTÉR BORBÁLA, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)
SZABOLCSI JÁNOS, középiskolai tanár, nemzetközis sakkmeister
(*ELTE Apáczai Gimnázium*)
KISS BÉLA, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)
BÁRDOS LÁSZLÓ, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)
OROSZ ANDREA, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

Humanizmus pro és kontra: egy előadás és egy levél

*Sartre versus Heidegger**

A humanizmus fogalma körül a 20. században föllángolt viták egyik legjelentősebbike és legérdekesebbike, mely egyúttal széleskörű és gazdag visszhangot váltott ki, a II. világháború katasztrófáját követően Sartre és Heidegger között bontakozott ki. A vita tágabb hátterét – és a humanizmus fogalmára való összpontosulását – az a történelmi körülmény alkotta, melyet a totalitarizmusok és a világháború sokkja idézett elő. Miként Adorno azt kérdezte, lehet-e még Auschwitz után verset írni („nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch”), hasonlóképpen merült fel a kérdés: vajon mindezen tapasztalatok után, a haláltáborok, a vérfürdő, az embertelenség korábban elképzelhetetlen tapasztalata után lehet-e még – szabad-e még – európai szellemről, emberségről, humanitásról, humanizmusról beszélni? Nyilvánvaló, hogy ez a motiváció húzódik meg Jean Beaufret Heideggernek föltett kérdése mögött: „Hogyan lehet visszaadni a »humanizmus« szó értelmét?”

A háború sokkjából lassan föleszmélődő és magához térő európai diszkuszió alaphangját Karl Jaspers adta meg, amikor azt írta: „többé nem bízunk a humanizmusban. De szeretjük őt, s mindent megtennénk, hogy megőrizzük”.¹

* Részlet egy hosszabb tanulmányból. (A teljes írás címe: *Hermeneutika és humanizmus*. Az itt megjelenő szöveg a négy részből álló tanulmány harmadik része.) *Bibliográfiai megjegyzés*: Heidegger műveinek összkiadására (*Gesamtausgabe*, Klostermann, Frankfurt am Main, 1975-től) a GA, Gadamer összegyűjtött műveire (*Gesammelte Werke*, I–X., Mohr, Tübingen, 1985–1995) a GW rövidítéssel hivatkozom, ezt követi a kötetszám, majd kettőspont után a lapszám megjelölése. Egyéb rövidítések: SZ: Martin HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Tübingen, 1979¹⁵; LI: Uő., *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály és mások, Gondolat, Budapest, 1989.; IM: Hans-Georg GADAMER, *Ígazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Kossuth, Budapest, 1984.; PIA: Martin HEIDEGGER, *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Anzeige der hermeneutischen Situation*, szerk. Hans-Ulrich LESSING, Dilthey Jahrbuch für Philosophie und Geschichte der Geisteswissenschaften 6 (1989), 237–269.; PIA-R: Uő., *Phänomenologische Interpretationen zu Aristoteles. Ausarbeitung für die Marburger und die Göttinger Philosophische Fakultät (1922)*, szerk. Günter NEUMANN, Reclam, Stuttgart, 2002.; BH: Uő., *Brief über den „Humanismus“* = Uő., *Wegmarken* [a továbbiakban: WEG],

Mindezt ma, amikor „az emberben a káoszt pillantjuk meg, s az ösztönszerűt látjuk gátlástalanul előtörni”.² Ma, amikor azt az új tapasztalatot kell szereznünk, miképp egyesül az emberi történelem korábbi korszakaiban is különféle mértékben jelenlévő embertelenség a fejlett technika csak korunkra jellemző racionalitásával és gépszerűségével.³

Sartre és Heidegger vitáját voltaképpen egyszerű összefoglalni. Saját gondolatrendszerét Sartre másokéval – többek között Heideggerével – együtt az egzisztencializmus elnevezéssel látja el és köti egymással csokorba, s azt állítja, az egzisztencializmus humanizmus; Heidegger viszont egyfelől nem fogadja el gondolkodása azonosítására ezt a megjelölést, másfelől – és főképp – elhatárolódik mind az egzisztencializmustól, mind a humanizmustól. Röviden: míg Sartre kiáll a humanizmus mellett, addig Heidegger alapvető bírálatban részesíti.

Nem volna hamis, ám nagyfokú leegyszerűsítés volna mindazonáltal, ha a dolgot elintézhetőnek vélnénk azzal, hogy kijelentjük: Sartre humanista, Heidegger antihumanista, vagy legalábbis nem humanista; illetve ha úgy fogalmaznánk: ami mellett Sartre kiáll, azt Heidegger alapvető bírálatban részesíti – ez pedig nem más, mint a humanizmus, sőt: a humanizmus. A minket jelen összefüggésben érdeklő kérdésnek – alapvetően hermeneutikai kérdés – mindenekelőtt így kell hangzania: a humanizmus milyen előzetes megértésére támaszkodik Sartre, amikor kiáll mellette, és Heidegger, amikor elhatárolódik tőle? Hogyan érti egyikük azt, ami mellett kiáll, s másikuk azt, amit bírálatban részesít? Ha – amint az az esetek többségében történik – ez az előzetes megértés más és más, akkor mód nyílhat kérdésessé tenni mind Sartre humanizmusát, mind Heidegger humanizmuskritikáját, vagyis nem kell a kényszerű vagy-vagy formájában körvonalazódó alternatívát vakon elfogadnunk – hogy tudniillik *vagy* Sartre humanizmusát, *vagy* Heidegger humanizmusellenességét fogadjuk el. E kényszerű vagy-vagy ugyanis

Klostermann, Frankfurt am Main, 1967, 145–194. (GA 9: 313–364.; mind a *Wegmarken* további, bővített kiadásai, mind az összkiadás 9. kötete a margón föltüntetve az eredeti kiadás lapszámait, így ezen utóbbi alapján fogom a művet idézni); EN: Jean-Paul SARTRE, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, kiad. Arlette ELKAÏM-SARTRE, Gallimard, Paris, 1998.; LS: Uő., *A lét és a semmi. Egy fenomenológiai ontológia vázlatja*, ford. SEREGI Tamás, L'Harmattan – SZTE Filozófia Tanszék, Budapest, 2006.; EH: Uő., *Exisztencializmus*, ford. CSATLÓS János, Hatágú Síp, Budapest, 1991. (Eredetileg: Stúdió, 1947; Uő., *L'Existentialisme est un humanisme*, Nagel, Paris, 1946.; lásd <http://www.mediasetdemocratie.net/Textes/Existentialisme.htm>). Az idézetekben szereplő magyar fordításokat minden külön megjelölés nélkül módosítottam.

¹ Karl JASPERS, *Vom europäischen Geist* (1946) = Uő., *Rechenschaft und Ausblick*, Piper, München, 1958, 275.

² Karl JASPERS, *Über Bedingungen und Möglichkeiten eines neuen Humanismus* (1949) = Uő., *Rechenschaft und Ausblick*, 313.

³ Lásd Uo., 323.; Romano GUARDINI, *Freiheit und Verantwortung*, Matthias-Grünewald, Mainz, 1997, 45.

azon a feltevésen alapul, hogy ami mellett az egyik kiáll, azonos azzal, amitől a másik elhatárolódik (ami a látszat szerint persze aligha volna megkérdőjelezhető). Mivel továbbá saját gondolatrendszerüknek a humanizmussal való összefüggése vagy hozzá való viszonya döntő súllyal vagy mértékadó módon korábban egyik gondolkodó önértelmezésében sem merült fel, ezért azt a kapcsolódó kérdést is föl kell tennünk, vajon vonatkozó álláspontjuk elfoglalása mennyiben illeszkedik konzisztensen korábbi nézeteik körébe. Mennyiben megalapozott – legalábbis saját gondolatrendszerükre vonatkoztatva – egyikük humanista, másikuk humanizmusellenes állásfoglalása?

Sartre írása, mely eredetileg előadás formájában 1945 őszén hangzott el, a gondolatrendszerét, illetve az egzisztencializmust ért vádakra adandó válaszkísérletekkel indul, s ez a motiváció a népszerű írást voltaképpen elejétől a végéig áthatja. Az egzisztencializmust ért vádak, melyekre Sartre válaszolni próbál, keresztény-katolikus, illetve marxista oldalról hangzottak el, s akörül forogtak, hogy e tan az emberi lét „sötét”, illetve „negatív” oldalait állítja előtérbe (szorongás, halál, magány, kétségbeesés, undor); e vádakkal pedig – mint nemsokára röviden kitérünk rá – a maga részéről Heideggernek is szembe kellett néznie. Miután mindenben a negatívumot látja, e tan úgymond „pesszimista”, s mivel a cselekvés kilátástalanságát sugallja, egyszersmind belenyugvást is hirdet, azaz „kvietista”. E szemrehányásokat Sartre cáfolni igyekszik, s azt állítja válaszképpen, hogy az egzisztencializmus nemhogy nem becüli le az embert, de épp őt állítja a középpontba, s olyan vonásokkal ruházza fel, melyek az emberi életet épp lehetővé teszik: az ember szabad, sorsa nincs előre meghatározva, azzá lesz, amivé önmagát teszi, önmagát alakítja. Mindezen jegyek – véli Sartre –, különösképp a determinizmus elutasítása, az aktív, felelősségteljes emberi életet teszik lehetővé, így az egzisztencializmus nemhogy nem embergyűlölő, pesszimista tan, hanem épp fordítva: az embert igenlő, azaz humanizmus. Ami miatt bírálják, az tulajdonképpen nem pesszimizmusa, hanem inkább egyfajta „optimista keménysége”.⁴

⁴ E keménység megfelelője megtalálható Heideggernél s úgy hangzik: *megnehezítés* (az „optimizmust” tegyük most félre, magáról az optimizmus–pesszimizmus megkülönböztetésről Heidegger a Spiegel-interjúban mindenesetre azt mondta, „túl rövidre fog” [Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger = Antwort. Martin Heidegger im Gespräch, szerk. Günther NESKE – Emil KETTERING, Neske, Pfullingen, 1988, 97.]). Heidegger ismétlődően kifejtette, hogy a filozófia a dolgokat nem annyira megkönnyíti, mint inkább megnehezíti. Szerinte jelentős pontokon épp ez a filozófia dolga: megnehezíteni a dolgokat, nem utolsósorban saját maga dolgát. Ugyanezt teszi a teológia is a hittél, tudniillik megnehezíti. Lásd GA 60: 121. („Die Umwendung zur christlichen Lebenserfahrung betrifft den Vollzug. Zur Hebung des Bezugssinnes der faktischen Lebenserfahrung muß man beachten, daß sie »erschwert« wird.”), GA 9: 56. („Theologie kann den Glauben nur erschweren”), Martin HEIDEGGER, *Kant und das Problem der Metaphysik*, GA 3: 291.; Uó., *Einführung in die Metaphysik*, Niemeyer, Tübingen, 1976⁴, 8. („die Philosophie macht ihrem Wesen nach die Dinge nie leichter, sondern nur schwerer. [...] Erschwerung des geschichtlichen

Hermeneutikai szempontból külön érdekessége van annak, hogy Sartre a humanizmus–szabadság–felelősség egymásba kapcsolódó kérdéskörében egy ponton „az értelmezés felelősségéről” beszél; eszerint az értelmezés maga is szabad aktus – az, hogy valaki a saját szituációját hogyan éli meg, miképp érti, s milyen teendőket lát meg benne –, s noha nem használja a szót, a determinizmus elleni végső érve éppannyira hermeneutikai jellegű: ha fölteszük is, hogy vannak „adott jelek a világon”, „akkor is mindenesetre én vagyok az, aki megválasztom az értelmüket”. Sartre egy ponton a megértést egyenesen az egyetemességgel kapcsolja össze; az ember egyetemes, mert képes minden emberi projektumot megérteni. A megértés egyetemességében – nem pedig valami szubsztanciális jellegben – áll az ember egyetemessége: hangzik e ponton Sartre teljességgel hermeneutikainak nevezhető tétele.

Sartre szemére vetették, hogy *Az undor* című regényében kifigurázta a humanizmust, most pedig kapcsolódni kíván hozzá. Válaszként Sartre különbséget von a humanizmus két formája között. Ezek közül az egyikhez, mint korábban, úgy most is egyértelműen elutasítóan viszonyul. Ez a fajta humanizmus kenetteljes himnuszokat zeng az ember nagyságáról, az emberről, aki képes repülővel átrepülni a hegyek felett stb., és általában is „az” emberről szónokol. Ezt a fajta humanizmust, mely az emberről mint fajról vél egészében véve – valamely felső vagy

Daseins [...] ist [...] der echte Leistungssinn der Philosophie”), PIA-R, 10., illetve GA 62: 349. („die genuin angemessene Zugangsweise” zum Leben ist ein „Schwermachen”). – Jegyezzük meg, hogy a sartré-i–heideggeri beállítottság nem ismeretlen a filozófia történetében; hogy csak egyetlen példát hozzak fel, mely egyúttal egy gyökeresen eltérő filozófiai tradícióból származik, megtalálható Bertrand Russell írásaiban is. „Eleven remények és félelmek jelenlétében a bizonytalanság fájdalmas dolog, ám el kell viselnünk, ha vigasztaló tündérmesék támasza nélkül akarunk élni” – írta filozófiatörténetének bevezetésében Russell (Bertrand RUSSELL, *History of Western Philosophy and Its Connections with Political and Social Circumstances from the Earliest Times to the Present Day*, Allen and Unwin, London, 1946, 11.: „Uncertainty, in the presence of vivid hopes and fears, is painful, but must be endured if we wish to live without the support of comforting fairy tales”; némileg részletesebben lásd FEHÉR M. István, *Russell és a filozófiatörténet*, Pro Philosophia 45. (2006), 3–20. (<http://www.c3.hu/~prophil/profi061/feher.html>). Az attitűd, amit e kijelentés sugall, azé a kutatóé, aki a végleges bizonyosság reménye – vagy csalóka lidércfénye – nélkül sem adja fel a kutatást. Az attitűd, mely „vigasztaló tündérmesék támasza nélkül” akar élni, a Sartre által megfogalmazotthoz hasonlóan – optimista vagy nem, de – keménységet sugall. A filozófia, fejtette ki hasonlóképpen Heidegger, sohasem teszi könnyebbé a dolgokat, hanem mindig csak nehezebbé – feltéve, hogy igazi filozófiáról van szó. A filozófia nehézzé teszi, elnehezíti a dolgokat, de úgy is mondhatnánk: visszaadja a dolgok súlyát. „Vigasztaló tündérmesék támasza nélkül” élni – mint Russell fogalmazott –, vagy „álomba ringató ópium” nélkül – ahogy a fiatal Heidegger egy húszas évek elején tett kijelentése hangzik (GA 61: 164.) –, avagy a szabadság okozta „szorongástól a megnyugtató mítoszok felé való menekülés” nélkül – amint Sartre fő művének egy helyén olvasható (EN 79. = LS 81.) –: mindezen attitűdök nem különböznek jelentősen egymástól, s hasonló filozófusi világszemléletet, beállítottságot körvonalznak.

külső álláspontról – kijelentéseket tenni, Sartre értelmetlennek – sőt veszélyesnek – tartja és elutasítja. A humanizmus másik formája – az, amelyet a magáénak vall – a szubjektivitásnak a kiindulópont jellegét és meghaladhatatlanságát hangsúlyozza, s ebben a – fenomenológiaiainak nevezhető – értelemben áll ki mellette Sartre. A szubjektivitás mindazonáltal nem önmagába zártságot, sokkal inkább önmagán való állandó túllépést, transzcendenciát jelent: „az ember lényegéhez tartozó transzcendenciának [...] és az ember mindenségben való jelenlétét hangsúlyozó szubjektivitásnak a kapcsolatát nevezzük mi egzisztencialista humanizmusnak”,⁵ hangzik következtetése.

E rövid rekonstrukcióból is kitűnik, hogy a humanizmus Sartre általi előzetes megértése, valamint saját nézőpontjának „egzisztencialista humanizmusként” való ezzel összefüggő jellemzése gyökeresen eltér attól, ahogy Heidegger a humanizmus fogalmát a tőle való kritikái elhatárolódás során alapul veszi és tematizálja. Ez utóbbi megértéséhez mindenekelőtt emlékeztetnünk kell arra a műveletre, amelyet első korszakában Heidegger az ontológiatörténet destrukciójának, a másodikban a metafizika meghaladásának nevez, s amely gondolati útjának alapvető ösztönzését alkotja. Heidegger gondolkodói útjának középponti gondolata a lét kérdése, e kérdést pedig Heidegger az egész európai filozófia tradíciójával való állandó intenzív kritikai párbeszéd során próbálja újra és újra megfogalmazni. A már a *Lét és idő* korszakában megfogalmazott, e műben a „destrukció”-, illetve „az ontológiatörténet destrukciója”-elnevezéssel jelölt törekvés a kései Heideggernél a „metafizikának” nevezett egész európai filozófiával való nagyszabású konfrontációvá terebélyesedik, s a nyugati filozófiai szemléletmódjának és alapfogalmainak a lét kérdéséből kiinduló kritikái felülvizsgálatává és újraelsajátításává válik. A humanizmus heideggeri kritikája ebben a keretben a metafizika kritikájához kapcsolódik; mielőtt az előbbire kitérnénk, tanácsos lesz még az utóbbit némileg részletesebben körvonaloznunk.

A metafizika erős kritikái distanciával kezelt terminusa s az általa sugallt perspektíva – alighanem Nietzsche nyomán – Heidegger második alkotói korszakában merül fel, s voltaképpen a Platónból kiinduló egész nyugati filozófiát átfogja. A metafizika olyan gondolkodás, melyre a létfelejtés, az ontológiai differenciának (lét és létező különbségének) a szem elől tévesztése a jellemző, pontosabban az, hogy látszólag ugyan a létre kérdez, ám a létre kérdezve pillantása észrevétlenül a létezőre siklik át, ezáltal a létet eltárgyasítja, létezővé teszi, s voltaképpen ignorálja,

⁵ EH 82. Az ember lényegének a transzcendenciával való azonosítása (az, hogy az ember nem önmagába zárt, hanem már mindig is „túl van”, „kívül van” önmagán) Heidegger és Sartre gondolkodásának a fenomenológiai kiindulópontból adódó közös jellemzője; lásd ezzel kapcsolatban FEHÉR M. István, *Az intencionális léte. Intencionalitás és transzcendencia*, Magyar Filozófiai Szemle 52. (2008/1–2.), 1–47.

feledésbe burkolja. A metafizika, hangzik a harmincas évek Nietzsche-előadásain, „elimeri ugyan, hogy nincs létező lét nélkül”, „ám épphogy kimondja ezt, már ismét egy létezőbe helyezi a létet, legyen az akár a legfelsőbb okként elgondolt legmagasabb létező, akár a [...] szubjektum értelmében vett kitüntetett létező, mint minden objektivitás lehetőségének feltétele, akár [...] a feltétlen szubjektivitás értelmében felfogott abszolútum”.⁶

A létkérdés kidolgozásának, esetleges megválaszolásának fundamentumát első korszakában Heidegger az emberi lét analíziséből kívánja indítani, hiszen a hagyományos lételméletek fundamentumát keresve arra a belátásra jut, hogy az mindig az emberlét egy meghatározott elképzelésével, nevezetesen az embernek *ésszerű állatként* való felfogásával állott összefüggésben. Mivel Heidegger úgy véli, ez az emberfelfogás nem hatol le az emberlét mélyebb dimenzióiba, az emberi itt-lét egészen eredeti tapasztalataihoz, így joggal vélheti egyúttal: a létkérdés megközelítése szempontjából olyan közegnek jutott a birtokába, mely fölött a tradíció pillantása átsiklott, melynek segítségével így egészen új lételmélet építhető ki. A hagyományos metafizika ama vonása, mely a létet eltárgyasítja, létezővé teszi, s az, hogy a léthez a teoretikus beállítottság korántsem eredeti síkján közeledik – innen szemlélve egymással szorosan összefügg, ugyanannak a dolognak két oldalát alkotja. A lét eltárgyasítása a teoretikus beállítottság dominanciájának köszönhető, utóbbi pedig annak, hogy az ember teoretikus lényként mint *animal rationale* kerül a pillantás körébe.

Lényegében véve ezt az ellenvetést fogalmazza meg Heidegger a humanizmussal szemben is, miközben a humanizmus fogalmát egyfajta hermeneutikai destrukcióban részesíti. A humanizmus az ember lényegét, azaz humanitását már mindig is egy metafizikailag előre adott világgépre, „a világnak, a világalapnak, a történelemnek, a természetnek, azaz a létező egészének valamely, már rögzített értelmezésére tekintettel” határozza meg.⁷ A humanizmus innen szemlélve maga is metafizikán alapul, vagy metafizikához vezet⁸ – ennél fogva minden humanizmus metafizikai, s fordítva: minden metafizika „humanista” –, továbbá nem csupán az emberlét egy meghatározott képére támaszkodik, de törekvésének középpontjában is az ember – az ember kiművelése, képességeinek szabad kibontakoztatása, erőinek kifejlesztése – áll. Heidegger számára viszont, mint írja, nem az ember, hanem a lét áll a középpontban, az ember pedig innen szemlélve

⁶ Martin HEIDEGGER, *Nietzsche*, II., Neske, Pfullingen, 1961, 347. Vö. GA 9: 320. Lásd részletesebben FEHÉR M. István, *Martin Heidegger. Egy XX. századi gondolkodó életútja*, Göncöl, Budapest, 1992², 281. skk.

⁷ BH WEG 153. (Lásd magyar fordításban: Martin HEIDEGGER, *Levél a „humanizmusról”*, ford. BACSÓ Béla = Ud., *Újjelzők*, Osiris, Budapest, 2003, 299. A továbbiakban: LH.)

⁸ Vö. BH WEG 153. (LH 299.), Vö. BH WEG 175. (LH 318.)

nem annyira „a létező ura”, mint inkább „a lét pásztora”.⁹ Mint a Platón igazság-felfogásáról szóló tanulmányban fogalmaz: „A metafizikának Platón gondolkodásában való kezdete egyúttal a »humanizmus« kezdete is. [...] A »humanizmus« eszerint azt a metafizika kezdetével, kibontakozásával és végével párhuzamos folyamatot jelenti, melyben az ember különböző szempontok szerint [...] a létező középpontjába kerül, anélkül, hogy emiatt a legmagasabb létező is volna. »Az ember« itt egyszer az emberi mivoltot vagy emberiséget, másszor az egyént vagy valamilyen közösséget, megint máskor a népet vagy egy népcsoportot jelenti. Mindig arról van szó, hogy a létező egy metafizikailag rögzített alapszerkezetében az innen kiindulva meghatározott »embert«, az *animal rationale*t lehetőségei számára felszabadítsák, rendeltetéséről bizonyosságot nyújtsanak, s »életét« biztosítsák. Mindez történhet az »erkölcsi« magatartás kialakításaként, a halhatatlan lélek megváltásaként, az alkotó erők kibontakoztatásaként, az ész kiképzéseként, a személyiség ápolásaként, a közös érzék fölébresztéseként, a test kimunkálásaként vagy ezen »humanizmusok« némelyikének vagy mindegyikének megfelelő kombinációjaként. Minden ilyen esetben egy metafizikailag meghatározott mozgás megy végbe az ember mint középpont körül szűkebb vagy tágabb pályákon. A metafizika kiteljesedésével a »humanizmus« is (avagy »görögül« mondva: az antropológia) a legvégső, azaz feltétel nélküli »pozícióba« kerül”.¹⁰

A humanizmustól való kritikai elhatárolódás Heidegger gondolati útjának korábbi szakaszaiban éppoly kevésbé állott az előtérben, mint Sartre-nál a mellette való elköteleződés: mindketten egy adott kortörténeti ösztönzésre reagálnak. Humanizmus-kritikájának középponti magja, amely köré az egész diszkusszió szerveződik, az embernek *animal rationale*ként való felfogásával szembeni kritika Heideggernél persze a legkorábbi időktől fogva megtalálható, e kritikát azonban

⁹ BH WEG 162., 172. (LH 307., 316.)

¹⁰ Martin HEIDEGGER, *Platons Lehre von der Wahrheit* = GA 9: 236–237. (Lásd magyarul: *Útjelzők*, 223.) Vö. GA 34: 115–116. Lásd ehhez F.-W. von Herrmann megvilágító kommentárját „A humanizmus összes történeti alakzatát” Heidegger kritikának veti alá; a kritika „nem úgymond hamisságukat szeretné kimutatni, hanem metafizikai meghatározottságukban, azaz korlátaikban szeretné felmutatni őket. Az ember metafizikai lényegmeghatározásának kritikája a metafizika kritikája [...] egy olyan gondolkodás által, amely azt akarja megmutatni, hogy azt, amit a metafizika gondol, nem eléggé eredetien tapasztalja és határozza meg. Az emberi lényeg *animal rationale*ként való metafizikai meghatározása az ember lényegét nem eléggé eredetien tapasztalja, amennyiben a maga vezető témáját nem abban az eredetiségben gondolja, amelyet a dolog maga megkövetel. A metafizika vezető témája a létező léte. A metafizika a létezőre kérdez létében, s azt a létező létezőségeként határozza meg, de nem kérdez rá lét és létező különbségére, az ontológiai differenciára, azaz a létnek mint olyannak a létező létezőségétől való különbségére [...]” (Friedrich-Wilhelm von HERRMANN, *Die Gottesfrage im seinsgeschichtlichen Denken* = *Auf der Spur des Heiligen. Heideggers Beitrag zur Gottesfrage*, szerk. Günther PÖLTNER, Böhlau, Wien–Köln, 1991, 23–39., itt 23–24.).

korábban nem vonatkoztatta a humanizmusra. A humanizmuskritikájának alapját képező gondolati perspektíva egyes lényeges vonásai – csakúgy, mint Sartre-nál a humanizmus melletti kiállás előzményei (melyekre még visszatérek) – ilyenformán nem hiányoznak. Heidegger kritikai fenntartásait a következőkben összegezhetjük: a humanizmus számára az ember áll a középpontban, nem a lét; a humanizmus egy létfeljítésre (többek között az emberi lét felejtésére, vagy ami ezzel egyjelentésű: az emberi lét *animal rationale*ként való, magától értetődőnek vett felfogására) alapozott metafizikában gyökerezik, illetve vele áll lényegi összefüggésben. Az embernek *animal rationale*ként való felfogása az embert az animalitás felől, tőle elhatárolva, ám ilyenformán mégiscsak reá vonatkoztatva, s így őt igénybe véve határozza meg.¹¹ Ez a felfogás az ember igazi méltóságát nem tapasztalja meg, annak még a közelébe sem jut. Nem az embertelen védelmében gondolkodunk a humanizmus ellen, írja Heidegger, épp fordítva: azért, mert a humanizmus „az ember humanitását nem helyezi elég magasra”.¹² Az animalitás, azaz a biológia felől elgondolt humanizmus innen szemlélve Heidegger szerint nemhogy nem a menekülés útja – az, ami megment minket a barbárságtól, föltéve, hogy sikerül új értelemmel megtöltenünk –: sokkal inkább maga is része annak a folyamatnak, ami bajba sodort minket.¹³ E nézet érdekes módon Sartre-nál is fölbukkan: az emberiség egységes egészként való külső-objektív szemlélete – amint azt pl. Comte vázolja – számára a humanizmus olyan formáját jelenti, amelytől nem csupán a lehető leghatározottabban elhatárolódik, de egyenesen odáig jut, hogy kijelenti: „a humanitás kultusza az emberiség Comte-féle önmagába zárt humanizmusához és – ki kell mondani – fasizmushoz vezet”.¹⁴ E meghökkentő és túlzónak tűnő állítás érdekes módon épp Heidegger felől válhat érthetővé, amennyiben meggondoljuk, hogy az antropologizmus, biologizmus, morfológizmus minden formájának (beleértve a spengleri kultúrmorfológiát és a diltheyi kultúrtypológiát) a fundamentálonológiai perspektíva felől kifejtett egyértelmű és heves kritikája a *Lét és idő* korszakától kezdve a harmincas éveken át végig jelen van Heidegger gondolkodásában, s ezen nézetek helyenként úgy kerülnek bemutatásra, mint a fajelmélet kialakulásának gondolati előzményei, vagy fordítva: mint aminek a fajelmélet csupán szélsőséges, ám logikus meghosszabbítása, végkifejlete.¹⁵ Az „ember mint

¹¹ BH WEG 155. (LH 301.)

¹² BH WEG 161. (LH 306.)

¹³ Lásd ehhez Jean GRONDIN, *Gadamer on Humanism = The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, szerk. Lewis E. HAHN, Open Court, La Salle, 1997, 157–171.; itt 159. (*The Library of Living Philosophers*, 24.)

¹⁴ „Le culte de l’humanité aboutit à l’humanisme fermé sur soi de Comte, et, il faut le dire, au fascisme. C’est un humanisme dont nous ne voulons pas.”

¹⁵ Lásd pl. az 1934-es előadáson: GA 39: 27–28. Bővebben FEHÉR, *Martin Heidegger*, 262. skk. Ehhez járul a technika, illetve a technológia újkori kifejlődése és tökéletesedése, mely Heidegger szemében az újkori ember létezővel való szembekerülésének, fölébe való kerekedésének jellegzetes

a létező ura” öntelt és fennhéjázó – a természet leigázásához, háborúk katasztrófájához és emberek tömegeinek elpusztításához vezető – pózához képest az ember mint a „lét pásztor”: e jóval szerényebb és visszafogottabb magatartás és beállítódás elfoglalására vonatkozó ösztönzés egyúttal Heideggernek az új világhelyzetre adott javaslata. Melyet attól függetlenül megszívlelendőnek tarthatunk vagy sem, hogy e magatartás jellemzésére (a terminus mindenkori előzetes megértése alapján) a „humanizmus” megjelölést alkalmasnak véljük-e avagy nem, vagy hogy Heideggernél e gondolat ténylegesen jobbára a humanizmussal való szembenállásként érti magát és ennek megfelelően kerül kifejtésre.

Sartre a humanizmus fogalmát elsősorban az emberközpontúság, antropocentrizmus értelmében veszi igénybe. Filozófiai szemléletmódjának (egzisztencialista) humanizmusként való megjelölése nála is új fejlemény gondolkodói útján, nem annyira önálló választás, mint inkább egy adott vitaszituáció által rákényszerített, defenzív pozíció terméke: arra a vádra adott feleletként születik, mely szerint az egzisztencializmus emberellenes, azaz antihumanista. Azt állítani persze, hogy az egzisztencializmus nem antihumanizmus, még nem feltétlenül azonos azzal az állítással, hogy az egzisztencializmus humanizmus, más szóval az antihumanizmus jelzőjének visszautasítása nem szükségképpen kell, hogy együtt járjon a humanizmus jelzőjének föl vállalásával, igénybevételével, a mellette való elköteleződéssel, hiszen magát az alternatívát lehet visszautasítani is (ahogy hozzávetőleg ezt az álláspontot foglalta el végső elemzésben saját gondolkodása vonatkozásában Heidegger), ám a szituáció kielezetségét, kritikusai filozófiai pozícióját és általában a korabeli francia szellemi klíma jellegét tekintve Sartre állásfoglalása mégis érthető. Hiszen mind a keresztény-katolikus – jórészt a neokolasztika irányában tájékozódó –, mind a dialektikus materializmus világmésképebe illesztett marxista álláspont olyan objektivista világszemléletet vesz alapul, mely minden köztük fennálló különbség ellenére a karteziánus-fenomenológiai kiindulópont-

megnyilvánulása és kísérőjelensége, s amely megteremti az iparosított tömegpusztítás feltételeit (lásd GA 79: 27–28.; lásd még Martin HEIDEGGER, *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954, 18. skk.). Heidegger ezen attitűdjében a husserli antipszichologizmushoz való következetes kapcsolódást s annak a létkérdésre való átvitelét, kiszélesítését fedezhetjük fel. Emlékeztessünk arra, hogy a *Logische Untersuchungen*-ben Husserl a pszichologizmus mint szkeptikus relativizmus bírálatában szélsőségesen elutasított mindenfajta antropologizmust, beleértve azt a specifikus relativizmusként megjelölt álláspontot is, mely szerint az igazság a mindenkor ítélő lények konstitúciójától, gondolati törvényeitől függ. „Ami igaz – szögezi le – abszolút, »önmagában« igaz; az igazság identikus módon egy, akár emberek vagy nem-emberek, angyalok vagy istenek ragadják is meg ítéleteikben. Erről az ideális egységként értett igazságról – a fajok, individuumok és élmények reális sokaságával szembeállítva –, erről szólnak a logikai törvények, s erről beszélünk mi mindannyian, föltéve hogy nem vagyunk relativista módon összezavarodva”. (Edmund HUSSERL, *Logische Untersuchungen*, I., Niemeyer, Tübingen, 1980, 117–118. [36. §.])

tól radikálisan eltér: a konkrét embert, a konkrét ember tapasztalatát transzcendálja, már befejezett, elkészült világot tart szem előtt, mely az ember szabadságával ilyenformán nemigen tud mit kezdeni, s melyben a jövő lezárt. Ilyen körülmények között e szabadság visszaparlésének kísérlete nem jogtalanul hivatkozhat a humanizmus tradíciójához való kapcsolódásra. (Közbevetőleg érdemes megjegyezni: sajátlagos, avagy bővebben tematizált humanizmusfelfogásról nemcsak Gadamer-nél, de Sartre-nál sem igen beszélhetünk. A humanizmus az, amivel magyaráznak – elsődlegesen nem őt magyarázzák, fogalmaztam e tanulmány első részében Gadamer-t illetően, s ez jórészt Sartre-ra is érvényes: Gadamer a szellemtudományokat, Sartre az egzisztencializmust vonatkoztatja vissza a humanizmusra.)

A Sartre-t ért vádak persze Heidegger számára sem ismeretlenek. Fő műve megjelenését követően a húszas évek végén és a harmincas évek elején – mértékadó módon pedig a nemzetiszocialista hatalomátvételt követő években – neki is felróták úgymond pesszimizmusát, nihilizmusát, azt, hogy túl sötét képet fest az emberről, meg általában is a semmiről filozofál.¹⁶ Heidegger gondja ettől mégis tökéletesen eltérő. Filozófiáját, illetve fő művét a kor (Husserl is beleértve) antropológiaként, egzisztenciafilozófiaként fogadta. Ha az ittlét analitikája az embert állította a középpontba, mindazonáltal – hangsúlyozta Heidegger a fő mű megjelenését követő években – nem az ember mint olyan önmagában a lényeges. Ami az „antropocentrikus álláspontot” illető szemrehányást vagy téves értelmezést illeti, a *Lét és idő*ben az „ember” oly módon kerül a középpontba, emelte ki már az 1929-ben megjelent *Vom Wesen des Grundes*ben, hogy semmissége a létező egészében mindenekelőtt problémává válhat és kell is, hogy váljék.¹⁷ A háború utáni humanizmusellenes álláspontnak tehát megvannak az előzményei Heideggernél, gondolkodása középpontjában kezdettől fogva inkább a lét, semmint az ember áll. Ám a léthez önmagában, az embert úgyszólván megkerülve nem juthatunk el: e tézis egész gondolkodói útja számára meghatározó marad, és kései gondolkodása számára sem válik a legcsekélyebb mértékben sem kérdésessé – egy fenomenológián alapuló filozófia számára ebben a tekintetben végzetes naivitásról volna szó. Ember és lét mind Heidegger, mind Sartre számára egymással szorosan összekapcsolódik – mindketten végül is fenomenológusok és mindkettőjük fő műve fenomenológiai ontológiaként érti magát¹⁸ –, ezen egységen belül azonban az adott

¹⁶ Amint azt Heidegger a *Mi a metafizika* című székfoglaló előadásához 1943-ban írott utószóban összefoglalóan megjegyzi, az előadást – amennyiben középpontjába a semmi fogalmát állította – úgy fogták fel, mint ami „a semmi filozófiája”, „kiteljesedett »nihilizmus«, avagy „a szorongás filozófiája”, mely megbénítja a cselekvést (GA 9: 305.; lásd ugyancsak GA 49: 31. skk., 55. skk.; GA 65: 283. skk.).

¹⁷ GA 9: 162. Lásd ugyancsak a Cassirerrel folytatott davosi vitában (GA 3: 291.).

¹⁸ Lásd ehhez tanulmányomat: FEHÉR M. István, *Sartre és Heidegger. A fenomenológiai ontológia kétfajta felfogása*, Pro Philosophia 46. (2006), 3–34. (<http://www.c3.hu/~prophil/profi062/feher.html>)

pillanatban Sartre az emberre, Heidegger a létre helyezi a hangsúlyt, s e hangsúlyeltolódás vélhetően belejátszik a humanizmus iránti állásfoglalásukba. A humanizmusához való viszonyhoz csak távolról kapcsolódik, de mégiscsak kapcsolódik, így egy rövid utalás erejéig megemlítendő, hogy Sartre társadalmi aktivitásra, közéleti tevékenységre hajló – a humanizmus melletti elkötelezettségével összefüggő, abból bevallottan következő – új állásfoglalásában éppúgy szerepet játszhat az a tény, hogy a háború előtt filozófiai okokból föltűnő közönyt tanúsított a közéleti-világi tevékenység iránt,¹⁹ mint Heideggernek a társadalmi-világi aktivitástól való elfordulásában (az ember a „lét pásztora”, akinek jellegzetes beállítottsága a *Gelassenheit*) saját korábbi, elsősorban 1933-as szerepvállalásának nem annyira kudarca, mint eredménytelensége, sőt értelmének visszajára fordulása.²⁰ A két gondolkodó útja ebben a tekintetben egymással ellentétes irányban halad, s e ponton mintegy keresztezi egymást. A világ – a világi tevékenység – felé való fordulás vagy a tőle való elfordulás laza szálakkal kapcsolódik a humanizmus iránt tanúsított attitűdhöz. A humanizmus melletti elköteleződés elősegítheti a világ felé való fordulást, a humanizmus kritikája a tőle való elfordulást.

Az 1946-ban napvilágot látott *Az egzisztencializmus az humanizmus* című írás innen szemlélve bizonyos értelemben már maga is Sartre közéleti tevékenysége részének, jelesül nyitányának fogható fel. Ebben az írásban – mely eredetileg előadás formájában hangzott el 1945. október 29-én, s a terem olyannyira zsúfolt volt, hogy többen elájultak, s az általános megindultságban vagy harminc széklet összetörték –, Sartre népszerű formában ismertette és védelmezte filozófiai tanait. A népszerű írás elsősorban *A lét és a semmi* azon gondolatait emelte ki, melyek az embert aktív, cselekvő, sorsát tudatosan alakítani képes, semmilyen transzcendenciára rá nem utalt lényként mutatják be; s azt igyekezett bizonygatni, hogy az egzisztencializmus sem nem kvietizmus, sem nem szubjektivizmus. A teizmust és a determinizmust Sartre ugyanazon érvekkel véli támadni: mindkettő, írja, az embertől független értékek transzcendens tanát védelmezi; a lényeg megelőzi

¹⁹ Simone de Beauvoir önéletrajzi visszapillantása Sartre attitűdjét is jól szemléltetheti: „Engem is meghódított a forradalom gondolata, de kizárólag negatív oldalával; kívánatosnak tűnt az egész társadalom radikális felrúgása; de magát a társadalmat most sem értettem jobban, mint ennek előtte. És továbbra is közömbös maradtam a világ eseményeivel szemben. [...] Továbbra is alárendeltem a szociális kérdéseket a metafizikának és az erkölcsnek: Minek az emberiség boldogságával törődni, ha nincs értelme létének?” (Simone de Beauvoir, *Egy jóházból való úrilány emlékei*, Irodalmi, Bukarest, 1967, 223. skk.) Sartre korai nézeteit jól tükrözi egy a *Nouvelles littéraires*-ben megjelent hozzászólása, melyben elhangzik a későbbi híres sartré-i téma: „Szabadok vagyunk, ha úgy tetszik, de tehetetlenek”. (Uo., 324. skk.)

²⁰ Heidegger rektori tevékenysége bizonyos közéleti szerepvállalást jelent, ám „Heidegger sohasem volt aktivista” – írja Lukácsal vitatkozva Sartre (Jean-Paul Sartre, *A módszer kérdései = Módszer, történelem, egyén, Válogatás Jean-Paul Sartre filozófiai írásaiból*, vál. TORIDAI ZÁDOR, ford. NAGY Géza, Gondolat, Budapest, 1976, 133.)

szerintük a létezés, vagyis az ember (és a dolgok) lényege előzetesen – egy isten vagy a természet által – meg van határozva.²¹ A helyzet ezzel szemben az, érvel Sartre, hogy az ember először létezik, megjelenik a világban, s utána folyamodik csak olyan fogalmakhoz, melyekkel önmagát és világát saját célkitűzései fényében meghatározza. Emberi lényeg tehát nincs: a létezés megelőzi a lényeget (erre a saját filozófiai gondolatait kissé leegyszerűsítve összefoglaló tételre mondja majd később Heidegger – a leegyszerűsítésre maga is kissé leegyszerűsítő módon reagálva –, hogy az nem más, mint egy hagyományos metafizikai tétel megfordítása, s ennél fogva maga is metafizikai jellegű).²² Ily módon persze az ember szabadságra s egyúttal szorongásra van ítélve, mivel semmilyen transzcendens visszajelzést nem kaphat senkitől és semmitől; ha úgy vélné, kap – hangzik a nem csekély hermeneutikai súllyal rendelkező tétel –, akkor is ő volna az, aki meghatározott értelmet, jelentést tulajdonítana neki.²³

²¹ Ugyanebben a hiányosságban szenved Sartre szerint a szabadság első nagy védelmezőjének, Descartes-nak a tanítása is. *A karteziánus szabadság* című 1946-os tanulmánya kifejti, hogy Descartes-nál az ember szabadsága voltaképpen nem más, mint egy *cleve adott* világgal kapcsolatos két lehetséges magatartás: a hozzájárulás vagy beleegyezés-attitűdje, illetve az ítéletek felfüggesztésének, a beleegyezés megtagadásának képessége. Ami hiányzik: a szabadságnak mint *kreativitásnak* a gondolata. Ám Descartes-nak mégis volt erről némi fogalma, állapítja meg Sartre; csakhogy ezt a szabadságot Istenbe toltta át. A descartes-i Isten a legszabadabb az összes istenek közül. Több évszázadnak kellett eltelnie, míg azt a szabadságot lehoztuk az égből, s átadtuk annak, akit megillet, s aki voltaképpen istenbe vetítette ki: az embernek. Vö. Jean-Paul SARTRE, *La liberté cartésienne* = Uő., *Situations*, I., Gallimard, Paris, 1947, 314–335. A tanulmány vége felé egyébként elhangzik a „humanizmus” megjelölés is: azt a Sartre szemében Descartes által megsejtett „igazságot”, mely szerint „az ember az a lény, amelynek megjelenése azt eredményezi, hogy van világ”, Sartre „a humanizmus lényegi alaptételének” [cette vérité, base essentielle de l’humanisme] nevezi. Még korábban pedig, ugyancsak Descartes-tal kapcsolatban, a „teremtő szabadság nagyszerű humanista igenléséről” [magnifique affirmation humaniste de la liberté créatrice] tett említést. (Uő., 321, 334.; lásd Uő., *A szabadságról*, ford. DÉTSZY Mihály, Kossuth, Budapest, 1992, 25, 41.)

²² BH WEG 159. (LH 305.)

²³ A gondolat előzménye megtalálható Kantnál abban a kitüntetetten hermeneutikai (szinte pánhermeneutikai) jellegű megfontolásban, mely szerint a Szentírás lehet bár Istentől inspirált, ennek visszaigazolása, illetve az Írás értelmezése mindenképpen emberi tevékenység, s az is marad. „Mert ha Isten valóban szólna is az emberhez – írja Kant –, az mégsem *tudhatná* soha, ő szól-e hozzá”; erre nézve ugyanis – lévén Isten érzékfölötti lény – nem lehetséges empirikus bizonyíték (Immanuel KANT, *A fakultások vitája*, ford. MESTERHÁZI Miklós = Uő., *Történefilozófiai írások*, Ictus, Budapest, 1996, 401., lásd még 381.: „hogy valami isteni kinyilatkoztatás-e, azt a tapasztalat által kezünkbe adott ismertetőjegyből soha föl nem ismerhetjük”). Azaz: hogy valamely szó vagy beszéd Istentől ered-e, messzemenően emberi értelmezés függvénye. Nem sokat számít továbbá az, ha elismerjük egy szöveg isteni eredetét; hogy pontosan hogyan kell érteni, mit kell tenni, milyen életmód vagy cselekedetek következnek belőle, az földi (emberi) instanciák (pl. az egyház) értelmezésének függvénye. A Biblia ihlettségének kérdése ezen – hermeneutikai – háttér előtt nem annyira megkérdőjeleződik, mint inkább – bizonyos értelemben még rosszabb –: egyszerűen irrelevánssá lesz. Elfogadása vagy elismerése súlytalaná válik. Némileg eltérő

Sartre második világháború utáni gondolkodása és egyre jobban fölerősödő közéleti-politikai tevékenysége *A lét és a semmi* bizonyos elveivel összhangban, még ha, ugyanakkor, bizonyos értelemben egész szellemével ellentétben bontakozik ki. Jóllehet az egész műben keresett, ám minduntalan lehetetlennek, elgondolhatatlannak talált *harmonikus* tudat-világ, magáértvaló-magábanvaló, magáértvaló-másértvaló egység bizonyos passzív beletörődést, a fennálló rezignált elfogadását is lehetővé tette volna – Sartre állandóan érezte, hogy ez elsődlegesen nem elméleti, hanem gyakorlati probléma. A mű utolsó része éppen abból a feltevésből indult ki, hogy noha a keresett egybeesés jelen pillanatban semmiképp sincs – gondolatilag – adva, mégis a magábanvaló világ egyáltalán nem változatlan; s bár ez az utolsó nekifutás is negatív eredménnyel végződött, ez még csak jobban aláhúzta a pusztán gondolati megoldás elégtelenségét. Mindez azt sugallja, hogy az áhított azonosulást előbb (a gyakorlatban) meg kell találni, s majd csak azután lehet fogalmi formába önteni. Miután a magábanvaló minden változása magával hozza ikerpárjának, a magáértvalónak a módosulását is, ez az ember – a filozófus – *itt és most* csak a jelen viszony leírására szorítkozhat. Ahhoz, hogy a kettő között harmonikusabb viszonyt körvonalazhasson, ahhoz neki is – s ami ugyanaz: a világnak is – másnak kell lennie. Ezt viszont persze csak *post festum* lehet jellemezni. Így elmondható, hogy nem nélkülöz gondolkodói következetességet az a paradox tény, hogy Sartre háború utáni gondolkodásának, illetve tevékenységének kibontakozása ellentmond filozófiája bizonyos végkövetkeztéseinek; sőt annak meghaladására, cáfolására irányuló szinte tudatos kísérletként fogható föl. Ennek előzményei pedig megtalálhatók már magában a főműben is: egy filozófus végül is juthat vizsgálódása során olyan eredményekre, melyek kevéssé vonzóznak, ám az adott pillanatban kényszerítő erejűnek tűnnek – hogy a filozófia nem föltétlenül *Wunschdenken* vagy *wishful thinking*, az egy, az adottságok

hangsúllyal, de a dolog lényegét illetően hasonlóképpen látja ezt a mai teológia szemszögéből az Ótestamentum-kutató Ludger Schwienhorst-Schönberger: „Az Írás ihletettségének fogalma”, írja, „a kortársi egzegézis gyakorlati munkájában szinte semmiféle szerepet nem játszik. Nem ismert számomra az Ó- vagy Újtestamentum egzegézisének módszereibe történő egyetlen olyan bevezetés sem, amely az Írás ihletettségének kérdését külön tematizálná. Az írásértelmezés mindennapos munkája számára az inspiráció tana különben is használhatatlannak tűnik: úgy jelenik meg, mint amit nem lehet operacionalizálni. A kérdés a bibliai szövegek eredeti jelentését illeti. E jelentést nem ritkán a történeti szerző intenciójával azonosítják. Hogy a szerző ihletett volt-e vagy nem, a szöveg *megértésének* szempontjából tökéletesen jelentés nélküli.” (Ludger SCHWIENHORST-SCHÖNBERGER, *Was heißt heute: Die Bibel sei inspiriertes Wort Gottes?*, zur Debatte. Themen der Katholischen Akademie Bayern 36. (2006/1.), 28. Kiemelés tőlem.) Más szóval annak állítása, hogy a Szentírás szövege isteni ihlettségű, még nem világosít fel ezen szöveg *jelentését*, *értelmét* illetően. Az az állítás, hogy az Írás igaz, mert ihletett – vagy ihletett s így igaz, hiteles –, nem igazít útba (illetőleg nagyon is tág játékerteret biztosít) abban a tekintetben, hogyan kell *értenünk* (nekünk itt ma) az inspirált szöveget.

fegyelmezett leírására szorítókozó fenomenológus számára végül is fokozottan érvényes –; s ezen eredmények meghaladását – amire adott pillanatban nem lát módot – célul tűzheti önmaga elé.

A népszerű előadás ugyanis nem csupán rövid formában, helyenként az egyszerűsítésektől vagy a kihívó és provokatív megfogalmazásoktól sem visszariadva összegzi a hétszáz oldalas egzisztencialista főmű gondolati anyagát, de a hangsúlyokat is időnként megváltoztatja. Az az állítás, mely szerint szabadságunk „embertársaink szabadságától függ és az ő szabadságuknak a mienk az előfeltétele”, vagy hogy „mi mindig csak a jót választjuk, és semmi sem lehet számunkra jó anélkül, hogy ne volna mindenkinek az”,²⁴ nem csupán nehezen vezethető le *A lét és a semmi* gondolatvilágából, de inkább vele szembenállni látszik. „A tudatok közti viszonyok lényege nem a *Mitsein*, hanem a konfliktus”,²⁵ hangzott a mű *A másért-való-lét* címet viselő többszáz oldalas harmadik részének egyik jellegzetes konklúziója, most viszont – amint arra éles szemű kritikusok nem mulasztották el felhívni a figyelmet²⁶ – Sartre az előadásban egyfajta előre meghatározott harmóniát látszik jóindulatúan megengedni a tudatok között, illetve szabadság és szabadság között, s nem veszi kellőképpen figyelembe *A lét és a semmi* által sugallt következtetéseket. A fenti megállapítás után nem sokkal azonban a főműben megtalálható már annak lehetséges megkérdőjelezése, esetleges módosíthatósága is. A következtetés más szóval nem visszavonhatatlanként hangzik el; sokkal inkább olyan állításként, amely most kényszerítő erővel látszik adódni, ám amelyet adott esetben lehetséges – tanácsos, jó vagy kívánatos – volna módosítani. A magáértvaló lehetőségeinek „kivetülése nem határozza meg statikusan a világ egy bizonyos konfigurációját; minden pillanatban meg is változtatja a világot” – írja Sartre, s figyelemre méltó, hogy e megjegyzést épp egy Heidegger-kritika követi. „Ha például Heideggert olvassuk, meglepődve tapasztaljuk, hogy ebből a szempontból hermeneutikai leírásai mennyire nem kielégítőek.”²⁷ Heidegger úgymond hallgatással siklik el afölött a tény fölött, hogy a *cselekvés* a létező ontikus módosulásaihoz vezethet: ez a megfontolás vezeti Sartre-ot arra, hogy a mű következő, negyedik részében egyebek mellett a *cselekvés* lényegét alapos vizsgálatnak vesse alá. S noha ez a vizsgálódás sem vezet a korábbihoz képest gyökeresen eltérő eredményre, a mű záró része az elért eredmények tekintetében ismét in-

²⁴ EH 75–76., 39.

²⁵ LS 509. = EN 470. o. („L'essence des rapports entre consciences n'est pas le *Mitsein*, c'est le conflit.”) Vö. LS 435. = EN 404. („Le conflit est le sens originel de l'être-pour-autrui.”)

²⁶ Lásd Paul RAMSEY, *Jean-Paul Sartre: Sex in Being* = Uő., *Nine Modern Moralists*, A Mentor Book, New York – Toronto, 1970, 94–140., itt 127. skk., s különösen 131.

²⁷ LS 509. = EN 470–471.

gadozni kezd, úgyhogy a mű végül – Heidegger *Lét és időjé*hez hasonlóan – kérdések sorával zárul.

A kvietizmusra való hivatkozás sem teljesen alaptalan. Hiszen a fő mű vége felé az elgondolhatatlannak talált harmonikus tudat-világ, magáértvaló-magábanvaló, magáértvaló-másértvaló egység körül forgó korábbi megfontolásait Sartre a következőképpen összegzi: „Minden emberi valóság passió, amennyiben önmaga elveszejtését vetíti ki abból a célból, hogy megalapozza a létet, s hogy létrehozza egyúttal a magábanvalót, mely elszökik a kontingencia elől, lévén saját alapja, *Ens causa sui*, amit a vallások Istennek neveznek. Így az ember passiója fordítottja Krisztusénak, mivel az ember elveszejteti magát mint embert abból a célból, hogy Isten megszülessen. Ám Isten eszméje ellentmondásos, s így hiábavalóan veszejtjük el magunkat: az ember hiábavaló passió.”²⁸ Amihez kicsit később még a következő megjegyzés is csatlakozik: „[...] minden emberi tevékenység egyenértékű [...] és [...] mindegyik elvileg kudarcra van ítélve. Így tehát teljesen mindegy, hogy valaki magányosan leissza magát, vagy hogy a népeket vezeti”.²⁹ Ám ez a konklúzió is éppannyira esetlegesen meghaladandó következtetésként áll itt.

A két gondolkodó humanizmus-felfogásának korábbi gondolatrendszerük-höz való illeszkedését, konzisztenciáját illető kérdésre ily módon nehéz egyértelmű választ adni. Minden gondolkodás fejlődik, alakul, átépüléseken megy keresztül, melyekben hangsúlyok változnak és helyeződnek át. A humanizmust illető állásfoglalás alapját képező gondolati háttér így mindkettőjünkél részben korábbi szemléletmódjuk egyes elemeire épül, részben új vonásként jelenik meg. Az emberi lét *animal rationale*ként való felfogásával, illetve a *Vorhandenheit*-ontológiával, a létet eltárgyasító metafizikával való szembehelyezkedés Heidegger korai művére teljességgel jellemző, ám e beállításnak humanizmusellenes megfontolások halmazaként való értelmezése s igénybevétele alighanem új fejlemény gondolkodásában. Kultúrkritikai megjegyzések is kezdettől fogva találhatók írásaiban; ám kultúrkritika és humanizmusellenesség azért mégsem azonos egymással. Kultúrkritikát lehet humanista alapon is kifejteni – épp Gadamer rá az egyik legjobb példa, amennyiben művében, pl. az „esztétikai tudat” fölött gyakorolt kritikájában, kultúrkritikai vonások is nyilvánvalóan jelen vannak –, s ebből a szempontból aligha félrevezető a megállapítás, mely szerint a reneszánsz humanisták a maguk módján nem utolsó sorban épp kultúrkritikusok is voltak. Ami Sartre-t illeti, az emberi lét középpontba állítása – párhuzamosan a „nincs emberi lényeg” állítással – nála is korábban megtalálható, s gondolkodására teljességgel jellemző; ez az emberfelfogás ráadásul mindenféle esszencializmus elutasításával alkalmas az

²⁸ EN 662. = LS 720.

²⁹ EN 675. = LS 734.

emberi szabadságnak – a humanizmus szemléletmódjával összhangban – súlyt és méltóságot kölcsönözni. Új és korábbi írásaiból nem levezethető ezzel szemben e szabadság kreativitásának a gondolata.

Amennyiben a „humanizmus” megjelölést Sartre azonban nem csupán saját gondolatrendszeré számára veszi igénybe, hanem ide sorolja mások mellett Heideggerét is, nem lesz haszontalan megemlítenünk, hogy ez sem előzmény nélküli. Ha főművét ebből a szempontból tekintjük át, azt látjuk, hogy egy ponton föl-bukkan egy lényeges utalás, melyet érdemes lesz részletesebben is idéznünk. „Mi vagyok? Egy olyan lény, aki nem saját alapja, aki mint lét más is lehetne, mint ami, mivel nem ő hozza létre saját létét. Saját esetlegességünknek ezt az elsődleges intuíciónak ruházza fel később Heidegger az autentikusból az inautentikusba való átlépés elsődleges motivációjának szerepével. Ez egyfajta nyugtalanság, a lelkiismeret hívása (»Ruf des Gewissens«), a bűnösség érzése lesz. Ami azt illeti, Heidegger leírásából túlságosan is nyilvánvalóan az a törekvés világlik ki, hogy ontológiailag megalapozzon egy etikát, amivel [mindazonáltal a továbbiakban] nem akar foglalkozni, valamint az is, hogy összebékítse saját *humanizmusát* a transzcendencia vallási értelmével.”³⁰ Eltekintve most az etika megalapozására vonatkozó

³⁰ EN 116.: „A vrai dire, la description de Heidegger laisse trop clairement paraître le souci de fonder ontologiquement une Ethique dont il prétend ne pas se préoccuper, come aussi de concilier son *humanisme* avec le sens religieux de transcendant.” Lásd LS 122–123. (Kiemelés tőlem.) Lásd még EN 460, 466. = LS 498, 504., ahol az *humanité* bukkan fel a humanitás kettős értelmében: emberiség-ember(ies)ség, továbbá EN 577. = LS 627., ahol a halál Heidegger általi (hozzávetőleg az interiorizálás értelmében vett) „humanizálásáról” esik szó („Il étaît réservé à Heidegger de donner une forme philosophique à cette humanisation de la mort”). – Ha a humanizmus hagyományos szemléletmódjához kapcsolható egyéb vonásokat keresünk a *Lét és idő*-ben, a lelkiismeret mellett feltétlenül megemlíthető még legalább egy témakör, amelyre Sartre nem hivatkozik ugyan, ám amely mindenképpen humanizmusnak nevezhető jelentéstartalmat közvetít, s a heideggeri mű utóéletében ilyen szempontból meglehetősen nagy hatásra tett szert. A másokkal való létnek (*Mitsein*) arról a formájáról van szó, amelyet Heidegger *Vorauspringen* néven nevez meg (SZ 26. §., 122. o.), és amely a másik ember autentikus gondjára, azaz egzisztenciájára irányul. A *Mitsein* ezen formájában egyszersmind a humanizmus később Gadamer értelmében vett gyakorlati–közösségi jellege is erőteljesen érzékelhető. Ha Gadamer hermeneutikájában a szolidaritás gondolata hangsúllyal jelenik meg (lásd IM 40. skk., Hans-Georg GADAMER, *Vom Wort zum Begriff* (1995) = *Gadamer Lesebuch*, szerk. Jean GRONDIN, Mohr Siebeck, Tübingen, 1997, 100–110., itt: 108, 109.), s ha ilyen jellegű megfontolásai között Gadamer egy helyen „erkölcsi-polgári szolidaritásról” beszél (lásd IM 46.), úgy Heideggernél a *Vorauspringen* éppannyira a szolidaritás körébe tartozó jelenségnek tekinthető, sőt közelebbi szemügyre vételkor az embertársi szolidaritás talán legerősebb formájának: olyannak, amely „egzisztenciális szolidaritásnak” volna nevezhető. Aligha véletlen, hogy a fenomenológia és a pszichoanalízis találkozásából létrejövő *Daseinsanalyse* mint pszichoterápiai iskola Heidegger egzisztenciális analitikájához kapcsolódva leginkább erre a fogalomra tudott építeni. A témakörhöz lásd részletesebben *Vorausspringende Fürsorge – Daseinsanalytik und Psychoanalyse. Beziehungen zwischen Heideggers hermeneutischer Phänomenologie und der Psychotherapie* című tanulmányomat: István M. FEHÉR, *Zwischen Philosophie, Medizin und Psychologie: Heidegger im Dialog mit Medard Boss*, szerk. Manfred RIEDEL – Harald

törekvés vizsgálatától, amely (mint ennek Sartre tudatában is van) inkább Sartre saját gondolja, mint Heideggeré (*A lét és a semmi* épp ennek kilátásba helyezésével zárul), valamint annak, a másodlagos irodalomban bizonyos gyakorisággal föl-bukkanó és visszatérő tézisnek a diszkussziójától, mely szerint az autentikus–in-autentikus lét leírásában Heidegger által használt és ontológiailag semlegesnek szánt fogalmak valójában (jól–rosszul titkolt) etikai–morális töltetet hordoznak: Sartre megjegyzése azt látszik sugallni, hogy az autentikus–inautentikus lét vizsgálata maga, pontosabban az, hogy Heidegger egyáltalán igényként megfogalmaz – majd bizonyos részletességgel ténylegesen is kifejt – egy, az ember számára elérhető lehetséges autenticitásfelfogást, olyat, melyben az ember saját tulajdon létét teljességgel elsajátíthatja, birtokba veheti, azaz pregnáns értelemben önmaga lehet – mindez nem más, mint egyfajta humanizmus. Éspedig annyiban, amennyiben a humanizmus fő gondolja is az, hogy az ember önmagát teljességében elsajátítsa, kibontakoztassa; e kibontakoztatás, „totális önelsajátítás” pedig Heidegger számára – a halálhoz való előrefutásnak, illetve a lelkiismeret hívó szavának elemzése erről tanúskodik – valóban a *Lét és idő* egyik deklarált törekvése. Innen szemlélve Heidegger vonatkozó felfogását talán szokatlan ugyan, de mégsem teljesen jogosulatlan „humanistaként” jellemezni. („Az ember a lét pásztora” tézisben sem volna lehetetlen – amint erre még a következőkben kitérek – az ember önelsajátításának törekvését is megpillantani.)

Vizsgálódásaink arra a következtetésre vezetnek, mely szerint a humanizmusnak a történelmi tradícióban, illetve az adott korban megfogalmazott önértelmezéseire tekintettel mind Sartre, mind Heidegger bizonyos joggal foglalja el az általa választott – humanizmus melletti, illetve a humanizmussal szembenálló – pozíciót, ahol is mindazonáltal nem annyira maga az állásfoglalás: nem a humanizmusra való vonatkoztatás vagy a hozzá való (pozitív vagy negatív) viszonyulás (hiszen az a humanizmus mindenkor alapul vett előzetes megértésén múlik, valamiféle dogmatikus humanizmus–meghatározás pedig nem létezik), mint inkább az elfoglalt álláspont körvonalazta perspektíva pozitív jellemzése az, amelyet elsődlegesen szem előtt kell tartanunk, illetve meg kell ítélnünk.

Ha – mint fentebb állítottam – a humanizmus Sartre általi előzetes megértése, valamint saját nézőpontjának „egzisztencialista humanizmusként” való ezzel összefüggő jellemzése gyökeresen eltér attól, ahogy Heidegger a humanizmus fogalmát a tőle való kritikai elhatárolódás során alapul veszi és tematizálja, ha tehát radikálisan különböző megközelítési módokról van szó, akkor ebből az következik, hogy mind Sartre humanizmus melletti kiállítását, mind Heidegger humaniz-

SEUBERT – Hanspeter PADRUTT, Böhlau, Köln–Weimar–Berlin, 2003, 183–204. (*Collegium Hermeneuticum. Deutsch-italienische Studien zur Kulturwissenschaft und Philosophie* 9.)

muskritikáját el lehet fogadni, illetve megszívlelendőnek lehet tartani anélkül, hogy ellentmondásba kerülnénk, vagy hogy a kettő közötti választásra kényszerülnénk. A humanizmus Sartre általi előzetes megértésére, tematizálására Heidegger alig reagál – az a jószerivel egyetlen érdemi ellenvetése, mely szerint Sartre tétele, „az egzisztencia megelőzi az esszenciát”, mint egy hagyományos metafizikai tétel megfordítása maga is metafizikai jellegű, túlzottan szó szerint veszi Sartre-nak a népszerű előadásban kifejtett, saját bonyolultabb nézeteit drasztikusan leegyszerűsítő állítását – , így nem zárja ki annak a lehetőségét, hogy Sartre humanizmusfogalmát alapul véve, e humanizmusfogalom felől akár humanistának is tarthassuk. Az embernek –,ésszerű állat” helyett – a „lét pásztoraként” való meghatározása vajon maga is nem egyfajta – legfőljebb eltérő – embermeghatározás?³¹ Vajon nem nevezhető-e ez is egyfajta „humanizmusnak”? Figyelemre méltó, hogy Heidegger nem zárja ki ezt a lehetőséget. Ha Sartre „egzisztencialista humanizmusról” beszélt, akkor Heidegger most óvatosan és kétértelműen ugyan, de – az értelmezők figyelmét e tény általában el szokta kerülni – nem utasítja el magát a terminust, sőt megengedi: „Ez egy olyan humanizmus, amely az ember emberiségét a léthez való közelség felől gondolja el.”³² Nem a megnevezés a lényeges, hanem a dolog maga.

Innen szemlélve az ember lényege az *ex-istentia* volna – az önmagán való túllépés, a kiállítás a lét igazságába³³ –: az ember nagysága, kitüntetettsége, méltósága ez. Nem az ember a lényeges, hanem a lét – ám ember nélkül (az első korszakban: létmegértő, a másodikban: a létet őrző ember nélkül) nincs lét. Az ember a lét pásztora, ám pásztor nélkül nincs nyáj. Hogy Heideggernek a humanizmussal az a gondja, hogy „az ember humanitását nem helyezi elég magasra”,³⁴ már tudjuk. Gondolkodásának alaptézise, mondja Heidegger egy késői interjúban, az, hogy a lét rászorul az emberre, szüksége van rá, s hogy fordítva: az ember csak annyiban ember, amennyiben a lét megvilágítottságában áll.³⁵ Az emberről túl keveset mondunk, azaz leértékeljük, ha csak úgy önmagában tekintjük, és a léthez való vonatkozást nem gondoljuk hozzá.³⁶ Az, hogy az ember lényege a lét igazsága

³¹ A *Gadamer on Humanism* című tanulmányában Grondin ezt a megjegyzést némi Heidegger-ellenes élel fogalmazza meg. (Lásd GRONDIN, *Gadamer on Humanism*, 157–171., itt: 164.)

³² BH WEG 173. (LH 316.)

³³ BH WEG 155. skk. (LH 301. skk.)

³⁴ BH WEG 161. (LH 306.); vö. BH WEG 176. (LH 318–319.)

³⁵ „Und der Grundgedanke meines Denkens ist gerade der, daß das Sein [...] den Menschen *braucht* und daß umgekehrt der Mensch nur Mensch ist, sofern er in der Offenbarkeit des Seins steht. [...] Man kann nicht nach dem Sein fragen, ohne nach dem Wesen des Menschen zu fragen”. (Richard WISSER, *Das Fernseh-Interview = Antwort*, 21–28., itt: 23.)

³⁶ Lásd Martin HEIDEGGER, *Zur Seinfrage*, GA 9: 407. Lásd Uó., *Was heißt Denken?*, Niemeyer, Tübingen, 1954, 73–74.

számára lényeges, ám eközben mégsem az ember áll a középpontban, nevezhető Heidegger szerint akár egyfajta (persze „sajátos”) humanizmusnak is.³⁷ Az ember lényege, nagysága abban áll, hogy több mint ember,³⁸ hogy az ember képes valami nála magasabbat, nagyobbat elismerni,³⁹ s ez végtére is az emberről mond ki valamit, talán valami lényegeset. Vajon nem lehetséges-e, teszi fel Schelling-előadásain Heidegger a kérdést, hogy az emberre épp az jellemző: minél inkább, minél eredetibben önmaga, annál kevésbé pusztán csak – avagy legelsősorban is – önmaga?⁴⁰

Sartre és Heidegger vonatkozó gondolatainak értelmezésekor tehát nem a humanista jelzőn áll vagy bukik a dolog – a humanizmus-levél egy pontján Heidegger is azt írja, „föltéve, hogy a megnevezésen egyáltalán valami múlik”⁴¹ –, sokkal inkább azon, milyen állítások hangzanak el – mondjuk – az emberről vagy a létről: a dolog maga az érdekes, nem a botanikai-zoológiai besorolás. Sem Sartre, sem

³⁷ BH WEG 176. (LH 318–319.)

³⁸ BH WEG 172. (LH 316.)

³⁹ Vö. GA 39: 146.; GA 45: 12.

⁴⁰ Vö. Martin HEIDEGGER, *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*, s. a. r. Hildegard FEICK, Niemeyer, Tübingen, 1971, 197. Lásd Uő., *Schelling értekezése az emberi szabadság lényegéről*, ford. BOROS Gábor, T-Twins, Budapest, 1993, 340. A humanizmus „emberközpontúságot”, „evilágot” előtérbe állító álláspontjának kétértelműségére Russell filozófiatörténetének egy megjegyzése alkalmas rávilágítani. A kereszténység egy olyan vélekedést népszerűsített, írja Russell, mely a sztoikusok tanításában már benne rejtett, de az antikvitás általános szellemétől idegen volt – azt a vélekedést, mely szerint az ember Isten iránti kötelessége lényegesebb az ember iránti kötelességénél. Ez a vélekedés – hogy „inkább Istennek kell engedelmeskednünk, nem pedig az embernek”, ahogy Szókratész és az apostolok mondták – túlélte Konstantinusz megtérést, mivel a korai császárok ariánusok voltak vagy hajlottak az arianizmusra. A bizánci birodalomban ez a vélekedés látens maradt, miként a belőle kinövő orosz birodalomban is, mely a maga kereszténységét Konstantinápolyból származtatta. Ám Nyugaton, ahol a katolikus uralkodókat majdnem közvetlenül eretnek barbár hóditók váltották fel, a vallási elkötelezettségnek a politikai elkötelezettséggel szembeni elsőbbsége fennmaradt, s bizonyos értelemben a mai napig fennáll. (RUSSELL, *l. m.*, 13.) Russell észrevétele magyarázatkísérletként fogható fel világi és egyházi hatalom Nyugat-Európára jellemző kettősségére, mely Keleten nem állott fenn, s amely egyszerre az újkori tudomány kifejlődésének is fontos előfeltételévé vált. Jelen összefüggésben számunkra az a fontos, hogy az „inkább Istennek kell engedelmeskednünk, nem pedig az embernek” elv a humanizmussal szemben állani látszik, míg humanistának az ellenkező elv volna tekinthető: „inkább az embernek kell engedelmeskednünk, nem pedig Istennek”. Úgy tűnik az utóbbi képviselné az evilág felé fordulást, míg az előbbi az evilágtól elfordulva a túlvilágra szegezi a tekintetét. Ám érdemes meggondolni, hogy az „inkább az embernek kell engedelmeskednünk, nem pedig Istennek” elv a barbár elnyomónak, a zsarnoknak való engedelmisségre is sarkallhat, míg a fordítottja – „inkább Istennek kell engedelmeskednünk, nem pedig az embernek” – ellenállást képviselhet az önkény, a zsarnokság ellen. A kétértelműség az emberfogalom tökéletes meghatározatlanságában rejlik: az embert – az evilági, empirikus embert – nagyra helyezni, kiütetett pozícióba emelni – lehet adott esetben a zsarnoknak, a mindenkori esetleges uralkodónak vagy hatalomnak való (alkalmasint feltétlen) behódolás jelszava is.

⁴¹ BH WEG 165. (LH 309.)

Heidegger nem volt a szó specifikus vagy szűkebb értelmében vett humanizmus-kutató, viszont mindketten fenomenológusok voltak (ami annyit tesz, hogy az embertől nem tudtak eltekinteni). A humanizmus fogalmával mindketten koruknak (koruk műveltségének, tudományosságának) a szóhasználatában – a Heidegger által hangsúllyal használt „Ausgelegtheit”-ban, „öffentliche Ausgelegtheit”-ban⁴² – találkoztak, s ez alkotta hozzá való viszonyulásuk kiindulópontját.⁴³ Azt is alighanem megállapíthatjuk: Heidegger humanizmustól való elhatárolódása korántsem olyan egyértelmű és határozott, mint Sartre mellette való kiállása, miközben kettőjük közül a történeti dimenzió figyelembe vétele Heideggernél lép inkább az előtérbe (aminek a két gondolati beállítottság eltérő jellegén túlmenően oka lehet az alkalom is; az, hogy Heideggernél a levélforma korlátozottan bár, de mégis több kifejtési lehetőséget biztosít, mint Sartre számára a népszerű előadás sokkal kötöttebb formája).

* * *

A dologra helyezett hangsúlyt illető következtetést indokolhatja egy további – historiográfiai – megfontolás is. Eszerint létezik olyan humanizmustörténeti interpretációs perspektíva, amely Heideggerrel – s az általa elfoglalt hermeneutikai kiindulópontot – a humanista tradícióhoz közelállónak mutatja (Gadamer esetében erre persze nincs szükség). A jeles reneszánsz-kutató és Heideggerrel is hosszú ideig kapcsolatban álló Ernesto Grassi (aki 1942-ben az általa szerkesztett *Geistige Überlieferung* című folyóirat második számában a nemzetiszocialista hatóságok intervenciói ellenére jelentette meg Heideggernek Platón igazságfelfogásáról szóló tanulmányát, melynek idézését és recenzálását azután ugyanezen hatóságok megtiltották) például a költészet szerepének fölértékelésében „meglepő párhuzamokat” vél felfedezni az itáliai reneszánsz humanizmus és a kései Heidegger gondolkodása között.⁴⁴

⁴² Vö. pl. SZ 15–16., 167. skk., 174, 187, 222, 252, 254, 299., különösen pedig 169. és 383.

⁴³ Természetesen ha humanizmus-kutatók lettek volna, ez sem változtatna azon, hogy csak koruk tudományos praxisának és szóhasználatának – a kulni „normál tudománynak” – a keretei között lett volna hozzáférésük kutatásuk tárgyához, a humanizmushoz vagy a reneszánszhoz. Másfelől pedig ebben az esetben is – önálló kutatásuk fényében – radikálisan eltérő humanizmusfogalmakhoz juthattak volna el, mint ahogy humanizmus-kutatók esetében ténylegesen is ez volt a helyzet (ezt röviden nemcsak a szövegben is megpróbálom illusztrálni), s ahogy minden egyéb kutatási terület esetében is ilyesmi oly gyakran előfordul. Ha valaki egy adott terület kutatója, ez nem azt jelenti, hogy ő rendíthetetlen bizonyossággal tudja, hogyan állnak a dolgok, hanem (ha valóban művelt, azaz széles látókörű) inkább azt, hogy képes az adott kutatási területen alternatívákat és értelmezési lehetőségeket érzékelni.

⁴⁴ Ernesto GRASSI, *Heidegger and the Question of Renaissance Humanism: Four Studies*, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton, 1983, 1988², 31. (*Medieval & Renaissance Texts & Studies* 24.) Heidegger humanizmus-levélének keletkezési körülményeiről és szövegvarián-

Hogy Heidegger túlnyomórészt elhatárolódott a humanizmustól, annak Grassi szerint az az oka, hogy Heidegger a humanizmus hagyományos értelmezéséhez tartotta magát, melyet számára elsősorban Ernst Cassirer és Paul Oskar Kristeller közvetítettek. Cassirertől ered az a – Grassi szerint téves – értelmezés, mely szerint a humanizmus a kibontakozó újkori filozófia episztemológiai nézőpontjának jegeit mutatja, míg Kristeller a humanizmusban elsősorban a Platonhoz és a platonizmushoz való kapcsolódást emeli ki. Mivel Heidegger mind az újkori filozófia episztemológiai optikájával, mind a – metafizikával azonosított – platonizmussal kritikusan állt szemben, így könnyen juthatott humanizmusellenes álláspontra.

Nem lesz haszontalan Grassi vizsgálódásait részletesebben is idéznünk. „A humanizmus hagyományos értelmezése – akár az ember újfajta önmegnyilatkozásaként, olyasfajta antropológiaként, amely episztemológiai problémákat tartalmaz, akár a platonizmus vagy a neoplatonizmus, s így a nyugati metafizika megújításaként –, ez az, ami Heideggert eme tradíció iránti negatív ítéletéhez vezette.”⁴⁵ A humanizmus-levél ama megállapításai, melyek a humanizmust a metafizikával hozzák összefüggésbe, azt mutatják, hogy Heidegger a humanizmust „az ember felületes újrafelfedezéseként értette”.⁴⁶ A költészet szerepét Grassi szerint a humanizmus hasonlóképpen értette, mint Heidegger, olyan műként, amely megnyilvánít és napfényre hoz; a humanizmus továbbá megpróbált megszabadulni a hagyományos metafizikai argumentumoktól.⁴⁷ „A humanizmus egy évszázaddal ezelőtt megindult tanulmányozása óta – Burckhardtól és Voigtól Cassirerig, Gentiléig és Garinig – a tudósok a humanizmus lényegét az embernek és értékeinek az újrafelfedezésében pillantották meg. Ez az elterjedt értelmezés az oka annak, hogy Heidegger ismételten vitába bocsátkozott a humanizmussal, mint egyfajta naiv antropomorfizmussal. A humanizmus egyik fő problémája azon-

sairól lásd Grassi bevezetését: Uő., *Einführung in die humanistische Philosophie*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1986.; továbbá: Franco VOLPI, *Nota introduttiva* = Martin HEIDEGGER, *Lettera sull' „umanismo”*, ford. Franco VOLPI – Petra DAL SANTO, Adelphi, Milano, 1995, 11–27.

⁴⁵ Ernesto GRASSI, *Heidegger and the Question...*, 31. Cassirer reneszánszértelmezésével szembeni fenntartásait Grassi másutt is kifejezésre juttatta; lásd Ernesto GRASSI, *A humanista tradíció: a „res” és a „verba” egysége*, ford. SZÉKELY László, Athenaeum, I. (1992/2.), 53–95., itt: 54. A reneszánsz humanizmusból manapság annyi látszik, amennyit az újkori filozófia visszapillantó módon látni enged belőle: „Descartes és az őt követő modern gondolkodás által világosan kifejtett eszmék többé-kevésbé homályos megsejtését”. „Cassirer ugyanis a humanizmus és a reneszánsz filozófiai jelentőségét speciálisan az ismeretelmélet problémája felől vizsgálja, s úgy értékeli e korszak filozófiáját, mint amely mindenekelőtt ezt a problémát sejtette meg”. (Uő.) Grassi láthatóan egyfajta hermeneutikai destrukció révén igyekszik eljutni a humanizmushoz, hozzávetőleg úgy, mint Heidegger Arisztotelészhez és a görögökhöz, tudniillik az elfedő interpretációtörténet átugráásával és a tradíció zárójelbe tételével.

⁴⁶ GRASSI, *Heidegger and the Question...*, 32.

⁴⁷ Lásd Uő., 78. Vö. még Uő., 51.

ban nem az ember, hanem az eredeti kontextus kérdése, az a horizont vagy »nyitottság«, amelyben az ember és világa megjelenik. A figyelemre méltó dolog, ami fölött elsiklik a pillantás, az, hogy ezekkel a problémákkal a humanizmusban nem a hagyományos metafizikával való logikai spekulatív konfrontáció eszközeivel foglalkoznak, hanem a nyelv, s elsősorban a költői nyelv értelmezésének és elemzésének révén.⁴⁸ „A költészet nem irodalmi jellegét állító heideggeri tézist először az itáliai humanizmus fogalmazta meg. [...] a filozofálás újfajta formája kezdődött el, amelynek nincs sem a platonikus vagy arisztotelianus hagyományhoz, sem a későbbi racionalisztikus kísérletekhez, melyek Descartes-tal indultak útra, s a filozófiát és a tudományt új alapokra kívánták fektetni. A Descartes-tal kezdődő újkori gondolkodás visszatért a tradicionális sémákhoz, s mindent megtett annak érdekében, hogy a humanista tradíciót maga mögé utasítsa”.⁴⁹ – Az embernek *animal rationale*ként való hagyományos metafizikai meghatározását illető fenntartások a fiatal Heideggernél a modern tudomány és episztemológia teoretikus, objektíváló beállítódása elleni kritika keretében kerülnek kifejtésre, e beállítódás azonban a reneszánsz humanizmus skolasztikától és a skolasztikus metafizikától való elfordulására legalább annyira jellemző volt.⁵⁰ Ily módon – a humanizmus ezen másfajta előzetes megértése alapján – lehetővé válik Heidegger humanizmussal szembeni kritikus attitűdjének a mérséklése, sőt gondolkodásának a humanista tradícióhoz való kapcsolása.⁵¹

⁴⁸ Uo., 17.

⁴⁹ Uo., 92–93. A humanista tradíciót Grassi láthatóan az újkori filozófiával szembenállónak tekintti, más szóval, számára az utóbbi nem annyira az előbbi folytatása, mint inkább szakítás vele. Ebben az értelemben beszél másutt a humanista tradíció „antikarteziánus jellegéről”. (GRASSI, *A humanista tradíció*, 66.)

⁵⁰ Lásd ehhez például Paul Oskar KRISTELLER – John Herman RANDALL, Jr., *General Introduction = The Renaissance Philosophy of Man*, szerk. ERNST CASSIRER – Paul Oskar KRISTELLER – John Herman RANDALL, Jr., Chicago UP, Chicago–London, 1948, 1971¹², 1–20., itt: 4–5.

⁵¹ A kutatók körében eltérő annak a megítélése, hogy Gadamernek a humanista tradícióhoz való viszonyulása az *Igazság és módszer* első fejezetében vajon felfogható-e egyfajta Heidegger-kritikaként, illetve hogy lehetséges-e ezen a ponton Gadamert Heideggerrel szembeállítani. Jean Grondin erre látszik hajlani, amikor azt írja: „Tömören fogalmazva a tézist, Gadamer humanista, Heidegger nem az”. „Még ha Gadamer nem foglalkozik is kifejezetten Heidegger humanizmust illető állásfoglalásával [...], egész filozófiai szemléletmódját a humanizmus védelmeként lehet érteni, s így válaszként a humanista tradíció Heidegger általi elutasítására” (GRONDIN, *Gadamer on Humanism*, 157, 160–161.). Noha Grondin a tézis kibontásakor több ponton is árnyalja álláspontját, s számos lényeges és megszívlelendő vonatkozásra hívja fel a figyelmet – végkicsengésben pedig egy olyan tételt fogalmaz meg, mely számomra jelentősnek tűnik és igen közel áll a jelen tanulmányban képviselt állásponthoz („a hermeneutika nem más, mint humanizmus”) –, ez a szembeállítás mindazonáltal benyomásom szerint túl kielezett (mivel nem utolsósorban előfeltételezettnek veszi azt, amit jelen tanulmány – Sartre és Heidegger tekintetében – éppen hogy tanácsosnak lát kérdésessé tenni, nevezetesen azt, hogy ami mellett az egyik gondolkodó kiáll, alapjában véve egyjelentésű azzal, amit a másik elutasít). E szembeállításra, egyébiránt, mint „konfrontatív” állí-

Ezt a Grassi vizsgálódásai nyomán adódó konklúziót tovább erősíthetik, és elvi síkra emelhetik a következő megfontolások, melyek közelebbről humanizmus és hermeneutika összefüggését, pontosabban a humanizmusnak a hermeneutika heideggeri–gadameri formájával való összefüggését, szoros kapcsolatát mutathatják.

Gadamer vonatkozó gondolatainak jelen írás I. részében végzett rekonstrukciójakor már szó esett róla: a képzésnek, művelődésnek (*Bildung*) a humanizmus számára középponti jelentőségű fogalma azt jelenti, hogy itt nem pusztán ismeretszerzésről vagy ismeretek gyarapításáról van szó, hanem arról, hogy ezen ismeretek képeznek, alakítanak, művelnek bennünket, alapvető változást idéznek elő, más szóval egy képzett, művelt embernek nemcsak ismeretei vannak, hanem általuk együttal másmilyenné, *megváltozott* emberré, éppenséggel „keltkezett lété” lesz.⁵² Ugyancsak szó esett róla, hogy e felfogás alapvető fontosságú a hermeneutikai megértésfogalom számára, amennyiben a hermeneutika XX. századi ontológiai fordulata Heideggernél – majd Gadamernél – a megértés fogalom ontológiai átalakítása vagy radikalizálása köré összpontosul. Amikor az ember megért valamit, nem egyebet ért meg, mint azt, hányadán áll a világgal, hogyan állnak a dolgok az ő szempontjából.⁵³ Eszerint a megértés létmód, megérteni, bizonyos megértés-

tásra a tanulmányt követő válaszában Gadamer maga is némi meglepődéssel reagált, azaz, úgy tűnt, nem ért vele egyet (lásd *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, 171.). Joel Weinsheimer ezzel szemben úgy fogalmazott, hogy Gadamer fő művének humanizmus-fejezete olyan „válaszként olvasható Heidegger humanizmus-levelére, amely Heidegger humanizmus-kritikáját mint elvileg helytállót elfogadja, ám ugyanakkor azt mutatja meg, hogy a történeti humanizmus kevésbé volt »humanista« annál, amint azt Heidegger feltételezte” (Joel C. WEINSHEIMER, *Gadamer's Hermeneutics. A Reading of Truth and Method*, Yale UP, New Haven, 1985, 73.). Donald Philipp Verene végül úgy véli, Weinsheimer részéről az „elvileg helytálló” („correct in principle”) megfogalmazás Heideggerrel szemben tanúsított túlzott előzékenység, engedékenység vagy nagyvonalúság – egyfajta „kegyeleti aktus” („act of piety”) –, amit Gadamer szövege nem igazol vissza, s véleménye szerint Grassinak igaza van abban, hogy „Heidegger humanizmuskritikája a humanizmus lényegének félreértésén alapszik” („based on a misunderstanding of what humanism really is”) – itt viszont ő élezi ki Grassi megfogalmazását egy olyan irányban, amit meg Grassi szövege nem igazol vissza. (Donald Philipp VERENE, *Gadamer and Vico on Sensus Communis and the Tradition of Humane Knowledge = The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*, 137–153., itt: 152.)

⁵² A *Bildung* lényegének egyik véleményem szerint legszebb és legtalálhatóbb megfogalmazása így hangzik: „Bildung ist das, was übrig bleibt, wenn man alles Gelernte vergessen hat” („A *Bildung* az, ami megmarad azután, hogy az ember minden tanult dolgot elfelejtett”) Lásd Helmut THIELICKE, *Die erzieherische Verantwortung der Universität, Grundfragen der Hochschulreform*, Mohr, Tübingen, 1952, 21. [*Philosophie und Geschichte. Eine Sammlung von Vorträgen und Schriften aus dem Gebiet der Philosophie und Geschichte*, 75.]. Az idézett mondás Georg Kerschensteinertől származik, aki 1918-tól a pedagógia professzora volt Münchenben, s akinek a művei között található egy, *Theorie der Bildung* című monográfia (1926, 1931²). Thielicke idézett írása eredetileg a tübingeni egyetem rektoraként az 1951/52-es téli szemeszter megnyitóján tartott ünnepi beszédként hangzott el.

⁵³ SZ 31. §., 144.: „Az ittlét olyképpen létezik, hogy már mindig is megértette, avagy nem értette meg, hogy ilyen vagy olyan módon van. Mint efféle megértés, »tudja«, hányadán áll önmagával” („Das

sel rendelkezni annyi, mint meghatározott módon lenni; amit megértünk, az visszahat magára a megértőre és átalakítja őt. Annak a létét, aki megért, a megértés bensőleg megváltoztatja.⁵⁴ Vagy ahogy úgyszintén fogalmazni lehet: aki pregnáns értelemben megért valamit (akit megérint a megértés), az megértésének „érintettjévé”, úgyszólván foglyává válik. E visszahatás vagy „visszacsapás” jelentőségét aligha lehet túlbecsülni, tehetjük most a korábbiakhoz hozzá: a filozófiafogalom Heidegger főművében végbement fenomenológiai–hermeneutikai újradefiniálásába döntő módon benyomul s annak konstitutív részét alkotja.⁵⁵

Innen szemlélve az ontológiailag átértelmezett megértésfogalom és a reá épülő ontológiai hermeneutika (a fakticitás hermeneutikája) vagy hermeneutikai ontológia a *Bildung* humanista tradíciójával nemhogy nem áll szemben, hanem épenséggel a legbensőbb módon kapcsolódik hozzá: annak folytatásaként vagy pontosabban radikalizálásaként fogható fel. Az ontológiailag radikalizált hermeneutikai nézőpont felől szemlélve a filozófia egész története nem csupán a pusztá ismeretszerzés tárháza – a mindenkori jelen számára kell mondanivalót hordoznia magában. A múlt felé való fordulás, amely a hermeneutika számára döntő jelentőségű, a múlt elsajátítása nem pusztá tudomásulvétel, hanem „destrukció”.⁵⁶ Heidegger számára „destruktive megújító elsajátításról” van szó.⁵⁷ A múlt elsajátításának, az értelmezés eredetiségének a tétje nem csekélyebb, mint az, hogy „önmagunkat teljes értékűen birtokba vegyük.”⁵⁸ Amikor 1923-as egyetemi előadásán Heideg-

Dasein ist in der Weise, daß es je verstanden, bzw. nicht verstanden hat, so oder so zu sein. Als solches Verstehen »weiß« es, woran es mit ihm selbst [...] ist”). Lásd LI 283–284.

⁵⁴ Lásd WEINSHEIMER, *I. m.*, 71.: „Az értelmezés folyamán nem csupán az változik meg, amit az értelmező gondol és tesz, hanem ő maga is a saját létében” („What the interpreter is – not just what he thinks and does – changes in interpreting”).

⁵⁵ „Philosophie ist universale phänomenologische Ontologie, ausgehend von der Hermeneutik des Daseins, die [...] das Ende des Leitfadens alles philosophischen Fragens dort festgemacht hat, woraus es *entspringt* und wohin es *zurückschlägt*” (SZ 7c §., 38.). Lásd már 1920/21-ben: „Bisher waren die Philosophen bemüht, gerade die faktische Lebenserfahrung als selbstverständliche Nebensächlichlichkeit abzutun, obwohl doch aus ihr gerade das Philosophieren *entspringt*, und in einer – allerdings ganz wesentlichen – Umkehr wieder in sie *zurückspringt*.” GA 60: 15. (Kiemelés tőlem.) Fritz Kaufmann előadásjegyzetében ez áll: „Das Philosophieren *entspringt* aus der faktischen Lebenserfahrung und springt – allerdings nach einer wesentlichen Umkehr – in sie *zurück*.”

⁵⁶ PIA 249. Lásd Martin HEIDEGGER, *Fenomenológiai Aristotelész-interpretációk. A hermeneutikai szituáció jelzése*, ford. ENDREFFY Zoltán – FEHÉR M. István, Existentia, VI–VII. (1996–97. Supplementa II.) 23.: „[...] a fakticitás fenomenológiai hermeneutikája az előtt a feladat előtt találja magát, hogy az áthagyományozott és uralkodó értelmezettség rejtett motívumait, hallgatólagos tendenciáit és értelmezési útjait fellátsza, és hogy [...] az explikáció motívumainak eredeti forrásaihoz nyomuljon előre. *A hermeneutika csak a destrukció útján valósíthatja meg feladatát.* [...] A saját történetével való destruktív szembenézés a filozófiai kutatás számára nem pusztá függelék [...]”. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵⁷ GA 9: 4.: „destruktiv erneuernde Aneignung”.

⁵⁸ PIA 249–250. = PIA-R 35.: „sich selbst wurzelhaft in Besitz zu bekommen, das heißt zu sein.”

ger annak a véleményének ad hangot, hogy „[...] a történeti tudat, a »történelem« és a filozófia elsődlegesen nem pusztán kultúrjavak, melyek könyvekben hevernek kifejtve [...], hanem az ittlét módjai, benne magában járható utak, amelyeken ő maga találja [...], azaz birtokba veszi magát [...]”;⁵⁹ akkor ebben – a „pusztán kultúrjavakra” vonatkozó kritikai utalás ellenére – nem annyira magának a *Bildung*-nak a humanista tradíciójával, mint inkább e tradíció bukásformáival, nem is magával a polgári művelődésszéménnyel, hanem inkább annak kiüresedésével, elsőkélyesedésével való szembenállás fejeződik ki (amelyhez a szuverén módon élő vezető esztétikai tudat autonómiája fölött gyakorolt kritikája révén Gadamer majd a maga módján úgy kapcsolódhat, hogy eközben a humanizmus melletti elkötelezettségét – minden ellentmondás veszélye nélkül – nem csupán fenntarthatja, de hangsúlyosan ki is emelheti), azzal a fajta *Bildung*gal való szembehelyezkedés, amely a személyiségbe nem épül bele, nem szervesül hozzá, csak külső dekorációként szolgál, s az is marad.

Az ilyesfajta „műveltséggel” Heidegger persze egész életében élesen szemben állt, s ilyen jellegű kultúrkritikai megjegyzések szép számmal fordulnak elő műveiben (a „kultúrával”, illetve a kultúrfilozófiai irányban kitágított kantianizmussal szembeni legnevezetesebb kritika minden bizonnyal a Cassirerrel folytatott davosi vitában található⁶⁰). Ám – nem haszontalan utalni rá – a pusztán „Gelehramkeit” már Humboldt és a humanista tradícióhoz kapcsolódó német idealizmus kritikájának is elsőrendű tárgya volt,⁶¹ miként a reneszánsz humanizmus is alapjaiban fordult szembe az életidegennek érzékelt skolasztikus filozófiával. Azáltal, hogy a maga megértéstanában az applikáció mozzanatát, azaz az értelmezés mindenkori jelenének a vonatkoztatási pontját fölerősíti, a maga részéről Gadamer megerősíti, és új formába önti a destrukció heideggeri műveletét s azt az ehhez kapcsolható heideggeri tételt, mely szerint a filozófia lényegileg saját korának filozófiája.⁶²

⁵⁹ GA 63: 65.

⁶⁰ A vita dokumentumait lásd GA 3: 255–311.

⁶¹ Vonatkozó helyeket másutt idéztem; lásd István M. FEHÉR, *Schelling – Humboldt: Idealismus und Universität. Mit Ausblicken auf Heidegger und die Hermeneutik*, Peter Lang, Frankfurt am Main – Berlin – New York, 2007, lásd itt a 145., a 277–280., a 294. és a 503. jegyzeteket. Heideggerrel kapcsolatban lásd például GA 65: 155: „Die »Universitäten« als »Stätten der wissenschaftlichen Forschung und Lehre« (solcher Art sind sie Gebilde des 19. Jahrhunderts) werden zu reinen und immer »wirklichkeitsnäheren« Betriebsanstalten [...] Den letzten Rest einer *Kulturdekoratation* werden sie nur so lange behalten, als sie vorerst noch zugleich Mittel zur »kulturpolitischen« Propaganda bleiben müssen.” GA 65: 39: „die gleichgültige Weiterbetreibung der Philosophie als Gelehramkeit”. A *Bildung*, illetve az igazi filozófiai megismerés és a pusztán „Gelehramkeit”, „historisch-philologische Kennerschaft” Hegel általi megkülönböztetését illetően lásd, Karl LÖWITZ, *Hegels Begriff der Bildung = Uō, Hegel und die Aufhebung der Philosophie. Sämtliche Schriften*, V., Metzler, Stuttgart, 1988, 221–238., itt: 223. A *Bildung* hermeneutikával rokonítható mozzanataira vonatkozóan lásd *Uō*, 232.

⁶² A filozófia „csupán saját »kora« filozófiájaként az, ami” (GA 63: 18.: „[Philosophie] ist, was sie sein kann, nur als Philosophie ihrer »Zeit«”). Ehhez az 1923-ból származó megfogalmazáshoz

Az applikatív megértés mozzanata s ezzel összefüggésben minden megértésnek önmegértésként való felfogása Gadamer számára ebben a perspektívában a hagyománynak a mindenkori jelen számára való elevenné válásában fejeződik ki.⁶³

„A filozófiát – mondja Heidegger 1931/32-ben – nem úgy értjük, 1. mint a kultúra valamely jelenségét, [...], 2. mint az egyedi személyiség, a szellemi alkotó önkibontakoztatását, 3. mint a tudni való dolgok rendszerének, a tudásnak vagy tanulásnak valamely területét, mint valamely tudományt, 4. mint világnézetet [...], nem is 5. mint egzisztenciafilozófiát – hanem mint olyan kérdezést, amely az ittlétet, az embert alapjaiból kiindulva *megváltoztatja*”.⁶⁴ Az itt hangsúllyal kiemelt „*verwandelt*”⁶⁵ azonban éppannyira a *Bildung* jellege is, s így a humanizmus

nagyban hasonlít a 1929-es előadáson elhangzott szöveghely: „minden filozófia csak akkor az, ami, ha saját korának filozófiája”. (GA 28: 232. „Jede Philosophie ist nur, was sie ist, wenn sie die Philosophie *ihrer Zeit* ist”. Kiemelés az eredetiben.) Vö. még GA 28: 267.: „Metaphysik des Daseins. Einsatz und Wahrheit derselben. Gerade weil endlich. Anfang: *geschichtlich*. – Jede Philosophie hat *ihre Zeit*. – Die viel ursprünglichere Anstrengung der Geschichtlichkeit.” Lásd ehhez tanulmányomat: FEHÉR M. István, *Destrúció és applikáció avagy a filozófia mint »saját korának filozófiája«*. *Történelem és történetiség Heidegger és Gadamer gondolkodásában*, Világosság 43. (2002/4–7), 19–33. (<http://www.vilagosság.hu/pdf/20030704121036.pdf>)

⁶³ „Egy szöveget megérteni már mindig is azt jelenti, hogy önmagunkra alkalmazzuk”; „a megértés: a mondottak olyan elsajátítása, hogy nekünk magunknak válnak sajátunkká” (GW 1: 401–402. = IM 279.); a szöveg megértése eszerint saját szituációnk számára való elsajátítását, sajátját, azaz önmagunkká tételét is jelenti, s a „minden megértés önmegértés” tétel (GW 1: 265. = IM 188.) mind-ezt összgezően fejezi ki, azt nevezetesen, hogy a megértetthez hozzátartozunk, részünket alkotja.

⁶⁴ GA 34: 115–116. („Philosophie verstehen wir *nicht* 1. als eine Kulturerscheinung, einen Schaffensbereich von Menschen und die entsprechenden Werke [...], sondern als ein *Fragen*, das das Dasein, den Menschen, das Seinsverständnis von Grund aus *verwandelt*”; [utolsó kiemelés tőlem]). A *Verwandlung* fogalmát illetően lásd még pl. GA 45: 188. („*Verwandlung* unserer Denkhaltung”), 214. („*Verwandlung* des Menschseins”). Ugyanez a fogalom a *Bildung* tradíciójához kapcsolódó német idealizmusban is megtalálható, Schelling például az egyetemi stúdiumokkal kapcsolatban „innere *Verwandlung*”-ról beszélt. Lásd Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Vorlesungen über die Methode (Lehrart) des akademischen Studiums* = *Uő Sämtliche Werke*, V., szerk. K. F. A. SCHELLING, J. G. Cotta, Stuttgart–Augsburg, 1856–1861, 241. („Lernen ist nur negative Bedingung, wahre Intussuszeption nicht ohne innere *Verwandlung* in sich selbst möglich.”) Lásd Uő., *Előadások az akadémiai stúdiumok módszeréről*, ford. ZOLTAI Dénes, Magyar Filozófiai Szemle 39. (1985/5–6.), 815–905., itt: 834. („A tanulás csak negatív feltétel, igazi belső fogékonyság [bevésés, beépítés, elraktározás] nem lehetséges önmagában végbemenő belső átalakulás nélkül”). Az *Intussuszeption* fogalmához és a hermeneutikához kapcsolódó jellegéhez lásd Jean GRONDIEN, »*Wahre Intussuszeption*«. *Hermeneutische Lektüre der Vorlesungen Schellings über Wahrheit und Methode des akademischen Studiums* = *Philosophie und Gestalt der europäischen Universität. Akten der Internationalen Fachtagung Budapest, vom 6. bis 9. November 2003*, szerk. István M. FEHÉR – Peter L. OESTERRICH, Frommann-Holzboog, Stuttgart – Bad Cannstatt, 2008, 131–146. (*Schellingiana* 18.)

⁶⁵ A *Verwandlung* fogalmának pontosítása céljából érdemes Gadamerhez fordulnunk. „*Megváltozáson [Veränderung]* [...] azt értjük, hogy az, ami megváltozik, egyben ugyanaz marad [...]. Bármily totálisan változik is meg, rajta változik meg valami. [...] Az átváltozás [*Verwandlung*] viszont azt jelenti, hogy valami hirtelen s mint egész, valami mássá válik, úgy, hogy ez a másvalami, amellyé átváltozott, az ő igazi léte, mellyel szemben a korábbi léte semmis.” (GW 1: 116. = IM 94.) Ezt a fo-

tartozéka. A hermeneutikai megértésfogalom – amit megértünk, belülről érint minket, annak érintettjeivé válunk, s alapjaiban megváltozunk – nagyon is hozzákapszolható a *Bildung* fogalmához, s a legkevésbé sem áll vele szemben.⁶⁶ Nagy hermeneutikatörténeti munkájában Joachim Wach például Humboldt hermeneutikai nézeteit rekonstruálva egy helyen így ír: „Így tehát a megértés önmagában képez-alakít [Also das Verstehen an sich bildet]”.⁶⁷ Heidegger önértelmezése e ponton eltúlozza egzisztenciális hermeneutikájának a humanista tradíciótól való távolságát. Az okok sokrétűek, s külön tanulmány keretében volnának csak érdemben számba vehetőek. Szerepet játszik a római katolikus háttér, majd a katolicizmustól való eltávolodással párhuzamos – a „birodalomra” jellemző parancselv által katalizált – Róma-ellenesség, a polgári kultúra (vagy még inkább: annak öntelt, önünneplő önértelmezése) iránti ellenszenv, a tőle való viszolygás. A teológiai múltból öröklött és a kor teológiai vitái által ösztönzött visszafordulás az őskereszténységhez, s magának a teológiának Franz Overbeck nyomán egyfajta világi műveltségként, az eredeti üdvkincs elidegenítő racionalizálásaként, kiüresítéseként való érzékelése szintén a lényeges motívumok körébe sorolható. A humanizmustól való távolságtartásban szerepe lehetett azután a Werner Jaeger által kezdeményezett „neohumanista” mozgalommal szembeni elvi fenntartásoknak, közelebbről annak a kételynek, hogy az antik stúdiumok megújításával lehetséges volna-e a hagyományt egyszerűen újjáéleszteni (emlékeztessünk arra, hogy a hermeneutika elsődleges feladatát később Gadamer sem a restitúcióban, hanem az integrációban pillantotta meg⁶⁸). Egy – Nietzschevel szólva – az életből szervesen

lyamatot nevezi Gadamer „képződménnyé váló átváltozás”-nak [*Verwandlung ins Gebilde*]. Lásd még a további helyeket: „Azt látjuk, hogy a művészet tapasztalatában igazi tapasztalat működik, olyan, mely azt, aki szerzi, *nem hagyja változatlanul* [...]” (GW 1: 106. = IM 87.; „*nicht unverändert läßt*”; kiemelés tőlem). „[...] A műalkotás igazi léte abban áll, hogy olyan tapasztalattá lesz, amely *megváltoztatja* [*verwandelt*] azt, aki szerzi.” (GW 1: 108. = IM 88–89.; kiemelés tőlem). „Maga a játék olyan értelemben *átváltozás* [*Verwandlung*], hogy senkinek a számára nem marad fenn annak az *azonossága*, aki játszik” (GW 1: 117. = IM 94.). A *Verwandlung* és a *Destruktion* fogalma közötti összefüggéshez Heideggernél lásd GA 9: 417.: „Dieser Weg zur Antwort auf unsere Frage ist kein Bruch mit der Geschichte keine Verleugnung der Geschichte, sondern eine Aneignung und Verwandlung des Überlieferten. Solche Aneignung der Geschichte ist mit dem Titel »Destruktion« gemeint.”

⁶⁶ E tézist Schelling – Humboldt című, már hivatkozott könyvemben próbáltam bővebben kifejteni, a *Bildung* hermeneutikai örököséként mindenekelőtt a „destrukciót”, illetve az „ismétlést” jelölve meg.

⁶⁷ Joachim WACH, *Das Verstehen. Grundzüge einer Geschichte der hermeneutischen Theorie im 19. Jahrhundert*, I–III., Mohr, Tübingen, 1926, 1929, 1933. (Reprint: Hildesheim, Olms, 1984, I., 234.)

⁶⁸ Lásd IM 128–129.: „A hermeneutika ilyen [az eredeti produkció reprodukciójának értelmében vett] meghatározása végső soron nem kevésbé abszurdum, mint az elmúlt élet más restitúciója vagy restaurációja. Mint minden restauráció, az eredeti feltételek helyreállítása is reménytelen erőlködés létünk történetisége miatt. A helyreállított, az elidegenedésből visszahozott élet nem az eredeti élet. [...] a történeti szellem lényege itt nem a múlt restitúciójában, hanem a *jelenkori élettel való gondolkodó közvetítésében áll.*”

kinövő és kivirágzó kultúra nevében⁶⁹ Heidegger a kultúra fogalmát jószerével csupán negatív értelemben használta, olyan jelenség megjelölésére, amelynek eredete a görögség romanizálásában és a görög gyökereitől elidegenedett romanitásban található.⁷⁰ A humanizmus-level időszakában, az 1942/43-as szemeszterben Heidegger így fogalmaz: „»Kultúra« csupán az újkor kezdete óta létezik. [...] A görögök nem ismernek semmi olyat, mint »kultúra«, sem pedig olyat, mint »zseni«”⁷¹ Hasonló észrevételek korábban is felbukkannak előadásáiban. „A görögöknek nem volt idejük a »kultúrára«, ilyesmi csak a késői antikvitásban jön létre. Csupán jelentéktelen korok, melyek számára az egész ittlét tákolmánná sülyed, ápolják az igazat, a jót és a szépet – és hoznak létre államukban megfelelő minisztériumokat”, hangzik például az 1934/35-ös szemeszter egyik csípős „kultúrkritikai” megjegyzése, mely Heideggernek saját korával s annak „kultúrájával” szembeni félreérthetetlen fenntartásait mintegy történeti távlatba helyezi.⁷² Döntő és elsőd-

⁶⁹ Lásd Friedrich NIETZSCHE, *Unzeitgemäße Betrachtungen II. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* = Uő., *Kritische Studienausgabe*, I., szerk. Giorgio COLLI – Mazzino MONTINARI, De Gruyter, Berlin – New York, 1988, 326.; vö. *Uo.*, 333.

⁷⁰ Lásd BH WEG 154. skk., (LH 300. skk.); GA 54: 58, skk., 103; GA 5: 7–8.; Martin HEIDEGGER, *Nietzsche*, II., Neske, Pfullingen, 1961, 412. skk., 423–424., 427. A kérdéskörhöz átfogóan lásd Franco CHIEREGHIN, *Der griechische Anfang Europas und die Frage der Romanitas. Der Weg Heideggers zu einem anderen Anfang = Europa und die Philosophie*, szerk. Hans-Helmuth GANDER, Klostermann, Frankfurt am Main, 1993, 197–223. (*Schriftenreihe der Martin-Heidegger-Gesellschaft* 2.)

⁷¹ GA 54: 103.

⁷² GA 39: 99. Vö. GA 50: 111. E „kultúrkritikai” szemléletmód folytatásának tekinthető Gadamer-nél az „esztétikai tudat” és az „esztétikai megkülönböztetés” kritikája. E „megkülönböztetés” révén – mely nem más, mint a valóságtól való „megkülönböztetés” – alakult ki s jött első ízben létre maga az esztétikum fogalma és annak tulajdonképpeni birodalma, a „tisztá esztétikum”, miáltal a műalkotás elveszítette a maga „helyét és a világot, amelyhez tartozik”, és ehelyett az absztrakt és időtlen „esztétikai tudathoz tartozóvá” vált (vö. GW 1: 93. = IM 80.) A gadameri perspektívát szemléletesen összegzi Jean Grondin. „Az esztétikai tudat – írja – egyfajta zavar terméke”, melynek előfeltevése a modern tudomány igazságigénye előtti kapituláció. „A művészet ezáltal persze autonómiára tesz szert, szuverenitásra, ez azonban Gadamer szerint képzeletbeli, valóságot nélkülöző szuverenitás. A művészet persze minden bizonnyal – mint művészet – ezáltal láthatóbbá lesz. Mostantól kezdve külön helyeket létesítenek a művészet számára: minden tiszteletre méltó polgári város a 19. század óta rendelkezik saját kultúrcentrummal”, ahol színházakat, koncerttermeket és múzeumokat rendeznek be. „Minél inkább virágzik a művészet ezeken a helyeken, annál gondosabban elszakítják a valódi városi világtól, melyet a tudomány és a gazdaság igazgat és irányít. Minden önmagára valamit is adó újságnak megvan ma a kulturális melléklete (»Feuilleton«), melyben a művészet, a szellemtudományok és a filozófia kapnak helyet, de persze, kérem, a valódi hírek és a gazdaságra vetett pillantás után. Észak-Amerikában ezek a mellékletek az »Arts and Entertainment« elnevezést viselik, merthogy a művészet tulajdonképpen azért volna, hogy szórakoztasson és a valódi világról elterelje a figyelmünket. A művészet valótlanná vált, és saját valótlanságát ünnepli”, a művész maga pedig kitaszítottá, bohémmé, kívülállóvá lesz – s ebben áll a mai világban elfoglalt kitüntetett helye (Jean GRONDIN, *Einführung zu Gadamer*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2000, 53–54.; vö. IM 79–80.). Heideggerre visszavonatkoztatva ez azt jelenti, hogy kultúra ott van – értelemszerűen: önálló, jól megkülönböztetett, körülhatárolható szféra-

leges mindenképpen a saját korhoz való viszonyulás, hiszen a rómaiaknak alig-ha volt minisztériumuk az igaz, a jó és a szép ápolására. Érdeemes megjegyeznünk, hogy a humanizmus-levélben Heidegger a hellenisztikus-római kort, illetve az antikvitást – a fentebb idézett összegző ábrázolásoktól eltérően – a humanizmus első korszakaként említi, melynek a 14–15. századi reneszánsz a folytatása volna; a reneszánsz a „románitás újjászületése”, „renascentia romanitatis”.⁷³ Ez a korabeli vita kontextusában túlzottan kiélezett álláspont az előadásokon módosul és hermeneutikailag differenciáltabb formában jelenik meg. A reneszánszban születik meg az emberről mint teremtő, alkotó, kreatív lényről szóló tanítás, mondja Heidegger az 1941/42-es szemeszterben. „Ugyanaz a kor, amelyben az emberi lényeknek szubjektivitássá való változása végbement, azaz a reneszánsz ezt az emberi lényeket mármint mint emberképet a római és görög antikvitásba vetíti vissza”, s innen származik azután a görögökről mint „kultúrateremtő” népről szóló elterjedt képzet, mely mindazonáltal olyan távol esik a görögség találó ábrázolásától, amennyire csak lehetséges.⁷⁴

Sartre és Heidegger humanizmusról folytatott vitájának elemzését még számos fontos vonatkozásban lehetne kiegészíteni és elmélyíteni. Jelen dolgozat keretei között a következő ideiglenes konklúzió kínálkozik. Mind Sartre, mind Heidegger szembehelyezkedik a humanizmus minden szubsztantív formájával – minden olyasfajta tannal, mely az ember lényegét ebben, abban vagy amabban véli rögzíteni, s e rögzítéssel párhuzamosan önmagára elérzékenyülten pillantva vagy önmagától eltelve hajlik önmagát morális kitüntetettségben és önelégült ünneplésben részesíteni. Míg azonban Heidegger úgy véli, a humanizmus minden formája kivétel nélkül szubsztantív – minden humanizmus metafizikán alapul, vagy metafizikához vezet⁷⁵ –, addig Sartre azzal a kijelentésével, mely szerint nincs

ként, szektorként, autonóm módon és láthatóan –, ahol valamely közösség élete *nem* ezen kultúra szerint folyik. A kultúra eleve dekoráció, illetve az étellel való elidegenedett szembehelyezkedés, azaz éppen hogy nem (szerves) élet. Ebben az elidegenedett értelemben érdekes módon már Hegelnél fölbukkan a *Bildung* fogalma, lásd a *A magától elidegenedett szellem; a műveltség (Der sich entfremdete Geist; die Bildung)* című fejezetet a *A szellem fenomenológiájában*.

⁷³ BH GA 9: 318.

⁷⁴ GA 50: 111.

⁷⁵ BH WEG 153. (LH 299–300.) Hogy lehetséges-e egy nem metafizikai jellegű humanizmus – amit Heidegger tagadni látszik, Sartre viszont jórészt rá hivatkozva veszi igénybe a humanizmus fogalmát –, az a két gondolkodó közti vita feltehetően leginkább kardinális kérdése, melyre bármiféle választ csupán érdemi, beható vizsgálódásokat követően lehetne körvonalazni. Mivel ezek szétfeszítenék a jelen tanulmány kereteit, így a választ e ponton nyitva hagyom. Annyit azonban érdemes megjegyezni: hermeneutikának és humanizmusnak a megértés és a *Bildung* fogalmi mentén való összekapcsolása – mint amit fentebb körvonalazni próbáltam – mentesíteni látszik a humanizmust a Heidegger által vele szemben megfogalmazott metafizika-gyanú alól. Sartre és a következő jegyzetben idézett Pico ugyancsak elkerülni látszik e gyanút. Humanizmus és me-

emberi lényeg, egy tisztán metodológiai nevezhető humanizmushoz vél eljutni, mely a szemében egyedül képes az ember szabadságát lehetővé tenni.⁷⁶ Sartre perspektívájából szemlélve minden előre adott értékrend – legyen az keresztény vagy marxista – korlátozza és megsemmisíti az emberi szabadságot; s ugyanezt eredményezi az emberi lényeg bármely előzetes – dogmatikus – meghatározása is. Csakugyan: ki más határozná is meg az ember lényegét, ha nem ő maga? De ha az ember szabad, akkor azt sem lehet előírni neki, hogy önmaga lényegét miben rögzítse. Ő dönt önmaga felől, s így arról is, mi az ember s az ő lényege. E tan így – Sartre szemében – messzemenően humanizmus. Akik pesszimizmussal, antihu-

tafizika összekapcsolódásának oldására más szempontból utal Eduard Spranger, amikor Humboldt-ra vonatkozó vizsgálódásait összegezve így ír: „Valamely metafizika sohasem nyújthatja a *Bildung* lezárását, hiányzik belőle ugyanis az individualizálhatóság; eszméjénél fogva a metafizika túlzottan a tiszta intellektuális érdeklődés talaján jön létre, semhogy az egész ember kifejezése és létezése lehetne a maga sajátosságában és egyediségében” (Eduard SPRANGER, *Wilhelm von Humboldts Humanitätsidee* (1909), Reuther & Reichard, Berlin, 1928², 492.).

⁷⁶ Giovanni Pico della Mirandola *De hominis dignitate* című művében a bibliai mítosz meghatározott értelmezéséhez kapcsolódva fejt ki az ember nagyságát és méltóságát. A teremtésben Isten a végén teremtette az embert, „mikor befejezte művét,” hogy „legyen valaki, aki a roppant mű értelmét mérlegelje, szépségét szeresse, nagyságát csodálja”. Csakhogy már minden készen volt, „az archetípusok közül nem volt már egy sem, ahonnan az új sarjat megalkothatta volna”, „nem volt hely, ahol a világegyetem e szemléltője letelepedhetett volna”, „minden betöltve, minden kiosztva”. Isten ezért az embert olyan létezőnek alkotta meg, akinek nincs lényege, s akinek ezért szabadságában áll megválasztani helyét és sorsát. „Így hát az ember megkülönböztető jegyek nélküli teremtményként fogant.” Isten így szól hozzá: „Sem biztos helyet, sem saját arcot, sem pedig semmiféle, csak téged illető szerepkört nem adtunk neked. [...] A többi teremtmény a maga meghatározott természete folytán az általunk előírt törvények közé kényszerül, örökre meghatározva. [...] téged szabad akaratra bízunk, az fogja természetet megformálni... [...] Nem alkottunk sem égnek, sem földnek, sem halandónak, sem halhatatlannak, hogy önmagadat, amilyennek csak akarod, döntésed és rangod értelmében alakítsd ki [...] lesüllyedhetsz az alacsony, állati világba, és újjászülethetsz a felsőbb, az Isten világába”. (GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, *Az ember méltóságáról*, ford. KARDOS Tiborné = *Reneszánsz etikai antológia*, szerk. VAJDA Mihály, Gondolat, Budapest, 1984, 212–244., lásd itt: 213–214. Kiemelés tőlem.) Isten az embert olyan létezőnek alkotta meg, akinek nincs lényege, s akinek ezért szabadságában áll megválasztani helyét és sorsát, hogy maga keresse és találja meg a maga útját, hogy maga hozza létre magát a neki leginkább megfelelő formában, mint aki szabad választása folytán képes az állatok közé visszazsarni, de a fensőbb lények közé emelkedni is. Ez az ábrázolás látható módon a szabadság sartre-i felfogásának irányába mutat. (Lásd ugyancsak Paul Oskar Kristeller Pico művének angol fordításához írott bevezetőjét, amely úgyszintén hangsúlyozza, hogy az ember kitüntető jegye Pico szerint nem az, hogy ő a világegyetem középpontja vagy mikrokozmosz, hanem az, hogy nincsenek előre rögzített tulajdonságai, és szabad döntése szerint képes minden más lény tulajdonságaiban osztozni; megválaszthatja, hogy élete milyen formát és értéket ölt; Paul Oskar KRISTELLER, *Introduction = The Renaissance Philosophy of Man*, 215–222., itt: 218.) Jegyezzük még meg, hogy Schelling szabadságtanulmánya ugyancsak ezt az álláspontot képviseli; az ember messze kiemelkedhet a teremtmények közül, és az állatoknál mélyebbre süllyedhet; döntésén múlik, melyiket teszi: szabad, nincs rögzített helye.

manizmussal vádolják, inkább maguk marasztalhatók el ebben. Az ő humanizmusuk álságos és képmutató – rosszhiszeműséggel terhes.⁷⁷ Az emberi természet minden előzetes rögzítése az ember lényegi szabadsága előli rosszhiszemű menekülés.

A világhállapotra adott válasz mindkét szerző esetében radikális és provokatív. Sartre szerint az előre adott értékekben való hit a szabadság leplezésére és a felelősség elhárítására szolgál – amit tettem, tulajdonképpen nem én tettem, ezért nem is vagyok felelős érte. A felelősség elől való menekülés és a felelősség alóli mentesítés a totális politikai rendszerek jellegzetessége; az előbbi az egyén oldaláról, az utóbbi a hatalom részéről járul hozzá ahhoz (működik hathatósan közre abban), hogy szabadságától megfosztva az embert egy felsőbb gépezet csavarjává tegye. Amennyiben ezzel szembeszegül, az egzisztencializmus az ember, jobban mondván az egyén védelmében lép fel: szabadságát védelmezve méltóságát védelmezi, s ellenállást képvisel a háború barbárságához vezető totalitarizmusok szellemével és ideológiájával szemben. A determinizmus jellegzetessége innen tekintve nem annyira az, hogy hamis – sokkal inkább az, hogy olyan ideológia, mely lefegyverzi az egyént, s fensőbb hatalmak akaratának szolgáltatója ki.

Heidegger szerint a humanizmus nem ellenszer a barbárság ellen, hanem maga is része a hozzá vezető folyamatnak. Azt mutatja, hogy az ember mire jut önmagában, miután hagyományhoz fűződő szálait elszakította s mindentől eloldódott. A világ és a természet leigázására, a fölötte való uralkodásra hajló újkori ember, aki a teremtés koronájának vagy a természet urának szerepében tetszeleg, végül logikusan jut oda, hogy technológiájával immár nem csupán a természet korábban nem látott kizsákmányolására képes, de olyan tömegpusztításra is, mint amilyenre a világháború mutatott példát. Az ember nagyságának hirdetése nem jelent megoldást, mivel épp ez sodort minket a katasztrófába. Amennyiben az ember nagyságáról egyáltalán beszélni lehet, ez abban áll, hogy az ember képes valami nála magasabbat, nagyobbat elismerni – míg fordítva, épp a kicsinek, a kisserűnek a jellemzője, hogy semmi ilyenről nem akar tudni, és állandóan csak önmagát, azaz önmaga kicsinységét akarja, s mindent erre a szintre akar leráncigálni.⁷⁸ Ezért a világ mostani ínséges állapotában a lehetséges kiutat a szerénységbe való visszahúzódás jelenti: az ember nem a „létező ura”, hanem a „lét pásztora”.

⁷⁷ Lásd EH 32.

⁷⁸ Vö. GA 39: 146.; GA 45: 12.

Márai Sándor, amint olvassa(?) Hermann Hessét...

Újraolvasom Duhamel Salavinjét. Duhamel tud valamit, ami csaknem ismeretlen írói képesség ma: tud csendesen írni. Mintha egy szobában, kettesben bizalmasan beszélgetnél valakivel...

Hermann Hesse tudta ezt, rögtön a lényegesről beszélni, de hangsúly nélkül.

(Márai Sándor, 1946)¹

Aligha tévednénk nagyobbat, ha a följebbi naplójegyzetből azt a következtetést vonnánk le, hogy a közvetlen elődök és a kortársak műveire különös érzékenységgel reagáló magyar szerző a többé-kevésbé egy nemzedékbe sorolható francia és a németnyelvű szerző írói tulajdonságait össze akarná látni, egymásra olvasni a frissebben tanulmányozott, folyamatosan figyelemmel kísért Duhamel² és az ekkor már inkább emlékeiben élő Hesse regényeit. Ami azonban feltétlenül figyelemre méltó: a századfordulós modernség két eminens alkotójának olyan jellemzését adja, amely részint nem a hatalom védte „bensőségesség” költőivé avatja őket. Ilyen módon mégis feltételezhető egy olyan periódus, amelyben az „eljárás”-aikat tekintve, de a témájuk kidolgozását is szem előtt tartva teljesen külön-nemű alkotók képviselnek egy korszakot, amelyre Márai Sándornak jóval később induló pályája mindenképpen reflektálni akar: a hangvétel, a tónus, az előadásmód rokonszenves volta még akkor is az e pályán létrejövő hatástörténet része, ha Márai Duhamelhez inkább kritikusaként, ismertetőjeként kapcsolódik, ellenben a Hesse meghatározott műveiben fölvetődő generációs problémákra, a (nevelődési regényként fölfogható) történetészövésre, a lélektaniségnak freudi és kisebb mértékben jungi előfeltételezéseire olykor közvetlenül, máskor áttételesebben reagál. Ami Márai világirodalmi tájékozódását illeti, nem kevésbé lelhető föl párhuzamai a Thomas Mann és Klaus Mann esszéiben fölbukkanó személyiségek rajzával

¹ MÁRAI Sándor, *A teljes Napló 1946*, Helikon, Budapest, 2007, 235.

² A Duhamelről írt hírlapi cikkek, ismertetések jegyzéke: MÉSZÁROS Tibor, *Márai Sándor bibliográfia*, Helikon, Budapest, 2003. A névmutató szerint 16 tétel, igaz, külön szám alatt lelhető az újságokban és a kötetben egyként megjelent írások.

(Klaus Mann esetében mindenesetre feltűnő, hogy Julien Green, André Gide és Jean Cocteau kiemelt szerephez jutnak a francia olvasmányok között,³ Márainak Green és Gide állandó, több évtizeden áthúzódó olvasmánya, regények és naplók egyaránt, noha jóval több székepszissel, olykor ellenkezéssel olvas,⁴ mint Klaus Mann; Thomas Mann Cervantes- és Tolsztoj-élményét tanulmányozva ugyancsak feltűnőek Márai hasonló megnyilatkozásai – mindezek anélkül, hogy a hatás-befogadás esettanulmányai közé iktathatók a párhuzamban szemlélhető közös érdeklődést). Mármost Hesse (az életmű egészének kontextusában) látszólag kevésbé foglalkoztatta Márait, mint Thomas Mann, akit személyesen ismert, és akihez polgár- és (kis)város eszménye/rajza miatt, nem egyszer reflektálatlanul, hasonlították a magyar író, feltételezve, de alig igazolván, hogy Mann „szellemi életforma”-jelölése, amellyel Lübeckhez fűződő viszonyát jellemezte, Márai Kassa-szimbólumában ismétlődne meg, vagy esetleg variálódna, netán egy közös tárgy történeti sor részévé alakulna. Az „önéletrajziség”, a naplói írás elszántsága, az emigráns létmód kihívásaira adott-adható válaszok ügyében sem annyira az életmű, inkább az „élet” ajánl megfeleléseket, az írói életrajzokban munkáló, összegondolható motívumok szerveződnek egybevetetőkké. Az ugyan aligha tagadható, hogy Mann és Márai „európaisága” – kissé rövidre zárva – goethei eredetű (más kérdés, hogy a Goethe-tiszteletről szólva Hesse szintén bevonható volna ebbe a körbe, és erre Máraitól írásbeli nyilatkozatunk is van); ha pontosabban szeretnénk fogalmazni: a Goethe-jelenség, a magányban létrehozott, az alkotásra, a műre koncentráció, szuverén költőszemélyiség korszerű korszerűtlensége látszik megragadni Mannt és Márait, az indulatait bölcsen fékező, az indulatokat alkotással szublimáló szubjektum, aki önnön neurózisát is a megvalósítandó alkotás szolgálatába tudja kényszeríteni. Elmondható, hogy Thomas Mann jóval többször szerepel Márai naplójegyzeteiben, mint Hesse (ő csak néhány, igaz, fontos említés erejéig),⁵ ám ami a Márai-regények szövegi kontextusát illeti, ott Hesse elhanyagolhatóan, míg a Mann-vonatkozások jóval kevesebb műre szorítkoznak, és –

³ Klaus MANN, *Prüfungen. Schriften zur Literatur*, Nymphenburger, München, 1968. Már itt jelzem, hogy a *Zwei europäische Romane* (Uo., 47–58.) című esszé V. Woolf *Mrs. Dalloway* és J. Cocteau *Les enfants terribles* című regényeit tárgyalja. Mindkét mű – egymástól eltérő – szerephez jut a Márai-életműben. Vö. FRIED István, *Márai Sándor és a francia irodalom*, Forrás 2005/6., 95–106.; Uő., *Márai Sándor Julien Greenről*, Új Dunatáj 2006/1., 53–58.; Uő., *Márai Sándor on Julien Green = „Prosmes irisés”*, szerk. Tímea GYIMESI – Beatrix KONCZ – Anikó KÖRÖS – Katalin KOVÁCS – Miklós PÁLFY, Szeged, 2005, 393–398.

⁴ A naplőbejegyzések elsősorban Gide és Green naplőit kommentálják: lásd az előző jegyzetben idézett műveimben, főleg: FRIED, *Márai Sándor és a francia irodalom*. 1945-től Márai sokat ír Gide és Green naplőiról.

⁵ MÁRAI, *A teljes Napló 1946*, 176. Hesse nének a Wilhelm Meisterhez írt bevezetőjével ért mélyen egyet Márai.

a Goethe-tiszteletről már esett szó – messze nem meglepő módon a *Lotte Weimarban* tette a leginkább maradandó benyomást Máraira,⁶ míg Hesse esetében – kiváltképpen ami Márai önszemléletében, autoimage-e „eredetének” feltárásában – ön-nön sorsanalízisének epikus formává alakításában odavonatkoztatható, a *Demian*⁷ olvasása, értelmezése, adaptálása volna kiemelhető, olyan genetikus összefüggések igazolhatók, amelyek a Hesse-olvasást kiemelkedő jelentőségűvé teszik vagy tehetik a Márai-életmű kutatói (és olvasói) számára.

Közvetlen, szövegszerű kapcsolatok talán kevésbé mutathatók ki, leszámítva Márainak egy viszonylag korai újságcikkét,⁸ annál inkább az európai irodalomnak a romantika óta ismétlődő felismerését nyugtázzhatjuk, miszerint egyfelől a személyiség sosem egy, hanem egymással ellentétes elemekből szövődik össze, és nem feltétlenül a jó, a harmóniára törekvő vonások dominálnak, olykor azok csak a külső történéseket formálják, amennyiben elég erejük van annak formálásához, másfelől a világ, a környezet (a család) sem feltétlenül ön-azonos, hiszen a biedermeier óta feltételezett összhangja egy kisebb közösségnek nem bizonyosan ugyanolyan vonzó, mint a fenyegető, alantasabb, ösztönökre rájátszó és a szubjektumban fogadókésziségre lelő, ismeretlen veszélyeket rejtő másik „terület”. A polgári, békés otthon jóval kevesebb izgalmat rejt, mint a családi házon túli „világ”: a különféle személyiségjegyekből nem bizonyosan konstruálódik meg az a személyiség, amely majd folytatja az apai örökséget. Sokkal inkább előbb megtagadatik az Apák világa, már a századforduló idején a tékozló fiú lesz hőse egy, a „boldog békeidők”-ből kiábrándult nemzedéknek: a *Demian* egyik fontos, ha nem a legfontosabb motívuma a bibliai példázatot deszakralizáló, a menthetetlen énhez közelítő, elveszett/elveszendő gyermek. Akinek éppen nem zárulhat le története az apai házba való visszatéréssel, ellenkezőleg, a *secessio* egy nemzedék (művészeti) élménye, azonosulási kísérlete egy archetípussá lett (irodalmi, képzőművészeti) alakkal. Valójában ennek a tárgynak 20. századi változatai köszönnek vissza az avantgárd (elsősorban az expresszionizmus) íróinak a generációs ellentéteket tematizáló kísérleteiben (Márai maga egy németnyelvű, mára elveszett kísérleti színművében róttá le adóját), lényegében az avantgárdtól távolabb munkálkodó Hesse regényében és *Kinderseele* című elbeszélésében, evvel a tárggyal és az e tárgyat tartalommal megtöltő történéssorozattal lép be a sorba Márai Sándor önéletrajzi-

⁶ A *Sértődöttek* második kötetében (1948) közvetlen rájátszás látható a kultúrafelfogást illetőleg, valamint az ironia és a paródia értelmezését tekintve. Márai többé-kevésbé Goethe-idézetként ülteti át Mann regénye Goethéjének megnyilatkozásait. Hasonló hivatkozás található az emigrációban írt, publikált, 1975-ös *Erősítő* című regény jegyzetei közt.

⁷ A *Demiant* az alábbi kiadásban olvastam: Hermann HESSE, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, V., *Demian*, *Klingsohr*, *Siddhartha*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.

⁸ MÁRAI Sándor, *Első élmény*. *Demian*, Kassai Napló, 1923. aug. 26., (193. sz.), 6.; Uő., *Emil Sindair ifjúságának története. Az első élmény irtózatok kritikája*, *Az Újság*, 1924. dec. 25., (276. sz.), 12.

ként jegyzett *Egy polgár vallomásai*⁹ című művével, illetőleg korábbi regényével, *A zendülőkkkel*,¹⁰ amelyet a magyar kutatás Jean Cocteau 1929-es *Les enfant terribles*-jével szokott együtt emlegetni. (Márai *A zendülők*-je 1930-as, de 1929 májusában már egy részlet megjelent a regényből, és Márai mindvégig tiltakozott az ellen, hogy Cocteau regényéhez bármi köze lenne, nagy valószínűség szerint teljes joggal!)¹¹ A helyzetképet erősen színezi, hogy Klaus Mann 1932-es, ugyancsak önletrajzi jellegű *Kind dieser Zeit*¹² hasonlóképpen ad számot a gondtalanak tetsző polgári létből kitorzó kamasz(ok) kalandvágáról és a büntető törvénykönyv paragrafusaiba ütköző cselekedeteiről. Az 1900-as születésű Márai és az 1906-os Klaus Mann akár egy nemzedékbe tartozónak volna nevezhető, műveik egymásra vonatkoztatása, a feltűnően hasonló „kaland”-megjelenítés, a „zendülés” alig megfogalmazhatósága (kizárva, hogy Klaus Mann forgatta volna az 1931-ben franciául megjelentetett *Les Révoltés*-t, amely adataink szerint ebben az esztendőben négy kiadást ért meg, s amelyet Gabriel Marcel rokonszenvvel ismertetett a *La Nouvelle Revue Française*-ben)¹³ talán a nemzedéki – közös – élménnyel magyarázható, vagy (esetleg) Hesse *Demian*-jának hatástörténetével. Már csak azért is, mivel Klaus Mann és Márai nem a goethe-i–kelleri Bildungsroman hagyományába lépnek, míg Hesse ezt a fajta regényalakzatot alkalmazza a 20. század elejének „viszonyai”-ra, hozzáadva, applikálva – volt róla szó – a tékozló fiú kivonulását az apai házból, ismét hangsúlyozva, a generációs ellentétekben sejtetve a freudi elemzés poeticitássá szublimálását.

Még egy fontos eltérésre legyen szabad figyelmeztetni. Hesse regényhőse, az én-elbeszélő Emil Sinclair a világháború áldozataként eszmél rá, hogy nevelődése befejeződött, feljegyzései nyitva hagyják további sorsának alakulását: amiért végigjárta útját, megtörtén, sebesülten is érzi helyét a világban. Thomas Mann Hans Castorpja (*A varázshegy*, 1924) végigjárja a beavatás fázisait, az ő nevelődése azonban az allegorikussá elgondolt zárt területen megy végbe, anélkül, hogy közbenjáróra találna (Madame Chauchat inkább megkísértő), mint Hesse regény-

⁹ Az *Egy polgár vallomásai* kétkötetes, 1936-os kiadását használtam, mivel ez még, szemben az 1940-nel kezdődő kiadásokkal, (ön)cenzúrátlan. A továbbiakban külön nem hivatkozom.

¹⁰ MÁRAI SÁNDOR, *A zendülők*, Budapest, 1930. Az átdolgozott, *A Garrenek művében* közölt címváltozat: *Zendülők*. („Egy éve egyszerre egy résen át betört valami, amit nem lehetett előre tudni. S akkor megtudta, hogy van egy másik világ.” 25–26.)

¹¹ Vö. FRIED, *Márai Sándor és a francia irodalom*.

¹² Klaus MANN, *Kind dieser Zeit*, Transmare, Berlin, 1932. A Hesse–Klaus Mann levelezés Klaus MANN, *Briefe und Antworten*, I–II., szerk. Martin GREGOR-DELLIN, Spangenberg im Ellermann, München, 1975.

¹³ MÉSZÁROS, *I. m.*, 64. Márai e regénye 1931-ben spanyolul is megjelent. Az új francia kiadásra 1992-ben került sor. MÁRAI SÁNDOR, *Die jungen Rebellen*, ford., utószó ERNŐ ZELTNER, Piper, München–Zürich, 2001.

hőse, aki részint Beatricét véli fölfedezni egy váratlanul föltűnő nőalakban, és törekedni kezd, hogy méltóvá lehessen hozzá, illetőleg Demian anyjában érzékeli azt az Örök Asszonyit, amely a magasba emel („das ewig Weibliche zieht uns hinan”). Castorp e közbenjáró nélkül bocsáttatik alá a „varázshegyről”, amelyben megélhette az eszmeharcok, a tudomány kínálta „megoldások”, a zene, az étel-vezet kínálta lehetőségeket, az útkeresés stációin haladt végig, míg megért a távozásra. De az ő útja szintén az első világháború lövészárkaiba vezet, az ő története sem zárul le biográfiailag. Ám övele sem történhetik már semmi lényeges, regényen túli létezése nem hozhat újat; illetőleg: csak nevelődő, megérő, önmagaságára ráismerő alakként volt érdekes írónak, olvasónak egyaránt.

Klaus Mann és Márai egyként fogadja el az Apák ajánlotta regényalakzatot, az önéletrajzi áthallásokkal gazdag epikus formát, és tagadja meg olyanformán, hogy nem lép túl a kamaszkor megjelenítésén (*A zendülő ifjai az érettségiig jutnak el*), ezáltal az ösztönvilág fenyegetése az ébredő személyiség csalódása, ellenállása, vívódása révén vívódik színre: a lényeg a Hessétől áthasonított apa–fiú, család–külső világ, rendezett–kaotikus, racionális–ésszerűtlen, logikus–illogikus szembenállásának bemutatása, amely egyben a polgári és a nem polgári létezés dichotómiái szerint lesz történetté. Hesse regénye (mint ismeretes) a kettős világnak olyan rajzát adja (említett novellájában is!), amely az apa–fiú ellentét genezisével szolgál, finom elemzéssel mutat rá a konvencióba merült apai világ érzéketlenségére – és kommunikációképtelenségére. Ez utóbbi látszik különösen fontosnak a generációk érintkezéseit illetőleg. Nem pusztán a több évtized folyamán kialakult, rítussá lett szokások, napirendként előírt életvitel, hanem a közlés, az üzenet befogadása, a mondatformálás szintjén ugyancsak rögzültek a kapcsolatformák, az apa–fiú viszony, a családi élet hétköznapi és ünnepei. A verbalitás nem egyszer klisékbe, közhelyekbe fül, az elsajátított érintkezési alakzatok az uralmi formák, a beszéd révén is nyilvánvalóvá váló alsóbb- és felsőbbrendűség állandó jelenlétét tanúsítják, amely jelenlétben a nem megszokottnak, a nem szabályszerűnek, a váratlannak és meglepőnek nincs helye, de szókincse sem, így az Apa nem figyelhet a lényegesre, csak a kevésbé lényegesre; legjobban (pedagógiai) tudása szerint elmondja, amit ilyenkor és olyankor el lehet, el kell, el szokás mondani. Pusztán a felmentő szó, a gyógyító kérdés, a tapintatos visszafogadás mondata nem hangzik föl, mert ezeknek az Apa nincsen birtokában. A családi körön belül derül fény arra, mennyire hiányoznak a szavak az érdemi kommunikációhoz; mennyire mondott csődöt a 19. században oly jól funkcionálni látszó beszéd. Az Apa azáltal prezentálja a nyelvválságot, hogy csak az öröklött, a kiüresedtségben is még funkcionáló, a rendkívüli esetre azonban szavakat nem találó (a rendkívüli esetet föl sem ismerő, a szavakat nem mérlegelő, pusztán használó) megszólalásban van otthon, érzi magát otthon, és ebből a meglehetősen szűk beszédterületből nem tud, nem akar ki-

találni, eszébe sem jut, hogy esetleg innen ki kellene találni. Az Apa nyelvkész-ségének (leegyszerűsítve: empátiájának) hiánya azonban kettős hatású: rádöb-benti a Fiút, el kell hagynia ezt a néma, értetlen „vidék”-et, el kell indulnia a maga útján. Ugyanakkor ez az elszakadás áldozattal járhat, Rilke tékozló fiúja a nem-tudottba (ins Ungewisse), a nem tudhatóba, az ismeretlenbe lép ki a család, a polgári környezet védte bensőségességéből. Emil Sinclair sem sejti, mi vár rá: Demiantól távozva elveszíti irányítóját, hogy Beatricéje közbeiktatásával vissza-térjen hozzá.

Hangsúlyozom a közöset Hesse, Márai és Klaus Mann regényében: a gyer-mek, a kamasz rádöbbenése „saját” világa idegenségére, valamint az idegen, a fél-lemetes világba lépés vágyára. A lázadásnak gesztusértéke van, a lázadásnak (sú-lyos) következményei vannak, ennek ellenére a „zendülés” vonzóerejétől nem tudnak és nem akarnak szabadulni. Ami Hessénél inkább jelzesszerű: egy gyer-mekbanda szerveződése, amelynek vezetőjévé osztályhelyzetét megbosszuló, más környezetből, más szocializáltságból, más társadalmi rétegből származó erőszakos gyermek válik, aki akaraterejével igába kényszeríti a bandatagokat. A *Demian*ban Emil Sinclair kiszolgáltatottságára, egy meggondolatlanul elbeszél – kitalált tör-ténet következményeire derül fény: a szó ismét csődöt mond, önmaga ellen for-dul, a más (nyelvi) világához illeszkedni akaró nem számol odavetett mondatai hatásával. A nyelv (tehát) kiszolgáltatottá (is) tehet, kiváltképpen akkor, ha valaki, akár egy gyermek, elhagyja nyelvi kompetenciájának körét. Márai előbb *A zendü-lőkben* beszéli el a felnőttek üressé és ellenségessé lett világa tagadásának történe-tét. Jóllehet Gide-nek Márai szorgalmas olvasója volt, ezúttal mégsem él az akarat-lan cselekvés (acte gratuit) ok-okozati összefüggéseket nem igénylő eseményeinek bemutatásával, éppen ellenkezőleg: a történet-egészből összeállíthatók az okok, amelyek az érettségizőket arra készítetik, hogy Bandává szerveződjenek; hogy ho-moerotikus kaland naiv részesei legyenek; hogy értetlenül szemléljék az ámulást; csupán nem akarnak mondani a felnőtteknek, a nem kimondásának eseménye azonban nyelvi felkészületlenül éri őket. Ennek egyetlen ellenszere lehet: a pszeudo-cselekvés; az értelmetlenség helyettesíti a társadalmilag-értelmileg el-fogadottat; másképpen: a fölösleges a szükséges és hasznos fölé helyezése. A feje tetejére állított világ, mivel a világ (a háború kirobbantásával) amúgy is a feje te-tejére állt. A kommunikációképtelenség ebben a regényben jelzés: a nyelvi meg-osztottság jelzi a felnőttek és a Banda egymással össze nem egyeztethető gondol-kodását. A félreértések kiszorítják az értést és az értés akarását, a Banda szétesik, midőn a manipulációk kiderülnek. Nemcsak a felnőtteké. Hiszen a kamasztársad-alom szintén rétegzett, a félreértés/ismerés ott is gerjeszti az indulatokat. A ma-gát elnyomottnak, megvetettnek érző ugyanúgy megindítja a maga háborúját, akár a felnőttek. Az *Egy polgár vallomásainak* első kötete az én-elbeszélő első tizen-

négy esztendejének krónikáját adja, miután szociológiailag megalapozott beszámolót készít a Családról, olykor a dédszülőkig visszamenően, hogy énje e leírások során feltáruló vonásaiban az ősök hagyatékával szembesüljön. Ezenközben válik ismeretessé egy történelmi város (Kassa) polgársága, e polgárság megannyi beidegződése, a polgári lakás, nevelési rendszer, iskola. Ám feltárul a tisztességes polgárok megannyi titkolt cselekvése, a szűk körbe kényszerítettek olykor az aberráltságig hatoló szexuális szokásvilága. Ebben a környezetben „szocializálódik” az én-elbeszélő, aki Emil Sinclairhez hasonlóan fedezi föl, hogy valójában két „világ” létezik, a napfényes, tiszta, polgári, meg annak árnyoldala, nemcsak a cselédeké, hanem mindaz, ami a gyermekbanda létesüléséhez vezet. „Vezér”-ként, „diktátor”-ként az ismeretlenből előbukkanó gyermek ismerteti el uralmát az úri gyerekek fölött, kényszeríti őket gyanús akciókra, mutatványokra, felébreszti szexualitását, és füttyével parancsolja magához a lakás védettségében élőket. Egyáltalán nem mellékesen, ez a gyermekvezéri fütty mintha Hesse *Demian*jából visszhangozna; s ha mégsem igazolható „filológiailag”, akkor is szembetűnő a gyermekvezérek rajzának hasonlósága. Márai regényében még hangsúlyosabb a világok átjárhatatlansága, egyfelől a család és az én-beszélő csupán a látszatot képesek megőrizni, mintha az én-elbeszélő továbbra is a család hű tagja lenne, miközben gondolataiban már a másik világba tartozónak érzi magát. Ugyanakkor ez a másik világ inkább allegória, a majdan újságíróvá, íróvá váló elbeszélő világnézetének alakulástörténetébe enged bepillantást. A gyermekkori neurózis túl-érzékenyíti, a Banda emlékeitől nem akar, nem tud megszabadulni, „történelmi” helyzetekben is emlékezteti az egykor-voltra.

Az eddigiekhez képest jóval „játékosabb”-nak tetszik Klaus Mann *Kind dieser Zeit*jének bandája, amely tolvajkodásokban éli ki kalandvágját; a kiskamaszok neveltetésük és a család(ok) társadalmi rangja ellen cselekszenek, mikor láznak az otthon nyugalma, védettsége, zártsága ellen, s a történések sokkal kedélyesebb elbeszélése valósul meg a Kiadó által önéletrajznak (*Autobiographien*) besorolt, a szerző által azonban szerényebben, kitérve a műfaji meghatározás kényszere alól, „Ein Lebensberichtként” aposztrofált (azaz 'Híradás egy életről') regényes műben: *Der Wendepunkt* ('A fordulópon').¹⁴ Míg az előbb említett regény cselekményének középpontjába kerül a kamasz-lázadás, itt epizód, amelynek a szülők bölcs közbelépése következtében nem lesz folytatása. Ami azonban Máraira emlékeztet (első-sorban az *Egy polgár vallomásaira*), a gyermeki szövetkezés érzékeltetése a felnőtt társadalom ellenében. Csak hogy Márai műveiben valódi drámává sűrűsödik az esemény sor, a pittoreszk és a groteszkbe hajló jelenetek visszavonhatatlan le- és elszámolásokba hajlanak: *A zendülőkben* nemcsak az érettségizők állnak szemben a

¹⁴ Klaus MANN, *Der Wendepunkt*, Nymphenburger, München, 1969, 96–97.

felnőttekkel, hanem a magukat elnyomottnak érzők az elnyomókkal (az egyik szereplő szerint a diáktársadalom is leképezi ezt az ellentétet), kiegyenlítődésre, (társadalmi) megbékélésre, a különféleképpen artikulálódó nyelvek harmonizálására semmiféle esély nem nyílik; nem szerkesztődhet nevelődési regény, mert annak célja, az önmagához (vissza)vezető út megtalálása nem lehetséges, cél sincs, út sincs, csak tagadás, tévedezés az árnyékvilágban. Jóllehet Hesse *Demianja* nem kevésbé bővelkedik a drámai helyzetekben, a feszültség és a feszültség oldódása szinte úgy váltja egymást, mint egy színműben, a közbenjáró „allegória”-ja révén (valamint a dantei utalás segítségével), noha a főhős ugyan nem egyszer letér az útról, számára is olykor *città dolente* e földi lét, szenvedéstörténete (melynek jó-részt ő maga az okozója) a végére üdvtörténétté lesz. Klaus Mann a humoros felé irányítja az elbeszélést, éppen a társadalmi védettség, melyet elhagynának a gyerekek, biztosítja számukra, hogy lényegében megússzák kalandjaikat, e „kaland” a visszaemlékezés során megszeliődül, eljelentéktelenedik a *Kind dieser Zeit*-ban azért mégsem oly jelentéktelen gyermekcsínyhez képest, amely természetszerűleg veti föl a „beilleszkedés” kérdéseit, mint egy színre lépő generáció törekvéseit egy az eddigiektől eltérő viszonyrendszer kialakítására. A gyermek századának elnevezett 20. század sokkal inkább a modernitás hozta új ellentmondások periódusa volt, amelyre másképpen reagált az előző korban szocializálódott, annak szokásrendszerében vagy azzal ellentétben világszemléletet kialakított nemzedék, mint az, amely a megnövekedett („technikai”) lehetőségekbe beleszületett, s a „tekintélyelvet” nemigen kívánta érvényesnek elfogadni, arról nem is szólva, hogy az első világháború kijózanító eseménysorozata, majd az azt követő területi átrendeződések, forradalmak és ellenforradalmak között kevés esély nyílt az ocsúdó kamaszok számára az eligazodásra, a mérlegelésre: az 1902-es évfolyam (hogy Ernst Glaeser regénycímét idézzem,¹⁵ s egyben utaljak az e regényben megjelenített ifjúság zűrzavaros megnyilatkozásaira) jóval radikálisabban fogta föl a „kivonulást”, nem elégedett meg a tékozló fiú tagadó gesztusaival, művészként az avantgárd kalandjaiba vetette magát (Márai Sándor a *Menschheitsdämmerung* költőitől fordított, az 1920-as esztendőik verseiben és prózaverseiben ott a nyoma az expresszionista érdeklődésnek),¹⁶ vagy különféle szélsőségekben találta magát (s ez a „kaland” Európában az 1930-as esztendőikben tetőzött), vagy csak egy idő után volt képes önnön művészeti pályáján feldolgozni az 1910-es évek, az 1920-as évek eleje, az előző nemzedék „hatását”, és e feldolgozás segítségével újragondolni a klasszikus

¹⁵ Uo., 250. ERNST GLAESER, *Jahrgang 1902*, Berlin, 1929. Az első kiadás 1928-ban látott napvilágot.

¹⁶ MÁRAI SÁNDOR, *Emberi hang*, Kosice, 1921. Az éneklő ember ciklusban az alábbi költők verseiből ad válogatást: R. Schickele, G. Trakl, A. Ehrenstein, F. Werfel, Else Lasker-Schüler. K. Heynecke, A. Stramm, W. Hasenclever, G. Benn, Th. Däubler, E. Stadler. Ezenkívül az avantgárdhoz sorolandó Ivan Goll s az egyáltalában nem avantgárd F. Jammes verseinek átültetéseit közli.

modernség hagyatékát. Ami egyben a kései modernséghez vezető út lehetőségeinek kikísérletezésével járt. Mind Klaus Mann, mind Márai Sándor (például) másképpen olvasta Kafkát, mint Hesse és Thomas Mann, Márai számára Kafka „szabadítónak” tűnt, megfogalmazta azokat a szorongásból, neurózisból fakadó érzéseket, amelyek Márai nemzedékét a följebb említett irányokba taszították. Ennek fényében értelmeződött Márai számára a *Demian*, ráismerve a maga kamaszkorának érzelmi hányattatásaira, egyben a „megváltás” lehetetlenségét vonva le (vég)következtetésül. Hogy aztán az 1930-as esztendőök politikai-világnézeti fordulatai azonos táborban találják Márait, Hessét, Thomas és Klaus Mannt, jóllehet nemcsak szituáltságukban figyelhető meg a különbség, hanem „regényelméleti” megfontolások szerint is demonstrálhatóak az eltérések. Az *Üveggyöngyjáték* művészet- és kultúrafelfogása (mint arra elsőnek maga Thomas Mann utalt, s ezt később a kutatás csak megerősíteni volt képes) a *Doktor Faustus*éval vethető egybe, a modern művészet, ezotériába hajló művészi „üzenet” és befogadhatóság alakváltozatai a zene médiumán keresztül nem pusztán az írás/művész (morális, esztétikai) felelősségére kérdeznek, hanem a hagyományértelmezés/-konstrukció viszonyrendszerére, arra a szövegösszefüggésre is, amely a megmerevedett vagy megmerevedőben lévő modernitás ellenében hozzáegíthet a művészet és értése újra-meggondolásához. Hesse és Mann részint az európai tudat válságát elemző, krizeológiához közelít, Mann közvetlenebbül, Hesse jóval áttételesebben; játék és szabadság egymásra vonatkoztatása Schiller fölvetette problémakörének margójára írva mind a játék, mind a szabadság (művészi, individuális, alkotói, a befogadásban munkálkodó szabadság egyként említhető) fogalmának feltétlen újrameghatározási igényét. Márai Sándornak 1946-os *A nővér* című regénye vonható ebbe a körbe: itt viszont a betegség metaforikus értelmezése kapcsolódik egy zenész sors történetéhez (Mann regényéhez hasonlóan a második világháború adja a komor – történeti – hátteret, kevésbé explicit módon strukturálódik regénycselekménnyé a modern művészet „tragédiája”, inkább a művészé, egy természetlen kapcsolaté, a mitológiai vonatkozások közegében kibontakozó betegség történet elfordul a századforduló betegség-kultuszától, s inkább egyfelől a „menekülés a betegségbe” (*Flucht in die Krankheit*) szimptomáit kíséri figyelemmel, másfelől ennek révén az alkotás zavarait diagnosztizálja. Ezen keresztül azonban az *Üveggyöngyjáték*hoz, a formai virtuozitásnál veszteglő, önmagáért való művészetre következő természetlenség elemzéséhez lehet eljutni. Mindez túlvezet eredeti kérdésfeltevésen, az azonban mégsem fölösleges, ha Hessének és Márainak néhány ponton egymásra mutató regényelgondolásaira utalok.

A *Demian* ugyan a visszaemlékező följegyzéseit adja közre, mégsem a gondolati csapongás, az „asszociációk” szabad játéka jellemzi; jóllehet az önelemzések megakasztani látszanak a lineárisan elbeszélte eseménysort, a nevelődési regények

egyenesvonalúsága (a kutatás „pszichoanalitikus” nevelődési regényt emleget), az ok-okozati kapcsolatok következetes érvényesítése a szigorúan megszerkesztett előadásban adekvát formára lel. *A zendülőlk* látszólag hasonlóképpen adja közre a történetet, ám az a tény, hogy főszereplői vannak, ezáltal az elbeszélői figyelem megoszlik a több egyenrangú regényfigura között, valamint azáltal, hogy az elhallgatásoknak legalább oly jelentékeny a szerepe, mint a szereplői vagy elbeszélői közléseknek, így a regényt átszövő „titok” a mű végén lesz viszonylag transzparenssé, ennek következtében az előadásban az „üres helyek” kétségeket támasztanak a közlések teljes szavahihetősége iránt, a történet egyes szegmensei elbizonytalaníthatják az olvasót afelől, mennyi az előadottak hitele, „igazságtartalma”, a tévesztések játéka az elbeszélő és az olvasó „paktum”-ára is hatással van. Mármost a *Demian*ban az én-elbeszélő korántsem feltétlen ura önnön énjének, a freudista impulzus értelmében nem bizonyosan képes hitelt érdemlően értelmezni cselekvésének logikáját, döntéseinek racionalitását, ráismeréseinek „rendjét”. Ez ugyan nem munkál a történetvezetés linearitásának ellenében, viszont lényegesen csökkenti az elbeszélő mindentudásának feltételezését, rombolja a magabiztos elbeszélő iránt táplált hitet. És lényegében az *Egy polgár vallomásai* (amelynek egyes epizódjait már korábban, novellákban próbálta meg Márai közreadni) régebbi időket felidéző „technikája” szintén hasonlóképpen működik: az én-elbeszélő látszólag mindent tud arról, ami környezetében, vele történt, de nemcsak az általa nem ismert ősokról szolgáltatott híradása hiányos, hanem utólagosan rekonstruált magatartásának magyarázatát sem képes megnyugtató módon közreadni, későbbi önmagának a kamasz zendülése jórészt talány marad, s majd a kritika olvassa össze a közvetlen előd és a kortárs regényekkel, életrajzokkal Márai Sándor változatait. Más kérdés, hogy Hesse keveset emlegetett szerzője a Márai-filológiának.

A napilapokban rejtőző Márai-esszé¹⁷ Hesséről, a két író egymáshoz kapcsolhatóságáról jóval többet árul el, mint azt a talán alkalminak szánt beszámoló sejteti. Az 1923–1924-ben a magyar irodalomban már nem teljesen ismeretlen, noha a saját hangját kereső Márai még korántsem döntötte el, hogy költőként, prózaíróként vagy elsősorban újságíróként kívánná befutni „írói” pályáját, ezúttal részint azt árulja el, mennyire járatos Hesse műveiben, részint azt, milyen hasonló dilemmákat, pszichoanalitikailag elemezhető kétségeket és kényszeredettségeket hívott elő benne a *Demian* olvasása; és ezáltal azt érzékelteti, miféle azonosulási lehetőségeket kínál számára az eddig ismert, ám Magyarországon kevésbé elismert szerző regénye. Közbevetőleg hadd jegyezzem meg, Hesse neve több ízben felbukkant a 20. század első két évtizedében a magyar nyelvterületen, de igazán

¹⁷ Lásd a 8. jegyzetben hivatkozott műveket! Az innen vett idézeteket a továbbiakban külön nem hivatkozom.

népszerűvé mind a mai napig nem tudott válni, jóllehet mára sorozatban jelentek meg fontosabb művei. Olvasottsága–népszerűsége nem vetekedhet az amerikaiival,¹⁸ teljes értékű magyar irodalomtörténeti befogadása szinte a legutóbbi időkig szintén szerénynek mondható. Igaz, már 1906-ból (Juhász Gyula) és 1907-ből¹⁹ van adatunk arra, hogy egy-egy versének fordítása vidéki napilapokban megjelent, az 1910-es esztendőkből aztán több verssel találkozhattak a lapok olvasói, 1908-ban Pester Lloyd ismerteti a *Peter Camenzindet* s az *Unterm Radot*, az 1910-es években több Hesse-műről látott napvilágot ismertetés (*Peter Camenzind*, *Rosshalde*). Önálló kötetre 1920-ig kellett várni, ekkor adta közre Károly József hírlapíró Békéscsabán a *Camenzind Pétert*, ez 1922-ben második kiadásban is megjelent. A kritikai visszhang azonban elmaradt. Márai nemigen vehetett tudomást Hesse magyarul publikált-ismertetett műveiről, 1919-ben már Lipcsében találjuk, ezután Frankfurt am Mainban, Weimarban, majd Berlinben töltött valamivel hosszabb időt. A nevesebb alkotók közül Else Lasker-Schülerrel és Georg Kaiserrel, valamint Ringelnatzcal ismerkedett meg; 1919 és 1923 között élt Németországban, e periódusra visszaemlékezve írja le, miként lett 1921-től a Frankfurter Zeitung szorgos munkatársa. Az *Egy polgár vallomásaiból* nem tudhatjuk meg, mikor figyelt föl Hessére. 1921-ben már Kafkát²⁰ fordítja, Thomas Mann nevét 1919-ben írja le először, 1922-es németországi tudósításaiban Ernst Toller, Leonhard Frank, Alfred Polgar, Albert Ehrenstein, Carl Sternheim, Gerhart Hauptmann, René Schickele, Egon Erwin Kisch, Heinrich és Thomas Mann neve tűnik föl. Ő maga 1919–1920-ban a lipcsei Drachéban, 1921-ben a Simplissimusban publikált, mielőtt írásai – mint említettem – a Frankfurter Zeitungban jelennének meg. 1923 kora őszét Márai már Párizsban tölti, újságíróként ezután elsősorban a franciaországi eseményekről ad hírt. Hesséről szóló írását a Keleti-tenger mellől küldi előbb a Kassai Naplónak, majd megváltoztatott címmel a budapesti Az Újságnak.

A viszonylag terjedelmes írás: egy megtérés története. Valójában az „első élmény”-nek nevezett téma formába öntésének előbb elmulasztása, majd a *Demian* elolvasását követő lejegyzése. A messziről indított beszámoló távoli helyszínen, megnevezetlen beszélgetőtárs, kurtán fölvezetett történet leírásával-elbeszélésével vezet be az említett témakörbe. Egy kudarcosnak láttatott, az összerendezés készülése-

¹⁸ Peter V. ZIMA, *Die Hesse-Rezeption in Deutschland und den USA = Uo., Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, mtárs. Johann STRUTZ, Francke, Tübingen, 1992, 188–198.

¹⁹ Adataim forrása: HELLEBRANT Árpád, *A magyar philológiai irodalom [...], évenként közölve az Egyetemes Philológiai Közlöny című folyóiratban*, 1900–1918., Géza HORVÁTH, Hermann Hesse als (vielleicht) Autor in Ungarn – vor und nach der Wende, Hermann-Hesse-Jahrbuch, Bd. 2, hrsg., Mauro PONZI, Tübingen, 2005, 159–172.

²⁰ Vö. FRIED István, *Sándor Márai und Franz Kafka*, Kafka-Katern 2007/4., 76–81.

ben kimerülő magatartás rajzát adja, hosszabb felvezetést, amelynek tárgya egy könyv („az első élmény irtózatossá kritikusja”), egy akár akaratlanul is minősíthető cselekvés, egy gyerekkori sérelmen bosszút álló személy tette, mely a beszélgetőtársban felfakaszt „egy banális élményt, egy első szerelmet anekdotaszerűen tragikómikus csattanóval”. A következtetést a beszélgetőtárs mondja ki, s ez nem pusztán a Hesse-mű egy epizódját segít értelmezni, hanem az *Egy polgár vallomásaiból* ismerős leírást is a gyerekkorból eredeztethető neurózisról, melyet aztán az esszé zárásul mintegy saját történettel igazol. A beszélgetőtárs „azt állította, hogy innen és ettől származott minden későbbi életében, az első rúgás ez volt, az első ijedtség, gyanakvás, a világ tudomásul vétele.”

A saját történet „képiesíti” az első élmény sokkját, úgy mondja újra, úgy teszi „önéletrajzi”-vá, hogy egyben eltávolítja a *Demian* utalt epizódjára rájátszó történettől, az általános alany révén úgy lesz „világszerű”, hogy „biologizmus”-ával a lélektani vonatkozások megjelenítését teszi szemléletessé:

Egyre zavarosabb, sötétebb minden; az ember jár a külső világban, s a viszony a szüzességét veszített gyerek s a csábító külső partner között egyre bonyolultabb.

S beláthatatlanul megy, jól-rosszul minden tovább.

Csak egyre erőszakosabb káoszban, az élmény egyre fénylik, tompa csillogással. S annyira fáj már, mint a felnőttnek a régi seb, mikor kölyökkorában térdre esett és felhorzsolta magát.

De a horzsolás nyoma, egészen haloványan a bőrön, nem múlik el egy életen át soha.

Az esszéista a *Demian* egy epizódjának kiemelése, részletező taglalása kedvéért elmentétekkel dolgozik. Előbb a maga szituáltságát vázolja föl, harmadik éve képtelen szépirodalmat olvasni, ez – szerinte – „európai betegség”. Nem térek ki részletesebben arra, hogy a bevallott 15 könyvnél több merül föl három esztendő újságcikkeiben, beleértve fordításait, mint olvasmányainak hangsúlyos jelződsét. Ezzel szemben most elkezd olvasni, méghozzá „egy csendes, nagyon érett és jó értelemben választékos német író” könyvét, melynek címét is közli: „»Demian« – »Emil Sinclair ifjúságának története«”. A német íróról, kinek nevét a cikk nem közli, még az alábbiakat tudjuk meg: „egy kissé papos elbeszélő, okos és szelíd szemléletű ember”, aki nagy szegénységben él „egy svájci halászfaluban s néhány év előtt meghalt a felesége: ez idő óta búskomor, emberek nélkül él s egy különös metamorfózisra esett át”. Nem tudni, Márai honnan szerezhetette „ismereteit”, a továbbiakból azonban kitetszhet, miért nem nevezi meg a szerző nevét. A Kassai Napló meg az Újság olvasói aligha kísérték figyelemmel Hesse pályáját, mely – Márai számára – fontossá, sőt személyes érdekűvé, még tovább, írói terveinek

„ihlető”-jévé a *Demian* egy epizódjával lett. Az a bizonyos „első élmény”, amely a Kassai Naplóban közölt esszé címébe került, Hessénél olyan történetben fogalmazódott meg, amely 1923–1924-ben, később az említett két Márai-műben hasonlóképpen bukkan föl – talán függetlenül attól: Márai valóban áthasonította-e a *Demian* „két-világ”-vízióját, a rossz és a jó egymásra vonatkoztatásakor kibukó személyiségzavart, illetőleg az expresszionistáktól (és a Márai fordította Kafkától) némileg eltérően demonstrált generációs viszony törésvonalait. Márai folyóiratokra hivatkozik, mint értesülése forrásaira, miután a *Demianig* tartó alkotói pályáivet megrajzolta. Nevekre, címekre itt sem lelhetünk, pusztán egy írói modor és magatartás leírására, megemlítve, hogy „Ez az író [...] sok és népszerű munkájában szívesen olvasott nemzetközi szerzővé küzdötte fel magát; egy intelligens nemzetközi polgári közönség elbeszélője volt, óvatos, mindig szalonképes szemléleteivel – s ha mélyebbre ment a szórakoztatásnál – és ez a szándék érezhetőbb volt nála –, mindig vigyázott, mindig ügyeskedett, hogy ne sértse a családi asztal hangulatát.” A bestseller vád ugyan nem hangzik el, de az avantgárd hatást és lelkesültséget még fel nem számoló Márai kevesellini látszik Hesse ellenállását a klasszikus modernséggel szemben, kimondatlanul egy kései 19. századiság egy változatát rója föl. Ezzel szembeállítja Hesse alkotói fordulatát az „utolsó években két munkája, egy indiai történet, az említett »Demián« furcsa változásról adtak számot – a hang szabadabb lett, a kéz bátrabb, az egész jelenség könyörtelenebb, tekintetnélkülibb – a stílus választékosságán nem esett hiba, a hang a régi volt, de a mondandó új.” Ennél még messzebbre hatol az ismertetés. Arra döbrent rá, hogy a szerzői név nélkül publikált regény szakítás a régebbi Hesse-képzettel, híveit megnyugtató az első kiadás nem árulkodik a szerzőségről. „A »Demián«-ban ez a változás, ez a könyörtelen magábaszállás az írói spekulációnak kiterjesztése az epidermisen túl a belekre is.” S bár a regény bevezetésében Márai a bevált Hesse-modorra vél ismerni, ám az író „csakhamar rátért a világra.” Ami következik, a ma Márai-olvasójának az *Egy polgár vallomásait* idézi meg. Itt az újságolvasóknak szánt esszényelven talán az első leírás Márai tollából a növekvő fiú énjének megosztottságát illetőleg, s az én-hasadtsággal együtt a kettős, egymást kizáró környezetet érzékeltetendő. Jóval Márai említett regényei előtt a Hesse-mű hívja föl az író-ságra készülő 23 éves fiatalember figyelmét, hogy az avantgárd leegyszerűsített antinómiai helyett létrehozható az ellentéteket lélektanilag differenciáltabban körüljáró személyiség-rajz, és egyáltalában a serdülő gyermek olyatén bemutatása, miszerint egyszerre lenne jelen a kétféle környezetben, anélkül, hogy összeegyeztetni kívánná, ehelyett egymással egyenrangú létezésük tudatosul. Az allegóriák (fény-árnyék) nem változnak, de értéktartalmuk minden bizonnyal. Érdeemes egy hosszabb részlet idézése, hogy láthassuk, első(?) megfogalmazásban miként hozatik színre a (ki tudja, mennyire?) megélt(?), áthasonított(?) történet:

...ez a fiú ebben a korban érezni kezdte már, hogy kétféle világ van – egy belső, az otthon, a szülői ház, ahol minden derűs, egyenletes és napfényes volt, ahol szelíd és okos törvények sugároztak egy kellemes harmóniát –, de mindjárt mellette, már a cselédek szobájában, az udvaron, az istállóban s aztán végnélkül az utcán kezdődött egy másik, egy sötét, zűrzavaros és ellenséges világ, aminek ugyancsak megvoltak a maga törvényei, a maga vad és elemi harmóniája. És hívni kezdte magához ez a világ – félelmes és csodálatos ingadozás volt ez, árny és fény, a lárma és a csönd, a béke és a nyugtalanság küzdött, egyszer erősebb volt az egyik, egyszer a másik, de, ez volt az elhatározó, meg kellett tudnia, melyik világban van az igazság, s ezért meg kellett kísérlnie mind a kettőt.

(A továbbiakban eltekintek attól, hogy Hesse és Márai életrajzi dokumentumait egybevessem, s az emlegetett művek biográfiai háttérére kitérjek, jóllehet az ilyen fejtegetések bizonyos tartalmaznának utalásokat az említett művekben feldolgozott, átpoétizált életrajzi eseményekre.)

Az esszé következő bekezdésében a Hesse-regénynek az olvasóra tett hatásáról számol be, a cselekmény valódi kibontakozásakor az olvasó kizökken kényelmes helyzetéből, személyesen lesz érintve, „önkínzó kíváncsiság” vesz erőt rajta, alább „kínzó érdeklődés”-sé válik, s az ismertetésben Emil Sinclair történetének reprodukálása nem várt következményekkel jár. Nem hinném, hogy kritikus impresszionizmusról, bele/átérző olvasásról kellene feltétlenül értekezni, az ismertetőnek és olvasmányának viszonyát a szövegben ekképpen kapjuk meg: „siettettem, téptem át magam a lapokon, hogy hamar a lényeghez érjek, ahol vár rám, személyesen, valami – amit nem tudok még, vagy elfelejtettem már.” Az esszé – céloztam rá – a regényből egyetlen epizódot emel ki, mit sem törődik a szövegegésznek a nevelődési regényt továbbgondoló igyekezetével, a címszereplő neve csupán címként fordul elő a szövegben, majd úgy sem. Mindössze Emil Sinclair képzel „kalandos” története kerül elő, a „csavargó”, a bandavezéri attribútumokkal rendelkező „másik” és a neki meg társainak imponálni akaró gyermekifjú párbeszédéből kibontakozó szituáltság, egyfelől a „tisza figura a polgári rend gyermekei között”, másfelől a „csavargó utcafiú, abból a »másik világból«.” S a képzel történet és a zsarolás nyomán „Sinclair hazamegy és pénzt lop; s most elkezdődik a fiú kálváriája; a külső világ bűneiért, minden zavaros és tisztátalan lesz körülötte; s ő egyre mélyebben gázol a sötétben, a tiszta világ az otthon szelíden fénylő ablakai-val elmarad mögötte a távolban.”

A tárgyyszerű interpretáció helyett olyan értelmezésbe ütközünk, amely a jelzett személyes érintettséget állítja az előtérbe: sem a kibontakozás, sem Demian

közbeavatkozása, sem Sinclair vívódása nem tárgya az esszének, pusztán a „más világok” szembefeszülése, találkozása egy serdülő gyermek meggondolatlan elbeszélése következményeképpen. Még a „csavargó utcafiú”-ról sem tudunk meg többet (nevét sem), így a két fiú mintegy metonimikusan képezi le azt, ami társadalomlélektanilag volna értelmezhető, s ami a magyar irodalomban talán első ízben, jóllehet a lírikus érzelmességével Kosztolányinak *A szegény kisgyermek panasza* (kötetben: 1910) egy versében tárul elénk, az úrifúról, aki kezét nyújtja azoknak a gyermekeknek, akik ezen a körön kívül maradtak. A fenyegetettség, az idill fölrobbanása hirtelen a személyiség destruálódásához vezet, hamar kitetszik, hogy a boldog békeidőknek meghatározó jellemzője az, amit Márai később tudatosít: „valami nincs rendben”. A rend külsőséges, a személyiség megosztottsága valójában az én menthetetlenségének igen látványos jelzője, Freud pszichoanalízise nem pusztán az egyes emberi létezés mint fejlődéstörténetet kérdőjelezi meg, hanem a fausti kultúrának minősített európaiság megingott biztonságérzetét szintén diagnosztizálja. Az otthoni védettség európaiságával szemben az ázsiaiság, az ösztönök domesztikálatlanságából eredeztethető, feltörni készülő rombolási-rontási energia igényli elfogadását, az avantgárd szinte színházi attrakcióival szemben (a zongorákat ki kell dobni az utcára, a múzeumokból ki kell vonulni stb.) jóval mélyebb változás ígérkezik; a jól hangolt zongora és tonális rendje ábrándja szétfoszlóban, helyébe a hangnem-nélküliség, a konzonanciával azonos értékű disszonancia, az ívelő-végtelen dallamot széttörő töredékesség lép. S mindez lejátszódik az egyes emberben, de a kisebb és nagyobb közösségekben is, a családban, a társadalomban, az államközi viszonyokban. A *Demian* éppen úgy a világháború esztendeiben született meg (Hesse 1917-re készült el regényével, mely 1919-ben jelent meg, a *Kinderseele* a háború lezárásának hónapjaiban),²¹ mint ahogy a világháborúban eszmélt az érettségiző Márai az íróság, újságíróság, a zendülés fölvetette kérdések „kínzó” ellentmondásaira. A bemutatott epizód körülírását követőleg az olvasmány hatását szemlélteti, hogy a maga történetével álljon elő, ellenőrizhető eseménysorral, amely az *Egy polgár vallomásai* különféle részeiben tagolódik szét. A „saját” történet beilleszkedik a „másik” művének ismertetésébe, mintha ugyanannak az eseménysornak különféle állomásai lennének. Az „első élmény” eszerint nincs generációhoz kötve, a beérkezett szerző művében az „első élmény” hasonló funkcióban tűnik föl, hasonló jelzésként, hasonlóképpen reprezentál egy általános korérzetet, a klasszikus modernség én- és világ-megosztottsága nem egyszerűen megismétlődik, hanem az olvasottakhoz képest módosul, mégsem annyira, hogy ne értelmezné a történetet, amely megindítja a hasonlóképpen, azaz a szelektíven és fragmentáltan működő emlékezetet. Mindez még inkább tetten

²¹ Martin PFEIFER, *Hesse Kommentar zu sämtlichen Werken*, Winkler, München, 1980.

érhető, hogy Márainak önéletrajzi regényével vetjük egybe. Az *Egy polgár vallomásaiban* vázolódik föl a család szűkebb kontextusa: „A házmestert Dókus úrnak nevezték...”, a gyermek a Dókus fiúkkal jó viszonyban volt, a két Dókus fiú egyike „a gépészetit végezte, s később matrónnak szegődött Pólába”. Ettől elválik az első „Banda” szerveződése, története, „s egyikünk–másikunk talán mindmáig sem heverte ki e játék büntudatát”. A gimnazisták bandájátán *A zendülők* foglalta regényes formába, az *Egy polgár vallomásaiban* csak éppen megemlégtetik. A Hesse-olvasmány „kínzó történet”; „Miért ennyire személyes hatású? Egy német elbeszélés, regényke! Hajnal felé elaludtam. Rövid idővel később, talán egy óra múlva felébredtem; most már tele volt a szoba kérdéssel?” A következő, hosszabb idézet elbeszéléssé formálja a kérdést, a beavatlan olvasó aligha döntheti el, a Hesse-regény egy másik fejezete-e, vagy a Hesse-olvasás álomba zuhanásából felfakadó esemény rögzítése. Mint korábban, túl kézenfekvőnek tetszhetne az (ön)életrajzi olvasat, ellenben adódik az egybevetés az *Egy polgár vallomásai* megfelelő részeivel. Ennek ismerete nélkül azonban részint a Hesse-epizód továbbgondolása, részint egy saját történet Hessére emlékeztető beiktatása egyként feltételezhető volna. Ily módon az esszé erősen a fikcionáltság irányában halad, szépirodalmisága hangsúlyozódik, a kezdetben magát objektívnak álcázó értekezőről megtudható, valójában „kínzó” nyugtalansága vetül a Hesse-mű epizódjára, amelynek olvastán saját énjének megosztottságáról számol be, egy vizionált helyszínt, pontosabban a hessei helyszínt újraélésével. Az olvasmány meg az emlékezés összeér, új mű, új történet lehetősége körvonalazódik, kiváltképpen a Márai-pálya ismerői előtt.

Dohos és nehéz szagát a folyóknak, amik városok mellett folynak el, és felveszik magukba a kisváros mesterségeinek váladékát; a kékfestő csatornájára beléfolyik, a mészáros odaönti a belek kimosott tartalmát, az ecetgyáros benne mossa hordóit. Kloakák ömlenek belé, a parthoz közel, mintha állana a víz poros, kékes-olajos csillogással. Ott ülünk a híd alatt. Lázasan hazudok. Trikóban vagyunk, és azt hazudom, hogy sikerült becsapnom egy hamis ólomhatossal a félvak cukoráros asszonyt. A történet hatása általános; mindenki elismeréssel néz reám. Egy van közöttük, a házmester fia, D.; ez a gépészetibe járt; a hazaúton félre von és suttog; húsz krajcárt kér, különben elmondja a dolgot...

A húsz krajcárt anyám kézimunka-kosarából lopom el; cérnák és gombok közül halászom elő és D. hallgat...

A gyerek „szüzességének” elvesztéséről szóló mondatokat korábban idéztem. Itt annyit még, szinte kibogozhatatlanul keveredik, kontaminálódik a Hesse-regény helyszíne, hangulata a „személyes” élmény és emlékezés adataival, egyik áthatja

a másikat, az olvasmány „első élmény”-nyé válik, az „első élmény” nézőpontja visszahat az olvasmányra. Az *Egy polgár vallomásaiban* nem bukkan föl Hesse neve és műve, „hatása” azonban nem hagyja nyugodni Márait, felszabadítja, mintegy sugallja, írja regénnyé a maga „lázadását”, zendülése, a freudista impulzusokkal fölerősített ráismerése gyermekkori traumájára szublimálható lesz, ennek értelmében fikcionálódik, differenciálódik, a történet szétágazik. Túlságosan mélynek tetszik a Hesse-regény epizódjának „hatása” ahhoz, hogy a két ízben publikált esszén kívül része legyen az író-újságíró német irodalmi tájékozódásáról közléteendő számadásának, mintegy bűvópatak életet él, „saját történet”-évé birtokolja énjének természetrajzát irodalommal fogalmazó Márai Sándor. Az „eredet” illetéknéppen megmarad a hírlapi rejtettségekben. Van, létezik, de kitéve az újságolvasó feledékenységének. Rendkívül beszédes, hogy Márai közömbös marad a nevelődési regény ajánlatával szemben. Kafka-fordítóként egyébként sem érdeklődik a személyiségformálás irodalmi pedagógiája iránt, későbbi Goethe-értelmezésében a Wilhelm Meister-regényeknek kevesebb hely jut. Ellenben ráérez az 1920-as esztendőkből jelentékeny változatokban artikulált kamasz-problémákra, személyiség és közösség, család és én konfliktuslehetőségeire, a világháború megtépázta szubjektum-ideálok illúzióvá szétfoszlására. A Hesse-befogadás ily módon Márai esetében európai regényalakzatok értelmezését könnyítette meg, a maga tájékozódásához, én-történetének rekonstrukciójához a Hessénél olvasottak termékenyen járultak hozzá, egyben tematikailag Glaeser *1902-es évjárataival*, távolabbról F. Werfel *Érettségi találkozásával* rokonították, s az említett és Klaus Mann által dramatizált Cocteau-regény,²² magyarul *Vásott kölykök* (jóval kevésbé André Gide *Ha el nem hal a mag*) témakörébe vonták Márai *A zendülőkjét*, hogy aztán az *Egy polgár vallomásaiban* megerősítse a nevelődési regény múltba utalásának téziseit. A Hesse-regényről közzétett esszé szubjektivitásával tanúskodik szerzője személyiség-központú gondolkodása elbizonytalanodásáról. Arról nevezetesen, hogy nemcsak a hőssé, a példaképpé válást engedte át az irodalom a népszerűbb, populáris műfajoknak, s ezáltal a téveteg, „dekadens” alak kényszerül elmondani jó darabig a 20. század gyermekének vallomásait, hanem arra is fény derül, hogy újra kell gondolni az én szereplehetőségeit, megosztottságából fakadó valahová tartozásait, továbbá szembenállását a hagyományok szentesítette intézményes formákkal, sőt, a családhoz, a társadalomhoz, az államhoz mint intézményhez fűződő ambivalens viszonyát. Márai esszéje még akkor is páratlan érzékkel reagál Hesse kérdéseire, ha nem jut tovább egy epizód elemzésénél. Feltehetőleg nem is akart ennél továbbjutni, mert az epizódban elbeszéltek foglalkoztatták már ekkor, és fogják foglalkoztatni még az 1930-as esztendőkből is.

²² MANN, *Der Wendepunkt*, 262. A dramatizált mű címe: *Geschwister*.

Függelék

Az emigráns Márai európai körútja alkalmából az első emigrációs színhelyre, Svájcba érkezik, és eltöpreng a szerinte egyként emigráns Thomas Mann és Hermann Hesse választásán. Mann távolra ment onnan, ahol valaha értették, Hesse Svájcban, nyelvközelben maradt. Márai elutasította annak lehetőségét, hogy Ausztriában vagy az NSZK-ban letelepedjék, pedig ott jelentek meg fordításban könyvei, ott játszotta színművét a televízió. Hesse közellétével és műveivel tiltakozott, állítja Márai, és Mann mellé helyezi, elgondolkodtat kettejük írói magatartásán. Ellátogat a Hesse-élet színhelyeire, Tessenbe, Montagnolába, lerója tiszteletét Hesse sírja előtt. Műcímekre itt sem bukkanhatunk, a naplójegyzetekből mégis arra lehetne következtetni, Márai Hesse olvasója, de legalábbis tisztelő híve maradt. Hogy az életmű mely alkotásai éltették ezt az 1923 óta tartó folytonos érdeklődést, nem tudhatjuk. Talán nemcsak a *Demian*.²³

²³ MÁRAI Sándor, *Napló 1958–1967*, Róma, 1968, 109–110.

Canudos forrásvidékén

*Euclides da Cunha Os Sertões című művének hatása
Márai Sándor Ítélet Canudosban című regényére*

„Olvasmány: Euklides [sic!] da Cunha, »The backward land« [sic!]” – jegyezte fel naplójában Márai 1958. május 15-én. Azt is tudjuk, hogy da Cunha művét, a „brazili irodalomnak ezt a klasszikusát” csak „harmadszori nekigyürkőzésre” volt képes „úgy, ahogy végigolvasni”². Egész pontosan az *Ítélet Canudosban* megkezdéséig, vagyis 1966-ig tartott ez a „harmadszori nekigyürkőzés”, de az inspirációs forrást nyilván a regény befejezéséig a keze ügyében őrizte. Az *Ítélet Canudosban*nak tehát (más Márai-regényekhez hasonlóan, mint amilyen a *Vendégjáték Bolzanóban*, a *Béke Ithakában*, a *Szindbád hazamegy* vagy akár a *Harminc ezüstpénz*) irodalmi alapja van. Ám akárcsak az említett alkotások esetében, az ihletadó mű ezúttal is pusztán kiindulópontul szolgált, a Márai-regény, lényegét tekintve, szerzője fantáziájának szüleménye. Ezt hangsúlyozza a regényvégi *Jegyzet* is: „Euclides da Cunha művéből nem kölcsönöztem mást, csak a topográfiai és időrendi adatokat. És néhány személynevet. Minden más kitalálás.” (ÍC, 321.) Persze ahhoz, hogy ezt az állítást teljes egészében el tudjuk fogadni, meg kell vizsgálnunk az irodalmi alpanyagot.

Az *Os Sertões* először 1902-ben jelent meg Rio de Janeiróban. A cím nehezen lefordítható, mivel a *sertão* szó Északkelet-Brazília belső részének ritkán lakott, fél-sivatagos vidékét jelöli, ahol a történet játszódik. A *Világirodalmi lexikon* Euclides da Cunha-szócikkében Rónai Pál *A vadon* címen említi a könyvet,³ Latorre Ágnes, Vargas Llosa *Háború a világ végén* című regényének magyar fordítója, tanulmányá-

¹ Márai, mint az *Ítélet Canudosban* Jegyzetéből tudható, Samuel Putnam angol fordításában, *Rebellion in the Backlands* címmel olvasta Euclides da Cunha *Os Sertões* című művét. A Naplóban említett *The backward land* cím feltehetőleg az íróra helyenként jellemző pontatlan utalások körébe tartozik.

² MÁRAI Sándor, *Ítélet Canudosban* = Uő., *Történelmi regények*, II., Helikon, Budapest, 2002, 320. (A továbbiakban: ÍC.)

³ Lásd *Világirodalmi lexikon*, II., főszerk. KIRÁLY István, Akadémiai, Budapest, 1972, 487.

ban, melyben da Cunha és Vargas Llosa műveit veti össze, *A bozótpusztá*⁴ elnevezést használja. A kettő közül talán az utóbbi a szerencsésebb, de a magunk részéről még helyénvalóbbnak tartjuk az eredeti cím megtartását.

Mielőtt rátérnénk az *Os Sertões* vizsgálatára, érdemes néhány pillantást vetni a történelmi valóságra, amelyben s amelyből megszületett. A helyszín Brazília, az időpont a 19. század vége, amely hatalmas változásokat hozott az ország történelmében. 1888-ban eltörölték a rabszolgaságot; 1889-ben megfosztották trónjától II. Dom Pedro császárt és kikiáltották a köztársaságot; 1891-ben megalkották a szövetségi állam alkotmányát, majd 1892-ben kitört Rio Grande do Sul állam függetlenségi háborúja, amely 1895-ig tartott. Ezzel pedig gyakorlatilag el is érkeztünk 1896-hoz, a canudosi felkelés évéhez. A háttér tehát adva van: a történelmi változás, sőt változások forró és képlékeny valósága, amelyről csak távoli és zavaros képzetei lehetnek a *sertão* eldugott vidékén élő, teljesen műveletlen lakosságnak. Mindezt azonban kiegészíti az a „kistörténelemhez” sorolható figura, akinek mítosza túlnőtt valódi jelentőségén, és aki titokzatos alakjával irodalmi művek alapjául szolgált: Antônio Vicente Mendes Maciel, a *Conselheiro*, vagyis a Tanácsadó. Az a szerencsétlen sorsú vallási fanatikussá, aki tagadhatatlan karizmájának köszönhetően több ezer fős hívő közösséget gyűjtött maga köré, és különböző kényszerképzeteinek hatására rávette őket, hogy szembeszegüljenek az újdonsült köztársaság törvényes képviselőivel. Így kezdődött a canudosi háború. De lássuk csak, miről is volt szó egészen pontosan. (Az események fölidézéséhez da Cunha könyvének francia fordítását⁵ hívjuk segítségül, amelyet összevetettünk a Márai által olvasott angol változattal.)⁶

Brazília északkeleti részén járunk, Bahia állam gyéren lakott, félsivatagos belső vidékén. Itt található Canudos, amely történetünk elején alig ötven vályogkunyhóból álló, elhagyott nagybirtok, s amelyet egy hosszú vándorlás végállomásaként, afféle új Jeruzsálemként sajátított ki magának teljesen törvénytelenül a Tanácsadó és (akkor már) népes kísérőcsapata. Az előzmények azonban több évtizedre vezethetők vissza, Antônio Conselheiro megzavarodásának idejére, amelyet egy egyszerű szerelmi dráma váltott ki, a felesége ugyanis elhagyta egy rendőrért. Persze, hogy miként zajlott le pontosan a megcsalt férj vallási fanatikussá, vállig érő hajú, torzonborz szakállú, beesett arcú és villámló tekintetű, kék zsavolyruhát

⁴ Lásd LATORRE Ágnes, *A szereplők ábrázolása Euclides da Cunha A bozótpusztá és Mario Vargas Llosa Háború a világ végén című regényében*, Palimpszeszt 1997/8. (http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/08_szam/26.htm)

⁵ Euclides da CUNHA, *Hautes Terres. La guerre de Canudos*, ford. Jorge COLI – Antoine SEEL, Métailié, Paris, 1997. (A továbbiakban: HT.)

⁶ Euclides da CUNHA, *Rebellion in the Backlands*, ford. Samuel PUTNAM, Chicago UP, Chicago–London, 1944.

viselő, zarándokbottal járó sötét remetévé (ahogy Euclides da Cunha leírja) alakulása, nem tudhatjuk. De azt igen, hogy eleinte magányosan járta a „bozótpusztát”, majd szép lassan egyre többen csatlakoztak hozzá, míg végül eljutottak Canudosba, ahol megtelepedtek. Ez 1893-ban történt, tehát három évvel a konfliktus ki-robbanása előtt. A teljesen primitív módon felépülő település rohamosan nőtt, ahogy a Tanácsadó hírneve mind több és több embert vonzott magához a környék, sőt mind távolabbi vidékek lakói közül. Persze az is csak idő kérdése volt, hogy a törvényen kívül, pontosabban a Tanácsadó nem földi törvényei szerint élő rengeteg ember mikor kerül összeütközésbe a hatóságokkal. Erre végül 1896 októberében került sor, egy – valószínűleg szándékosan gerjesztett – nézeteltérés eredményeként. A Tanácsadó ugyanis fát akart vásároltatni embereivel az épülő templomhoz Juazeiróban, ám a városiak nem szállították le az ígért árut. A konfliktus odáig fajult, hogy a polgármester Bahia állam kormányzójától volt kénytelen katonai segítséget kérni.

A canudosi háború közel egy évig, 1896 novemberétől 1897 október elejéig tartott. Nem folyamatosan, hanem előbb egy százfős katonai alakulat érkezett a térségbe, amely azonban teljesen felkészületlenül sétált bele a canudosiak csapdájába, és pánikszzerű visszavonulásra kényszerült. Ezt követte egy ötszáz fős sereg hadjárata, amely 1897 januárjában többször is megütközött a lesből támadó ellenséggel, majd jelentős veszteségeket szenvedve szintén kénytelen volt visszavonulni. A harmadik hadjárat, amelyet a legendás ezredes, Moreira César vezetett, az év februárjától március elejéig tartott, és a döntő csatában maga a hadvezér is elesett, több mint ezerfős serege pedig darabjaira hullott, és a katonák (már aki tudott) fejvesztetten menekültek el. Végül a negyedik hadjáratot már gondosan megszervezték, két hadoszlopban összesen több mint négyezer ember vonult két irányból Canudos felé, és a júniustól októberig tartó iszonyú küzdelemben az utolsó szálig kiirtották a lázadókat, majd porig rombolták a települést. Ezt szó szerint kell érteni: jól lehet a Tanácsadó már szeptember 22-én meghalt, a lázadók nagy része (néhány száz nő és öreg kivételével, akiket a harc döntő szakaszában szándékosan juttattak a hadsereg kezére) a legvégső pillanatig nem adta meg magát; október 5-én az utolsó négy városvédőt a lövészárookban koncolták föl a köztársaságpárti katonák.

A történet önmagában is megdöbbenő, és magyarázatra szorul. Miként volt lehetséges, hogy ez a vályogból emelt „Új Jeruzsálem” közel egy éven keresztül ellen tudott állni a jól felfegyverzett katonaságnak? A válasz a napjainkban is jól ismert gerillaháborúk logikájában rejlik. A katonák valódi motiváció nélkül vetették fel a harcot a vallási fanatikussal szemben, akiknek a létszámát egyébként is csak megbecsülni lehet (a település több mint ötezer kunyhóból állt, és ha csak két-három lakót veszünk átlagban kunyhónként – aminél minden valószínűség szerint többen zsúfolódtak össze –, akkor is már tíz-tizenötezer főnél járunk;

Márai a regényében minden bizonnyal alulbecsülte ezt a számot, amikor „nyolcezernél több férfi, asszony, gyerek és aggastyán”-ról írt (ÍC 190.), Mario Vargas Llosa viszont némileg talán túlzott, amikor huszonöt- és harmincezer közötti embertömeget feltételezett,⁷ de a pontos adatokat sohasem tudhatjuk meg), ám annyi biztos, hogy nemre és korra való tekintet nélkül iszonyú elszántsággal és kitartással küzdöttek, és cseppet sem törődtek a veszteségekkel. (Összehasonlításképpen: a hadseregnek a négy hadjárat során összesen nyolcszáz halottja volt szemben a tiztizenötezer vagy talán még több canudosi áldozattal.) Persze ez önmagában még nem lett volna elég. Ennél fontosabb, hogy az ellenállók pontosan ismerték a terepet, amely számtalan csapdát tartogatott a köztársaságpártiak számára. A „bozótpuszta” (ellentétben a Márai erősítette dzsungel képzetével) azért különösen becsapós vidék, mert látszólag nem lehet elrejtőzni benne, ám a helybeliek bámulatos módjait ismerték a gyér növényzetben való eltűnésnek, és mindig lesből támadtak. Ami azonban a leglényegesebb: az utánpótlás kérdése (amelyben az élelmiszernél és a lószernél is jelentősebb szerepet játszott a víz problémája) az utolsó hadjáratig nem volt megoldva a hadseregben. Így a katonák legtöbb szenvedését nem is az ellenség, hanem az ellenséges környezet okozta.

Ezek a tények mind benne foglaltatnak Euclides da Cunha könyvében. Mielőtt azonban rátérnénk az *Os Sertões* vizsgálatára, ismerkedjünk meg közelebbről a szerzőjével. Euclides da Cunha (1866–1909), brazil író, újságíró (aki Márai regényében is föltűnik néhány mondat erejéig) élete olyan, mintha egy latin-amerikai mágikus realista regény hőse lenne. 1897. augusztus 7. és október 1. között a São Paulo-i *Estado* tudósítójaként személyesen vesz részt a canudosi hadjáratban, ahonnan betegen tér haza, de azonnal hozzáfog jegyzeteinek könyvvé formálásához. Műve hatalmas sikert arat, és ennek is köszönhetően da Cunchát 1904-ben egy hivatalos amazóniai expedíció vezetőjének nevezik ki, ahonnan csak 1906 év elején érkezik vissza a családjához. Távolléte alatt azonban magára hagyott felesége egy másik férfinél keresett vigasztalást, amely kapcsolatból hamarosan gyermeke is születik. Euclides da Cunha eleinte úgy tesz, mintha mit sem sejtene, sajátjaként ismeri el az újszülöttet (aki hamarosan meghal), és békésen asszisztál a felesége legjobb barátjának fiaként bemutatott fiatal szerető rendszeres látogatásaihoz. Amikor azonban nemcsak a pletykák válnak egyre hangosabbá, de a felesége újabb gyermeknek ad életet, aki ráadásul kiköpött mása valódi édesapjának, akkor – bár első tehetetlenségében ezt a csecsemőt is saját nevére veszi – végül elszakad a cérna. 1909. augusztus 15-én Euclides da Cunha háromszor is rálő felesége csábítójára, akinek azonban (lévén katonatiszt) sikerül viszonznia a tüzet, és halálosan megsebesíti támadóját. Így ér véget hősünk földi pályafutása, de a szap-

⁷ Vö. Mario VARGAS LLOSA, *Háború a világ végén*, ford. GULYÁS András, Európa, Budapest, 2006, 611.

panoperába illő történetnek ezzel még nincs vége. Két évvel később Euclides da Cunha azonos nevű, vérszerinti fia pisztollyal próbál bosszút állni apja haláláért, kétszer is eltalálja mostohaapját (édesanyja ugyanis közben feleségül ment első férje gyilkosához), akinek van annyi ereje, hogy visszalőjön, és az apa után a fiút is megölje. Ily módon teljesedik be a görög sorstragédiák modern brazil változata.

Ez Euclides da Cunha rövidebbre fogott életrajza. Az *Os Sertões*sal kapcsolatban a leglényegesebb számunkra tehát az, hogy a szerző a szemtanú hitelességével ábrázolhatta az eseményeket, vagyis könyve dokumentumértékűnek tekinthető. Da Cunha 1897. augusztus 7-től október 1-ig tartózkodott Canudosban, pontosabban a Canudost ágyúzó hadsereg állásai mögött. Abban az időszakban tapasztalhatta meg tehát ezt a különös háborút, amikor a „civilizált” világot képviselő katonaság szép fokozatosan felőrölte a lázadók ellenállását. Da Cunha megrögzött köztársaságpártiként érkezett a helyszínre, aki meg volt győződve arról, hogy – miként a hivatalos vélemény megfogalmazta – Canudosban valójában monarchista összeesküvés zajlik, amelynek egyetlen igazi célja a köztársaság megdöntése. Ennek szellemében küldte első tudósításait lapjának, az *Estado de São Paulónak*. De aztán a tudósítások mind rövidebbé és általánosabbá váltak, a szerző szeme kezdett felnyíltni, jegyzeteit pedig fönttartotta egy későbbi nagy terjedelmű munka számára.

Ez a munka az *Os Sertões*, amelyről azonban ne gondoljuk, hogy pusztán a canudosi háború eseménysorát foglalja magában. A könyv műfaja behatárolhatatlan, mert egyszerre dokumentumregény és pozitivistá ihletésű tudományos értekezés. Da Cunha szellemi mestere, Hyppolite Taine nyomán az egész valóságot fel kívánta térképezni, amelyből a canudosi háború fakadt. „A három alapvető erő: a faj, a környezet, a pillanat”-elmélet követőjeként a „bozótpuszta” teljes természetrajzát megrajzolta művében, hogy aztán logikus következményként ábrázolhassa a Tanácsadó vezette lázadás történetét. Lássuk, miként tette mindezt.

Az *Os Sertões*, a rövid bevezetéstől eltekintve, nyolc nagy fejezetből áll. Ezek a következők:⁸ *A föld, Az ember, A harc, Átkelés a Cambaión, A Moreira César-hadjárat, A negyedik hadjárat, A harc új szakasza, Az utolsó napok.*⁹

A föld részletesen bemutatja a *sertão* vidékét, amelyet *terra ignotának* nevez, mivel a korabeli térképek csak rendkívül hiányos adatokkal rendelkeztek erről a tájegységről. (Természetesen ez a tény is nagymértékben járult hozzá a hadsereg többszöri kudarcához.) Ennek az a magyarázata, hogy gyakorlatilag sivatagnak tekinthető jellege, a vízhiánynak köszönhetően gyér növényzete és szélsőséges klimatikus viszonyai miatt a legtöbb utazó elkerülte. Da Cunha maga is bevallja,

⁸ Mivel Euclides da Cunha könyvének nincs magyar fordítása, a francia változatból idézett részleteket saját fordításunkban közöljük.

⁹ „La terre, L’homme, La lutte. Traversée du Cambaio, Expédition Moreira César, Quatrième expédition, Nouvelle phase de la lutte, Derniers jours” (HT)

hogy szemtanúként csak annak a két hónapnak az időjárásáról és természeti állapotáról tud beszámolni, amelyet a helyszínen töltött, de a katonák és az odavalósiak elmondásai alapján valóság-hű képet rajzol a *sertão* embertelen világról. Ez alapján megtudhatjuk, hogy az év nagy részében minden életet már-már lehetlenné tevő elképesztő szárazság uralkodik, amelyet csak a rövid téli időszak esői tesznek hosszú távon valamelyest elviselhetővé. A szárazság olyan mértékű, hogy az ütközetek során elesett és el nem temetett katonák holtteste mumifikálódott. Hatalmas a hőingadozás: a nappali hőséget fagyos éjszaka követi. Ezek között a viszonyok között csak az a rendkívül gyér, alapvetően tüskés cserjékből álló növényzet képes megélni, amely a hosszú nyári időszakokban teljesen elveszíti leveleit, és amelyet *caatingának* neveznek. A *föld* című rész nemcsak a *sertão* természetrajzi bemutatásával foglalkozik, hanem „tudományos” magyarázatokat is próbál adni a jelenségekre (például a szárazság hosszúságának és mértékének váltakozására). Hozzáértés hiányában azzal természetesen nem foglalkozhatunk, mennyire szakszerűek ezek a törekvései, de annyi bizonyos, hogy művét mindez egyrészt sokszínűvé, másrészt a rengeteg aprólékos fejtegetésnek köszönhetően némiképp nehezen emészthetővé is teszi.

Az *ember* című fejezetben „a faj” nézőpontjából veszi számba a *sertão* vidékének lakóit. Megközelítése rasszista jellegű, hiszen különbséget tesz alsó- és felsőrendű fajok között, és a fajok keveredését káros következményűnek tartja, amely degenerálódáshoz vezet. Ezzel a nézőponttal szemben azonban azt állítja, hogy a „bozótpusztá” lakói a civilizációtól való elzártságuknak köszönhetően képesek voltak megőrizni fajtáik pozitív tulajdonságait, így elsősorban a testi erőt, ügyességet, ravaszságot, amelyekre a környezetükkel vívott állandó küzdelem során szükségük volt. Felsorolja a mesztic különböző változatait: a mulattot (fehér és fekete kereszteződése), a mamelukot vagy *curibocát* (indián-fehér), a *cafuzt* (indián-fekete) mint alaptípusokat, és a *pardót* mint az alaptípusok további lehetséges keveredéseinek közös elnevezését. Leírja a *sertão* lakóinak, a *sertanejók*nak életét, amelyben az állattartás mint egyedüli megélhetési forrás, illetve a természettel vívott reménytelen harc játssza a legfontosabb szerepet. Valamint kitér szellemi életükre, amely elszigeteltségükből fakadóan a legprimitívebb, babonás vallásossággal telített – olyan vallásossággal, amelyben a fajok keveredésének mintájára indián, afrikai és keresztény elemek (lehető legmisztikusabb formájukban) egyaránt megtalálhatók. Mindez azért nagyon fontos da Cunha gondolatmenetében, mert ebből a szellemi környezetből származtatja (afféle természetes következményként) a Tanácsadót, akinek a fejezet egyik legfontosabb részét szenteli. Úgy állítja be alakját, mint akinek semmiféle személyes értéke nem volt, egyszerűen magába szívta környezete összes hiedelmét, majd saját magán átszűrve, visszacsatolta környezetére. Olyan elmeháborodottként, akiben „egy antropológus normális embert látna, aki meg-

ragadt az evolúció egy távoli korszakában, és értelemszerűen az emberi gondolkodás egy régmúlt idejének szintjét idézi”.¹⁰ Elsősorban tehát nem orvosi esetként, hanem az atavizmus egy különleges példajaként ábrázolja.

A Tanácsadó életét rendkívül részletesen mutatja be, külön kitérve családi hátterére, majd eljutva szerencsétlen házassága történetéhez, a szerelmi drámához, eltűnéséhez, és végül „sötét remetévé” alakulásához. Így veszi kezdetét az a legendákkal övezett „második” élet, melynek során Antônio Vicende Mendes Macielből megszületik a *Conselheiro*, vagyis a Tanácsadó. Da Cunha főként olyan tanúvallomások alapján dolgozta föl ezt a legendáriumot, amelyeket foglyul ejtett canudosiaktól gyűjtött. Ő maga viszont meglehetősen kritikusan, mi több elutasítóan viszonyul a jelenséghez: „Nevetséges volt, és ijesztő. Képzelnünk el egy pojácát, akit apokaliptikus víziók ragadnak magukkal...”¹¹ Idézi a Tanácsadó jövődöléseit, amelyeket Canudosban talált füzetekből másolt ki, s amelyekben a közeli világvégéről lehet próféciákat olvasni – a végső ütközetről, amelyben majd mindenki elbukik, aki a köztársaság pártján áll. Annak a köztársaságnak a pártján, amelyet a Tanácsadó az Antikrisztussal azonosított.

A fejezet utolsó részében Canudosról olvashatunk. Az elhagyatott, egykori állattenyésztő nagybirtokról, amely a Tanácsadó érkezésekor még csak alig ötven kunyhóból állt, amely azonban az új „honfoglalóknak” köszönhetően rohamos fejlődésnek indult. Már ha fejlődésnek nevezhetjük azt a teljesen primitív terjeszkedést, melynek során a tömegével felhúzott új vályogházacskák hamarosan beborították a domboldalakat. Da Cunha leírja a canudosiak, a *jagunçók* (ahogy a Tanácsadó követőit nevezték) szinte őskorban egyszerű berendezkedését, amely még rendes bútorokat sem igényelt (nem volt valódi ágyuk, asztaluk, csak kezdetleges padjaik, hokedlijeik, függőágyaik). És bemutatja azt a kommunisztikus, őskeresztényi életmódot, amelynek keretében az újonnan Canudosba érkezettek átadták személyes tulajdonuk 99%-át a Tanácsadónak, mert a próféta tanítása szerint a legkisebb vagyon is halálos bűnnek számított. A közösség tagjai mindezt feltétlen örömmel fogadták, mert a nyomor és a fájdalom önkénteseiként a boldogságukat az elszenvedett megpróbáltatásokban találták meg. „Amint belépett a faluba, a naiv *sertanejo* vakmerő és kíméletlen fanatikussá változott. Magába szippantotta a kollektív pszichózis.”¹² Canudos erkölcsi meglehetősen különösek voltak: a vad szenvedés jelentette a teljes feloldozást minden alól, és ezzel szemben minden más eltörpült. A legfőbb bűnt a közös imáról való távolmaradás jelentette, és főben

¹⁰ „un anthropologue verrait en lui un homme normal, marquant logiquement un certain niveau de la mentalité humaine dans un temps reculé, fixant une phase lointaine de l'évolution” (HT 126.)

¹¹ „Il était bouffon, et il était effrayant. Imaginez un pitre emporté dans une vision d'Apocalypse...” (HT 140.)

¹² „Dès qu'il pénétrait dans le village, le *sertanejo* naïf se métamorphosait en un fanatique téméraire et brutal. Il était absorbé par la psychose collective.” (HT 156.)

járó vétségnek számított a pálinkaivás (aminek a rendfenntartás szempontjából gyakorlati oka volt). Viszont a Tanácsadó elnézte a férfiaknak az erőszakosságot, hogy ily módon lehetőség nyíljon a vétkektől való megtisztulásra. Bár nem buzdított rá, de ugyanígy eltűrte a szabad szerelmet is, aminek következményeként Canudosban hamarosan elszaporodtak a törvénytelen (pontosabban a canudosi törvények szerinti) gyermekek. A Tanácsadó kedvencei voltak azok a hírhedt bűnözők, akik közvetlen kísérőivé váltak és garantálták megkérdőjelezhetetlen hatalmát. Rajtuk keresztül uralkodott a városon, általuk büntette azokat, akik letértek a helyes útról. A rend tehát feltétlen volt Canudosban. Ám Canudoson kívül semmi sem korlátozta a *jagunçok*-kat: ihattak, tombolhattak kedvükre, földülhettek a környék falvait. A fosztogatásnak és erőszakos pénzbehajtásnak olyan hulláma indult el, hogy mindez már 1894-ben felkelte a hatóság figyelmét, de az 1896-os döntő konfliktusig érdemi ellenlépés nem történt.

A fejezet végén da Cunha idéz azokból a négysoros versikékből, amelyeket Canudosban találtak, s amelyekben a legnagyobb naivitással és szellemi egyszerűséggel fogalmazódtak meg a Tanácsadó tanításai, jövődőlései. Mindez lehetőséget ad a szerzőnek arra, hogy bizonyítsa, lényegét tekintve mennyire veszélytelenek voltak a Tanácsadó nézetei, amelyek mögött valójában nem rejtett semmiféle politikai szándék, pusztán egy beteg ember zavaros gondolkodása. Az érdekesség kedvéért álljon itt ízelítőül néhány négysoros:

A törvénytől támogatva
Azok ottan a gonoszok
Velünk van Isten törvénye
Velük pedig a *kutyáé!*¹³

A házasság arra való
Hogy megtévessze a népet
Majd mindenkit összeadnak
A polgári házasságban!¹⁴

Megszületett Antikrisztus
Brazíliát kormányozni
Ámde itt a Tanácsadó
Minket megszabadítani!¹⁵

¹³ „Garantis par la loi / Ceux-là sont des méchants / Nous, nous avons la loi de Dieu / Eux, ils ont la loi du *chien!*” (HT 168.)

¹⁴ „Les mariages ils ne font / Que pour tromper le peuple / Ils vont marier tout le monde / Dans le mariage civil!” (HT 169.)

¹⁵ „L'Antéchrist est né / Pour le Brésil gouverner / Mais voici le Conselheiro / Pour de lui nous délivrer!” (Uo.)

Így el is jutottunk *A harc* című fejezethez, amellyel kezdetét veszi a canudosi háború leírása. A további fejezetekben, *A harccal* együtt szám szerint hatban, a lehető legrészletesebb megörökítését és egyben elemzését olvashatjuk a négy hadjáratnak. Da Cunha személyes élményein, szemtanúk beszámolóin túl a lehető leghitelesebb katonai híradásokból göngyölítette fel az eseményeket. Minthogy ő maga is katonatiszti főiskolát végzett, és csak 1896-ban hagyta ott a katonai pályát, valamint a felesége egész családja katonatisztekéből állt, így első kézből való forrásokkal rendelkezett az összes akcióról, mi több a háttér-információkról is. Elképesztő az a minden részletre kiterjedő buzgalom, amellyel az összes lépést, a haditerv elképzeléseit és aztán konkrét megvalósulását, vagyis az összes hadjárat minden egyes momentumát ábrázolja és értelmezi – és mindezeket túl a lehető legaprólékosabb képét nyújtja az egyes katonai alakulatoknak. Ez alatt nemcsak a hadászati elemzést kell érteni, hanem személyekre lebontott bemutatást is. Az *Os Sertões* stilisztikai sokszínűségét annak köszönhetjük, hogy a pozitivista szemléletű feldolgozást kiegészíti egyfajta dokumentumregény jellegű irodalmi ábrázolás, amely helyenként valósággal eposzi jelleget ölt. Nevek – és a nevek mögött emberi sorsok – tömkelegével ismerkedünk meg a könyv lapjain, és az összecsapások előtt a szerző gyakran él az „enumeráció” eszközével (fölsorolva az egyes katonai egységek parancsnokait és mindegyiküket rövid jellemzéssel vagy akárcsak néhány jelzővel illetve), a csatajelenetek pedig rendre kidomborítják a katonák hősiességét és helytállását. Ebből a szempontból szinte egy modern *Iliásszal* állunk szemben. Más kérdés, hogy ez a kedvező megközelítés csak az utolsó hónapig tart, amikor „a hadjárat hirtelen elveszítette hősi jellegét, fényességét, nagyságát”¹⁶. Da Cunha felfogása szerint tehát (amely tükrözi – legalábbis részben – katonai gondolkodását), a canudosi háború első időszaka még az emberi erőfeszítés és küzdelem nagyszerűségéről szól, és csak a végső fázisban vált egyenlőtlen, otromba mészárlássá. Ez azonban egyben a szerző erkölcsi hozzáállását is jelzi, amely majd a mű végén, az utolsó fejezet egyetlen mondatból álló záró részében az alábbi megállapítást ihleti: „Mert a nemzetiségek örületének és bűneinek még nem létezik egy Maudsleyja”¹⁷...¹⁸

Da Cunha stílusában egyszerre van jelen a szépíró és a naivan öntudatos, önképző „tudós”. Megható és megmosolyogtató (valamint tegyük hozzá: fárasztó is) egyben az a buzgalom, ahogy mindenről, legyen az antropológiai, geológiai vagy akár orvosi kérdés (mint például Moreira César ezredes epilepsziája) képes hosszú oldalakat elmélkedni. Ebből a szempontból valóban a tizenkilencedik század pozitívista hevületének gyermeke. De az is bizonyos, hogy a rengeteg aprólékos részlet

¹⁶ „la campagne perdait soudain son aspect héroïque, son éclat, sa grandeur” (HT 424.)

¹⁷ Henry Maudsley (1835–1918), angol pszichiáter, aki az örület és a bűncselekmény közötti összefüggés teóriáját állította fel.

¹⁸ „C'est que n'existe pas encore un Maudsley pour les folies et les crimes des nationalités...” (HT 491.)

között rendkívül sok érdekes tényre is bukkanhatunk. Ilyen például az, hogy a Tanácsadó tekintélye sem volt mindig feltétlen a harcok során, hiszen a második hadjárat egy válságos pillanatában a canudosiak egy része föllázadt ellene, és csak a katonaság váratlan, „csodaszerű” visszavonulása mentette meg a népharagtól. Más kérdés, hogy ez a „csoda” aztán végképp mellé állította az embereit. Vagy az a hadászati jelentőségű információ, hogy a canudosiak az egész falut körülásták lövészárkokkal, jelentősen megnehezítve ezáltal a bejutást, és hiába ágyúzták a köztársaságiak Canudost, a védők az összeomlott épületekből is barikádokat emeltek, és úgy elrejtőztek a romváros labirintusában, hogy a közelharcban szó szerint házról házra kellett haladnia a katonaságnak, amely soha nem lehetett biztos abban, honnan éri a következő támadás. Ez az ismeret némileg világosabb képet fest számunkra arról, miért maradt hosszú ideig bevehetetlen a „vályogváros”. De történelmi, politikai, sőt pszichológiai szempontból is elgondolkodtató a „külvilág”, a közvéleményt formáló sajtó, valamint a politikai elit viselkedése, amely a harmadik hadjárat, a Moreira Césár-sereg kívülről nézve megmagyarázhatatlannak tűnő kudarcát követően az egyetlen lehetséges magyarázatot a köztársaság ellen irányuló monarchista összeesküvés elméletében találta meg. „Tudjuk, hogy Canudos fanatikusai mögött a politika munkálkodik. De készen állunk, mivel minden eszközünk megvan arra, hogy bárhogy és bárkit legyőzzünk.”¹⁹ – deklarálta a köztársasági elnök. Tehát a tömegpszichózis nemcsak az istenháta mögötti, műveletlen településen, hanem az úgynevezett civilizált világban is működött.

Művét, egész pontosan az 1903-as második kiadást da Cunha az alábbi szavakkal zárta: „Nem adtam hitelt az első szemtanúknak, akikkel találkoztam, sem a saját benyomásaimnak, hanem csak azokról az eseményekről számoltam be, amelyeket a saját szememmel láttam, vagy amelyekről a legbiztosabb információim voltak.”²⁰ Ez alapján tehát azt mondhatnánk, hogy da Cunha alkotása a leghívebb dokumentumpróza, amelyben gyakorlatilag semmi helye sincs a fantáziának. Ám az *Os Sertões* esetében is igaz, amit Kakuszi B. Péter Paul Ricœurre hivatkozva a történelmi regény műfajáról állít, miszerint „nincs tiszta fikció, mint ahogyan a történelmi tárgyú értekezés sem valósíthatja meg a »tiszta múltat«.”²¹ Da Cunha csupán a háború utolsó két hónapja alatt tartózkodott a helyszínen, és a rengeteg tanúvallomás, katonai beszámoló is csak egy részét tehette ki annak a bámulatos

¹⁹ „Nous savons que derrière les fanatiques de Canudos œuvre la politique. Mais nous sommes prêts, ayant tous les moyens de vaincre, n'importe comment et n'importe qui.” (HT 294.)

²⁰ „Sans faire crédit aux premiers témoins que je rencontraï, ni à mes propres impressions, mais en narrant seulement les événements dont je fus spectateur, ou sur lesquels j'eus les renseignements les plus sûrs.” (HT 500.)

²¹ KAKUSZI B. Péter, *Megjegyzések Márai Sándor Erősítő című történelmi regényének értelmezéséhez és motívumvilágához* = Uő., *Márai Sándor – a forradalmártól az értékőrzig*, Lazi, Szeged, 2007, 160.

mennyiségű és aprólékosan részletező anyagnak, amely az *Os Sertões* lapjairól élénk tárul. Tehát hiába nem történelmi távlatú mindaz, amit a brazil író műve ábrázol, alkotói lélektanát tekintve hasonlatos a történelmi regényéhez, amennyiben az óhatatlanul adódó hiányokat a szerző képzeletének kellett kitöltenie. Mindez nem kritika, hanem megállapítás, amelybe jócskán vegyül elismerés is. Da Cunha könyve (amennyire a francia fordítás alapján megítélhettük) minden bőbeszédűségével, tudálékosságával együtt is jelentős mű, melynek műfaji sokszínűségébe nagymértékben vegyül szépirodalmi árnyalat. Voltaképpen nem más, mint egy műfaji határokat felrúgó, a történelmi valóság talajából táplálkozó regény, amely két másik jelentős regénynek, Máraiának és Vargas Llosáának szolgált inspirációs forrásul, s már csak ilyen módon is helyet követel magának az irodalmi örökkévalóságban.

„Euclides da Cunha könyvét harmadszori nekigyürkőzésre tudtam csak – úgy, ahogy – végigolvasni. A brazil irodalomnak ez a klasszikusa idegen olvasó számára (különösen, ha valaki, mint én, nem érti a portugál nyelvet és angol fordításban olvassa a könyvet) türelmi próba. A könyv olyan, mint a dzsungel: egyszerre bőség és szárazság. Sok minden benne van, ami Brazíliát jellemzi: a klíma, a flóra és a fauna. És a tárgyi adatok mögött felrémlik az emberi láthatár: egy világ, ahol az ember még inkább él a természetben, mint a civilizációban.” (ÍC 320.) Márai az *Ítélet Canudosban Jegyzetében* írta le ezeket a sorokat. Több minden benne foglaltatik ebben a megfogalmazásban: az olvasási nehézség, amely mint tudjuk valóban próbára tette Márait, és a talán ennek is köszönhető részletértelmezési érdekesség, vagyis a tény, hogy még a *Jegyzetben* is a „dzsungel”-hez, mi több annak „bőség”-éhez és „szárazság”-ához [sic!] hasonlítja a könyvet. A hasonlat egyébként szerzőjére jellemzően rendkívül találó: da Cunha műve valóban „egyszerre bőség és szárazság”. Olvasása pedig (különösen nem anyanyelvi olvasónak) tényleg „türelmi próba”. „De végül, üggyel-bajjal, elolvastam a könyvet.”²² – teszi hozzá Márai. A *Jegyzet* végén pedig azt az alkotói információt közli az olvasóval, miszerint „Euclides da Cunha művéből nem kölcsönöztem mást, csak a topográfiai és időrendi adatokat. És néhány személynevet. Minden más kitalálás.” (ÍC 321.) Lásuk, igazat mondott-e.

A *Jegyzetben* „topográfiai és időrendi adatokat”, valamint „néhány személynevet” említ. A topográfiai utalásokat kiterjedtebb értelemben, vagyis általában mindenféle földrajzi vonatkozás formájában (a táj leírása, illetve hegy-vízrajzi és helységnevek használata) megtalálhatjuk. Márainak nyilvánvalóan célja volt kötődni a valósághoz, vagy még pontosabb úgy fogalmazni: regényének fiktív valósága a létező valóságból eredeztethető. Abból a létező valóságból, amely a Brazília

²² *Uo.*

északkeleti területén található *sertão* vidék földrajzi tényein alapul, de nem saját tapasztalat, hanem egy másik könyv, da Cunha művének olvasmányélménye segítségével. Az *Ítélet Canudosban* valóságalapja tehát könyvélmény. Amennyire nyilvánvalónak tűnik ez a tény, annyira fontos hangsúlyozni. Latorre Ágnes használja tanulmányában²³ da Cunha alkotására a rendkívül ötletes „feltételezett valóság” kifejezést. Az *Os Sertões* mint könyv éppen könyv mivolta miatt valóban „feltételezett valóság” Márai számára, s regénye fiktív világában ő ehhez a „feltételezett valóság”-hoz tartja magát. Az átlagos Márai-olvasó számára természetesen mindez másodlagos, sőt lényegtelen. Ő a regény valóságaként olvassa a földrajzi utalásokat, s amennyiben a leírtak számára ismeretlen fogalmakat jelölnek, egyszerűen a fikció keretébe sorolja őket. Más a helyzet persze a helyszíni ismeretekkel rendelkező olvasó esetében. Ebből a szempontból érdekes, hogy a Márai-regény eddigi egyetlen idegen nyelvű fordításából, a Brazíliában megjelent portugál változathól²⁴ a fordító Paulo Schiller kigyomláta az irodalmi forrás félreértéséből fakadó pontatlanságokat. Ezen a megoldáson nyilvánvalóan lehetne vitatkozni, a magyar szöveg pedig természetesen szent és sérthetetlen, és esetleges hibáival együtt az, ami. Véleményünk szerint a canudosi környezetrajz egy-két valótlan vonása (mint akár az a tény, hogy Márai a „dzsungel” képzetét erősíti a bozótpuszta vidékén járatlan olvasóban) nem befolyásolja a mű esztétikai értékét.

Az *Os Sertões* alapján tehát egyértelmű, hogy az *Ítéletben* szereplő földrajzi nevek valóságosak. Persze mindezt némi utánanézéssel, térképek, esetleg a számítógép segítségével is ki lehet deríteni. Márainak nem állt rendelkezésére számítógép, de nyugodtan utánaolvasható volna az egyes adatoknak. Hogy ezt nem tette, és regényét pusztán a da Cunha-műből helyenként pontatlanul kiszűrt információkra alapozta, kitűnik abból, hogy bár a legtöbb helynevet megfelelően használta föl, de *Piauí*, *Ceará* és *Sergipe* (Márainál *Sergie* – bár tegyük hozzá, ez lehet sajtóhiba is) államokat, amelyek Bahia állam szomszédságában helyezkednek el, a „vadon mögötti városok”-nak és „falvak”-nak nevezi. (ÍC 201.) Ez a tény is mutatja, hogy Márait nem lehet vérbeli realista írónak nevezni, és miközben egyértelmű célkitűzése a valóságba ágyazni műve cselekményét, nem törődik igazán a részletek pontosságával. A Márai-regény nem részleteiben, hanem lényegi vonatkozásaiban törekszik pontosságra.

Hasonló a helyzet a szövegben a *couleur locale* érdekében alkalmazott idegen szavakkal. Ezek a kifejezések szinte mind fellelhetőek da Cunha-nál, és Márai nyilvánvalóan azért vette át őket, hogy minél hitelesebbé tegye narrátora kifejezőmódját. (Játékból még az a fikció is fönnttartható, hogy az írnok angolul veti papír-

²³ Lásd LATORRE, I. m.

²⁴ Sándor MÁRAI, *Védicto em Canudos*, ford. Paulo SCHILLER, Companhia das Letras, Saõ Paulo, 2002.

ra emlékezését, vagyis a magyar szöveg az „eredeti” angolnak felel meg, s ennyiben teljesen jogos a „portugál-brazil” szavak helyenkénti beiktatása.) A fikción belüli jelentőségük tehát nem több, mint egy különleges, a legtöbb olvasó számára idegen világ hangulatának felkeltése, és ennek a funkciójuknak remekül eleget is tesznek. Ráadásul a kontextusból és/vagy a magyar nyelvű értelmezőből minden esetben pontosan kiderül a kérdéses szó jelentése, tehát az adott világ nyelvi felidézése egy pillanatig sem jelent többletterhet a befogadó számára. Márpedig az átlagos befogadó fütyül arra, hogy egy bizonyos kifejezés megfelel-e a valóságnak. Neki csak az a fontos, hogy hihetőnek tűnjön, tehát per absurdum „portugál-brazil” szavakra emlékeztető halandzsza is szerepelhetne a szövegben. Márai persze nem blöfföl, valóságos nyelvi elemeket vesz át da Cunhától, megint csak más kérdés, hogy helyenként nem teljesen pontosan. (Itt természetesen megint utalnunk kell a sajtóhibák lehetőségére – főként egy olyan mű esetében, amely az emigrációs könyvkiadás nem problémamentes körülményei között nyerte el nyomtatott alakját.) A regényben szereplő *fazendeiro* (ÍC 194.) (egy *fazenda*, vagyis ’földbirtok tulajdonosa’) valójában *fazendeiro*; az *aio*s (ÍC 201.) (’a *caroá* növény rostjaiból szőtt vadásztáska’) *aio*; a *quilomba* (ÍC 257.) pedig két szónak: a *quilombó*-nak (’olyan menedékhely vagy falu, amelyet szökött rabszolgák hoztak létre’) és a *quilombolán*ak (’egy *quilombo* lakója’) a téves összevonása.

Hasonló a helyzet a műben szereplő személynevek esetében. Leszögezhetjük, hogy Márai ezekkel kapcsolatban is az *Os Sertões*ra támaszkodott. Gyakorlatilag az összes szereplőnek megvan az eredetije da Cunhánál (tehát a „feltételezett valóságban”), még akkor is, ha apró pontatlanságok ezeknél az átvételeknél is megmutatkoznak. João Lauranio da Costa kapitány (ÍC 201.) igazi, da Cunha által is megörökített keresztnéve José volt, Leopoldo Barros e Vasconcellos kapitány pedig egyszerre két, mindkét esetben a valóságostól eltérő néven szerepel Márainál: előbb Vascallosként (ÍC 202.), majd Vasconcellóként (ÍC 203.). Itt azonban utalnunk kell arra a nyilvánvaló tényre is, hogy az emigrációs könyvkiadás helyzetéből fakadóan a regénynek nem volt valódi szerkesztője, aki az író segítségére sietve ki-nyomlálta volna ezt a hibát. A szerkesztő hiányának még az előbbinél is nyilvánvalóbb példája egy egészen egyedülálló figyelmetlenség. A regény második felében, a fürdőjelenet után és a párbeszéd megkezdése előtt azt olvashatjuk, hogy „Lauranio da Costa ijedten köpte ki a szivarcsutkát, amelyet rágott”. (ÍC 269.) Ez a bizonyos da Costa, aki rangja szerint kapitány, és aki ezek szerint a hamarosan kezdődő dialógus alatt végig jelen van a pajtában, a marsall, a nő, a másik két fogoly, Sampaio őrnagy és a közkatonák (köztük a narrátor) társaságában. Rajtuk kívül más viszont nincs jelen. Mégis, amikor a párbeszéd már a végkifejlete felé tart, és a marsall fölszólítja Sampaiót, hogy mutassa meg a halott Tanácsadóról készült fényképeket, akkor az értetlenül morgó katonák között egyszerre csak „feltűnik”

Gonzales őrnagy, aki kiköpi a szivarcsutkát és kiáll a nyitott ajtó küszöbére. (ÍC308) Őróla eddig nem volt szó a regényben (egyébként ő az egyetlen, aki da Cunha művében sem lehetett fel), márpedig a szöveg úgy állítja be, mintha jól ismert szereplő lenne. Ráadásul ugyanazt csinálja, amit néhány tíz oldallal korábban da Costa, aki a továbbiakban nem jelenik meg. Gonzales őrnagy viszont a lehető legtermészetesebben éli a hátralévő oldalakon hirtelenjében nyert regényéletét – ő az, aki az utolsó jelenetben majd „nézeteltérésbe” kerül a „szabadság-egyenlőség-testvériség” hármasságát elutasító négerrel. A tény meghökkentő. Márai nemes egyszerűséggel más nevet (és rangot) adományoz az utolsó oldalakra egyik szereplőjének. Még hozzá teljesen más nevet, hiszen a Gonzales még csak nem is emlékeztet a da Costára. Hogy lehet ez? Hogy nem vette észre? Magyarázatul szolgálhat a regény hosszára nyúlt, küzdelmes keletkezéstörténete, valamint a nehéz élethelyzet, amelyben született. Előfordul ilyen (ahogy előfordulhatott, hogy a *Füves könyv*-be tarpeji szikla került a Taigetosz helyett).²⁵ Ímhol az előbb emlegetett jó szemű és lelkiismeretes szerkesztő hiányának következménye. Ennél is érdekesebb azonban, hogy ez a különös hiba máig sem tűnt fel senkinek a szakirodalomban. Lőrinczy Huba az *Ítélet Canudosbant* elemző tanulmányában is csak annyit jegyez meg az írói figyelmetlenséggel kapcsolatban, hogy „a regény utolsó négy oldalán két tiszt rangja fölcserélődik: az őrnagyból kapitány lesz – és megfordítva”.²⁶ Még ő sem vette észre, hogy valójában micsoda valószínűtlen bakiról van szó. Tegyük hozzá: az olvasáslélektan tárgykörébe tartozik, hogy a jelen dolgozat szerzője is csupán sokadik olvasásra, a nevek számbavételekor ébredt rá erre a furcsaságra...

Ami a canudosi szereplők neveit illeti, bár közülük nem ismerkedünk meg sokkal, de egy kivétellel szintén a „feltételezett valóság”-ból eredeztethetőek. Esetükben Márai magyarította az eredeti portugál elnevezéseket. Így „született” Macambira, a „puha szívű” (ÍC 280.), valamint Ant3nio Beatinho, vagyis Jámbor Antal, „a Tanácsadó kémje és bizalmasa”, aki „sekrestyés volt a canudosi szentélyben”, ugyanakkor „a sárváros rend3rf3n3ke” (ÍC 254.) is volt. 3k valóban létező személyek da Cunhánál, bár Jámbor Antal „rend3rf3n3kként” való beállítása Márai leleménye, amely mög3tt határozott írói szándék rejlik. Ant3nio Beatinho az *Os Sert3es* alapján valóban szolgált hírekkel, információkkal a Tanácsadónak, de nem egy egész apparátust feltételez3 rend3rség fejeként. Az előbb említett írói szándék még inkább egyértelművé válik a harmadik canudosi név, a nő által emlegetett Alfonso, a „kémek f3n3ke” (ÍC 294.) esetében. Ezt a szerepl3t Márai találta ki, da Cunhánál nincs róla szó. A magyar író célja nyilvánvalóan a canudosi valóság

²⁵ Lásd MÁRAI Sándor, *A tarpeji szikláról* = U3., *Füves könyv*, Akadémiai–Helikon, Budapest, 1991, 100.

²⁶ L3RINCZY Huba, *Az (el)ismeretlen remekm3* = U3., *Az emigráció jegyében. Értékezesek Márai Sándorról*, Savaria, Szombathely, 2005, 78.

árnyalása, az anarchisztikus társadalomban is működő rendszer jelenlétére való utalás volt.

A két legfontosabb alak, akinek da Cunhától eredeztethető valóságalapja van: Bittencourt marsall és a Tanácsadó. Márainál Carlos Machado de Bittencourt marsallról a sajtótájékoztató megkezdésekor olvashatunk részletes jellemzést. Ebből megtudjuk, hogy „ötvenöt-ötvenhat éves lehetett”, „alpakaanyagból, selymes fényű, teveszőrszerű kelméből szabott kabát”-ot viselt, mely alatt „kidomborodott a pocakja”. „Marsall volt, de nem volt katona; fegyvere nem volt, csak sétabotja és esőkabátja.” „Polgár volt, hivatalnok”, aki „»győzött«, mert megszervezte a vadonban – ezer szamar és öszvér segítségével – az utánpótlást.” „Nem volt »kelta«, tehát „tisztá vérű portugál származék”, de nem volt „kreol” sem, hanem „fehér volt, talán német, francia keveredéssel”. „Rövidre vágott sörte haja már őszült, és a halántékán növesztett pofaszakáll is őszes volt”. „Többdioptriás, csíptetős szemüveget viselt”, és „fényes, puha, sárga bőrből varrott, háromgombos félcipőt”. Kiderül róla, hogy „tájszólással, de választékos kifejezéssel, folyékonyan tud angolul beszélni”, valamint hogy „mániákusan aktázó, ceruzázó ember”, de aki „a canudosi roham éjszakai ütközeteiben is részt vett, ott volt a sikátorban, amikor a katonák házról házra késeltek, együtt kúszott a sáracsatornában a közlegényekkel, de nem kés volt a kezében, hanem sétabot”. (ÍC 216–217.) Valamivel később fontos jellemzést kapunk az egész hadjáratához való viszonyulásáról, amikor azt olvashatjuk, hogy e „lelkiismeretes hivatalnok” számára „Canudos [...] ügyszámmal ellátott ügyirat volt, semmi más”. (ÍC 223.) Persze a legfontosabb jellemzést a sajtótájékoztató, majd az azt követő hosszú dialógus adja róla, de az ezek alatt mutatott, egyre árnyaltabbá váló viselkedése már kizárólag Márai leleménye. Fontos ugyanis megjegyezni, hogy nemcsak a rendkívüli párbeszéd, hanem a sajtótájékoztató is a magyar író fantáziájának köszönhető. Ha volt is ilyen, nem tudjuk, hogy zajlott le. Nyilvánvaló tehát, hogy az iménti idézeteket érdemes összevetni da Cunha könyvének részleteivel.

Az *Os Sertões*-ban egy néhány oldalas kitérő foglalkozik Bittencourt marsallal. Eszerint „nyugodt és ártalmatlan kétkedéssel teli, hideg ember volt [...] korrekt katona, aki a legnagyobb kockázatokat is kész volt vállalni [...], de ezt mindig hidegen, megfontoltan tette [...] nem volt hős, de kishitű sem. [...] Elképzelhetetlen, hogy hőstettet hajt végre. De az is elképzelhetetlen, hogy becstelenül kitér egy veszedelmes helyzet elől. Anélkül, hogy teljes egészében katonai észjárása lett volna, többé-kevésbé mégiscsak megszerette ezeknek az izom- és ideggépeknek a sajátos automatizmusát. [...] Bálványozta az írott parancsokat. Nem értelmelte azokat, nem is bírálta: engedelmeskedett nekik. [...] Tényleg ő volt a tökéletes ember ebben a helyzetben. A kormány nem találhatott hűségesebb közvetítőt, olyat, aki a válság zűrzavarában nála következetesebben tudott volna cselekedni. [...] A józan

ész, amely mindenfajta zavarral szemben védelmet nyújtó hidegséggel párosult, azonnal megvilágosította számára a harc valódi szükségletét. Rögtön megértette, hogy az összes lehetőség közül a legelőnytelenebb minden bizonnyal az lenne, ha további nagyszámú harcost vonnának be a konfliktusba. Ezek a háborús térségbe érkezve csak súlyosbítanák azoknak a társaiknak a helyzetét, akiken segíteniük kéne; miközben ugyanazokat az erőpróbákat állnák ki, csak tovább pusztítanák a szegényes készleteket, és mégjobban növelnék az ínséget. [...] Elengedhetetlené vált megadni a hadjáratnak azt, amire szüksége volt: egy hadműveleti vonalat és bázist. [...] Augusztus utolsó napjaira sikerült végre fölláztatni egy rendszeres szállító alakulatot, amely át tudta szelni az ösvényeket és hatékonyan összekötni néhánynapos rövid időközökkel a hadműveleti sereget Monte Santóval. [...] Bittencourt marsall [...] konvojokat szervezett és ösvényeket vásárolt. [...] Ebben a sürgős helyzetben ezer békés számar felért tízezer hőssel.”²⁷

Az összevetés első tanulsága, hogy Bittencourt életkora és kinézete teljes mértékben Márai fantáziájának születte, hiszen da Cunhánál szó sincs ilyesmiről. Pontosabban egyetlen utalást találhatunk a marsall öltözetére egy későbbi fejezetben, ahol említést nyer, hogy „még a hadműveleti bázison sem vetette le alpaka zakóját, amelyben polgári módon fogadta a dandárok katonái üdvözlését”²⁸. Ez a kurta információ elég volt Márainak ahhoz, hogy mítoszt teremtsen belőle. A „dzsungelben” is „alpakakabátban”, lábán „háromgombos” félcipőben, kezében sétabottal

²⁷ „C’était un homme froid, empli d’un scepticisme tranquille et inoffensif. [...] Militaire correct, il était capable de prendre les plus grands risques [...] Mais il le faisait toujours froidement, avec pondération [...] Ce n’était pas un brave et ce n’était pas un pusillanime. Impossible de l’imaginer en train de se lancer dans un exploit héroïque. Mais impossible non plus de l’imaginer en train de se dérober malhonnêtement à une conjoncture périlleuse. Sans posséder un esprit militaire à part entière, il s’était néanmoins pris d’affection pour l’automatisme typique de ces machines de muscles et de nerfs [...] Il avait le fétichisme des ordres écrits. Il ne les interprétait pas, il ne les critiquait pas: il obéissait. [...] Il était vraiment l’homme de la situation. Le gouvernement ne pouvait pas trouver de courroie de transmission plus fidèle, de sujet qui pût agir de façon plus rectiligne au milieu du tumulte de la crise. [...] C’est qu’un bon sens solide, blindé d’une froideur qui le protégeait contre toutes les perturbations, lui fit saisir immédiatement les exigences véritables de la lutte. Parmi toutes les solutions, il comprit aussitôt que la moins avantageuse était certainement l’accumulation d’un plus grand nombre de combattants dans le conflit. Ceux-ci, en pénétrant dans la région en guerre, aggraveraient plutôt l’état des compagnons qu’ils prétendaient aider; s’ils devaient partager les mêmes épreuves, ils réduiraient aussi leurs pauvres ressources, et accentueraient la pénurie générale. [...] Il devenait indispensable de donner à la campagne ce qui lui manquait: une ligne et une base d’opérations. [...] Dans les derniers jours d’août, on avait enfin achevé l’installation définitive d’un corps régulier de convois qui put traverser les chemins et relier de façon effective, avec de brefs intervalles de quelques jours, l’armée en cours d’opérations à Monte Santo. [...] Le maréchal Bittencourt [...] organisait des convois et achetait des mules [...] Dans cette urgence, milles ânes paisibles valaient dix mille héros.” (HT 402–406.)

²⁸ „même à la base des opérations, n’enlevait pas la veste d’alpaga avec laquelle il recevait bourgeoisement le salut militaire des brigades” (HT 425.)

tevékenykedő hivatalnokpolgár mítoszát, aki fegyvertelenül is együtt kúszik a katonákkal az ostromlott város sikátoraiban. A Márai-féle jellemzés még egy eleme található meg da Cunha-nál, ám nem a marsallra, hanem általában a portugál embertípusra vonatkoztatva. Ez a „kelta”, vagyis a „tiszta vérű portugál származék” meghatározása, amelyet az *Os Sertões* szerzője „nemzetségiünk arisztokratikus tényezőjének” nevez, „amely a kelta típus élénk értelmi alkatával kapcsol össze bennünket”.²⁹ Minden más (életkor, megjelenés stb.) Márai képzetének eredménye.

Bittencourt egyéniségét illetően a magyar író már jobban támaszkodott a forrásra, amikor gondos hivatalnokként tüntette fel a hadügyminisztert. Tegyük azonban hozzá, hogy ez is csupán kiindulópontul szolgált számára, hiszen a sajtótájékoztató során az államhatalmat ellenszenves bürokrataként képviselő figura a regény csúcspontját jelentő dialógusban a művelt társadalmat megtestesítő intellektuállé alakul (ez még akkor is így van, ha véleményünk szerint a két „szerep” nem zárja ki egymást), és személyiségének ez az árnyaltsága már kizárólag Márai jellemrajzának köszönhető. Azonban a canudosi háborúban betöltött döntő szerepe – miszerint „győzött”, mert megszervezte, több ezer öszvér segítségével, az utánpótlást – teljes mértékben da Cunha művének olvasatából származik.

A Tanácsadó különleges „szereplője” az *Ítélet Canudosban*nak. Úgy van jelen, hogy nincs jelen – vagy még inkább: úgy nincs jelen, hogy mindvégig jelen van. Hogyha a szó szoros értelmében vesszük: testi valója a levágott fej, valódi lénye pedig a szavakban, a narrátor, a marsall és a nő szavaiban „ölt testet”. Mint a sajtótájékoztató bizonyítja: halott – ám a nő (és egyetértő jelenlétével a két másik fogoly) ennek ellenkezőjéről igyekeznek meggyőzni a marsallt (és az olvasót). Alakja szimbólum, mely Bittencourt és a fogolynő, illetve az egyik és másik által képviselt világnézet közötti ellentétet jelképezi. Az egyik oldal, a társadalmi rend (vagy még inkább rendszer) számára bizonyított tény a halála, a másik, a rendszer ellen lázadó, a társadalomból kivonuló oldal szemében viszont szálnalmas hazugság. Mivel kettejük vitája nem dől el a könyv lapjain, ezért a Tanácsadó egyszerre halott és halhatatlan, de legfőképp a regény egyik önmagán túlmutató, központi motívuma.

Mindebből következik, hogy a Tanácsadónak nem olvashatjuk olyan leírását, mint a marsallnak. A megjelenése (már ha megjelenésnek nevezhetünk egy levágott, összezsugorodott fejet) a jellegzetes hosszú szakállra és hajra korlátozódik, amelyről azonban a nőtől megtudjuk, hogy „sok ilyen volt. [...] Az idősebbek legtöbbje ilyen volt. Mind hasonlítottak egymásra. Mind szakállas volt, hosszú hajjú...” (ÍC 308.) Vagyis ezzel sem megyünk sokra. Külön említést érdemel a ruhája, „a sötétkék tunika”, a „durva szövet”-ből készült „csuha” (ÍC 207) és ezek a tények

²⁹ „Quant au facteur aristocratique de notre *gens*, le Portugais, qui nous relie à l'agile structure intellectuelle du Celte” (HT 64.)

mind da Cunhától származnak – de mennyire más a brazil író láttató megfogalmazása: „... És föltűnik Bahiában a vállig érő hajú, hosszú, torzonborz szakállú sötét remete, akinek beesett arca és villámló tekintete van, kék zsávolyruhát visel, és hagyományos zarándokbottal támogatja lassú lépteit...”³⁰ Bármennyire is hatásos azonban, Márainak nincs szüksége ilyen életszerű és egyben mégis mitikus láttatásra. Ő részletekben közli velünk az információkat, miként – még ha kissé morbidan hangzik is – már a Tanácsadó is csupán részleteiben található a regényvalóságban. (A fej levágása egyébként da Cunha által is megörökített történelmi tény; ám nála nem derül ki, vajon miként konzerválták.)

A helyzetből következőleg a canudosi vezér személyiségéről is csak feltételezéseink lehetnek. A szöveg elején a narrátor bizonytalanul fogalmaz: „Lehet, hogy örült volt.” (ÍC 186.) A marsall számára ez tény („Maga azt hiszi, örült” [ÍC 309.] – vágja a fejéhez a nő a vita hevében), sőt az is, hogy nem volt több, mint „lázadó bandavezér”. (ÍC 236.) De a nő szerint „ő az örületből csinált egy másik embert”. (ÍC 309.) Vagyis tulajdonképpen mindannyian ugyanazt a fogalmat kerülgetik, csak a nézőpontjukból fakadó alapvető megközelítési különbséggel. Da Cunha az őt körülvevő társadalom valóságával, annak elmaradott gondolkodásmódjával, vallási miszticizmusával magyarázza a Tanácsadó ép ész és örület határán lavírozó tudatállapotát: „Ottmaradt, végleg a téboly bizonytalan határvidékén, abban a tudati tartományban, ahol összemosódik bűnöző és hős, kiváló hitújító és szerencsétlen sorsú szörnyeteg, és ahol egymásra talál zseni és degenerált. Sosem lépett át rajta. Egy művelt társadalom erős fegyelmének szorításában idegbaja lázadásban tört volna ki, elnyomott miszticizmusától összeroppant volna az elméje. Környezetében idegbaja és miszticizmusa [...] normális állapotban teljesedett ki.”³¹ Márai számára éppen ez az átmeneti lélekállapot volt a fontos, amelyhez a társadalmat képviselő marsall negatívan, a Canudosban otthonra lelt nő pedig pozitívan viszonyul, míg az elbeszélő s vele együtt az olvasó megmarad a két hozzáállás közötti bizonytalanságban.

A Tanácsadó előéletét a magyar regény néhány tömör mondatban foglalja össze. „Mecsgértették. [...] Az anyja. És a felesége... És a barátja... A csendőr, aki a felesége szeretője volt. [...] Az anyja vezette nyomra, mert gyűlölte a menyét. És ő megölte mindhármát. Az anyját. A feleségét. És a csendőrt... Akkor kezdett

³⁰ „... Et surgit dans la Bahia le sombre anachorète aux cheveux tombant sur les épaules, à la barbe longue et hirsute; aux joues creuses; au regard fulgurant; à l’habit bleu de coutil américain au classique bourdon soutenant les pas lents des pèlerins...” (HT 134.)

³¹ „Il resta là, indéfiniment, sur les frontières oscillantes de la démence, dans cette zone mentale où se confondent criminels et héros, réformateurs brillants et monstres ratés, et où se côtoient génies et dégénérés. Il ne la franchit pas. Réprimé par la discipline vigoureuse d’une société cultivée, sa névrose aurait explosé en révolte, son mysticisme oppressé aurait écrasé la raison. Dans son milieu, névrose et mysticisme [...] aboutirent à un état normal.” (HT 127–128.)

vándorolni” – meséli a nő a marsallnak. (ÍC 309.) Ezzel szemben da Cunha hosszasan elemzi a Tanácsadó származását, több felmenőjére is kitérve, és így érkezik el a szerencsétlen sorsú Antônio Vicente Mendes Macielhez, akinek teljes életútját összefoglalja, egészen a Márai által is megírt fordulópontig. Megtudjuk, hogy „Ipuban elhagyja a felesége, és elmegy egy rendőrrel. Ez az epilógus. A szegyénytől lesújtva a szerencsétlen visszavonul a *sertões*ba, és olyan ismeretlen tájakat keres, ahol az inkognitó teljes homályába burkolózhat.”³² Szó sincs tehát gyilkosságról. Legalábbis a (feltételezett) valóságban. Hiszen da Cunha arról is beszámol, hogy 1877-ben a *Conselheirót*, hívei legnagyobb rémületére, bebörtönözték, mert az a hamis mendemonda terjedt el róla, hogy annak idején elkövette a nő által emlegetett hármass bűntényt. Megvádolták, majd elejtették a vádat, és szabadon engedték, ám a népi képzeletben legendává duzzadt a valótlan történet. Márai számára viszont jó lehetőséget nyújtott ez a tény, hogy regényesebb múltat adományozhasson mitikus hősenek. (Ráadásul a [feltételezett] valóságnak sem mondott ezzel ellent, hiszen a nő csak a népi legendáriumból tájékozódhatott a Tanácsadó élettörténetéről. Persze ezt csak játékból tehetjük hozzá, hiszen a Márai teremtette fikcióban nincsenek ilyen összefüggések. Az olvasó számára a hármass gyilkosság regénytényt, amelyet csak kismértékben kérdőjeleznek meg a marsall szkeptikus szavai: „Ez a mese. Maga is elhitte?” [ÍC 309.]

Összességében tehát azt mondhatjuk, az *Ítélet Canudosban* írója teljes mértékben az *Os Sertões*ban olvasottak alapján alkotta meg könyve Tanácsadó-figuráját, de a rendelkezésére álló információkból csak azt (és úgy) használta föl, amire (és ahogy) fikciójához szüksége volt.

A regény többi szereplője, így elsősorban természetesen a nő és két fogolytársa, valamint a marsallt kísérő sebészorvos, érsek és bankár, mind Márai képzeletének szülöttei. Bár tegyük hozzá a két fogoly „megalkotásához” minden bizonnyal fölhasználta a da Cunhánál föllelhető embertípus- és konkrétan fogolyleírásokat. Nemcsak azokra a fontos történelmi tényalapú motívumokra gondolunk, miszerint az elfogott canudosiaknak kötelet vetettek a nyakába, és kényszerítették (pontosabban kényszeríteni próbálták) őket, hogy éltessek a köztársaságot, hanem arra a jelenetre is, amelyben egy „tisztavérű canudosi néger”-t (akárcsak Márainál) vezetnek a vallatótiszték elé. Egy valóságos „állat”-ot (mint da Cunha fogalmaz), aki „nem érdemelte meg, hogy kikérdezzék”, de amikor az egyik katona a nyakába akarta vetni a hurkot, és nem sikerült neki, mert sokkal alacsonyabb volt nála, akkor a néger maga segített neki, a saját nyakába akasztva a kötelet. És – most követ-

³² „Sa femme le quitte à Ipu, et part avec un policier. C’est l’épilogue. Terrassé par la honte, le malheureux se retire dans les *sertões* et recherche des parages inconnus où son nom serait ignoré, protégé par une obscurité totale.” (HT 134.)

kezik a lényeg – „láthatták a szerencsétlen átalakulását, amint első lépéseit tette a kivégzés felé. A nyomorúságos és visszataszító csontvázból, amelyet alig tartottak hosszú, hajlott lábai, hirtelen egy meghökkentő test erőteljesen szoborszerű, bámulatos vonalai bukkantak elő. A szobrászat sárból formázott remekműve.”³³ Ezt a jelenetet olvasva lehetetlen nem gondolni a nő átalakulására a fürdő után. Nem azt akarjuk állítani, hogy Márai közvetlenül ebből a leírásból nyerte ihletét, de minden bizonnyal hatással volt rá. A néger ábrázolásánál például bizonyíthatóan, akinek kilőtt félszemét pedig egy másik, da Cunha könyvében szereplő fogolytól „kölcönözhetett” a magyar író. Biztosak vagyunk benne, hogy az *Os Sertões* ilyen vonatkozású részletei egyes elemekben hatottak az *Ítélet* szerzőjének képzületére.

Az utolsó szereplő, akiről meg kell emlékezni nem más, mint a fikatív-valóságos újságíró, Euclides da Cunha. Neki, mint tudjuk, rövid, mégis lényeges szerepe van a műben. Ő az, aki a sajtótájékoztató során fölteszi a Tanácsadó sorsára vonatkozó kérdést, illetve aki közvetlenül a sajtótájékoztató vége előtt azt a megsemmisítő rípostot adja a marsallnak, hogy „A demokrácia azzal kezdte el a műveletlenség kiirtását, hogy kiirtotta a műveletlen embereket”. (ÍC 243.) Ez utóbbi megjegyzés, még ha természetesen konkrétan nem is az *Os Sertões*-ből származik, de szellemiségben rokon da Cunha könyvének felfogásával. A brazil író-újságíró művében kíméletlen tárgyilagossággal és moralizáló eszmefuttatások sokaságával tárta fel a canudosi mézszárlás részleteit, és ábrázolta a hadsereg embertelen vagy még inkább tragikusan emberi kegyetlenségét. Tehát amennyire frappánsan hangzik a regényben a Márai által szájába adott, aforizmaszerűen tökéletes megfogalmazás, annyira nem idegen az *Os Sertões* szerzőjének gondolkodásától. Regénybeli megjelenését illetően (míserint „Negyven év körül lehetett, sovány és félszeg alak. Zsíros, fekete haja homlokába hullott és széles, előreugró pofacsontjai indián eredetre emlékeztettek. Olyan volt, mint egy különc, kóbor alak, inkább csavargó, mint újságíró...” [ÍC 229–230.]) az életkorban némileg túlzott Márai, hiszen da Cunha még csak harmincegy éves volt a valóságban a canudosi hadjárat idején – igaz, a narrátor az egykori személyes benyomását közli róla, és az is csak hozzávetőlegesen utal az életkorra. A kinézete viszont teljes mértékben Márai fantáziájában született meg: ez a kissé romantikus kép a külsejére nem adó, de kíméletlenül éleslátó különcről. Ellenben teljes mértékben a valóságot tükrözi újságjának, az *Estado de São Paulónak* a marsall kérdésére adott válaszában elhangzó neve. Azt mondhatjuk tehát, hogy a regénybe szimbolikus gesztusként illesztett fikatív-valóságos alak Márai

³³ „Et il purent voir le malheureux se transfigurer, dès ses premiers pas vers le supplice. De ce squelette déchu et répugnant, à peine soutenu par de longues jambes fléchissantes, surgirent soudain des lignes admirables – puissamment sculpturales – d’une plastique stupéfiante. Un chef-d’œuvre de la statuaire modelé dans la boue.” (HT 457.)

képzeletének a teremtménye, de megalkotásához az író az életrajz egy-két elemét is alapul vette.

Márai regényvégi jegyzetében az időrendi adatokra is da Cunha könyvéből származó átvételként utal. Az *Ítélet Canudosban* cselekménye, mint rögtön az első mondatból kiderül, 1897. október 5-én délután öt órától este kilenc óráig tart. Ha összevetjük az *Os Sertões* „feltételezett valóságával”, akkor ebben nem is találhatunk semmi kivetnivalót. A brazil mű tanúsága alapján ez volt a canudosi háború utolsó „aktív” napja. Ekkor esett el, kora este, az a négy ellenálló, aki még a végső pillanatig harcoló seregből megmaradt. Az egyedüli feljegyzésre méltó érdekesség, hogy Márai regényében, mint a sajtótájékoztatón a marsall kérdésére Sampaio őrnagy jelenti (ÍC 224.), 5-én délután még valamivel több mint háromszáz canudosi van életben. Ennek persze nincs jelentősége, hiszen a marsall maga ad utasítást a „tisztogató akcióra”, hozzátéve, hogy „foglyok nem kellene”. (ÍC 315.) Tehát a canudosi mészárlás a regényben is véget ér 5-én éjszaka. Ezzel együtt mégis meg lehet állapítani, hogy Márai ez esetben sem tartotta hünen magát az irodalmi forráshoz, hiszen háromszáz fő kiirtása nem ugyanaz, mint a da Cunha-mű alapján feltételezhető utolsó néhány harcosé.

Sorolhatnánk még mindazokat az elemeket, amelyeket Márai da Cunha-tól kölcsönzött (mint például a regény első felében emlegetett graffitiket, vagy azt, hogy „Canudosban nem volt házasság. A Tanácsadó nem tiltotta, hogy férfiak és nők együtt éljenek... Volt sok vadházasság, gyerekek is születtek... De házasság, ahogy én is éltem azelőtt, nem volt...” [ÍC 296.], illetve a „Jó és a Rossz fája”-ról szóló tanítást, amely alatt „mindenkinek el kell haladni” [ÍC 296.]), de elég, ha megállapítjuk, hogy regényének a canudosi életre vonatkozó részletei többségében az *Os Sertões*-ből származnak. Egy motívumra azonban mégis érdemesnek tartjuk kitérni, méghozzá a „híres ezüstgolyók”, a „sertaneiók legendás muni-ciójá”-nak (ÍC 203.) motívumára. Da Cunha valóban említést tesz művében ezüst és ólom elegyítéséből készült lövedékekről, de nem tulajdonít nekik különösebb jelentőséget. Márai képzeletét viszont már az olvasás pillanatában megmozgatták, hiszen 1966. augusztus 31-én felkiáltójellel emelte ki naplójegyzetében a számára különleges tény: „Ezüst puskagolyóval lövöldöztek a lázadók hatvan év előtt...!”³⁴ Regényében aztán a motívum az írói fantázia szárnyalásának kiindulópontjául szolgál. Előbb a sajtótájékoztató előkészületei közepette, a lázadók fegyverzetének közszemlére tételekor értesülhetünk arról, hogy ezeket az ezüstgolyókat akkor öntötték, „amikor elfogyott az ólom és a konzervdobozok bádoggja”. (ÍC 203.) Ennek az ötletnek semmi köze a da Cunha-műben fellelhető „feltételezett valóság”-hoz, hiszen abból az derül ki, hogy a canudosiak szorult helyzetük-

³⁴ MÁRAI Sándor, *Napló*, kézirat, Petőfi Irodalmi Múzeum.

ben gyakorlatilag minden lövedéknek használható dolgot bevetettek: kavicsot, csontdarabot, üvegszilánkot vagy fémtörmelékét – ám ezüstbeolvasztásról szó sincs, eszközük sem lett volna hozzá. Márai azonban egyfajta mesés elemet csinál az ezüstgolyók legendájából, amikor – anélkül, hogy konkrétan összekapcsolná a nemesfémekkel kapcsolatos állításait – a regény csúcspontján, a fogolynő elbeszéléséből megtudhatjuk, hogy a canudosi „Szentély pincéjében bőrszakok heverték tele arannyal. Voltak érmék, pénzek, aztán ékszer, amit a rablók a környéken szedtek össze, amikor fosztogattak a falvakban és a városokban” (ÍC 295.), illetve hogy „az arany. És az ezüst. Canudosban akadt ez is, az is, nem kevés”. (ÍC 295.) Ez a regénybeli tény megint csak szintiszta fikció, ugyanis da Cunha könyvében semmi ilyesmiről nem esik említés. Ám ily módon a figyelmes olvasó magyarázatot kaphat arra a kérdésre, honnan szedték a beolvasztáshoz szükséges ezüstöt a canudosiak, a szöveg pedig gazdagabb lesz egy finom szövésű motívumhálóval, amely egyfajta legendásításra is lehetőséget ad az írónak (gondoljunk csak a regény végén felbukkanó ezüstharang-motívumra, a Tanácsadó jelképes győzelmének, vagy még inkább a marsall nem is annyira jelképes vereségének szimbólumára).

Összességében tehát azt mondhatjuk, hogy az *Ítélet Canudosban* szerzője – állításával szemben – nem kizárólag „topográfiai és időrendi adatokat, és néhány személynevet” (ÍC 321.) kölcsönzött a brazil forrásból, hanem jó pár motívumot, a „feltételezett valóságból” származó elemet beemelt művébe. Ezzel együtt mégiscsak igaz, hogy könyvének lényegi része kitalálás, hiszen az átvett információkat a maga teremtette fikció szerint használta föl, és a „cselekmény”, vagyis a sajtótájékoztató és az azt követő párbeszéd gyakorlatilag teljes mértékben az ő fantáziáját dicséri. Hozzá kell tennünk, hogy mindazok a pontatlanságok, amelyeket kissé túl aprólékosan, mi több tudálékosan összegereblyéztünk, döntően nem befolyásolják a mű értékét, sőt a legtöbb ilyen „hiba” voltaképpen csak filológiai (esetleg háttérismeretekkel rendelkező olvasó esetén befogadás-lélektani) szempontból érdekes. (Ez a megállapítás talán legkevésbé a szöveg végén bekövetkező „névcsere”, Gonzales őrnagy előzmény nélküli felbukkanására érvényes.) Mindenesetre újfent levonhatjuk azt a regényírói tanulságot, amelyet Márai *A négy évszakban* úgy fogalmazott meg: „Nem elég elmondani a «lényegeset». [...] Ha épít valaki, nem építheti csak a tornyot és a színesen csempézett fürdőszobát. Meg kell építeni a válaszfalakat is, a pincét, az illemhelyet, a folyosókat.”³⁵ Az *Ítélet Canudosban* „válaszfalait”, „pincéit”, „illemhelyeit” és „folyosóit” a magyar szerző Euclides da Cunha segítségével építette meg.

³⁵ MÁRAI Sándor, *Sóhaj, regényírás közben* = Uő., *A négy évszak*, Helikon, Budapest, 2001, 16.

„Bizonyára magunk is ily kóborló emlékezet vagyunk ehelyt”

*Recepciótörténet, szövegváltozatok és elbeszélésszerkezeti dilemmák
Szilágyi István Kő hull apadó kútba című regényében*¹

Kulcsár Szabó Ernő 1993-ban, *A magyar irodalom története 1945–1991* című munkájában Szilágyi István itt elemzendő regényét „gazdag jelentésrétegeiben máig feltáratlan” műnek nevezte, s azt állította, hogy a szerzőnek ezzel a művével „sikerült megtörnie” „[az] ábrázoló hitelesség konvenciójának egyeduralmát”.² Ezt az értékítéletet jelen dolgozat kontextusában azért érdemes kiemelni, mert olyan regényről van szó, amely egymástól gyökeresen eltérő értelmezői diskurzusokat is képes mozgósítani (az elsősorban a képviselői beszédre érzékeny kritikusoktól a „diszkurzív poétikán” iskolázott értelmezőkig). Kulcsár Szabó rövid jellemzése szerint Szilágyi regénye nem érdekelt „az elbeszélhetőség megkérdőjelezésében” és „az epikai nyelvhasználat lényegi átformálódásában”³, inkább rejtetten, a metonimikus és metaforikus jelentésszintek egymásra vonatkoztatásával, az okási és a szimbolikus elbeszélésmódok különös összjátékának megteremtésével jelzi a reprezentációelvel szembeni kételyeit.

Az itt következő értelmezéskísérlet lényegében a Kulcsár Szabó által kijelölt kontextus határain mozog. Először egy eddig jobbára észrevétlenül maradt motivikus összefüggés értelmezésével igazolhatja azt a tézist, hogy ez a nyelvileg valóban roppant gazdag és összetett regény még mindig tartogat felfedeznivalót – annak ellenére, hogy természetesen *A magyar irodalom története 1945–1991* megjelenése óta is számos értelmezése született a regénynek – köztük néhány igen

¹ A tanulmány korábbi, jóval rövidebb változata megjelent az alábbi címen: *Nem boszorkányság – technika?, Líraiság és narratív öreflexió Szilágyi István Kő hull apadó kútba című regényében = A hermeneutika vonzásában, Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára, szerk. BÓNUS Tibor és mások, Ráció, Budapest, 2010, 489–502. A regényt részletesen, sok héten keresztül tárgyaltuk a 2008/2009-es tanév tavaszi félévében az ELTE BTK irodalomtudományi specializációjának *Interpretációk 2.* (BBN-IRO-242) című szemináriumán. Hallgatóim olvasói munkájának és megjegyzéseinek sokat köszönhet ez az elemzés.*

² KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A magyar irodalom története 1945–1991*, Budapest, Argumentum, 1994², 98.

³ *Uo.*, 99.

jelentős is.⁴ Másodszor pedig éppen az elemzett motívumkör újraértelmezésével erősítheti meg azt a megfigyelést, hogy Szilágyi regénye talán még egyértelműbb kihívást is intéz az elbeszélő diskurzus áttetszőségét feltételező prózapoétika ellen, mint azt Kulcsár Szabó történeti áttekintése föltételezi. A dolgozatom szempontjából talán legfontosabb motívum a *boszorkányé*, melyet igyekszem a regény poétikai önreflexiója felől megközelíteni, s a fikcióképzés eljárásainak a fiktív világban belüli, tehát szinekdochikus megfelelőjeként elemezni. A motívum így olyan jelentőségre tehet szert, amely túlmutat a metonimikus-cselekményelvű és a metaforikus-jelentéssűrítő prózapoétika kettősségén, amennyiben magának az elbeszélés szövetének a létrejöttére vonatkoztatható vissza. Ez főleg azért fontos, mert egy, a regény recepciótörténetében vissza-visszatérő *kritikai* (vagy esztétikai) kérdésre is válaszlehetőséget kínál: nevezetesen hogy miképp értékelhető az első látásra a regény heterodiegetikus elbeszélőjének tulajdonítható megnyilatkozások és a Szendi Ilka belső monológjaiként értelmezhető passzusok közötti viszony.

Ennek a viszonynak a feltárásához egy olyan fogalomból is ki lehet indulni, amely a regény korai recepciójában többször is előkerül: több értekező is említi ilyen vagy olyan előjellel a regény különös *líraiságát*. Kabdebó Lóránt kritikájában beszél „Szilágyinak, az írónak kommentárjairól”, melyek szerinte – egy később, más értelmezőknél is visszatérő megfigyelés szerint – „kívül esnek a regény szerkezetén”, s melyeket Kabdebó „inkább lírai hangulatú deklarációknak”⁵ nevez. A kommentárok „kívülségének” problémájára még később vissza kell térni, most először viszont érdemes még megmaradni a líraiság kérdésénél, amely máshol is előkerül a recepcióban. Baránszky-Jób Lászlónál is a „balladaiság” átmeneti műnemi kategóriájának fölmerülése idézi elő a líraiság és a regényesség körüli töprengést, és Baránszky-Jób határozottan az utóbbi mellett teszi le a voksát: „Szilágyi István nagyon vigyáz arra, hogy műve próza maradjon, a *poéme en prose* jegyei is hiányoznak ebből a természetes, a mindennapi beszéd szerkezetével, mondatfűzésével nagyon is azonosulásra törekvő regényből”.⁶ Ezt a megállapítást Olasz Sándor azért idézi, hogy egyszersem cáfolja is, és a *Kő hull apadó kútba* metaforikus regénynyelvét, a közvetlen történéseknek a lélektani-érzelmi reflexiókba való átoldódását a lírai költéssel összefüggésben értelmezze. A líraiságot Olasz egyszerre bonyolultabbnak és figuratívabbnak állítja a narrativitásnál, ezzel egyfajta felszín–mélység különbséget hozva létre. A regény „reflexív, fogalmi közléseit ellenpontoszó képszerű, affektív nyelvhasználat a képzelet, a csoda, a sejtés

⁴ Itt főként Szirák Péter, Szilágyi Zsófia és Maszárovics Ágnes később hivatkozandó tanulmányaira utalok.

⁵ KABDEBÓ LÓRÁNT, *Pontos látomás egy kisvárosról = Tanulmányok Szilágyi Istvánról*, szerk. MÁRKUS Béla, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2003, 83.

⁶ BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ, *Töprengés a regényről = Tanulmányok Szilágyi Istvánról*, 115.

beáramlását hozza” – mondja Olasz.⁷ A líraiság tehát voltaképpen a kimondhatatlannak, a közölhetetlennek a regénybeli megjelenésével egyenértékű, s így megkülönböztethető nemcsak az egyszerű elbeszélői közléstől, hanem az elbeszélte világra vagy az elbeszélés módjára vonatkozó intellektuális, metanarratív önkomentároktól is.

Ez a röpké recepciótörténeti konfliktus nyilvánvalóan súlyos és itt meg nem oldható műfajelméleti dilemmákat vet föl. Maga az a tény, hogy fölmerülhet egy regény „líraiságának” kérdése, jelzi a műnemi kategóriák határainak elmosódását. Ráadásul nem beszélhetünk itt valamiféle eseti pontatlanságról, ugyanis a modern elbeszéléselemélet egyik legidézettebb szövege kulcsfontosságú helyen említi a „líraiság” kategóriáját. Dorrit Cohn a „pszicho-narráció” fogalmának bevezetésekor, a strukturális nyelvészeti irányultságú megközelítésekkel szemben hozza föl „azokat az ironikus vagy lírai, redukáló vagy felnagyító, szavak mögötti vagy szavak fölötti tartalmak kifejezésével kapcsolatos funkciókat”, amelyek „elsősorban nem a nyelvi minőségű tudattartalmakat hivatott[ak] ábrázolni”.⁸ A líraiság tehát itt egyike azon funkcióknak, amelyekkel az elbeszélő szöveg túlmutathat a nyelvi mimézis és a mindentudó leírás egyszerű ellentétén, amelyet a Henry James-i kategóriákat dogmatizáló Percy Lubbock a „megmutatás” és a „kimondás” hierarchikus különbségében rögzített,⁹ hiszen olyan tudattartalmakhoz igyekszik hozzáférni, amelyek nem egyszerűen megmutathatók, amennyiben nem közvetlenül hozzáférhetőek a nyelvben. Cohn dilemmája itt persze a szintén lubbocki örökséggel vitázó Genette-ét is visszhangozza, akinek számára a mimézis fogalmának meghatározásakor alapvető korlátot jelent, hogy a nyelv révén a szó szigorú értelmében utánozni csak nyelvi megnyilatkozást lehet. Genette ismert módon azt állította, a klasszikus (realista) regény konvencionálisan úgy oldja meg ezt a dilemmát, hogy a gondolatokat és érzéseket a beszéddel egylényegűnek tekinti, így előbbieket is ábrázolhatók vagy utánozhatók az utóbbi révén.¹⁰

Ugyanakkor a nem nyelvi minőségű tudattartalmak problémája láthatóan szorosan kapcsolódik a *Kő hull apadó kútba* egy gyakran visszatérő recepció dilemmájához, nevezetesen a heterodiegetikus elbeszélő és a szinte végig a fokalizátor szerepét betöltő Szendy Ilka viszonyának poétikai megjelenítéséhez. A regénnyel szemben megfogalmazott kritikai fenntartások leginkább éppen ezzel a mozza-

⁷ OLASZ Sándor, *Látomásos képrendszer az újabb magyar regényben*, Forrás 2000/2., <http://www.forrasfolyoirat.hu/0002/olasz.html> (Újraközölve: *Tanulmányok Szilágyi Istvánról*, 147.)

⁸ Dorrit COHN, *Áttetsző tudatok*, ford. CSERESNYÉS Dóra = *Az irodalom elméletei*, II., szerk. THOMKA Beáta, JPTE–Jelenkor, Pécs, 1996, 94.

⁹ Lásd Percy LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, Viking, New York, 1957.

¹⁰ Lásd Gérard GENETTE, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, ford. Jane E. LEWIN, Cornell UP, Ithaca, 1980, 171.

nattal kapcsolatosak. Már láttuk, hogy Kabdebó Lóránt korán fenntartásainak adott hangot az elbeszélőnek a regényvilágba beavatkozó kommentárjai kapcsán. Szilágyi Zsófia roppant hasznos értelmezésében elsősorban a szöveg motivikus összetettségére fektet hangsúlyt, ám dolgozatának bevezetőjében utal arra, hogy a regény kanonikus megítélésén sokat ronthatott a szöveg *túlírtsága*. Szerinte az elbeszélő megjegyzései azt sugallják, „mintha Szilágyi István nem bízna az autonóm szövegvilág erejében, s ezért a regényjelentést explicit módon, esszéisztikus írói »kiszólások« formájában is az olvasó tudtára akarja hozni”.¹¹ Szirák Péter pedig további következtetéseket von le a szöveg elbeszéltségének ilyen szerkezetéből: azzal érvel, hogy miközben az elbeszélés jobbra Ilka nézőpontjával együtt mozog, mégis jól érzékelhető az elbeszélői distanciálás retorikai szándéka, mely „a főhős tudatállapotától, nyelvi világától való függetlenség illetve az afölötti fölény megőrzését szolgálja”.¹² Szirák értelmezésében – amely így konkrétan összeköthető a fönt gyorsan vázolt narratológiai kérdésekkel – az elbeszélhetőséget illető regénybeli problémák elsősorban a nyelvi és a nem-nyelvi közötti konfliktus megjelenítésére vonatkoznak, ami a soknyelvűség potenciális poétikai következményeinek elhárítását is jelentheti.¹³

Ez a recepciótörténeti vonulat abból a szempontból is igen jelentősnek bizonyulhat, hogy ténylegesen visszahatott magának a szövegnek a nyelvi megalkotottságára, amennyiben Szilágyi István az ezredforduló körül megrövidítette a regényt (a 2001-ben megjelent Magvető-kiadás nevezi magát „javított kiadásnak”). A két változat összevetésének legfontosabb tanulsága, hogy az új verzióból éppen a legterjengősebb elbeszélői kommentárok némelyike hiányzik, mintha a szerző az itt kiemelt recepciók kifogásoknak kívánt volna megfelelni. Elemzésemben elsősorban az új kiadást használom, ami megkönnyíti a recepciótörténeti tézisek részleges áthelyezését. A szöveg átírásának köszönhető változás elsősorban mennyiségi, vagyis önmagában nem változtatja meg az elbeszélés alapvető szerkezetét, hiszen továbbra is maradtak a heterodiegetikus elbeszélőnek tulajdonítható megnyilatkozások a szövegben, ám kisebb számban. A hangsúlyok azonban az új változatban nyilvánvalóan máshová esnek, így visszamenőleg már nem tudom megítélni, hogy csak az első kiadást olvasva is lehetővé vált volna – az itt prezentált értelmezés. Vagyis az a különös helyzet áll elő, hogy úgy kell megpróbálnom árnyalni korábbi értelmezők megfigyeléseit, hogy nem lehetek egészen bizonyos abban: ugyanarról a szövegről beszélünk.

¹¹ SZILÁGYI Zsófia, *Motívumok a pusztulásra = Tanulmányok Szilágyi Istvánról*, 135.

¹² SZIRÁK Péter, *Folytonosság és változás. A nyolcvanas évek magyar elbeszélő prózája*, Csokonai, Debrecen, 1998, 102. (Újraközölve: *Tanulmányok Szilágyi Istvánról*, 153–154.)

¹³ *Uo.*, 102–103. (Újraközlés: 154.)

(A két szövegváltozat részletes összevetése önálló tanulmány tárgyát kellene hogy képezze, itt csak egy hosszabb zárójeles betoldás erejéig tudok kitérni erre a kérdésre. Az elemzésben az új változatot használom, ám a konkrétan szóba hozott szöveghelyek többnyire megegyeznek a korábbi kiadásban megtalálhatókkal – a fő különbség abban áll, hogy a régi szövegváltozat kontextusa valóban terjedősebb. Az átírás olykor stiláris változásokkal is jár, mondatok szórendje is változik, és csakugyan ritkultak – de nem szűnnek meg teljesen – a bölcsekedő, szerzői közbevetésként is érthető kommentárok. Egy később is idézendő szövegrész környezetének idemásolása talán érzékeltetheti a szöveg változásának irányát:

1. változat

A rend az időt szolgálja, valamely darabját, a mindenkori jelent. Szendy Ilka a rendben nem találta a helyét, mint akivel valóban eltévesztettek egy bizonyos jelent. Ő volt az, ki magával ragadta a szőlőkapás embert, hiszen Gönczi Dénes bizonyára úgy éli idejét, ha nincs a jajdoni lány, mint egyéb paraszti milliók. De ha valóban lett volna valami céljuk Szendy Ilka életével az idők urainak, kétséges, hogy el is érték vele. Hiszen apák, nagyapák maguk gyötrő, embert tipró hajszájával összehordott birtoka hullott szét utána, két régi család készült kiveszni vele. *Mely sorsokat elrendelő, sorsokat kimérő, jelenekre szabdaló időnek lehet célja ez?* És ha mindaz, mi Szendy Ilkával történt, a táj bűnhődése is lenne valamiért; ha késői vesztükre valamikorról rászolgáltak volna is a Szendy elődök – bár lakoltak valahányan gyarlóságaikért már a maguk idején – mi célja lehetett az időknek az egrestelki parasztember vesztivel?

Még bár példaként, elrettentő, meggondolkoztató példaként sem

2. változat

A rend *a* jelent szolgálja, a mindenkorit. Szendy Ilka a rendben nem találta a helyét, mint akivel valóban eltévesztettek egy bizonyos jelent. Csakhogy ő magával sodort egy másikat is, egy szőlőkapás embert; hiszen Gönczi Dénes, *ha nincs a jajdoni lány*, bizonyára úgy éli idejét, mint egyéb paraszti milliók. *Így*, ha lett volna is valami céljuk Szendy Ilka életével az idők urainak, kétséges, hogy *azt* el is érték vele. *És nemcsak azért nem, mert* apák, nagyapák maguk gyötrő, embert tipró hajszájával összehordott birtoka hullott szét utána, s két régi család készült kiveszni vele. Hanem, ha mindaz, mi Szendy Ilkával történt, a táj bűnhődése is lenne valamiért; ha késői vesztükre valamikorról rászolgáltak volna is a Szendy elődök – bár lakoltak valahányan gyarlóságaikért már a maguk idején –, mi célja lehetett az *idők urainak* az egrestelki parasztember vesztivel?

Még bár példaként, elrettentő, meggondolkoztató példaként sem szolgálhatott a maguk korában történetük. A rend, a korabeli jajdoni,

szolgálhatott a maguk korában történetük. A rend, a korabeli jajdoni ugyanis, magabiztos és önhitt volt, nem mélázott azok sorsán, akik átlibbennek a törvények hídkorlátai fölött. A rendnek akkor, ott, mivel még szilárd volt a foglalata, csak arra volt gondja, hogy ki túl kerül a törvények korlátain, az zuhanjon is. *Igaz, e rendből későbbi korokra alig maradt föllelhető töredék, de ez is érthető, hiszen fölbomlott az életforma – a posztóványoló, börcserző, szőlőhegyek préskosarában sajtolódó –, az a bizonyos foglalat, melyet szinte maradék nélkül elrámoltak útjukból a későbbi évtizedek. Új jelenek, más rendet kicsikaró más idők,*

De ezekre a későbbi emberöltőkre sem válhatott Szendy Ilka és Gönczi Dénes története tanulsághordozó példává, és ez is nyilvánvaló, hiszen jelenük rendje, mivel nem tudódott ki a lány cselekedete, nem akadhatott fönn rajta, még bár értetlenkedőn sem, és így nem rögzítette legalább mint kósza esetet.¹⁴

bár magabiztos és önhitt volt, s nem mélázott azok sorsán, akik átlibbennek a törvények hídkorlátai fölött; mi több, annak a rendnek akkor, ott, még oly szilárd volt a foglalata, hogy szemé se rebbent, amikor ítélkezett; s így „volt gondja rá”: ha valaki túl kerül a törvények korlátain, az zuhanjon is – ám mindez hiába, ugyanis Szendy Ilka és Gönczi Dénes története emberöltőkre ismeretlen maradt, mivel nem tudódott ki a lány cselekedete.¹⁵

A szöveg terjedelmében és stílusában is jelentős változás történt, s ezek érintik is az itt fontos szerepet játszó értelmezési szempontokat: az elbeszélőnek a főhőshöz képest külső tudatát, megkésetttségét, történeti ismereteit és általános „bőbeszédűségét”. Jelen értelmezésem keretei között számomra az a legfontosabb kérdés, hogy mindezeket a stílári, fokozati, mennyiségi különbségeket át lehet-e fordítani poétikai kategóriák különbségeivé – vagyis az itt szorgalmazott újraértelmezés mennyire köszönhető a szöveg tényleges átírásának, s mennyiben csupán egy eltérő olvasási stratégia eredménye. Mint már jeleztem, erre a kérdésre aligha tudok kielégítő választ adni.)

Értelmezésemben igyekszem alternatív magyarázatot keresni az elbeszélés szerkezeti megoldásaira. Az elemzés fő téziséét megelőlegezve: azt kívánom bi-

¹⁴ SZILÁGYI István, *Kő hull apadó kútba*, Kriterion, Bukarest, 1975, 76–77. (Kiemelés tőlem.)

¹⁵ SZILÁGYI István, *Kő hull apadó kútba*, Magvető, Budapest, 2008^o, 63–64. (Kiemelés tőlem.)

zonyítani, hogy az extradiegetikus elbeszélőnek tulajdonított, így az „autonóm szövegvilághoz” képest külsődlegesnek látszó szöveg legalább részlegesen vagy helyenként visszaírható az elbeszélő világba (pontosabban Ilka tudatába), miáltal az a benyomás is keletkezhet, hogy ezek a kommentárok és kiszólások nem annyira a regény jelentésének egyértelműsítését szolgálják, hanem bizonyos tekintetben éppen hogy bonyolultabbá, sűrűbb szövéssé teszik a regény narratív textúráját. Valószínű, hogy az ilyen irányú átértelmezést nem csak a regény átírása, hanem a Szilágyi-életmű későbbi fejleményei is megkönnyítik: az itt elemzendő elbeszélői stratégiák és motívumok könnyebben visszakereshetők a *Holló-ídő*, mint az *Agancsbozót* szövegéből.

Metakritikai szempontból pedig még akár az a kérdés is felvethető, hogy mennyiben tehető meg elbeszéléstechnikai megfigyelések valamely regény kritikai-esztétikai megítélésének alapjává: vajon a „túlírtság” vélelmezése nem éppen egy olyan nyelvszemlélet felől tekinthető-e csak joggal esztétikai ítéletnek, amely a nyelvet mégiscsak a közlés eszközeként fogja föl? A Szilágyi Zsófia tanulmányában fölvetett megkülönböztetés az autonóm szövegvilág és az azt megkettőző kommentár között nyilvánvalóan nem alkalmazható normatív érvennyel például Sterne vagy Esterházy, de Musil és Proust regényművészetére sem, így maga az, hogy a *Kő hull apadó kútba* esetében így vetődik föl ez a kifogás, jelzi, hogy milyen esztétikai elvárásokat keltett fel – és a jelek szerint hagyott legalább részben kielégítetlenül – a mű. Kérdés, hogy ez a kielégítetlenség nem csökkenthető-e akkor, ha eleve más elvárások felől közelítjük meg a művet.

Amennyiben az elbeszélői hang és a szereplői tudat kérdését a Cohn által fölvetett problémával kapcsoljuk össze, világossá válik, hogy a medialitás szempontrendszerre miként járulhat hozzá a regény újraértelmezéséhez. A modern regény számára a nem-nyelvi tudattartalmak narratív megjelenítésének igénye hasonló nehézségeket támaszt, mint amelyeket Karl Ludwig Pfeiffer medialitás-elmélete a testi részvétel és érzékelés kapcsán állít előtérbe, nevezetesen hogy a nyelv (és azon belül az írás) médiumának reduktív szerepe csonkítólag hat egyes nyelven kívüli tapasztalatokra. Pfeiffer persze a testiség kapcsán is úgy érvel, hogy a modern regény egyszersmind diagnosztizálja és orvosolni is igyekszik az éppen az írás monomediális jellegéből adódó hiányosságokat.¹⁶ A lelki vagy tudati tartalmak nyelvi reprezentációja ennél összetettebb kérdésnek bizonyulhat, amennyiben az efféle tartalmak nonverbális jellege nincs eleve bizonyítva, sőt csekély freudi indíttatás is elég annak feltételezéséhez, hogy a nyelv szerkezete legalábbis befolyásolja mindazokat a tartalmakat, amelyek ennek ellenére mégsem bizonyul-

¹⁶ Karl Ludwig PFEIFFER, *A mediális és az imaginárius. Egy kultúrantropológiai médiaelmélet dimenziói*, ford. KERÉKES Amália, Ráció, Budapest, 2005, 62.

nak a maguk közvetlen formájában hozzáférhetőnek a nyelvi reprezentáció számára – tehát regénybeli megjelenítésük mégiscsak valamiféle mediális váltást igényel. A testi részvételre alapozott kultúrafelfogáshoz képest ez a fölvetés más előjellel viszonyul a regénynyelv problémájához, amennyiben – Cohn megfigyelésére támaszkodva – az elbeszélő irodalom nyelve ebben a tekintetben privilegizált médium: méghozzá pontosan azért, mert egyedül a szépprózai *fikció* képes az olvasó számára mintegy belülről bemutatni egy tőle elzárt, idegen tudatot, akár ez utóbbi halálának pillanatában, sőt bizonyos esetekben akár halála után is.¹⁷ Az a jól ismert regénytörténeti jelenség, hogy a modern regény elsősorban éppen a tudatábrázolási technikákkal végzett kísérletezések közben számolt le a realista elbeszélés konvencióival, médiaelméleti szempontból tehát úgy magyarázható a legkönnyebben, hogy a nyelvi jelentések és a lelki tartalmak viszonya mediális szempontból nem egyértelmű (nem teljesen világos, hogy a nyelv médiumán belül maradunk-e akkor, amikor ilyen kérdéseket tárgyalunk).

Szilágyi regényét nemrég már értelmezték mediális összefüggésben. Maszárovics Ágnes tanulmányában¹⁸ elsősorban a képiség funkcióira összpontosít, én a magam dolgozatában – az eddigi narratológiai fejtegetésekkel összhangban – inkább a *hang* problémáját emelem ki. A *hang* szó kétértelműségéből is adódik, hogy magyar nyelven az elbeszéléselemélet és a medialitás kérdései könnyen összeköthetők, hiszen a szövegben ábrázolt világ érzéki komponensei és a „ki beszél?” poétikai kérdése egyazon keretben tárgyalhatók. A Szilágyi-regény dúskál a fiktív auditív hatásokban is: a sajátos felhangokkal rendelkező nevektől kezdve (Jajdon, Szendy, Faggyas, Verőfény stb.) a regény zárlatában egyre szaporodó kántáló, ráolvasásszerű szövegeken át (imádságok, Ilka magában elmotyogott zsolozsmái, csúfolódó gyermeki mondókák, Faggyas nótája a regény végén) azokig a hanghatásokig, amelyek a regény világán belül valamiféle ráeszmélés, rádöbbenés funkciójával rendelkeznek, vagy kellene hogy rendelkezzenek:

Álmából a déli harangszó nem ébresztette fel. A varrógép aznap néma maradt. (21.)

Kondul két fallal odébb a nagy óra, megpróbál előzengetni valamiféle jelen időt. (78.)

Leste a vonatfütytöt, a falióra kongását, valami jelenbeli fölfoghatót.” (264.)¹⁹

A hangzás ebben a szerepében már felidéz egyet a regény jelentős motívumai közül, mégpedig a jelenbeli valóság és az attól különböző, valamilyen értelemben teremtett világ (a képzelet révén rekonstruált múlt, elképzelt jövő, álom, meren-

¹⁷ DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1999, 25skk.

¹⁸ MASZÁROVICS ÁGNES, *A jelen régmúltjában*, Alföld 2009/3., 87–99.

¹⁹ A lapszámok a 15. jegyzetben idézett rövidített kiadásra vonatkoznak.

gés vagy tiszta fikció) közötti ellentét motívumát. Ehhez kapcsolódik szorosan az a mozzanat, amelyre Maszárovics Ágnes is felfigyel a medialitás kapcsán: vagyis a narratív világszerveződésben feltáruló *önként* mozzanata; egyrészt a regényfigurák kétdimenziós papírléte (amire a regényben fontos szerepet játszó olajnyomatok szereplői kínálnak analógiát), másrészt az a párhuzam, amely egyfelől a heterodiegetikus elbeszélő és a jайдoni múlt, másfelől Ilka és a fejedelem idősíkjá között áll fönn.²⁰ Az emberöltők gyakran visszatérő metaforája megerősíti ezt az analógiát: a heterodiegetikus elbeszélő éppen úgy eleveníti meg két emberöltő távlatából Ilkát, ahogy Ilka öt emberöltőből a fejedelmet:

Lehetséges, valamely későbbi kor kóbor lélek-énje – ha jelenébe rögzítő küzdőfele nem bírta útját állani – képzeletfutamodásnyira ugyanúgy szökött vissza erre az idővidékre, mint mondjuk Szendy Ilka a fejedelemébe.

Bizonyára magunk is ily kóborló emlékezet vagyunk ehelyt. (59.)

A többes szám első személyű önbejelentés egymásnak ellentmondó értelmezéseket is lehetővé tesz: a közösségi legitimáció erősítheti is a beszélő tekintélyét, ám ugyanakkor megbízhatatlanságát is jelezheti, amennyiben mind az olvasóval, mind pedig a főszereplő Ilkával közösséget vállal abban a tekintetben, hogy képzeletét kell segítségül hívnia. A gesztus éppen ezért a jайдoni világ referencializálhatóságát kérdőjelezi meg – különösen érdekes ebben a tekintetben a regény azon stratégiája, hogy referenciális vonatkozásait is csak halogatva, illetve bújtatva adja ki; a regionális elhelyezkedés az átlagosan tájékozott olvasónak például Kolozsvár egyszeri említéséből derülhet ki, a cselekmény idejére a Rákóczi-újrátmetésre való allúzió (ha már a „fejedelem” alakját azonosítottuk) és a japán–orosz háború vethet fényt. Az átlagosnál jóval tájékozottabb olvasókat is csalt már a szöveg referenciális csapdába.²¹

A regény első oldalainak zavarba ejtő képsorozata, amely József Attila tájverseit idéző megszemélyesítésekkel teremti meg a leírt látványt, a regény önnön fikcióképző aktusainak allegóriájaként is felfogható, amennyiben a látványt a leírással egy időben keletkezőként írja le.

²⁰ MASZÁROVICS, *I. m.*, főként 95., 98.

²¹ Másodéves, irodalomtudomány szakirányra járó (az átlagnál bizonyára nem képzetlenebb) egyetemi hallgatóim nem tudták segítség nélkül azonosítani a regényben rejtetten megadott hely- és időviszonyokat. Az *Élet és Irodalom* 2008. március 28-i és április 4-i számaiban olvasható az a levélváltás, amely Kántor Lajos és a Gintli Tibor – Schein Gábor szerzőpáros között zajlott. Kántor azért bírálja az *Irodalom rövid története* című mű második kötetét, mert abban Gintli és Schein Jajdont „székely falunak” nevezték, holott referenciális vonatkozásai (például a szülőteremtés) inkább a Szilágyságba helyezik. Vö. GINTLI Tibor – SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története. A realizmustól máig*, Jelenkor, Pécs, 2007, 654.

Megállt az udvarra néző ablak előtt. A csend még ásítózott, csupán a hajnalodni készülő égháttér taszította el magától alig észrevehetően a szomszéd ház tűzfalát. Odaállította telket határolni a kátránnyal pácolt deszkakerítések is, majd a sarokba támasztotta – mint nagy, letört nyelű, fosztott seprűt – a borostyánbokrot, és végül, hogy ezek a sötétségről letört ház-, szín- meg kerítésdarabok ne őgyelegjenek a semmi peremén, az erősödő fény alájuk emelte az udvar kövezetét. (6.)

Nem véletlen, hogy – miként a regényben leírt látványok jelentős részében – itt is Ilka nézőpontja érvényesül. Arról viszont nem lehet egyértelműen dönteni, hogy a szöveg nyelvi megalkotottságában tulajdonítható-e szerep Ilka hangjának; tehát van-e tényleges hasadás nézőpont és beszédhang között, avagy a kettő közötti átfedés játszik jelentékenyebb szerepet.

Kétségtelen, hogy a regény második felében viszonylag kevés ehhez hasonló eljárással találkozunk, ami részint a már Thomka Beáta által fölfedezett szerkezeti törésre utalhat – vagyis, hogy a könyv első négy egységében inkább uralkodik az emlékezet, míg a második ötre inkább a jelenetelés és az elsődleges elbeszélésben való előrehaladás jellemző.²² Ugyanakkor arra is ráirányítható a figyelem, hogy a regény elejére jellemző elodázó technika nem csupán a feszültségkeltés célját szolgálja, hanem a referencia visszatartásával – akárcsak a képalkotás esetében – azt is eléri, hogy az olvasás idejében a poétikai funkció a mimetikus elé kerüljön. Ez sokszor csak az újraolvasásban nyilvánvaló, hiszen például már a nyitó oldalakon több olyan metaforikus kifejezés kerül elő, amely a cselekmény szintjén is később szószertintivé tehető. Például „Oktalan cselekvéssel gyilkolt hosszú pillanatok” (7.) – ekkor még az olvasó aligha érti, hogy Ilka mit tett. (Az ölés, gyilkolás jelentésköréből később is sokszor kerülnek elő metaforikus kifejezések.) Az elbeszélői nézőpont és hang megkettőződése ugyancsak a regénykonvenciók tudatos felszínre hozásáról árulkodhat. Az Ilkáéhoz közelítő nézőpont és a szociális vagy történeti elmélkedésekbe bocsátkozó elbeszélő hang kettősségét a szöveg már az elején jelzi is olyan megnyilatkozások révén, amelyek szemantikai szinten is kizárják, hogy Ilka tudatának leképeződéseiként értsük őket, vagy legalábbis mintegy kívülről korlátozzák ennek a tudatnak az érvényességi körét:

Mindezt nem látja – ha nézi sem éli – a lány. (9.)

És azt most már ő is tudta – igaz, csak ennyit –: az idő őt is el fogja sodorni más tájaira.²³ (61.)

²² THOMKA Beáta, *Gondolat és álom határvezein* = Uő., *Narráció és reflexió*, Forum, Újvidék, 1980, 94. (Újraközölve: *Tanulmányok Szilágyi Istvánról*, 105.)

²³ Ez utóbbi megjegyzés olyan értelmet is nyerhet, amelyet a dolgozat végén lesz majd érdemes kifejteni.

Az elbeszélésnek a fõnt már idézett „visszavetítõ” mozzanata erõsíti az értelmezõk azon feltevéését, hogy a regényvilágra vonatkozó kiszólások, amelyek egyébként is sokszor meghaladják Ilka feltételezhető világismeretét, egy fölrendelt, extradiegetikus rétegbõl megszólaló heterodiegetikus elbeszélõ magyarázó kommentárjai. Különösen a szöveg elején gyakoriak az erre utaló megnyilatkozások, például narratív prolepszisek, amelyek egyértelmûvé teszik, hogy az elbeszélés többet tud, mint amennyi ismeretnek Ilka az adott pillanatban birtokában lehet. Talán a legerõsebb ilyen példa az a kiszólás, amely már jó előre elárulja, hogy a regény nemigen kínálja a metafizikai detektívregények intellektuális izalmát:

Még bár példaként, elrettentõ, meggondolkoztató példaként sem szolgálhattott a maguk korában történetük. A rend, a korabeli jajdoni, bár magabiztos és õnhitt volt, s nem mészázott azok sorsán, akik átlibbennek a törvények hídkorlátai fölött; mi több, annak a rendnek, akkor, ott még oly szilárd volt a foglalata, hogy szeme se rebbsent, amikor ítélkezett; s így 'volt gondja rá': ha valaki túl kerül a törvények korlátjain, az zuhanjon is – ám mindez hiába, ugyanis Szendy Ilka és Gönczi Dénes története emberöltõkre ismeretlen maradt, mivel nem tudódott ki a lány cselekedete. (64.)

Ezt a metanarratív, a történet elbeszéltségére is rávilágító megnyilatkozást éppoly nehéz bármilyen módon kapcsolatba hozni Ilka saját szinkrón tudatával, mint amennyire az olyan történeti kiszólásokat, amelyek például késõbbi korok diktátorairól emlékeznek meg, vagy a jajdoni rendet annak késõbbi pusztulásával vetik össze. Ugyanakkor érdemes megjegyezni, hogy az Ilkától való distanciálás mozzanata mellett ebben az idézetben az elbeszélés saját mimetikus hitelének megkérdõjelezésére is ráismerhetünk, hiszen amennyiben a történet soha nem tudódott ki, az elbeszélõ nem támaszkodhat semmiféle megbízható forrásra a történetek rekonstrukciójakor, így – akárcsak a fõnt már idézett szövegrész esetében – itt is kénytelen képzeleti aktusokra hagyatkozni.

Számos értelmezõ kiszólásban figyelhetõ meg efféle kettõsség: vagyis nem egyértelmû, hogy a metanarratív szint a szöveg jelentésének egyértelmûsítésére szolgál, sokszor inkább a példaérték elbizonytalanítására vagy éppen a mimetikus elgondolt elbeszélõi hitel aláásására. Különösen igaz ez azokban az esetekben, amikor már egyébként is nehéz eldõnteni, hogy egy-egy – elsõre sokszor valóban bosszantóan „okoskodónak” tetszõ – megnyilatkozás ténylegesen a heterodiegetikus elbeszélõtõl származik, avagy magának Ilkának a tudatából származik.

Az ember megélt pillanatai összessége? Mondanak efféléket. És lelke foglya, kiszolgáltatottja mindannak, mit elméje fölér? Lehet, hogy így van. Teljes va-

lónk ott lappanghat egyetlen mozdulatunkban, arcrándulásunkban, lépésünkben? – de olvasni ebből is ki tud. Hiszen elménk képtelen követni énünk és így ön maga valamennyi rezdülését. (173.)

Az idézet utolsó mondatában paradoxonra is lelhetünk, hiszen a teljes önreflexió lehetetlenségére mutat rá – pontosan egy olyan szövegrészben, amelyet olvashatunk Ilka önreflexiójaként is. Az efféle elbizonytalanító megnyilatkozások erőteljesebben vetik föl a tudat közvetíthetőségének mediális kérdését, vagyis azt, hogy magának a főszereplőnek a lelki, tudati tartalmait közvetítő szöveg tekinthető-e egyneműnek a tudattartalmakkal, avagy a megszövegesülés – a narratív technika, az elbeszélői mód és hang kérdéséről majdhogynem függetlenül – eleve kívülre helyezi ezeket a tartalmakat, megfosztva őket saját közegüktől. Erre a paradoxonra olyan híres világirodalmi példák is kínálkoznak párhuzamként, mint Robert Musil magyarrá *Törless iskolaévei* címmel lefordított kisregénye, amelynek már Maeterlincktól származó mottója is az egyedi élmények kimondhatatlanságát állítja, s amely mégis időnként rendkívül absztrakt, esszéisztikus betéteivel tűnik ki: az élmény leírhatatlanságának, a fogalmi nyelv inadekvátságának bejelentése egy olyan szövegrészben történik, amely a maga fogalmi általánosságában látványosan elkülönül szöveggörnyezetétől.²⁴ A legáltalánosabb szinten arra hívják föl a figyelmet ezek a példák, hogy a nyelv kritikája csak a nyelvben hajtható végre, és ilyen értelemben nem lehet teljes vagy megsemmisítő. A modern, kísérletező elbeszélő próza pedig éppen ebből, a nyelv megkerülhetetlenül referenciális és absztrakt jellegéből következőleg nem képes végleg megszabadulni a „kimondás”, a közbeszóló elbeszélői kommentár jelenlététől.

Szilágyi regénye azonban nem mentes az erre vonatkozó próbálkozásoktól. Az elbeszélés második felében sokszor elbizonytalanodik az ábrázolt tudat és az azt leképező nyelv közötti különbségtétel, és néhány kivétellel roppant nehéz eldönteni, hogy egy-egy gondolatfutam mekkora távolságot tart Ilka tudatától illetve mennyire képezi le azt. Így – ahogy már egy példán láttuk is – sok esetben áll elő az a különös helyzet, hogy a recepcióban is sokszor kifogásolt narrátori közbeszólásokról akár az is feltételezhető, hogy Ilka tudatának leképeződései. Ez persze mimetikus nehezen igazolható feltevés, ám érdekessége talán éppen ebben áll: a regény magának az elbeszélő médiumnak a tudatábrázolásra való képességét teszi reflexió tárgyává.

²⁴ „Sok minden van a világon, aminek átélése és megértése ennyire hasonlíthatatlan. Az ilyen kétely nélküli és teljesen átélt pillanatok, mihelyt arra törekszünk, hogy birtokba vegyük őket, és rájuk verjük gondolataink bilincset, értelmüket veszítik, összekuszálódnak. S mindaz, ami nagyok és embertől idegennek látszik, amíg szavaink csak messziről kapnak utána, mihelyt mindennapi életünk hatósugarába lép, egyszerűvé válik, nem nyugtalanít többé.” Robert MUSIL, *Törless iskolaévei*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella, Európa, Budapest, 1996, 80.

Példák már a lány végzetes meghasonlása előtt is akadnak arra, hogy a reprezentált–reprezentáló megkettőződés magának Ilkának a tudatában megy végbe. Így például bizonyos szentenciák, amelyek a jajdoni világ közönyösségét és magába zártságát érintik, tulajdoníthatók a lány belátásának is, mint amikor az elmélkedés kellős közepén az alábbi megjegyzést olvassuk:

De az a csekély rálátás is a saját sorsra s lelkében a készség valamiféle örök távolodásra az adottól, vajon nem azáltal erősödött föl, hogy valaha ismert egy embert, aki néhány napot úgy töltött ebben a kisvárosban, hogy számára nem jelentett semmit a jajdoni lét? (162.)

A regény második felének egyik legfontosabb tematikus fejleménye Ilka lelki meghasonlása, amelyre persze könnyen kínálkozik lélektani magyarázat. Poétikai szempontból azonban jogosnak látszik az a feltevés, hogy a főszereplő kettéhasadása egyszersmind az elbeszélői hang és az elbeszélte tudat mediális különbségének leképeződését is jelenti. Ez a regény legfeltűnőbb tipográfiai eljárásával is összefüggésbe hozható: a szereplők, elsősorban Ilka minden bizonnyal verbalizálatlan gondolatait a szöveg kezdetétől fogva kurzívval jelöli, a VI. könyvtől kezdve egy darabig Ilka maga is ráébred arra, hogy mintha valaki másnak a hangja szólna őbelőle – egyszer az öreg Szendy Endréé, később pedig egy másik Ilkáié. „Végül is a kellő pillanatban kiségitette az a másik, aki helyette Szendy Ilkaként szólni is tudott” (196.) A megkettőződés – akárcsak az elbeszélő irodalomban – egyszerre érinti a hang és a nézőpont problémáját, hiszen Ilka képessé válik egyszersmind kívülről is szemlélni magát. Tovább erősíti a lélektani és a metanarratív értelmezés kölcsönösségét az a megfigyelés, hogy a saját magára való rálátáshoz, mint ahogy a kettéhasadás felismeréséhez is szükség van legalább egy harmadik nézőpontra, amely lehetővé teszi a másik két pólusnak az elkülönítését. A fenti idézet megfogalmazásához a rálátásra való rálátás szükséges, míg egy másik, későbbi idézetben is hasonló sokszorozódásra láthatunk példát:

De ezek a villanásnyi magára–eszmélések, szétszóródó énjére ez a ráláthatás, legalább ez kitarthat vele? (197.)

Érdeemes megfigyelni, hogy míg a „rálátás” lehetősége az önreflexiónak, ezáltal a személyiség újraegyesítésének a lehetőségét kínálja föl (mely újraegyesülés lényegében meg is történik röviddel Ilka halála előtt, valószínűleg a halálra szántástól nem függetlenül), mégiscsak a nézőpontok további szaporodását jeleníti meg – poétikai szempontból ezt érdemes annak a lehetőségnek a fényében szemügyre venni, hogy vajon az Ilkához képest heteronóm és heterodiegetikus elbe-

szélői szólam nem éppen egy efféle, egyszerre a sokszorozódást és a reintegrációt szolgáló funkciót szolgál-e.

A Szilágyi-regény értelmezéstörténetében kirajzolódó gazdag motívumkörből esetünkben az Ilka alakjához gyakorta társított – és a regényben meg is nevezett – *boszorkány*motívum kínál továbbgondolási lehetőségeket. A motívumban ugyanis nemcsak a magyar népballadakincs és az Arany-költészet sokszor emlegetett hagyományát láthatjuk felelevenedni (noha ennek a jelentősége is letagadhatatlan), hanem olyan mozzanatokat is észrevehetünk, amelyek a regény elbeszéltségének tematikus és motivikus reflexióját is lehetővé teszik. A boszorkányság motívuma ugyanis tartalmaz olyan utalásokat, amelyek metafikatív vagy metapoétikai módon kapcsolódnak a regény értelmezéstörténetében kirajzolódó dilemmákhoz. A boszorkányság egyrészt Ilkának a megjelenített kronotoposzhoz való viszonyát, a kisvárosi közösségből való kirekesztettségét is jelzi, ugyanakkor nem marad meg ilyen szociokulturálisan is értelmezhető, könnyen referencializálható motívumnak, hanem a regény világán belül is jelölt módon rejtélyes képességekhez kötődik, amelyek éppen nehezen értelmezhetőségük révén tűnnek föl. Megkockáztatható, hogy ez a rejtélyesség az Arany-balladák újraértelmezését is kreatívabbá teszi, mint ha pusztán a közösség viselkedési normáinak, a kirekesztés struktúrájának a feltárását célozná meg a szöveg.

A boszorkány (Ilka) ügyesen és hatékonyan manipulál másokat, és ezzel a képességével zavart és megütközést kelt. Ez a manipulációs képesség a nyelv olyasfajta használatát jelenti, amely a nyelvi cselekvés és az idegen emberi tudat közötti rejtélyes kapcsolat meglétére utal. Talán nem véletlen (megelőlegezve az értelmezés egyik fontos konklúzióját), hogy a boszorkányság mint afféle gondolatolvasás, a másik tudatába való behatolás képessége éppen magának az elbeszélő prózára jellemző, főntebb Dorrit Cohn nevéhez kapcsolt potenciálnak a szerkezetével analóg. Ennek a manipulációnak különböző módozatai kerülnek elő a szövegben, és ezek a változatok lényegében egyfajta fokozati sorrendbe állíthatók, amennyiben egyre kevésbé magyarázhatók a regény világában okságilag visszafejthető érvekkel. Az alábbiakban ezeket a változatokat (szám szerint ötöt) igyekszem értelmezni.

1. Ilka könnyen manipulálja Demján Marit, Gönczi Dénes özvegyét. A befolyásolás célja természetesen elsősorban az, hogy elaltassa az asszony gyanúját, hiszen a cselekmény eme szakaszában Ilka még elsősorban tettének elleplezésére törekszik. A gyilkos kisasszony a kettejük viszonyában nyilvánvalóan meglévő aszimmetriát használja ki, amikor a tanulatlan és írástudatlan (és amúgy neki lekötelezett, hálás és gyanútlan) asszony nevében leveleket ír a Dénessel együtt útnak indult Sajgiaknak, őt magát pedig igyekszik a lehető legtovább megnyugtatni afelől, hogy miért nem kap hírt a férjétől vagy férjéről. Mari nemcsak azon

csodálkozik, hogy a kisasszony „[h]onnan tudja ilyen jól, hogy mi kell a levélbe”, amit Ilka könnyen megmagyarázhat a maga viszonylagos tanultságával („Anynyit csak megtaníthattak a leánypolgáriban, hogyan kell megfogalmazni néhány mondatot”), hanem azon is meglepődik, hogy Ilka kitalálja a levél megfogalmazásakor, mi történik náluk otthon.

Jó, jó, de azt, hogy engem mivel nyaggatnak a fiúk. Azt csak nem tanították az iskolájukban. (269.)

Igaz, az olvasó számára Ilkának ez a „gondolatolvasása” feltehetőleg még nem okoz megrökönyödést, hiszen a levélben Ilka ezt írja Mari nevében: „A fiúk is csak kérdezik: mikor jön apánk? Mit feleljek nekik?” (268.) Ilka képessége ez esetben nem feltűnően boszorkányos, csak a többi epizód ismeretében válik szembeötlővé a „gondolatolvasás” megjelenése. Az sem érdektelen azonban, hogy Mari gyanúját végül is egyfajta ellenvarázslat kelti föl; a vásárban cédulát húzat magának egy madárral, és az azon álló jóslat töri meg az Ilka-féle bűbajt Mari elméjében.

2. Dénes nem tanultabb Marinál, de az Ilkával való kapcsolatában mégis valamivel intelligensebbnek látszik, legalább annyiban, hogy érzekeli saját környezetének szűköségét – az Amerikába vágódás részint ezzel is magyarázható, míg Mari azt sem tudja, milyen messze lehet Amerika, Európáról pedig még nem is hallott. Azokban az epizódokban, melyekben Dénes megszólal – átmeneti fokalizátorként vagy párbeszédben –, ő maga is arról számol be, hogy Ilka nyelvileg hatalmasabb őnála. Ez a tudat éppen a gyilkosságot megelőző esti beszélgetésben fejeződik ki a legegyszerűbben, és megint részint a tanultsággal, a szerzett nyelvi jártassággal kapcsolódik össze, ugyanakkor Dénes elvágyódását is részint magyarázza. Számunkra az sem jelentéktelen, hogy Dénes (valószínűleg Ilka által visszaidézt) szavai éppen a hang és tudat mediális hasadásának lehetőségét villantják föl, ami óhatatlanul korlátozza a kölcsönös megértés magától értetődő voltát.

A kisasszony agyonokoskodik az egészet. Magát akarja belemagyarázni az én szavaimba, meg amit éppen gondol. [...] Annál a kisasszony sokkal okosabb, hogysem engem akarna megérteni. Mi is indítaná erre a kisasszonyt? Én csak úgy megpróbáltam elmondogatni, amit gondoltam²⁵. *Közben volt úgy, hogy hallgattam magamat, s azt se igen hittem, hogy amit mondok, azt én mondom. A hangom az enyém. De a szavakat mintha éppen a kisasszony súgta volna nekem, az a bennem*

²⁵ Az első kiadásban: *éreztem*. (59.) Ettől eltekintve az idézett szövegrész itt is megegyezik a későbbi kiadásával.

való kisasszony, ez ellen a másik ellen, aki szemben ül velem. Aztán meg mintha a tiszteletes úr beszélt volna helyettem, vagy olyan valaki, akinek szavai lehetnek arra, amit elgondol. De hiába éreztem azt is, hogy több meg más az a beszéd, mint ami tőlem kitelik, mégis arra kellett gondoljak, hogy ez is milyen kevés, milyen gyatra ahhoz képest, ami énbennem van, s amit egyszer el szerettem volna mondani. (41. Kiemelés tőlem.)

Ez a szövegrész is a nyelvhasználat elsajátításának, a nyelvi műveltségnek a fontosságát domborítja ki, ugyanakkor túl is mutat azon, amennyiben a Dénesben kavargó tudattartalmak kifejezhetetlenségét állítja: a kifinomultabb nyelvváltozat közelebb kerülhet ahhoz, „ami énbennem van”, de nem érheti el. Ugyanakkor a saját hang csak a másiktól kölcsönvett szó közbejöttével férközhet közelebb saját lelki tartalmihoz, ami már viszonylag egyértelműen utal a hang és a lélek elválaszthatóságára is. Dénes hangjának és mondandójának elkülönülése rímeli Ilka megkettőződésére, ugyanakkor megint fölvetődhet Ilka különös manipulatív képességeinek kérdése is. Nyilvánvaló, hogy Ilka Dénest testi együttléteik során is eszközszerpbe kényszeríti, és valami hasonló történik itt a vita alkalmával is. Dénes megérzi, hogy az Ilkának tulajdonított, de boszorkányos módon a férfi hangján elhangzó szavak arra szolgálnak, hogy Ilka saját magát, saját kettősségét vetítse rá szeretőjére, ezzel mintegy az ő „bőrébe bújva”. Talán nem túlzás úgy fogalmazni, hogy Ilka itt mintegy fikcionalizálja Dénest, akárcsak azokban a jelenetekben, amikor szeretkezéseik során a fejedelemmel azonosítja vagy a fejedelem hordozójaként gondolja el.

3. Amikor Ilka felülkerekedik a Béla bátyával való interakcióban, ezt a diadalt már lehetetlen a kulturális színvonal különbségének számlájára írni, hiszen Béla úr jóval tanultabb és többet látott a világból, mint az otthonülő vénkisasszony. Ezeknek az epizódoknak a kimenetele részint magyarázható azzal, hogy Ilka kacérságával zavarba hozza a nagybácsit, kötözködésével pedig nyugtalaná és kíváncsivá teszi a kisvárosi sivárságba visszakényszerült öregurat. Az itt vázolt értelmezési ajánlathoz azonban még fontosabb azt felidézni, ahogyan Ilka faggatja nagybátyját annak fiatalkori bécsi kalandjáról. Pontosabban éppen az lehet érdekes, hogy nem annyira faggatja, mint amennyire elmondja neki, hogy ő miként képzelet el ezeket a Jajdonból nézve rendkívül egzotikusnak látszó eseményeket. Sőt, bizonyos eseményeket rejtélyes módon kitalál, kikövetkeztet. Béla bácsi ugyanabba a szerepbe kényszerül, mint a tanulatlan Mari és Dénes, amikor be kell ismernie, hogy Ilka mintegy helyette beszélte el életének fordulatait:

Te Ilka, ha én innen fölállok, s mondjuk, hazafelé indulok, már nem hiszem el, hogy mindazt, amit tőled hallottam, te mondtad így el rólam ma délután.

Mintha magam gondolkoztam volna a sorsomon. Hiszen sok minden, amiről beszéltem, olyasmi, amit csak én tudhatok magamról.

[...]

Megfoghatatlan vagy. Tudsz olyasmiket, amiket nincs honnan tudnod. Szerencsére nem vagyok babonás. (293.)

Béla utolsó mondatai megint a boszorkányság gyanúját vetik föl, Ilka maga viszont ebben az összefüggésben egyértelműen saját *regényes* képességeit hangsúlyozza:

a hajdani kőszálásait – ha már nem akart róluk mesélni – úgy képzeltem el, mintha valami regény lapjain sétálna Béla bácsi. (310.)

Mivel Ilka e mondat folytatásában és később is beismeri, hogy nem olvasott sok regényt – garasos olvasmányokat még csak-csak, de „komoly” regényt csak kettőt, mindkettőt Jókaitól –, nehéz Ilka divinációjának sikerét azzal magyarázni, hogy kívülről-belülről ismerné a regénykonvenciókat, mint ahogy a bécsi kaszinók és a szerelmi románcok valóságát sem ismerheti. Továbbá megfontolandó, hogy a Szilágyi-regény olvasója maga is Ilka beszédéből ismeri meg Béla úr előtörténetét, melyet a főhős csak jóváhagy: az elbeszélés szerkezetében tehát a referenciális valóság és annak utólagos-értelmező elbeszélése nem válik egyértelműen ketté. A nem-mimetikus kódokra figyelmes olvasó ebben már meglehetősen pontos jelzését is láthatja annak, hogy a fikción belüli fikcióképzés eljárása a regényvilágon belül már csak jelzésszerűen, konvencionálisan tudja megismételni a fiktív és a valós ellentétét – vagyis Béla úr története eleve regényes történet, hiszen egy regényben (a *Kő hull apadó kútba* címűben) szerepel, ezt az Ilka boszorkányos képességeire való rájátszás csak ironikusan kidomborítja.

A *Bovaryné* megidézése itt talán nem érdektelen: a poros kisváros kronotopozsának a főhősnő és a regényirodalom viszonyával való ilyen összekapcsolódása teszi lehetővé, hogy a Szilágyi-könyvet mintegy a pretextus kifordításaként is olvassuk. Ilka tragédiáját nem a romantikus regénykonvencióknak való passzív alávetettség okozza, hanem éppen a fikcióteremtő képzeletnek a regénybeli valóságot átalakító „túltengése”.²⁶

²⁶ Erre fölfigyelt Szilágyi Zsófia is, aki kiemeli – az én itteni értelmezésemmel egybevágóan – Ilka fikcióteremtő képességét. Azonban az eddigi értelmezésekben ez a fikció csak a regényben ábrázolt valósággal szembeállítva jelenik meg, Ilka beilleszkedési képtelenségét illusztrálандó. Lásd SZILÁGYI, *I. m.*, 140. „A férfi megölésével Ilka önmagát fosztja meg a fiktív világra menekülés lehetőségétől...” Az itt kifejtett és ezután kifejtendő metafikciós érvek, amelyek mégis elképzelhetővé tennék Ilka részleges diadalát, tudomásom szerint még nem jelentek meg a Szilágyi-recepcióban.

4. Ilka története, akárcsak Emma Bovaryé, halállal végződik. Ilka azonban nem egyszerűen öngyilkos lesz, hanem – amint a regény újraolvasása kétséget kizáróan igazolja – lényegében kiprovokálja saját meggyilkoltatását. A zárójelenet azt sugallja, Béla bátya sem ártatlan abban, hogy Faggyas Józsi végül agyonüti a lányt, ám az bizonyos, hogy Ilka maga is erre törekedett. Amikor először kerül szóba a Faggyasnak később kiadandó pénz, az öreg férfi megfenyegeti a lányt, hogy „bármire képes lenne”, ha nem kapná meg a jussát, mire Ilka visszakérdez: „Agyoncsapna, mi?” (330.), majd nem sokkal később megtudjuk, Ilka „már nem tartott attól, hogy valaha is a jajdoni vénkisasszonyok sorát fogja gyarapítani”. (333.) Amikor Ilka a regény végén szándékosan nem adja ki a szolgálta nála halmozódó pénzét, nyilvánvaló, hogy tulajdonképpen körülményes öngyilkosságot követ el: Faggyast ugyanúgy eszköznek használja a maga megölésére, ahogy Dénest is eszköznek használta más célból.

Vagyis ha már szóba került Ilka „regényes” gondolkodása Béla úr élettörténetéről, az egyáltalán nem zárható ki, hogy a magátét is hasonlóképpen gondolja el, és legalább a narratíva lezárásának mikéntjéről szeretne ő maga gondoskodni. Tulajdonképpen saját halálának szerzőjévé, kigondolójává válik, ám világos, hogy annak elbeszélője már csak a mimetikus illúzió teljes megtörésével lehetne.

5. Végül nem lehet elmenni amellett – a Mózes Attila 1988-as tanulmányának címében már jelzett²⁷ – összefüggés mellett, hogy Szendy Ilka nevének monogramja magának a szerzőnek a monogramjával azonos. Az összefüggés szóba hozatala önmagában talán túlértelmezésként is fölfogható volna, ám az eddig megfigyelt kontextusában talán még az értelmezés „gazdaságosságát”²⁸ feltű megközelítésmód felől is méltányolható. Ezzel megint a „kóborló emlékezetként” meghatározott, későbbi időből visszavetített elbeszélő instancia kapcsán megfigyelt kettősséghez jutottunk vissza, amennyiben ezt az azonosságot értelmezhetjük afféle sorsközösség-vállalásként is, ugyanakkor eddigi érvvezetésünk kiteljesítéseként úgy is, hogy Szendy Ilka valamilyen módon szerzőjévé válik a saját magáról szóló szövegnek. Ez elsőre talán illogikus, irracionális következtetésnek látszik, főképp mindannak a tudásnak a fényében, amellyel az elbeszélés Ilka történetének végkifejletéről, későbbi történeti fejleményekről rendelkezik. Ám az ellenvetés még viszonylag racionális módon is feloldható, amennyiben a regény szövegét úgy fogjuk fel, mint Ilka sajátos elrédéseinek termékét, melyek

²⁷ Mózes Attila, *Sz. I. elkárhozása = Tanulmányok Szilágyi Istvánról*, 68–79.

²⁸ Vö.: „a bizonyíték mint valami másnak a jele csak három feltétel mellett jöhet szóba: 1. nem lehet nála egyszerűbb magyarázattal szolgálni; 2. egyetlen okra (vagy a lehetséges okok egy korlátozott csoportjára) mutat rá, nem pedig meghatározatlan számú eltérő okra; 3. beilleszkedik a többi bizonyíték közé” – Umberto Eco, *Szövegek túlintertelmezése*, ford. VANKÓ Annamária – KEMÉNY Ágnes, Helikon 2001/4., 506.

során maga Ilka gondolja el, hogy miképpen beszélné el egy későbbi kor visszarevédő elbeszélője az ő történetét. Ilka egyébként is hajlamos életének eseményeire és szereplőire mint (potenciális) mesehősökre, történetek szereplőire gondolni:

Aztán meg arra gondolt, mi lenne, ha ott valaki elmesélné neki a Gönczi Dénes életét, hogy ő azt az egrestelki embert megsajnálhassa, netán megbotránkozzék viselt dolgain. [...] De ha megesne vele ez a varázslat, miért éppen ennek az egrestelki Gönczi Dénesnek kéne ő meghallgassa a történetét? Hiszen azt amúgy is ismeri. Igaz, annak az embernek ő megértené az életét, még ha csak történet lenne is.

Míg másvalakiről hiába mesélnének, lehetne az király vagy favágó, püspök vagy koldus, bárkicsoda, nem nagyon törődne vele. Nem tudná elképzelni, a király hogyan szeli meg a kenyeret, a koldus hogyan bújik össze feleségével. (70.)

Ez az elgondolás egyrészt Ilka részleges diadalát jelentené, amennyiben eszerint a lány mégis túlélné fiktív világon belüli halálát, méghozzá esztétikai képződménnyé, irodalmi művé változva. Másrészt ez az olvasat az elbeszélő folyamat mimézisének szempontjából sem kevésbé gazdaságos, mint a heterodiegetikus elbeszélő feltételezése, hiszen ugyan nem képes racionális magyarázatot adni arra, hogy miként jelennek meg az Ilka tudatán túli ismeretek az elbeszélésben, ugyanakkor viszont megmagyarázza az elbeszélés könnyű hozzáférését a hősnő tudattartalmához. (Ez a magyarázat ahhoz a nyelvészeti elbeszéléselemlethez közelítené értelmezésünket, amely egy adott megnyilatkozásban mindig csak egy elbeszélő tudat megnyilvánulását látja igazoltnak, ezzel a narrátori funkciót gyökeresen el is választva a kommentátoritól.)²⁹

Mégsem mellékes, hogy – például Esterházy Csokonai Lili-regényével ellentétben – a regény paratextusaiban nem állítja, nem akarja elhithetni magáról, hogy Szendy Ilka műve lenne, sőt még az elbeszélés grammatikai alanyává sem teszi meg őt; vagyis olyan narratív struktúrát teremt, amelyben ez az értelmezés csak közvetett módon bontható ki, mintegy ellenpontot képezve az elbeszélésbe betolakodó, ahhoz képest külsődleges elbeszélő olvasási hipotéziséhez képest. Az Ilkát szerző-funkcióba léptető olvasat úgy viszonyul ehhez a másik, a recepciótörténetben domináns olvasathoz, hogy a köztük lévő eldöntetlenség nem oldható föl semmilyen magasabb szinten. Amennyiben ugyanis teljesen leképezhetőnek, mi-

²⁹ Ann Banfield elméletéről van szó, melyet az *Unspeakable Sentences* című könyvében fejt ki. Idézi Christine BROOKE-ROSE, *Ill Locutions = Narrative in Culture. The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*, szerk. Christopher NASH, Routledge, London – New York, 1990, 154–171., főképp: 165.

metikusan végigkövethetőnek vélnénk Ilka szerzőségének olvasási feltevését, akkor éppen attól a varázslatos funkciójától szabadítanánk meg, amely a boszorkánymotívummal való kapcsolatában ölt testet.

Található olyan szövegrész is a regény vége felé, amely tulajdonképpen olvasható eme felismerés allegorikus megjelenítéseként is: amikor Ilka álmában vagy víziójában Béla urat bírói testület tagjaként képzelet el, Faggyast pedig őrként. Ez a jelenet megint könnyen értelmezhető mélylélektani kontextusban, ugyanakkor pedig a fikció olvasásának allegóriájaként is, amikor Ilka riadni látszik ebből az álomból:

Mint ki folytatni szeretné álmát – melyet hirtelen ébredés félbeszakított –, úgy leste, hogy a törvénykezők megmozduljanak. A fejedelmet várnák azok odabent a boltívek alatt? (355.)

Az elbeszélés Ilka álmát *hasonlítja* álomhoz, ezzel különbséget iktatva abba, amit elsőre folytonosnak vélnénk. A szövegrész ezzel azt az álombeli jelenséget idézi, amikor valaki „többrétgű” álmodat álmodik, és azt képzelet, fölébredt korábbi álomból, miközben még mindig az álomvilágban tartózkodik. Ha ezt Ilka fikcióteremtő erejéről szóló allegóriaként olvassuk, akkor újfent, Béla bácsi kalandjaihoz hasonlóan olyasmi adódhat tanulságként, hogy a fikció terén belül vélt ellentét a valóságos (Jajdon) és a kitalált (Ilka elrévedései) között korlátozott érvényű marad, amennyiben mindkettő egy fölrendelt teremtő képzelet hatálya alá tartozik. Vagyis a fikció önbejelentésének, a szerzői önkény fel- és elismerésének mozzanatával van dolgunk, amelyet Riffaterre szerint minden elbeszélés potenciálisan tartalmaz, és amely a referenciális illúziót feláldozza valamely szimbolikus igazság kedvéért.³⁰ A szimbolikus igazság itt annyiban eleve többrétű, hogy magára a fikció önbejelentésére is vonatkozik, amennyiben a monogramok azonosságból elvonható (mágikus) következtetés akár azt is megengedné, hogy a könyv címlapján szerzőként megjelölt Szilágyi Istvánt tekintsük olyan alteregónak, akit Szendy Ilka teremtett képzeletében azért, hogy mintegy túlélje saját halálát. (Ebben az értelmezésben az elbeszélés utolsó technikai jellegű fordulata, amikor a lány halálával az elbeszélői nézőpont hirtelen elszakad a lány perspektívájától, akár a narratív perspektíva és a lányból hirtelen távozó lélek közötti párhuzamot is sugallhatja.) Ám akármelyik értelmezését fogadjuk is el a narratív perspektíva megketőződésének, egyik sem engedi meg egy olyan „autonóm szövegvilág” meglétének feltételezését, amely mediális váltás vagy közvetítés nélkül tenné lehetővé valamilyen tudattartalom vagy jelentés megjelenítését. Hiszen egyrészt egy kívülről

³⁰ Michael RIFFATERRE, *Fictional Truth*, Johns Hopkins UP, Baltimore–London, 1990, 31. skk.

beavatkozó, „mindentudó” szerzői perspektívának van szüksége a főhős tudatára mint közvetítő médiumra, másrészt pedig mégis nyitva marad az az értelmezési lehetőség, hogy Ilka lép ki önmagából, saját élettörténetét elképzelt külső elbeszélői perspektívának vetve alá. Az első értelmezés a művön belül viszonylagosítja a valóság és a képzelet közötti hierarchizált ellentétet (mert a valóságot is fikcióként leplezi le), a második pedig játékos (és borgesi képzeteket idéző) módon „valótlanítaná” a szerző és olvasói által belakott világot, egy jajdoni lány előrevetülő képzetének rendelve azt alá.

Itt érdemes egy pillanatra visszatérni az elbeszélő azon bejelentésére, hogy a lány cselekedete soha nem tudódott ki. Amennyiben hitelt adunk ennek a megnyilatkozásnak, akkor az olvasót – aki mégiscsak hamar tudomást szerez a gyilkosságról – nem tekinthetjük az Ilkához képest két emberöltővel későbbi „utókor” részének, amelyről az elbeszélő – az első kiadásban bőszséggel, a javítottban némiképp szűkszavúbban – gyakran megemlékezik. A fikció „önbejelentése” ez esetben tehát egyszerre alapoz meg egyfajta folytonosságot az elbeszélő világ és az olvasó világa között, miközben egyazon mozdulattal hitelteleníti is ezt az összekapcsolást, ezáltal teremtve meg azt a heteronómiát, amely a fönt vázolt, egymást kizáró olvasatokat egyaránt alátámaszthatja.

Mindezt összefoglalva megítélésem szerint kimozdítható a recepciótörténet azon toposza, mely szerint az elbeszélői magatartás a regény jelentésének, ideológikus vagy morális példaértékének rögzítésére, egyértelműsítésére szolgál. Az itt megfigyelt kettősség egyik legérdekesebb sajátossága éppen az, hogy jórészt az elbeszélői kiszólások, önértelmezések vizsgálatából, ezek lehetséges metanarratív implikációinak kibontásából származik. Márpedig amennyiben az itt bemutatott olvasat hitelt érdemel, legalább annyiban ellentmondhat az autoritatív jelentésképzés vélelmének, hogy két egymással inkompatibilis „olvasási allegória” együttes meglétét igazolhatja a szövegben. Ez az önmagában is figyelemre méltó szerkezet azért is érdekes, mert az Ilka fikcióteremtő képességét kiemelő olvasat lehetősége egészen más következtetéseket enged meg a heterodiegetikus elbeszélőt a szerzővel azonosító olvasat kapcsán is. Hiszen önmagukban a „szerzői beavatkozásként” is értelmezhető megnyilatkozások értékelhetők az elbeszélői tekintély megalapozásaként és aláásásaként is (újfent lásd Sterne); ám egy olyan elbeszélői struktúrában, amelybe elvben belefér az elbeszélő saját teremtsége és a fiktív teremtmény narratív-logikai elsőbbsége is, könnyebben hajlik az értelmező az utóbbi, kevésbé tekintélyelvű lehetőség megfontolására.

Még egy, ettől nem egészen független aspektusból érdemes kitérni a regény feltételezett túlírtóságára, túlbeszéltségére: a regény teremtett világában a szereplők túlnyomó részére kifejezetten redukált nyelv, szűkszavúság jellemző; kiváltképp igaz ez a regény férfialakjaira, különösen a kétkezi munkából élőkre (de Béla úr

sem mondható nagyon beszédesnek). Ilka reflexiója külön megemlékezik Dénes szöfukarságáról:

Dénessel sohasem beszélgetett ilyen kiadósan, ráérősen. Dénes nem volt beszédes ember. Dénes csak akkor szólt, ha mondott is valamit. (187.)

A „szólás” és a „mondás” megkülönböztetése, amely más alakban másutt is előkerül a regényben,³¹ csak a jelentés felől definiált, vagyis eszközszerű nyelvkontextusában értelmezhető. Ez az erősen maszkulin, konvencionális nyelvfelfogás éppúgy nem alkalmazható Ilka beszédére (lásd például éppen ebben az idézetben a tulajdonnév fölösleges ismételtetését), mint a sokszor az ő gondolatfutamait is közvetítő (és mint láttuk, talán Ilkával azonosítható) elbeszélőére. Ha úgy vesszük, az elbeszélés ilyen értelemben is elnőiesedik, közelít Ilka szólamához.³² Ugyanakkor túlzás volna a célelvű/maszkulin és a fecsegő/feminin nyelv ellentétének konvencionális előfeltevését egyszerűen belevetíteni a regénybe, hiszen Ilkának is bizonyos „férfias” sajátosságokat kell magára öltenie ahhoz, hogy az elbeszélő olykor tudóskodó megnyilatkozásait a főhősnőnek is tulajdoníthassuk:³³ a Béla bácsival folytatott egyik beszélgetés során Ilka a szerelemről tesz körmönfont bölcselkedő megjegyzéseket, s éppen ezen a ponton derül ki, hogy nem olvasott sem komoly regényeket, sem filozófiát, a Bibliából pedig – mint már korábban szó volt róla – a hihetetlen, a soha meg nem történhetett ragadta meg. Mindebben itt egyrészt az az érdekes, hogy tudatlansága ellenére képes Ilka váratlanul kusza összefüggések fölmutatására és föltárására, ami talán ellentmond a korabeli kispolgári felfogás alapján „nőiesnek” tekinthető észjárásnak, s ami éppen ezért kapcsolható össze egyrészt a boszorkányság vélelmével, másrészt a regényes fikcióra jellemző képességgel, vagyis azzal, ami lehetővé teszi, hogy Ilkát

³¹ „Na most megint szóltál, csak hogy ne hallgass – torkolta le a kerülő [Demján Pétert].” (114.)

³² Mester Béla Szilágyi-tanulmányában részletesen tárgyalja a férfi- és nőalakok motivikus és pszichológiai különbségeit a szerző regényeiben. A nyelvhasználat szempontját nem emeli ugyan ki hangsúlyos helyen, de Szilágyi írásmódjának a nemi különbségeket reflektáló jellegzetességeiről érdekes megfigyeléseket tesz: az első két regényt inkább feminin, az *Agancsbozót*ot inkább maszkulin szövegnek tekinti. „A mozgásokkal lázadó férfiak és a környezetük felforgatásával lázadó nők kettősségéből következik, hogy nehezen lehet/lehetett eddig olyan Szilágyi-prózát elképzelni, ahol a férfi és nő szereplők egyenrangúan, egymás mellett jelennek meg. Maga a kialakuló regénytér és regénynyelv egyneműsége törekvése gátolja ezt meg: ha a maszkulinitáshoz és a feminitáshoz jól megkülönböztethető térkezelési technikák és, kisebb mértékben, elkülönülő beszédmódok tartoznak, a regény világa pedig homogén, akkor a regény világa is maszkulin vagy feminin lesz.” MESTER Béla, *Szilágyi István. Hatalom, ember, technika*, Kijárat, Budapest, 2004, 92.

³³ Ráadásul az is óvatosságra ad okot e tekintetben, hogy a narrátor és Ilka azonoságáról szóló feltevézést a jelek szerint jobban alátámasztja a szűkszavúbb, vagyis kevésbé „nőiesen” csevegő új kiadás.

a róla szóló elbeszélés elbeszélőjeként vagy szerzőjeként is felfoghassuk. Ugyanakkor éppen ez a szövegrész derít fényt arra, hogy Ilka képességeinek a háttérben a nyelv egyfajta önműködése is kereshető: Ilka a Biblia forgatásának elhanyagolásával kapcsolatos vádakra úgy reagál, hogy magát „Ősi kálvinista család sarja”-ként határozza meg, ám az ezután következő szövegrész szintaktikai permutációi mintegy rácáfolnak az állítás jelentésére, hiszen olyan nyelvi játékká oldják föl ezt a mondatot, amely éppen a kálvinizmussal kapcsolatba hozható³⁴ eszközszerű nyelvfelfogásnak mond ellent.

És bátya azt se felejtse el, hogy én egy ősi kálvinista család sarja vagyok. Ugye milyen jól hangzik. Hát csodálatos. Egy ősi kálvinista család sarja. Egy sarja ősi kálvinista család. Egy család ősi kálvinista sarja. Egy kálvinista ősi család sarja. Sarja egy ősi kálvinista család. Kálvinista sarja ősi egy család.

Te gyermek, megint ég a szemed.

Ősi kálvinista egy család sarja.

Ilka. Csillapodj, Ilka.

Család kálvinista ősi egy sarja.

Ilka! Ilka, megint. (312–313.)

A jelenet itt sem egészen egyértelmű abban a tekintetben, hogy Ilka ténylegesen kimondja-e ezeket a permutált mondatokat, vagy csak a fejében zakatolnak-e; mindenesetre a regény egyik olyan pontjáról van szó, ahol nem férhet kétség ahhoz: a lejegyzett szöveg megegyezik azzal, ami Ilka tudatában lejátszódik, hiszen az elbeszélésnek itt nem egy gondolat, érzés vagy jelentés nyelvi közvetítése a feladata. Ami itt történik, amit az elbeszélésnek közvetítenie kell, az maga nyelvi természetű, függetlenül attól, hogy ténylegesen kimondják-e. Miközben a nyelv efféle „elszabadulása” természetesen Ilka végső meghasonlásával is kapcsolatba hozható, az elbeszélés éppen egy kettősség felszámolása felé mutat: a nyelvi felszín és az általa közölt jelentés különbsége törődik el. Ez a szövegrész meglehetősen

³⁴ Esterházy *Harmonia Caelestis*ének egy idevágó jelenete a nyelv eszközkénti felfogását a protestáns anyaághoz, míg a játékos, önjáró nyelvet a katolikus apaághoz társítja – a nemi azonosítás tehát ott felborul, hogy utat adjon a felekezeteknek. Nem meglepő, hogy az eszközszerű felfogás ellenpontjaként megjelenített szemlélet Esterházynál is olvasható a fikció nyelve és az általa megjelenített világ közötti viszony értelmezéseként is: „ők nem használták a szavakat, hanem harcoltak, birkóztak velük (ki kicsoda?), nem létezett hát a palló, ahol kézművesként megvethették volna a lábukat, [...] és nem birtokolták ama metafizikai napszemüveget sem, amelyen keresztül a fényes és teli égboltra pillanthattak volna (nagymama az más) – vagyis: nincsen távolság köztük meg a világ között, folytonosan belekeverednek a világba, melyhez hozzátartoznak a világot leíró szavak meg szóközök. // A fiú a közelségre gondolt, a lány a távolságra.” ESTERHÁZY Péter, *Harmonia Caelestis*, Magvető, Budapest, 2000, 498.

kikülönül a regény egészéből, ami viszont éppen erősítheti különleges, magyarázó szerepét. Amennyiben a nyelvi jel és az általa közvetített közötti gondolat közötti mediális hasadás felszámolásaként értjük ezt a passzust, akkor az sem véletlen, hogy a regény azon pontján hangzik el, amikor Ilkában már érik az önpusztító elhatározás, s nincs messze az a pillanat sem, amikor (a következő, egyben utolsó részben) deklaráltan megszűnik az önszemlélethez szükséges megkettőződés:

De akkor már nem szemlélte magát kívülről, hogy a fenyegetettséghez mérhesse erőit a szavakkal való birkózás pillanatában. (367.)

Ha nem találjuk véletlennek, hogy az én ilyen új egysége éppen a nyelvvel való küzdelem kapcsán kerül szóba, akkor ez az összefüggés is megerősítheti azt az allegorikus olvasatot, amely szerint Ilka végül úgy veszíti el az őt körülvevő valósággal való harcát, hogy a nyelv működésének adja meg magát, nem mérlegelve többé nyelv és világ, trópus és referencia megfelelésének kérdését.³⁵ Amennyiben mindezt tekinthetjük a regény öntükrének, akkor ez a nyelvi önértelmezés nem csak azt a gyanúkat támaszthatja alá, hogy Ilka az életvalóságot az irodalom nyelvi valósága kedvéért adja föl, mintegy feloldódva egy minden valóságtapasztalat által ellenőrizetlen tropológiaiában, hanem ezzel egyszersmind a regény tényleges nyelvi megformáltságának kérdését is átértékelhetjük. Ennek az olvasatnak a fényében akár minden sikerületlennek vagy ügyetlennek ítélt megnyilvánulásért közvetlenül Ilkát is felelőssé tehetjük, aki – mint láttuk – bensőleg vonzódik a regényességhez, és rendelkezik is egyfajta boszorkányos gondolatlátó–fikcióalkotó képességgel, ugyanakkor igen műveletlen, vagyis nem kérhető rajta számon komoly ízlés vagy nyelvi kifinomultság.

A Szilágyi-regény átdolgozása ebből a szempontból roppant ironikus képletet hoz létre, hiszen az átírásnál erőteljesebben nem mutakozhat meg a szerzői (vagy más esetben a szerkesztői) kéz közvetlen hatása valamely irodalmi műre. Míg tehát esztétikai szempontból a szöveg alighanem gazdaságosabb, csinosabb és így bizonyos értelemben sikeresebb lett, miáltal bizonyára erősebben kihívja az olyan „védelmező” olvasat igényét, amely érveket keres mellette a mégoly jóakaratóú értelmezésekben megfogalmazott bírálatokkal szemben is. Ugyanakkor poétikailag éppen ez az újdonsült gazdaságosság nehezíti meg, hogy a szöveget

³⁵ A legutóbbi idézet kontextusában éppen azt mérlegeli Ilka, hogy vajon Demján Mari tényleg bizonyos-e abban: ő ölte meg Dénest, miközben hősnőnk már azt is tudja, hogy „a fenyegetés ebben a valóságában többé már soha nem áll elő, mégsem érzett – ekkor már nem is vágyott, nem is remélt – semmiféle megnyugvást, fölszabadulást”. (367.) Vagyis a fenyegetést akkor is fenyegetésként érzékeli, amikor az őt már nem közvetlenül veszélyezteti.

egyértelműen Szendy Ilka csapongó, szerteágazó, a referenciális és a logikai ellenőrzés alól is elszabaduló tudatnyelvével azonosítsuk (a cohni „pszicho-narráció” értelmében), ami éppen a bírálatokkal szembehelyezhető lehetséges érvek egyike lehetne. Ez az ironikus kettősség is rámutathat a Szilágyi-regényben fölvetődő poétikai dilemmák összetettségére. Természetesen nincs olyan irodalmi szöveg, amely teljességgel mentesíthető volna a stílus ökönmórájára alapozott szépészeti megítélés alól, ám az bizonyára a javára írható valamely műnek, ha felszínre hozza és ironikus reflexió tárgyává teszi a megítélés alapját képező elveket és előfeltevéseket.

Romantika és modernitás kettőssége Kemény Zsigmond „társadalmi” regényeiben

Jelen tanulmány Kemény Zsigmond három regényének – *A szív örvényei* (1851), a *Férj és nő* (1851–1852) és a *Ködképek a kedély láthatárán* (1853) – elemzésével igyekszik bemutatni, miként válik e művekben a történetmondás poétikája olyan sajátosan fontos szervezőelemmé, amely különleges interpretációs lehetőséget kínál a modernitás formatanából kiinduló olvasatok számára is.¹ A három szövegben a narrátor funkciója ugyanis nem csupán a történetvezetés kronológiai, hanem a történetmondás beszédszerű folytonossága szerint is – a romantikus eljárásokhoz képest – jelentősen megváltozik. Az elbeszélés technikájának módosulása pedig a többi kompozíciós elem működését is befolyásolja, miáltal az olvasói aktivitás rákérdézhet mind a történet, mind a szereplők integritására, s a folyvást újraképződő válaszok révén addig szokatlan intenzitással módosuló értelmezéseket alakíthat ki. Az említett szövegek tehát, miközben nagymértékben hordozzák a hagyományos prózaelbeszélés elemeit, kísérletezéseikkel egy modern poétika jellegzetességeit is felmutatják. A regény szövetének szétforgácsolásával és újjáalkotásával továbbá a megismerés nehézségére, a jelentés közvetítésének kérdésességére, így a rendelkezésre álló epikus nyelv működésképtelenségére – újjáalkotásának szükségességére – irányítják a figyelmet.

Műfajötvöződés

Kemény Zsigmond esszéiből² egy tudatosan kialakított írói pálya képe, regényeiből pedig gondolatvilágának és szempontrendszerének művészi megvalósítása

¹ Kemény regényeihez hasonló olvasási móddal több tanulmány is közelített: SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere. A rajongók = Uő., Irodalmi kánonok*, Csokonai, Debrecen, 1998; 72–93., GÖNCZY Mónika, *Az Özvegy és leánya szövegvilágai = Studia Litteraria* 2000, 84–113., HITES Sándor, *Prognózis és anakronizmus. A Zord idő mint politikai példázat = Uő., A múltnak kútja*, Ulpius-ház, Budapest, 2004, 25–101.; EISEMANN György, *Elhallgatás, beszéd, szubjektum Kemény Zsigmond regényeiben*, Iskolakultúra 2007/1., 41–47.

² KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom, Eszmék a regény és a dráma körül, Szellemi tér, Színművészetünk ügyében = Uő., Élet és irodalom. Tanulmányok*, s. a. r. TÓTH Gyula, Szépirodalmi, Budapest, 1971.

látszik kibonthatónak. Már az 1847-es *Gyulai Pál* egyes helyein a szereplőket felsorakoztató címlapot, a rendezői utasításokkal ellátott, sok jelenetes drámai részeket szavaltok, elbeszélő költemények váltják, az epikai részletek összetartozását pedig levél- és naplórészletek tördelik tovább. E szerkesztési elv értelmezhető egy átfogó kifejezésformára törekvésként,³ romantikus műfajkeverésként,⁴ a schlegeli értelemben vett műfajok fölött álló műfaj⁵ megteremtésére tett kísérletként. Kemény Zsigmond amerikai kutatója és méltatója⁶ a *Gyulai Pált* épp a koncepciózusan egységbe szerkesztett műfaji sokrétűsége miatt helyezi az európai irodalmi kontextusba, mivel úgy látja, az író egy olyan új műfajt teremtett a 19. századi magyar irodalomban, amelynek előzményei a német romantikusoknál találhatók meg.⁷ Kemény Zsigmond 1853-as, az *Eszmé a regény és dráma körül* című tanulmányában⁸ a regényt a mese és a dráma viszonyában vizsgálja mint a kettő metszéspontján álló műfajt. Eszerint a regény a történet egységét az előbbitől, míg a szereplők viszonyának sokféleségét ez utóbbitól kölcsönözte. S míg a mese és regény viszonyát éppen csak érinti, addig a drámai beszédmód prózai művekben megjelenő hatását részletesen körüljárja. Az 1850-es évek elején született regényeiben e koncepció következményei jól megfigyelhetők: a recepció szívesen időz a regények drámai jellegénél,⁹ sőt némely írások¹⁰ poétikailag meghatározónak tekintik az

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Kalligram, Pozsony, 2007, 86.

⁴ Barta János a *Férj és nő* műfajilag hibrid alkotásnak tartja, és a több műfaji ideálkeverésével magyarázza a regény közönség előtti sikertelenségét. BARTA JÁNOS, *A pálya ívei. Kemény Zsigmond két regényéről*, Akadémiai, Budapest, 1985, 50.

⁵ Friedrich SCHLEGEL, *Levél a regényről* 375. = August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, vál., szerk., bev. ZOLTAI Dénes, Gondolat, Budapest, 1980, 370–382.

⁶ Thomas COOPER, *Zsigmond Kemény's Gyulai Pál. Novel as subversion of form*, *Hungarian Studies* 16. (2002/1.), 29–50.

⁷ Thomas Cooper tanulmánya szerint a regény az európai – elsősorban a Don Quijotét olvasó német romantikus – mintákból merítve olyan kollázsát hoz létre az irodalmi mintáknak, amely egymással szembehelyezi az ellenkező hagyományokat és aláássa a szerkezet hagyományos formáit. Ez az új, a drámát, az elbeszélő költeményt, a levelet, a naplót egységgé olvasztó forma pedig létrehoz egy olyan metanarratívát, amely a szöveg megalkotottságát állítja a figyelem középpontjába. *Uo.*, 30.

⁸ KEMÉNY, *Eszmé a regény és a dráma körül*, 191–212.

⁹ GYULAI Pál, *Emlékezésedek*, Franklin, Buda-Pest, 1879, 171.; PÉTERFY Jenő, *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró* = *Uő.*, *Válogatott művei*, s. a. r. SÓTÉR István, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 550–585., különösen: 564–568.; PAPP Ferenc, *Báró Kemény Zsigmond*, II., Budapest, 1922, 134–135.; MARTINKÓ András, *Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról* = *Uő.*, *Teremtő idők*, Szépirodalmi, Budapest, 1977, 328–386., különösen: 358–365.; NAGY Miklós, *Kemény Zsigmond*, Gondolat, Budapest, 1972, 154.; BARTA János, *Sorsok és válságok. Kemény Zsigmond tragikus emberalakjai* = *Uő.*, *A pálya végén*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 186–217.

¹⁰ EISEMANN, *I. m.*, illetve ő hivatkozza: NAGY, *I. m.*, 150–158.; BÉNYEI Péter, *A Kemény-regények drámaiságának és tragikumának kérdései – kritikátörténeti kontextusban*, *Studia Litteraria*, 2005, 66–114.; BÉNYEI Péter, *Drámaiság és történelmi regény. Kemény Zsigmond: Özvegy és leánya*, *It* 2002/4., 533–560.

epikai és drámai beszédmód ötvözését. Mint az író kifejti,¹¹ a regényekben a klasszikus dramaturgiából kölcsönzött elemként tekint az időhorizont összetettségére, a kibontakozást hangsúlyozó szerkesztési elvre – amely szempont regényeinek cselekményvezetésében érhető látványosan tetten –, valamint a monologikus, illetve dialogikus megnyilatkozásokra. Ez utóbbiakon nem egyszerűen a magán- és párbeszédet érti, hanem az elbeszélői pozíció gyakori váltogatásában és a szereplőháló összetettségében egyaránt kifejeződő beszédmódokból fakadó lehetőségeket,¹² a nézőpontok sokféleségét. Hasonlóan ahhoz, amit Bahtyin Dosztojevszkij regényeit elemezve az egymástól elváló szövegek, tudatok, világlátások sokaságának, azaz polifóniának nevez.¹³ A Dosztojevszkij-művekkel való összevetés tehát nemcsak a szereplők megformálásban érvényesülhet,¹⁴ hanem a beszédmódok tekintetében is. Bár a most tárgyalt szövegekben a polifónia nem terjed ki az alkotások egészére, inkább csak egyes kulcsjelenetekben kerül alkalmazásra a tudatok ütköztetésének e technikája. Jellegzetes formájára bukkanhatunk ennek a *Férj és nő*ben akkor, amikor Albert a feleséggyilkosság ötletét fontolgatja, hogy szorult helyzetéből meneküljön. Vagy *A szív örvénye*iben akkor, amikor Aghata Izidórtól elszenvedett megraboltatásának történetét elevenítik fel, mely Aghata anyaságának felismerésével, magzatának elvesztésével,¹⁵ s férjének párbajban bekövetkező halálával jár. De hasonlóképp elbeszélte epizód a Jenő Eduárd, Adolf és Stefánia alkotta szerelmi háromszög előidézte zavarodottság érzékeltetése a *Ködképek*ben.¹⁶ E jelenetek modalitása eltér az adott regények alaphangjától, a szereplők megnyilatkozásai jóval messzebbre mutatnak annál, mint ahogy szavaik őket jellemoznék, vagy ahogy azokkal a cselekményt előmozdítanák. Belső magánbeszédük mindenekelőtt arról árulkodik, hogy nem tudják áttörni saját világuk korlátait.¹⁷ E sajátos szcenika Kemény későbbi regényeiben is – például *A rajongók*ban

¹¹ KEMÉNY Zsigmond, *Eszmé a regény és a dráma körül*, 200.

¹² Barta János a *Férj és nő*t nem sorolja Kemény kiemelkedő alkotásai közé, ám művészi hatását a közlésformák váltogatásában és az elbeszélő perspektíva többszörözésében látja. BARTA, *A pálya ívei*, 90–91.

¹³ Mihail M. BAHTYIN, *Dosztojevszkij polifonikus regénye a szakirodalom tükrében* = Uő., *A szó esztétikája*, Gondolat, Budapest, 1976, 33–82.

¹⁴ Egyéb párhuzamokról lásd: SZEGEDY-MASZÁK, *Az újraolvasás kényszere*, 72–93.

¹⁵ A továbbélésre képtelenség és az utód hiánya különösen hangsúlyos mindhárom regényben. Anselm a regény végén lemond a megszerzett tudásról, Aghata gyermeke meghal, Albert nem képes a múltból öröklött mintát és jelenének személyes vágyát összeegyeztetni, és Idunától fogant gyermekének születése előtt öngyilkos lesz, Florestánnak beteg fiúgyermeke születik, aki apja abszurd öröme hamarosan meg is hal, Jenő Eduárd hosszú távú tervei pedig meghíúsulnak. A szereplők által hordozott értékek utódokban való továbbélése lehetetlenné válik vagy tragikusra fordul, ami azt bizonyítja, hogy e regényszövegekben belül a folytonosság utáni vágy pusztán ábránd csupán.

¹⁶ SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, 118.

¹⁷ Uő., 160.

Szóke Pista meghasonlásának jelenetében, mikor a lelepleződést elkerülendő kitér Szeredi vádja elől, megalázkodik és feleségét idegennek tekintve eloldalog – gyakran tartalmazza az „egyensúly” kibillenésének fordulatait. A műfajok „keverése” a formai határok romantikus átlépésén túl ezúttal a történetmondás fiktív jellegét emeli ki, a narráció így nem csupán elbeszélése lesz egy történetnek, hanem azt létrehozó eredete is,¹⁸ noha elvileg a drámaiság jelenidejűsége, a közlés és a történet síkjának egybeesése a megalkotottság-tapasztalatot halványíthatná. Vagyis Kemény Zsigmond regényeiben éppen a mondott műfajkeverés révén kerül a megalkotottság tapasztalata, a fikcionalitás modern reflektáltsága előtérbe.¹⁹

Az *Eszmék*... koncepciója a regényen belüli műfajválasztás szempontjával is foglalkozik, s az ötvenes évekre az irány- vagy társadalmi regényt tartja követendő formának,²⁰ miként a most tárgyalt három művet sok elemző munka szintén ide sorolja.²¹ Ám a műfajok említett elegyítése – a megfelelő befogadási stratégia kiépítésével – ennél jóval összetettebb interpretatív válaszokat igényel. Igaz, a tárgyalt regényekből kihallható bizonyos társadalomkritikai felhang, a társadalom viszonyrendszerre, a hagyományból eredeztethető modellek aktuális problematikájára utalás. Ugyanakkor a szereplők nem csupán társadalmi típusoknak tekinthetők, hanem olyan árnyaltan formált alakoknak, akiknek egyéni nézőpontú elbeszélései kontextualizálják kötődéseiket a közösségi narratívákhoz, ezzel létesítvén magát a szöveget.²² A regények így a primér társadalmi-közéleti-politikai szinten túl²³ a modernsége jellemző „ontológiai” problémák boncolgatásaként is olvashatók. Romantika és modernitás említett kettőssége a *Ködképek* rématikus alcímének megválasztásában ugyancsak megmutatkozik. A mű eredet-

¹⁸ MAÁR Judit, *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, Akadémiai, Budapest, 1995, 106.

¹⁹ Z. Kovács Zoltán tanulmányában ugyan máshonnan kiindulva, de a *Ködképek* összegezve hasonló következtetésre jut, amikor azt állítja, hogy „a regény [ti: *Ködképek*] valóban saját megalkotottságát hangsúlyozza...” = Z. KOVÁCS Zoltán, *Példázatosság és (romantikus) ironia Kemény Zsigmond három regényében*. A szív örvényei, Férj és nő, A ködképek a kedély láthatárán = Uő., „*Vanitatum Vanitas* maga is a humor”. *Az ironia (korlátozásának) változatai a magyar romantika irodalmában*, Osiris, Budapest, 2002, 139–187., különösen: 175.

²⁰ KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és a dráma körül*, 196.

²¹ PINTÉR Jenő, *Magyar irodalom története*, VI., Magyar Irodalomtörténeti Társaság, Budapest, 1933, 565.; FARKAS Gyula, *A magyar irodalom története*, Káldorarkas, Budapest, 1934, 247.; MARTINKÓ András, *Báró Kemény Zsigmond pályafordulata*, Pécs, 1937, 62.; SÖTÉR István, *Nemzet és haladás*, Szépirodalmi, Budapest, 1963, 525.; NÉMETH G. Béla, *Türelmetlen és késlekedő félszázad*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 137.; Barta János a *Férj és nő*t több alműfaj (társadalmi, irány-, szalonregény) keresztmetszetének, de elsősorban sorsregénynek tartja. BARTA, *A pályai évei*, 57–60.; Uő., *Sorsok és válságok*, 177.

²² KUNKLI Enikő, *A közösségi narratívák és egyéni önnarratívák összehangolásának esélyei Kemény Zsigmond Férj és nő című regényében*, *Studia Litteraria* 2005, 115–143., különösen: 121–143.

²³ BÉNYEI Péter, *A szerelem élete. A Kemény-elbeszélések világképe és poétikája* = KEMÉNY Zsigmond, *Kisregények és elbeszélések*, s. a. r. BÉNYEI Péter, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1997, 258–260.

tileg a „novellafüzér” műfaji besorolással jelent meg folytatásokban, mely elnevezést a könyvformátum közreadásakor (1853) a szerző „beszélyfüzérre” változtatta. E szóösszetétel mindkét eleme figyelemre méltó. A *beszély* a 19. században népszerű kisepikai műfaj, elnevezése visszavezethető a beszédre, mely ezúttal egyértelműen az általa közölt történetek elbeszélésének a „nehézségeire” utal. A *füzér* pedig heterogén témák és történetek egybejátszatását-kompozícióját jelentette. Így utótagos csatlakoztatásával a beszély jelentése is sokatmondóan változott, kiemelve a folytonosság megteremtéséhez szükséges azon összetartó erőt, mely a beszélyből magából eredően hiányzott, noha a történetszálak e kohézió nélkül nem értelmezhetők.²⁴ E szálakat továbbá az a narrátor tartaná egybe, aki az integráló szerep betöltésére alkalmatlan. Így a szöveget összefogó központi történetmondói tudat úgy kerül metahelyzetbe, hogy éppen összezavarja a szálakat, mivel nem képes egységes metatörténetté szervezni a nézőpontjában feltáruuló mozzanatokot. A három mű tehát egyrészt magába foglalja a romantikus regényekre leginkább jellemző tulajdonságokat,²⁵ hiszen mindegyikük utazásokból, rejtélyes idegenek felbukkanásából, váratlan találkozások, szerepcserék, üldözések, kiengesztelődések stb. eseményeiből tevődik össze, kihasználva a beszélyfüzér említett műfaji sajátosságait.²⁶ Másrészt az előadásban, a történet elbeszélésének hangsúlyossá tételében olyan modern sajátosságokat mutatnak, melyekre addig kevés példa található az európai irodalomban.²⁷ Annak ellenére, hogy a cselekményszálak bonyolítása, majd véletlennek álcázott összetalálkozása, a legapróbb részletek elvárása talán már túlzott rendezői elv jelenlétét sejtetik – a történet szintjén a művek lezártnak tekinthetők –, a bennük megfogalmazott kérdések transzcendens középpontok híján mégis nyitva maradnak, a regény nyelvének világán belül nem születik rájuk válasz.

Történet és idő

Az *Eszmé*kben Kemény Zsigmond a cselekményről szólva a szerteágazó történetvezetés mellett érvel: „Mert a regényíró választott tárgya szerint gyakran csak egyes bogok által köti meséjének különböző történeteit össze, s legfeljebb a kifej-

²⁴ „Afféle központi tudat szerepét játssza, vagyis az ő elméjében áll össze egységgé a szöveg.” SZEGEDY–MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, 150.

²⁵ SZEGEDY–MASZÁK Mihály, *A romantika: világgép, művészet, irodalom = Romantika: világgép, művészet, irodalom*, szerk. SZEGEDY–MASZÁK Mihály – HAJDU Péter, Osiris, Budapest, 2001, 9–19.

²⁶ VICTOR ŽMEGAČ, *Der europäische Roman*, Niemeyer, Tübingen, 1991, 90–93.

²⁷ A modernitás és romantika párbeszédre tett kísérlet látszik néhány tanulmányban is: BÉNYEI, *A szerelem élete*, 260.; EISEMANN, *I. m.*, 41.; SZEGEDY–MASZÁK, *Az újraolvasás kényszere*, 75.; ŽMEGAČ, *I. m.*, 90–93.

lődéssel hozza egymással szorosabb kapcsolatba. Ő néha kénytelen megelégedni, ha egy uralkodó egyéniség vagy esemény körül gyűjtheti mint kevésbé összefüggő tömböket a mellékcelekvényeket és mellékszeményeket. Sőt olykor a mű alá vett anyagért azt is kénytelen elfogadni, hogy a főtörténet mellett egy második párhuzamban folyjon tovább, a fejlődés alatt mindig emelkedjék fontosságban, végre versenyezzen a hatás felett, s kétféle vagy több darabokra hasítsa a művet, melyet aztán jobbra csak egy alapeszme egysége tart együtt.”²⁸ Ezt a szerkesztési technikát figyelhetjük meg az 1851 és 1853 között született három regény mind-egyikében. Megsokszorozódik az elbeszélői pozíció, ami sok történet egymás melletti, párhuzamos jelenlétét eredményezi. Z. Kovács Zoltán szerint az elsődleges eseménysor olykor már-már követhetlenné válik a közvetített elbeszélésen belüli további közvetítések, valamint a téma- és műfajváltások következtében.²⁹ *A szív örvényeiben*, Aghata ifjúkorának megismerése például elengedhetetlen ahhoz, hogy későbbi sorsát értelmezni tudjuk. Izidór rémtettéről azért kell tudomást szerez-nünk, hogy Aghatának az Anselmmel kötendő házasság előli menekülését meg-értsük, valamint észrevegyük az összefüggést pánikszerű viselkedése és Izidór Anselm sógoraként való feltűnése között, s hogy Wehrner doktor oly sokszor is-mételt történetének előzményét, az Albanoni gróffal kötött, kieroletett házasság okát átlássuk. Vagy a *Férj és nőben* az első pillanatra lényegtelennek tűnik Albert újabb ügyetlen viselkedése, mikor a *Hemmina* gőzhajón megment egy hölgyet, majd helyzetével úriemberhez méltatlanul visszaél. Később azonban kiderül, hogy Idu-nát (mert az ismeretlen nő „természetesen” éppen ő volt) ezen esemény lobbantja lángra az akkor még ismeretlen ifjú úr iránt. A *Férj és nőben* leginkább a történet szintjén, míg *A szív örvényeiben* már történet és elbeszélés szintjén egyaránt érzé-kelhető az a defamiliarizációs szándék, amely aztán a *Ködképek* összetett elbeszé-lői struktúráját meghatározza. A *Ködképekben* olyan perspektíva-váltás következik be, amelynek során a mellékszereplőből főszereplő válik, és a korábbi téma he-lyébe új lép. Azaz a kerettörténet lényegtelennek látszó mellékszereplője, Cecil, fő-alakká lesz, mivel kiderül egy mellékszálból (a végrendeletből), hogy Villemont Randon nem más, mint Cecil apósa, így a keretesemény főtörténeté emelkedik. Miközben Cecil befogadóbból elbeszélővé lesz, Várhelyi veszít a téma szerinti je-lentőségéből, azaz „üresjáratba” kerül, az események megfigyelője lesz. A korábbi perspektíva és történetmondás rendjének megtörése, a szerepek megváltozása egy újabb kommunikációs helyzet megértésére hívják fel az olvasót, mely dialógus so-rán az olvasó elbizonytalanodik magáról a történet megismerhetőségéről is.³⁰

²⁸ KEMÉNY Zsigmond, *Eszmé a regény és a dráma körül*, 200.

²⁹ Z. KOVÁCS, *Példázatosság és (romantikus) ironia...*, 169.

³⁰ Wolfgang Iser, *Im Lichte der Kritik = Rezeptionsästhetik*, szerk. Rainer Warning, Fink, München, 1994, 325–342., különösen: 327–328.

A *Férfj és nő* története a legegységesebb, a befogadó ott láthatja át a legkönnyebben – a kevert idő és elbeszéléstechnika ellenére – az egyes epizódok közötti kronologikus rendet. A másik két regényben a történet-szálak végképp összekuszálódnak, sőt folyvást változik a fő- és mellékszálaknak tekinthető szintek hierarchiája. E megoldások sejtetik, a környező világ csak fragmentumaiban ismerhető meg, de a mozaikok – bármilyen erős a megismerő tudat vágya erre – mégsem állnak össze egésszé, azaz egy eredendően osztott világ tapasztalatáról tanúskodnak. A váratlan fordulatok, a hiányos ismeretek pedig olyan értelmező munkára készítetik a korabeli és talán a későbbi befogadót, mely során rádöbbenhet, nem olvashat addigi elvárásai alapján. Új „feladatai” közé tartozik a metatörténetek akceptálása, mivel nem az egyes szálak önmagában vett cselekményére kell összpontosítania, hanem a történetek, az előadók és a hallgatók viszonyára, mely kiformalja azt a történetek fölötti történetet, amely a történetalkotás „nehézségeinek” a története.

Számos történetmondó történetét ismerhetjük meg, olykor többször is, mindig mások által előadva, különböző idősíkok-perspektívák felől. Ezen összetett időstruktúrával a szakirodalom³¹ már behatóan foglalkozott. Kiemelendő ezúttal, hogy a regények általában visszatekintő jellegű integratív eljárásokkal élnek, alig található olyan előre utalás, amely arról igyekezne meggyőzni olvasóját, hogy a történet szuverén lefolyású és az értelmezőtől függetlenül létezik. A jövőt előlegező elvárás hiányával és a múltat megőrző emlékezet hangsúlyosságával, azaz protenció és retenció összjátékával³² a regények intencóinak elbizonytalanító jellege továbberősödik, ami arra motiválja olvasóját, hogy rákérdezzen arra, a történet létezik-e „egyáltalán”, és nem olvasása-értelmezése során teremődik-e meg. Az elbeszélő – Pongrác vagy Várhelyi – úgy tesz, mintha valamilyen folytonosság állna fenn előadásukban, de valójában ők is újratemetik történeteiket, újabb és újabb jelentésárnyalattal bővítik a már megismert epizódokat. Sőt az ismétlések voltaképpen elbizonytalanítják, és ezzel közreműködésre készítetik az olvasót. A visszatekintés gyakoriságából és a történetmondói pozíció megsokszorozásából adódik tehát, hogy az elbeszélés és a történet idejének különbsége roppant hangsúlyossá válik,³³ párhuzamosan az elbeszélés és az előadott történet (narratíva és diszkurzíva) relációjával.³⁴

³¹ Például SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az időrend romantikus bonyolítása: A szív örvényei (1851)* = SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, 112–121.; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Idő és tér Kemény Zsigmond regényeiben*, MTA Néprajzi Kutató Csoport, Budapest, 1981, 163–186. (*Szemiotikai tanulmányok* 62.)

³² Wolfgang ISEK, *Der Akt des Lesens*, Fink, München, 1990, 188–189.

³³ Szegedy-Maszák monográfiájában *A szív örvényeinek* időszerkesztésén keresztül mutatja be, hogy az időrend romantikus bonyolítása a folytonosság hiányát állítja az értelmezési horizont középpontjába. SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, 112–121.

³⁴ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben* = ÜÖ., *Beszédmód és horizont*, Argumentum, Budapest, 1996, 61–99., különösen: 89.

Az elbeszélő

E regényekben az elbeszélő jelenléte kiemelten hangsúlyos.³⁵ *A szív örvényei* és a *Ködképek* narrációja különös összetettséget mutat: nem egy mindentudó-kívülálló nézőpont rendezi az eseményeket, mivel szinte bármelyik szereplő történetmondóvá léphet elő. Vagyis az elbeszélő határozott jelöltsége mellett a pozícionálása rengeteget változik. A szerepköréből fakadó változó értelmezések így az öntelmezés távlatát is magukba foglalják, összefüggésben továbbá a befogadói szerepkör sokféleségével, s a kettő dialógusával.

A Kemény-féle történetmondás tehát miközben olvasója elé tár egy romantikus történetet,³⁶ egyúttal reflektál annak interpretált mivoltára. *A szív örvényeiben* a mellékszereplő Pongrác lesz az, akinek nyitottsága és tudásvágya megismeri a szétzilált történetfoszlányokat, és az epizódokat relatív egységbe fogja. Z. Kovács egyik tanulmányában³⁷ Pongrác történetmondói szerepkörét olyannyira hangsúlyosnak látta, hogy az iseri modell³⁸ értelmében vett odaértett szerzőként értelmezte, amit későbbi munkájában úgy árnyalt, hogy „Pongrác olyan szereplője *A szív örvényeinek*, akinek jellemét csak a történetmondásra vonatkozó reflexió révén tudjuk értelmezni.”³⁹ A beszédhelyzet összetettségét pedig jól mutatja a második fejezet, melyben 10 részlet ágyazódik egymásba, és melyek közreadása közben tizenkilencszer változik meg az elbeszélő pozíciója. E fejezet egyik kerettörténete szerint pedig Anselm azért mond le a színház nyújtotta szórakozás örömeiről, hogy Pongrác történeteinek hallgatója lehessen. Így a kerettörténet szintén a történetmondás kitüntetett voltára hívja fel a figyelmet.

A történetszálak és elbeszélők rengetegéből mindehhez azt a „történet a történetben” struktúrát érdemes kiemelni, amelyben Pongrác meséli el a sztorikra éhes, türelmetlen Anselmnek az angol Dudley lord és Wehrner kalandját. Ők az utazásuk során találkoztak egy titokzatos lánnyal, aki a szicíliai ellenálló mozgalmak hőstetteiről dalolt. A már megkettőzött, s az elbeszélés tárgyává is tett elbeszélő (Pongrác/Wehrner) hosszasan részletezi a dalokban foglalt eseményeket,

³⁵ Barta a *Férj és nő* elemzésekor az elbeszélői hang és technika zökkenőiről beszél, a művészi megalkotottság hiányát és hibáját látja a történet meg nem költöttségében (BARTA, *A pálya ívei*, 64–65.), ezzel szemben a későbbi tanulmányok az elbeszélői pozíció összetettségében szövegek erényét látják (SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, 126–128, 148–154.; Z. KOVÁCS, *Példázatosság és (romantikus) irónia...*, 163–164, 169–173, 179–183.; BÉNYEI Péter, *Elbeszélések a személyiség identitásvesztéséről. Kemény Zsigmond: Ködképek a kedély láthatárán*, Studia Litteraria 2000, 65–83., különösen: 66–68.

³⁶ ŽMEGAČ, *I. m.*, 83.

³⁷ Z. KOVÁCS Zoltán, „*De vágyam teljesülése egyedül a történettől függ*”, It 1995/4., 542–554.

³⁸ ISER, *Der Akt des Lesens*, 66–67.

³⁹ Z. KOVÁCS, *Példázatosság és (romantikus) irónia...*, 173.

s azoknak, illetve a rejtélyes amazonnak a két angol úrra tett hatását, ami a feladó és vevő szerepének felcserélhetőségére figyelmeztet, hiszen Wehrner elbeszélésnek tárgya épp kettejük recepciója. A szerepek tehát nem eleve adóttak, a történetek nem lezártak – bárkiből lehet elbeszélő, és befogadó. Az utazás történetébe pedig szintén beékelődik egy történetzsal, amikor egy hegység megnevezésekor Dudley lord másodsor utal vissza megtámadtatásának történetére. Majd egy későbbi beszédhelyzetváltás nyomán Pongrác a történetmondás fonalát visszavéve először kívülről látatja Wehrnert, később azonban Wehrner egyes szám első személyben osztja meg benyomásait. Ezek az impressziók vezetnek el a még kitartó olvasót egy újabb történethez, ahol is Wehrner egy fiatal magyar grófnő betegségét kezdi pedzegetni. Ennek oka pedig a szicíliai, szenvedélyes, egzotikus hölgy és a korai házasságába belebetegedett sápadt magyar grófnő közötti hasonlóság sejtelve. (Persze e homály a későbbiek folyamán eloszlik, és Wehrner a beteg Agahatával megesett kínos „epizódját” még teljes terjedelemben kétszer is meghallgathatjuk.) Majd a szálak elvarródnak, mivel a három titokzatos nőszemélyről (a múzeumban látott hölgyről, a szicíliai ellenállóról és a betegeskedő magyar grófnőről) kiderül, egy és ugyanaz a személy.

Az elbeszélő pozícióját, a perspektívák megváltozását tovább bonyolítják a levelek:⁴⁰ „a szubjektív-korlátozott nézőpont egyik legnyilvánvalóbb formája a levél.”⁴¹ A szentimentalizmusban épp e személyes jellege miatt volt oly igen kedvelt műfaj a levélregény.⁴² Azzal, hogy Kemény él e betétek adta lehetőségekkel, nem csupán a szentimentalista-romantikus hagyományt folytatja,⁴³ hanem a regényeiben kulcsfontosságú történetmondói szerepkört árnyalja tovább. S bár már *A szív örvénye*iben is olvashattunk szép számmal leveleket, a *Férj és nő*ben ezen írásos megnyilatkozások képezik a szöveg harmadát. Az elbeszélő külön hangsúlyozza lényegi szerepüket: „Legyen szabad tehát a két testvér közti levelezésből annyit közölnöm, mennyi elbeszélésünk fonalának tovább vezetésére mellőzhetetlen.”⁴⁴ (De az olvasó csak Albert leveleiből ismeri a római idillt, mely ilyen formában nyomatékkan mint megkonstruált elem jelenik meg.)

A regény három levélírója Albert, Tamás és Eliz. A két Kolostory-fivér levelezése kétféle, markánsan különböző stílust és értékrendet mutat, ami alkalmas a korban elképzelhető kétféle arisztokratikus magatartás bemutatására és annak kritikájára. Mindamellet, hogy az olvasó elszenvedni Albert émelygő, érzelmős és

⁴⁰ BARTA, *A pálya ívei*, 65.; SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, 124–125.

⁴¹ Z. KOVÁCS, *Példázatosság és (romantikus) ironia...*, 170.

⁴² SAMUEL RICHARDSON: *Pamela or a Virtue Rewarded* (1740); JEAN-JACQUES ROUSSEAU: *Júlia, vagy az új Héloïse* (1762); PIERRE CHODERLOS DE LACLOS: *Veszedelemes viszonyok* (1782)

⁴³ ŽMEGAČ, *I. m.*, 90–91.

⁴⁴ KEMÉNY Zsigmond, *Férj és nő*, Szépirodalmi, Budapest, 1968, 50.

együgyű stílusban megfogalmazott esztétikai és vallásos élményeit, vagy Tamás döcögős, durva nyelvezetét és földhöz ragadt korlátoltságát, írásaikból sokkal többet tud meg a bennük foglalt információknál. A leveleket egymást relativizáló kontextusukban olvassa, olykor a meg-megkésett válaszok fényében, valamint nyelvi differenciáltságuk tapasztalatában. A harmadik levélíró, Eliz eleinte boldogságát, majd kételyeit, végül csalódottságát önti szavakba. E szövegek segítségével jól érzékelhető változása, mely során naiv gyermekből felnőtt nővé érik. A belülről láttatás ezúttal nem az olvasó kritikai eltávolítását, hanem affirmatív hozzáállását segíti elő. Míg Albert levelei a folyton rákövetkező válaszok dialógusában, addig Eliz levelei monologikus jellegük miatt érdekesekek. Eliz Polidórának címzett aggódó sorai válasz nélkül maradnak. Az olvasó nem ismeri meg a nagynéni nyugtató szavait, vélhetően azért, mert Eliz kétségei e sorok által nem eloszlatathatók; Eliz – saját történetének mondója, kiábrándulásának és csalódásának elbeszélője – nem kap segítséget, feloldást címzettjétől. A válaszok hiánya, a monológhelyzet a belső őrlődés és magány nehézségét, a felvázolt női sors tragédiáját sugallja. Tehát a *Férj és nő* ugyancsak él *A szív örvényeiben* már bemutatott „történet a történetben” szerkesztésmóddal, miáltal a beszédhelyzetek jelöltsége domborodik ki. A regény szövegén belül szintén gyakori, hogy a szerző egy mellék- (illetve annak álcázott) szereplővel mesélt el kinos epizódokat, gondoljunk például az Iduna nyakában függő ezüst pénzérme történetére, amelyet az épp elbeszélővé emelt rajongó, de ugyanakkor a hölgyet legyőzni akaró Terényi – barátját, Viktort megidézve, általa – mesélt el. Iduna alakja valójában úgy körvonalazódik olvasója előtt, hogy objektív elbeszélői nézőpontú jellemzésen túl összes rajongója elmesél róla egy-egy történetet, melyek szubjektív jellege tovább mélyíti a démoni nő összetett jellemét.

A *Ködképek* történetmondójának jelöltsége a legszembetűnőbb,⁴⁵ hiszen a regényt bevezető részben a történetmondás problematikája – annak számos elemével – előkerül. Az elbeszélő és befogadó megnevezésén, rövid jellemzésén, valamint a téma megjelölésén túl maga az elbeszélés és befogadás nehézsége is tematizálódik. A szerzői tudat végképp háttérbe kerül, átadva az elbeszélés privilégiumát a mellékszereplőből központi alakká lépett Várhelyinek, aki az események megfigyelője, résztvevője és alakítója egyben.⁴⁶ Míg *A szív örvényeinek* Pongráca képes úrrá lenni a széteső történetfoszlányokon, addig Várhelyi nem tud tökéletesen tájékozódni a szálak labirintusában, sőt rajta kívül még négy történetmondóról beszélhetünk (Cecil, Villemont Randon, Jenő Eduárd és végül

⁴⁵ SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, 148–154.; Z. KOVÁCS, *Példázatosság és (romantikus) irónia...*, 179–183.; BÉNYEI, *Elbeszélések a személyiség identitásvesztéséről*, 66–68.

⁴⁶ Béneyi ezért nevezi Várhelyit dramatizált elbeszélőnek: *Uo.*, 66.

Cecil második férje). A folytonosságra tehát a gyakori és hangsúlyos elbeszélői pozícióváltással kérdez rá a szöveg. Emellett a megszakítotttság alakzatai (jelképes tartalmak, elszigetelt jelenetek, újra meg újra felbukkanó motívumok) kerülnek előtérbe, visszaszorítván az egységes cselekményre épített, kezdet és vég közé zárt fabulát, melyeket az időbeliség és ok-okozati érintkezés logikája fűzne össze. Az oksági cselekményvezetést felváltó metaforikus formálás a megszokottól jelentősen eltérő olvasói beállítódást igényel: az események elrendezésének művelete egyre inkább az olvasóra hárul.⁴⁷

Elbeszélő és szereplő viszonya

Ha Arisztotelész *Poétikájának*⁴⁸ a jellemekkel kapcsolatos kívánalmai alapján határozzuk meg ez esetben történetmondó és szereplő viszonyát, akkor az elbeszélő vagy felnéz a szereplőre, vagy önmagával egyenlőnek, illetve önmagánál rosszabbnak ábrázolja. E viszony befolyásolja magát a történetmondást, mely ennek függvényében alakulhat például egyes elemek kiemelése vagy elhallgatása tekintetében. Kemény Zsigmond regényeiben mindhárom módozat megtalálható. A *Férj és nőben* az elbeszélő felnéz Elizre, akit szenvedései által hőssé avat. Ennek egyik leghatásosabb pillanata az a jelenet, melyben Norbert, az apa, megdicséri a vejét, s megköveti lányát, hogy Alberttel kapcsolatban előítéletesen viselkedett. Épp akkor teszi ezt, amikor Eliz számára nyilvánvaló lesz megcsalátása: közvetlenül azután, hogy kézhez kapja Albert Idunának szóló szerelmes levelét. Maga a helyzet – Eliz helytállása e két történet feszültségében – a hősi epika hagyományaira emlékeztet. Ide sorolhatók még Pongrácnak Aghatáról szóló történetrészletei, Várhelyinek Ameline nagyságát stilizáló epizódjai, vagy *A szív örvényeinek* végén Pongrác viselkedése. Ő, aki korábban oly készségesen tárta barátja elé az ismereteit, a regény végén elhallgatja előle Aghatával való találkozásának okát és részleteit, vélhetően Anselmet megkímélendő és a döntést rábízandó. A *Köd-képekben* pedig Várhelyi többször is ironia tárgyává teszi Jenő Eduárd rögeszmességét, és ezzel a magatartással nem marad kívül a történeten, mint objektív elbeszélőhöz illene, hanem egyéni véleményével befolyásolja az eseményeket.

Ha azonban nem Arisztotelészt tekintjük kiindulópontnak, hanem az elbeszélőnek a szereplőről birtokolt tudása alapján vizsgáljuk a történetmondó és szereplő viszonyát, akkor úgynevezett objektív, szubjektív és én-elbeszélést külön-

⁴⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A zavarbaejtő elbeszélés*, Kozmosz, Budapest, 1984, 70.

⁴⁸ ARISZTOTELÉSZ, *Poétika*, ford. RITÓÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor, PannonKlett, Budapest, 1997, 63–65. (54a16–54b18)

böztethetünk meg.⁴⁹ A három vizsgált regényt időrendbe állítva megállapítható, hogy az elbeszélő tudása – mind a regény keletkezésének tekintetében, mind a regényidőn belül értve – az idő előrehaladtával egyre csökken, az elbeszélői nézőpont tehát az intradiegetikus felől egyre inkább az extradiegetikus⁵⁰ felé halad.

A intradiegetikus nézőpontú szöveg érzékelteti az olvasóval, hogy egy regényvilág konvenció- és szabályrendszerén belül van, a megnyilatkozások ezen értelmezési horizonton belül állnak fenn, azon kívül vélhetően érvényüket veszítik. Az extradiegetikus eljárású művek lerombolnak sok mindent, ami a regény megnyugtató konvenciórendszerét adna. Nincs bennük mindentudó-kommentáló elbeszélő, nincs lineáris időrend, nincs lezárt befejezés, nincsenek megválaszolt kérdések és bizonyosságot adó tanulságok. Az extradiegetikus szöveg rejtvénytudó lehet, befogadójának rébuszokat kell felfejtenie, ami ismét dialogikus-értelmező aktivitást feltételez.⁵¹ Az intradiegetikus szövegben az események főként előreutaló szerkezetben, rekonstruált formában jelennek meg, mintha a történet maga már eleve létezne, egy értelmezési folyamattól függetlenül, ami magára az értelmezői interakcióra terelheti a figyelmet. Az extradiegetikus szempontrendszerű alkotás inkább a visszatekintés eszközével él, hogy ezáltal újraértelmezze a már elhangzottakat, a korábban megtörténteket. Az újramondás aktusa, amely azáltal, hogy elbizonytalanítja olvasóját a történet szuverén – az aktuális értelmezést megelőző – létezéséről, önmaga recepció technikájára utalhat.⁵² Ahogy *A szív örvényeiben* Wehrner az Aghata betegségét és a kínos diagnózis történetét háromszor meséli el, mindig újabb és újabb árnyalattal gazdagítván a történet, és Aghata rejtélyes alakját. *A Férfj és nőben* Kolostory Zuárd elméjének megbomlását a múltba való visszatekintés okozza, ugyanis nem a várt, dicső, nemesi tradíció gyökereire lel. *A Ködképekben* pedig egy múltbeli esemény újramondása leplezi le Cecilt, és derít fényt életének korábbi fejezeteire, valamint Ameline-nel való azonosságára. E felismerés elbeszélői tapasztalatának az olvasó is szemlélője és átélője lesz.

Kemény egyazon művön belül is keveri az intradiegetikus és extradiegetikus nézőpontokat. A diszkurzíva tehát többféle perspektívát váltogat, így egyetlen esemény akár kívülről és belülről is láthatóvá válik. Értelmezésük folyamán ugyanazon epizódhoz többféle – néhol egymást nem feltételező – jelentéssor társulhat. A regények összetettsége és értékrendszerük sokfélesége e nézőpontok egymásba csúsztatásából adódik.

⁴⁹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az elbeszélő és a szereplő viszonya Kemény Zsigmond regényeiben*, Literatura 1978, 3–25., különösen: 5–14.

⁵⁰ Gérard GENETTE, *Az elbeszélő diszkurzus = Az irodalom elméletei*, I., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor–JPTE, Pécs, 1996, 61–98.

⁵¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A szöveg mint recepcióesztétikai probléma*, Literatura 1991, 123–139.

⁵² KULCSÁR SZABÓ, *Törvény és szabály között*, 78.

A befogadó

Az elbeszélőhöz hasonlóan a befogadónak szintén többféle szerephez kell alkalmazkodnia, így többféle feladatot kell „megoldania”. Természetesen mindig megképződik nála a visszatekintésnek és az előretekintésnek valamilyen rendje, de a szöveg folyvást cáfolja értelmezéseit. Az elvárt történet és a regényszöveg távol-sága nyilvánvalóan újfajta receptív hozzáállásra motiválja, ekként érvényesíti – modern módon – az olvasó perspektíváját az esztétikai hatás létrejötte során.⁵³ Ilyen késztetést eredményez például *A szív örvényeiben* a romantikus, titkokra éhes Anselm döntése, amikor nem nyitja fel az Aghata életének rejtélyeire választ adó ládikát.⁵⁴ Vagy a *Férj és nőben* az értéknihilistának tűnő, cselekvésképtelen Albert mély vallásossága, mely paradox módon, a fenyegető hitváltás kényszerével szembenézve a feleséggyilkosság gondolatáig is eljuthat, hogy vívódásai végül öngyilkosságba torkolljanak. Jenő Eduárd pedig még szeretett feleségénél is előbbre tartja mániáját, s hosszú tépelődés után magyar nemesi módra, egy nagy vacsora kereitei közt tekint el a neki tartozók adósságaitól, lemondván rögeszméjéről.

A befogadás e funkciója főként az elbeszélővel adódó kapcsolat sokféleségéből adódik,⁵⁵ azaz nem független a szövegben jelölt befogadói perspektíváktól. Sőt az olvasói aktivitás tekintetében érdemes kiemelni magukat a megjelenített reagálásokat, a színre vitt „receptivitást”. A *Ködképekben* Várhelyi meséli el a Jenő Eduárdnak címzett és általa az apósi hagyatékból a legtöbbre tartott okirat tartalmát, ahol is az öregapó írja le életének történetét. Itt tehát nemcsak a történetmondó-helyzet van multiplikálva, hanem a befogadói is. Ez utóbbi jelölődik az eltérő terek és idők különbözőségével, továbbá úgy alakul, hogy a Várhelyit hallgató Cecil felkiáltásával félbe is szakítja a történet menetét, mert mindkét befogadó (a történetet hallgató és a regényt olvasó) számára világos lesz, az öregapó, Villemont Randon, Cecil első férjének Florestánnak az apja. Ebben az esetben maga az elbeszélő szituáció mintázza a befogadói szerepet és annak kiemelkedését, miközben a regényszövedék továbbgombolyodik, hiszen e jelenet még aktívabban teszi Várhelyit, a másodlagos elbeszélőt, aki Cecil kifakadásával még jobban magára vonja az elsődleges narrátor figyelmét. E figyelem és bizalom alapozza

⁵³ KULCSÁR SZABÓ, *A zavarbaejtő elbeszélés*, 65.

⁵⁴ Z. Kovács a szekrénykét a regény megalkotottságának bizonyosságaként olvassa. A ládikát a történet visszatükrözéseként, tematikus ismétléseként értelmezi, miszerint azt az írást rejti, amit az olvasó – épp a regény lezárultával – megismer. Z. KOVÁCS, *Példázatosság és (romantikus) irónia...*, 173–174. Szegedy-Maszák szerint e záró mozzanat az értelmezői aktus középpontba állításával arra enged következtetni, hogy *A szív örvényei* az értelmezés nehézségeiről szól. SZEGEDY-MASZÁK, *Kemény Zsigmond*, 115.

⁵⁵ SZEGEDY-MASZÁK, *Az elbeszélő és a szereplő viszonya...*, 8.; SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A történet és az elbeszélés szereplői Kemény Zsigmond regényeiben*, ItK 1978, 475–495., különösen: 489.

meg a kedélyállapotot, amely majd Cecilt is mesélésre ösztönzi, aminek következtében Várhelyi és a regényt olvasó is beavatást nyer az asszony életének korábbi részleteibe. A fő és mellékszereplők közötti perspektívaváltás az elbeszélő és drámai irodalomnak is sajátja, és mint korábban láttuk Kemény regényeiben e két műnem gyakorta ötvöződik. Az elbeszélő irodalomban a változó és egymást keresztező perspektívák kijelölik és láthatólag meg is sokszorozhatják a szereplők, a történés és sokszor még az olvasó szerepét is. A téma és horizontváltás következtében az idézett esetekben elbeszélő és befogadó kapcsolata elsődlegessé lesz, fölébe kerekedik a történet folytonosságának. S az olvasói pozíció biztonsága maga is megkérdőjeleződik, mivel a befogadó az egyik nézőpontról a másikra tekint, olvasatában számos lényeges perspektívaváltás következik be, folyvást megváltoztatván a történetmondó és befogadó szerepkörének addigi rendjét. Mindez nem engedi, hogy az olvasó végleg azonosuljon valamelyik szereplő perspektívájával, mert a regény menete a gyakori nézőpontváltásokon túl az egyszerre kívülről és belülről történő láttatás segítségével is akadályozza ezt. A befogadói szerepkör sokféleségéhez végül hozzájárul az is, hogy a szövegekben, a szereplő-befogadó nézőpontja és a regényt olvasó perspektívája között az olvasó mindig választásra kényszerül.⁵⁶

Mindhárom regényben – különösen *A szív örvényeiben* és *Ködképekben* – az előadott történetnek hallgatója is van, aki nemcsak az események „passzív” befogadója, hanem aktív alakítója és néhol már az elbeszélője. *A szív örvényeiben* a megsokszorozott elbeszélői szerepkör kapcsán már idézett második fejezetében megduplázott, sőt megtriplázott befogadói pozícióval van dolgunk, hisz a szicíliai lány dalait hallgatja Wehrner, aki elmeséli Pongrácnak, aki pedig Anselmmel osztja meg az élményeit, valamint az ellenállókra szóló balladák hatásáról, vagyis a befogadás aktusáról is szó esik. A Pongrác és Anselm közötti különbség még egy elemmel, a befogadói aktivitás szempontjával is kiegészíthető, hisz Anselm mindössze kíváncsiságát „oltja”, és nem tud mit kezdeni a hallott történetekkel, ezzel szemben Pongrác – mint aktív befogadó – Wehrner történetének megismerése után a különböző részletek között kapcsolatot keres és teremt is (ezért még az életveszélyt is megkockáztatja, Velence viharos vizein gondolázással). Tehát nemcsak a „történetéhség”, hanem a megértés, a különböző részek összeillesztése és kiegészítése, az egységben látás is motiválja.

A *Ködképekben* Várhelyi, Cecil és Cecil második férje szintén elbeszélő és hallgató egyaránt. Még Cecil – névvel meg sem nevezett – második férje is elbeszélővé lesz azért, hogy a korábbi elbeszélőtől, Várhelyitől kapott kritikát visszadhassa, és – ugyan önmagát a központba állítva, de – befejezze Jenő Eduárd tör-

⁵⁶ ISER, *Im Lichte der Kritik*, 325–328.

ténetét, amit Várhelyi nem ismert, hogy ezzel győzelmet arasson fölötte. Ez ugyan a Cecil kegyeiért folyó kisszerű kakasviadal, de célja mégiscsak az elbeszélői privilégium megszerzése, míg a történet hallgatói „székébe” e férfiküzdelemben elbukott vesztes kerül.

Viszonylag ritkán képződik ilyen reláció a befogadói és elbeszélői szerepkör között, mivel mindkettőt – hangsúlyosan ez utóbbit is – lehet igen „aktívan” művelni. Ahogy a fentebb idézett részletben láthattuk, Cecil épp Villemont Randon történetére reflektálva lesz történetalakítónak, a felismert egybeesés révén. Tehát a befogadói szerepkör e hangsúlyos jelölése az olvasói pozíciók határait bizonytalanítja el. Mivel befogadói „székünk” első látásra foglaltnak tűnik, magunk is aktivizálódunk, átértelmezvén a történetbeli befogadói státusz mellett a sajátunkat is. Kérdéseket teszünk fel a szövegnek saját olvasói pozíción megértése végett egy olyan szerepkör kialakítása érdekében, ahonnan a szöveg értelmezhető lesz.

A három regény tehát nem él a válaszdadás retorikájával, hanem rákérdez egyes társadalmi és individuális szerepproblémákra. S bár a történet szintjén – a szálak elvarrásának értelmében – a művek lezártak tekinthetők, a bennük feltett kérdések egy része válasz nélkül marad. Ezzel szemben a későbbi történelmi regények tekinthetők válaszkísérleteknek, melyekben különböző értékek elvesztése, kiüresedése, túlhajtása jelenik meg. Az 1855–1857-es *Özvegy és leánya*, a cím felől értelmezve a családi és társadalmi szerepek, illetve a rögzültségből fakadó magatartásmodellek megváltoztathatatlan és tragikus életképtelenségeként olvasható. *A rajongók* pedig a vallás vakhitté torzulásának mintaképét adja. Amíg a *Férj és nő* címszereplőjének hitbuzgósága, szenvedése még nevetséges, addig *A rajongók*-ban a vallási fanatizmus végzetessé válik, s ezzel az adott vallási modellek újragondolásának szükségszerűségére hívja fel a figyelmet. A *Zord idő* pedig – ahogy már a jóval korábban íródott *Gyulai Pál*-ban is mutatkoznak erre utaló jelek – a változó politikai és ennek következtében átértelmeződő történelmi helyzet és az ahhoz való egyéni és közösségi alkalmazkodás dilemmáit hangsúlyozza. Bár a politikai utalásai, áthallásai miatt a leghatározottabban a *Zord idő* tekinthető irányzatosnak, valójában mindhárom regény a fennálló társadalmi modellek kritikai személetére ösztönzi mindenkori olvasóját.

Fűzfa Balázs: *Irodalom 11, Irodalom 12*

Fűzfa Balázs, a Nyugat-magyarországi Egyetem docense, középiskolai irodalomkönyv-sorozatot ír. A sorozat első kötete (*Irodalom 12*) 2008-ban, a második (*Irodalom 11*) 2009-ben jelent meg, a következő, a tizedik osztályos kötet megjelenés előtt áll, a kilencedikest most írja. A következőkben a gyakorló tanár, a praktikus felhasználó szemszögéből vizsgálom meg az eddig megjelent köteteket. A konkrét megjegyzések után írásom végén ugyanis választ szeretnék adni arra a kérdésre, hogy ajánlom-e a magyartanároknak, hogy ezt a tankönyvsorozatot használják.

Nem feladatom a tankönyvelméleti vizsgálódás, egy tankönyvkritika előtt mégis tisztázni kell bizonyos kérdéseket a tankönyvek céljával, használatával kapcsolatban. Az a fajta irodalmi tankönyv, amely azt a célt szolgálta, hogy a tanuló *megtanulja és felmondja az anyagot*, természetesen végképp kiment a divatból, jóllehet az ehhez kötődő tanári gyakorlat maradványai élnek még. A jelenleg használatos tankönyvek hagyományosabb típusai arra törekszenek, hogy lineárisan haladva, alapvetően az irodalomtörténeti szempontot érvényesítve, de azért minél több poétikai megjegyzéssel, kiegyensúlyozott, kulturált elemzésekkel ismereteket és mintát adjanak ahhoz, hogyan lehet és kell az irodalomról írni és beszélni. Nem tudnak és nem is nagyon kívánnak reagálni az elmúlt 10-15 év történéseire. Nem törekszenek a diákokkal való folyamatos párbeszédre, ezt meghagyják a tanárnak. Jelenleg Magyarországon a középiskolai osztályok többségében ezeket a könyveket használják.

A modernebb szemléletű könyvek általában a szövegolvasás felől közelítik meg a kérdést. Bár tartják a történeti haladást, elsősorban a szövegek szerkezetét, motívumhálózatát emelik ki. Az irodalomórát a tanár és a diákok együttműködésére, közös tevékenységére építik. A feladatoknak, a munkafüzeteknek sokkal nagyobb szerep jut, mint a hagyományos tankönyvcsaládokban. E könyvek szerzői tekintetüket a szerzőkről és a művekről részben a diákokra fordítják.

Az irodalmi tankönyvekkel az a baj, hogy egyre kevésbé működnek. A tanár feladhatja az óra végén az aktuális fejezetet elolvasásra vagy megtanulásra, de ez nem nagyon történik meg. Otthon leülni, és egy tízoldalas, 15–20 évvel azelőtt megírt tankönyvi fejezetet feldolgozni, erre a mai diákok közül kevesen hajlandóak (és képesek). Erre a helyzetre a tanárok különböző módon reagálnak. Vannak, akik továbbra is „kikérdezik az anyagot”, és egyeseket adnak, buktatnak, megpróbálják rákényszeríteni a diákokat, hogy „tanuljanak”, vagyis vágják be az anyagot, és legalább a felelés (dolgozat) időpontjáig képesek legyenek reprodukálni azt. Mások teljesen félredobják a tankönyvet, ne is törődjünk vele, azt fogjuk számon kérni, ami az órán elhangzik. És tessék úgy fogalmazni, ahogy én az órán elmondtam, lediktáltam. Megint mások tanulmányokat hordanak be, fénymásolnak, handoutokat osztogatnak, e-mailen küldik a vázlatokat. Gyakori az is, hogy a tanár megköveteli: a szöveggyűjtemények legyenek ott az órán, a tankönyveket otthon tartatja, és rábízza a diákra, hogy kinyitja-e őket vagy sem. Egyre gyakrabban fordul elő az is, hogy a tanár nem rendel semmiféle tankönyvet. Oldja meg a problémát a diák (vagy a szülő), ahogy tudja.

Ma már Magyarországon is a szaktanár választhatja meg, hogy a kínálatból melyik tankönyvcsaládot kívánja használni (az évenként megjelenő hivatalos tankönyvjegyzék tartalmazza az akkreditált, vagyis választható tankönyveket). Ezt módosíthatják gyakorlati szempontok: nem értelmetlen az a kívánság, hogy a párhuzamos osztályok ugyanazt a tankönyvet használják. Vannak iskolák, ahol a hagyomány alapján a vezetőség ma is beleszól a tankönyvválasztásba, mégis egyre inkább a tanár hatáskörébe tartozik ez a kérdés, neki kell döntenie.

Az irodalom tankönyvkínálata nagyon színes 5–8. osztályban, számos könyv forog 9–10.-ben is, a két utolsó osztályban viszont nem túl bő a választék. 2010-ben a tanár ötféle tankönyv közül választhat.

Füzfá Balázs évtizedeket töltött a közép- és felsőoktatásban. Egyik kutatási területe, gyakorlati működésének terepe a tankönyvírás és -szerkesztés. Tankönyvsorozatában az itt szerzett tapasztalatait hasznosítva kívánja tanári hitvallását megfogalmazni.

A szerző – és a kiadó – célja az *élményközpontú* irodalomtanítás tankönyvének megalkotása. A tankönyvnek nem szabad szürkénekednie, unalmasnak, porosnak lennie. Az irodalomórák központi célja legyen az *inspiráció*, az agyak, a fantázia megmozgatása, az egyéni és a közös cselekedtetés. Az irodalomtörténet helyét az *irodalomtörténet* veszi át, amely megélhető. Az irodalom (és az irodalomóra) mai, izgalmas, neked való szórakoztató időtöltés, sugallja a szerző, gyerünk hát és csináljuk együtt.

Az irodalomtörténet a múltban írott szövegeket dolgozza fel, de a jelenben játszódik. A könyvekben a legtöbb évszám kettessel kezdődik: az elmúlt évek

szakmunkáit, vitáit, színházi előadásait, filmjeit, performanszait jelzi. Ezzel a diák számára ködös és félelmetes múltból a jelenbe helyezi át az irodalomóra fókuszát, okkal remélve, hogy a hatás nem marad el.

Az *Irodalom 12* és az *Irodalom 11* pazar kiállítással is törekszik a tanulóifjúság rokonszenvének megnyerésére. A kiadó okos nagyvonalúsággal, költségre nem nézve rendkívül gazdag képanyagot, szép és rafinált dizájnt engedélyezett, ugyanakkor a tankönyvjelleg is megmaradt. A *Szép magyar könyv 2008* pályázaton oklevéllel ismerték el a 12. osztályos könyv minőségét, és véleményem szerint a 11. osztályos még szebb! Ráadásul, mint arra a könyv kinyitásakor egy kis zöld cédula figyelmezteti az olvasót, környezetbarát papíron és technikával készült.

A tankönyvírónak sikerült az a bravúr, hogy megfeleljen a tankönyvi akkreditáció rendkívül szigorú előírásainak. A két záróév tankönyve kifejezetten a középszintű érettségi szóbeli vizsgájának szerkezetére épül, arra készít fel. Ugyanakkor nagyon sok elemzése és feladata van az emelt szintű érettségizők számára is, ezeket piros kerettel különíti el. Az az érzésem, hogy ezek egy része nem annyira az emelt szintű érettségire való felkészítést szolgálja, inkább az érdeklődő tanulók inspirációját, és azért kellett őket elkülöníteni, hogy bele ne köthessenek mint a középszinten túlmenő anyagba. De hát ezek a praktikák minden jó tanárt jellemeznek. Az emelt szinten érettségizők (akiknek a száma elenyésző, egyrészt mert magyar szakra nem kötelező az emelt szintű magyar érettségi, másrészt mert a feladatok nehézsége és az értékelés gyakorlata miatt az emelt szintű magyar érettségi átlagpontszáma rendkívül alacsony például a történeleméhez képest, és ez közismert) felkészítéséhez ez a tankönyv persze nem elég, de ez nem is volna feladata.

A középszintű érettségi követelményrendszeréhez való alkalmazkodás azt jelenti, hogy – az alapos és bőséges bevezető fejezet után – az *Életmű* témakör nagyportréi, a *Portrék* témakör közepes terjedelmű, majd a *Látásmódok* témakör kisportréi következnek, ezt követi *A kortárs irodalomból*, a *Világirodalom*, a *Színház- és drámatörténet* és *Az irodalom és a kultúra kapcsolata* témakör. A szerző hangsúlyozza, hogy nem kell lineárisan olvasni, tanítani a tankönyvet, szabadon lehet és kell is bóklászni benne. Így nem ütközünk meg azon, hogy például Mikszáth Kosztolányi után következik a könyvben.

Fűzfa Balázs radikálisan szakít a pozitivista szellemű tankönyvírással, és kevésbé alkalmazza a strukturalista műelemzést. Könyvének elméleti alapját az utóbbi évtizedeknek azok az irodalom- és kultúraelméleti irányzatai adják, amelyeknek legismertebb magyarországi képviselői a 12. osztályos könyvben arcképpel is szereplő Kulcsár Szabó Ernő és Szegedy-Maszák Mihály, illetve az ő tanítványaik.

A tankönyv felépítésében szakít a megszokott, egyenes vonalú – irodalomtörténetre alapozott – szerkezettel, a tananyagot koncentrikus körökben szervezi

meg, egy-egy mű, téma, motívum többször is előkerül. A különböző jelenségek összefüggéseit igyekszik megragadni.

A hermeneutika és a recepcióesztétika fogalomrendszerét nem olyan könnyű középiskolások számára érthetővé tenni, Fűzfa Balázs azonban általában sikerrel végzi el ezt a feladatot is. Persze nem mindig: számos olyan szövegrész van a könyvben, amelyről az az érzésem, hogy megértésük főiskolásoknak is gondot okozna. Ilyen például a 11. osztályos könyv 142–143. oldalán a *Szerkesztettség és líraiság* című eszmefuttatás. Igaz, ez (és a hasonlók) az emelt szintűeknek szánt részben vannak. De vegyük például a *szabad függő beszéd* (mindenkinek szóló) fogalommagyarázatát, amely így hangzik: „A kontextus stiláris jellemzője, mely a mondatok feletti szinten szervezi a szöveget. Beleéléses, felidézésem stílus, az elbeszélői nézőpont megváltoztatása, váltogatása akár a mondaton belül is...” Ez igaz, de nem magyarázza meg érthetően a gyerekeknek, voltaképpen mi is a szabad függő beszéd! Itt jegyzem meg, hogy a tankönyv azt sugallja, minden mindennel összefügg, ám ezek az irodalomkönyvek mégis elég kevésbé függnek össze az anyanyelvi anyaggal, amelyet ugyanaz a tanár tanít, és ugyanannak az érettséginek a része. Ennek megvan a maga oka, hiszen párhuzamosan fut egy másik, anyanyelvi tankönyvsorozat, és a szerzőnek sem ismerete, sem beleszólása nincs abba, hogy ez melyik tankönyv legyen. Mégis jó lenne ezt valahogyan megoldani.

A hagyományokkal való radikális szakítás következménye, hogy a tankönyvek egyáltalán nem tartalmaznak életrajzokat, a művek keletkezésével kapcsolatos tények közül pedig csak a legszükségesebbeket (vagy még azokat sem) hozzák szóba. Egyrészt elméleti megfontolásból történik ez így, az életrajz e felfogás szerint nem segíti az irodalom befogadását, sőt gyakran hátráltatja, mert a lényegesen a lényegtelenel helyettesíti. A gyakorlati ok pedig az a döbbenetes tapasztalat, hogy a magyartanárok jelentős része, ha életrajzot lát, azt bemagoltatja és kikérdezi. Aki kíváncsi az életrajzra, az könnyen utánanézhet lexikonban vagy az interneten. Ezt elfogadom, mégis szívesebben használnék egy olyan tankönyvet, ahol (ha másképp nem megy, függelékben) nem a megtanulás, hanem a tájékoztatás céljából ott van a tárgyalat szerzők tömör életrajza. Nem vagyok híve egy módszer kizárólagos alkalmazásának. Az *Életművek* témakör, de még a *Portrék* is egy-egy szerző munkásságának áttekintését is célul tűzi ki. Néhány életrajzot (Ady, Móricz, Babits, József Attila, azután különösen a 10. osztályos anyag szerzőinek életrajzát) pedig az irodalomtörténet kitüntetett fejezeteinek tekintem.

Bizonyos ismereteket talán célszerű lenne mégis közölni. Mondjuk a Nyugat történetét a szerkesztők nevével egy apró táblázatban. Azt, hogy honnan vette Krúdy Szindbád alakját. Vagy azt a tényt, hogy Brecht és Dürrenmatt németül írt. (Hallom soraim olvasóját, amint döbbenetesen méltatlankodik, hogy hát ezek evidens dolgok, ezt mindenki tudja. Tessék szíves lenni bemenni egy szakközép-

iskola érettségiző osztályába és tudakozódnival...) Természetesen mindezt feladat formájában is fel lehet adni, a szerző gyakran meg is teszi. De a feladatok között (a szerző szándéka szerint is) válogatni kell, érzésem szerint, ha valaki e két tankönyv összes feladatát meg kívánná oldani, arra egy élet is kevés lenne.

Van aztán itt egy számomra nehezen feloldható dilemma. Tanári pályámon mindig azt a gyakorlatot követtem, hogy „én voltam úr”, a tankönyv pedig a „cifra szolga”. A megközelítés módját, a feldolgozott műveket, a feladatokat én választottam ki, az elemzés menetét én határoztam meg, a tankönyvet a hasznos háttérinformációk beszerzési helyének, segédeszköznek tekintettem. Fűzfa Balázs is ezt tette nyilván, most pedig saját – gazdag és színvonalas – tanári gyakorlatát alkotta (kibővítve és megszerkesztve) tankönyvvé. A tankönyv szövege nem hűvös, szenttelen információközlés, hanem egy szuverén egyéniség sokszor szenvedélyes, a diákokat minduntalan megszólító narrációja, amelyből (az objektivitásra törekvés dicséretes erőfeszítései mellett is) kiérezzük ízlését, rokon- és ellenszenvet, pedagógiai céljait, törekvéseit. A szerző arra kéri a tanárt és a diákot is, ne tekintse tankönyvét szentírásnak, válogasson belőle, cseréljen ki szerzőket és műveket, vitatkozzon a szöveggel. Mégis: tudnék-e ebből a nagyon nívós, nagyon szuverén, nagyon fűzfabalázsos könyvből tanítani úgy, hogy saját tanáregyéniségemet megőrizzem, érvényesítsem, és a diákok számára a két hatás ütközése még elviselhető legyen? Erre a kérdésre nem tudom a választ. Nem könnyíti meg a helyzetet, hogy a szerző időnként nem tud ellenállni annak, hogy a (nyilván nehézkes és régimódi) tanár háta mögött össze ne kacsintson a diákokkal („Ha tanárokat is egyetértéssel... egy egész órát is rááldozhattok a mai magyar folyóiratok megismerésére...” *Irodalom* 12, 43., 6. feladat.)

Ez a tankönyvsorozat szöveggyűjtemény is egyben. Tartalmazza azokat a verseket és novellákat (novellarészleteket), amelyek a középszintű érettségéhez minimálisan szükségesek. Ez azért jó, mert a hagyományos rendszer (tankönyv+szöveggyűjtemény) nehezen működik. Ha mindent hozni kell (meg még a füzetet is), nagyon nehéz lesz a táska. Ha csak a szöveggyűjtemény van ott az órán, akkor a képekkel, az elemző szövegekkel nem lehet órán dolgozni. Fűzfa módszere ezt megoldja, de értelemszerűen csak kevés szöveget tud közölni (így is elég *súlyos* a könyv). Adynál, József Attilánál, Babitsnál bizony a kötet is szükséges. A jobb magyartanárok mindig is kötetel tanították a jelesebb szerzőket (pár gyerek tud hozni, és a könyvtárból ki lehet venni a többi). Ma már az interneten is megvannak a szövegek, ki lehet vetíteni vagy nyomtatni.

Három problémám azért van az egykönnyűséggel. Egyrészt berzenkedem attól, hogy *részletekre* alapozva tárgyaljunk szövegeket (*Az éjszaka csodái, Bartók, Mozart hallgatása közben, Az átváltozás, Mario és a varázsló* stb.). Igaz, meg lehet keresni a teljes szöveget, de erre ilyenkor nem elég nagy a készlet. Másrészt a

tankönyvnek az érettségire építő szerkezete miatt teljesen hiányoznak a nem tárgyalt szerzők művei, egy-egy vers vagy novella, amelyeknél oly jó megállni egy negyedórára (például Dsida: *Arany és kék szavakkal*, egy-egy Tömörkény-, Bródy, Gelléri-, Nagy Lajos-novella, Déry: *Szerellem* stb.). A külön szöveggyűjtemény tartalmazhatná ezeket.

A tördelés is problematikus. A versek „margóra kerülnek”, gyakran két vagy három oldalra vannak elosztva, az lehet az érzésünk, mintha kevésbé fontosak lennének, mint az irodalomtörténések tárgyalása, s annak csak illusztrációi.

Nem tudok erre jó megoldást, de nem is szükséges, az élet majd megoldja. Két-három év múlva elérhető árúak lesznek az e-bookot olvasó gépek, és akkor minden gyereknek lesz egy ilyen, mindössze negyedkilós kis készüléke, amelyre bőven ráfér minden olyan mű, amely előkerülhet az irodalomórán. A gondolatot Fűzfa Balázs sugallja. Már a könyv címe is a számítógépre utal, és a *Használd az internetet!* a tankönyvsorozat egyik legerősebb üzenete. Honlapok, portálok tucatjaira hívja fel a figyelmet, kreatív és játékos feladatokban gyakoroltatja a korszerű kommunikáció eszközeit. Ennek persze veszélyei is vannak. Az internetes tartalom nem mindig megbízható minőségű, gyorsan változik, már most előfordult, hogy nem találtam a link mögött a keresett anyagot. A gyors elavulás egészen groteszk esete, hogy a vadonatúj, lényegében még használatba se vett 11. osztályos könyv az azóta megszűnt Sláger Rádió dramaturgiáját és beszédmódját elemeztetné (39., 7. feladat). Persze más adókkal ez könnyen helyettesíthető...

Időnként szerzőnk túllő a célon. A 12.-es kötetben még vigyázott arra, hogy az utasítások így szóljanak: „Nézz utána a könyvtárban vagy az interneten...” a 11.-esben már általában csak az internet maradt meg. A kitekintés és az informálódás, Fűzfa kedves szavával a „kutakodás” szinterei közül (nekem) nagyon hiányzik az antikvárium.

A szövegalkotásra való felhívások is zömében a számítógéphez kötődnek. A hagyományos esszéíráson kívül power pointos prezentációkat, kis- és nagyprojekteket kell (lehet) készíteni. Ez nagyon jól megmozgatja a tanulókat, de aki már évek óta használja a projektmódszert, azt is tudja, hogy az internet segítségével össze lehet állítani nagyszerű, csillogó anyagokat úgy, hogy közben a lényeg egyáltalán ne érintse meg a készítő, sőt gyakran egyáltalán ne is értse, amit prezentál. Igaz, hogy a hagyományos kiselőadásnál sem volt ez másképp.

Az irodalmi tankönyvek esetében a szerzők és a művek kiválasztása, pontosan kihagyása szokta a leghevesebb indulatokat kelteni. Vég nélkül szokás sorolni, ki mindenkinek kellett volna még benne lennie a tankönyvben. Ez nem is indokolatlan, ha meggondoljuk, hogy aki teljesen kikerül a középiskolai kánonból, az gyors feledésre van ítélve (Kisfaludy Sándor, Tompa...).

Fűzfa könyvei nagyon sok szerzőt említenek, mert ígéretét teljesítve sokat és izgalmasan foglalkozik hatásokkal, reflexiókkal, vitákkal, allúziókkal, utóélettel, újraírással, paródiával. Hogy egy példát hozzak: a József Attila-fejezetben verssel vagy versrészlettel szerepel Radnóti, Takács Zsuzsa, Németh P. István slágeríró, Baudelaire, Petri, Tózsér, Parti Nagy Lajos, Vajda János, Nagy László, Hizsnyai Zoltán, Orosz István. Ez nagyszerű, izgalmas, inspiráló – de sok. Néha jó lenne egyedül maradni a költővel...

Rendkívül ügyesen oldja meg a szerző, hogy a bevezető fejezetekben, és másutt is, a portréknál, a *Ráadás* címet viselő fejezetekben szerepeltessen olyan alkotókat, akiknek nem jut portré. Így kap helyet Illyés Gyula, Németh László, Szabó Magda és sokan mások. Állandó társ Orbán Ottó, Kovács András Ferenc, Varró Dániel és Hizsnyai Zoltán.

Nagyon gazdag a határon túli irodalmi anyag, a gyakorló tanárok is sokat tanulhatnak belőle. A legjobb értelemben véve a vidéki Magyarország tankönyve ez, az irodalmi történések helyszínei a magyar kisvárosok, ahol előadják, értelmezik, felolvassák, kommentálják, blogolják, újraalkotják a műveket, lelkes tanárok és diákkörök jelennek meg, a posztmodern irodalmi reflexió népmozgalomnak tűnik fel. Itt jegyzem meg, hogy a nevek, a hivatkozások burjánzása miatt is a hasznos fogalommutató mellé feltétlenül szükségesnek tartom a névmutató elkészítését.

Olyan szerzőt, akire azt mondanám, hogy fölösleges, nem találtam a könyvekben. Nyilván van, akinek a hiánya fájjalható. Hadd fogalmazzak úgy, hogy ha én tanítanék ebből a könyvből, akkor nem hagynám említés nélkül például Bulgakovot, Vas Istvánt vagy Temesi Ferencet. Ismétlem, a szerző maga szólítja fel a tanárt a változtatásokra, a cserékre.

Fűzfa Balázs nemcsak mer, akar is szubjektív tankönyvet írni. Régiója, Nyugat-Magyarország, elsősorban persze Szombathely, kitüntetett helyet és figyelmet kap a könyvben. Tekintsük jóindulattal ezt úgy, hogy más régiók tanárainak azt sugallja, ilyen módon építhetik be saját régiójuk irodalmi emlékeit.

Irodalomelméleti mestereinek fogalomhasználatát időnként talán túlságosan abszolutizálja. Az elmúlt évtizedek irodalmának központi fogalma a *posztmodern*. Ez természetesen rendben is van, de túlzás, hogy *minden* elődöt (Vörösmarty, Petőfi, Arany!) és kortársat az és csakis az jellemezzen, hogy mennyiben posztmodern, még ha a legújabb szakirodalom el is játszik ezzel a gondolattal. Ez a terminus a parttalan használat következtében kiüresedhet, kicsit hasonlóná válhat az én középiskolás koromban használt *realizmus* fogalomhoz.

A magyar kultúra 1948 és 1989 közötti időszakát a *megszakítotttság* koraként, indulatosan, a jogosnál véleményem szerint negatívabban értékelve, a kor számos fontos történést nem említve teszi zárójelbe. A 43. oldalon egy sor szerzőről állítja,

hogy a hatvanas években hallgatásra voltak itthon ítélve. Természetesen e szerzők ellenzékiek voltak, valóban nem publikálhattak szabadon, ám tény, hogy az említetteknek, vagyis Nemes Nagy Ágnesnek 1967-ben, Pilinszkynek 1964-ben és 1970-ben, Weöresnek szinte évente (*Merülő Saturnus*: 1968!) jelent meg kötete (nem mesék és nem fordítások), Mészöly alapművei pedig 1967-ben és 1968-ban jelentek meg. Az alapvető értékelésen nem kell változtatni, de az árnyalatlan, pontatlan megállapításokon igen.

Van néhány pontatlan megállapítás a könyvekben. (Például: [Babits] „A Nyugat főszerkesztője volt évtizedekig...” *Irodalom 11*, 124.), és van egy pár (nem túl sok, nem túl jelentős) tárgyi tévedés. Úgy döntöttem, hogy ezeket nem sorolom fel e recenzióban, hanem elküldöm a szerzőnek, hogy a következő kiadásban javíthassa.

Nem tudom nem megemlíteni viszont, hogy súlyos tévedésnek érzem, hogy a „L'art pour l'art az avantgárd irányzatok egyik alapelve” lenne (*Irodalom 11*, 40., 213.). Azt hiszem, ez még magyarázatot sem igényel e hasábokon. Egyáltalán, az avantgárd nagyon szerény helyet kap mint olyan epizód, amelynek el kell múlnia, hogy végre bekövetkezessen a posztmodern korszak... Viszont hogy Babits *Mozgófényképe* a futurizmushoz sorolható (*Irodalom 11*, 237.), ezt a különös megállapítást több internetes enciklopédiában is megtaláltam. Fogalmam sincs, ki találta ki, de csacsiságnak tartom. A verset a szerző (részletekben) közli a Babits-fejezet végén, de mintha nem észlelné metsző iróniáját. Fűzfa Balázs indulata és (egyébként nagyon pozitív) kommunikációra törekvése időnként groteszk eredményt hoz. Az egyik feladat például így hangzik: „Mit gondolsz, miért akadályozták meg politikai okok az 1960–70-es években Magyarországon a modern irodalomelméleti kérdések, nézőpontok, horizontok, kutatói módszerek előtérbe kerülését? Kérdezd meg szüleidet, nagyszüleidet!” (*Irodalom 12*, 68., 3. feladat.) Néha elköveti a lelkes tanár típushibáját: kérdez valamit, egyúttal szájba is rágja a megoldás lényegét, az értékelést. (*Irodalom 11*, 234., 3. feladat.) Szerzőkkel és művekkel kapcsolatban gyakran szabad utat enged rajongásának, és ez nem mindig tesz jót az adott témának. Magam is nagy híve vagyok (úgy is, mint bridzsversenyző) Ottliknak és nagyregényének, az *Iskola a határonnak*, bár eredményesen tanítani csak nagyon ritkán, a legjobb osztályokban tudtam. Az a hozsannázás, amiben ez a tankönyv részesíti a szerzőt, határozottan árt neki, kontraproduktív. Ebből vissza kellene venni. Régi megfigyelés egyébként, hogy a tanár gyakran épp azt nem tudja eredményesen tanítani, amit jól ismer, és nagyon szeret, mert hiányzik a szükséges távolságtartás. (Hasonlóan túlrajongottnak érzem a 11.-es könyvben a *Hajnali részegséget*.)

Mindent egyszerre nem lehet. Fűzfa könyvében van sok izgalmas, inspiráló kitekintés, vitára ingerlő megállapítás, ötlet, játék, párbeszéd a diákokkal, isme-

ret is van bőven. Nincs benne lélektani szempontú műelemzés. A Mérei Ferenc által elemzett irodalmi implikációra kevésbé fogékony. Ki is kerüli azokat a műveket, ahol erre szükség lenne (*Utolsó szivar...*, *Fürdés*, *Találkozás egy fiatalemberrel* stb.). Ezért is volt csalódás számomra a Dosztojevszkij-fejezet. Az igazság kedvéért hozzátenném: a legtöbb fejezet kiváló, nagyon színvonalas. A Pilinszky-portrét például nagyszerűnek érzem. Az Oblomovról nagy kedvvel írott fejezet újrafelfedezés értékű. Kiváló ötlet, hogy alapszövegek (a 11.-es könyvben a *Tanár úr kérem*, a 12.-esben az *Iskola a határon*) futnak az oldalak tetején, jelezve, hogy mégiscsak a nagy mű az, ami a lényege ennek az egésznek.

Összefoglalva: a tankönyvsorozat eddig megjelent két kötete jó és használható. Gimnáziumban mindenképpen, más típusú középiskolában – talán. Azt javaslom a tanároknak, hogy tanulmányozzák, és ha úgy ítélik meg, hogy stílusuknak, törekvéseiknek megfelel, rendeljék meg, próbálják ki. Ez természetesen rengeteg munkával, és az eddigi tanítási gyakorlat jelentős átalakításával jár majd. Ennek ellenére érdemes belevágni.

(*Krónika Nova*, Budapest, 2008, 2009.)

Hegedüs Béla: *Prodromus:* *Kalmár György (1726 –?) világáról*

A 18. századi magyarországi művelődés talán egyik legkülönösebb és leginkább félreértett alakjának, Kalmár Györgynek a munkásságát nem sokra méltatta sem kortársainak ítélete, sem pedig az irodalomtörténet-írás: meg nem értés és elutasítás fogadta. Kárhoztatták döcögő hexameterai, műveinek tartalmi zavarossága miatt; személyében pedig elhanyagolt, különöc „phantastát” láttak, sőt Weöres Sándor tanulmányában egyenesen őrülnék nevezi, akinek írásaiban nem érdemes értelmet keresni. Ezen előítéletek, leegyszerűsítő vélemények helyett Hegedüs Béla 2008-as kismonográfiája széleskörű levéltári kutatásra alapozva teszi meg az első lépéseket afelé, hogy átalakítsa a Kalmárról kialakult képet.

Kalmár irodalmi és tudományos munkásságával ugyanis eddig nem vetett komolyan számot a hazai művelődéstörténet. Kazinczy, majd Toldy Ferenc elutasító ítélete kijelölte Kalmár helyét a kánonban, vagy inkább azon kívül, és Weöres fent említett véleménye is inkább gátolta, mintsem elősegítette a 18. századi tudós értékelését: jellemző az érdektelenségre, hogy egyik főművének hasonmás kiadása (!) is rossz címmel jelent meg. Először Balázs János tárgyalta hosszabban nyelvelméletét az 1987-es *Hermész nyomában. A magyar nyelvbölcselet alapkérdései* című művében; majd az 1994-ben Debrecenben rendeztek Kalmárral foglalkozó konferenciát, 2000-ben pedig Szelestei N. László forrásgyűjteményének megjelenése hozott jelentős előrelépést a Kalmár-kutatásban. Nagyobb terjedelmű tanulmány, monográfia azonban még nem született – egészen Hegedüs Béla 2004-es PhD-dolgozatáig, amelynek átdolgozott változata jelent meg 2008-ban.

Pedig Kalmár György valóban nagyobb figyelmet érdemelne. Nemcsak azért, mert *Valóságos Magyar ABC* című műve a második leghosszabb magyar nyelven írt hexameteres költemény, hanem azért is, mert ő is – hasonlóan több 17–18. századi nyelvfilozófushoz – olyan általános nyelvet akart alkotni, amely megkönnyítheti az eltérő anyanyelvűek között a kommunikációt. Maga Kalmár is tudatában volt annak, hogy terve nemzetközi kontextusba illeszkedik, és nagy

hangsúlyt fektetett rá, hogy a külföldi tudományos közönséggel megismertesse azt: három nyelven (latinul, olaszul és németül), valamint három helyen (Berlinben és Lipcsében, Rómában, valamint Bécsben) jelentette meg; s ehhez, illetve a terjesztéshez (amint ez a monográfia forrásmellékletéből kiderül) a korabeli európai és amerikai tudósok segítségét kérte. Így Kalmár egyike azon kevés 18. századi írónknak, akit nemzetközileg is számon tartottak. Kapcsolatban állt Emanuel Mendez da Costával, a Royal Society of London könyvtárosával; Thomas Birchsel, a Royal Society titkárával; Ezra Stilesszal, a Yale College későbbi elnökével; a firenzei Antonio Francesco Gorival, a Museum Florentinum szerkesztőjével; a svájci történésszel, Johann Jakob Breitinggerrel; valamint a híres matematikussal, Johann Heinrich Lamberttel.

Az ismertetést a könyv végén kell kezdenem, a monográfia egyik legnagyobb erénye ugyanis éppen ezeknek az eddig ismeretlen forrásoknak a feldolgozása, közreadása, mivel ezekből Kalmár életének számos új részletére derült fény, így a szerző felvázolhatta Kalmár intellektuális életrajzát. Mindez azonban nemcsak öncélú életrajzírás, hanem művelődésszociológiai jelentősége van, hiszen az olvasó képet kaphat belőle egy, a 18. században élt protestáns értelmiségi állandó mecénáskereséséről, külföldi tudósokkal fenntartott kapcsolati hálójáról, illetve arról, hogy egyáltalán hogyan vette fel a kapcsolatot külföldi nyomdákkal, milyen pártfogók segítségével járta be Itáliát; valamint a levelezésben felmerülő témákról: a külföldi tudósok kíváncsiak a magyarországi és az erdélyi oktatás helyzetére, a tudomány állapotára Európának ebben a szegletében, és gyakran kérnek könyveket Kalmáron keresztül saját vagy egyetemük könyvtára számára.

A monográfia szerényen előtanulmányként ajánlja magát a további Kalmár-kutatáshoz – mindenesetre alapos előtanulmány. Az írói életrajz nem véletlenül szerepel a monográfia középpontjában. A szerző – némi mentegetőzéssel – már bevezetésében épp azt ígéri, hogy „ennek a könyvnek Kalmár György a főszereplője, nem pedig a művei” (6.); mégpedig azért, mert Kalmár munkásságának a recepciójában is nagy szerepet játszik az író jelleme. Különbsége miatt az utókor valóban többet foglalkozott Kalmár külsejének elhanyagoltságával és személyiségének furcsaságával, mint műveinek megértésével. Ugyanakkor az íróról mint személyről kialakított kedvezőtlen kép szorosán összekapcsolódik a szerző műveinek leértékelésével. („Ha azt állítom, hogy a szerző örült volt, nyilván a műveiben is megtalálom ennek nyomait.” 97.) Ahhoz tehát, hogy Kalmár művei megfelelő helyükre kerüljenek, először tisztában kell lennünk, mi az, ami az író személyiségének megítéléséből rakódott rá a művek értékelésére. Hegedüs könyvének éppen ez az alaphelyzete okozza kissé paradox jellegét. A szerző ugyanis úgy tulajdonít jelentőséget Kalmár munkásságának, hogy azzal ebben a tanulmányban nem foglalkozik. Így azonban hiányt érez az olvasó, hiszen éppen az

nem derül ki a tanulmányból, hogy miért lenne érdemes Kalmárnak a kánonban kiszabott helyét újragondolni. Erre a hiányra maga Hegedüs is utal, ezért is nevezi a monográfiát előtanulmánynak, amely előkészíti a később megírandó, az életművet újragondoló munkát.

A jelen Kalmár-életrajz, bár a monográfia szerzőjének módszere – saját bevallása szerint – olykor a 19. századi történettudományt idézi, mégsem nélkülözi a módszertani megfontolásokat. Először is a szerző tisztában van azzal, hogy az írói életrajzot az irodalomtörténész alkotja meg, és a válogatásnak, az adatok elrendezésének és a retorikának nagy szerepe van annak végleges kialakításában. („Hitelességről szó sem lehet, hiszen a véletlen és saját *szerzői szubjektumom önkénye* rendezi személlyé a forrásokat.” 23.) Másrészt nem tartja öncélúnak az életrajzot, mivel ezzel közelebb kerülhet a szerzői szándékhoz, amelynek feltérképezésében pedig a mű megértésének egyik kulcsát, pontosabban szólva a mű első kontextusának felderítését látja. Emögött az az elméleti megfontolás áll, amelyre Hegedüs Béla is utal: a romantika előtti korok irodalma annyira távol került korunk horizontjától, hogy azok megértéséhez az irodalomtörténésznek „meg kell próbálnia felépíteni és magyarázni egy, a szerzői akarathoz és a mű születésének elsődleges kontextusához lehetőség szerint közelítő olvasatot, jelentést”. (23.) Harmadrészt figyelembe veszi, hogy sem az író saját magáról szóló megnyilatkozásai, de a külső szemlélők jellemzése is mindig tárgyilagosak: az előbbiek esetleg az írónak a saját magáról kialakított kép eszközéül szolgálnak, az utóbbiakat pedig akár az író ellenfelei maró gúnyná torzíthatják.

A monográfia három részből áll: az elsőben Kalmár műveit ismerteti a szerző, a másodikban magával az íróval foglalkozik, míg a harmadikban a befogadástörténetet tárgyalja. A szerző hangsúlyozza, hogy a romantika előtti kor művelődés-felfogásában nem vált el élesen egymástól filozófia és irodalom: ez érezhető Kalmár művein is, hiszen a ma irodalminak tartott kód (a figuralitás) értekező művekben jelenik meg. Ez azonban nem volt szokatlan: éppen ebben a korban élte utolsó virágkorát a nagy hagyománnyal rendelkező tanköltemény, s ebbe a műfajba Kalmár *Valóságos Magyar ABC*-je is beletartozhat. A monográfia első részében Kalmár minden művének rövid tartalmi kivonatát, keletkezési és megjelenési idejét és körülményeit ismerteti a szerző, valamint kitér a modern kiadásokra is.

A monográfia legterjedelmesebb része – a bevezetésben ígérték szerint – magával Kalmár Györggyel foglalkozik: először a külső szemlélők leírásait foglalja össze az író külseje és jelleme szerint, majd Kalmárnak saját magára vonatkozó megjegyzéseit, végül pedig azt mutatja be, hogy milyen szerepe volt a fiziognómiának a korabeli leírásokban. A szerző szerint Kalmár György elhanyagolt külsején meglepődtek, akik először találkoztak vele, mivel nehezen egyeztették össze a művekből ismert Kalmárt a valóságos figurával (30.), jellemében pedig egyesek

a tehetségét ki nem használó különcöt, mások pedig örült zsenit láttak. Hegedüs Béla kiválóan illusztrálja, hogyan működik a kánonból való kirekesztés folyamata: a művek meg nem értését a szerző zavarosfejjűségével magyarázzák, szerző és mű leértékelése végérvényesen összekapcsolódik, ez pedig újabb érv emellett, hogy az író életrajzának vizsgálata fontos szerepet játszhat a kanonizációs folyamatok megértésében.

A monográfia egyik legjelentősebb újítása az eddigi Kalmár-életrajzokhoz képest, hogy szövegszerű utalások és a tudós kapcsolatai révén összefüggésbe hozza Kalmár működését a pietizmussal. A bizonyítás elég valószínű: egyrészt Kalmárnak saját magára vonatkozó megjegyzései (elsősorban az 1763-as egyházfegyelmi eljárást követő lelki újjászületése), valamint különböző műveiben megjelenő vallási terminológia meglepően egyezik a pietizmus fogalmi rendszerével (*purgatio, illuminatio, unio mystica*). Másrészt pedig egyik külföldi levelezőpartnerének Dániel István és lánya, Polyxena, egy-egy pietista szellemben keletkezett könyvét ajánlja figyelmébe. (82–83.) Harmadrészt kapcsolatba hozhatók a pietizmussal Kalmár hallei kapcsolatai is: 1767-ben itt adja ki héber nyelvtanának görög változatát, illetve utazásai során találkozhatott Stephan Schultzcal, aki pietista prédikátor volt.

A monográfia utolsó fejezete Kalmár műveinek recepcióját tárgyalja. Bár a szerző többször leszögezi, hogy ebben a könyvben nem kíván részletesebben foglalkozni Kalmár nyelvelméletével és műveivel, első látásra mégis hiányzik ez a rész, hiszen a művek recepciójának értékelése nehezen képzelhető el maguknak a műveknek az ismertetése nélkül. Mivel azonban Kalmár műveit szinte teljes meg nem értéssel fogadják, ezért az, hogy a szerző nem ismerteti Kalmár gondolkodását, nem okoz gondot a fogadtatástörténet tárgyalásánál.

Hegedüs Béla cáfolja, hogy a *Prodromust* egyáltalán ne ismerte volna a közvetlen utókor, bár tény, hogy Kalmár irodalmi teljesítményét Rájnistól Kazinczyig senki nem tartja sokra, nyelvelméletét pedig nem értik. Általában csak a deákos verselés elterjedésének vonatkozásában említik meg, amennyiben a 18. században az elsők közt, és igen sokat írt hexameterben. Végül ezt, illetve különc személyiségét őrizte meg az utókor irodalmi tudata.

Hegedüs Béla monográfiája megkerülhetetlen alapműve a jövőben Kalmárral foglalkozni kívánók számára, kiválóan összefoglalja, amit az író életéről és recepciójáról tudni lehet, széleskörű kutatáson alapszik, amelynek eredményeként több eddig ismeretlen forrás lát napvilágot. Szervesen illeszkedik a 18. századi tudomány- és művelődéstörténet kutatásába, amelynek már így is egyik nagy hiányosságát pótolja.

(*Argumentum, Budapest, 2008.*)

Babits Mihály levelezésének kritikai kiadásáról

Egy sok műfajú szerző életműkiadása, kivált kritikai összkiadása számos nehézséggel jár. Minél hosszabbra nyúlik az előkészítő és kivitelező munka, annál több és változatosabb akadály léphet fel, s ami még fontosabb: a zavarok a legapróbb – ámde következményeikben jelentős – technikai részletkérdésektől a legátfogóbb koncepcionális problémáig terjedhetnek.

A magyar klasszikus modernség egyik legfontosabb, legszélesebb műfaji spektrumú és legnagyobb hatású alakjának, Babits Mihálynak napjainkban is folyó életműkiadása már az ötödik nekirugaszkodás a kétségtelenül roppant feladatnak. Az első sorozatot az 1930-as években még maga a költő ellenőrizte: úgy állította össze anyagát, és aszerint mellőzte bizonyos (típusú) műveit, ahogyan és amilyenek láttatni akarta magát az utókor szemében. Önkanonizációjába nem férhetett bele példának okáért két korai színdarabja, *A Simóné háza* és *A második ének*, a század eleji magyar drámaírás e két merőben különböző dramaturgiai kísérlete, melyeknek, mondhatni, épp a most szóban forgó kritikai összkiadás *Drámák* című gyűjteménye szolgáltatott igazságot. A második kísérlet csupán egyetlen kötetnyi torzó maradt: ez az 1945-ös Franklin-kiadvány azonban, amely a *Babits Mihály Összes művei* címet viselte fedelén, a lírai életmű, valamint az *Írás és olvasás* című tanulmánygyűjtemény szöveggondozásával – amely jórészt Török Sophie gondosságát dicséri – maradandó értéke lett a Babits-filológiának. A *Babits Mihály Művei* sorozatcímmel 1957 és 1961 között megjelent hat kötet kevés újdonsággal szolgált – kiváltképp szembeötlő ez a negatív egyenleg, ha arra a csaknem évtizedes kényszerszünetre gondolunk, amelyben a Nyugat egyik vezéralakját és vezető elméjét a művelődéspolitikai úgyszólván kiszorította a könyvkiadásból. A recepció folyamatosságát – rendületlen filológiai búvárkodással is – csupán két-három irodalomtörténész tartotta fenn: közülük a leglelkismeretesebb munkát sokáig Keresztury Dezső végezte.

Ez a kissé bátortalan kezdeményezés tehát viszonylag csekély eredménnyel zárult. Újabb évtizedeknek kellett elmúlniuk ahhoz, hogy a fiatalabb kutató-nemzedék egyik legfelkészültebb alakja, Belia György 1977-ben megindítsa és a nyolcvanas évek közepére ki is teljesítse a *Babits Mihály Összegyűjtött Művei* című könyvsorozatot, amely már méltónak bizonyult az életműhöz. Ennek a kollekciónak mindenképp az 1978-as, kétkötetes *Esszék, tanulmányok* a legtöbb „újdonsággal” szolgáló s legemlékezetesebb tagja: végre azt a babitsi műfajt reprezentálhatta, melyet az addigi ideológiai irányítás a legmakacsabbul zárt el az újabb olvasóközönség elől.

A nyolcvanas évek eleje táján azután megkezdődött a Babits-kutatás és -kiadás máig tartó virágkora. Gál István, Éder Zoltán, Téglás János és mások – nem mellékesen: fiatal, alkalmi kutatói közösségek – garmadával adták ki az életmű kevésbé kanonizált szövegcsoportjait is: levelekből, nyilatkozatokból, feljegyzésekből, családi vagy épp bírósági dokumentumokból összeállított gyűjtemények sorjázta egymás után. Most példázunk mégis két idősebb kutató munkájával azokat a gyűjteményeket, amelyek még bizonyos zsurnalisztikai „szenzáció” egyszerre jótékony és ártalmas bélyegét is magukon viselték: Belia szerkesztésében, 1980-ban a Szépirodalmi közzétette a *Beszélgetőfüzetek* két vastos kötetét (némi ízlésbicsaklással a *Műhely* című sorozat tagjaként), az évtized legközepén pedig a Magvető másfél száz lapon csupa kiadatlan verset foglalt össze, *Aki a kékes égbe néz* címmel: ezt a gyűjteményt Melczer Tibor gondozta. Az aktuális, illetőleg a kritikai, irodalomtörténeti figyelem bántó fáziskülönbségét mutatja, hogy e két összegzés egyike sem ébresztette föl eléggé a szélesebb körű „szakma” értelmezői figyelmét; az úgynevezett „Babits-kutatás” bennfentesebb körein kívül nemigen vertek nagyobb hullámokat.

A recepciótörténet mégoly hevenyészett földidézésében is utalnunk kell azonban két könyvnyi arányú, a babitsi líra alakulástörténetének egészére reflektáló, elemző monográfiára: Nemes Nagy Ágnes könyvére, *A hegyi költőre*, valamint Rába György terjedelmesebb és „tudományosabb” igényű munkájára, a *Babits Mihály költészetére*. Az utóbbinak az alcíme (1903–1920) ugyan csak a lírai pálya első felének monografikus feldolgozását ígéri, sokrétű, sokirányú vizsgálódás-módja és roppant anyagismeretre támaszkodó nyitott távlattechnikája azonban az egész *életmű* mint irodalomtörténeti egység meggondolt képzetét tárja fel. Bár a szakmai-szaksterű másodrecepcióban Rába György műve egy időre maga mögé utasította *A hegyi költő* vállaltan „esszéisztikusabb” fejtegetéseit, harmadfél évtized elteltével különös mód Nemes Nagy Ágnes munkája látszik elevenebbnek, megszólítóbbnak és megszólíthatóbbnak. Rábának valóban rendkívüli teljesítménye zártabbnak és zárkózottabbnak rémlik: ennek alighanem az az oka, hogy elemzéseinek elmélyült alaposságával rácsfolt ugyan az évtizedekig uralgó ideoló-

giai önkényeskedésekre, ám a lírai beszéd nyelvi autonómiáját ezúttal a filozófiának, elsősorban némely ismeretelméleti-logikai koncepciónak rendelte alá: a versek kétségtelenül csodálatraméltó és mintegy *szuggesztív meghallásának* eseményeit nemritkán Carlyle, Schopenhauer, William James vagy Bergson mindenkor kézenlétben tartott, mögöttes rend- vagy módszeréből származtatta. Az *eredet* és az *eredeztetés* ezen nyomatéka, ma legalábbis úgy rémlik, nemigen segítheti akár csak a lírai *œuvre* újraértelmezését sem. – Ilyesfajta ösztönzésekre pedig szükség mutatkozik, minthogy az 1990-es évek elejétől a Babits-értés, illetve -értelmezés igényei és eljárás módjai megkoptak, kimerültek; a babitsi költészet inkább csak klasszifikáló műveletek tárgyává lett, mígnem klasszikus és kései modernség közös határvidékén valamiféle senkiföldjére jutott. A legutóbbi néhány évben viszont – nem függetlenül a Nyugat szellemi horizontjára irányuló újfajta és ígéretes vizsgálódásoktól – újraéledni látszik az értelmezés igénye, egyelőre talán inkább a korai líra még jócskán homályban rekedt, föl nem mért nyelvi potenciálja iránt.

A kutatásnak ezek a végső soron egymást erősítő impulzusai és folyamatai a múlt század utolsó évtizedében a lehető legtermészetesebben torkolltak egy kritikai kiadás megteremtésének modellállításába, illetőleg megvalósításának praktikus előkészítésébe. A Babits kritikai kiadás azonban már a kezdet kezdetén két ágra tagolódott, azaz két, egymástól mindinkább elszakadó és mostanra már végképp függetlenedett (és elszigetelődött) intézményi háttér szerint mintegy kettévált. Ebből a valószínűleg kényszer szülte meghasonlásból még irodalomtörténeti haszon is származhatott volna – hiszen úgy rémlik, végképp bealkonyult a tömbösített, egycentrumú, egységes elgondolású és ilyenformán zártásra, véglegeségre számot tartó tudományos szövegkiadásoknak –, ám egyelőre csak az egyik „ág” működését tapasztaljuk; a versanyagból még egyetlen kötet sem jutott el a nyilvánossághoz.

A most szóban forgó („próza”) kutatócsoport, illetve -műhely viszont jelen-tekenyen előrehaladt a munkájában. Közzétették a regények, valamint a drámák kritikai kiadását, valamint 1998-tól 2009-ig megjelentettek hat levelezéskötetet, másként számítva: ezernyolcszázötvenkét Babits által, illetőleg Babitsnak írt levelet. Ebbe a mennyiségbe – helyesen és az újabb nemzetközi gyakorlattal is összhangban – belefoglalták az elveszett, ámde valamely fennmaradt válasz, esetleg harmadik forrás alapján bizonyíthatóan létezett iratokat is; s magától értődik, hogy a „levél” fogalmába itt beletartozik mindenfajta írásos és a postára (vagy küldöncre) bízott üzenet, az elbeszélés vagy tanulmány terjedelmű episztolától a háromszavas táviratig vagy emlékeztető följegyzésig.

„Babits Mihály levelezése mintegy 10 000 tételt jelent” – közli a teljes sorozat szerkesztője, Sipos Lajos, az alsorozat első kötetének jegyzetapparátusát bevezető, igényes tanulmányában (Babits *Levelezése 1890–1906*, 320).

A babitsi próza kritikai kiadásának nálunk szokatlanul gyors ütemű haladása – szinte évenként egy kötet – javarészt sorozatszerkesztőjének köszönhető. Sipos Lajos ritka szervezővel építi kutatói, kritikai életművét, ezt a „szerény” életművet, amelyben nem a saját dolgozatok, könyvek dominálnak – bár ez utóbbiak mindegyike fölfedező erejű, önálló kutatásokon alapuló munka –, hanem a szerkesztői, sőt szervezői tevékenység: ennek folyamatában immár a második, sőt hovatovább a harmadik nemzedék filológiai-szövegkutatói tehetségeit készíti föl erre a kevés dicsőséget, még kevesebb, pénzre váltható babérlevelet hozó, de sajátos örömmel, „sikerélményekkel” kecsegtető munkálkodásra. És úgy rémlik, a fiatal kutatók jóval kevesebb csalódást okoznak neki, főként pedig jóval kevesebb akadályt gördítenek útjába, mint a „külső körülmények” kifejezésben összefoglalható anyagi, szervezésbeli, bürokratikus, technikai és taktikai bonyodalmak és viszontagságok, melyekre a kötetek olvasói pusztán a kiadó cégek változékonyságából következtethetnek: a hat kötetet négy kiadó gondozta, némelyik egy-két kötetnyi kihagyás után folytatta misszióját. Nem túlzás, nem is fedezet nélküli retorikai fordulat, hogy a Babits-sorozat Sipos Lajos tántoríthatatlan elszántsága és szorgalma nélkül egyszerűen nem létezne – valószínűleg még összesen két kötete sem.

Nemhogy a sorozat valamennyi kötetéről, de a máris hatalmasra növekedett levelezésanyagról sem lehetséges számot adni egy akár még terjedelmesebb recenzió, beszámoló keretei között sem. Ezúttal tehát valóban mindössze néhány jelzésre kell szorítkoznom, fölvetve egy-két problémát, amely nem megoldásra, hanem inkább többoldalú megközelítésre és tapasztalatcserére vár.

Az írásbeli üzenetek közlésmódja az eredeti szövegek külső alakját követi (keltezés, megszólítás, elköszönés, aláírás elrendezése), s így vizuális sugallata is van, „látható nyelvként” is olvasható. A bizonyos korlátok között érvényesíthető „betű szerintiség”, azaz betűhív, központozást, helyesírást őrző nyomtatás, „szemlére bocsátás” (mondaná Ingarden) mind korra, mind társadalmi rétegre-körre, mind egyénre jellemző, igen értékes kísérő információkat nyújt (valamelyest az élő metakommunikatív tevékenységgel rokonítható). Többé-kevésbé egyezményes, javarészt kettős jelek utalnak az egyes kézírás műveletekre. Egyetlen ilyen szimbólum akad, amelynek megfejtésében kissé elbizonytalanodhatunk. A « » jelek funkcióját az első kötet így magyarázza: „Az áthúzáson belül külön is áthúzott, de olvasható vagy kikövetkeztethető rész.” (304.) A további kötetek megismétlődő kódfejtései azonban már rendre így fogalmazzak: « » – „A kézirat olyan betűtvesztései állnak e jelek között, amelyeket az írója nem áthúzással javított, hanem másik betűt írt helyette.” A második magyarázat talán még elődjénél is ködösebb, és számos konkrét szöveghelyen okoz bizonytalanságot. Legfőképpen a kötetekhez mellékelte képanyagban látható eredeti írások egyik-másik helye segíthet hozzá a megfejtéshez.

Sem a sorozat szöveggondozása, sem magyarázó jegyzetanyaga nem függetleníthető bizonyos előzményektől, melyek sokrétűen, több irányból olvasható kontextust formálnak köréje. Jónéhány levél már megjelent különböző kiadványokban: a Belia szerkesztette Babits–Juhász–Kosztolányi *Levelezésében* (1959), a Móricz–levelezés két kötetében (s. a. r. F. Csanak Dóra, 1963), a Juhász Gyula kritikai edíció levelezéskötetében (Péter László – Belia György, 1981), valamint a Réz Pál által összeállított, kevésbé tudományos igényű Kosztolányi–kötetben, a *Levelek – Naplók* gyűjteményében (1996). Ezen szövegforrásokon kívül még számos „tematikus” válogatás jelent meg, egy részük nem mellékesen már a Babits kritikai kiadás előzményeként: például *A Babits család levelezése*, mely 1996-ban látott napvilágot, Buda Attila gondozásában. Még régebből ismerheti a szakmai közönség Babits Mihály és Szilasi Vilmos levelezését, nem olyan régről pedig (és talán nem is csak a szakmai közönség) a Csinszkával váltott üzeneteket.

Ha összevetjük egy-egy levélnek különböző kiadásokban közölt szövegét, itt-ott persze (akár meglepő) eltérésekre bukkanhatunk. Juhász Gyulától Babitsnak szól az a levél, amelyben a szakolcai tanár „szeretettel gondol [...] Dante hatalmas nachdichtere”. A jegyzet utal a korábbi edíciók *nagydichter* változatára, és jogosan javítja az „utánköltő, fordító” jelentésű német szóra (Babits *levelezése 1911–1912*, 398.). Az ilyenféle, elkerülhetetlen hibáknál, elvétéseknél fontosabb azonban a *levélmű* olvasásának többféle lehetséges kontextualizációja. Miként nem mindegy, hogy Baudelaire valamely versét *A romlás virágai* című magyar nyelvű kötetből olvassuk, vagy például éppen Babits „kisebb műfordításainak” egyik vagy másik gyűjteményéből, úgy a levelek is más-más jelentőségre, sőt jelentésre tesznek szert, aszerint, hogy melyik (kinek szentelt) sorozat darabjaként tanulmányozzuk őket. Az irodalmi (határ) műfajok közül is talán a levél teszi legnyilvánvalóbbá, hogy minden nyelvi s irodalmi jelentés viszonyjelentés és viszonylagos szignifikáns.

Más (és közvetlen szinten kényesebb) kérdés, hogy a rendkívül gondos közlés és jelölésrendszer miképp fér meg a helyenként megsűrűsödő sajtóhibákkal. Néhol egyszerűen eldönthetetlen, hogy a levélíró idioszinkráziáját olvassuk-e, vagy közönséges nyomdai betűcserével állunk szemben. Ha pedig már szóba kerültek a sajtóhibák, kénytelen vagyok megemlíteni az életműkiadás egyik izgalmas és fölfedező érvényű kötetének, a *Drámáknak* bántó anomáliáit: ennek a kiadványnak épp a főszövegét számos sajtóhiba terheli.

Föl kell még hívnunk a figyelmet a sorozat jegyzetanyagának néhány gyakorlati, azaz a sajtó alá rendezők szövegét terhelő furcsaságára – ha nem mindig könyvelhetők is el „hibákként” a kiemelt példák. Az alább szóvá tett jelenségek azonban egytől egyig típuszerűek, azaz hozzájuk hasonló esetek seregestül fordulnak elő.

Kosztolányinak 1911. február 18-án kelt ama leveléhez, mely röviden, de nyomatékosan utal barátságuk „romlandó” voltára, a „magyarázatok” jegyzet rész a következő kommentárt fűzi: „BM és Kosztolányi egyetemi éveik alatt és után gyakran váltottak levelet, de barátságukat egyszerre jellemezte a másik követése és a különbözni akarás. Irodalomról, művészetről vallott felfogásuk fokozatosan távolodott egymástól. Míg BM alkotás és alkotó összefüggését, a művek filozófiai megközelítését vallotta, addig Kosztolányi nézőpontja tisztán esztétikai volt (Babits 1998, 349.)” Ez utóbbi, zárójeles utalással az a baj, hogy a *Levelezés* első kötetét, amelyre hivatkozik, az apparátushoz tartozó rövidítésjegyzék emígy tünteti fel: „BML 1890–1906”. Tehát a „Babits 1998” jelölés feloldását hiába is keresnénk. – Tartalmi szempontból (persze kritikai kiadásban a jelölő kódok használata is „tartalom”...) azon akadhatunk fenn, hogy kinek szól egyáltalán az eléggé elhasznált elemekből összerótt, túl sommás tájékoztatás.

A kiadványsorozatnak, mint jeleztük, volt néhány előzménye: például a Négyesy-szemináriumon megismerkedő három költő levelezésgyűjteménye, illetve külön-külön – nem is szükségképpen szövegkritikai igényű – levelezéskötetek. A Babits-sorozat első kötetbeli, nagy közös jegyzetbevezetője közli, hogy „[a] megjelenésre vonatkozó információk között szerepeltetjük a levelek korábbi közléseit, feltüntetve külön az esetleg részleges vagy téves (hibás) publikálás tényét is. Mivel a korábbi közlések [...] nem mindig tartották be a közreadás előírásait, ezért kerülhet sor helyesbítésre, hibák kijavítására.” (Babits *Levelezése 1890–1906*, 339.) Nos, valójában eléggé gyakran előfordul, hogy a sajtó alá rendező még általános megjegyzést sem fűz egy-egy dokumentum új szövegű közléséhez. Juhász Gyula 1911. szeptember 8-i, Szokolcáról küldött levelét először a jelen Babits-kiadásból idézzük: „Hogy élek, gondolhatod. Távol az élő élettől, de lélekben oly közel hozzád és a kevesekhez, akik szerettek és a nagy halottakhoz, akik »többen vannak, mint az élők« és velük vannak éltető hatalommal. A régi Juhász nincs többé, a halálvágyó barát helyett egy élni, élnivágyó ember van, aki e nem valami »splendid« isolationban lelki fényeket gyűjt maga körül és vár.” (Babits *Levelezése*, 26.) Ugyanez a két mondat a Juhász-gyűjteményben: „Hogy élek, gondolhatod. Távol az élő élettől, de lélekben oly közel hozzád és a kevesekhez, akik szerettek és a nagy halottakhoz, akik »többen vannak, mint az élők« és velünk vannak éltető hatalommal. A régi Juhász nincs többé, a halálvágyó barát helyett egy lemondó, de élnivágyó ember van, aki nem valami »splendid« isolation lelki fényeket gyűjt maga körül és vár.” [sic!] (Juhász Gyula, *Levelezés*, I., 1900–1922, s. a. r. BELIA György, Akadémiai, Budapest, 1981, 241.) A korábban megjelent tudományos kiadás „ismeretlen” eredetiről beszél, alapszövegként másolatot jelöl meg; a Babits-edíció viszont (már) eredeti kézíratra hivatkozik. A fentebb idézett szövegek között azonban jelentős különbségek mutatkoznak, ennél fogva annyi bizonyos, hogy

a tervezet, az elvi alapvetés szellemében a jegyzetnek itt el kellene igazítania az olvasót.

Néhol hibás az idegen nyelvű szövegrészek fordítása: Ignotus az *une façon de parler* francia kifejezést használja. „Itt: közhely” (Babits levelezése 1911–1912, 281.) – próbál segíteni a jegyzet. De nem: olyasmit jelent ez a frazéma itt, hogy „üres, szófia beszéd”. Némelykor pedig abba a hibába esnek a jegyzetírók, amelyet „túlinformálásnak” nevezhetnénk. Babits szigorú kritikát írt egy adathalmazó Reviczky Gyula-monográfiáról, Paulovics István munkájáról. A szerző levélben tiltakozott, indulatosan védelmezve könyvét és könyvének hőseit. De vajon mi szükség van arra a jegyzetre, amely megmagyarázza a *Reviczkyt* szóalak levélbeli előfordulását, ekképp: „Reviczky Gyula”? (Babits levelezése 1909–1911, 378.) Talán bizony több lehetséges Reviczky közül kell kiválasztani, hogy az olvasó melyikre gondoljon? Ezekre a pontokra már-már az az érzésünk támadhat, hogy a túladagolt szakszerűség, illetőleg precizitás önnön ellentétébe csap át, és szorgos dilettantizmust sejtet.

A Babits-sorozat sajtó alá rendezői tehát nem azt az utat választották, amelyen az Arany-levelezés kritikai kiadását több mint két évtizedes szünet után folytató szerkesztők járnak, szakítva a kitűnő Sáfrán Györgyi régebbi, „tisztelretreméltó” törekvésével, aki „egy Arany-enciklopédia alapjait kívánta megvalósítani a levelezés kritikai kiadásában.” (Arany János, *Levelezés 1857–1861*, s. a. r. Korompay H. János, Universitas, Budapest, 2004, 651.)

Hogy Babitsnak (és változó környezetének) életmódjáról, mentalitásáról, gondolkodásáról, társas érintkezési formáiról, művelődésszerkezetéről milyen információkat és mennyi új tapasztalatot szerezhethünk e kötetekből, az mindenfajta túlzás nélkül fölmérhetetlen. Szerencsére a folytatás – hála mindenekelőtt a főszerkesztő ügybuzgalmának – csakugyan *következik*. Itt és most csupán címszavakban mutatnék még rá az egész sorozatból leszűrhető néhány „újdonságra”, amelyek egytől egyig új kérdések alakját öltik.

Valóban oly életidegen volt Babits, amelyennek a legendák és rágalmak – a profán világban mennyire összeér a kettő! – elhithetni igyekeztek róla? Édesanyja, húga folyton féltette az olvasás, tudóskodás túlzásaitól. A tanítás éveiben kelt, küldött és kapott levelek egy része nemcsak a babitsi alkat „társaslélektani” karakterét mutatja összetettebbnek a gátlásos, félrehúzódo személyiség sémájánál, mely annyira mélyen belegyökerezett a köztudatba, hanem műveltségisményét is segít kevésbé egyoldalúnak láttatni az „arisztokratikus” vagy épp „aszketikus” tudásban meghúzódó, úgynevezett *poeta doctus*ról formált, szintén eléggé mereven körülrajzolt képnél. A szegedi tanárkodás egyik első emberi és szellemi élménye a Hegedűs Pállal kötött barátság volt: a személyes kapcsolat időtartama – kedvelt kollégájának halála miatt – szinte csak napokban, legföljebb egy-két hétben mérhető.

Hegedűs azonban, noha személyes jelenlétével nem erősíthette ifjú társát még a szegedi „helyettes tanári” tevékenység későbbi, mind sanyarúbbra forduló hónapjaiban sem, mélyen és tartósan hatott Babits tudás- és nevelési eszményére. Hatásának lényege éppen e két tényező összekapcsolódásában ragadható meg. „[L]áttuk a tanárt, a jó tanárt, aki tanítványait szereti, s tanítványai szeretetét igazán megnyerte (ez a tanítás egyetlen titka és nehézsége)” – írta róla az érett alkotó, évtizedekkel később. „Minden tudásnak csak annyiban volt előtte becse, amennyiben az emberre vonatkozott” – fűzte hozzá, alapjában magáévá téve a leírt ideát. (Idézi Éder Zoltán, *Babits a katedrán*, Szépirodalmi, Budapest, 1966, 24–25.) Ez az „utilitarista-pozitivist” álláspont s viselkedésmód okvetlenül tovább él a Tanácsköztársaság idején vállalt, újabb és rövid életű oktatói munkájában, de némely későbbi, többnyire immár négyeszenközti mester-tanítvány típusú elköteleződésében – vagy akár *Az európai irodalom története* megírásában is.

Az iménti gondolatmenetből természetesen nem volna ésszerű egy másik végre, nevezetesen Babits „utilitarista” tudás- és művelődéskoncepciójára következtetni. Anyja alighanem jó okkal intette rá (épp a Szegeden teljesített tanév elején, 1906 novemberében), hogy „ne akarj[on] a négy fal közt élő könyvei[...] be temetkező szobatudóssá válni”, valamint arra, hogy „a tudományt mint valami birtokot kívánd élvezni melyet az életben és az élet céljaira használd!” [sic] (Babits *Levelezése 1890–1906*, 312.)

És egy úgynevezett száraz szobatudós vajon megírta volna-e a *Magántudósok* kérielt és gyönyörös kollektív jellemrajzát?

Hogy pedig mennyire szeretett és tudott barátkozni, azt elsősorban a hozzá írott levelek bizonyítják. Az elfeledettségbe süllyedt szegedi Kún József éppúgy tanúként idézhető, mint akár Ignotus vagy Móricz Zsigmond. Az 1910-es évek elejének levélanyagából meglepő elevenséggel válik ki e két író, akik egymástól is, Babitstól is olyannyira különböztek. Ignotus – ekkor még – valóban atyai vagy inkább testvérbátyi kedvességgel, segítőkészséggel (és tisztelettel) szólongatja nagy tehetségű fiatal barátját.

Móriczcal pedig szinte a megilletődés hangnemében ismerkednek egymással, ismerik meg egymást újra meg újra... Ennek a mély barátságának voltaképp félreértés, –ismerés az egyik forrása (lásd Móricznak azt a levelét, amelyben egyik novellája olvastán az epikust ünnepli barátjában, és lebeszéli a versírásról), de hiszen a félreértelmezés, a „misreading” éppoly teljes jogú motivációja lehet még az intellektuális színezetű férfibarátságna is (a barátnőkkel, szerelmi társakkal összefűző vonzalmakról már nem is beszélve), mint a divinatórikus, „lényeglátó” szövetségkeresés. Annyi bizonyos, hogy Móricz ekkoriban még sokkal értőbben fordul Babits felé, mint a „Garda-tóra” emlékező, ideologikus és önigazoló motivációjú kései esszében.

Kétségtelen tehát, hogy a magyar filológiai irodalomkutatás egyik jelentős teljesítménye alakul előttünk – alakul, immár megkerülhetetlen eredményekkel segítve kutatót és elmélyedni kívánó olvasót egyaránt.

A jelzett fonákságok ellenére a Babits-sorozat irodalmi esszencialitásának s relevanciájának fokmérője az is, hogy – mintegy konklúzió gyanánt – némely végletesnek, vagy inkább paradoxnak tetsző gondolatátársításra ösztönözheti figyelmes olvasóját.

Egyfelől: ez a sorozat éppen attól oly informatív, hogy *teljességet* akar nyújtani, summáját valamely irodalmi, történeti egység bel- és kültartományainak, immanenciájának és transzcendenciájának. Be vagy inkább *fel* akarja mutatni Babitsot. Csakhogy a „főszereplő”, a centrum, a fókusz kitöltetlen, egyszerre pontszerű és végtelen marad. Megdöbbenő, hogy mennyire nem „adják ki” Babitsot a levelei, s nemcsak azért, mert időben egyre több üzenetet kapott, ő maga viszont egyre kevesebbet írt. Babits levelezésében – talán a három egyetemista jó barát nagy és már sokat taglalt korszakát leszámítva – annyi és olyan önfeltárást sem találunk, mint a hozzá alkatban talán legközelebb álló Arany episztoláris életművében. Annyit sem, mint Baudelaire-ében, Mallarméében. Az egész sorozatot átható *monumentalizmus* így voltaképp végső elhallgatásával lesz beszédessé.

Másfelől: ha a levelekből egybeépülő *monumentum* valaki hiányzónak, valami hiánynak állít emlékművet, mennyivel inkább ezt teszi a kritikai kiadást kísérő „Babits-könyvtár” dokumentumköteteinek egyike-másika. Ezek egytől egyig nélkülözhetetlen olvasmányok. A „... *kínok és álmok közt...*” című közös tanulmánykötet (2004) is, amelyben kitűnő pszichiáterek iparkodnak végére járni valamiféle Babits-rejtélynek – jórészt éppen megerősítve a költő személyéhez tapadó, immár évszázados negatív legendákat. Félreértéseik nem mindig a termékeny fajtából valók. A kötet 232. lapján néhány kutató többek közt az *Anyám nevére* című versből igyekszik Kelemen Auróra (végső soron Babits Mihály) patográfiáját összeállítani: „Hajnalka volt az édesanyám: / Kedélybeteg, árva nő ma; / Mióta meghalt édesapám, / Házunk oly szomorú, néma...” „Ha ezt a verset a költő élettörténeti adataiból kiemelve, mintegy izoláltan elemezzük – írják –, úgy tűnhet, mintha Babits Mihály édesanyjának kedélybetegsége a költő édesapjának halála után kezdődött volna; de [...] ez nem így van. A vers 2. sorában található »ma« szócska tehát csak az »árva« jelzőhöz tartozik, arra utalva, hogy a régóta kedélybeteg édesanya most már »árva« is.”

Nem a Babits család pszichopatológiája tévesztette meg a tudósokat, hanem a költészet nyelvi játékterének szabad mozgástörvényei. A *ma* szó ugyanis csak a „nő ma” ≈ „néma” rímének – egyfajta kancsal rímnek – tudomásulvételével fogható meg. Csak e funkcióban érzékelhető. Minden egyéb pontosítás inkább csak pontatlanításnak bizonyul.

A *Babits Könyvtár* egyik nagyszabású antológiájának ez a címe: *Engem nem látott senki még*. Ezt Babits Mihály írta. De versben írta. Az *engem* tehát nem (valamiféle) *ő*t jelöl, hanem engem, téged, *őt* – azaz senkit, a lírai műalkotás valódi hőstét.

(BABITS Mihály *műveinek kritikai kiadása*, szerk. SIPOS Lajos: BABITS Mihály *Levelezése 1890–1906*, s. a. r. ZSOLDOS Sándor, Historia Literaria Alapítvány – Korona, Budapest, 1998, 644.; BABITS Mihály *Levelezése 1907–1909*, s. a. r. SZŐKE Mária, Akadémiai, Budapest, 2005, 511.; BABITS Mihály *Levelezése 1909–1911*, s. a. r. SÁLI Erika – TÓTH Máté, Akadémiai, Budapest, 2005, 471.; BABITS Mihály *Levelezése 1911–1912*, s. a. r. SÁLI Erika, Magyar Könyvklub, Budapest, 2003, 562.; BABITS Mihály *Levelezése 1912–1914*, s. a. r. PETHES Nóra – VILCSEK Andrea, Akadémiai, Budapest, 2007, 521.; BABITS Mihály *Levelezése 1914–1916*, s. a. r. FODOR Tünde – TOPOLAY Ágnes, Argumentum, Budapest, 2008, 466.)

Krupp József: *Distanz und Bedeutung**

Krupp József – alcíme szerint – „az irónia kérdését” állítja az Ovidius *Metamorphoses*ének szentelt munkája középpontjába. Az a kép, amelyet a szerző a kötetben nem pusztán bőségesen felvonultatott, hanem sokrétű, komoly dialógusba vont Ovidius-szakirodalomról közvetít, arról tanúskodik, hogy ez a kérdéskör meghatározó szereppel bír a mű recepciótörténetében, ugyanakkor – s az irónia esetében gyakran ez a helyzet – mind a trópus megjelenési formáit, mind a fogalomhasználatot megszabó meghatározásait nézve nehezen tehető egy koherens vizsgálódás alapjává. Krupp József arra vállalkozik, hogy a *Metamorphoses* iróniáját egyrészt mint Ovidius műve egészét tekintve is konstitutív, struktúráképző tényezőt, másrészt ugyanakkor a szöveg önnön értelmezhetőségét (sőt önértelmezését is) destabilizáló effektusként mutassa be. Ezt a megközelítésmódot a szerző a „filológiai-hermeneutikai stíluskutatás módszertanának” tartományában lokalizálja, kérdésfeltevése és elemzői-értekezői stílusa ugyanakkor arról tanúskodik, hogy eredményei valójában ettől akár lényegesen eltérő módon körülírható elméleti keretek között sem veszítenek értékükből, olyanokat is ideértve, amelyeket a klasszika filológia módszertani hagyományai kevésbé formálnak, mint a stíluskutatást vagy a hermeneutikát. A munka egyik legszembeötlőbb erénye talán éppen abban a természetességben jelölhető ki, ahogyan egyszerre szólítja meg vagy szól hozzá a *Metamorphoses* szövegmagyarázatának hagyományához, az Ovidiust kommentárokkal fel nem vértézve, esetleg nem is eredetiben, hanem éppenséggel Devecseri némi kitarást követelő magyarázásában, Ted Hughes talán könnyebben megnyíló szabad fordításában vagy akár Christoph Ransmayr regényátiratán keresztül olvasó tapasztalatához, valamint a modern irodalomelmélet bizonyos szemszögből nézve elsődlegesen önmagukkal foglalatalkodó diskurzusaihoz is. A heidelbergi Winter kiadó *Bibliothek der klassischen Altertums-*

* Elhangzott a kötet 2010.03.05-én, az ELTE BTK-n rendezett bemutatóján

wissenschaften című sorozatában megjelent munka az ELTE Latin Tanszékén megvédett doktori disszertáció átdolgozott változata, mely tény csak azt jelzendő szorult itt említésre, hogy ez a műhely egyre meggyőzőbb eredményekkel tanúskodik (csupán két további példaként Tamás Ábel tanulmányaira vagy Acél Zsolt 2009-ben ugyanitt megvédett, egyébként szintén Ovidius nagy művének szentelt értekezésére lehetne utalni) a klasszika filológia és a modern irodalomelmélet összjátékának kölcsönös termékenységéről.

A *Metamorphoses*, amely minden bizonnyal az antikvitásnak a 20. század számára legsokrétűbben megnyíló örökségéhez tartozik, kétségkívül szinte kínálja magát az ilyen típusú vizsgálódásra. Ezt jól szimbolizálhatja az értekezés címébe emelt fogalom pár jelen összefüggésben legalább kettős értelmezhetősége. A kötet bevezető, az irónia fogalmának, illetve a vonatkozó retorikai és filozófiai diskurzusoknak szentelt fejezete a ritka szövevényes fogalomtörténetről, vagy legalábbis ennek főbb csomópontjairól vázol fel egy jól felépített, antik és modern definíciókat bátran egymás mellé helyező áttekintést. Itt elsőként a fogalom retorikai meghatározásának hagyománya, ezután a koraromantika diskurzusa Schlegellel a középpontban, majd Kierkegaard, végül a legrészletesebben tárgyalt Paul de Man a főszereplők, és talán utóbbi teoretikus az, akinek megfontolásaiból a következő fejezetek a legtöbbet merítenek – még akkor is, ha de Man kései előadásának (*Az irónia fogalma*, 1977) legradikálisabb (és voltaképpen per definitionem applikálhatatlan vagy formalizálhatatlan) vonatkozásai (jó okkal lehetne például amellet érvelni, hogy de Mannál az irónia talán egyáltalán nem is tekinthető trópusnak) itt már kevesebb szerephez jutnak.

A bevezető fejezet végén a szerző végül is viszonylag tágan hagyja fogalomhasználatának kereteit: az irónia számára elsődlegesen „jel és jelentés distanciája”, közelebről a szándékolt vagy vélt és megvalósult közlés, az elbeszélés önmagától való távolságvételének, önmegszakításának, dekompozíciójának trópusa vagy effektusa, egyszerűbben fogalmazva: az irónia elsősorban a distancia jelentésképző (vagy -romboló) teljesítményében ragadható meg. Ez az összefüggés egy Ovidiusnak szentelt értekezés címébe emelve azonban óhatatlanul az egész hermeneutikai szituációra is vonatkoztatható lesz: a történeti távolság és jelentés vagy itt inkább jelentőség kettőségére. Nemcsak abban a nagyon kézenfekvő értelemben, hogy az antikvitás egy klasszikusának ilyen értelemben ironikusnak nevezhető rétegei azok közé tartoznak, amelyek talán a leginkább jelentésesnek bizonyulnak a 20. (és – lassan ezt is hozzá kell tenni, s ki tudja, meddig pusztán egy ésszel – 21.) századi olvasók vagy olvasatok számára, hanem azért is, mert a kötet arról győzheti meg olvasóját, hogy mindaz, amit a jelentésképzést átjáró irónia változataiként mutat ki a *Metamorphoses*ben – nagyon sokat elmond az elbeszélés antik és modern formáiról. Ha szabad így, a további kifejtést most elhagyva fogalmaz-

ni, Krupp József elemzései egyebek mellett azt teszik valóban meggyőzően láthatóvá, hogy mennyire sokat tud Ovidius az elbeszélésről – legyen szó annak lehetőségeiről, határaitól, formáiról vagy formátlanságáról (a *Metamorphoses* valóban rendkívül vonzó „szép rendetlenségéről”, ahogyan a szerző egy helyen fogalmaz), önteremtő és önmagát uralni képtelen természetéről, megérthetőségéről és e megérthetőség határaitól.

A kötet, az említett bevezető fejezet után, öt elemzést tartalmaz, amelyek a *Metamorphoses* egy-egy epizódját vagy történetét középpontba állítva az itt használt ironiafogalom különböző aspektusait mutatják be. Nem abban az értelemben nyújt koherens képet Ovidius művéről, hogy annak átfogó szerkezeti elveit vagy valamiféle metastruktúráját igyekszik megtalálni, hanem részletekbe menő elemzésekkel igazolja, hogy a *Metamorphoses* ironiája vagy inkább ironiái milyen eltérő formákban határozza meg Ovidius olvashatóságát.

Elsőként a *Metamorphoses* felépítésében kulcsfontosságú (többek között az első emberi átváltozást bemutató és az első nevesített elbeszélőt felléptető) Lycaon-történet elemzésére kerül sor, amely az istenek gyülekezésének legalább kettős, „isteni” és „Rómára” vonatkoztatott „kódolásából” indul ki, amelyhez az elbeszélés önreflexivitásának „kódja” csatlakozik (az önmagát a történetbe beíró elbeszélővel és az ellentmondásokba keveredő beágyazott narrátor, Jupiter révén) – mi több, éppen ez utóbbinak nyomon követése világít rá arra, hogy az epizód értelmezését meghatározó kódok nem teszik lehetővé a szintenként egymás mellé helyezett allegorizációkat, hiszen maguk a kódok keresztezik egymást.

A fürdőző Diana istennőt megpillantó Actaeon történetének szentelt harmadik fejezet középpontjában a látás, láttatás, a narratív megjelenítés és az általa keltett vizuális illúzió állnak. A történet elemzése bizonyos értelemben itt is egymást keresztező „kódok”, jelen esetben a látás/meglátás és a látottság közötti viszony nem egészen szimmetrikus alakítására, illetve ennek egyik strukturális okaként a szereplők és a befogadó felé közvetített tudás vagy nézőpont közötti feszültségre, ezek kölcsönös áthelyeződésére derít fényt. Ez egyben arra is alkalmat teremt, hogy a szerző – a „tragikus ironia” fogalmi hagyományát mozgósítva – állást foglaljon az egész történet (olykor humorosként vagy groteszkként megragadott) elbeszélői modalitását illetően is.

A legterjedelmesebb elemző fejezet Narcissus és Echo az Actaeon-epizóddal sejthetően sok szálon összefüggő történetét vizsgálja meg. Itt a látszat- vagy tükörszerűség, jelen- és távollét narratív alakítása, valamint a vizuális és akusztikus médiumok közötti határ nyelvi áttörésének ismételt példái az ironia fogalmának egy már az előző fejezetben is felsejlő összetevőjét, az illúzióhoz (pontosabban az eredetileg a 'gúny' jelentésmomentumát hordozó *inlusio*hoz, illetve *illusio*hoz) való viszonyát helyezik előtérbe, melyek szoros szomszédságáról a fogalomtörté-

net (Quintilianus definíciója, illetve az abban végrehajtott fordítás) tesz tanúbizonyságot. Az elemzés következtetései azt sugallják, Ovidius számára ebben a történetben is az elbeszélő és a hős, vagyis elbeszélő és elbeszélte vagy megjelenített tudat viszonyának ingadozása alkotja a történetalkotás egyik legmeghatározóbb tényezőjét.

Az ötödik fejezet a *Metamorphoses* tizedik könyvét, azaz a beágyazott elbeszélés egyik klasszikus példáját tárgyalja, itt a kései de Mannak az irónia fogalmáról írott tanulmányát, illetve J. Hillis Millernek a de Mant némiképp formalizáló narratológiai megfontolásait alapul véve, középpontban azzal a Schlegelt parafrazáló definícióféleséggel, amely az iróniát a narratív kontinuum bármely ponton való potenciális megszakadásaként véli magyarázhatónak. Venus Orpheus énekében idézett elbeszélése itt arra szolgál példaként, hogy az egymást idéző elbeszélők viszonyában leképezett narratív hierarchiát és a tulajdonképpen ennek szintagmatikus kiterjesztéseként felfogható narratív „vonalat” Ovidiusnál az bontja meg, hogy az elbeszélte történetek tanúsága rendre megkérdőjelezi az elbeszélők uralmát saját diskurzusuk, illetve – másfelől – a beágyazott elbeszélés fölött. Úgy tűnik tehát, hogy, bár ezt a szerző tételesen nem mondja ki, a *Metamorphoses* iróniáit elsősorban ebben, vagyis a narratív autoritás megtörésének különféle változataiban lehet közös nevezőre hozni.

A kötetet a *Metamorphoses* nevezetes, „kis *Aeneisként*” is emlegetett hosszabb betétjének, illetve ebből két passzusnak az értelmezése zárja. Ez az előzőektől némiképp eltérő kérdésirányú fejezet az irónia kérdését egy intertextuális alakzatban veszi szemügyre (egyebek mellett irónia és paródia fogalmainak összevetésére is kísérletet téve), legfontosabb következtetései egyrészt a megidézett előszöveg azon funkcióját érintik, hogy Ovidius szövege rajta keresztül beszél önmagáról (szükségszerűen ironikusan tehát: másra utal, mint amiről valójában szól), másrészt az ovidiusi és vergiliusi elbeszélte világok textualizálódását a szövegközi utalásrendszerben.

A szerző interpretációs attitűdjének sajátosságai a klasszika filológia hagyományában vagy módszertani dogmáiban nem különösebben jártas olvasó számára is hamar kirajzolódnak. Itt elsőként megint arra érdemes felhívni a figyelmet, hogy végig nagyon hatékonyan és lényegében különösebb módszertani engedmények nélkül kapcsolódik össze egy inkább kommentárszerűnek és egy inkább modern értelemben interpretatívnek nevezhető olvasásmód – hogy a kettő között valójában mennyire lehet takaros határokat szabni, vagy viszonyuk mikor milyen formát ölthet, jelen keretek között aligha tárgyalható kérdés. Mindenesetre itt az olvasatok jelentős részét az olyan, helyi (szöveg helyi) nehézségek tárgyalása teszi ki, amelyeknek interpretatív bonyodalmaikat éppen a kommentárszerű szómagyarázat (vagy ilyenek szembesítése) teszi beláthatóvá, a negyedik fejezetben

például a *facies* kifejezés jelentéskörének feltárása a tükörmotívum lehetséges funkcióit. Más esetekben a szómagyarázat deríthet fényt akár az olyan ironikus formációk jelenlétére is, ahol például a szöveg mást tesz (vagy mond), mint amit állít (vagy mondani vél). Az egyes epizódok olvasatai ilyenkor a kommentár és az értelmezés eme képlékeny határterületén mozognak, és talán éppen az ehhez a határterülethez való termékeny ragaszkodásából következik az is, hogy a könyv a kutatási területen nem járatos olvasó számára is nagyon hatékonyan képes mozgósítani annak filológiai apparátusát. A párhuzamos helyek vagy szövegszerű előzmények tárgyalása nem merülnek ki források azonosításában, sőt nem is csupán irodalomtörténeti összefüggések megvilágítását szolgálja (ebből a szempontból különösen Vergiliusnak a *Metamorphoses* szövegében és szövege mögött játszott szerepére kerül a legnagyobb hangsúly), hanem sok esetben megint csak a szöveg olvashatóságainak (olykor akár olvashatatlanságainak), például ironikus kétértelműségeinek feltérképezésében jut feladathoz. Ugyanez elmondható arról a gazdag, sok szálon futó (általában egyébként a könyv lapjainak komoly hányadát elfoglaló lábjegyzetekben helyet találó) párbeszédéről, amelyet érvelése során a szerző a recepciótörténettel folytat, s amelynek több pontján bátran kezdeményez vitát olyan tekintélyekkel is, mint például Manfred Fuhrmann vagy Ernst A. Schmidt. Számos olyan pont volna itt említhető, ahol éppen az ilyen párbeszéd juttat túl annak pusztá regisztrálásán, amit a dekonstrukció szótára olvashatatlanságnak szokott nevezni, abban az értelemben, hogy az ovidiusi szöveg ironikus nyitottsága éppen ezáltal tud hatásában vagy következményeiben is megmutatkozni. Az is elmondható akár, hogy Krupp József könyve nemcsak Ovidius, hanem az Ovidius-értelmezés világairól és lehetőségeiről is rendkívül attraktív, izgalmas képet nyújt. Értelmezési javaslatai, megfigyelései bizonyára megtalálják majd a helyüket ebben a világban, és jó lenne, ha – a nyelvi áttétel ellenére – az Ovidiust nem hivatásszerűen olvasó hazai közönség köreiben sem lenne ez másként.

(*Winter, Heidelberg, 2009.*)

Onder Csaba: *Illetlen megjegyzések*

Az *Illetlen megjegyzések* a szerző első irodalomtörténeti tanulmánykötete: Onder Csaba tizenöt, korábban már folyóiratban vagy többszerzős gyűjteményben megjelent írását (esszéjét, tanulmányát) adja itt közre. Az öt alcím (*Groteszk; Ajtó, ablak; Szemérem; Szavak; Dolgok*) egyenként három-három írást foglal magába, s a tematikus elrendezésnek köszönhetően, egymástól látszólag nagyon eltérő témájú tanulmányok (kortárs és klasszikus, magyar és világirodalmi) kerülnek egymás mellé és egy nagyobb egység részeként új megvilágításba kerülnek.

A szerző figyelme részben korábbi kutatási területére összpontosul, számos tanulmánya a 18–19. század fordulójának irodalmával foglalkozik. E munkájában folytatja azt a kutatási irányt, amelyet *A klasszika virágai* című, 2003-ban kiadott művével és szövegkiadásaiival (BERZSENYI Dániel, *Versek, 1816*, Matúra Klasszikusok, Budapest, 1988.; KÖLCSEY Ferenc, *Erkölcsei beszédek és írások*, Universitas, Budapest, 2008.) már elkezdett, ugyanakkor jelen kötete tágasabb irodalomtörténeti érdeklődésről árulkodik.

A tizenöt tanulmány között nem találunk két olyat, amelyekben a kötet címébe foglalt „illetlenség” ugyanazt jelentené, ráadásul a mottóként választott Derrida-idézet is inkább csak sejteti, mint magyarázza, hogy miről is van szó valójában: „*Apokalümmenoi logoi* annyit tesz: illetlen megjegyzések. A titok és a *pudenda* körébe tartozó dolgokról van szó tehát.” Először híján magukat az írásokat kell segítségül hívunk, hogy választ találjunk arra, mit is takar itt a fentebb említett fogalom. Bár a tanulmányokat egymás után tanácsos olvasni, mégis a kötet közepe táján található, Csokonairól szóló írás látszik kulcsot adni a mű koncepciójához, két okból is. Egyrészt, mert a tanulmány címe megegyezik a kötet címével (*Illetlen megjegyzések*), szoros kapcsolatuk tehát vitathatatlan, másrészt, mert ebben az írásában Onder a már korábban említett Derrida-idézetet teljesebb formában közli és az *apokalümmenoi* szóval rokon *apokaliüptó* (és héber változata a *gala*) szó kapcsán a következőt olvashatjuk: „Az apokaliüptó jó szó a galára.

Apokalüptó, felfedem, leleplezem, feltárom a dolgot, amely lehet a test egy része, a fej vagy a szemek, egy titkos rész, a nemi szerv vagy bármi, ami rejtve van, titok, az álcánivaló, olyasmi, ami nem mutatkozik meg, de nem is mondódik ki, talán bír jelentéssel, de nem válhat rögtön magától értetődővé, vagy nem szabad, hogy azzá váljék. [...]” (139.)

Ebből az idézetből kiindulva tehát még inkább feltűnik, hogy a kötetben szereplő tanulmányokban és esszéekben a szerző olyan mozzanatokra kívánja felhívni a figyelmet, amelyek mindeddig valamilyen oknál fogva (szemérmesség, figyelmetlenség, rossz módszertani megközelítés stb.) rejtve maradtak. Ennek érdekében Onder Csaba a hermeneutika és a dekonstrukció módszertanát hívja segítségül, az apró részek felől közelít, darabokra szedi a már kész dolgokat, hogy aztán ő maga rakhassa össze őket újra, hozzáadva mindenhez saját tudását, egyéni látásmódját, játékosságát. Apró észrevételei az egyes művek egészére kihatnak és megváltoztatják az azokról kialakított eddigi véleményünket. Ugyanakkor írásaiban nem veti el, csupán megkérdőjelezi és újraértelmezi a már meglévő fogalmainkat.

A Csokonai-versről írt tanulmányában (*Illetlen megjegyzések*), a szerző mindössze négy, a szövegből Csokonai által 1794-ben kihagyott verssort vizsgál („Mikor excerpálni akar unalmába / Bé megyen e Dáma bibliothecába / Hol sok Asiai Pergamen membrának / Iro pennájának meg nyílni kívánnak”). Az eddigi értelmezői hagyomány szinte teljes egészében azzal magyarázta Csokonai törlését, hogy ez a pajkos, erotikus hangnem nem illik egy alapvetően komoly, filozofikus hangvételű vershez. Onder aprólékos elemző módszerrel egy egészen más magyarázattal áll elő tanulmányában. Úgy véli: „[...] Csokonai a nemi szervek láttató leleplezésének vétkét a vallást érintő láttató leleplezés illetlen megjegyzéseinek érdekében hagyja el.” (144.) A vers többi részét, illetve az egyes szövegváltozatokat vizsgálva pedig a szövegben meglévő „apokaliptikus” eljárásokat és a benne uralkodó „apokaliptikus” hangnemet próbálja megláttatni velünk. Emblemikus írás ez, a kötet egyik legmeghatározóbb tanulmánya.

A többi írás ettől eltérő módszerrel és eszközökkel feszegeti az illetlenség fogalmát. A fent említett tanulmányt tartalmazó fejezet címe találó módon a *Szemérem* lett, a nemiség ugyanis az a kapocs, amely összeköti a benne található tanulmányokat (*Apokaliptikus logoi; Sárarany; Illetlen megjegyzések*). Onder meggyőző érveléssel azt próbálja bizonyítani bennük – elsősorban Derrida nyomán –, hogy a nemiség leleplezése az egyik lehetséges eszköz arra, hogy közelebb kerüljünk bizonyos válaszokhoz, meghalljunk, meglássunk olyan dolgokat, amelyek mindezidáig rejtve maradtak előttünk.

A feltárás másfajta eszközét választja a szerző a *Szavak* című fejezet egyes tanulmányaiban. A Nekrológ-ügy kapcsán („...ő lesz Dictátor közöttünk?”) a rosszul

megválasztott szavak következményeit követhetjük nyomon. Kazinczy Ferenc Csokonaira alkalmazott jelzőit (*cinikus, mizantróp*), azaz *illetlen megjegyzéseit* állítja Onder a középpontba, és egy jogtudós bőrébe bújva, az ügyet valós polgári perként kezelve arra keresi a választ, hogyan és miért minősülhettek ezek a jelzők a debreceniek szemében becsületsértő megjegyzéseknek. A szavak mögött megbújó titkokat kutatva, Onder újszerű vizsgálati módszere meggyőzően bizonyítja számunkra, hogy a vita valódi tétje Csokonai szellemi öröksége volt.

Ugyancsak a vita hatalmi harcként való felfogásának kérdését feszegeti az *Ortológus és Neológus* című tanulmány, amelyben a szerző egy régi (a nyelvújítás) és egy új (Kritika-vita) polémia párhuzamba állításával arra a tényre hívja fel figyelmünket, hogy gondolkodásunk, módszereink, vitáink kísértetiesen hasonlítanak elődeinkéire. A két ügy közötti hasonlóságok és különbségek egybevetése után a szerző levonja a megfelelő konzekvenciákat a Kritika-vitával kapcsolatban: „[...] a vita végét belengő általános pesszimizmus alapján úgy tűnik, hogy a táborok végérvényesen és végzetesen megmerevedtek. A nyilvános és írott diskurzus nem egyszerűen felszínre hozta a problémákat, de a kimondással és az állásfoglalásra kényszerítéssel felszámolta az addigi állapotokat. Ennyiben, a hallgatások és elhallgatások sunyi és megalkuvó világa után, a Kritika-vita nagyon is jót tett a hazai irodalmi közéletnek.” (191–192.)

Eltérő aspektusból, de ugyancsak a szavak erejével foglalkozik a fejezet harmadik tanulmánya (*Vigyázat: Harry Potter!*), amely J. K. Rowling Harry Potter-regényciklusát vizsgálja, elsősorban a regényfolyam egyik fő témáját, a valóság–fikció–imagináció határainak kérdését. Állítása szerint: „A regény nem kíván megmaradni a mese határain belül, hanem fikciós, a valóságosság látszatát keltő regényként működik.” (199.) A regényciklus egy olyan világot mutat be, amely az elhallgatás gesztusával próbálja félretolni a problémákat. A szerző mindezt a viktoriánus világ képmutatásával állítja párhuzamba, amelyet a másság iránti közöny, az ismeretlentől való félelem, és a szégyenletes dolgokról való hallgatással azonosít.

A metaforikus fejezetcímek képesek az időben és térben egymástól távol eső írásokat összekapcsolni és párbeszédbe állítani egymással. Az első fejezetben (*Groteszk*) Onder Berzsenyiről (*A bonyhai grotta*) és Vörösmartyról (*[A] Morf*) írott irodalomtörténeti tanulmánya mellett egy kortárs szépirodalmi műről (Borbély Szilárd: *Ami helyet*) készült kritikát is olvashatunk (*Marcipánszárny és arabeszk*). A művek egymás mellé helyezése meggyőző bizonyítéka annak, hogy lehetséges ugyanazon elvek alapján vizsgálni egymástól (több szempontból is) távol eső irodalmi alkotásokat, ha képesek vagyunk meglátni a bennük rejlő közös vonásokat.

Az *Ajtó, ablak* fejezetcím alatt a Csokonairól, Berzsenyiről és Petőfiről szóló írások mellett Kafka kap helyet, és a már említett *Szavak* irodalomtörténeti ta-

nulmányait egy, az irodalmi kánon marginális helyén szereplő kortárs regénysorozat elemzése követi (*Vigyázat: Harry Potter!*). De nemcsak az egyes fejezetek összeállítása szokatlan, hanem magáé a köteté is. Az első négy fejezet irodalomtörténeti, filológiai, irodalomelméleti megalapozottságú tanulmányaival ellentétben az ötödik rész (*Dolgok*) már-már szépirodalmi stílusban megírt, könnyed és szórakoztató esszét tartalmaz. Onder Csaba könyve nem tartalmaz előszót, ajánlást és utószót sem, a szerző láthatólag nem kívánja erőteljesen irányítani olvasóját, de az utolsó fejezet személyes hangvételű írásait értelmezhetjük a kötethez tartozó, immár bevallottan nem irodalomtörténeti reflexióként is.

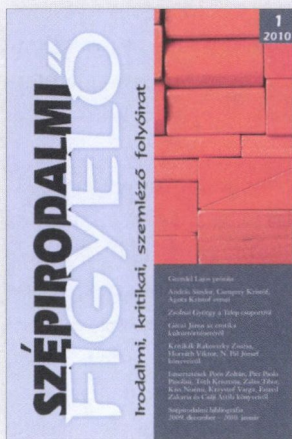
Az egyes tanulmányok kidolgozásának módszerére a kötet címének második szava, a *megjegyzések* utal. Műfaji szempontból tanulmányok és esszék gyűjteményéről beszélünk, de a legtöbb írás felépítése eléggé eltér a hagyományostól. (Már amennyiben meg tudjuk fogalmazni, mi is számít hagyományosnak.) A *megjegyzések* elnevezés különösen az első két tanulmány esetében találó (*A bonyhai grotta, [A] Morf*), amelyekben a szerző, a viszonylag röviden megírt szövegekhez mellékeli a kutatás során készített bőséges jegyzetanyagát: idézeteket, saját gondolatait, megoldásra váró kérdéseit, ezáltal is érzékeltetve az általa vizsgált témák bonyolultságát, sokrétűségét és lezárhatatlanságát.

E két, befejezetlennek tűnő tanulmány mégis némi hiányérzetet kelthet az olvasóban, mivel a tanulmányokhoz csatolt hatalmas jegyzetanyag túlságosan sokféle szöveget hív játékba, amelyek csak még tovább nehezítik a megértést. Egy irodalomtörténeti tanulmánytól általában azt várjuk el, hogy felvessen egy problémát, majd törekedjék azt hitelesen megoldani. A szerző azonban itt éppen az állítástól lép vissza. Onder Csaba felvet, gondolkodik, értelmez, és meri vállalni azt, hogy nem minden esetben talál megoldást. Megjegyzéseket tesz, és nekünk magunknak kell eldöntenünk, megalégszünk-e olykor ideiglenesnek tűnő, felemás megoldásaival.

Tanulmányai – esetenkénti megoldatlanságukban is – mégis hitelesek, s a komoly filológiai munka érezhető valamennyin. A sokszínű és sokrétű kötet megjelenése fontos eredménye annak a munkának, amit Onder Csaba irodalomtörténészként, s újabban a nyíregyházi A Vörös Postakocsi című folyóirat főszerkesztőjeként, tanárként és filológusként folytat immár másfél évtizede.

(*Ráció, Budapest, 2009.*)

Megjelent a Szépirodalmi Figyelő 50. száma



Az ötvenedik szám megjelenése figyelemreméltó esemény egy kéthavi folyóirat életében, hiszen több mint nyolcéves fennállást jelent. A Szépirodalmi Figyelő 2002 óta közvetíti a magyar nyelvű könyv- és folyóiratkultúra természetének legjavát az irodalom és a kulturális értékek iránt érdeklődő szélesebb közönség számára.

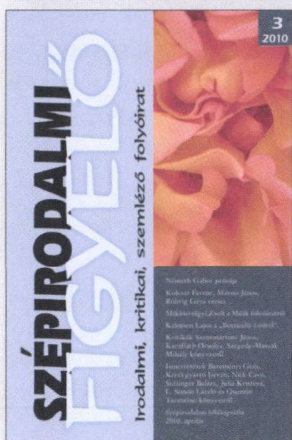
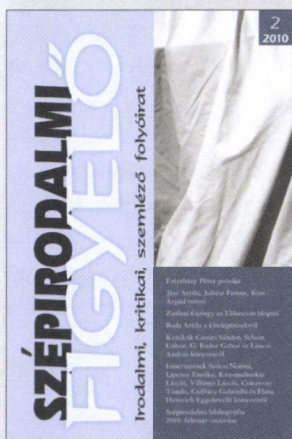
A lap **Szemle** rovata több mint ötven kortárs magyar (anyaországi és határon túli) folyóirat szépirodalmi anyagából tallóz.

Az első közlésű írásokat megjelentető rovatok közül az újonnan indult **Bejáró** rovat a magyar irodalmi nyilvánosság intézményeit, orgánumait, műhelyeit mutatja be elemző jelleggel, de egyúttal publicisztikai műfajok (interjú, riport) eszközeit is felhasználva. Az **Apropó** című rovatban, a lap könyves irányultságának megfelelően, a hazai könyvpiac aktualitásai nyomán született esszék, tanulmányok szerepelnek. A **Látószög** rovatban hagyományos hosszabb könyvkritikák olvashatók, míg a **Figyelő** rovat számonként húsz irodalmi, kulturális és művészeti kiadványról közöl rövid ismertetőt.

A folyóiratban közölt **Szépirodalmi bibliográfia** a megelőző két hónap magyar irodalmi megjelenéseinek átfogó jegyzékét nyújtja. Mivel más intézmény vagy orgánum jelenleg nem állít össze hasonlóan széles körű és naprakész bibliográfiát, ennek megjelentetésével a Szépirodalmi Figyelő fontos közfeladatot lát el.

www.szepirodalmifigyelo.hu

A folyóirat megrendelhető a szerkesztőségben, 1072 Bp., Akácfa u. 20., Tel.: 06-1-321-80-23, illetve szif@racio.hu, és terjeszti a Magyar Posta Hírlap Üzletág: Tel.: 06-80/444-444, hirlapelofizetes@posta.hu



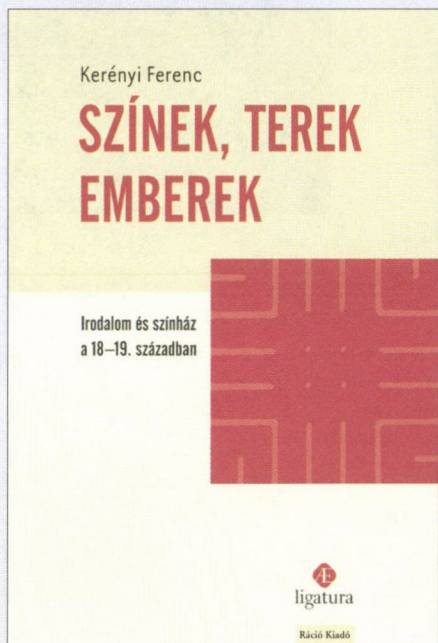
KERÉNYI FERENC

Színek, terek, emberek

Irodalom és színház a 18–19. században

Szerkesztette: Szilágyi Márton és Scheibner Tamás

2010; 212 oldal; 2600 Ft



Kerényi Ferenc első – és sajnálatos módon már posztumusz – tanulmánykötetébe több évtizedes irodalom- és színháztörténeti munkásságából válogatott be tanulmányokat. A magyarországi színháztörténet enciklopédikus tudású szakértője tematikailag és módszertanilag igen változatos munkái értő rálátással foglalkoznak a korszak társadalomtörténeti kutatások szempontjából is jelentős kérdéseivel. Az írások a 18. század közepétől a 20. század elejéig húzódó íve egy jelentős irodalom- és színháztörténeti korszak alakulástörténetét ölelik fel, és szá-

mos adalékkal szolgálnak a magyar művelődéstörténet iránt érdeklődőknek.

KERÉNYI FERENC (1944–2008) pályafutása során a Petőfi Irodalmi Múzeum, a Színháztörténeti Intézet, az MTA Irodalomtudományi Intézet munkatársaként dolgozott, s tanított az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészkarán, majd a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. Kulcsszerepet játszott Petőfi Sándor, Vörösmarty Mihály, Madách Imre és Jókai Mór műveinek kritikai kiadásában, valamint számos irodalomtörténeti munka őrzi lektori keze nyomát is.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

KOMMENTÁR: A MAGYARÁZAT

A 2010/2. SZÁM TARTALMÁBÓL:

CSETE ÖRS: *Növekedés, biztonság, egység –
A külhoni magyar oktatás fejlesztésének stratégiája*

SZÉCHENYI 150

EÖRY ÁRON: *A titkos címzetek avagy gróf Széchenyi
István utolsó politikai intelmei*

MŰHELY

HATOS PÁL: *A nemzedék tapasztalata – A generációs
feszültség történeti színeváltozásai az első világháborúig*

SZALAI ÁKOS: *A tiszta szeműek és a korrupció*

TOTÁLIS MŰLT

BERECZKI ANDRÁS: *Népi demokrácia vagy harmadik
út? Finnország sorsdöntő évei (1944–1948)*

PÁL ZOLTÁN: *Internálások Magyarországon (1945–1953)*

REHÁK GÉZA: *Pap János – Egy kommunista politikus gyermek- és ifjúkora
a Horthy-korszakban*

HONI FIGYELŐ

PESTI SÁNDOR: *A polgári kormányzás évei elé*

MESSZELÁTÓ

BIRÓ NAGY ANDRÁS: *Európai Parlament: politikai elfekvő vagy ugródeszka?*

HORVÁTH ATTILA: *Megérkezik-e a varsói gyors? Párhuzamosságok és eltérések a magyar
és a lengyel pártrendszerben*

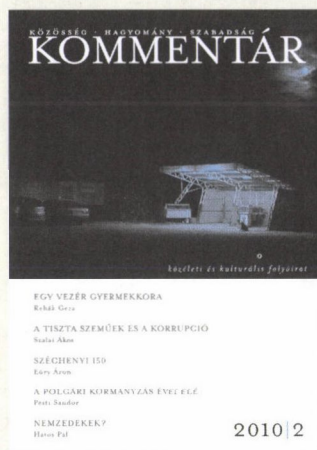
RE:CENSOR

VIGH PÉTER: *Fórum minden időben – The Salisbury Review*

SZEMLE

KOVÁCS ORSOLYA ZSUSZANNA: *Andrzej Przewoznik emlékére (1963–2010)*

VARGA-KUNA BÁLINT: *A hungaroszlavizmustól a szlovák törzsig –
A szlovák nacionalizmus iróniái*

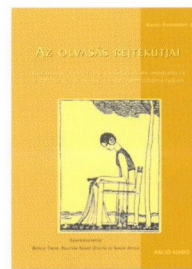
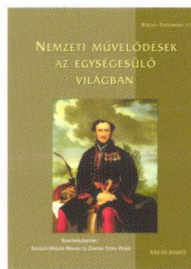
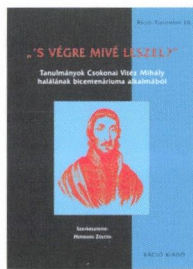
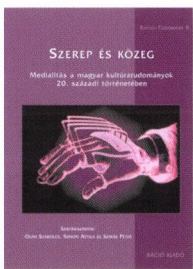
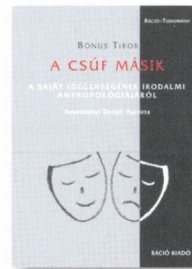
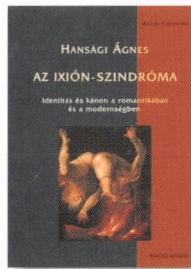
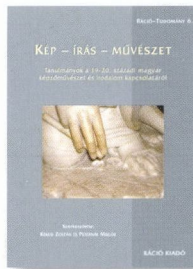
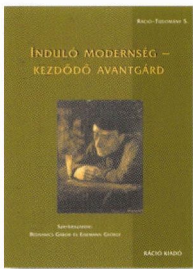
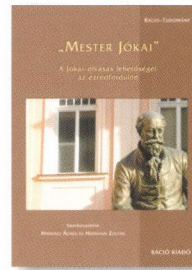
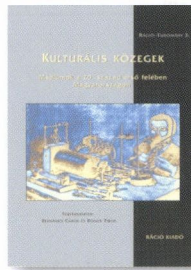
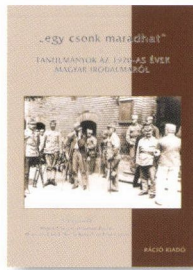
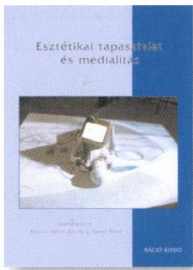


Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nívós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezőmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellet hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra készítette az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

A sorozat eddigi kötetei:



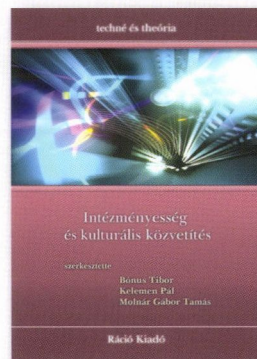
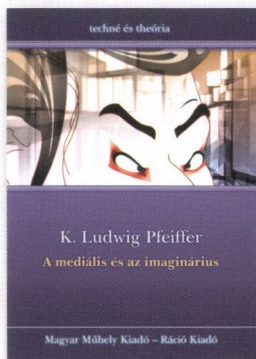
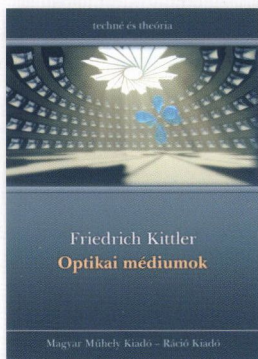


techné és theória sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyukat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

A sorozat eddigi kötetei:



IRODALOMTÖRTÉNET

A TARTALOMBÓL

Kovács Árpád: A diszkurzus cselekvésméleti gyökerei
Mihail Bahtyin gondolkodásában

Szilágyi Zsófia: A kor ketrecében. Móricz Zsigmond: *A rab oroszlán*

Wirágh András: A térbe vetett hang aspektusai
Harsányi Kálmán: *A kristálynézők*



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA – RÁCIÓ KIADÓ

2010/3

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézetének folyóirata
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia
Kiadja: Ráció Kiadó

XCI. évf. 3. sz. –
Új folyam: XLI. évf. 3. sz.

www.irodalomtortenet.hu

Szerkesztőbizottság: EISEMANN György,
MARGÓCSY István, SIPOS Lajos,
TVERDOTA György
Főszerkesztő: KULCSÁR SZABÓ Ernő
Felelős szerkesztő: SZILÁGYI Márton
Szemle: GINTLI Tibor
Olvasószerkesztő: BEDNANICS Gábor

Szerkesztőség:
Magyar Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:
RÁCIÓ KIADÓ
1072 Budapest, Akácfa utca 20.
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője

Recenziós példányok és kritikák
a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg,
és nem küldünk vissza.

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: **mondAt Kft.** • Budapest
(www.mondat.hu)

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos
Akadémia, valamint a Nemzeti
Kulturális Alap támogatásával

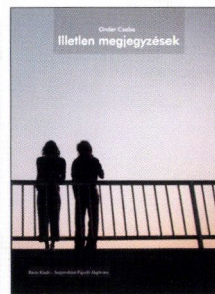
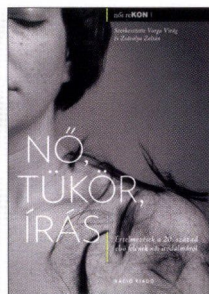
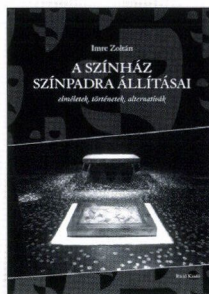
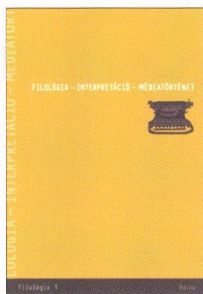
nka
Nemzeti Kulturális Alap



Ára számonként: 500 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 1500 Ft

Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán,
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



www.racio.hu

TARTALOM

2010/3

TANULMÁNYOK

KOVÁCS ÁRPÁD

A diszkurzus cselekvéseméleti gyökerei Mihail Bahtyin
gondolkodásában 303

SZILÁGYI ZSÓFIA

A kor ketrecében. Móricz Zsigmond: *A rab oroszlán* 332

WIRÁGH ANDRÁS

A térbe vetett hang aspektusai. Harsányi Kálmán: *A kristálynézők* 355

MŰHELY

DOBÁS KATA

„Oh, ha ecsetem most méltó lenne rátok”. Az aranykor képze-
te Arany János *Toldi szerelme* című művében 374

KISEBB KÖZLEMÉNYEK

BÓDI KATALIN

Galant levelek. A levélregény heroidását játszik 397

SZEMLE

SZIRÁK PÉTER

Nyugat népe. Tanulmányok a Nyugatról és koráról 404

BÁTORI ANNA

Dayka Gábor összes művei, s. a. r. Balogh Piroska – Bódi Katalin
– Szép Beáta – Tasi Réka 411

LENGYEL IMRE ZSOLT

Túry György: *Amerikai etikai kritika* 421

REICHERT GÁBOR

„Olvass, bolyongj, szeress...”. Faludy György emlékkiállítás
a Petőfi Irodalmi Múzeumban 432

Számunk szerzői

KOVÁCS ÁRPÁD, egyetemi tanár (*Károli Gáspár Református Egyetem*)

SZILÁGYI ZSÓFIA, tudományos munkatárs (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

WIRÁGH ANDRÁS, PhD-hallgató (*Károli Gáspár Református Egyetem*)

DOBÁS KATA, tudományos segédmunkatárs (*Magyar Tudományos Akadémia –
Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

BÓDI KATALIN, tanársegéd (*Debreceni Egyetem*)

SZIRÁK PÉTER, egyetemi docens (*Debreceni Egyetem*)

BÁTORI ANNA, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

LENGYEL IMRE ZSOLT, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

REICHERT GÁBOR, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

A diszkurzus cselekvéelméleti gyökerei Mihail Bahtyin gondolkodásában*

A tett, a szó és a regény

Mihail Bahtyin regényelméleti és prózapoétikai fordulata az 1920-as évek közepén vált aktuálissá, első filozófiai és esztétikai munkáinak – *A tett filozófiájához*, *A szerző és a hős az esztétikai tevékenységben* című írásoknak – a megtorpanása és végleges felfüggesztése idején. Ekkor ismerkedik meg a formalisták nyelvközpontú poétikájával és a regényelmélet alapműveivel, egyebek között Lukács György regényelméletével is. Reflexióiból az olvasható ki, hogy e művek vezérgondolatát a „műfaj válsága”, a „problematikus individuum” és a nyelv szintjén gondolta újra. Joggal feltételezhetjük, hogy mivel Bahtyin ez idő tájt etikai alapozású cselekvéelméletén dolgozott, arra figyelt föl, hogy valójában a „cselekvés válsága”, illetve annak elméleti metanyelve okozza a műfaj válsága körül kialakult vita bonyodalmaikat. Cselekvéelméleti írásai azt sugallják, hogy már magát a kérdésfeltevést is helyteleníti, s ennek okát egy módszertani kisiklásban éri tetten. Nevezetesen abban, hogy a cselekvés válságának ténylegesen felmerülő problémáját az emberi lét egészére terjesztik ki, a krízist transzcendentálissá fokozzák. Gondoljunk Spenglerre¹ vagy akár Lukácsnak a „teljes bűnösség korát” favorizáló nézeteire. Bahtyin a cselekvés megismerési, esztétikai, etikai és ontológiai fogalmainak és alanyának megkülönböztetésére építve, pontosítja a képletet: „A jelenkori krízis – gyökereit tekintve – a jelenkori tett krízise. Szakadék nyílt a tett motivációja és produktuma között.”²

* A tanulmány az OTKA által támogatott NK 68992, *Az elbeszélő diszkurzus II. Elmélet, történet, műfaj* kutatási program keretében készült.

¹ Bahtyin hivatkozik Spenglerre, s kimondottan a módszertani tanulságot emeli ki, midőn „az objektív kultúra kísérletét” bíráló megjegyzései kapcsán utal neves kortársára: „Spengler ezért írta metafizikai memoárjait, s ezért illesztette a történelmet a cselekvő ember [?] és jelentéssel bíró tette közé.” Vö. Mihail BAHTYIN, *A tett filozófiája. A szó a regényben*, Gondolat-Cura Alapítvány, Budapest, 2007, 80.

² *Uo.*, 78.

A magam részéről én arra tudok következtetni, hogy Bahtyin művében magát a reflexiós tudatot kárhoztatja. Mivel azt látom, hogy a reflexiós tudat egyrészt vagy a használat, vagy a funkció, vagy a produktum felől izolálja a cselekést, másrészt magát a cselekvés aktusát nem elemzi belülről és egész terjedelmében.³ A reflexió egyoldalú uralmának kiiktatása az öntevékenységben akkor történik meg, amikor „cselekvés-tettemmel kilépek a magam lényéből” – írja az orosz gondolkodó –, és akkor létrejön egy a tudaton és a testen kívül, de azokhoz aktívan viszonyuló „aktuscentrum”, melynek leírása összevethető a Max Scheler által kidolgozott *Aktzentren* fogalmával. Ez a „kilépés” egyedi és egyszeri eseményt alkot a létben, amely az „én”, a „másik” és a „dolog” kölcsönhatását megszakíthatatlan és felbonthatatlan egységként, praxisként realizálja. A vázolt eseménynek van sajátos egyéni fölépítése, amit Bahtyin azért hangsúlyoz, hogy elhatárolódjon az élet ekkor uralkodó vitalista és aktivista felfogásaitól. Mint állítja, az „élet cselekvés”, s végső soron egy nagy tettek is felfogható, melynek sajátos fölépítése, „architektonikája” van. (Régen úgy mondták: „stílusa”.) Továbbá elhatárolódik a narratív megközelítésektől is, jelesül attól a felfogástól, amely az élettörténetet – a „szűzsé” fogalmával operálva – cselekményegységként gondolja el (Veszelojszkij, Sklovszkij,⁴ Propp). Nem is csodálkozhatunk ezen, hiszen ebben az esetben a cselekmény teleologikus rendjének van alárendelve a tett, s csak strukturális funkciója felől kaphat jelentést.

A tett filozófusa mindezért egyaránt elmarasztalja az elméleti és az esztétikai reflexiót. Leszögezi: „[...] nem a produktumból kell kiindulnunk – a tethez így nem juthatunk el –, hanem magából a tetteből.”⁵ Ez pedig az architektonikájából kiemelt, izolált cselekvés elemzése révén nem tud megvalósulni. S következőképpen előbb-utóbb előáll az, amit „válságként” tudatosít a reflexió alanya:

Mint hogy az elmélet elszakadt a tettől, és saját belső, immanens törvénye szerint fejlődik, maga a tett – mely elengedte magától az elméletet – degradálódni kezd. A felelősségteljes beteljesítéshez szükséges minden energia a kultúra autonóm szférájába áramlik, a tettet nem táplálja, a tett az elementáris biológiai

³ Vö. Kovács Árpád, *A cselekvés mint jelentéskezdeményezés* = Uő., *Diszkurzív poétika*, Veszprémi Egyetemi, Veszprém, 2004, 166–195.

⁴ Viktor Sklovszkij megoldása annyiban különbözik a rendszerként vagy strukturaként leírt szűzfelfogásoktól, hogy szemben a statikus modellekkel ő műveleti fogalmakkal operál – cselekményképző eljárásokról beszél, amit a fabula és annak szóbeli reprezentációja kölcsönviszonyaként, az elbeszélés „stílusára” kifejtett hatásában vizsgál. Vö. Виктор Шкловский, *Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля* = *Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*, Петроград, 1919, 3.

⁵ БАХТИН, *A tett filozófiája*, 78.

és gazdasági motiváció szintjére esik vissza, elveszíti valamennyi ideális mozzanatát: így jellemezhető a civilizációs állapot.⁶

Ám az esemény architektonikájában a tettnek – jóllehet értéket valósít meg, értelemmel bír – még nincs kifejtett jelentése. Ez ugyanis csak akkor válik explicitté, ha a cselekvés megjelenítésre kerül, aminek elemi feltétele valamely jelközeg, és mindenekelőtt az ember nyelvi megnyilatkozása.⁷ Mindenekelőtt azért, mert – mindenféle másodlagos közvetítést megelőzően – már a cselekvés világában is kölcsönhatásban áll az „énnel”, a „másikkal” és a „dologgal”.

Bahtyin kifejtésében a cselekvés elméleti modellálhatóságáról a figyelem áthelyeződik a cselekvés immanens jelentésének kutatására. Ez lehetett az oka annak, hogy a húszas évek közepétől – *A szó az életben és a költészetben* című tanulmánnyal kezdődően – a nyelv központi kérdéssé válik gondolkodásában. S ezzel magyarázható az is, hogy a nyelvfilozófiai könyvet követő számos írásában az irodalom felé fordul, s a *regénynyelv* sajátosságainak kifejtésén munkálkodik. Ismételten hangsúlyozza, hogy e speciális nyelvtörténeti szövegbázis nincs konceptualizálva. A hiány eklatánsan megnyilvánul az uralkodó lingvisztikai stilisztika és retorika (Karl Vossler, Leo Spitzer, Gusztav Spet, Viktor Vinogradov) deficitjeiben. S nem kis mértékben járul hozzá a „válságteóriák” érvrendszeréhez. A cselekvés jelentéstartományának legteljesebb feltárulkozásait a regénynyelv műveiben éri tetten.

A „transzcendentális otthontalanság” lukácsi szemléletével ellentétben a regény hőse, a „beszélő ember”, a válaszra rendeltetett létező alakját Bahtyin a tudat és nyelv sajátos kölcsönhatásában határozza meg, amit sem az egykorú filozófiai megközelítések, sem a retorikai modellek nem képesek megkonstruálni. A *Szó a regényben* című alpműben találjuk a polemikus megfogalmazást, mely a „transzcendentális otthontalanság” definitív kifejezését veszi célba, mellyel szemben Bahtyin „az irodalmi tudat nyelvi otthontalanságát” emeli ki mint a regény megjelenésének előfeltételét. Leszögezi: „az ideológiai világ verbális értelmi decentralizálása” történetileg és formailag előfeltétele annak, hogy a történetmondó elbeszélőformák öröksége teljesen „regényesedjen”.⁸ Ez lényegében annyit jelent, hogy az értelem világának tágabbnak kell lennie, mint amilyen az elsődleges (szociális) és a másodlagos (irodalmi) beszédműfajok által lefedett „kontingens világ”, tehát nem ennek megjelenítése és megfejtéseként értendő. A regényben az iro-

⁶ *Uo.*, 79.

⁷ A jel és a megnyilatkozás interperszonális beágyazottságának elméleti megalapozása a *Marxizmus és nyelvfilozófia* című munkában volt először kifejtve. Vö. В. Н. Волошинов, *Марксизм и философия языка, Основные проблемы социологического метода в науке о языке*, Ленинград, 1928.

⁸ Михаил Бахтин, *Слово в романе* = *Uo.*, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975, 175.

dalom (és a szerző) az esztétikai megformálás (és tudat) határait tapasztalja meg. A műfaj transzepochális törekvése, hogy detronizálja a költészet esztétikai felfogását.

Bahtyin elméleti és történeti újításai a poétika terén a „polifonikus regény” kifejtésében kapják meg leginkább átütő erejű megfogalmazásukat, először 1929-ben. A könyv ontológiai alapvetését azonban már *A tett filozófiájához* című kéziratban fölvázolta a szerző. Jelesül azt a gondolatot, hogy a nyelv nem a reflexió, a kifejezés és a kommunikáció eszköze csupán, hanem egy sokkal alapvetőbb szellemi entitás – a lét megnyilvánulása, a lét „inkarnációja” a hangban, s az azt végrehajtó cselekvő személy egyszerű megnyilatkozásában. De annyiban ugyanakkor „létesemény” is, amennyiben egy aktusban két funkciónak tesz eleget: az emberi cselekvésvilágok expresszív megnyilatkozásának – „intonálásának” – és megnyitásának egyaránt. A megnyitás eseményét Bahtyin a már említett „kilépés”⁹ fogalmával jelöli meg, s a személyközi érintkezések zónájába való áthelyeződést érti alatta, amit többnyelvű párbeszédként ír le, egyéni és univerzális, történelmi és kozmikus vetületében egyaránt. A „kilépés” esemény, amennyiben az a testi zárt egység közegéből a testet elhagyó hang, a beszéd közegébe transzponálja a létezőt, s ezzel radikálisan új alanyiságot hív életre. A cselekvés és annak belülről megtapasztalt hatása egyfajta „belső nyelvben”, az invocációban, átélésének „tonalitásában” nyílik meg a hang és a szó alanya számára. Ám a megszólalás intonálásával a beszélő végrehajt még egy aktust, jelesül, a cselekvésére és szavára vonatkozó külső – elfogadó vagy elutasító, megértő vagy gyalázkodó érzelmi érték-manifesztációk – válaszok, replikák tonalitását is anticipálja. A tett transzcendálása tehát az aktuscentrumból „indul ki” (*ishodit*) s a szóban mint jelközegben az intonálás aktusán esik át. Ezzel hangzó – szóló és szólító – közegbe kerül az immár intonált cselekvés, ahol majd kiteljesedik értelme és értékelésben részesül. Ily módon válik egyszerű eseménnyé a létben.

Mai tudásunk alapján itt tehetünk egy kiegészítést. Amennyiben ugyanis elfogadjuk, hogy a verbális megnyilatkozások mindig narratívák, a regény szövegét „perszonális elbeszélések” interakciójaként közelíthetjük meg. Éppen ezzel magyarázható, hogy a perszonális elbeszélés legproduktívabb prózanyelvi típusa a regény történetében a konfesszió. Nem véletlen, hogy Bahtyin metanyelvi fordulatának a döntő lökést egy konfesszió-elmélet adta meg. Egyébként hasonló indíttatás áll Hamvas Béla regényelméleti fragmentuma háttérében is. A „metanyelvi fordulat” fogalmával azt kívánom aláhúzni, hogy a későbbi prózapoétikai tanulmányok és könyvek szerzőjét a filozófiai-esztétikai írások szerzőjétől nem

⁹ BAHTYIN, *A tett filozófiája*, 81–82.; 102–105. A *kilépés* szó a magyar fordításban csak az egyik jelentést adja vissza. Az orosz *ishodzenie* inkább utal a kiindulás aktusára, a keletkezésre, a kisarjadásra. Ami azért is lényeges, mert Bahtyin a kezdeményezést a tett feltételének tekinti, ezzel különböztetve meg az aktust a technikai cselekvésmódtól, illetve a fizikai mozgástól.

radikális szemléletváltás különbözteti meg, hanem egy új tudományos diszkurzus, a „humántudományi” beszédmód.¹⁰

Rokon vonás az is, hogy mind Bahtyin, mind Hamvas a műfaj válságát posztuláló elméletekre a regényhős emancipációjának – az individuum személylé válásának – tételével válaszolt. Bahtyin az idegen nyelvi megformálással szemben valóban radikális ellenállást kifejtő, szuverén értelmi világgal rendelkező személy architektonikájának kidolgozásával alapozza meg az emancipáció gondolatát. Hozzáteszem, hogy ez az értelemvilág a cselekvésből sarjadó személytörténet narratív többletének, a perszonális elbeszélésnek köszönhetően állt elő. Bahtyin a prózanyelv dialogikus szerkezetének, Hamvas az elbeszélés és a konfesszió, illetve válság-vallomás-vállalás létszerű összefüggésének, „krízis és katarzis” együtthatójának tulajdonítja a fejleményt.¹¹ Miféle metanyelvi alapja lehet Bahtyin és Hamvas sok tekintetben rokon megoldásainak?

Úgy látom, mindkét felfogás forrásainál Max Schelernek a fenomenológiai redukció husserli mintájától, a „tisza jelentés” koncepciójától való hangsúlyos elhatárolódása áll.¹² Nevezetesen az, hogy a fenomenológiai redukció nála nem a tudományos módszer, hanem egy bizonyos pragmatikai kontextus,¹³ egy bizonyos érdek vagy érték jegyében történik: tehát egy olyan primordiális, még nem értelmezett valóság („értékérzés”) jegyében, amely megelőz bármiféle jelentésadást. Ennek az emberi létmód szintjén – Scheler szerint – minden feltételtől független adottsága a *szimpátia*: a szimpátia magyarázza, hogy egyáltalán lehetséges az organikusból kiemelkedő lelki élet „nyitottsága” a világra, azaz az egyén

¹⁰ Vö. Mihail BAHTYIN, *A humán tudományok filozófiai alapjaihoz* = BAHTYIN, *A tett filozófiája*, 347–353. Ez az antropológia nem az empirikus tapasztalaton és nem is az elvont tudáson alapul, hanem a cselekvés létmódjára irányuló kérdésesen – dialogikusan – működik, azaz a „másik”, a „dolog” és az Isten jelenlétében történik: „a személyiség ekkor úgy tárul fel a másik előtt, hogy megmarad önmaga számára is. Ekkor a megismerő ember nem saját magának tesz fel kérdést, és nem is egy harmadik félnek az élettelen dolog jelenlétében, hanem magától a megismerendőtől kérdez. Szimpátia és szeretet jelentősége az effajta megismerésben” – Bahtyin szerint – előbbre való a szakszerű kifejezés (a definíció) pontosságánál. *Uo.*, 347–348.

¹¹ Vö. HAMVAS Béla, *Regényelméleti fragmentum* = *Arkhai és más esszék (1948–1950)*, Medio, Budapest, 1994, 261–340.

¹² Tudjuk, hogy Bahtyin az 1920-as évek közepén behatóan tanulmányozza Max Scheler alapműveit. (A hatás tárgyalására alább még visszatérek.) Az is tudható, hogy Hamvas Béla is jól ismerte azokat, s úgy vélte 1941-ben írott tanulmányában, hogy „[...] ma úgyszólván senki nincs, aki egész sereg pontban lényeges ösztönzést ne köszönhetett volna neki”. Vö. HAMVAS Béla, *Szellem és egzisztencia. Karl Jaspers filozófiája = Világválság. Válogatás Hamvas Béla folyóiratokban megjelent írásaiból*, szerk. DARABOS Pál, Hamvas Intézet, Budapest, 2004, 340. A válság-vallomás-vállalás együttható feltárásakor is Schelert nevezi meg ősforrásként: *Uő.*, *A szellem és a háború = Világválság*, 299–303.

¹³ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Filozófia és irodalom = Az esztétika vége – vagy se vége, se hossza?*, szerk. BACSÓ Béla, Ikon, Budapest, 1995, 41–42.

átalakulása személyé, ami az ember kozmoszban elfoglalt helyét a szellemi lény rendeltetéseként határozza meg. A konfesszióként értett nyelv e szimpátia-beállítottság egyik legékezebb emberi tanúsága.

A fenomenológiai redukció husserli módszerét Scheler a *szublimációval* egészíti ki, ami azt feltételezi, hogy minden fenomenológiai aktust integrációként, így az intellektuálisan „tisztának”, rögzíthetőnek tekintett jelentést is az érzelemérték megjelenésének és nem pusztán az érzelem fogalmi behelyettesítésének fogjunk fel. Maga Scheler az *Ember helye a kozmoszban* című könyvében nagy figyelmet szentel Freud szublimáció-tanának, s azt saját szimpátiaelmélete módszertani eszközévé avatja. Ezzel a fenomenológiát meghaladó szubjektumelméleti alapozáshoz járul hozzá, amelyet ma Scheler perszonalizmusaként tartunk számon. Ez a perszonalizmus nemcsak Husserl továbbfejlesztését jelenti, de a fundamentális ontológia alternatívájától is eltérő irányban keresi a „tisztá dologtól” a „megértés dolgához” való eljutás lehetőségeit. Az egzisztencia leválását az életről. Ezzel viszont az élet organikus és pszichológiai-vitalista definícióin is túllép: mind Dilthey szellemtörténeti vitalizmusán, mind Nietzsche archetipikus, dionüszoszi mintára leírt létitalultságán, mind pedig Bergson életlendületén. Az élet – túl az organikus és pszichés struktúrákon – az egzisztencia szintjén saját meghaladásán munkálkodik, az emberi élet saját szubjektumává, „szellemmé” szerveződésén, amit olyan centrumként lehet megközelíteni, amelyben a szublimáció aktusa megy végbe: az emberi létező, az egyed a *konfesszióban* személyé minősülve szocializálja – társas alakzattá teszi – életének legfontosabb organikus és pszichés reprezentációit, egyúttal értelmet adva azoknak, megértve életét. A értelem („szellem”) energia tehát – az „aktuscentrumként” tárgyalt személy megnyilvánulása.¹⁴

Vegyük szemügyre a két alaplmu metanyelvének – a szóelméleti és a cselekvés-bölcseleti összetevőnek – az összefüggéseit előbb a megnyilatkozás metaforikus szerkezte, majd a benne megnyilatkozó tett értelemvilága felől.

Az intonációs metafora

Bahtyin munkásságának egyik legeredetibb felismerését az „intonáció” és az „intonációs metafora” szerepének leírása során fejt ki, kimutatva működésükben a megnyilatkozás eseményszerűségének (diszkurzivitásának) legfőbb konstruktív

¹⁴ Scheler definíciója így hangzik: „A szellem az egyedüli lét, ami maga képtelen a tárgyiasságra – a szellem *tiszta aktualitás*, léte csak *aktusainak szabad végrehajtásában* rejlik. A szellem centruma, a „személy”, tehát sem nem tárgyi, sem nem dologi lét, hanem egy magát folytonosan végrehajtó (*lényegszerűen meghatározott*) aktusrend-szerkezet. A személy csak *aktusaiban* és ezek *által* létezik”. Vö. Max SCHELER, *Az ember helye a kozmoszban*, ford. CSATÁR Péter, Osiris, Budapest, 1995, 57.

tényezőit. Érdemes eltöprengeni azon, miért van, hogy szinte szóba se kerül a szakirodalomban.¹⁵

A szó az életben és a költészetben című tanulmányt Vlagyimir Volosinov nevének közzé, az idő tájt, amikor Bahtyin már intenzíven dolgozott a Dosztojevszkij-monográfián, melynek központi kategóriája a *polifonikus regény* a nyelv fundamentális dialogicitásának felismerésével járt együtt. Ez a rendkívül jelentős tanulmány jelöli meg azt a fordulópontot, amikor Bahtyin szakít az irodalmi jelenség esztétikai megalapozásának kísérletével és a nyelvfilozófiai megalapozás kidolgozására tér át. A nyelvbölcseleti – „metalingvisztikai” – alapállást aztán mindvégig, egész alkotó tevékenysége során megőrzi. Nem kétséges: legjelentősebb műve a *Dosztojevszkij poétikájának problémái* című könyv, prózaelméleti szempontból pedig különösen *A szó Dosztojevszkijnél* című fejezet, melynek központi fogalma a „kétszólamú szó”, a prózában megjelenített soknyelvűség alapegysége. Most nem térek ki ennek a kérdéskörnek részletesebb tárgyalására, csak olyan mértékben hozom szóba, amely ahhoz szükséges, hogy az intonációs metaforával fennálló kapcsolatát eléggé árnyaltan megvilágíthassam. Álláspontja tételszerűen abban foglalható össze, hogy Bahtyin a szó belső metaforicitásának gondolatát kiterjeszti a nyelvi médium egészére, a szónál elemibb és a mondatnál nagyobb egységeire. A szó tövéhez kapcsolódó etimon mellett beszél a hangtest metaforicitásáról, ami Humboldt és Potebnja után persze nem számít újszerűnek. Egészen eredeti azonban, hogy e felismerés érvényét kiterjeszti a beszédegységek, a dialógusban szereplő replikák, a „megnyilatkozások” (*vyskazyvanije*) és egész nyelvi alkotások szövegtartományára – egy előadására, egy próféciáéra, egy vádbeszédére, egy regényére stb. Azaz egy egész szerzői megnyilatkozás tartományára. A beszédegységek mint szóművek elméletének bemutatására szolgáló tanulmány az intonációval határolt nyelvi produkció egységét tekinti megnyilatkozásnak. Utóbbi legfontosabb sajátossága a „belső kétszólamúság”,¹⁶ ami annak a következménye, hogy a szó alanya mint szerző a megszólalás hangsúlyaiba beépíti egy tényleges

¹⁵ Bahtyin közvetlen tanítványa, s *A tett filozófiájához* első szövegkiadásának szerkesztője, Szergej Bocsarov is fájjalja, hogy az intonáció elméletét kifejtő tanulmány – *A szó az életben és a költészetben* – mind a mai napig méltatlanul kevés figyelmet kap a szakirodalomban. Csatlakozhatunk megállapításához, valamint egymondatos értékeléséhez is, melynek megfelelően a jeles filológus „a megnyilatkozás primer egzisztenciális momentumát” véli felismerni az intonációban, amit Bahtyin „az élet és a nyelv határán” működő jelenségként irt le. Bocsarov egyébként egyértelműen cáfolja Volosinov szerzőségét. *Vö. С. Г. Бочаров, Событие бытия. О Михаиле Михайловиче Бахтине = Михаил Бахтин: pro et contra*, Санкт-Петербург, 2002, 290.

¹⁶ A szemantika oldaláról tárgyalja tudományos igénnyel a kétszólamúság bahtyini felfogását S. Horváth Géza, aki a Dosztojevszkij-könyv vonatkozó fejezetének igényes fordítását is készítette. *Vö. S. HORVÁTH Géza, A kétszólamú szó szemantikájához = A szó élete. Tanulmányok a hatvanéves Kovács Árpád tiszteletére*, szerk., SZITÁR Katalin, Argumentum, Budapest, 2004, 423–432.

vagy tételezett vagy anticipált válaszbeszéd intonációját (pl. paródia), vagy intonációs szilánkjait, szólamait és szólamtöredékeit. Éppen az intonáció mindenkori *válaszzerűsége* és idegen intonációt imitáló vagy elővételező modalitásának *válaszigénye* alapján lehet a „szó belső kétszólamúságáról” beszélni. Ebben a felfogásban a szemiotikai és szemantikai jelenségen túlmutató egzisztenciális egységként áll előttünk a beszédszó. Mármost éppen azért, mert Bahtyin az élet és a beszéd érintkezési pontján lokalizálja a létesemény architektónikáját, a szó belső kétszólamúságát minimális nyelvtanológiai követelménynek tekinthetjük. Általában szóbeli megnyilatkozásaink inkább többszólamúak, mint kétszólamúak. Ezen túl az is különös jelentőséget ad a tanulmánynak, hogy kimutatja, miszerint az intonációval imitált idegen hang óhatatlanul metaforikus természetű. Az intonáció a reprodukált idegen hang által behelyettesíti a beszélő – esetleg éppen távollévő – embert annak elsajátított részével: hanghordozásával, hanglejtésével, beszéde ritmusával és sajátos egyéni modalitásával. Az ily módon „elsajátított részt” azután saját megnyilatkozása témájává avatja és jelentéssel ruházza föl. Ez a jelentés egy elbeszélés során már problémává – megvitatható témává – tehető, s ezzel meg is történik a „megszemélyesítés”, minek következtében a „másik” – hangképi analógiája alapján – az „én” beszédem „hőségé” alakul át.

A válaszként – nem kifejezéseként vagy közlésként – értett megnyilatkozás ily módon az intonáció megkettőzését, azaz „átvitelét”, „metaforizálódását” vonja maga után, ami egyfelől a benne szereplő szavakat is „kettős” kontextusba helyezi, s így azokat járulékos jelentésekkel ruházza föl, másfelől pedig új szavak képzését írja elő („karamazovság”, „tőszunnyadó”, „hollóidő”). Mindkét operáció megfelel a metafora funkciójának – mind az új nevek, mind az új jelentések követelménye. Leszögezhetjük, hogy az intonációs metafora – mivel a szónál és mondatnál elemibb nyelvi szinten, az artikulációban jut érvényre – megelőzi a trópust, azaz a szemantikai metaforát. Sőt bátran állíthatjuk, a metaforikus kifejezés nyelvi készítésének tekinthető. Amennyiben viszont egy egész nyelvi alkotás szövegére kiterjed hatása, értelmezésre szólít föl, több gondolkodásra. Ebben a vonatkozásban már az intellektus készítésére is jelentős hatást gyakorol.

Ám ezen túlmenően *A szó az életben és a költészetben* szerzője kimutatta azt is, hogy az intonáció – mivel a replika tartalmához érzelmi-akaratú megítélést kapcsol – egyben jelentéskezdeményezést is megvalósít. A difónia vagy heterofónia egy intonációval határolt egységen belül a kijelentés szemantikáját a grammatikai-szintaktikai rendből (az állítmányozó mondat által szabályozott logikai jelentés mezejéből) egy másik mezőbe, jelesül, a cselekvés még nem állítmányozott eseményének hatósugarába, a tett architektónikájába emeli át.

Az intonációban nem a tárgyi tartalom (téma), hanem a beszédalanynak a beszéde tárgyára irányuló érzelmi-akaratú viszonyulása emelkedik nyelvi szintre,

egyfajta előzetes predikációkísérlet jegyében. A kétszólamú szó tehát kétféle előzetes értésmódot – a jelentő és a jelentett, külön a jelölendő valóság és külön a jelölő szó interpretációját is feltételezi. Ezért mielőtt létrejöhetne a jelentő és jelentett konvencionális, nem motivált kapcsolata a szóbeli megnyilatkozásban, már eleve értelmezésnek van alávetve mind a nyelvi, mind a nem nyelvi entitás. Ennek következménye, hogy a közöttük közvetítő kép vagy fogalom – a trópus szemantikai alakzata vagy aszemantikus sémája – mint jelölésre váró értelem-potenciál és értelmezendő szemiózis, a prózában külön-külön megjelenítés tárgyává válik. Ebben a jelölés folyamatát bemutató diszkurzív megnyilatkozásban óhatatlanul feltárul a konvencionális-használati jelviszony sematizálódása, kiürülése egyfelől, és – másfelől – alkalmazott referenciájának fölfüggesztése, azaz egy hiányzó, relevánsabb denotátum igénye.¹⁷ Az intonáció egyszeri és megismételhetetlen „érzelmi-akarati” töltése erre a hiányzó denotátumra utal „kifelé”, és a megnyilatkozás állítmányi jelentés-tartományának deficitjére „befelé”, a beszéd tárgyat „hőssé” vagy „féreggé” avató aszemantikus trópus szabályozásának megfelelően. A kétszólamú szó nem pusztán a *beszéd metaforáit* bontja elemeire, de egyben – s éppen az intonációban megjelenő intencióban – a *nyelvi metafora* eredeti regenerálására tör. Az intonációs metafora előkészíti, sőt határozottan inspirálja a jelentés eltolásán és az interakción alapuló szemantikus metafora megképzését. A hangban ekképpen a hiányzó – a jövendő, beköszönő, keresendő – szó indexe van jelen, ami a saját nyelv deficitjeinek felismerésére utal – mégpedig a „másik” megnyilatkozásának másféle intonációja alapján. De ugyanakkor jelen van az az „érzelmi-akarati” tónus, intenció, amely az egyszeri és egységes életösszefüggésre utal, az átélt hiány diszpozíciójára. Ilyen értelemben mondja Bahtyin, hogy az intonáció a nyelvi és nem nyelvi realitás, az „átélt szó” és „átélt élet” határán aktualizálódik, ahol viszont már a válság szituálja a cselekvést. Mármin az azon a ponton, ahol a megszakadt érintkezés és felismert hiánya teszi halaszthatatlanná a tett végrehajtását. Ezzel az aktussal lép át a „hiány átélése”, érzelmi konnotációja a kölcsönhatás „akarásának” zónájába, melynek indexe – mint már tudjuk – az intonációban jut kifejezésre.

A verbális kommunikáció dialogikus felépítése és metaforikus szemantikája hatósugarát Bahtyin a regényszó elméletének megalapozásakor kiterjeszti a soknyelvűség meghatározására is, illetve a regénynyelvre, amelyet a szociális heterofónia és heteroglosszia művészi metanyelvének, költői diszkurzusának tekint.

¹⁷ A költői megnyilatkozás sajátos, „fikcionális” referenciájának is itt lehet a forrása – ebben az elővételezett világban, aminek a költők gyakorta igen találó megfogalmazást adnak: a létvágyat fenntartó „semmi” (Kosztolányi Dezsőnél), „a dolog előtti létre” utaló „valósághiány” (József Attilánál), a „jelenléthiány” (Pilinszky Jánosnál). A maga módján mindegyik az öneszmélés diszkurzív válfajainak, a szöveg előtti önmegértés (Paul Ricœur) módozatainak forrása.

Bahtyinnál a prózanyelv specifikus jelhasználat. Szerepe az, hogy ott is érzékeltesse a beszéd, de főleg a nyelv dialogikus természetét, ahol az gépiessé válása okán takarásban marad, mint például a társas használat esetén. A regény mint prózanyelvi megnyilatkozás nem ideologéma vagy kifejtett ideológia, mivel feladata nem az értékek átcsoportosítása vagy kölcsönhatása, hanem annak feltárása, hogy egyrészt az értékek és a jelentések, másrészt a dolgok és a jelentések nem esnek egybe. A heterogenitás és a kölcsönhatás elvén túl Bahtyin a „belső dialogikus-ság” elvét fogalmazza meg, amelyet a nyelv kizárólag a művészi prózában tud manifesztálni tenni. Épp a szó eme többletének kimutatása a próza célja. Ezért állítja Bahtyin azt, hogy a regény hőse nem az ember – nem közvetlenül az ember. A regény hőse a szó, amely persze mindig egyszeri személyes megnyilatkozás prezentációja. A szó egy bizonyos vetületben. Amit Bahtyin „léteseménynek” nevez. A fogalom több művében kifejtett jelentéstartománya alapján a jelenséget így értelmezhetjük: olyan esemény ez, amelynek során az ember saját szava – és kizárólag a szava – által személyes jelenlétéről tesz tanúságot a nyelvben. A próza speciális témája végső soron egy olyan történés, amelynek során a beszélő alany szava beíródik a nyelvbe és a nyelvi világlátás műfajaiba, ami azt feltételezi, hogy a cselekvés és a megismerés alanya – létstátusát megváltoztatva – az irodalmi szöveg és ezzel a kultúra szubjektumává alakuljon át.

Az én és te, a saját és idegen, az egyén és a másik, a társas és egyéni, az individuális és személyes, a diszkurzus és ellendiszkurzus, a tudatos és tudattalan, az immanens és transzcendens és egyéb kapcsolatok, vagyis a „dialogikus viszonyok” elemzésekor nem lehet elvonatkoztatni a nyelvtől: „A dialogikus érintkezés a nyelv életének igazi szférája”. A heteroglosszia, a nyelvváltozatok *szociális* tagolása, önmagában még nem képvisel dialogikus viszonyokat, bár a lehetőségét kétségkívül magában rejt: „Ahhoz, hogy közöttük dialogikus viszony keletkezessen, testet kell öltetniük a szóban, megnyilatkozássá, különböző szubjektumok pozíciójának szóbeli kifejeződésévé kell válniuk”.¹⁸ A belső dialogikusság kizárólag ott válhat ilyen alapvető forma- és műfajalkotó erővé, ahol az egyéni „dialogikus hangzásdisszonanciák nemcsak a szó fogalmi jelentéseinek felszínén láthatók – mint a retorikai műfajokban –, hanem lehatolnak a szó legmélyebb rétegeiig, magát a nyelvet, a nyelvben kifejeződő világlátást (a szó belső formáját) teszik dialogikussá”. Az elsődleges műfajok, illetve „a költői műfajok legtöbbje, mint mondtunk, nem él a szó belső dialogikusságában rejlő lehetőségekkel [. . .]. Ezzel szemben a regényben éppen a belső dialogikusság válik a prózastílus egyik leglényegesebb momentumává”.¹⁹

¹⁸ Mihail BAHTYIN, *Dosztojevszkij poétikájának problémái*, ford. HORVÁTH Géza, Gond-Cura–Osiris, Budapest, 2001, 226.

¹⁹ *Uo.*, 198.

A szó belső dialogikussága tehát túlmutat a beszéden és magát az elemi nyelvi tényt, a jel szerkezetét érinti, amelynek szerepe a prózában más képet mutat, mint az eposzban, a drámában vagy a lírában. Ennek megalapozására dolgozta ki Bahtyin a megnyilatkozás elméletét. A megnyilatkozás egysége nem a mondat, hanem az intonáció által határolt szövegtartomány, amely egyben tematikus egysége is a diszkurzusnak. *A szó az életben és a költészetben* című tanulmány problematikája azért kiemelten fontos, mert ez az egyetlen olyan szöveg, amelyben Bahtyin a dialogikus és a prózai szövegkonstitúció kérdéseinek tárgyalásába bevonja a metaforát.

Az orosz filológus nem foglalkozott sokat speciálisan a retorika kérdéseivel, de amit e tanulmányában mond a metaforáról, igen eredeti és nagy jelentőséggel bír mind a nyelvészet, mind az irodalomelmélet számára. Bahtyin ugyanis a trópusnak egy új válfaját ismeri föl és írja le, melyet „intonációs metaforának” nevezett el. Aláhúzom újra: olyan innovációról van szó, amely egyben elméleti munkássága legfontosabb teljesítményének, a prózanyelv sajátos természetének megalapozásául szolgál. A prózanyelv végső soron a metafora produkciójának a megnyilatkozásra való kiterjesztése, amelynek elemi egysége az intonáció, szemben a szemantikai metafora, a trópus vagy a metaforikus kifejezés nominatív, illetve predikatív szerkezeteivel. S főleg a mondattal, amely – mint szintaktikai egység – kívül esik a megnyilatkozást vizsgáló metalingvisztikai kutatások körén. A mondat és a megnyilatkozás közötti különbségtevés kifejtését a *Marxizmus és nyelvfilozófia* tartalmazza.

Bahtyin álláspontja szerint az irodalmi prózanyelv szerepe nem az, hogy a szociolektusokat kanonizálja, az egységes irodalmi nyelv normarendjébe szelídjön, hanem hogy megjelenítse a bennük szereplő szavak szemiotikai és szemantikai produktivitását, illetve kifejezési alakzataik, sémáik, műfajaik kontraproduktív hatását. Utóbbi következtében válik a beszéd a nyelv látens hatalmának eszközévé, míg a költészetben intellektuális készletessé, a gondolat, sőt a tudat ihletőjévé, verbális invencióvá.

A mondottak alapján teljesen következetesnek tekinthető az a fordulat, amelyet Bahtyin a metaforaelmélet terén végrehajt. Hiszen épp az *intonáció* az, amit szembeszegez az *intuícióval*, illetve a „beleélés” és a „kifejezés” esztétikáinak egykorú kategóriáival. Az intonációs metafora – megfogalmazása szerint – a „nyelvi kreativitás” egyik leghatékonyabb tényezője, mivel a szemantikai metafora csírája és előfeltétele; „míg ezzel szemben a társalgási nyelv szokványos metaforái jobbára már kilúgozódtak, s a szavak szemantikai szempontból szegényesek és prózaiak”.²⁰ Az intonációs metafora természetének meghatározásakor Bahtyin három forrás-

²⁰ Mihail BAHTYIN, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Európa, Budapest, 1985, 28.

hoz folyamodik: a figurativitás természetét a mitikus metaforával, a hozzá tartozó jel sajátosságát a gesztussal (azaz az indexjellel), az intonációét a belső beszéddel való összehasonlítás során ábrázolja.

Egy következő elvi probléma az, hogy mi tekinthető az intonáció kontextusának? Akár egy gesztusnak, az intonációnak a megértéséhez is – Bahtyin felfogásában – az ember egész élete szolgálhat bázisul. Éppen azért sokkal inkább metaforikus, mint a szemantikai trópus, mert kontextusa nem a mondaté vagy a megnyilatkozásé. Még a megnyilatkozás kontextusát is szétfeszíti. A beszédnek vagy az írásnak szöveggé, s ennek következtében műfajjá (pl. regénnyé) kell átalakulnia ahhoz, hogy egy élettörténet lehessen a kontextusa, hiszen ez az a szint, ahol található az intonáció és történetmondás, azaz létrejön az elbeszélés műfaji ismérve. Az intonáció hordozza azokat az egyéni stílusjegyeket, amelyekkel a szerző hozzájárul az egyébként már eleve, nyelvi természete okán dialogikus műfaji képződményhez.

Továbbá, az intonáció azért is metaforikus, mert két (ténylegesen azonban mindig több) kontextusa van, s kizárólag ezek határán képes kifejteni hatását: az egyik a cselekvésé, a másik a nyelvé. Az előbbi vonatkozásában az élet sajátos „átélését” (*pereživani'ije*),²¹ mintegy a saját élethez kialakított cselekvő – vagy akár alkotói – viszonyt reprezentálja, úgymond, a cselekvőség „stílusát” intonálja; utóbbit illetően az idegen szó stílusára reflektál. Az élet olyan kategória már a korai Bahtyinnál is, amely eltér a vitalista szemléletű megközelítésekétől: az élet mindenki élete, ezért fogalmát nem lehet pusztán a „teremtő fejlődésre” vagy alkotó életre, a kreativitásra és a produktivitásra redukálni. Az átélés teljesen személyes aktus – az a mód, ahogy magam elé állítom, ahogy a cselekvés, a megismerés és a képzelet produkcióiban az önértelmezés rendelkezésére bocsátom az élet eseményeit, de... Álljunk meg, s emeljük ki: de nem introspekcióm, hanem megnyilatkozásom nyelvi közvetítse és e nyelvnek válasz-megnyilatkozások alapján történő elsajátítása révén. Ez a közvetett, a két (vagy több-)oldalú megjelenítés módját is reflektáló aktus mint stílusjegy jelenik meg az elemi nyelvi megnyilatkozásban, az intonációban. Benne nem egyetlen beszédhelyzet egyetlen megszólalójának hangja – a hang mint „anyag” – válik artikulálttá (megformálttá), hanem a hangon keresztül egy egész „élet kontextusa”, az élet világában való jelenlét egyszeri tettek végrehajtása révén megnyilatkozó összefüggése. Nem az összes cselekedeté, amely a tevékenység szféráját képviseli, hanem egy kiválasztott aktusé, amely az egész ember pillanatnyi jelenlétét – nem pedig életrajzát – prezenálja. Amilyen Oidipus vagy Raszkolnyikov, Ágnes asszony vagy Édes Anna tette.

²¹ Itt egyértelműen Dilthey „belső tapasztalata” kerül átírásra, Bahtyin lélektaniséget kerülő, perszonalista törekvése jegyében.

Ágnes asszony intonációja – például – lírai megnyilatkozássá transzformálódik egyfelől annak hatására, hogy egy újszövetségi intertextus („Oh! irgalom atyja, ne hagyj el!”) refrénné avatása révén szólama a versnyelvbe integrálódik; másfelől pedig cselekvésének lusztrációs metaforikája hatására, ami az ágnesi cselekvés-szemantika (*hagios* – ’tisztá’, ’szent’) két alakmásának, a víznek és a habnak a konfliktustörténetében kibontakoztatva narratív témává alakul át.

Struktúráját tekintve az intonáció hasonlít a belső beszédhez, amelynek nincs hangtana, grammatikája és szintaxisa, ha tetszik – Max Black terminológiájával élve – csupa „segédtema”, amelynek nincs kifejtett fókusz, „főtémája”. A verbális megnyilatkozás azon szintjéről van szó, amelynek kontextusa nem a dialógus, hanem a szemiózis első aktusa. Bahtyin ennek – mint már tudjuk – a „belső dialogikusság” nevet adta. Ez a metalingvisztikai fogalom kerül a korai Bahtyin-művek, a befejezetlen esztétika és etika „átélés” fogalmának a helyére, ami az életfilozófiáktól (Bergson, Dilthey) való elfordulásának és a perszonalista fenomenológiával (elsősorban Max Schelerrel) folytatott párbeszédének az eredménye volt.²² Az esztétika és az etika metanyelvének a sorsa a vitalizmus, a neokantianizmus és a fenomenológia előfeltevéseivel folytatott polémijában dőlt el, s elvezetett a nyelvbölcseleti terminológia kiépítéséhez.

A degrammatikalizált nyelvi megnyilatkozás, a belső szemiózis mintájára fel-fogott intonáció jelanyaga – mai kifejezéssel – az index. Éppen az indexszerűség testesíti meg a poiészisz két legfontosabb – s a polifonikus regényben „öntudatra ébredt” – sajátosságát: a formai *lezáratlanságot* és az értelmi *kimeríthetetlenséget*. A megnyilatkozás eme sajátosságait illusztrálja Bahtyin az „anticipáció” és az „enthüméma” terminusával. Az intonáció a megnyilatkozásban arra az értelemvilágra utal, amely a benne szereplő mondatpredikációk jelentésmezéjén túlmutat s az adott beszédmód lehetőségein belül nem predikálható. Másként fogalmazva: amelynek van szemiotikája, de nincs szemantikája (pl. gesztus, arcjáték, cselekvés stb.). Erre vonatkozik hát az anticipáció fogalma, míg az enthüméma a jelentéssel bíró hiány alakzata. Mindkettő domináns szerephez jut a prózaköltészet nyelvi konstitúciójának bahtyini kifejtéseiben.

A válasz elővételezett hangsúlyai a saját beszédben indexként vannak jelen, azaz a szintaktikai szerkezettel és lexikával még nem rendelkező, idegen megnyilatkozás jeleiként (hangsúly, ritmus stb.). Ez azon része a megnyilatkozás aktusának, amely a belső beszéd külsővé és a külső beszéd belsővé való átalakításáért felelős.²³

²² Ezt a kérdést részletesen tárgyalom a regényelméletéről szóló tanulmányomban: Kovács Árpád, *Úton a regény diszkurzív elmélete felé* = Uő., *Diszkurzív poétika*, 281–326.

²³ Erről Vigotszkij (belső beszéd), Jakobson (belső szemiózis), Peirce (indexjelek), Bühler (indexszó), Piaget (egocentrikus beszéd) is értekeznek; Bahtyin, mint mondtuk, a „belső dialogikusság”, illetve a „kétszólamú szó” keretében tárgyalja.

Manapság, amikor fölmerült, hogy Max Black metaforafelfogása, Mihail Bahtyin dialóguselmélete és Paul Ricœur elbeszélésfilozófiája legfontosabb eredményeit közös módszertani alpra helyezhetnénk az interakció művelete alapján,²⁴ joggal fogalmazható meg a következő kérdés: tárgyalható-e a kölcsönhatás művelete keretében az intonáció, a dialógus bahtyini fogalmának legfontosabb összetevője? Valamint az intonációs metafora és annak utaltja.

A kérdés már csak azért is indokolt, mert írása II. pontjában Max Black is fölveti, hogy az élőbeszédben az *emphasis* és az *intonáció* nagymértékben hozzájárul a metaforikus kifejezés értelmezéséhez, egyebek között annak eldöntéséhez, hogy mennyire „komoly” a beszélő viszonya a metafora fókuszához.²⁵ A prózanyelv lényege éppen az, hogy mind az *emphasis*-t, mind az *intonációt*, mind a nem nyelvi kontextust tematizálni kényszerül és képes. A próza ezért „bőbeszédű”.

A perszónálogológiai alapvetés

Áttérve *A tett filozófiájához* című bölcséleti mű részletesebb tárgyalására, le kell szögezni: a nyelv dialogicitása, a szó kétszólamisága, az intonáció metaforikussága, a próza többnyelvűsége és a beszédműfajok intencionális természete, világlátást konstituáló szerepe, – mindezen szellemi innováció nem pusztán egy kiemelkedő filológus és gondolkodó szakmai, terminológiai produktivitásának bizonyítéka, hanem egy felelősen gondolkodó 20. századi ember alanyi jelenlétének tanúsága. Bahtyin már első, 1919-es írásában ennek fontosságát hangsúlyozza: *Művészet és felelősség*.²⁶ A felvázolt terminológiai újítások metanyelvi rendszere polemikus korának – Bahtyin szerint – „klasszicista” gyökerű poétikai-retorikai normáival és szemléletével. A *langue*, a *parole*, a *stílus* elméletei nem alkalmasak maradéktalanul a megnyilatkozásként – ma így mondanánk: diszkurzusként – ismert szellemi teljesítmények, kultúráképző aktusok nyelvi médiumainak értelmezésére. Jóllehet Bahtyin beszédmódjának új fogalmai nem alkotnak logikailag szabályozott rendszert. Erre sosem törekedett. Mégis hatástörténetük alapján (pl. dialóguselmélet, intertextualitás, kronotoposz, nevetéskultúra, karnevalizáció) azt tapasztaljuk, hogy gondolati produktivitásuk különösen jelentős. Nem annyira definíciójuk és belső struktúrájuk transzparenciájára helyezte a hangsúlyt, mint inkább a nyelvi és kulturális alkotások működésén bemutatott referenciájuk hitelességére. Dosztojevsz-kij, Rabelais, Tolsztoj, Goethe és mások művei egészen eredeti módon tárulnak

²⁴ BEZECZKY GÁBOR, *Metafora, narráció, szociolingvisztika*, Akadémiai, Budapest, 2002.

²⁵ MAX BLACK, *Metaphor = Uő., Models and Metaphors. Studies in Language and Philosophy*, Cornell UP, Ithaca–London, 1962, 25–47.

²⁶ MIHAIL BAHTYIN, *A szerző és a hűs*, ford. PATKÓS ÉVA, Gond–Cura, Budapest, 2004, 315–318.

föl beszédmódja reflektorfényében, és pedig azért, mert nem objektumként írja le azokat. Fontosabb szempont annak föltárása, hogy e szövegek hogyan járultak hozzá önmegértése eseményéhez, hogyan részesült ő maga e művek léttapasztalatából. Ezt a részesülést Bahtyin eseményszerűnek – folyamatosan reinterpretálhatóknak és lezárhatatlannak tekintette. A polifonikus regény nyelvének ismételtén újakezdett megfogalmazásaival Bahtyin, végső soron saját beszédmódján, a részt vállaló gondolkodás diszkurzusnyelvének kiművelésén munkálkodott. Erről egy helyütt úgy nyilatkozott, hogy egész életén át egyetlen szövegen, a Dosztojevszkijről szóló könyvön dolgozott.

A fogalmi apparátus ugyanis nem az oppozíciók vagy a megfeleltetések szabálya szerint válik számunkra értelmezhetővé, hanem egyfelől új metaforikus szemantikájuk, másfelől azok participációjának felismerése, a nyelven kívüli világ értelmi potenciáljában való részesülésük mélysége alapján. Jól érezzük ezeket a mélységi dimenziókat az olyan szavakon, mint a „csend hangja”, a „másik hangja”, a „tonalitás”, a „polifónia”, a „felelős tett”, a „felelősségteljes jelentés”, a „részesedő gondolkodás”, a „kronotoposz”, az „ambivalencia”, „architektonika” stb. – a nyelv, az ember, a cselekvés, a test, a tér és az idő unikális metaforáin. Ezek jelentősége nem a kifejtési nyelv fogalmainak pontos definícióiban és azok strukturáltságában rejlik, hanem az emberi cselekvésre és alkotásaira vonatkozó számos bahtyini interpretáció értelmi gazdagságában. Ily módon megállapíthatjuk, hogy az egész életművet kitevő szövegbázis – s ennél semmiképp sem kevesebb – képezi azt a kontextust, amelyben feltárulhat e fogalmi apparátus egyre teljesebb és egyre transzparensabb kifejtése. Sőt azt is, hogy benne egy egyszeri létesemény testesül meg, nevezetesen: egy műgonddal fölépített élet – Bahtyin így mondaná – „részesülése a létből”. Ez a szövegbázis hatalmas értelmi potenciállal rendelkezik, ami bennünket értelmezésre szólít föl. Minden sokféleségük mellett van egy fundamentális vonása az életmű rész-szövegeinek, jelesül, hogy valamennyi anticipált válaszként olvasható, válaszként a mi lehetséges válaszainkra a létre vonatkozó alapkérdések kapcsán. De mindenekelőtt a participatív jelenlétmód mint specifikusan emberi attitűd „krízisei és katarziszai” tekintetében.

Ebben az értelemben állíthatjuk, hogy sem a nyelv belső dialogicitása, sem a próza soknyelvűsége, sem a regény polifonikus természete nem tárgyalható teljes terjedelmében, ha nem fejtjük meg a logikai és terminológiai jelentésükön túlmutató metaforikus szemantikájukat, melyek együttesének saját referenciája van. Nevezetesen az, amelyet a *cselekvés aktusa* – végbevitelének, megjelenítésének és kultúrájának igénye vet föl. Mert Bahtyin szerint a közvetítés médiumai – viszonylagos autonómiájuk, belső strukturáltságuk mellett is – a cselekvés világában gyökereznek; nemcsak utalnak rá, de eredetük is abból, a „felelős tettekből” vezethető le. A tett illetéknéppen értelmezhető úgy, mint tevékenykedő része – szubszt-

trátuma és szubjektuma – a cselekvő embernek, de ugyanakkor jele is a cselekvés-végrehajtás aktusának. Nyilvánvaló hová konkludál a vázolt gondolatmenet: Bahtyin aktuselmélete nélkül nem értelmezhetjük felelősen nyelvfelfogását és poétikáját sem. E tág kontextusban – a megnyilatkozásnak és az intonációs metaforának szentelt elemzés fényében – javaslom megvizsgálni most az aktuselméleti értekezést.

A tett filozófiájához című kézirat – különösen *A szerző és a hős*, valamint a Dosztojevszkij-könyvek perspektívájában – a *tett közvetítésének* szóbeli és irodalmi lehetőségeit, műfajait veszi alapul, azaz egy az etika, az esztétika és a poétika határán kifejtett elmélet körvonalait mutatja.²⁷ Az írás – mint már utaltam rá – Max Scheler aktuselméletének határozott inspirációjáról tanúskodik.²⁸ Az etikai és az esztétikai szemlélet teljes kifejtésének elmaradását a Dosztojevszkij-monográfia kompenzálja, melyben a három diszciplína problémakörei egységes elméleti modellben, egymást feltételező kölcsönhatásban kerülnek kifejtésre. S ez a *regény poétikája*. A szellemtudományokkal és a fenomenológiával szembeállított bahtyini „humántudományos” gondolkodás itt a perszonalizmusként artikulált filozófiai antropológiára támaszkodik, melynek megalapítója – mint közismert – éppen Max Scheler volt. Ez a „humántudomány” a Dosztojevszkij-könyvekben egy új-szerű prózapoétika, mondhatnám, egy „poétikai antropológia” képét nyújtja.

²⁷ A „cselekvés világa” és az „esztétikai világlátás” kétféle architektonikájának összehasonlító elemzését lásd Vladimir LIAPUNOV, *Notes on Bakhtin's Terminology: Architectonic(s)*, Elementa, 1998/4., 65–70.

²⁸ A fokozott szellemi érdeklődést bizonyítják Bahtyin nemrég közzétett munkafüzetei. A publikáció alapján egyértelműen megállapítható, hogy az orosz gondolkodó intenzíven foglalkozott Max Scheler műveivel és különösen a *Wesen und Formen der Sympathie* (1926) című könyvével (első kiadás: *Phänomenologie und Theorie der Sympathiegefühle*, Halle, 1913.), melyről részletes jegyzeteket és 45 nagyobb terjedelmű fragmentumot másolt ki német nyelven az 1920-as évek közepén, tehát *A tett filozófiájához* és a Dosztojevszkij-könyv írása közötti időszakban (vö. Михаил Бахтин, *Собрание сочинений*, I., Москва, 2000, 655–680.). Az is egyértelműen megállapítható, hogy a korabeli filozófiával való szembesülése a kantianizmustól és a fenomenológiától való elhatárolódást eredményezte. Azon túl, hogy az első Dosztojevszkij-könyv 71. oldalán külön kiemeli a *Wesen und Formen der Sympathie* és a *Der Formalismus in der Ethik und materiale Wertethik* című könyvek jelentőségét (Uo., 60.), a német gondolkodó halálának évében közzétett *Freudizmus* (1928) első fejezetében Bahtyin a kor legjelentősebb gondolkodójának nevezi Schelert. (Ez a véleménye Heideggernek is, aki jeles honfitársa halála kapcsán őt az egész kortárs gondolkodás legnagyobb szabású „filozófáló erejének” nevezte. Vö. Martin HEIDEGGER, *Gesamtausgabe*. XXVI., 62.) A kapcsolódó 286. lábjegyzetben pedig Bahtyin arról tudósít, hogy a kortárs európai bölcsélet áttekintésének szánt (végül megvalósulatlan) könyvében önálló fejezetben készül tárgyalni Scheler munkásságát (vö. Фрейдизм, *Критический очерк*, New York, 1983, 20.; 25–26.). A Freudról szóló könyv is a szublimáció módszerének elfogadásáról tanúskodik, hiszen itt tapasztalható leginkább Freud metapszichológiai hozzávétele, különös tekintettel arra, hogy az élettörténet elbeszélését Freud az elfojtást kompenzáló szimbólumképzés szempontjából értékeli, sokkal inkább e tényező, mint az elbeszélte fabuláris tartalom felől.

Ami mindenekelőtt azzal magyarázható, hogy a teoretikus kilép a tett filozófiai metanyelvének fogalmi kereteiből és áttér a cselekvés humántudományi, poétikai nyelvére. S teszi ezt egészen következetesen éppen azért, mert a tethez nemcsak annak belső tapasztalatát, egyszeri „átélését”, s az „átélés kifejezését” tartotta imár odatartozónak, hanem a *nyelvi tapasztalatot* is, a lehető legszélesebb humboldti-potebnjai értelemben.²⁹ E tapasztalat közege, a szó- vagy szövegmű Bahtyin új megvilágításában maga is önálló „architektonikát” alkot, az életbeli-dialogikus, a költői-metaforikus, a prózanyelvi-polifonikus és regényműfaji-kronotopikus összetettségében, miáltal a cselekvés gyakorlati vagy technikai modelljén túllépve, a tettet világ- és kultúralétesítő konstruktivitással ruhazza föl.

A prózai szó az aktuscentrum megnyilatkozása, – nem az „objektív” jelentése, és nem is az „szubjektív” intuícióé vagy intencióé. A szó az aktuscentrum megnyilatkozásaként tekinthető beszédeseménynek, amely egyben a „lét eseménye” (*sobyt'ije byt'ija*) is. Az orosz idióma az esemény szavában benne foglalt *lét* jelentését aktualizálja, az együtt-lét, a koegzisztencia értelmében – *so-byt'ije*. A szó – a nyelv sugalmazására – az eseményt az együtt-élés eseményének jelentésével ruhazza föl. Ez viszont – mint mondtuk – csak a szó közvetítésével és a szó közegében megvalósuló, személyközi interakció eseménye lehet. Itt tehát nem a szimpátia érzésének fenomenológiai leírása jut érvényre, hanem a metalingvisztika által kialakított prózapoétikai modellje. Ezt a különbséget fedi le a *szimpátia* és a *dialogus* terminusainak különbsége: az első az érzésérték megnyilvánulását (konfesszió), a másik a nyelvi esemény többletét állítja szembe a fenomenológiai alapon nyugvó jelentés-fogalom intellektualizmusával, illetve a jelentést a használati szabályra redukáló pragmatizmussal. A szimpátia feltételei tehát nem vezethetők le a vitalizmus életfogalmából a beleézés és expresszivitás alapján. Feltárássra szorul a beszéd szociális és irodalmi „műfajai” – a konfesszió, illetve a megnyilatkozás – által közvetített személyes érintkezés, a párbeszéd természete.

Max Scheler elméletében a konfesszió az emberi egyed szocializációs aktusaként volt kifejtve. Eszerint a megnyilatkozás a „belső” „külsővé”, a szocium előtt megvallottá teszi. Ön-elbeszélése révén elnyeri magaságát, mivel ezúton képes elsajátítani a másik és mások értékelő válaszreakcióját – dicséretét, ítéletét, azonosulását, iróniáját, apológiáját stb. A szocializáció feltételévé tett kommunikáció műfajaként a konfesszió elszakad sok évszázados gyónás-modelljétől és önéletrajzi sémáitól, azaz a bevallás, a már ismert tények közlésének mintájától. A közlés konfesszió-aktusa eseményként adódik hozzá a megnyilatkozást megelőző deficiens, „bűnös” bensőséghez. A személyes jelhasználatként értett konfesszió szem-

²⁹ Bahtyin pozitívan hivatkozik erre a hagyományra az 1950-es évek közepén keletkezett *A beszéd műfajai* című értekezésében. Vö. Михаил Бахтин, Проблема речевых жанров = Уб., Собрание сочинений, V., Москва, 1996, 167–170.

ben áll mind a biológiailag, mind a pszichológiailag motivált vitalizmussal, úgy az ösztön, mint az átélés kifejezésére korlátozott elképzelésekkel.

A *tett filozófiájához* szerzőjeként Bahtyin a tudomány- és életfilozófiák alapozó elveivel került szembe, s a bölcsélet megalapozására irányuló kiütkeresés eredményét a szimpátián alapuló empátiában, azaz a „részt vállaló gondolkodásban” fogalmazta meg, ami a később (1940–43 között) bevezetett terminus, a „humántudományok” értelmező gyakorlatához képest egyfajta *primer*, tudományelőtti ismeretkört, előzetes létmegértést takar – a nem indifferens értékviszonyt a tett végrehajtásához. A vázolt közelítésben a cselekvés – túl a szándékon, a választáson, a kifejezésen – nem kevesebb, mint a lét megértésére vonatkozó akarás aktusa, aminek feltétele a vallomás, pontosabban: a 'számadás magamról' (*samoottót*), a tett nyilvános vállalása, szociális tényné avatása, a létmegértést az önmegértéssel összekapcsoló nyelvi aktus. E létszimpátiába ágyazott participatív, „felelős” gondolkodásnak Bahtyin ezt a nevet adta: „első filozófia”.

Az „első filozófia” megnevezéssel egy olyan – csak egyes elemeiben arisztotelianus – megközelítésre utal, amely a leíró fenomenológia kívülállását, „transzcendentális szubjektumát” – azaz a tiszta tudás alanyát – a leírás „átélésével” kiegészített gondolkodó személyé alakíthatná át. Ebben a megközelítésben a gondolat nem válik le – fogalomként – a gondolóról és annak jelentéskezdeményező cselekvéséről. Az első filozófiában a cselekvés, a róla való gondolkodás és beszéd egységes architektonikával, egymással kölcsönhatásban álló funkcióegyüttessel rendelkezik, s ily módon új egészet alkot. Az építészeti szaknyelvi fogalomtól eltérően az *architektonika* nem konstrukcióra, hanem kölcsönhatásra vonatkozó terminus. A kölcsönhatást pedig eseményként értelmezi Bahtyin, olyan eseményként, mely egyszerre megy végbe egy rendszeren belül és rendszerek között. Mondhatnók: iniciális eseménynek. Az „első filozófia” a cselekvés aktusában a létesemény *primer* megnyilvánulását éri tetten, a kezdet ismétlődő kezdeményezését. S egyenértékűnek tekinti az értelem szakadatlanul történő inkarnációjával a tettben.

A mondottak alapján talán már kitalálható, hogy az *arkhé*, a kezdő elv iránt elkötelezett „első filozófia” számára a szubjektum és objektum viszonyát se azonosság, se analógia, se dialektika (szillogizmus) útján nem lehet megközelíteni. Hiszen innen nézve már maga a kiindulás – a megismerés szubjektumára és megismerendő objektumra osztott valóságkép – is a képzelet művének bizonyul. Valójában – Bahtyin szerint – ez a viszony mindig egyszeri alkalomra jön létre, és a cselekvés világából sarjad ki – az átélt és artikulált cselekvés művéből. A vallomásban például egy olyan cselekvés, amelynek van tárgya és értelme, de nincs még értelmezett szubjektuma (hiszen éppen ő kerestetik), a megvallás aktusában a fohász-szó saját alanyra tesz szert, de csak abban az esetben, ha közben egyúttal elsajátítja a műfaj diszkurzusnyelvét.

Ezt látjuk Szent Ágoston *Vallomásaiban*, ahol a bevallás köznapi és a gyónás rituális műfaja átlényegül egy egyszeri élettörténet elbeszélésévé. Ebben a narratív kontextusban a cselekvést – a mindig nem teljes tettet (esetenként a bűnt) – nem izoláltan, hanem egy életösszefüggés megnyilatkozásaként ábrázolja íróként a korábban szóbeli vallomást tevő és bűnököt elkövető ember. De hogy ez az ábrázolás célt érjen és hiteles legyen, Dávid Zsoltárainak intonációját, „szelíd” nyelvi modalitását is el kell sajátítania, illetve egyúttal saját diszkurzusában – a szóbeli vallomása leírásában (újrajelölésében és transliterációjában) – önnön retorikáját (ideológiáját) lelepleznie. Ekkor, az írás aktusában nyílik meg a lehetősége annak, hogy a gyónás monologikus formáját dialogikussal váltsa le: írásában – a gyónás narrativizálásában, személyes elbeszéléssé történő átírásában – az Istenhez forduló intim beszédet a válasz ígérletét jelentő közönségnek címezi, s ezzel megnyilatkozását beleírja az európai prózaművészet és elbeszélő kultúra történetébe. Kétségtelen, hogy Ágoston *Vallomásaival* mint szövegművel nemcsak a személyes elbeszélés műfaját alapozta meg, hanem egy „első filozófiát” is kidolgozott, amely új alapokra helyezte az emberi jelenlétről, az itt-létről való gondolkodást. Például az emberidő, a szó és az írás kapcsolatának merőben új koncepciójával.

De térjünk vissza Bahtyin értekezésének taglalásához, és folytassuk a cselekvés architektonikaként kifejtett felfogásának árnyalását. Az elméleti vállalkozás célja egyértelmű: a cselekvéstől – a cselekvés által teremtett világon keresztül – eljutni a *cselekvés jelentéséig*. Éspedig a lehető legtöbb „átélési” aktus, valamint a lehető legtöbb közvetítő közeg explikációja révén, hiszen csak ekképp lehet kielégítően jelentéstelített – nem formális, nem kategória-függő – a tett értelmezése.³⁰

Ebben a perspektívában Bahtyin túl gyorsnak és rövidre zártnak találja nemcsak a neokantiánus és fenomenológiai leírások eljárását,³¹ de a morfológiák átmenetét is a cselekvéstől a cselekvés merőben funkcionális jelentéséhez. A hosszabb utat választja. A történet egységét kitevő szüzsé sem, a közlemény egységét kitevő közlésmód sem nyújt eléggé differenciált transzformációs modellt – sem a csele-

³⁰ A mondottak értelmében érzem szűkkeblűnek az „architektonika” fogalmának ez ideig leg részletesebb és legigényesebb kritikai feldolgozását, amely címének intenciójától némileg eltérve a szerzőséget nem annyira a dialogikus kódoltság oldaláról fejti ki gazdagon, mint a kronotoposz és az architektonika kölcsönhatása felől. Ennek tudható be, hogy Bahtyin legjelentősebb teljesítménye, a többséget alkotó prózapoétikai munkák hozadéka szinte szóba se kerül. Ettől függetlenül, az adott probléma feldolgozásakor ez a rangos tanulmány megkerülhetetlen. Vö. Michael HOLQUIST, *Authoring as dialog. The architectonics of answerability* = Uő., *Dialogism. Bakhtin and his World*. Routledge, London – New York, 1990, 149–181.

³¹ Az *Első rész* előtt közölt bevezető szövegtörödékekben Bahtyin kitér Kant, Rickert, Cohen, Husserl, valamint Nietzsche, Bergson és Spengler kritikai méltatására. Vö. BAHTYIN, *A tett filozófiája*, 7–80.

kedetek összekapcsolásának, sem a szavak összekapcsolásának váratlansága, „dez-automatizáló” hatása, vagy bármiféle más szintagmatikus koherencia. A prózamű nem pusztán elbeszélés és történetalkotás. A próza egészen sajátos nyelv – jel-, szó-, trópus- és szövegképzési eljárások nem triviális eszköztrendje. Lényege az, hogy a prózaíró a nyelvi rendszer jeleit nem tekinti normatív, konvención alapuló jelhasználat függvényének. Bahtyin sokkal inkább az *esemény* terrénumának fogja föl a nyelvi médiumot a szó mindhárom általa említett szintjén. Nyelvfilozófusként kimutatja, hogy lényegében minden egyes megnyilatkozás, minden egyes emberi megszólalás változásokat indít, indíthat el a nyelvi rendszerben, még akkor is, ha azokat csak jóval később képes azonosítani az elméleti reflexió.

Márpedig a változás kezdeményezése csak a rendszeren kívüli sorokból jöhet, s nem pusztán a használat automatizálódásából, a metaforának lexémává, a lexémának fogalomává vagy terminussá való sterilizálódása okán. A határsáv, ahol a nyelvi rendszer elemei a metanyelvi és nem nyelvi sorokkal érintkeznek, az intonáció, mely két szomszédos sort kapcsol össze. Egyfelől a megszólaló ember egyéni és megismételhetetlen hangját a szó hangalakjával (jelentőjével), másfelől azzal a tonalitással, amely Bahtyin szerint minden aktussal együtt jár – legyen az érzéki, értelmi, gondolati vagy cselekvésszerű. A tonalitásban az ember értékviszonya nyilvánul meg ahhoz, amit érez, amit gondol, amit tesz.³² A megnyilatkozás intonációjában, ebben a nem grammatikalizált verbalításban (ilyen például egy sóhaj vagy egy hanggesztus) éppen a diszpozíció van jelen, de csupán indexszerűen, csupán egy küszöbön álló, megvalósítandó kijelentés – egy *elsajátítandó szó* – indexeként, mely ekképpen egy átélt esemény tünete is. Tehát nemcsak a nyelv, hanem a történés része is.

Az érzelmi reflexió belső tonalitása tehát olyan utalásként fogható föl, amely egy kimondatlan, de odaértett vagy éppen érlelődő, küszöbön álló „predikációra” irányul, amit mindenkor kísér valamely diszpozíció (szorongás, félelem, a düh) s a benne megnyilvánuló előzetes megértés. A retorikában is régóta ismerik ezt a jelenséget – éspedig az enthüméma formájában.³³ A különbség csupán annyi, hogy

³² Ma ezt Heidegger nyomán diszpozíciónak szoktuk nevezni: *Befindlichkeiten* 'hangulat', 'hangolt-lét'.

³³ Már Arisztotelész is indexjelek alkalmazásához kötötte az enthüméma retorikai hatását: „Az enthüméma valószínű tételekből és jelekből való következtetés [...]. A jel pedig egy bizonyító tétel akar lenni, amely vagy szükségszerű, vagy általánosan elfogadott, mert aminek létéből van, vagy aminek korábbi vagy későbbi keletkezéséből keletkezett a dolog, az jele ama dolog megtörténéseinek vagy létének” (*Analitika* II 27, 70a). Különösen fontos itt a lételméleti érvelés, miszerint egyfelől a jel a dolog *része*, másfelől a dolog létrejöttének, megtörténéseinek megnyilvánulása a létben – jele az eseménynek is. Egyik utalása a térbeli, a másik az időbeli jelenlétre vonatkozik. Példája: „Az, hogy teje van, annak a jele, hogy gyereket szült” az ilyen jel szükségszerű. (ARISZTOTELÉSZ, *Retorika*, ford. ADAMIK Tamás, Gondolat, Budapest, 1982, 16.)

a szónoki beszédben tudatos elhallgatásról – a logikai szillogizmus egyik tagjának elhagyásáról – van szó, míg az életben vagy a költészetben egy még nem azonosítható és nem jelölhető értelem-összefüggésről, amivel leginkább a cselekvés végrehajtása során szembesülünk, a befejezetlen tett temporalitásában. Az utóbbi kifejlését ebben a helyzetben már egyfajta „hallomásként”, belső invokációként tapasztaljuk, de térbeli objektívációjának alakját még nem érzékelhetjük. Ez a múltó, de el nem múlt idő pillanata – a múlt és a jövő jelenvalósága a cselekvés aktusában.

Bahtyin „hosszú útja” annak áll szolgálatában, hogy eljuthassunk a magyarázattól az értelmezésig, onnan pedig a létig, pontosabban a lét prózanyelvi referenciáinak felfedéséig. Mivel az intonáció által kódolt referenciális vonatkozások mindig egyediek és egyedüliek, a szó mindhárom aspektusa megújításának igényét vetik föl abban a folyamatban, amelyben a cselekvés transzpozíciói végbemennek – a diszpozícióból kiindulva a belső tonalitáson keresztül az egyéni kifejezésig, a megnyilatkozásig, ahol értelmi struktúrájuk kiteljesedik, mert más megnyilatkozásokkal, más cselekvésmódokkal, más életekkel és értékintenciókkal érintkezik. Már a diszpozíció első megnyilatkozása is – a meghallott hang interiorizálása a saját artikuláció és hangvétele intonálása révén – olyan radikális esemény, amely a saját szóhoz vezető úton idegen szólásokba ütközik. Ezen az úton beszédébe integrálja mások tónusának és modalitásának karakterjegyeit, s ezzel megnyilatkozásainak, szavainak és szóműveinek előzetes megértését hajtja végre. Ezzel magyarázható, hogy minden megnyilatkozást, annak minden szavát belső kétszólamúság hatja át. Már itt, az intonált – de még nem grammatikalizálható – intenció szintjén létrejön a dialógus redukált formája, a Bahtyin által „mikrodialógusnak” nevezett nyelvi anticipáció, amelynek ösztönzője a megidézett, az elővételezett idegen szó, a válaszbeszéd egysége. De mivel ahhoz tett, „átélt cselekedet” nem kapcsolódik (a másik tettét csak ő maga, az aktusalanyn képes belülről tapasztalni), az idézett szó – a Dosztojevszkij-monográfia szerint – csak „szólama” (*golos* ’hang’) felől, egy „értékérzés” – egy kifejtetlen „életelv”, „meggyőződés”, „idea” – hangzásindexe alapján értelmezhető.³⁴ Csak azt ne feledjük, hogy *A tett*

³⁴ Az „eszme” státusa kapcsán emlékezzünk azonban arra, hogy Bahtyin szembeállítja a tézisregény eszmehősével Dosztojevszkij figuráit. A *Candide* típusú szereplő egy monologikusan bemutatott eszme (a teodicea) narratív példázata csupán, egy tematizált allegória. Ebben a regényben a prózanyelv egy idea szolgálóleánya, s ezért nem lehet polifonikus. Míg Dosztojevszkijnél ilyen egységesítő, központi-monológikus eszme nem lehetséges. Az eszme ugyanis nem rendezőelvé, hanem „hőse” a polifonikus regénynek. A saját élet és annak megértése bármely hőse számára korántsem csupán autoszótéria. Ellenkezőleg: tevékeny jelenlét, egyszeri részesülés a létprobléma megoldásában. Egy új iniciatív lépés, odaadó vállalkozás a világ megértésére: „A személyes élet sajátlagosan önzetlenné és elvszerűvé alakul át, a ideológiai gondolkodás legmagasabb fokán pedig – intim, személyes és szenvedélyes”. М. М. Бахтин, *Проблемы творчества*

filozófiájához című írásban ez a bonyolult megnyilatkozásmód még nincs elméletileg kidolgozva, ugyanakkor a cselekvés architektonikáján belül van felvázolva. Érthető is, hiszen a teoretikus modell az aktustól annak megjelenítéséig vezető utat fogja át.

Vegyük szemügyre Raszkolnyikov esetét. Világos, hogy Raszkolnyikov a tett után nem filozófiai vitákban vesz részt. Nem, az életben mások cselekedeteivel veti össze sajátját, miközben meg-megújuló kísérleteket tesz tettének megértésére s ezen keresztül az önmegértésre. Párhuzamosan heves külső polémiái hozadékát s belső beszédének még intenzívebb heterofóniáját és heteroglossziáját bevonja ebbe az eseménybe. Ez az aktívan idézett, többnyelvű és sokszólamú internalizált szövegvalóság épp az elsajátítás aktusában alakul át belső késztetéssé, a vallomástevés akarásának motívumává. Mindez maga a létesemény, s ezért nem redukálható semmiféle „reflexióra”, „eszmei polémiára”, „nézőpontrendszerre”, „szövegkeg párbeszédére” stb. Semmiféle ideológiára és semmiféle technikára! Mert ezt az eseményt kizárólag a prózaköltészet diszkurzusa képes modellálni, amely természetesen a poétikai funkcióra (Jakobson) és a narratív funkcióra (Ricoeur) sem korlátozható.

Bahtyin az architektonikusan fölépített értelemnek (*smysl*) ezt a bonyolult struktúráját, amelynek hordozója mindig egy egész beszédegység, egy teljes megnyilatkozás (szó vagy szómű), három jelentésmező (*značen'ije*) kölcsönhatásának tulajdonítja. Az egyiket a szó hangburkát egyénien artikuláló intonáció, a másikat a szó konstitutív alakját képező trópus, a harmadikat a fogalmi kategória generálja, pontosabban, e három verbális aspektus kölcsönhatása a *megnyilatkozás* aktusában. Illetve e megnyilatkozás minden elemének verbális *megjelenítése* során a prózában! De – kiemelném – csak abban az esetben, ha a megnyilatkozás a cselekvés megjelenítésére és megértésére irányul, mivel annak relevanciája, konkrét igazsága³⁵ csak a diszkurzív közvetítésben tárul föl az értelmező számára. Az értelem tehát feltételezi a részesülő cselekvéshez társuló részt vállaló gondolkodást, mely a jóban vagy a rosszban való részvétel dilemmáit tárja a tevés alanya elé. Bahtyin azonban arra is figyelmeztet, hogy még ebben az optimálisnak tekinthető esetben sem meríthető ki a részt vállaló – ontológiailag vett – cselekvés jelentéstartománya, mivel a részesülő gondolkodás az igazság-vonatkozás értelmi többletének feladványát nem kerülheti meg: „a teljesen adekvát kifejezésre nem vagyunk ké-

Достоевского = Уő., Собрание сочинений, II., 57.) Vagyis érzelmérték kapcsolódik a tett átéléshez. A könyv második kiadásában Bahtyin Dosztojevskij „eszme-szenvedély” (*ideja-strast'*) kifejezését használja erre a megnyilvánulásra, amelyet nem ideák rendszereként, hanem *eseményként* tárgyal, melynek „architektonikája” – tudniillik, a létesemény – a cselekvésen, annak átélésén és értelmezésén keresztül a világ jobb megértésnek igényéhez vezet el.

³⁵ Bahtyinnál: *pravda* – etimológiailag az, 'ami jobbra, nem balra esik', 'egyenes, nem görbe'.

pesek, de az ilyen kifejezés mindig feladott számunkra”.³⁶ A nyelvi megjelenítés igényét nem vagyunk képesek elhárítani.

Történetileg a nyelv a részt vállaló gondolkodás és a tett szolgálatában fejlődött ki, s történetének csupán mai szakaszán kezdi szolgálni az absztrakt gondolkodást. Ahhoz, hogy kifejezhessük a tettet annak bensejéből kiindulva, valamint az egyedi eseményszerű létet, amelyben a tett végbemegy, a szó abszolút teljességére van szükségünk: tartalmi-értelmi aspektusára is (a szóra mint fogalomra), szemléletes-kifejező oldalára is (a szóra mint képre), valamint érzelmi-akarati aspektusára is (a szó intonációjára), mégpedig egységükben. Az egységet és egészet alkotó szó mindezen mozzanatok révén hordozhat felelősségteljes jelentést – lehet igaz, nem pedig szubjektíven véletlenszerű.³⁷

A tett tehát nem kifejezhetetlen, de ugyanakkor az is igaz, hogy jelentésgazdagsága, értelmi világa nem mérhető ki a szóban és a megnyilatkozásban. Ezzel magyarázható a szóművek, a verbális alkotások és a költői beszédmodok létezése, melyek kiléptetik a nyelvet szinkron állapotából, hogy egész, történetileg kialakult tartományát beiktassák az irodalom eszközrendjébe annak érdekében, hogy a cselekvés megjelenítésére újra és újra vállalkozhasson. Hisz enélkül a beszélő ember önmegértése mint világmegértésének feltétele nem történhet meg. (Az önértelmezésre vonatkozó utóbbi kitétel majd a Dosztojevszkij-monográfiában kerül középpontba, s a prózai szó tipológiájában nyer igazán releváns kifejtést.)

Már talán a fentiek alapján is világos, hogy milyen értelemben beszél Bahtyin „felelősségteljes jelentésről”. Itt kizárólag olyan jelentésről lehet szó, amelyet nem kívülről adnak hozzá a cselekvéshez azonosítás, analógia vagy behelyettesítés révén, hanem a cselekvés maga testesíti azt meg. A tett a jelentés létmódja a létezőben.³⁸ Annyi teljesen bizonyos, hogy a jelentést nem grammatikailag vagy szemiotikailag vagy retorikailag értelmezi. Éspedig éppen azért nem, mert távol áll tőle, hogy a tettet pusztán önkifejezéseként vagy produkcióként fogja föl. Ellenkezőleg: a lét értelmi megnyilvánulását tapasztaljuk meg az aktusra vonatkoztatott jelanyagban, a jelölés folyamatában, amely ily módon az alany léteseményben való részesülésének egyik perdöntő összetevője. Egyebek mellett a nyelvben is: „az

³⁶ Уо.

³⁷ Михаил Бахтин, К философии поступка = Уо., Собрание сочинений, I., 47–48.

³⁸ Szent Ágoston visszhangzik e gondolatmenetben: az igazat megismerni vagy kifejezni nem vagyunk képesek – csak megcselekedni. De ezzel már tanúságot teszünk róla, Bahtyin szavai szerint a cselekvés révén a létbe „inkarnáljuk”. Vö. Aurelius AUGUSTINUS, *Vallomások*, ford. VÁROSI István, Gondolat, Budapest, 1987², 277.

egységes és egyedi eseményszerű lét, valamint az e létből részesülő tett *elvileg* kifejezhetőek [...]”.³⁹

A cselekvés és a szó közötti „zónában” (Bahtyin kedvenc kifejezése) bontakozik ki az az egyszeri esemény, amelynek során megvalósul a cselekvő részesülése a létből és a lét aktualizálódása – „eseménnyé” válása – a tettben. Ahhoz, hogy a tett révén megtestesülhessen a lét értelme és megnyilatkozhatson a benne való egyéni részesülés s annak egyszer hozzáadott értéke, elengedhetetlen egy további feltételnek a teljesülése: „Elengedhetetlenül szükség van – állítja Bahtyin – a tett iniciatívájára az értelem vonatkozásában, s ez az iniciatíva nem lehet véletlen”, mivel álláspontja szerint, „valóságosan benne lenni (*byt'*) az életben annyit jelent – cselekedni”.⁴⁰ A lenni – a *byt'* – orosz konnotációja magában hordozza a valamivé-lenni, a *válni*, a térbeli adottságon túllépni eseményszerűségének sémáját. A cselekvés aktusdimenziójában éppen ez az önmagán túllépő valamivé-válás testesül meg. A cselekvés a keletkező szubjektum jelenlétmódja, amit a regény nyelvi közegében e szubjektum elbeszélte történetének szemantikai programjává avat a szerző. Azaz explicálja a cselekvés világában lappangó jelentését.

A 'túllépni-válni' jelentésárnyalatnak a kiemelésére szolgál Bahtyin szókészletének a „dialógus” mellett leggyakoribb egysége – a *stanovlenije* ('vállik, kifejlik, előáll'; a németben *Werden*; Arisztotelésznél γένεσις, ή), amit a létesemény kvázi-szinonimájaként alkalmaz. Az előző idézet a cselekvés jelentését a létigével tágitja, s létrehozza a 'cselekvőn-lenni' konceptusát. De ehhez már új értéket kapcsol: a *sum* korántsem pusztán azt fedi le: *vagyok*. Sokkal többről van szó! Jele-sül, a *lenni* temporalitásáról. Arra gondolok, hogy a *sum* a *lenni-vagyok* cselekvőségét is magába kell hogy foglalja. Ez a megközelítés Bahtyinnál kiegészül. A cselekvő jelenlét szemszögéből a *lenni* – „az egyszeri egészhez nem indifferensnek lenni.”⁴¹ A *byt'ije* (lét) mint *sobytije* (esemény) bonyolult eseményszerkezetet alkot, jelesül: cselekedni – kezdeményezni – részesülni – válni – vállalni – vallani. Így tárul elénk hát az aktusként értett cselekvés architektonikája, miután a cselekvés alanya a nyelvből is részesül, melyben immár nem felhasználóként, hanem kezdeményezőként, a költői nyelv regiszterében pedig alkotóként lép föl.

Jól látható, ennek az architektonikának a fényében a tett sokkal többet fog át tapasztalati világunkból, mint amennyit a használat vagy produkció során alkalmazott cselekvés mintája lefedni képes. Bahtyin megfogalmazásában az ekképpen realizált tett „inkarnált életnek” nevezhető – a szemlélet, a gondolat, az akarat, a cselekvés, a megértés, az alkotás nem véletlen megtestesülésének az egy-

³⁹ Михаил Бахтин, К философии поступка = Uo., Собрание сочинений, I., 48.

⁴⁰ A Bahtyin-idézetet itt saját fordításban közlöm: Uo., 40–41.

⁴¹ Uo.

szeri és megismételhetetlen életben, a személyes jelenlétben. Csak az ember egész életigenlését, akarását magába integráló cselekvés lehet egy egész életösszefüggés indexe, s ezzel együtt a létben tevékenyen részesülő alany kézjegye.

Azt mondhatjuk, hogy a részesülést aktualizáló gondolkodás, érzelmi aktivitás és cselekvés mindig feltételezi a gondolás gondolását (akarását-intonálását), az érzés átélését (akarását-intonálását), a tett tevéséhez kialakított aktív viszonyt (akarását-intonálását). Érthető, hogy e másodfokú aktivitás már a cselekvés értelmére és a megfogalmazására szolgáló nyelvi apparátus deficitjének kiküszöbölésére irányul. Amikor egy megnyilatkozás műalkotássá minősül át, ez az értelmi potenciál felfedésre kerül, és jórészt tematizálódik a szöveg világában – a cselekvés mint bűn, a cselekvés mint probléma, a cselekvés mint szépség, a cselekvés mint jóság, a cselekvés mint hasznosság, a cselekvés mint szeretet stb. Röviden: a szöveg nemcsak jelentéstágulást vagy újítást idéz elő a megnyilatkozásban, de értékeket is kapcsol az értelemhez. Nem közömbös témája – a létesemény – iránt.

Bahtyin hasonló módon fogja föl az érték státusát a létben, szemben és vitában mind Kant formális etikájával, mind Rickert neokantiánus elvont értékrendszerével. Gondolatmenetében a lét mint egyfajta értelmi meghatározottság, „érték”, mint önmagában jelentős entitás – szép, jó, igaz (vagy – tegyük hozzá – rút, rossz, hamis) – „mindez pusztán lehetőség”, ami csak a tett megcselekvése során válik valósággá, és pedig az „én” egyszeri tevékeny részesülésének elismerése, megerősítése, igenlése alapján. Az „elvont értékek” alapján álló kortársaival szemben ő a hangsúlyt nem a rendszerre vagy törvényre helyezi, hanem a megtestesülés folyamatára, amit – már említettem – „léteseménynek” nevez.

Feltételeznünk kell azonban, hogy ezzel a eseménnyel együtt gondolható el annak megnyilvánulása, azaz beszélnünk kell az „esemény létéről” is, mert enélkül értelmét vesztené a „felelősségteljes jelentés” követelménye.

Az alany a résztvevő, kinek a létét csak az aktus felől (belülről) és nem a produktum felől (kívülről) közelíthetjük meg. A részt vállaló nem a produktum révén, hanem a cselekvés végrehajtásának aktusában alanya a participációnak. Ehhez kötődik felelőssége is. A szellemfilozófia és az életfilozófia látószögének megfelelően az értelmi egység (a kultúra önmagában) és a kreativitás egysége (a produktum önmagában) – mindkettő pusztá teorema, melynek hatására, mint Bahtyin írja: „A tett széthasadt objektív értelmi tartalmára és a megvalósítás szubjektív folyamatára.”⁴² Az első a kultúra rendszerébe íródhat, a második az esztétikai tapasztalt tárgya lehet mint *durée*, mint egységes *élan vital*. Sem az első, sem a második esetben nem marad hely a valóságos esemény létének megközelítésére.

⁴² *Uo.*, 23.

Ha nem izoláltan – csupán értelme vagy produkciója felől tekintünk a cselekvésre –, hanem mindenekelőtt az aktus és az aktusalany, a személy megvalósulása és megnyilvánulása felől, akkor a teljesítésben megmutatkozik „egy unikális és egyetlen lét élete”, azaz a létező fakticitása; „nemcsak egyszeri, hanem egyetlen konkrét kontextusa”, amelyben mind a cselekvés tényszerű, mind az értelmi egysége feltárul a maga konkrétságában. Ebben a megnyilatkozásban lesz a tevékeny valóság „konkrétan igaz” (*pravda*), szemben az elvont „igazsággal” (*ist'ina*), a tettről alkotott kijelentés tartalmával. Ennek érdekében a cselekvést nem tényként, kívülről szemlélhető és teoretikusan definiálható aspektusában, hanem „belülről, a maga felelősségtartománya felől” szükséges megtapasztalni és megjeleníteni.

Mármost az „első filozófia” szerint a felelősség nem is egyéb, mint valamenyny tényező figyelembe vétele az önértelmezés folyamatában: az értelmi jelentése, a tényleges teljesítése a maga konkrét történetiségében és egyediségében. A tett felelősség-vonatkozása egységes kontextust, egy új jelenlétmódot hív életre, melyben mint aktus-centrumban egységbe integrálódik a történeti tényszerűség, az értelmi jelentőség és „az érzelmi-akarati tónus”. S megszületik az érzelemérték invokációja a tettről való megnyilatkozás során.

A *megnyilatkozás* fogalma még nem szerepel ebben az értekezésben, de épp ez lesz az az egységteremtő szint (*edinyj plan*), amely Bahtyinnál a tett architektónikus mintájának kiteljesedését – az irodalmi alkotásban pedig lezárását – jelenti. Ugyanis, a megnyilatkozásban kimondásra és megmutatásra kerül ez az egység. Ám ennek hatására túl is lép önmagán a nyelvi szinten, miáltal immár az igazságigényről tesz tanúbizonyságot. Az aktusban – a cselekvés történésében és kiteljesedésében – a tett még nem hasad szét tényre, értelemre és értékre, hanem egyszeri és egyetlen egységet alkotva létre-jön, megjelenik a létben: konstituálódva megalkotja saját alanyát, a szubjektumot. A prózanyelv mutatja meg különleges részletgazdagsággal ennek a létrejövésnek, ennek az eseménynek a legteljesebb architektónikáját. De a megmutatkozás pillanatában óhatatlanul fölmerül az igazságigény kérdése. „Az esemény konkrét igazát” maga az „esemény léte” demonstrálja, s az „inkarnációhoz”, azaz a létesítő aktushoz tapadó „akarati” töltésben ölt testet. Az önmagában néma tett, a *tett akarásaként* áll elénk az intonációban. Az utóbbi nyelvi kontextusában, a szóműben viszont – például egy regényben – a „cselekvés csöndje” és „néma” alanya autonóm nyelvre tesznek szert. Ezzel kiteljesedik a létesemény architektónikája. S a tett a történés és történelem szintjein nyilvánul meg.

Ezzel az életfilozófiáktól, a formalizmustól és a fenomenológiától egyaránt eltérő szellemi teljesítménnyel magyarázható, hogy Mihail Bahtyin a műfaj „válásának” hipotéziseire, az individuum felbomlását hangoztató kríziskoncepciókra

a regényhős emancipációjának tételével válaszolt. S ezt a kívülről szabályozott nyelvi megformálással, az autoriter szerzői elbeszéléssel szembenálló „objektum” lázadásával magyarázta, melynek értelmi gazdagsága folyton szembekerül a kifejezésére alkalmazni kívánt jelrendszerekkel. E létesülő értelem hordozója radikális ellenállást fejt ki, szuverén értelmi világgal rendelkezik, melyet cselekvésével maga hozott létre, s amely kizárólag az ő személyes megnyilatkozásában – konfessziójában – tárul föl az önértelmezés számára. A helyzet ugyanis az, hogy a saját elbeszélését reflektáló alany ez esetben magának a konfesszió nyelvének is ellenáll, azt is kritika tárgyává teszi, és pedig a prózanyelvi diszkurzivitás pozíciójából. Hozzáteszem, hogy a Bahtyin által tételezett értelemvilág a cselekvésből sarjadó személytörténet narratív többletének, valamint a prózanyelv dialogizáló hatásának köszönhetően áll elő, melyben a konfesszió nem pusztán az őszinteségre törekvő bevallás – a közlés – formája, hanem egy válaszreakció beszédműfajának is eleget tesz. Ennek sajátossága az, hogy aktusában a szó nemcsak tárgyára, a problémára, hanem a problémát előadó beszéd nyelvére is reflektál.

Eminens – műfajlétesítő – szövegművek esetén, amilyen a prózanyelv szintjére emelt konfesszió Szent Ágostonnál vagy a polifónia szintjére emelt prózai többnyelvűség Dosztojevszkijnél,⁴³ ez a válaszként megalkotott beszéd- és írásmód óhatatlanul újraartikulálja a beszélő alany létértési módját, vagyis azt a tevékeny jelenlétet, amely tanúsítja az emberi jelenség részesülését a létből és a lét megtestesülését az emberi cselekvés világában. Csak a cselekvésre vonatkozó kérdés radikalizálása – a cselekvés válságának felismerése és újrafogalmazása – hívhatja elő általában is a nyelvváltás igényét, melynek fölmutatásáért – Bahtyin szerint – a regény prózanyelve vállalja a felelősséget, és pedig a rá jellemző éles nyelvkritikai attitűd okán. Már csak azért is, mert utóbbit nemcsak az adott korban rögzült szociolektusokkal és a társas diskurzus típusaival szemben érvényesíti – azonos élességgel érvényesíti önmagával, a regénynyelv sablonjaival és az irodalom kanonizált beszédmódjaival szemben is.⁴⁴ Aláhúznám: ez minden esetben a cselekvés létstátusának hiteles megjelenítése érdekében történik. Márpedig a cselekvés mindig „egyszeri” tett, ahogy azt már Arisztotelész megállapította. Bahtyin aktuselmélete, minden ízében ezt az „egyszeri”, sőt egyedüli emberi jelenlétmódot igyekszik minél árnyaltabban kifejteni.

⁴³ Erről részletesebben lásd KOVÁCS Árpád, *Vallomás, elbeszélés, írás: a személyes diszkurzus Szent Ágostonnál = A regény nyelvei. Első veszprémi regénykollokvium, szerk. KOVÁCS Árpád, Argumentum, Budapest, 2005, 23–48. Valamint Uő., „...tulajdonképpen miért, minek akarok én írni?...” Az írás diszkurzív rendje Dosztojevszkij prózájában = THOMKA-SYMPOSIUM. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére, Kalligram, Pozsony, 2009, 230–243.*

⁴⁴ Vö. Mihail BAHTYIN, *A regénynyelv előtörténetéhez = Uő., A szó esztétikája, Budapest, Gondolat, 1976, 217–256.*



Befejezésül csupán utalásszerűen villantom föl a közbülső szöveghagyományt, melynek elsajátítása jól kivehető Bahtyin írásából.

Az „első filozófia” bahtyini értelmezése gondolkodástörténeti vonatkozásban – s különösen a participáció elve kapcsán – egészen Szent Tamás „első aktu-sához” (*primus actus*) nyúlik vissza, jóllehet a szakkifejezést Arisztotelész vezetibe *Metafizikájában*. A skolasztika megalapozója – tudomásom szerint – elsőként különbözteti meg az egyén és a személy emberi jelenségét, ráadásul a cselekvés sajátos módja szerint. Azt állítja, hogy csak a személy cselekedete emberi (*actus humanus*), ellentétben a Bahtyin által is megjelölt biológiai és gazdasági egyed cselekedeteivel (*actus hominis*). Szent Tamás a „részesülő gondolkodás” mellett a „részesülő cselekvést” is a személynek tulajdonítja, amivel elhatárolódik Arisztotelész „első filozófiájától”,⁴⁵ bár megőrzi a folytonosságot a cselekvés egyszerűségéről szóló tételével.

A cselekvés alanyaként az ember felelős a cselekedeteiért. Szent Tamás megismétli Arisztotelész gondolatát a cselekvés egyszerűségéről és az egy részesüléséről a lét értelméből, de ennek alapján továbblép, és a szabadság gondolatát alapozza meg. Különösen hangsúlyozza, hogy mint személy a cselekvő ember nem az általános esete (nem az idea evilági árnya), hanem „megismételhetetlen” és „egyedüli”.⁴⁶ A részesülés tehát nála azt jelenti, hogy a személy cselekvésének is vannak fundamentális elvei, amelyek megelőzik a konkrét tettet.⁴⁷

Megfogalmazza a „synthesis” elvét: éppen az egyszeri és egyedi cselekvési tapasztalat *affektusa* alapján vagyunk képesek eldönteni, „belátni” – miben veszünk

⁴⁵ Arisztotelész a bölcsesség feltételét, az alapozó gondolkodást nevezte „első filozófiának”, s az ontológiát értette alatta. Ezzel ő lett a metafizika megalapítója. A részleteket vizsgáló szaktudományokkal szemben – „Van egy tudomány, mely a létezőt, mint létezőt vizsgálja, ami a létezőt önmagában és önmagáért megilleti.” (Vö. ARISZTOTELESZ, *Metafizika*, ford. HALASY-NAGY József, Lectum, Szeged, 2002, 95.) Ez egy antiplatonikus létfogalomhoz vezet el, a keletkező és elmúló dinamikájának modelljéhez, ami részben a lehetőség (anyag), részben a valóság (forma) tapasztalataként értelmezhető. A létező manifesztációja azonban egy másik dimenzióban helyezkedik el, éspedig ott, ahol megnyilvánul a dolog *kibontakozása* az anyagból, ahol feltárul az, ami létrejön a kifejlés folyamatában. Ennek manifesztációja a tevékeny valóság (*energeia*), latinul *actus*. Bahtyin feltételezhetően innen vezeti le saját létfogalmát. Erre utal a már említett *stanovlen'ije* (kifejlés, kialakulás, létesülés) terminusa, aminek kezdetben, *A tett filozófiájához* szövegében a *létesemény* felel meg. Azonban Szent Tamással ellentétben Arisztotelész elhárítja az aktusnak a participáció gondolatával való összekapcsolását. Ebben Bahtyinnál nem talált követőre.

⁴⁶ AQUINÓI SZENT Tamás, *Summa theologiae*, I q. 29a 1. arg 1. és ad 1.

⁴⁷ Szent Tamás gondolatmenetének és fogalmainak rekonstrukciója során támaszkodtam Nyíri Tamás és Klima Gyula írásaira. Vö. NYÍRI Tamás, *Alapvető etika*, Pázmány Péter Római Katolikus Hittudományi Akadémia, Budapest, 1988.; KLIMA Gyula, *Bevezetés = AQUINÓI SZENT Tamás, A létezőről és a lényegről*, ford. KLIMA Gyula, Helikon, Budapest, 1990, 5–41.

részt (jóban és rosszban, szépben és csúfban, igazban és hamisban stb.). A belátás – miként a dosztojevszkiji öneszmélés (*prozrenyije*) is –, Bahtyinnál az „átélés” fogalmával gazdagodik, amely a tonális jelzőrendszer hatására „belső tapasztalattá” alakul át. Az affektus közeget cselekvéseméletében „belső nyelvnek”, prózapoeitikájában a „szó belső kétszólamúságának” nevezte, és a beszéd-intonáció előzetes programját látta benne.⁴⁸

Már korábban fölvettem, hogy ez a jelenség genetikus kapcsolatban állhat a „*belső szó*” szemiotikájával, amelyet Szent Ágoston alapozott meg *A keresztény tanítás* hermeneutikai fejezeteiben.⁴⁹ Ám a *verbum cordis* nemcsak Ágostonnál, de Tamásnál sem pusztán az intuícióra utal. Mindkettőjüknél egy olyan belátásra is vonatkozik, amelyet a jelhasználat mediális affektusának tekintettek. Értve ezalatt, hogy a verbális megnyilatkozás (a skolasztikában: *species expressa*) – a kimondás vagy a leírás – mindig egyszeri és személyes többletet ad hozzá a tárgyi kifejezéshez, többek között a lélekállapot kifejezéséhez is.

A felvetés azért is indokolt lehet, mert a *verbum cordis* további hagyományához mind Dosztojevszkij, mind Bahtyin szorosán kapcsolódott. A *verbum cordis* (Ágoston), az *ordre du cœur* (Pascal), a *synthesis* (Tamás), a *szimpátia* (Scheler), a *sopereživaniye* (Bahtyin), a *sostradaniye* (Dosztojevszkij) – mind-mind olyan „belátás”-módok indikátorai, amelyek az öneszmélést a lét értelmi egységéből való részesedés aktusaként ténylegesítik. Nevezett szerzők közel állnak Szent Ágoston azon felfogásához, miszerint a „belátás” a részesülő jelenlét affektusa, amelynek inspirációjára akkor is hallgatni kell, ha a tárgyi logika értelmében téves. Ezért lehet ellentét az intonáció és a megnyilatkozás logikai szerkezete között Bahtyin kifejtésének megfelelően is. Ezért kétszólamú a szó, pontosabban, ebben rejlik az egyeden túlmutató s a személyt – a diszkurzus szubjektumát – elővételező intonáció többlete.

⁴⁸ Érdekes, hogy a hermeneutika Schleiermacher féle fordulatának értelmezésekor Iser Szent Tamás gondolatmenetére hivatkozik, s támaszul hívja Bahtyin nyelvfilozófiáját is. Mint megjegyzi, Schleiermacher jól látja, hogy a szerző szándéka helyett, a szerző jelhasználatát kell értelmezni, amikor a jelentésről beszélünk. Tamás *participación*nak nevezi a jelentést annak érdekében, hogy a szakrális szövegek „tekintélye” helyett a jelentést a jelhasználat – az írás vagy olvasás – aktusában, azaz az értelemben való egyszeri részesedés alapján ítéljük meg (vö. Wolfgang ISER, *Az értelmezés világa*, ford. LAJOSI Krisztina, Gondolat, Budapest, 2004, 55.). Márpedig a jelek teljes denotatív és konnotatív tartományával sem a szerző, sem az olvasó sosem rendelkezik. Iser itt érvként említi Bahtyin szóelméletét, miszerint az orosz tudós kimutatta, hogy a szavak történetük során végtelenül sok kontextusban fordultak elő, melyek teljes denotatív és konnotatív tartományának jelentéspotenciáljával a szerző nem rendelkezhet (*Uo.*, 56.). A szerző jelhasználatát is a participáció egyik módja.

⁴⁹ Szent ÁGOSTON, *A keresztény tanításról*, ford. BÖRÖCZKI Tamás, Paulus Hungarus – Kairosz, Budapest, 2001. Valamint KOVÁCS, *Vallomás, elbeszélés, írás*, 35–44.

A kor ketrecében

*Móricz Zsigmond: A rab oroszlán*¹

Móricz Zsigmond 1935-ös évének terméséből kétségtelenül többet emlegetett regény *A boldog ember*, mint a *Rab oroszlán* – a Móricz-kutatásban legalábbis. Ha ugyanis a Móricz iránti érdeklődő mai íróink kijelentései közt keresgélünk, rá találhatunk Spiró György véleményére, aki több vele készített interjúban is kiemeli ezt a regényt nem egyszerűen a Móricz-életműből, de az egész 20. századi magyar irodalomból. Egy szombathelyi beszélgetésről készült tudósításban például ezt olvashatjuk: „Spiró példaképei arcképcsarnokának Zeusza, Móricz Zsigmond is szóba kerül. Egy regényt és egy kisregényt ajánl tőle egyazon témában. A *Rab oroszlán* és az *Ágytakaró* egyaránt arról szól, hogy a férj meg akarja csalni a feleségét, de nem sikerül neki.”² Bár a Móricz-újraolvasás során többször látunk rá példát, hogy az irodalom és az irodalomtörténet műválasztása összetalálkozik,³ a *Rab oroszlán* esetében ez mindmáig nem történt meg. A Móricz-monográfiák-

¹ A tanulmány a Magyar Zoltán Posztdoktori Ösztöndíj keretében, az EEA és Norway Grants (az EGT és a Norvég Finanszírozási Mechanizmus) támogatásával készült.

² IRÉDY Dénes, *A kamatyadótól a politikai satíráig – Spiró György Szombathelyen*, 2009. október 2., www.kimozdulo.hu A művet Spiró felsorolja kedvenc könyvei közt is: „Kosztolányi: Pacsirta, Móricz Zsigmond: Rab oroszlán, Andrej Platonov: Dzsán, Gorkij: Klim Szamgin, Kardos G. György: Avraham Bogatir hét napja.” <http://www.litera.hu/szemely/spiro-gyorgy> 1985-ös Móricz-esszéjében még nem említi Spiró a *Rab oroszlánt*. Érdekes, ahogyan Závada Pál az írói címadásról szóló esszéjében (kósza ötletként, hogy jogosan, vagy jogtalanul, nehéz megítélni) összeköti a Móricz-regény címét Spiró művével: „Megjegyezzük, az oknyomozástól eltekintve, hogy a magyar irodalom nagyjai – Móricz, Móra, Gárdonyi, Jókai – előszeretettel szerepeltettek címben rabokat: Rab oroszlán, Rab ember fiai, Isten rabjai s a fentebbi Rab Ráby. Talán e tradíciót is követi majd Spiró következő regényével: Fogság – további asszociáció: Sorstalanság.” ZÁVADA Pál, *Irodalmi szöveder: A regénycím*, Magyar Narancs 2004. november 18.

³ Például a Móricz szépirodalmi szövegtankönyvén kívüli írások (napló, levelezés, kéziratok könyvek, amilyen a *Tükör*) csaknem egyszerre, egymástól függetlenül váltak fontossá Nádas Péter és Cséve Anna számára, de említhetném Grecsó Krisztián *Isten hozott* című regényét mint az *Életem regénye* irodalmi újraolvasását és vele párhuzamosan Dobos István, Baranyai Norbert a regényről szóló tanulmányait.

ban nem kapott különös hangsúlyt a regény, Móricz húszas évek közepén lezajlott házassági válságának megkésett dokumentuma, a saját élettel való szembenézés akár el is felejthető kísérlete lett: „a *Bállal körülbelül* egy időben írja meg a *Rab oroszlán*-t (1935), amely első házassága válságát vetíti egy fővárosi számtanácsos életébe, a harmincas évek napjaiba. [...] a *Rab oroszlán* nem több, mint egy pszichológiai érdekesség, egy különös lélektani eset érdekesen előadott rajza, de az író minden erőfeszítés ellenére megmarad Vágrándy tanácsosék kis lakásának négy fala között.”⁴ „A 30-as évek Móricz Zsigmondja könyörtelen keménységgel néz szembe saját életével is. A *Rab oroszlán*ban (1936), a *Míg új a szerelemben* (1938) még valamelyest regényesítve a sorsokat; az *Életem regényében* (1938) mindent közvetlenül elbeszélve.”⁵

Önálló elemzést a *Rab oroszlán*ról alig találunk, holott nem egyszerűen önmagában érdekes regény, de izgalmas kérdéseket vet föl Móricz harmincas évek közepére tehető, általa is sok szempontból írói válsággal terheltnek érzett alkotói korszakára, a folytatásokban írt regény problémájára vonatkozóan is. A folytatásokban írásra Móriczot sokszor az anyagi kényszer vitte rá, készülő regényei alakulását pedig, ha az újságbeli megjelenések ritmusára, a szerkesztői akaratra rábízta magát, sokszor nem a művészi szándék formálta már. Erről írt naplójában *A boldog ember* kapcsán is, amelynek befejezésével különösen elégedetlen volt:

Nem vagyok megelégedve a regény befejezésével. Most a Harmincadik beszélgetés a vége. Eredetileg harminckét beszélgetésre volt tervezve. Azért nem fejeztem be, mert a lapnál megsértettek: Földi, az írók nagy gyilkosa, azt találta mondani, hogy túl hosszú már, s nem is fizettek semmit a többletért, s ez kifárasztott. Túl hosszú volt már nekem is, hogy annyi ideig egy feszültségben voltam vele. Majd megírom könyvben.⁶

A boldog embert nem véletlenül emlegetem a *Rab oroszlán* kapcsán: csaknem párhuzamos keletkezésük már önmagában is elgondolkodtató, megmutatja Móricz érdeklődésének tágasságát. A két regény más világot épít fel (*A boldog embert* a parasztregények közt, a hivatalnokok világában játszódó *Rab oroszlán*t Móricz Budapest-regényei közt tartjuk számon), igen eltérő elbeszélőket szerepeltet, és míg *A boldog ember* a házasságot a népmesék mintájára, a „boldogan éltek, míg meg nem haltak” formulát kibontva tárgyalja, az összes nehézséget az esküvő

⁴ NAGY Péter, *Móricz Zsigmond*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 412–413.

⁵ CZINE Mihály, *Móricz Zsigmond*, Gondolat, Budapest, 1979, 161. Czine ennek a könyvnek a végén, Móricz Zsigmond legjelentősebb művei közt nem sorolja fel a *Rab oroszlán*t, amelynek címét is, keletkezési évszámát is hibásan írja le az egyetlen említésben.

⁶ MÓRICZ Virág, *Tíz év*, I., Szépirodalmi, Budapest, 1981, 398.

előttre helyezve, addig a *Rab oroszlán* a házasság és a szenvedés összekapcsolására épül. De a két regény nem egyszerűen együtt jellemzi Móricz a húszas évek közepének mély válságához nem mérhető, mégis gondoktól meghatározott, különös, 1935–36-os éveit: ezek a művek ketten együtt fednek el egy csalódást, illetve meg nem valósult tervet, a *Sámson* című regényt. Móricz ugyanis, dacból, egyszerre kívánt a folytatásokban íródó, a Pesti Naplónak már elígért *Rab oroszlán*on és a pályázatra szánt, de végül soha meg nem írt *Sámson*on dolgozni. A különös esetről Móricz Virágtól értesülhetünk:

Az Atheneum nemzetközi regénypályázatot hirdetett, melynek győztese a nemzetközi és világhírű írókból álló zsüri döntése szerint óriási, nyolcszázezer pengő honoráriumra, számtalan nyelven való megjelenésre és égis erő dicsőségre számíthat. Vadnai először Máriának mondta el, titoktartást fogadó eskü után, hogy ezt eleve úgy fogják rendezni, hogy csak Móricz Zsigmond lehet a győztes. Aztán a győztesjelöltet is felbíztatták, aki erre a pályázatra *A boldog embert* szánta.

Aztán kiderült, hogy a pályázat jelíges – és ő olyanon diákkora óta nem vett részt. És csak nyomtatásban meg nem jelent munkáról lehet szó.

Neki tehát egy teljesen új regényt kell erre a célra írni, mert *A boldog ember* a közeli napokban megjelenik.

Ezen úgy feldühödött, hogy máris volt témája. Megírja a magyarság tragédiáját Európában.⁷

A düh aztán nem maradt Móriczban annyira tartós, hogy végigírja a *Sámson* – a regényből mindössze tíz oldal készült el. A töredék⁸ főhőse Sámson Mihály (a nevet Móricz a kézirat utolsó előtti oldalán Sámson Pálra javítja), aki az első világháborúra következő három év orosz fogság után hazatér, és megpróbálja újramegírni az életet, munkát találni magának. A félbehagyott regényt a *Rab oroszlán*nal mindössze a *fogság* motívuma kötheti össze, pontosabban a rabság értelmének összetettsége: az orosz fogságból szabadulás Sámsonnak nem a szabadságot hozza el, a szűkös, zárt otthon ugyanúgy fogságként értelmeződik, a nyomor, az egyetlen, így levehetetlen ruha hasonló zártságot jelent, mint a korábbi fogva tartás. A regénytöredékből, amelyből nem derül ki, hogyan íródott volna rá a hőstörténete a bibliai Sámsonéra,⁹ az első néhány, éppen a többszörös

⁷ *Uo.*, 451–452.

⁸ Gépíratban megtalálható a Petőfi Irodalmi Múzeum Kézirattárában, jelzete M 100/4181.

⁹ A regénynek és a Bibliának az összefüggésére következtethetünk a pályázati anyag elé tervezett bibliai jelígeből („A lélek kész, de a test erőtelen.”), amely Máté evangéliumából való („Vigyázzatok és imádkozzatok, hogy kísértetbe ne essetek; mert jóllehet a lélek kész, de a test erőtelen.”),

fogságot tárgyaló bekezdést, éppen a szöveg ismeretlensége miatt, érdemesnek tartom idézni:

Azért az Ujtelepen is megvirrad.

Épen úgy, mint akárhol. A Nap legelső nyila már odaló a pirinyó házakra. Alig látszanak ki a hófuvásból, de a nap megleli őket. Épenugy mint a városi tornyot. A nagy torony tetején az aranyozott kakast.

Mindenik az Isten háza: a kis két méter magas kaliba és a templom is.

A napnak mindegy, ő egyformán kíváncsi arra is, hogy az ő piros sugara a négy méter magas színes üvegekkel tarka ablakokon ha besüt, milyen tarka csikokat vet a márvánnyal kirakott földre s arra is, hogy Sámson hogy emeli fel a fejét, amint a zsebkendő nagyságu ablakon a szemébe lő az isten sugár nyila s hogy bámulja el magát ebben a kis házban.

Mert nem tud egyebet csinálni, csak bámul.

Nézi a falat. Még egészen fekete, mert nincs kimeszelve. Sötét barna sárral ki van tapasztva, de mézre már nem jutott az öregeknek.

A nap azonban vidáman ragyog. Oly piros, mintha álmában megnyomta volna az arcát a jó meleg párnákon s most nevet a vidám éjszaka után.

Sámson fázósan összeborzong.

De nem tud ebben a hidegben. Mozog a vackán, mert nagyon kényelmetlenül fekszik.

A pici szobában egy nagy boglyakemence van beépítve, a kemence mögött padka van, ahol csak a gyerekek szoktak aludni, de hát most ő alszik itt, mert ez mégis csak jobb, mintha a puszta földön feküdne.

Megtapogatja a kemence oldalát: hideg. Még az este, mikor lefeküdt, kicsit meleg volt, úgyhogy nem is mert úgy feküdni, hogy a feje befelé legyen a kuckóban. Inkább a lábát nyújtóztatta be s a fején rajta hagyta a katonasapkát. Különbén egészen felöltözve fekszik, mert előre tudta, hogy az éjszaka hideg lesz. Még a sáros bakkancs is rajta van a lábán.

– Ez se jobb, mint az orosz fogság vót, – gondolja el magában. – Itt is fogságban van az egész világ.¹⁰

illetve Móricz feljegyzéseiből, amelyekből kiderül, a hős bukásában a nők komoly szerepet kaptak volna: „Ott bukik el, hogy a nemzetközi versenyben alpműveltsége miatt nem bírja a harcot: megölik a világpiacon. És elbukik, mert lebecsüli az asszonyi segítséget. Szóval a régi témám: harc a nővel és a pénzzel.” MÓRICZ, *Tíz év*, 452.

¹⁰ A részletet Móricz gépirata alapján közlöm; az író néhány helyen ceruzával javított, ott a javított változatot vettem figyelembe. Lásd Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4181. 1. lap.

Mai szemmel nézve meglehetősen furcsa, hogy Móricz az előre eldöntött pályázaton nem, pusztán a feltételek megváltozásán háborodott fel (igaz, az író Móricz Virág szerint „felbizzatták”, hogy jelentkezzen) – azt már Móricz életművének alakulását ismerve aligha találhatjuk különösnek, hogy a *Rab oroszlán*t nem gondolta a pályázatra megfelelőnek, kizárólag valamilyen nagy, társadalmi témát érintett méltónak az elvárásokhoz. (Más példát is találunk rá, hogy Móricz a személyes problémákat középpontba állító regényt a történelmi, társadalmi válságokat tárgyaló művek helyett, azokat félretéve írja, s ezt a döntést valamennyire saját kudarcaként éli meg: ilyen lesz majd később a Dózsa György-regény helyett született *Míg új a szerelem*.) Ebből a szempontból igen elgondolkodtató, hogy Móricz éppen a *Rab oroszlán* címet adja a magyarság tragédiájának regénybe foglalása helyett írt művének – ez a cím ugyanis a magyar irodalomban az 1930-as évekre voltaképpen már „foglalt”. Korábban egy 1848-as Petőfi-vers kapta meg (a vers címében, Móricz regényével ellentétben, ott van a határozott névelő), illetve Gárdonyi *Egri csillagok*jának harmadik része: a rab oroszlán allegória mindkét esetben a rabságban sínylődő hőroszt, népvézért jelentette, nem a házasság fogságában vergődő alakot. Az *Egri csillagok*ban a Héttoronyba zárt Török Bálint a „rab oroszlán”: „Török Bálint fölemelte a fejét. Így emel fejet olykor a ketrecben őrzött rab oroszlán a déli szél susogására, és néz elmeredő szemmel a falon át a messzeségbe. [...] // Török Bálintnak elállt a lélegzete. Emelt fővel, merő szemekkel nézett a hangok felé. Ősz fűrtjei szinte borzolódtak. Arca szinte megmárványosodott. // És amint a vén oroszlán szinte elkövülten hallgatta a dalt, szeméből kigyöngyözött két nagy könnycsepp. És lecsordult az orcáján, szakállán.”¹¹ Petőfinél a *méltóságteljes hős – léha söpredék* ellentétpár határozza meg a verset, amely leginkább a nála sokkal ismertebb, két hónappal későbbi *Föltámadott a tengert* előlegezi meg. Ahogy ott nem egyértelmű az ellentét („azért a víz az úr”, olvassuk a versben, de tudjuk, mindig a hajó úszik a vízen, és nem fordítva), úgy itt is elgondolkodtató az allegorizálás: a bezárt oroszlán mégiscsak király („sivatag-király”), aki tömlőcéből néz ki az „otromba néptömegre”:

Ott áll merően, méltóságosan,
Még mostan is mily méltósága van! [...]

S a bámuló, otromba néptömeg
Gyalázatán még egy nagyot röhög.

Hogy mersz pisszenni, léha söpredék?
Ha szét találja törni tömlőcét,

¹¹ GÁRDONYI Géza, *Egri csillagok*, Móra, Budapest, 1959, 192.

Ugy összetéphet, úgy széjjeltagolhat,
 Hogy lelked sem marad meg a pokolnak¹²

A *Rab oroszlán*ba tehát zaklatottan, sok feladat között tipródva fogott bele Móricz, és, bár előzetesen feljegyzéseket írt, készített előszövegeket, lánya szerint mégis nagy volt benne a bizonytalanság, merre is tart majd a regény: „Már több tartalom, vagy inkább gondolatmenet készült hozzá, de még az egész anyag képlekeny, még akármi lehet belőle. // Soha ilyen bizonytalanul nem ment neki regénynek. Vagy csak nagyon ritkán? *Ketrec? Oroszlánketrec?* Vajon mi lesz ebből?”¹³ Még a regény közlésének megindulása előtt, 1935. június 17-én is azt írta a naplójába, hogy bizonytalan a választott helyszínben és a témában is. A *Rab oroszlánt* Móricz egyszerre Budapest és a házasság regényének szánta, de tartott tőle, hogy a választott, számára idegen közeg miatt a neki igen ismerős házassági szenvedést sem tudja megírni majd: „Egyre nagyobb rémületben vagyok: még mindig fogalmam sincs róla, mi lesz hát ebben a regényben. [...] Félek az első és egyszerű gondolattól: félek megírni azt, amit akarnék, hogy az áldott jó, hűséges, uráért élő-haló asszony hogy lesz bösz fenevaddá mindaddig, amíg az urát visszahódítani reméli. [...] Nem merem ezt megírni, mert hiányoznak a külsőségek. Nem ismerem ezeket az embereket. Nem ismerem Budapestet, nem tudom, hogy folynak le ezek a dolgok.”¹⁴ Ráadásul a folytatásokban közlés, ahogy ezt Magoss Olgának meg is írta, sajátos rabságként megélt elköteleződés volt a számára: „Írnom kell a regényt, mely holnap megindul, s attól a perctől kezdve el van adva a lelkem az ördögnek. Míg be nem fejeződik, éjjel-nappal csak azon évődöm.”¹⁵

Móricz az 1935–1936-os éveket nemcsak írói szempontból érezte sokszor válságosnak, ahogy ezt az abban az időben sűrűn vezetett naplójából tudjuk,¹⁶ magánéletében is újabb válaszúthoz érkezett: már a Csibe, azaz Litkei Erzsébet megjelenése előtti éveket is a Simonyi Máriától való eltávolodás határozta meg. Ha nem is volt ez a Holics Janka élete és egyben Móricz első házassága utolsó időszakához mérhető válság, de itt is felbukkant egy harmadik, Magoss Olga, a Debrecenben élő levelezőtárs és vele együtt a házasságból való menekülés lehe-

¹² PETŐFI Sándor *költeményei*, Helikon, Budapest, 1989, 926–927.

¹³ MÓRICZ, *Tíz év*, 451.

¹⁴ *Uo.*, 463.

¹⁵ *Móricz Zsigmond és Magoss Olga levelezése*, s. a. r., előszó, jegyz. RÁDICS Károly, Püski, Budapest, 1995, 177.

¹⁶ 1935. június 17-én, délelőtt fél 12-kor írta a naplójába a következőt, a *Rab oroszlán* kapcsán: „Mi történt velem? Kiürültem? Nincs több írnivalóm?” Mivel Móricz 1920-as-1930-as évekbeli naplóinak hitelességre törekvő kiadása Cséve Anna irányításával még csak most készül, elkerülhetetlen Móricz Virág sokszor módosításokkal, kihagyásokkal megjelent közléseire támaszkodni. Ez a részlet is innen való: MÓRICZ, *Tíz év*, 463.

tősege. Móricz Virág úgy összegzi ezt az időszakot, hogy apjára vonatkoztatja a „rab oroszlán” kitételt. Az idézet első mondata még Móricz naplójából való, aztán következik Móricz Virág kommentárja:

„Éjjel, mikor az estélyen találkoztunk, úgy menekült előlem, mint egy szabadon járó oroszlán elől.

Hiszen az is volt, szabadon járó rab oroszlán. Aki megint egérutat keres.

Este estélyre ment a gyönyörű Máriaival, s reggel telefonált Olgának.

Ugyanabba a csodálatos, kétségbeesett és nyomorult helyzetbe sodorta magát, mint tizenkét évvel ezelőtt.¹⁷

A regény születésének ez a személyes háttere azért érdekes különösképpen, mert megmutatja a *Rab oroszlán* legfontosabb témáit, és ezek szoros összefüggését: a ketrecnek érzett házasság, az öregedés, a lakás és a lélek egymásra hatása, az emberi kapcsolatoknak és a családoknak Budapest építészeti jellegzetességeivel való kölcsönviszonya nemcsak az ekkor íródó Móricz-regényben, de Móricz elküldött és el nem küldött leveleiben, naplójában is folyton visszatérő kérdések. Móricz ekkortájt tudatosan kezdte tanulmányozni¹⁸ Budapest lakásviszonyait, az egyes lakástípusokban egy emberre jutó légköbmétereket, a népszaporulat, a betegségek és a lakásméreték összefüggését.¹⁹ A tanulmányokat aztán nemcsak a *Rab oroszlán*ba építette bele, de több cikke is született a Budapest építészetéről és az épített környezet megújíthatóságáról folytatott gondolkodás eredményeként. Erről tudósítja Magoss Olgát 1935. május 22-én írt levelében, az építkezést és az írást azonosítva egymással:

Most pedig elolvasottnak tekintem a mai cikkemet, melyet ide mellékelek: „Budapest és a gyermek.”

Ez a cikk egy cikksorozatnak egyik darabja. A cikkek célja az, hogy újra-épitem Budapestet.

¹⁷ *Uo.*, 569.

¹⁸ „beszélt egy egész sereg emberrel. Nemcsak építésszel, Kozma Lajossal, Bierbauer Virgillel s másokkal – hanem a Városházán Harrer Ferencsel és a lakásügyi hivatalnokokkal, azonkívül járt az óbudai téglagyárba és egy sereg építésanyag-előállítónál. Közben többször beült a Nemzeti Múzeum könyvtárába, és – ahogy mondta: – vakra olvasta magát, adatokat és érveket kutatva.” *Uo.*, 438.

¹⁹ A természetes közegüktől megfosztott, az épületek közt fuldokló fák, a kevés zöldfelület nem véletlenül kerültek be Móricz regényébe: „A fővárosnak nincs kitüntetett központja, kevés a tágas tere, és feltűnően gyér a zöldövezete, legalábbis a hét pesti kerületben. A pesti zöldfelület a beépített területnek csak töredéke, 1,3%-a.” HANÁK Péter, *A kert és a műhely*, Gondolat, Budapest, 1988, 37.

Hát én betűkben építkezem, de nem lehetetlen, hogy ezekből a betűkből még valóságos téglák indulnak el, malterek és bútorok és új útvonalak. Az építésszek nagyon érdeklődnek, ma folyton szólt a telefon. Aki csak olvasta, örült neki.²⁰

1935-ben ráadásul Móricz maga is költözni kényszerült: Simonyi Mária úgy döntött, elhagyja azt a fényűző, szép lakást, amelyben húsz éven át élt, s ahol közös életét kezdte férjével, és egy kisebbbe költözik. Móricz nem helyesli, de nem is akadályozza meg a váltást: ennél viszont sokkal izgalmasabb, ahogyan a naplójában Mária menekülését a lakásból az ifjúsággal és a nemi aktivitással való leszámolásaként, az öregkorba való átlépésként határozza meg:

Van egy oka, amire többször hivatkozott: egy ilyen lakás fenntartása sok munkával jár, s ő mindenáron vissza akar vonulni, azon az ürügyön, hogy pihenésre van szüksége az idegeinek. Még cselédet sem fog tartani, mondta, csak egy bejárónőt. Három kis szoba, semmi más...

Mi ez?...

Klimaktérium?... Kihalófélben vannak a belső nemi szervek? a méh és függelékei? A petefészek sorvadása kezdődik? [...]

Ez a lakás, amiből kimegy, életének fénykorát jelenti. 1915-ben vette ki. Itt élt, mint nagy színésznő, a maga érzése szerint nagy és fényes életet.²¹

De nemcsak a lakásváltás és a női öregedés válik azonossá Móricz számára: egy Magoss Olgának írt, de neki el nem küldött levélben úgy ír a Mária választotta új lakásról, mint egy börtönről. A lakásban azért lesz rab, mert vele az öregséget fogadja el, hiszen ezt a lakást a nő megöregedésének szimbólumaként fogja fel: „Az új lakásban hermetice el leszek zárva az élettől, és halálra, illetve megöregedésre vagyok ítélve. Semmi kedvem sincs ahhoz, hogy most egy következő deccenniumban egy nőnek a kiszáradását, elszíntelenedését és vele a magam meg-némulását megérintsem.”²² Móricz Virág idéz apja naplójából számos, éppen a *Rab oroszlán* tervezése, majd írása idején született, az öregedést tárgyaló részletet, ugyanakkor egy helyen jelzi, hogy kihagy egy Mária testi hervadásáról szóló fejtegetést.²³ Holott ez a részlet azért izgalmas különösen, mert, mint ezt Móricznál annyiszor látjuk, a napló *szövege* és a regény egymást ismétli meg, a naplóban

²⁰ Móricz Zsigmond és Magoss Olga levelezése..., 153.

²¹ MÓRICZ, *Tíz év*, 550–551.

²² *Uo.*, 576.

²³ „Tovább nincs merszem folytatni az akkori jelen nagyon érdekes és világos leírását, melyben Mária változatlan szépségét, mégis hervadását nézi, és hogy egy s más elveszi a kedvét tőle.” *Uo.*, 480.

ugyanazok a hasonlatok, metaforák bukkannak fel, mint a közönségnek szánt művekben: ezúttal a virágzásé, hervadásé. Nem arról van szó tehát, hogy Juluka „modellje” lenne Simonyi Mária (ha érdemes lenne ebben a kategóriában gondolkodni, ahogy a korábbi Móricz-kutatók gyakran tették, akkor feltehetőleg ugyanarra jutnék, mint ők, hogy a „modell” sokkal inkább Holics Janka lehetett), hanem arról, hogy a Mária öregedéséről írott mondatok vándoroltak aztán át a Julukához kapcsolódó regényrészekbe. A naplóban a következő részletet olvashatjuk:

Én M-val azon az alapon kötöttem szerződést, hogy szép. Szépsége, fizikai szépsége volt az, ami rám eldöntő hatással volt. Lehet, hogy lelki értékeket, erkölcsi kvalitásokat is vártam tőle, de ha igen, ez csak önámítás volt, mert semmi mást nem kívántam, s nem akartam, csak erotikus szépség vágytam élvezni.

Most azon a ponton vagyunk, hogy bájai hervadni kezdenek és ez rá nézve nem előnyös. Vannak szép öregasszonyok, akik éppen olyan szépek, mint a szép aggastyán férfiak. Görgei aggkorában pompás férfi maradt. Itt van az arc képe szemben velem a falon, a László Fülöp festményén. Bizonyára idealizálva van. Ez a tisztaság, ez a rózsaszín bőr, a szép kék szemek, a borostyános sárguló bajusz talán szépítve van, bár az életben ugyanezt a benyomást tette rám. De ott van a szemek állásában a régi nagy hadvezér, a suggeráló kifejezés, az egész arc aktív öregsége. A lírává nemesedett hatvan év előtti hallatlan energia emléke.

M. arca nem ígér ilyen jövőt. Most én végignézzem az elhervadás és talán az elszíntelenedés folyamatát.

Igaz, volt bennem olyan érzés is, annak idején, hogy már akkor is már bizonyos hervadással kaptam őt. Már túl volt élete bimbó ragyogásán, sőt az első virágzáson is, de akkor ez a gyengéd teljességben jelentkező hervadás izgalmas volt nekem: elképzeltem, hogy szegénykét akkor is szeretni fogom, ha fáradt és kimerült és beteg, öreg lesz. Erről őt nem értesítettem, mert sértő lett volna reá. (Ha csak valamelyik akkori erotikus vadságomban bele nem vágtam a szemébe.)

De most látom, hogy szörnyű volna, ha nekem végig kell nézmem azt a fiziológiai folyamatot, ahogy a testiség minden bája elmúlik. Annál inkább, mert nála ezzel együtt jár a lelkiség elszürkülése és elnyersülése is. Ami a csodálatos szépségnek jól állott, mert szépsége jogán joga volt rá, hogy packázó, kihívó, vagy kíméletlen legyen, az ma már nem illik hozzá. A testi öregedést nem tudja lelki erővel ellensúlyozni. Hiányzik a lelki szépség gazdagsága, a szellem eleven és lebilincselő rugalmassága.²⁴

²⁴ Ez a része a naplónak nyomtatásban még nem olvasható. A bejegyzés elején a következő hely- és időmeghatározást találjuk: 1935. okt. 10. du. 5. Bp. szerk. Érdekes, hogy a bejegyzést kezdő formula változata („Én a testemmel szerződést kötöttem...”) Móricznak a Karinthy *Utazás a koponyám körül* című regényéről írt kritikájában is felbukkan.

Az öregség feltartóztathatatlan közeledését, egyúttal elfogadását ráadásul nemcsak Márián figyeli meg ekkortájt. Magoss Olga, akit házassági ajánlatokkal ostromol, szintén az öregség beköszöntéről ír neki sokszor – Móricz a maga részéről visszautasítja ezeket a sirámokat:

Hogy öregek vagyunk? engedje meg, hogy bevalljam, nem érzem magam annak. Az ember testileg szépen elromlik, fogai elhullanak, és a modern technika legszebb hídépítészetre szorul az ember, de az nem igaz, hogy az illúziók elmúlnak. Én legalább egyáltalán nem érzem, hogy benne volnék ennek a zónájában. Éppen olyan gyermek vagyok, mint debreceni kisdíák koromban, ezelőtt 43 évvel: most írom a matúra korát, – talán annyit mégis vénültem, maturándus diák lett belőlem...²⁵

A *Rab oroszlán* effajta beágyazása Móricz életének történéseibe, ami voltaképpen nem kiadásra szánt, de nem is pusztán magáncélú szövegeinek és a regényszövegnek az egybeolvasását jelenti, részben máshova teszi a regényértelmezés hangsúlyait, mint Móricz Virág összegzése a regényről – annak ellenére, hogy ez a summázat ugyancsak Móricz életéből kiindulva született meg: „Nem tartják a legjobb regényei közt számon – biztosan nem is versenyez azokkal –, de bizony életének ötvenhatodik tavaszára nagyon jellemző. Benne van a friss Budapest-felfedezése, véleménye a hivatalnokvilágról, a szerelemről, a házasság keserves következményeiről – és még a sárréti parasztok étrendjéről-sorsáról is.”²⁶ A *Rab oroszlán* számomra nemcsak Budapest és a házasság, de az öregség és a börtönné váló test regénye is.

Tér, levegő, lélek

A regény már első mondataival a rabságra irányítja az olvasó figyelmét. Börtönbe zárva azonban itt még a városi, utcai fák vannak, nem a főszereplő, Vágrándy, akinek a szemével látjuk a rácsok mögé zárt természetet: „A fák tövén, az aszfaltban félméteres sugarú vasrácsok. Sűrű rács, nyolc karika, át- meg átbordázva. Alatta kemény a föld, száraz, soha egy csöpp nedvességet nem kap, csak az esőben, mint a falusi parasztfák. Csodálatos, hogy mégis élnek.”(7)²⁷ Vágrándy a fákra pillantva a pesti léttel, majd önmagával köti össze a rabságot, anélkül, hogy belső

²⁵ Móricz Zsigmond és Magoss Olga levelezése..., 183.

²⁶ MÓRICZ, *Tíz év*, 389.

²⁷ Itt és a továbbiakban a regényből vett idézeteknél zárójelben a következő kiadásra vonatkozó oldalszámokat közlöm: MÓRICZ Zsigmond, *Rab oroszlán* = *Uő.*, *Regények*, VI., Szépirodalmi, Budapest, 1978, 5–271.

beszédében a regény címébe is emelt jelzőt kimondaná: „Ez Pest – mondta magában, s valami olyat gondolt, hogy hát azt meg lehet érteni, hogy ő miből él meg? az ő lelke szintén egyméteres kör vasrácsa alatt ereszti le a gyökereit a létbe, s mégis él... Neki sem jut több egy méter karikánál, a kemény, rideg budapesti aszfaltban...”. (7.) Vágrándy a lakásukat hasonlítja a fák alatt látott „félméteres sugarú körhöz”, később viszont, miután megismerkedett a hivatalban Ellával, az utcán hazafelé tartva pedig észrevette, mennyi szép nő van Pesten, Julukával közös, idillinek tűnő életükre úgy gondol, mint egy kalitkára: „Csak ott volt ő otthon, a Reviczky utcai kétszobásban. Ott úgy megbújtak ők ketten, mint két madár a kalitkában.” (46.) Bori Imre mutatott rá arra, hogy a házasságba zárt férfi válsága szempontjából a *Rab oroslán* „előszövegének” tekinthető *Úri muriban* még „rab madarak” a férfiak.²⁸

Már a hivatalba tartva győzködi magát Vágrándy, igyekszik elhitetni önmagával, hogy szerelmes Julukába, boldog, elégedett – a metaforák viszont egészen mást mutatnak, hiszen a kalitkába zárt madár és a csapdába esett egér képe nem az idillt idézi meg. Nem fészket rakó madár Vágrándy és Juluka, amilyenek a *Pillangó* című regény főhősei, Hitves Zsuzsika és Darabos Jóska voltak a pusztán, a társadalmon és időn kívüli mitikus boldogságban – még a visszaidézett boldog idők is a kalitkába zárttság képzetét idézik fel. Az a szövegrész egyébként, amelyben Vágrándy mintegy önmagát szuggerálva bizonygatja boldogságát a hivatal felé sétálva, eközben azonban a szerelem elmúlásával néz szembe, önmagát egy virágzásán túljutott növényhez, a természet ritmusa szerint élő paraszthoz hasonlítva, a regény napilapbeli első változatában még nem szerepelt:

Ugyan: képes lenne ő még egyszer szerelemre?...

Aligha. De hisz akkor vége az életnek... Tizennyolc év óta eszébe sem jutott a szerelem. Robotba szeret.

Mélyen elgondolkozott. Ennyi volt az élet?

Voltaképpen még nem is élt. Annyi az élete, mint a paraszté, aki tavasszal kivirít, mint a növény, s ezzel le is zárva az élete. Megházasodik. Dolgozik, gyerekeket kap, azokat felneveli, és csendesen megöregszik s meghal a télben. (8.)

Ez a részlet is megmutatja, hogy Móricz (bár a részletekben közlésre is alaposan felkészült, vagyis nem napról-napra írta az egyes, a Pesti Naplóban közölt részeket) komolyan dolgozott a kötetbe szánt regényváltozaton is. Ezeknek a napilapban még nem szereplő bekezdéseknek fontos szerepük lett a műben: Vágrándy filozofálása arról, hogy a szerelem elmúltával véget ér az élet, előkészíti Ella meg-

²⁸ BORI Imre, *Móricz Zsigmond prózája. Értelmezési kísérlet*, Forum, Újvidék, 1983, 155.

jelenését. Vagyis nem pusztán a fiatal lány személye, teste kelt Vágrándyban vonzalmat: szerelemre és ezzel az életre vágyik éppen azon a reggelen, amikor a „szükségmunkás kisasszony” bekerül az irodájába. Akivel feltehetőleg már találkozott korábban, hiszen, amikor meglátja a kisasszony szekrényébe akasztott köpenyét, ezt olvassuk: „Ő mondta Ellának, hogy akassza csak be oda.” (11.) Érdekes módon azonban erről a találkozásról részletesebben nem értesülünk, az olvasó „szeme előtt” lezajló első találkozás pedig egy ruha és a tanácsos közt történik meg. Ella kisasszony először kötényként, ráadásul szekrénybe zárt kötényként kerül a szemünk elé: „Ahogy ránézett a kötényre, az oly kemény volt, megmutatta a melle domborulatát... A lányét... Fene szép lány...”²⁹ (11.) A lányra, aki *szükségmunkásként* érkezik a hivatalba, valóban *szükség van*, de nem a munkája miatt: ő lesz az, aki Vágrándyt önmagával és az életével való szembenézésre készíti. Móricz el is játszik a szóval: „Két óra múlva jön a *szükségmunkás* kisasszony, s nyersvászon kötényében ott fog ülni, neki hátat fordítva, s végzi *szükségtelen* munkáját.” (12. Kiemelések tőlem.)

Vágrándynak, aki a zártságból, a kalitkát jelentő lakásból érkezik meg a hivatalba, Ella levegőt és illatokat hoz: már a szekrénybe zárt kötény illata is feltűnik a tanácsosnak, amikor pedig a lány megérkezik, mintha könnyű szél fújna körülötte: „*Könnnyű* nyári ruha volt rajta, s mellén *élővirágcsokor*. Széles kalapja a legújabb divat szerint *libegett* a fején.” (21. Kiemelések tőlem.) A leírás ugyan az elbeszélői szöveg része, de, amint más Móricz-regényekben is látjuk, a szerzői és a szereplői szövegek egymásba csúsznak, a szabad függő beszéd alkalmazása jellemzi ezt a regényt is sok helyen: a levegőtlenésre rádöbbenő Vágrándy látja Ellát levegőnek, életnek. A regényhez készített kéziratos jegyzetekben is felfedezhetjük, a levegő hiányát mennyire fontos motívumnak tartotta Móricz:

– Vágr. rájön hogy semmit sem tett életében. Juluka mindentől elzárta. *Légüres térben* tartotta.

– Visszamenekül ebbe a *légüres térbe*, mert nem is kíván harcot. Ugy me- nekül vissza, mint a kalitkába szokott madár a *viharból*.³⁰

Vágrándyt már Ella köténye, sőt feltehetőleg a lány regényidőn kívül lezajlott felbukkanása is az önmagával való számvetésre készíti, hiszen az irodába tartva az

²⁹ A *Rab oroszlán* egyik előzményének tekinthető, 1928-as *Az ágytakaró* című kisregényben a vonaton Bécsből hazautazó hivatalnok a saját takaróját ajánlja fel egy fiatal lánynak, és ez a takaró jeleníti majd meg számára a lányt: „Úgy beburkolózott, a fejét letette a saját vállára, s azt érezte, hogy a teveszőr plédben benne maradt a kislány illata.” MÓRICZ Zsigmond, *Az ágytakaró* = Uő., *Kisregények*, Szépirodalmi, Budapest, 1985, 27.

³⁰ [Jegyzet Móricz Zsigmond *Rab oroszlán* című regényéhez] [1936] Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4138. (Kiemelések tőlem.)

életén töpreng. Az irodában a szembenézés már képileg is megjelenik – a férfi belepillant a tükörbe, és egy halott arca néz vissza rá:

Míg az íróasztalhoz lépett, belenézett a nagy tükörbe, mely ott függött az iratszekrény mellett. Láttá, hogy nagyon sápadt. Kopasz feje oly ragyogó sima, mint egy görög bölcsé.

Egy pillanatig ott maradt a szeme a saját alakján. Érezte, hogy nagyon intelligens fej. Ovális arca halottsápadt, szemei gyűröttek, és a szembogarak kutatóan néztek vissza rá, mintha azok akarnák onnan a tükörből őt kikémlelni... (12.)

A szöveg kérdésként hagyja meg, ki néz ebben a jelenetben kicsodát: úgy tűnik, mintha a képmás nézne vissza a tükörből, a tükörbéli „halott” Vágrándy kémlelné azt a férfit, aki még tenni szeretne egy kísérletet, és új életre kelni. Vágrándy kopasz feje pedig azokkal a virágokkal képez kontrasztot, amelyek a kisasszony mellén nyílnak. Érdekes, hogy a *Rab oroszánt* sok tekintetben előkészítő *Az ágytakaróból* éppen a férfi önmagával való szembenézése hiányzik – talán ezért is lett ebben a regényben már ennyire hangsúlyos a tükörbenézés helyzete. *Az ágytakaró* főhősenek külsejéről sem tudunk meg semmit: bár az elbeszélés ott sem egyes szám első személyű, olyan, mintha mindent a férfi nézőpontjából látnánk, éppen ezért őrá magára nem pillanthatunk rá kívülről.

A kisasszonyhoz és Vágrándy feleségéhez egészen más terek kapcsolódnak: Juluka birodalma a kalitkaszzerű, egy szűk lépcsőházzal rendelkező házban megtalálható lakás, amelyet a terjedelmes bútorok még szűkebbé tesznek. Móricznak annyira fontos lehetett, hogy lássa maga előtt a teret, amelyben a házaspár él, hogy le is rajzolta magának a lakás alaprajzát, bejelölve a bútorok helyét is – ezek a rajzok Vágrándy lakásáról és a Reviczky utcáról a kéziratos hagyatékban megtalálhatók. A lakás és a házasság voltaképpen egymást ismétli meg, ahogy Móricz a naplójában a párkapcsolat megbillenését is térmetaforákkal írja le:

Minden léleknek van egy térelfoglaló mennyisége: legnagyobb baj, ha a lefoglalt térbe új alak tolakodik be, s elvesz valamennyit a levegőből, a lehetőségekből, az életből. A lelkek indái összekapaszkodnak, bogozódnak és egymást kiszorítják a már elért nyugalmi helyzetből.

Egy házaspár betölti a létezésnek számukra szükséges területét. Most ha egy harmadik jelentkezik, akkor a másik kettőnek teljesen felfordul a régi állapota.³¹

³¹ MÓRICZ, *Tíz év*, 463.

De Vágrándy és a város is azonossá válik egy helyütt: amikor a tanácsos hazaér, és a lépcsőn felfelé haladva töpreng házuk városbeli helyzetén, „egy lélegzettel, itt a vörösmárvány-lépcsőn kitágította magát Budapestté”. (48.) Ebben a mondatban is a szabad *lélegzet* jelenik meg, vagyis a *levegő* és a *lélek* egyszerre, a szűkösségből, a zártságból való kitörés szimbólumaként. Vágrándy azonosulását Budapesttel az előzi meg, hogy rádöbben, a számára csak lakóhelyet, kényszert, átmenetiséget jelentő fővárosba Ella valósággal szerelmes: „Vágrándy egészen megzavarodva nézett a lányra. Ez egészen kipirult Budapest szerelmében.” (27.) De ugyanígy a levegő, a szabad lélegzet kapcsolódik Vágrándy a regény elején boldogságot hozó előléptetéshez is: „Az előlépés általános testi izgalmat okoz, mintha *ózonba teszik* az embert. A fizetés szigorú és változhatatlan keretén semmi sem segít, csak az előléptetés. Egy fillér külön jövedelemre nem lehet másképp kilátás, és az ember bizonyos idő múlva oly *levegőtlenül szűknek* érzi magát a már megunt fizetési osztályban, hogy néhány pengő előny valósággal újjászületést tud éreztetni vele.” (35. Kiemelések tőlem.)

Vágrándy ezután a lány szemével kezdi nézni a várost, egyszerre fedezve fel Budapest és a nő szépségét. A pesti lét és az erotika szorosan összefonódik a regényben – amikor a tanácsos rájön, hogy Ella igazi „pesti lány”, a következőt fűzi magában hozzá: „Különös. Most már kezdte megérteni, hogy itt egészen másfajta gyermekek nőnek... Ezeket igen, ezeket a lányokat meg lehet hívni moziba...” (27.) Vágrándy a regény kezdetén (a napilapban közölt harmadik folytatásban), kollégája moziban történt afférról értesülve, különösen élezi a Pesti-vidék el-lentétet:

- Ej, mit bánom én Pestet... Én egy vidéki vadállat vagyok: ha tudni akarod... És aki nekem azt merészeli mondani, hogy „az előbb *sem...*” azt én gulyás-hússá aprítom, mert az azt feltételezi rólam, hogy *szándékosan* ültem oda, rossz jeggyel, tehát én egy utolsó csirkefogó, jegycsaló vagyok, szóval pesti...

- Mit értesz te azon, hogy pesti?... vidéki?... Pesten mindenki gazember, és vidéken mindenki angyal?

- Én nem értek azon semmi mást, csak azt, hogy én magam, ahogy már mondtam: vidéki vadállat vagyok.

- Azért nem kell üvöltöni... Két évtized óta budapesti hivatalnok vagy.

- És ha két évezred óta? Akkor sem vagyok s nem leszek pesti... És a becsület kérdésében pláne vidéki bugris vagyok. (15.)

Az afférról, amely egyébként egy *hely* (vélt vagy valós) elfoglalásából robban ki a moziban, egyik szereplője, Félix, azonnal a budapesti hajléktalanokra tereli a szót: rá szeretne mutatni a moziszek fölött folytatott vita értelmetlenségére, a párbaj

anakronizmusára: „Mert azok rekednek kinn, akiknek még jegyük sincs... Azok, akiknek nincsen lakásuk... Budapesten kilencvenezer ember nem szerepel a lakásstatisztikában. Ezek a vasúti töltésen hálnak, meg az utcán, a Duna-parton, az elhagyott tégláégetőkben. Jeruzsálemben, a vasúti töltés mellett. Gondolod, hogy ezek is a Clair Vilmos Párbajködexe szerint intézik el az ügyeket?” (16.) A Pestvidék konfliktust tehát már az első fejezetekben számos vonatkozásban a középontba emeli a regény. Budapest lesz az a város is, ahol senki sem termel semmit, mindenki csak tollal dolgozik: „Alapjában véve csodálatos, hogy egymillió ember összebúvik egy ország közepén, semmit sem csinál, csak tollal, töltőtollal dolgozik, s megél belőle...” (47.) Pest lesz ilyen módon az ország szellemi központja, agya is, ahol a szellem és a test irányítása közti feszültség a leginkább megmutatkozik, ugyanúgy, ahogy az állatvilágból kiemelkedett ember esetében – ez utóbbira Móricz a regényhez készített jegyzeteiben külön ki is tért: „Az ember annak a betegségnek következtében, amit akár rákos képződménynek is tekinthetünk, a nagy agyvelő következtében sok mindent kiképzett és megváltoztatott az életében, de azért csak állat maradt.”³² A toll mint a pestiségnek, a hivatalnoklétnek az egyik regénybeli szimbóluma igen érdekes helyzetekben bukkan fel a regényben: egyfelől tórré alakul Vágrándy kezében („Mégfogta a tollat, mintha tőr nyele volna, s vívómozdulatokat tett.” [36.]), s így visszautal a moziban lezajlott konfliktusra, amely ráadásul Vágrándy és Félix rejtett összecsapását fedi el: a tanácsost voltaképpen nem a Félix által elmesélt konfliktus bűszíti fel, hanem az, hogy a férfi Ellával volt előző nap moziban. A toll másfelől erotikus töltetet is kap, a testi érintkezés eszköze lesz, így a „romlott Pest” szimbólumaként is felfoghatjuk (és ezen a jelképiségen a legkevésbé sem csodálkozhatunk, ha arra gondolunk, hogy Móricz számára, ahogy ez naplófeljegyzéseiből kiderül, az írásnak igen erős szexuális töltete volt): „Ránézett a maga kurta kis barna kezére, rövid, kemény ujjaira, a toll, amit a kezébe vett, meleg... A lány meleg vére fűtötte át, most a lány hőségével találkozott... Aztán rápillantott a lány lusta, sima, fehér kezére, amelyen semmi ér nem volt, olyan volt az, mintha márványból lenne kivésve. Vékony és hosszú ujjak. Nagyon szép kéz.” (36.)

Látjuk tehát, hogy Ella vonzereje annyira erős, hogy a körülötte lévő tárgyak, a köténye, a tolla is átveszi: érdemes ezen a ponton alaposabban megnézni, miként jelenik meg a nő szépség, ezen keresztül pedig a női sors a regényben, leginkább Juluka és Ella ellentétében.

³² [Móricz Zsigmond nyilatkozatai] – 1932 – [1942. márc.] Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4203/1–30.

Az aranyszínű nő

Vágrándyék lakásviszonyai és Juluka sorsa erőteljesen összekapcsolódik már a regény legelején (illetve a Pesti Naplóban közölt első részletben): Vágrándy számára a városi lakás a gyermektelenség, a terméketlenség oka lesz. Julukát látja a tanácsos a pesti, terméketlen fákban, és az asszony ugyanúgy testet ölt az őt körülvevő tárgyokban, mint Ella: amikor Vágrándy hazatér ebédelni, különösen Juluka barna pongyolája hat rá kellemetlenül. Délelőtt még az irodában „szemei *faldosták*” Ellát, most pedig az otthon feltálat, elfonnyadt, vagyis Julukára emlékeztető borjúszelet várja. Azt is gondolhatnánk, Móricz a megunt, öregedő feleség és a szeretőnek remélt lány egyszerű ellentétével dolgozik, hiszen a terméketlen Julukával szemben a virágzó, vagyis termést ígérő kisasszony áll, az otthon sűrű ételszaga Ella éles parfümjét idézi vissza, Vágrándy az irodában neki háttal ülő szép „szellemi szükségmunkás” kötényből kilátszó, sima elefántcsontszínű nyaka után a felesége ráncos, fonnyadt nyakát pillantja meg. Ella nyaka egyébként szexuális vonzerejének egyik legfőbb eszköze – érdekes feszültségben azzal a fordulattal, hogy őt, Vágrándy megfogalmazásában, a tanácsos *nyakára* küldték. Vágrándy Ella hatására nemcsak Budapestet látja azon a napon más szemmel, de saját lakását is: a falon lévő képre úgy mered rá, mintha először látná, és az ágyban fekvő Rákóczinében is Julukát fedezi fel:

Szemben vele Rákóczi elfogatása a nagysárosi várban. Szigorúan nézte meg, mintha most látná először a kis fekete pincsikutyát, ahogy félénken ugat rá a berohanó zsoldosokra.

Hirtelen ijedten nézett az ágyban fekvő Rákóczinéra. Éppen olyan fonnyadt nyaka van, mint...

Nem merte még ki sem gondolni, hogy: olyan, mint Julukának. (49)

De Rákócziné legalább gyermekágyban fekszik, Juluka viszont terméketlen, töpreng tovább a tanácsos. Az anyaság és a meddőség ellentétét a *Rab oroslán* után néhány évvel egy egész regényben, a *Mater dolorosa* címűben kívánta kibontani Móricz:

A nőnek egy dolga van: anyává lenni. [...]

S mi érte a nő jutalma?

A nőnek semmi jutalma. Büntetése, ha merem így mondani. Következő ménye, hogy elmulik. Elhervad, elbágyad, hátfájást kap, aztán lassan tovább hervad s végül elmulik.

Mater dolorosa lesz.

A Nő anya lesz, megszüli az istenfiat s jelen van annak a keresztye alatt s könnyeivel mossa halott lábait s aztán lassan elmulik.

Minden nő, akár lesz anyává, akár nem mater dolorosává lesz, szegény.

S van itt még a csodáknak egész sorozata.

A nő nemcsak a gyermekét szüli meg, a nő folyton szül, mindent ujjá szül, amihez s akihez köze van. A feleség szüli fel a férjét. Milyen rendkívüli esetek. Vannak feleségek soványak, roskedvűek, életöröm nélküliek s a férjükből kövér vidám, tettképes hőst nevelnek. Vannak nők, csillogóak és ígéretek s a férjük elsorvad kezükben, szikes talaj.

Vannak nők, akiknek ujjai alatt kivirágzik a gazdaság, a lakás, az üzem, az egész körzetükben vidám és pezsdülő [sic! – elütés: pezsdülő] fejlődés van s vannak nők, akiknek semmi sem sikerül, csak rossz férfiak habzsolnak körülöttük s minden meghal, amihez nyulnak, nincs szerencsájük. Vannak termékeny nők s vannak terméketlenek.³³

Juluka a terméketlen, vele szemben Ella a termékenység ígérteit hordozó nő a *Rab oroszlánban*: ellentétüket sokféleképpen mélyíti el a regény. Nemcsak a lány és a feleség nyaka különbözik egymástól igen erősen, de Ella márványból kivéssettnek tűnő keze is egészen más, mint Julukáé: „Sovány, eres kezei úgy lógtak, erőtllenül. A keze fején vastagon buggyantak az erei. Rettenetes, hogy megvénültek a kezei.” (31.) Juluka állandóan szédülésektől szenved, Ella ezzel szemben moziba megy, ahol két filmet néz meg. Ebben az összefüggésben mindkettőnek a címe beszédes: az egyik a *Szerelem a viharban*, a másik a *Hindu szédület*. Ez az ellentét azért is lehet fontos, mert, ahogy erre Móricz is rámutat a saját regényét elemző naplójegyzeteiben, Juluka a betegséget eszközként, a férfit megtartó, a testi szenvedély pótlására alkalmasnak vélt fegyverként használja – így lép a szédülés a *Hindu szédület* helyére: „Neki főfoglalkozása, hogy állandóan lekösse a férjét: minden pillanatban tudja foglalkoztatni. Láza van, amiről senki sem tudja megállapítani, hogy mitől. Betegségeket kell produkálnia, hogy mikor a szerelem csökken, ezzel foglalkoztassa az emberét.”³⁴

A virágzó Ella nem egyszerűen Juluka hervadására döbbsenti rá Vágrándyt: a tanácsos, aki az irodájában tükörbe pillantva önmaga halott arcát pillantotta meg, később arra ébred rá, hogy a nők, testi vonzerejük elvesztésével, az újjá-

³³ Mater dolorosa (Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4203/11.) – Móricz Zsigmond nyilatkozatai – 1932–1942 márc. Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4203/1–30. A kéziraton nincs évszám, de Móricz Virág állítása szerint 1938-ban tervezte ezt a regényt megírni Móricz, lásd MÓRICZ Virág, *Apám regénye*, Osiris, Budapest, 2002, 486–487.

³⁴ Részlet egy 1936-os, Leányfalun készült, még kiadatlan naplójegyzetből, rajta Móricz jelzése: Petőfi Irodalmi Múzeum, 36220.1210 L

születés esélye (vagy illúziója) nélkül halnak meg: „Iszonyú – kiáltott fel gondolatban –, iszonyú a nő sorsa... Eljön a nap, mikor megszűnt nő lenni a férfi számára... és élnie kell. A nő sorsa mindennél rettenetesebb: elevenen kell meghalnia s tovább élnie... A férfi is meghal, csak valamivel később... húsz évvel később. Meg fogja érni ő is, hogy ha majd öreg lesz és a szervezete már nem termel életcsírákat, akkor ő is elvesz, elveszett lény lesz, és csak nedves szemekkel bámul majd a fiatal nők után... De egy asszony, élete virágjában, kell hogy megérezze, hogy nincs többé vonzóereje, izgató, forraló varázsa... Mi legyen akkor vele?... haljon meg?... vagy nyugodjon bele?” (175.) A halál elkendőzésére csak olyan művi eszközök maradnak, mint az arcfestés vagy az arc *lemaratása* – bár az utóbbi egy korabeli kozmetikai eljárás neve, a regényben mégis szimbolikus jelentést kap, hiszen voltaképpen az arc elvesztését jelenti: csak a „halott nők” (amilyen Juluka is) kénytelenek ezzel a módszerrel élni. Az elkerülhetetlen hervadás mint a női sors szükségszerű stációja, annyira erősen jelen van a regényben, hogy szimbolikusan még a virágzó Ella alakjához kötődve is megjelenik – Móricz ezzel ráadásul megbontja a fiatal lány és a feleség egyszerű ellentétét, megmutatva azt, hogy a két nőalak egyszerűen a nő életének két stációjaként fogható fel. Hiszen a barna, nagyvirágos pongyolát viselő Julukával szemben, akinek fürdőszobájában egy barnára égett kád áll, a mellén élővirágcsokrot viselő, kék szemű Ella áll ugyan, de a lány haja nem szőke, ahogy egyszerű ellentétben gondolkodva várnánk, hanem barna, sőt ahogy Móricz a regényhez előzetesen készített jegyzeteiben kiemeli, *rozsdabarna*:

Magasabb V.nál
Klasszikus arc
Nagy kék szemek,
de barna nő, rozsdabarna haj³⁵

A hervadásnak ki nem tett, éppen ezért nem is emberinek tűnő, inkább a szobrokra jellemző szépség szimbóluma a regényben az *aranyszínű nő* lesz, akit az utcán pillant meg Vágrándy: ezt az alakot a regényhez készített jegyzeteiben, a fontosabb szereplők felsorolásakor is kiemeli, holott a nőről a regényből szinte semmit sem tudunk meg, különös bőrszínén kívül. Cselekményes szerepe nincs, szimbolikus jelentősége viszont nagy:

³⁵ [Jegyzet Móricz Zsigmond Rab oroszlán című regényhez] [1936] Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4138.

1. Vágrándy Aladár tanácsos *aty*a
1. Juluka is falusi kislány, gyerek nincs
2. A portás
3. Ella, nagy kék szemei, szabályos arc, magas
5. Félix Kunó tanácsos
- Auverszky Nándor
7. Kameruni igazgató öméltósága
12. Jónás, a szolga
21. Schneider min. tanácsos
26. Sajóval a hivatalban
34. Hulla úr, a titkára
35. Staffer, pataki fiu
39. Pataki tanárok
- Pataki diákegyesületi tagok, Mándy
42. *Az aranyszínű nő*
47. Kovácsné, a takarító bejárónő³⁶

Az *aranyszínű* bőr nem egyszerűen Juluka kizárólag sminkkel vagy maratással elfogadhatóvá varázsolható, fonnyadt arcával és Ella festetlenül is szép bőrével képez kontrasztot, de a Vágrándynak ebédre feltálatl *aranygaluskával* is. Ez a regénybeli kapcsolódás is azt mutatja meg, a szépség iránti szenvedély, a szerelmi lángolás miként alakul át a házasságban törvényszerűen beköszöntő rutinná. De Móricz nem egyszerűen a női sorsot és a női öregedést teszi témává a *Rab oroszlán*-ban (bár ilyen feltevéseket szinte értelmetlen megkockáztatni, mégis: ha Móricz egyszerűen az *öregedő feleség – virágzó szerető* ellentétén töprengett volna el, akkor Vágrándy feltehetőleg meg tudta volna csálni Julukát Ellával): a férfi öregedésének problémája legalább ennyire jelen van a regényben. Látszik ez már abból is, hogy Vágrándy testi állapota is ellentétbe állítható Elláival, nemcsak Julukáé. A lányról a következőt olvassuk: „Remek fogai is vannak a lánynak. Nagy, egészséges fogak. Oly fehérek, gondozottak. Reklámnak lehetne fényképezni ezt a száját, fogpasztahirdetésekre...” (36.) Vágrándyról pedig ezt: „Volt egy mozgó foga, óvatosan és vigyázva kellett ennie. Ínsorvadása jelentkezik? Hamar... Még az ínye is elsorvad már...” (54.) (Emlékezhethünk rá, hogy Móricz Magoss Olgának írott levelében is a fogak elhullását ismerte el az öregedés „tünetei” közül.) *Az ágytakaró*ból még hiányzott az, hogy a férfi rádöbbenjen önmaga öregedésére: itt kizárólag a feleségén fedezi fel a „romlás” jeleit, önmagát nagyvonalúan felmenti, a változásokat férfiasabbá válásként fogja fel: „Minduntalan feltűnt lelkében a fiatal lány,

³⁶ [Jegyzet Móricz Zsigmond *Rab oroszlán* című regényhez] [1936] Petőfi Irodalmi Múzeum, M 100/4138. (Kiemelés tőlem.)

ahogyan karcsún és suhanón megy tova a nagy téren. Oly vékony és olyan álomszerű... Ha a felesége ment volna ott, a kemény idomaival, kicsit kacszázó lépéseivel. [...] Hisz az ő formái sem a régiek, ő sem tudna átbújni a kerítés tövében a lyukon, mint kisfiú korában... De kell is, hogy egy férfi a korához illően imponáló jelenlét legyen. [...] És akárki akármit mond is, igenis, azzal a lánnyal végig tudna menni az utcán. Megfelel a magassága, s jól illene az ő férfias alakja mellé a karcsúsága és édes fiatalága... Mit bánja ő... Azt mondanák, a lánya... Azt mondanák, a szeretője... Elmosolyodik... Bár ott tartanánk..."³⁷

Vágrándy szembenézésére az öregedéssel azért is kell különösen figyelniünk, mert, bár a rabság címbe emelt képzelet uralja a regényt, megtörténik egy fontos hangsúlyeltolódás, amelynek köszönhetően a tanácsos nem egyszerűen a házassága rabja lesz, hanem saját, öregedő testének foglya is.

Az emberi test börtöne

A rabságot jelentő zárt tereket, a szűkös lakást, az irodát, ahol heringként vannak együtt a hivatalnokok (akik közül Vágrándynak aztán épp *halkonzervet* kínál fel felesége ebédre, így a fonnyadt hús és az aranygaluska mellett ez az étel is szimbolikus jelentést kap) az emberi testtel állítja párhuzamba a regény. Már idéztem azt a mondatot, ahol Vágrándy Budapesttel válik azonossá, de láthatjuk ezt Julukánál is, aki szinte azonosítódik birodalmával, a lakással: „s nem tudok a tudósnak parancsolni, hogy: tüdőcske, szűnj meg lélegezni, hamar szűnj meg, mielőtt kimondanám, amit most ki fogok dadogni ezzel a lélegzettel... a tüdő él... és nem törődik azzal, mit akar egy idegen az ő segítségével, ő csak fűjtat, ki-be, a levegőt, ez az ő dolga. S ki tudja, közben ő is mire gondol?... s mit beszélget a szívvel és a többi szomszédjával, s panaszkodnak egymásnak, hogy az ismeretlen hatalom, ami rabságban tartja őket, mért nehezíti meg munkájukat, mikor ők semmi mást nem kívánnak, csak lüktetni, dolgozni, mert ők azt szeretik, az az ő örömük, ahogy egy szegény asszonyka abban találja örömét, hogy a lakást szépen rendbe-szedi, a bevásárlást elvégzi, az ebédet megfőzi s az uracsájával együtt elfogyasztja...” (116–117.) Amikor Juluka és Vágrándy első regénybeli veszekedése az ebédnél lezajlik, azután, hogy Ella először került szóba köztük, a házasságban egyre ritkuló szexuális együttlétek metaforája Juluka bezárt ajtajának mind ritkább kinyitása lesz: „Vágrándy a bezárt ajtót ki tudta nyitni – ha akarta. Mikor az utolsó betörés elleni biztosítást csinálták, az ügynök megtanította őket arra, hogy ezt a zárat játszva ki lehet nyitni egy vékony kis fogóval, amellyel a tolózárat alól-felül el

³⁷ MÓRICZ, *Az ágytakaró*, 60–61.

lehet húzni, s ha az ajtót benyomja, az nyílik, mintha be sem volna csukva. Vágrándy a tudománnyal élt is; az utóbbi években mindig ritkábban.” (62.) Szimbolikus az is, hogy Vágrándy, akinek nem sokkal korábban Ella beszélt a Margitszigetről, ebbe a természet illúzióját jelentő, de voltaképp a város által körülölelt térbe menekül ki a lakásából: ráadásul a háza is *szigetként*, a bűnös Babilonba (vagyis a bűnös városba) ékel szigetként határozott meg korábban. Vágrándyék nem egyszerűen szigeten, de a város egy „halott” részén laknak: „Ez az utcacsoport egészen ki van kapcsolva a főváros életében, mint egy elátkozott sziget.” (66.) A nő és a tér azonosítása többszörösen megtörténik: Vágrándy Ella miatt megy a Margitszigetre, vele találkozik ott, de Juluka, illetve a szexuális hűség metaforája is lesz a kert: „még csak pár napja mondtam ennek a bestiának, hogy mért nem olyan, mint Juluka, akkor nem jutna eszembe, hogy kifelé kacsingassak a kertből...” (91.) A Margitsziget csak látszólag jelenti a természetet, pusztán a városból való kiszakadás illúzióját adhatja meg, Vágrándy pedig nem is szabadul ott meg rabsága érzetétől: „A sziget nem volt sehol: rab volt, mint egy oroszlán. Úgy érezte: rab a mindenségben.” (114.)

Amikor a (mint később kiderül, időleges) szakítás megtörténik, Juluka elköltözik a lakásból (de előtte összekarmolja férje arcát, a teste ellen intézve támadást), és Vágrándy randevúra hívja Ellát, az elcsábítás sikertelensége már a cselekménybeli tévelygésben is megelőlegeződik. A tanácsos nem ér célba Ellánál, és egyedül képtelen arra, hogy megtalálja az éttermet, ahova a lányt meghívta: a regény egyik legjobb része ez, amikor Vágrándy mint egy rabságban tartott, szabadságra áhítozó, de attól megrettenő állat bolyong a lánnyal a Városligetben. Az is jelentésszerűnek tűnik ebben a jelenetben, hogy Vágrándy a szabadban téved el, és közben az Állatkert vasléccel bordázott kőkerítése mellett is elhalad.

A sikertelen, kínos randevú után ébred rá Vágrándy arra, hogy hiába a hősiesség elhatározás („S ő kultuszt csinál belőle, hogy a felesége rabja. Ő már akkor is rab oroszlán volt. De most széttepi a kötelékeket.” [216.]), hiába mondta neki Juluka, hogy a testét is „felszabadítja” („– Én magát teljesen függetlenné teszem... Visszaajándékozom magának a testét...” [161.]), nem a házasság zárta őt börtönbe:

Az ember ezért a két évtizedért él?... A nő az első húsz évben bimbó, a negyventől... szóval a közbeneső húsz év?... ez a létezés?

És a férfi?... Hát ő mi?...

Nem tudta megfogalmazni, csak rettenetesen megvertnek, megszegénítettnek és sárbataposottnak érezte magát: az bizonyos, hogy neki többet egy húszéves lány nem lehet párja... Az pedig eszébe se jut, hogy egy negyvenéves nővel kezdjen újra új érzéshullámot... Az minék? Szóval az élet be van fejezve: kész.” (236–237.)

A *Rab oroszlánnak*, a regényt a rabság–öregség azonosítása felől nézve, van egy fontos előszövege is: ez az *Égi madár* című, 1935-ös novella. Az igen lírai, hiszen nem cselekményre épülő, sokkal inkább képekből összeálló novella egy öregek otthonában játszódik, ahol a bentlakókat rácsok mögé zárták: „A dárdás vasrácskerítésen kidagad az orgona virágtömege.”³⁸ Az egyik, lázadni próbáló bentlakó ki is mondja, hogy, legyen bármilyen szép ez a zárt kert, ő börtönben érzi magát:

– Hogy meri azt mondani?... Be vagyok zárva, mint egy életfogytiglani...
Mondja meg, hogy börtönben vagyok...

Liheg és fúj. Tüdeje, mint egy rossz harmonika, sípol. Vad indulat rázza.³⁹

Majd az öreg test alakul át olyan börtönné, ahonnan nincs menekvés: nem az ember rázza a rácsokat, hanem a vér kopogtat belülről a „megpattanó szem hártványin”:

Tépi a ruhát, marcangolja magát. Vére kopogtat a megpattanó szem hártványin.

– Halhatatlan lelkem van. Enyém a nagy világ... De rám rohant, letepet az élet... Eresszék ki az égi madarat.

Kitárja karjait, kiszáradt csillagtépő kezeit a Halhatatlanság felé.

Az emberi test börtönéből ki a tágas Mindenségbe rivall.⁴⁰

Ez a novella, rímelve a meg nem írt *Sámson* mottójára („A lélek kész, de a test erőtelen”) ugyanazt bontja ki, ami a *Rab oroszlánban* ráismerésként is megjelenik: „Rab oroszlán, de nem a házasság törte be a ketrecbe, hanem a kor...” (239.) Éppen ezért lesz különösen cinikus a *Rab oroszlán* befejezése: a regény ugyanis nem ott zárul, hogy Vágrándy ráébred, az ő élete is végétér, neki nem lehet partnere egy huszonéves lány, és az ő számára sincs újakezdés. A regény végén a házaspárt egy estélyen látjuk, Julukát lemaratott, kozmetikai szerekekkel a fiatalság illúzióját felkelteni próbáló arcával, és Vágrándyt, aki kopasz és sorvad az ínye, de ettől még hivatali hatalma van, ha vonzó teste nincs is. Megtudjuk, hogy Ellát nem sikerült ugyan elcsábítania, de az utána következő kisasszonyokat már igen, ezeknek a csábításoknak viszont nincs története: „A kislány ma nagyszerű volt. Már negyedik szükségmunkás van a hivatalban. A második egy ocsmány teremtés volt, piszkos és lompos, akkor még Ella után minden lány kellemetlen volt neki, de aki ez után jött, az egy helyes kis cica volt, s egyszer, minden előkészület nélkül

³⁸ MÓRICZ Zsigmond, *Novellák*, IV., Osiris, Budapest, 2003, 225. Érdekes, hogy Móricznak 1916-ban is született ilyen című műve, és ez az 1916-os *Égi madár* a későbbinél jóval ismertebb is, hiszen film is készült belőle.

³⁹ *Uo.*, 225.

⁴⁰ *Uo.*, 226.

bezárta az ajtót rá, s a lány nem tiltakozott. Természetesnek találta a dolgot.” (245.) A szembenézés, a ráismerés megtörtént ugyan, de Vágrándy nem lesz öngyilkos,⁴¹ folytatja az életet, voltaképpen „Hulla úrként”, még ha ezt a nevet egy másik szereplőnek is adta Móricz, s ha a regény lezárásakor önmagát jelölte is meg, Magoss Olgának panaszkodva, *hullaként*:

Egyelőre engedje meg, hogy annyit közöljek, hogy most fejeztem be a nagy regényt: A rab oroszánt. Olyan is vagyok, mint egy hulla. Hulla úr (szerepel a regényben.) Ez az én önarcképem.⁴²

⁴¹ Érdekes ebből a szempontból Bori Imre felvetése, aki az öngyilkossággal záruló, harmincas évekbeli regények kontextusában olvassa a *Rab oroszánt*: „egyedül a *Rab oroszán* hőse nem emel kezét magára, az *Úri muri* Szakhmáry Zoltánja, a *Forró mezők* Vilmája és a *Rokonok* Kopjáss Istvánja önkezével vet véget életének.” BORI, *I. m.*, 151. Bár Vágrándy valóban nem vet véget életének, a regényben szembenéz önmaga halott voltával.

⁴² *Móricz Zsigmond és Magoss Olga levelezése...*, 216.

A térbe vetett hang aspektusai

Harsányi Kálmán: A kristálynézők

A természet betűi kétségkívül olvashatók, ám nem elég egyszerűek ahhoz, hogy futtában olvassuk őket.

(Burke)

1

Az „ikonikus fordulatnak” (Boehm) vagy „képi fordulatnak” (Mitchell) nevezett paradigmaticus váltás kezdeti momentumaként a 19. század közepén a fénykép megrengette az irodalom monopol helyzetét, de a film megjelenésével ténylegesen kialakult az a dinamikus mező, amelyben az irodalom stabilitása végleg illuzórikussá vált. Ehhez hasonló törést jelentett az újság médiumának széleskörű elterjedése, amellyel az információs csatornák a korábbi állapothoz viszonyítva izgalmasan megsokszorozódtak. Az a tény, hogy a magyar irodalmi diskurzus paradigmaváltó jelleggel felruházott fordulatát tulajdonképpen a Nyugathoz (és írói köréhez) köti a hagyomány, ilyen szempontból szimbolikus értelemmel bír. Kosztolányiék érzékenyen reagáltak az új médiumok, ezen belül is a „mozgóképek” pozícionyerésére, de azon fáradoztak, hogy ezt saját státusuk hangsúlyozására használják fel. Az irodalmi szöveg nem tűnhetett el a süllyesztőben, ráadásul a hangosfilm megjelenéséig a betű igenis fontos szerepet játszott a vászonra vetített képi narratíva érthetőbbé tételében. A századelő irodalmi alakjai mindkét evidens lehetőséget megragadták, hogy életben tartsák az érzéki medialitást megteremtő filmmel szemben pozicionált szöveget. Hangsúlyosan vagy rejtettebb formában tematizálták az új médiumok működését, ezzel párhuzamosan közelítve a film által kiváltott befogadói reakciókat a képszekvenciákat konstituáló „új” irodalmi szövegekhez. A másik – első látásra konzervatívabb – megoldás annak hangsúlyozásában rejlett, hogy az irodalmi szöveg az olvasás képi meghatározottsága révén már eleve a fenomenalitás olyan jellegzetességeivel rendelkezik, amelyet a film sem tudott felülmúlni, csupán színre vitte, objektivizálta azt a rögzítő, tároló, és vetítő mechanizmusok összehangolásával.

A filmet önálló „esztétikumként”, egy önálló művészeti ág – sajátos érvényesítési és értelmezési kontextust követelő – „termékeként” kezelő korabeli szövegek

szinte egyöntetűen építették be a mozgókép körül alakuló diszkurzív térbe a mozgás révén megváltozott testtudatot, és az így új jelentőséget nyerő, test által „működtetett” – nemzetközileg egyezményes – „nyelvet”, a táncot. Éppen ennyire gyakoriak voltak a film „látomásosságára”, a filmben jelenlévő művészi-technikai apparátusra, a belső tartalmak kifejezésének lehetőségére, és az oktatásban hasznosítható szerepre vonatkozó reflexiók. Balázs Béla, Németh Antal, Kállai Ernő, Kállay Miklós, Stein Márton vagy Szabó Imre írásai¹ a művészi megjelenítés hagyományát újraíró aktualitás horizontjából próbálták megtalálni a helyét egy olyan beszédnek, amely eredményesen tölthette be az irodalom babérajaira „törő” filmmel kapcsolatos diszciplináris megalapozás feladatát.

Szerb Antal 1927-ben *A mozgóképszínház (!) kulturális jelentőségéről* tartott előadást egy szülői értekezleten. Szövegében a pedagógiai intenció szempontjából próbálta összegyűjteni a fentebb említett szerzők írásaiban kikristályosított teóriákat. Első mondatában máris felvázolta, de ki is tágította az új médium jelentőségét: „A XX. század első éveiben szinte a szemünk előtt láttunk megszületni és felnövekedni egy új művészetet, mely azóta arányaiban beláthatatlan fontosságúra nőtt a növekedésnek azzal a szédületes tempójával, mely századunkat jellemzi: a mozit”.² Szerb élesen elválasztja egymástól a mozi közvetlen és közvetett pedagógiai hatását, illetve előbbit az utóbbi alá rendeli, hiszen bármennyire is kézenfekvő szerinte a mozi oktatásban való felhasználása, a célzott réteg azon szegmense szólítható meg leginkább ezen a módon, amely az adott film tematikájának megfelelő könyvek olvasását sem utasítja el. A közvetett pedagógiai hatás mellett legfőbb érvként a film művészetként való definiálása hozható fel, mert: „Minden művészet felemeli a lelket a valóság fölötti, ideális világba, megtisztítja aljabb ösztöneitől, ideálokat állít elébe és az érzelmein keresztül akarátára hat”.³ A romantikus toposzoktól hemzsező művészetdefiníciót követően Szerb arra vállalkozik, hogy kijelölje a film helyét a médiumok között. A fekete-fehér némafilm tapasztalatában Szerb a filmet elkülöníti az irodalomtól és a festészettől, legközelebbi „rokonaként” pedig a színjátszást nevezi meg, amelytől a „gesztus varázsának” ott „csökevényes” jellege miatt határolható el. A film fontos jellemzőjének tekinti a tánc színrevitelének képességét, amely az irodalom mint a „gondolható dolgok művészetével” szemben a mozi mint a „látható dolgok művészetének” tartományában valósíthatja meg a „látható dolgok realitásához” való visszatérést. A másik fontos jegy a kollektivitás, a film „népművészeti” jellege, amely együtt jár egyfajta

¹ Vö. *Kulturális közegek. Médiumok a 20. század első felében Magyarországon*, szerk. BEDNANICS Gábor – BÓNUS Tibor, Ráció, Budapest, 2005, 338–371.

² SZERB Antal, *A mozgóképszínház kulturális jelentősége* = Uő., *Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák*, I–III., szerk. PAPP Csaba, Magvető, Budapest, 2002, 58.

³ Uo., 59.

– nem pejoratív értelemben vett – leegyszerűsődéssel, amikor a befogadó a „moziba lép”. Szerb zárásként öt pontban foglalja össze a mozi művészi eszközszerűségét: „az arcjáték és a gesztus” (a lelki élet kifejezésének erőteljes volta), „a realitás szépsége” (a kép megelevenedése), „az atmoszféra művészete” (az élettelen dolgok a lelki életet kifejezhetik), „a kis dolgok művészete” (pl. állat- és gyermekfilmek), végül „a víziók művészete”. Ez utóbbi szerint az „(á)lmok, látomások, csodák a moziban mind láthatóvá válhatnak és ezáltal a mozi a legalkalmasabb a tudatalatti és tudatfeletti lélekrétegek kifejezésére”.⁴ A következő mondatból (a mozi: vágyteljesedés) egyértelműen kitűnik a századelő pszichoanalitikus gondolkodásával ápoltt kapcsolat, amellyel így a film, romantikus művészeti megalapozottsága mellett Szerbnél (is) egy olyan interdiszciplináris diskurzusba illeszkedik, amely egyben levetíthető a mozifilm mediális összetettségére. A film ebben a megvilágításban a korábban csak a bensőben megjelenő kép kivetítésével teljesítheti a vágy objektívizálásának ősi kényszerét, miközben ez a mechanizmus abban korrelál a más művészeti tevékenységekkel, hogy a megjelenítést saját mediális lehetőségeihez mérten a végletekig a valósághoz közelíti.

Az álmok és a különféle víziók megjelenítésének képessége Kittler mediálarcheológiájában a „technicizált fantasztikum” sarokpontjaként tűnik fel.⁵ A todorovi fantasztikum Freud (és pszichoanalízis) általi felszámolását, azaz a fantasztikumot a tudatalatti közegben, a pszichében zajló folyamatokkal (sikeresen) magyarázó diszciplinát az *Optikai médiumok* szerzője a film paradigmaváltásával negálja.⁶ Eszerint a film – legalábbis elsődleges kontextusában – már anyagszerűségében reprezentálhatta a fantasztikumot, a későbbiekben pedig ehhez járultak a technikai médium kezdetlegességéből adódó, de a hatást felfokozó trükkök is. A látvány, és a hangosfilm megjelenésével a hangzás együttesen kialakították azt a fajta audiovizuális élményt, amelynek segítségével az érzetek és az érzékiség könnyedén prezentálhatóvá váltak. Nem véletlen, hogy a horrorfilm, amely látványosan volt képes színre vinni a félelmet és a rettegést, a korai filmtörténet olyan epizódjaiban, mint a német expresszionizmus vagy a kora hollywoodi filmgyártás, jelentős szerepet töltött be. A jól ismert anekdota szerint a nézők egymást taposva hagyták el a vetítőtermet, mikor 1896 januárjában a Lumière-testvérek által filmre vett vonat begördült az állomásra. Az új filmes műfaj tulajdonképpen a „filmanyagból” eredő befogadói meghökkenést tematizálta, helyesebben elhelyezte egy narratív konstrukcióban, miközben természetesen felhasználta az idő-

⁴ *Uo.*, 61.

⁵ Vö. Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 177.

⁶ Vö. *Uo.*, ill. Tzvetan TODOROV, *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, ford. GELLÉRI Gábor, Napvilág, Budapest, 2002, 138.

közben elterjedt trükköket. A film a fantasztikum *par excellence* mediális közege lett, ezzel magyarázható, hogy a „félelem irodalma”, az irodalmi gótika sikeresen integrálhatta évszázados hagyományába a rémtörténet egyenes ági leszármazottját, a horrorfilmet is.⁷ A film térnyerése így elsősorban az irodalmi fantasztikum szempontjából bizonyult hátrányosnak, viszont ennek köszönhetően ez a műfaj adhatott lehetőséget a korábban említett két lehetőség (a „filmese szöveg”, illetve a mozgóképek mechanizmusát az irodalmi hagyományból re-konstruáló módszer) látványos alkalmazására is.

Az új médiumok következményeként kézzelfoghatóvá vált az érzékiség mediális tapasztalata is. A vászonra vetített test látványa mellett ezt a tapasztalatot erősíthette a 20. század elején felfedezett röntgensugárzás is, amely „lemeztele-níthette”, átláthatóvá tette a testet. Babits *Novella az emberi húsról és csontról* című elbeszélésében a röntgensugár eltörli az érzékiség és a testiség közötti választóvonalat, a megképződő fantasztikum pedig a szöveget olyan konstrukcióvá minősíti, amely az objektív megjelenítés befogadói vágyát szélsőségesen felfokozza, de egyúttal be is zárja azt a betű materialitásába. A főszereplő, Lovagh csontvázai az érzéki megjelenítésére irányuló vágy allegóriái. Az előadás leírása során a figuratív, hasonlatokkal és metaforákkal tűzdelt nyelv egyszerre tárgyiasítja a testet, és egyszerre teszi azokat transzparenssé, ezzel prezentálva a figuráció csődjét, melynek végeredménye a jelentés megszűnése, a csontváz képében megjelenő halál. Babits szövegében a bizonytalanságot keltő fantasztikum a szöveg játékában érhető tetten, amely a nyelv képiségének segítségével nem reprezentálható látványt minduntalan egy vízióba torkolló figurációval ütközteti. Ezért eldönthetlenné válik, hogy a betűkbe fagyasztott nyelv referencialitását tekintsük-e primer horizontnak vagy a figuráció útján megteremtett látványt. Lovagh imaginációi a „nyelvi látásmód” észlelethez képest történő elcsúszásának eredményei: az érzékiség kinyerése felé tett lépések mindig magukkal hozzák ennek – a szöveg materialitásából – eredő sikertelenségét is. Az érzékiség megtapasztalására irányuló jelentéstulajdonítás mögött az élettelen váz, a betű válik láthatóvá. Hasonló módon olvasható rá a „filmese tapasztalat” a Cholnoky Viktor *Olivér lovagjában* megjelenő látomásos epizódra. A nyelv(iség), a test(iség), és a (romantikus alapokra helyezett) képzelőerő összetett „szólamai” ebben a szövegben is kialakítják a modernség olyan, archeológiai olvasatának lehetőségét, amelyben az irodalmi nyomok nem pusztán kiegészítői egy technikatörténeti narratíva egyes fejezetének, hanem a mediális dinamizmus játékához „csatolható” bizonyítékokként, írásos dokumentumokként vehetőek alapul. Ebben a viszonyrendszerben a fantasztikus irodalmi szövegek te-

⁷ Ezért tekinthető szerencsésebbnek az „irodalmi gótikát” beolvasztó angol kifejezés, „műfaji” keret, a *gothic fiction*, amely egymás mellett tárgyalhatja a rémirodalmat és a horrorfilmeket is.

hát a (mindenkori) médium „fantasztikumára” való rákérdezés lehetőségeivel adhatnak választ – történeti eseményszerűségén túl – az elbizonytalanító fantasztikus effektek cselekményszöveget és narrációt, szimbólum- és motívumhasználatot *kikerülő* mediális potenciáljára, játékos összetettségére.

2

Harsányi Kálmán *A kristálynézők*⁸ című regénye a Babitsétól eltérő módon különbözteti el az irodalmi fantasztikumot a mozgókép által technicizált fantasztikumtól: a teremtő képzelőerőt viszi színre, ezzel az olvasás során megképződő mentális képszekvencia működését prezentálja. *A kristálynézők* olyan szöveggént tárul fel az olvasás során, amely sajátos intermedialitásával egyfelől izgalmas pillanatfelvételt készít a 20. század eleji médiumokat „versenyeztető” dinamikus mező állapotáról, másrészt példázza azt az állapotot, amikor az érzéki vágy nem a betű materialitásába, hanem az ebből eredő mediális összetettségbe hal bele.

A regény főszereplője, Balogh Fábián hét év után tér vissza Budapestre, miután életének tragikus napját követően (felesége elégeti kéziratait, és végez közös gyermekükkel) önkéntes száműzetésbe vonul. A fővárosban ismerkedik meg Divéky Tamással, az ifjú költővel, akinek különböző művészek társaságában beszámol különleges, a remeteévek alatt kifejlesztett képességéről, a kristálynézésről, amelynek segítségével a múlt bármelyik szeletét képes felidézni mesterségesen gyártott kristálya felületén. A társaság egyes tagjai, így Mónika, akit Balogh lenyűgöz, Laura, a szobrászművész, valamint Tamás egy kísérletet tervelnek ki, amely a kristály látványának objektív természetét tárná fel vagy bizonyítaná ennek illúzióját. Közben kiderül, hogy Tamás éppen Balogh gyilkos feleségének, Júliának udvarol, de miután a főszereplő beszámol újdonsült barátjának gyalázatos tetteiről, az letesz a nő megszerzéséről. Júlia bosszút esküszik: elhítteti Mónikával és Laurával, hogy a kísérlet során igazat kell adni Balognak, majd le kell leplezni a hazugságot, így meggyógyítható a kristálynéző, aki ezek után majd újból visszatér az íráshoz, az életének és tehetségének megfelelő *techné*hez. Júlia terve beválik, Balogh elméje elborul, bár a kísérletek sikerét vagy sikertelenségét illetően az ol-

⁸ A regényről szóló legfrissebb tanulmányhoz csak a dolgozat befejezése után fértem hozzá, így *A kristálynézők* műfaji-irodalomtörténeti kapcsolódási pontjairól, lehetséges mintáiról, hazai recepciótörténetének kiemelt epizódjairól, valamint az értelmezés lehetőségeit kitágító Nietzsche-allúzióról szóló jelentékeny szöveg eredményeit nem tudtam beépíteni dolgozatomba. (ARANY Zsuzsanna, *Művészetábrázolás Harsányi Kálmán A kristálynézők című művében = Regények, médiumok, kultúrák. Tanulmányok. A harmadik veszprémi regénykollokvium, szerk. KOVÁCS Árpád, Argumentum, Budapest, 2010, 198–211.*)

vasónak kétségei támadhatnak. Narratív szinten ez a kérdés konstituálja meg a kidolgozatlan, de jelenlegi formájában is rendkívül összetett regény fantasztikumát.

A regényt felvezető *Előszóféle* a szöveget a Chladni-féle kísérlet összetett optikai-akusztikai médiumához közelíti. Chladni egy hegedűvonótól keltett hang által bírta mozgásra a lemezre helyezett homokszemcséket, amelyek a magas vagy mély frekvenciák hatására különböző szabályos alakzatokba rendeződtek: Harsányinál a lemez a miliót, a homok a szereplőket, a vonó pedig az örök törvényt jelenti, míg a létrejött ábra a „mű alaprajzával” feleltethető meg.⁹ Az alaprajz, a narratívát bitorló szöveg mediális meghatározottsága egy, a felvázolt mechanizmusban jelöletlen közeg, a hang hatására változtathatja alakját. Arany Jánosnál ezért bizonyulhat a Chladni-lemez a prózától elválasztható költői nyelv megfelelő metaforájává: „Mint Chladni üveglapján a nyirettyű által előidézett hangra mozgásba jő a ráhintett föveny s a hangrezdület minősége szerint különböző, de mindig szabályos csoportokba fut össze; úgy változtatja helyét, úgy sorakozik szó és mondatrész az indulat által rezgésbe jött költői beszédben, szemközt a próza nyugalmas folyékonyásával.”¹⁰ Arany máshol is játékba hozza a Chladni-lemezeket: „Ugyanazon Chladni-féle összerázkódása a legszorosban együvé tartozó mondatrészeknek, hogy a körmondatos szerkezetnek még árnyéka is eltűnjön” vagy „e Chladni-féle külön csoportba rázkódása az összetartozó részeknek, mint már főnebb is megjegyzém, a rhythmus természetéből foly s uralkodik a kötött beszéden”.¹¹ A hangrezdület, és az általa megszabott ritmus kizorul Harsányi rendszeréből, illetve már a lemez renonanciájaként („a lemez hangot ad” [10.]) jelenik meg. A betű *közöttisége*, amelyet a regényben a szövegen uralkodó médiumok, a különféle érzetekre ható ingereknek a nyelv referenciáját felbontó leírásai szimbolizálnak, a Chladni-kísérlet leírásakor a hang azonnali fizikai átalakításában nyilvánul meg.

Az *Előszófélében* említett kísérlet a regényre vonatkoztatva annak különböző komponenseit anyagiasítja, így lényegében a nyelvet is olyan „megformálható anyagnak” tekinti, ahogyan ez az orosz formalisták elméleteiben olvasható. A Tinyanovnál említett *Ohrenphilologie* vagy „hallásfiziológia” azzal járult hozzá a formalizmus kitüntetett területeinek vizsgálatához, hogy „felvetette a ritmus konstrukciós jelentőségének problémáját” (ennek előzménye figyelhető meg Arany János elméleteiben).¹² Az akusztikai komponens, habár a formalisták job-

⁹ HARSÁNYI Kálmán, *A kristálynézők*, Pesti Szalon, Budapest, 1993, 10. (A szövegben jelölt oldal-számok a továbbiakban a megadott kiadásra vonatkoznak.)

¹⁰ ARANY János, *A magyar nemzeti versidomról*. (www.arts.u-szeged.hu/regimagyar/nemz.rtf)

¹¹ *Uo.*

¹² Vö. Jurij TINYANOV, *A versnyelv problémája* = *Uő.*, *Az irodalmi tény*, vál. KÖNCZÖL Csaba, ford. SOPRONI András, Gondolat, Budapest, 1981, 147.

bára a vers nyelvét vizsgálták, óhatatlanul is előkészíti a Harsányi-regény fő témáját is, a beszéd írással szembeni uralmának lehetőségeit és következményeit. Bahtyin kijelentése, miszerint „a művész nem úgy szabadul meg a nyelvészeti meghatározottságában vett nyelvtől, hogy azt tagadja, hanem úgy, hogy immannen tökéletesíti”,¹³ Balogh alkotói folyamata során a képi nyelv használatában merül ki – a betűjelek nála azért számolódna fel, hogy a nyelvi jelentés ne a „kódolt” hordozó, a betű, hanem már „visszaalakított”, eredeti formájában, a képben legyen szemlélhető.

A *kristálynézők*ben a hang legfeljebb a betű „néma akusztikájából” nyerhető ki, amely viszont minduntalan „csúcsra jár”, lévén a látvány állandó leképzése mellett ezt – a Balogh kristályát övező fantasztikum leleplezése értelmében – azonban meg is kell semmisítenie. A továbbiakban mindezt a regény fő horizontjai, írás és látvány összefonódó-elváló játékán, a kristálynézés objektív természetét firtató kísérleteken, a szöveget kijátszó zenei dimenzión, valamint a látvány terének megtett Budapest szerepén keresztül próbálom bemutatni.

Kissé leegyszerűsítve *A kristálynézők* az írásból a kép uralmán át újból visszavezet az írás tartományába. Balogh kéziratának megsemmisítése az írás halálát jelenti, az archivált szövegek mellett az írás képessége is felszámolódik. Balogh saját világába menekül, amelyet a kristály segítségével idéz meg olyan formán, hogy az ősi indiai kristálynézők szokását fordítja ki, nem hagyja magát hipnotizálni a vágyott kép által, hanem ő maga erőlteti rá képzetét a kristály felületére. A korábban az írás segítségével materializált és összerendezett képzelőerő így folyamatosan látvánnyá minősül át. A végzetes második kísérletet követően, amikor a megidézett látvány a hét évvel ezelőtti tragikus eseményekre irányul, így a megisméltendő látvány újírja Balogh emlékezetét (nem beszélve arról, hogy Júlia ott lapul a „színpalak mögött”), a kristály felülete kitágul, a főszereplő pedig tényleges szereplőjévé válik a valósnak gondolt imaginárius világban. Megvalósulni látja álmait Budapestjét, amely így tulajdonképpen elégetett regényének, a *Budapest lelkének* objektívizálódott tereként visszafordítja Baloghot az élmények lejegyzéséhez, az újíráshoz, a vetített képzelőerő látványának betűkbe transzponálásához. Az évek alatt elfojtott írás robbanásszerű visszatérése azonban a bensőleg láthatóvá tétel képességét szorítja ki: Balogh folyamatosan íródo szövege mentes mindenfajta „képi kompozíciótól”,¹⁴ spirálszerű alakzatokba tekeredik, mások által olvas-

¹³ Mihail BAHTYIN, *A tartalom, az anyag és a forma a verbális művészetben* = *Uő.*, *A szó az életben és a költészetben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, Európa, Budapest, 1985, 125.

¹⁴ Vö., GERGYE László, *Egy elfelejtett regény a művészetfilozófia tükrében. Harsányi Kálmán: A kristálynézők = A kánon peremén*, szerk. EISEMANN György, ELTE, Budapest, 1998, 57–58. A tanulmány megjelent a szerző *Az arckép mágiája* című tanulmánykötetében is *A beszéd primátusa* címmel (Universitas, Budapest, 2004, 101–127.)

hatalan szöveghalmazzá változik, és szerzőjéből tulajdonképpen író-gépet farag. Az individuális szerzői hang a szöveg végére az íróeszköz monoton zajává alakul: „Mire Lydia visszakerült, Fábián már mélyen elmerült az írásba. Szólt hozzá, de csak egy kis acéltoll szakadatlan sercegése válaszolt neki”. (447.)

Számos jele van annak, hogy Balogh a látványvilág bűvöletében a betűvel való teljes leszámolásra tör. A betű csakis a látvány kontextusában jelenítődik meg számára, de akkor sem optikai vagy akusztikai jelentéssel bíró elemként, hanem elértéktelenedett jelként. Amikor a történet második próbája előtt Lydia, Balogh tanítványa egy üres papírlapot tett a férfi elé, az csak „nézte szerelmesen, sóváran azt a fehér lapot, s a papíros visszanézett rá. Visszanézett rá egy haldokló kisfiú szomorú szemével”, majd miután képzeletében a papír összeaszalódott, „a fekete pernyén fehér betűk jelentek meg, és a fehér betűkből egy gyönyörű gondolat formálódott ki, a legszebb, amit valaha leírt: egy nagy munkájának két utolsó sora.” (350.) A betűk egyúttal a szöveg figuratív játéka során is kiábrándítóan hatnak: „Rést vágattam a sírboltomon, és azon át hullott rám mindennap a ti betűvé tompult szavatok, nyomdafestékké száradt véretek, sírástok, kacagástok, az egész hűhós, lármás tülekedés, amely ebben a városban folyik.” (54.) A betűkké minősülő vér a cseppfolyósított fájdalom metaforájaként az olvasás „kódfejtése” közben Balogh azon gesztusával párosul, hogy könyvtárát az állandó bővítés helyett szakaszosan leépíti. A látványban való feloldására tett kísérletek közül kiemelkedik Balogh állandóan visszatérő furcsa (patologikus) gesztusa, a mozdulat, amely során egy „hieroglifet” rajzol a levegőbe: a hieroglifa, amely írásjelként „miniatűr” képként is funkcionált, összetettsége miatt szegezhető szembe a betűjeleket a konvenció mentén irányító alfabetikus írásnak, ahol a jelfunkció – hagyományos használat esetén – végletesen kizárja a szimbólum jelentésképződését. Paul de Man egyik Hegel-interpretációjában a hieroglifa „néma inskripcióként”¹⁵ szerepel, és ez tulajdonképpen összecseng a regénybeli „írnoknak” az emlékezet aktusára vonatkozó (elutasító jellegű) emlékezetével: ahogyan Hegelnél egy szöveg megtanulása együtt jár a jelentés elfeledésével, a betű materiális bevésoedésének mozzanatával, úgy Balogh a mediális hordozójától, a betűtől végleg elszakított jelentést akarja bensővé tenni, és ilyen „letisztult” minőségében akarja láthatóvá tenni a kristályon. A hieroglifa így Balognál nem jelölhet betűt – a mozdulat beidegződött gesztussá, olyan jelentés nélküli jellé válik, amelyben a betű „alakjához” fűződő kapcsolat csupán a szöveg figuratív szintjén, metaforaként juthat érvényre.

Nem hiába hívja fel a figyelmet – Derrida nyomán – Gergye László arra a momentumra, hogy amikor Balogh először beszél a regény során egyik látomásáról, éppen azt a Szókratészt idézi meg, akitől közvetlenül egy betű sem maradt fenn,

¹⁵ Vö. Paul DE MAN, *Jel és szimbólum Hegel Esztétikájában* = Uő., *Esztétikai ideológia*, ford. KATONA Gábor, Janus–Osiris, Budapest, 2000, 95.

míg az őt továbbhagyományozó Platón is élesen kritizálta az írás médiumát az előszóéval szemben, igaz, a szövegeit átható előszószerű dialógusforma forma ellenére kénytelen volt behódolni az írás anyagiságának.¹⁶ Maga Balogh is úgy tekint az írásra, mint egy „néma féllal folytatott párbeszédre”, amely egyúttal „ezer monológnyi párbeszéd, mely két véghetetlen hosszú óra óta önmagukba soha vissza nem térő köröket ír agyveleje körül” (gondolja mindezt a regényt felvezető zenei előadás közben [37.]). A teremtő képzelőerő regényben betöltött funkciója mellett az írásellenes magatartás az, amely *A kristálynézők* kontextusában legalább annyira fontos szerepet szán (a) korábbi lejegyzőrendszer(ek)nek, mint a modern paradigmának. A Goethe nevéhez köthető romantikus írásellenesség,¹⁷ amely a német szerző esetében a diktálás aktusában nyilvánult meg, ezzel fenntartva az előszó szerepét az írás folyamatában, ókori mintákra (Platón, Alkidamasz) támaszkodott, de „modern” követőkre is lelt például Nietzsche személyében. Platón *Phaidrosz*ának Szókratésze szerint az írás „feledést fog oltani azok lelkébe, akik megtanulják, mert nem gyakorolják emlékezőtehetségüket – az írásban bizakodva ugyanis kívülről, idegen jelek segítségével, nem pedig belülről, a maguk erejéből fognak visszaemlékezni.”¹⁸ Az idegen jelek Nietzsche elgondolásában a hangos, „füllel olvasást” zárják ki a szöveg elsajátításának, értelmezésének processzusból – a körmondat nála nem retorikai ékítményekkel díszített betűsor, hanem „egyetlen lélegzet”, ahogyan ezt az antik emberről szóló reflexiói kapcsán említi.¹⁹ Balogh Fábán ilyen tekintetben is egy „elkészt lovagnak” tekinthető, betű ellenében mutatott viselkedése – bármennyire figyelhető is meg az előszó konkrét valósága és az absztrakt betű közötti dinamika számos kultúrtörténeti periódusban – elsősorban ahhoz a korhoz vezet vissza, amelyben az immár individuális író a könyvnyomtatás elterjedése miatt „jelölőértékétől megszabadított”, többszörösen megsokszorozódó betűt először tudta ilyen státusában megnevezni a fejlődés akadályaként. Ha úgy tetszik, a romantika írásellenessége a nyomtatott betűvel kapcsolatos ellenszenvvé alakult át.

A szókratészi szerepjátszás, így a hang médiumában hagyományozódó tapasztalat az imaginárius látvány olyan ellentétéként képződik meg, amely a mindenfajta rögzítést csak utólagos távlatból, így az eredendő félre-értés aktusában engedélyezi. Mikor Balogh újból írni kezd, a rögzíthetőség egyrészt „a világmindenség összes titkának megfejtése” miatt válik teljesíthetetlenné, másfelől pedig annak eredményeként, hogy a főszereplő kilép az általa megképzett és vállalt kontextusból. Ahogyan a kristály nem jeleníthette meg a *Budapest lelkét* kör-

¹⁶ Vö. GERGYE, I. m., 52–54.

¹⁷ Vö. THIENEMANN Tivadar, *Irodalomtörténeti alapfogalmak*, Danubia, Pécs, 1931 [1986], 186–189.

¹⁸ PLATÓN, *Phaidrosz*, ford. KÖVENDI Dénes = Uő. *Összes művei*, II., Európa, Budapest, 1984, 798. (275a)

¹⁹ Friedrich NIETZSCHE, *Túl jön és rosszon*, ford. TATÁR György, Ikon, Budapest, 1995, 117.

mőlő Baloghot, úgy a regény záró részének mindent elborító kristályvilága csak az írás olyan illuzórikus feltételeit képes megteremteni, amelyben az „agyvelő körül köröző párbeszéd” egy címzett nélküli, spirálokba kódolt, valóban néma beszélgetést tesz lehetővé az egy testben összefolyó író, és olvasó Én között. Balogh visszatér az íráshoz, de a betű korábban értéktelen jelfunkciója immár csak dekódolandó távirójelek formájában jut el a kéz jelfrögzítő eszközéig, kikerülve az elme kontrolláló, és kompozícióteremtő működését. Balogh saját magával mint néma „vevővel” folytat végeláthatatlan diskurzust.

A betűformákba kövült nyelviség és a képiség furcsa összefonódását mutatják a kristálynézés objektív eredményességét vizsgáló kísérletek is. Az első kísérlet előtt Mónika – Júlia cselszövésének eredményeként – Rómáról szóló leírások, útirajzok, múzeumi kiadványok információit sajátítja el, hogy később elhitesse Baloghhallal, ő is látja a kristály Rómát kivetítő képsorait. Laura, a szobrászművész jegyzőként vesz részt a kísérletben, amely így a látvány megjelenítését negligálva inkább az újírás aktusát viszi színre. Mónika számára felesleges a kristályba nézni, hiszen Balogh kérdéseire a megtanult adathalmaz alapján válaszol: maga is képekké formálja az olvasottakat, de ez a transzpozíciós aktus önálló létmódra tesz szert, lévén elhitei a főszereplővel azon vélekedését, hogy a látomás egy mozgóképfeltevő segítségével akár filmre is kerülhetne. A kísérlet felfogható a teremtő képzelőerő diadalának, ráadásul Mónika válaszai annyira hitelesnek tűnnek, hogy a szövegtér valóban megidézi Rómát, ezen belül is Raffaello vatikáni stanzáit. A szöveg ironikus játékának köszönhetően egy olyan tér is megelevenedik, amely miniatűr formában tárja fel látvány és betű látványos összeadódását: a *Stanza della Signatura*, mint az aláírás és betű helye egyúttal a betű archívumaként, könyvtárként is funkcionált, a *Disputa* című freskó pedig a hang által artikulálódó vita képi megjelenítésével példázza a látványhoz járuló (beleértett) akusztikai hatásmechanizmust is.

A második kísérletben Balogh saját hét évvel ezelőtti tragikus napját idézi föl, a színjátékjellegét pedig ezúttal a hű „díszlet”, Mónika ruhája jelképezi. A lány Júlia kosztümét viseli, amelyen még az a golyónyom is ott található, amely az ex-feleség akkori öngyilkossági kísérletéről árulkodik. Hipnotikus állapotban Mónika rá is mutat a foltra. Míg az első kísérletben (bármekkora hatás is rejlik Mónika kijelentésében, amellyel bevallja, hogy a kristály látványának leírása helyett csak a megtanultakat mondta fel) a „fantasztikum” éppen a szöveg és az általa mindenkor megképzett látvány összecsúszásából ered, addig a második alkalommal a dramatizált jelenet újrajátszódása, illetve ennek szövegbeli megjelenése teszi feleslegessé a kristályban látható vagy csupán illuzórikus látvány kérdésére adott választ. A szöveg mindkét alkalommal a látvány „felszínéneként” funkcionál: a vatikáni séta a Mónika által bensővé tett információhalmazban való kutakodásnak,

a tapasztalat előhívásának allegóriája, míg a másik esetben – a követendő „minta” hiánya miatt – a cselekmény az imitációt kikerülő improvizáció, Balogh erőteljes „rendezői utasításai” miatt válik az események hiteles másává. A játék a következményeket tekintve is a valóságoshoz korrelál, hiszen Balogh elméje elborul: az ismétléssel kezdetét veszi az a folyamat, amelyben a főszereplő az íráshoz visszatérve ezúttal már saját álomvilágának hús-vér szereplőjévé minősíti át magát.

A nyelvi jelekből, betűkből összeálló szöveg megjelenítő erővel rendelkezik. A kísérletek során ez a – képsorokat indukáló – megjelenítő erő írja felül a szöveg „mögött”, a kristály felületén megjelenő látványt. Az olvasás során a két látvány úgy csúszik össze, hogy az ezek referenciájául szolgáló – a tudatos és improvizatív színészi játékot leképző – betűsor kijátssza a kristály imaginárius képét egy olyan szekvenciát kialakítva, amely az olvasás által működésbe hozott képzelőerőnek köszönhetően ezt az imagináriust mentális képpé alakíthatja. Ennek köszönhetően *A kristálynézők* fantasztikumuma egy olyan összetettségből ered, amely során a kristály felületén megképződő látványnak a nyelv immateriális medialitása általi „közvetítése” egyfelől felülírja Balogh vízióit, de egyúttal kivetíti azt – az így átlátszóvá váló – szövegre. Bár az írás csak áttételesen képes a nyelvi jelentés megjelenítő műveletének végrehajtására, így csupán a nyelv közegében képes artikulálni a látványt, ez a regény kontextusában megvalósítja az óhajtott kivetítést, hiszen a két kísérlet mind Róma utcáinak képét, mind a tragikus eseményeket hűen idézi meg, ezáltal ezeket a olvasói tekintet számára objektív formában teszi *láthatóvá*.

A kristálynézők szövegbe zárt látványossága elsősorban abban a poétikai gesztusban érhető tetten, amely a – gyakori – metaforizáció aktusakor optikai médiumokat használ fel különböző effektusok (és affektusok) érzékeltetésére. Balogh kaleidoszkópszerű látványt észlel a regényt felvezető koncert nézőseregének látványakor, egy másik esetben pedig az emlékezet működését a mozifilm mechanizmusával allegorizálja: „Fábiánon másodpercek alatt száguldott végig egy hosszú gondolatsor. Tudta, hogy egy szempillantás alatt hosszú hetek történetét lehet végigálmogni, mikor megbomlanak bennünk a végtelen filmhengerek, s az élet méltóságos tempójának ezerszeresével pördülnek le az agyunk vetítő fényforrása előtt. De most érezte először életében, hogy ez ébren is lehetséges. Érezte, hogyan zakatolnak le szinte mérhetetlenül csekély idő alatt agyában azok a képszalagok, amelyeket hét hosszú esztendő alatt olyan kínos lassúsággal csavart egymásra a motolláin. Fordított sorban pördültek le, mától visszafelé, egy villanásra. És ott állott meg velük berregő ideggépe, ahol hét esztendővel ezelőtt ugyancsak így állt meg szobája küszöbén ez az asszony...” (203–204.) Az idézett részlet több szempontból is tanulságosan építi be a szövegbe a kor új médiumát, hiszen míg – egy szimpla megfélemletésen túl – az egyes testrészek konkrétan betöltik a mozifilm komplex

mechanizmusának egyes funkcióit, addig a belső berendezés az emlékezet működésének kivételes eseteiben is „hatékonyan” láthatja el feladatát. A lassuló-gyorsuló filmhengerek, illetve a visszacsévézés aktusa úgy képes medializálni az emlékezetet, hogy közben a narratív szinten elliptikus helyet éppen az emlékképek anyagszerűségének mozgóképszerű prezentálásával tölti be. A regény folyamán leginkább a főszereplőre fókuszáló narratív hang tulajdonképpen a kristálynézéssel analogikusan „működteti” a képszerű, és a képszerűséget mediális közegbe helyező mentális folyamatokat.

3

A kristálynézők meggyőzően reprezentálja a nyelv megjelenítő erejét, azaz a betű (kitágított) optikai horizontját, amely a regény keltette fantasztikumot is új perspektívában képes feltüntetni. Az írott nyelv a szöveg egyetlen horizontjával szemben azonban látszólag alulmarad, lévén a történet kereteként szolgáló *Máté-passió* akusztikai dimenzióját a nyelvi közeg nem enged(het)i „érvényesülni”. A szenvedéstörténet, amely egyúttal allegorikus keretbe is foglalja Balogh budapesti narratíváját, kivételt képez a regényben felsorolt, intertextuális szinten bevont szövegek és utalások halmazában. Ennek oka nemcsak a szövegben elnyelődő zenei hang „néma” artikulálódásában rejlik, hanem a Bach-mű lejegyzett nyelvi variánsának, az előadásra elvitt zongorakivonatnak a regény írás és olvasás viszonyát játékba hozó, intermedialitást megképző horizontjaiba való beépülésének, beíródásának köszönhető.

Balogh az előadást megelőző nézőtéri zsvivajból emlékképei közé menekül: kisgyermekként látja magát a kórusban, és visszaemlékezik arra, amikor „(Ú)gy érezte, hogy a föltornyosuló hanghullámok óceánokon keresztül sodorják a vágató fekete felhőkig s a fekete felhőkön túl a ragyogó égboltig.” (20.) Miközben a zenészek az előadásra hangolnak, addig Balogh az emlékek segítségével hangozódik rá az elkövetkezendő szenvedésre. A *Máté-passió* felcsendülő hangjai közben szintén emlékképeivel viaskodik, a Baloghra fókuszáló narratív hang pedig minduntalan a zenei nyelv magasabbrendűségét hirdeti: „megkezdődött az Úr kínszenvedése a legnagyobb ember nyelven, a hangok nyelvén elmondva” (21.), „most nem akart semmi szót, csak zenét, mert tisztábban érezte ki az igazi örök Krisztust a muzsikából, mint a szavakból”. (23.) Balogh teljesen elmerült a zenében, amely hatására az emlékezet képszerűsége úgy tette „dupla szólamúvá” az élményt, ahogyan maga sem tudta, hogy Bachot, vagy „élete sorsát” hallja a zenében. Ez a szöveg szintjén a leírást megbontó belső beszéd térnyerésében valósul meg, amely az előadás szünetét követően, a második részben azonnal működésbe

lép a kezdő taktusok hallatán. A zenei hang és a belső hang összefonódó kettőssége akkor szakad meg, azaz Balogh akkor tud „túllátni” ezen, amikor a zene nyelvében ékelődő szereplői szólám (Pilátus) a kettősség felbontására, nevezetesen Jézus vagy Barabás elbocsátására kérdez rá. Mindez arra készíti a főszereplőt, hogy a számára „dermesztően ható” effektust leellenőrizze a partitúrában, ahol valóban megtalálja „a szörnyű felkiáltást”, a pontokba kódolt „szűkített heteshangzatot”. A jelekké egyszerűsödő hang ilyenén észlelése Baloghot írásra készíti, hiszen felismeri, hogy a hangok leegyszerűsítéséhez hasonlóan az emlékek rögzítése, nyelvi jelekké transzponálása is lehetséges. Az íráshoz kapcsolódó reflexióiból kibontott enigmatikus emlékfüzért azonban a kivonatba, a hangjegyek közé írja be, ezáltal az aktus a szimpla lejegyzésen túl – a különböző nyelvek összeadásával – a teremtés színezetét kelti. Nem beszélve arról, hogy az „írásművet” az előadást követően Pataky Laura, a szobrászművésznő levelesládájába dobja bele, ezzel az elkészült szöveget interakciós közegbe helyezi, az értelmezés útjára bocsátja. Az írás azonban nem születhetett meg máshogy, csak a nyelv egyik hordozó közegével, az ugyancsak jelekbe kódolt hanggal párhuzamosan, hiszen Balogh éppen arra képtelen, hogy az írás aktusát mentesítse az azt körülövező effektusoktól, azaz a betűket írásjelekként, és ne (emlék)képekként vegye figyelembe.

Balogh dilemmája, azaz hogy Bachnak (a hangzó nyelvnek) vagy Laurának (az érzékiségnek) köszönheti-e az írás nullfokáról való ideiglenes elmozdulást, egy újabb kérdést vet fel: minek tekinthető Balogh szövege? Bach-kommentárnak vagy szerelmes levélnek? Lejegyzésnek vagy önálló művészi alkotásnak? A *Máté-passió* második (imaginárius) előadása a kérdésre adható választ ironikus kontextusba helyezi. Balogh, megbomlott elméjében nagypéntek előestéjét vizionálva az általa megálmodott új Budapest impozáns terében képzeletben el a *Máté-passió* nagyszabású előadását, amely így az ünnephez fűződő kollektív emlékezet színpadra vitt eseményeként funkcionálhatna. „Készülnöm kell, nehogy túlságosan is megviseljen majd az igazi. Ez a zongorakivonat csak zörgő csontváz; maga a mű tetet öltött éter. Most mankóval indulok a végtelenbe, este szárnyakon.” (415.) Balogh fél akarja markolni a partitúrát, de azzal a ténnyel szembesül, hogy a levél szövegét tartalmazó lapok hiányoznak. A hiányt konstatálva Laurához, a levél címzettjéhez készül, Lydia viszont választásra kényszeríti: „ki a kedvesebb neked kettőnk közül: Laura vagy én?” (417.) A férfi végül marad, de minden idegszálával az esti előadásra koncentrál, amelyen végül – elérve a regény kezdő jelenetének képfolyamát megszakító „választási” jelenetét – az őt betöltő, de „kivetített” zenei előadásba kiabálván („Jézust bocsássátok el, ne Barabást!” [424.]) allegorikus epizódban jeleníti meg legújabb tragédiáját. A korábbi belső szólámat helyettesítő, de ezt negligáló kiáltás mindenki által hallhatóvá válik, de már a meghasonlott tudatra utal. A város képzeletbeli óratornyán kristályát Balogh topázsisakként jeleníti meg,

amely felé egyszerre közelít a kezében bombát tartogató Júlia, és az égő kanóccal közelítő Mónika szoborszerű alakmása. A kristály imaginárius szétrobbanása utoljára vezeti vissza Baloghot az életbe a végtelenbe nyúló írás aktusának bekövetkezte előtt.

Balogh újból elmozdul az írás nullfokáról, de szövege – a képiséget szimbolizáló kristály képzeletbeli megsemmisülésével – jelentés nélküli betűrengeteggé válik. Éppen úgy, ahogyan a kotta *olvasásakor* észlelt jelsor is mellőzi a hang, az akusztikai komponens horizontját. Balogh *szövegében* az érzékiség és a képiség mellett a hangzás is elhal, illetve annak okán nem válhat *szöveggé*, hogy csupán a betű mediális lenyomatainak soraként funkcionál, nem a nyelv képiségéből és zeneiségéből adódó jelentésegésként. Baloghnál tehát végérvényesen kettészakad a jelként, illetve a képként figyelembe vehető nyelvi egység, a szó, amely némaságba kényszerítve, eredendően meggátolva az érthetőség vagy nem-érthetőség mentén megképződő dialogikus értelmezést, örökké hangtalan marad. *A kristálynézők* szövege ezzel szemben viszont a nyelv olyan jellegű teremtő erejét reprezentálja, amely (az emlékképek megidézésével) a hang, és (a szoros leírás, valamint a dramatizált jelenetek nyelvi „kódolásával”) a kristályon megjelenő vízió imaginációját is képes felülírni, illetve – a betű materialitásával – valóssá alakítani. A fantasztikum így egyfelől csorbát szenved, másrészt éppen ennek egyértelművé tétele folytán képes bizonytalanságot keltő, *imaginárius háttérként* funkcionálni a szöveg „rétege” mögött. Balogh második kísérletet követően a narratív szólam tulajdonképpen kivetíti a korábban csak a kristály felületén „létező” képeket, azaz a főszereplő meghasonlott tudatára funkcionál, és legyártja a mentális képek objektív(nak látszó) formuláit, az új Budapest terét. Ez a hangsúlyos nézőpontváltás láthatóvá teszi a képzelőerő anyagi dimenzióját, a csupán „teremtője” számára látható és hozzáférhető szekvenciákat.

Mindez első látásra megmagyarázza (azaz megsemmisíti) a fantasztikumot, hiszen így a kristályon megjelent képeket is Balogh sajátos túlzásainak, a felfokozott *képzelőerő* látomásainak tekinthetjük. A szöveg nyelviségének különböző mediális rétegeit játékba hozó dinamika, a fantasztikum medialitása azonban meggátolja a „racionális” magyarázatot: a kristály látványa – a két kísérlet színpadias jellege ellenére – csak a szöveg horizontján, de megképződik. Akármennyire próbálja elkülönöztetni Mónika az információhalmazt a város látványától, illetve a „kosztümös” jelenetet a múlt eseményeinek képsorozatótól, ezzel a nyelv működését aknázná alá. *A kristálynézők* szövege ebből következően helyet ad a képzelőerő imagináriusának, igaz ezt nyelvileg kódolja.²⁰

²⁰ Iser elmélete több szempontból jól applikálható Harsányi regényére, ráadásul Iser „játékelmélete” további érdekes megfigyeléseket hozhat. Ezen a helyen csak annyit jegyeznék meg, hogy itt a „figuratív nyelv referenciáinak nyelvi átültetethetlensége” elsősorban a betűsorra „illesz-

Harsányi Kálmán szövege a városregény narratív (leíró) keretei között kontextualizálja a főhős hanyatlását. Már a megsemmisült szöveg címe, a *Budapest lelke* arra utal, hogy Balogh képzeletének – legalábbis egyik – kitüntetett témája a főváros volt, méghozzá annak „belső”, nem látható, legfeljebb lassan megtapasztalható vagy kinyomozható szegmense. Balogh közelebb áll az egyéniségét mindvégig megőrző kószáló, mint a városban „feloldódó” báméskodó típusához, számára a város – Walter Benjamin kifejezésével élve – valóban egy „mnemotechnikai manó”, amely jóval többet hív elő a kószalóból az archivált élettörténeti mozaikoknál.²¹ Balognál azonban a kószálás, a *flâneurie* nem csak a jelenen átszűrt múlt, az emlékképpel összecsiszolt (város)kép dinamikája miatt lényeges, hanem jövőre vonatkozó ábrándjai és víziói szempontjából is. Míg korábban nyelvi íródik rá az új városkép a jelenlegire, miközben Fábián és Tamás a város utcáit járják, addig a második kísérletet követően az új Budapest képe „szétterül” a szövegben, Balogh pedig így saját városát képes láttatni. A főszereplő képzeletében élő város fő jellegzetessége az, hogy a modernség zenitjén egy alapvetően premodern várostapasztalatról tanúskodik. A fejlődő 20. század eleji nagyváros nála elválaszthatatlan lakóitól, illetve az emberek (bűnös) mentalitásától. *A kristálynézők* Budapestje így egy olyan skizoid konglomerátum, amelyben az érzékelhető tér szövetei minduntalan megbomlanak, hogy helyet szorítsanak Balogh álmainak, amelyek végül elnyelik a valóst, és egy szenvedéstörténet díszletei közt egyszerre demonstrálják az individuum bukását és az ehhez kapcsolódó fantazmagóriák teljesíthetlenségéből eredő végzetes kudarcot.

Az ország organikus allegóriájának központi eleme Budapest, mint alapvetően „idegen szív”, a város, amely „nem szereti önmagát” (97.), ilyen minőségében pedig nem tudja betölteni a Balogh által kijelölt, a Kelet és a Nyugat között

kedő” kristályfelület (képpé) kódoló procedúrája miatt valósulhat meg, ami így a referenciák és fiktív referenciák együtteséből született, tapasztalatként is értelmezhető imagináriust az egész szövegre kiterjeszti. (Vö. Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 32–35.) Balogh két kísérleténél, de főleg végső elborulásánál jól látható az a momentum, amikor a „játéktér megnyitásával a fiktív arra készíti az imagináriust, hogy alakot öltön, miközben közgként is kínálja magát az utóbbi megtestesüléséhez” (Uő., 281.) – a kísérleteknél a „fiktív” kristály hordozta az imaginárius képsort, az Új Budapest megjelenésével viszont fiktív és imaginárius összecsiszódik, úgyszólván a médium lesz az üzenet, viszont nem a teremtőerő működése nyilvánul meg, hanem – némi iróniával – Balogh örülete. Habár az ő szemével látunk, képzelgésői ezen a szinten már a kontroll nélküli elme működésére utalnak.

²¹ Vö. Walter BENJAMIN, *A kószáló visszatér*, ford. KÖSZEG Ferenc = Uő., *Angelus novus*, Magyar Helikon, Budapest, 1980, 578.; illetve: Uő., *A második császárság Párizsa Baudelaire-nél*, ford. BENCE György = Uő., *Angelus novus*, 892.

vezető híd szerepét. Balogh vidékre szakadt, de „fővárosi fejvel” gondolkodó entellektüelként éppen a Margit hídon állva vizionálja többször is képzeletbeli városának szimbolikus építményét, a gigantikus óratornyot. Elképzelése szerint az ezen álló, bronzból kiöntött, a magyarságért álmódó és cselekvő személyek szobrai jeleznék az idő múlását (a *Himnusz* egy-egy hangjának megszólaltatásával), amely így a ciklikus időszemléletet állandóan összejátsztná a kollektív időtapasztalat indexével. Az óratorony topográfiai megfelelője a Balogh kószálásai alkalmával hangsúlyosan palimpszesztiként jellemzett városi tér: „Nem csalták meg a barokká, rokokóvá, biedermeierré vagy nyárspolgár-gyönyörűséggé vedlett homlokzatok, tudta, hogy e csak egy-két százados vagy merőben új vakolatruhák alatt föl kell csillannia még a ház szíve körül valaminek a középkori páncélból, ha megviselten, szakadozottan, rozsdásan és patinásan is, de gyönyörűen.” (258.) Balogh számára azonban mindez a múlt erőszakos lerombolásával, a múltbeli hős testének szétvagdalásával egyenértékű aktus: *A kristálynézők* főszereplőjének szempontjából igenis „néma a dolgok történelmi folyamatának képzete”, így viszont a tér különböző időkből származó nyomai elszigetelődnek egymástól.²² Simmel Rómáról szóló elemzésében azonban arra is felhívja a figyelmet, hogy a várost felfogó mindenkori szemléletet szigorúan a (szemlélődő) szubjektum öntevékenységének mozzanata szolgáltatja. Ez a szemlélet Harsányi regényében a modernitás integrálásának ellenében próbálja feltámasztani a múltat, akár a jelenlegi városkép erőszakos destruálásával is. Balogh nem hajlandó tudomást venni arról, hogy a modern nagyváros nem törölheti el egykönnyen saját múltbeli hagyományát, hiszen a régebbi városképek által már így is determinált tér minden mesterséges átalakítása hozzáíródik a hagyományhoz, nem attól elkülönülve következnek be. Ideális esetben a „modernitás szimbólumaként tekintett metropolisz a forradalmi újítás és a történelmi archaizmus keveréke – amely hol az egyik, hol a másik arcát fordítja felénk”, ebben az ambivalenciában rejlik „a modernitás korának igazi talánya” – írja Gyáni Gábor.²³ Regényünkben a főszereplő mindkét „arccal” szembenéz, de csak az archaikus réteget képes elfogadni: elképzelt városa nem a jelen aspektusából értelmezné újjá a múltat, hanem éppen fordítva: egy mesterségesen rekonstruált múltbeli tapasztalatot terjesztene ki a jelenre, azaz a várost úgyszólván visszaalakítaná, az alteritás köntösébe burkolná.

Balogh a „kanonizált” történelmi narratívából építkezne, és emelné ennek elemeit szimbolikus státusba a már többször említett óratorony-epizódban, amelyben ráadásul a megbomlott elme közvetlenül láttatja az idő múlásának, de egyben

²² Georg SIMMEL, *Róma = Uő., Velece, Firenze, Róma*, ford. BERÉNYI Gábor, Atlantisz, Budapest, 1990, 22.

²³ GYÁNI Gábor, *Modernitás és hagyomány a nagyvárosi múltban = Uő., Relatív történelem*, Typotex, Budapest, 2007, 85.

újra- és újrafelidézésének premodern konstrukcióját, a magyar történelem figuráival díszített óraművet. A premodern tapasztalat segítségével ilyen formán szakralizált profán tér, amely tehát azáltal válhat „kultuszhelyé”, hogy konkrét történelmi esemény közvetlenül semmiképp nem kapcsolható hozzá,²⁴ a temporális történelmi tapasztalatnak ad helyet. A kollektív tapasztalatot azonban egy csapásra lerombolja az új kontextus, a Balogh „tudósításában” olvasható ünnepi jelenetsor, amely a beindított óratorony történelmi alakjai helyére az individuuum sorsának szereplőit helyezi, a „csengő-kongó ércet” pedig saját kristályával cseréli föl: „Nézd, Tamás, ott az óratornyon hogyan kúszik föl két nőalak. Az egyik kezében bomba, a másik kezében égő kanóc. Mennek följebb, egyre följebb. Mit akarnak ott?... Már a topázsisak körül járnak... Mit akarnak a kristályommal?... Az egyik mintha rést keresne alatta!... Júlia!... Már meg is találta... Odahelyezi a bombát... és a másik... az égő kanóccal... Mónika!” (424–425.) A Balogh által előtérbe helyezett kollektív történelem képét óhatatlanul kiszorítják a személyes sors alakjai, akik az idő múlását jelképező óraütés helyett átvitt értelemben a főszereplő kristályára sújtanak le, ezzel az „idő hangjában” inkarnálódik a kristályban látható képsor, valamint a – kép elbeszéléshez szükséges – hangot a későbbiekben már írássá alakító aktus.

Balogh látomása tehát tulajdonképpen a múltba nyúlik. Ahogyan a regény szövege sikeresen integrálja az új médiumok tapasztalatát, de a kristályt mégis inkább a romantikus képzelőerő médiumaként tünteti föl, úgy Balogh Budapestje is – minden technikai vívmány ellenére – a temporális hagyomány egy „régőbbi” szegmensére mutat rá. A palimpszeszt újabb rétegeinek megsemmisítése nem szerepeltetheti a frissen kinyert eredményeket eredeti funkciójában: *A kristálynézők* nem csupán a főszereplő gondolkodása miatt tekinthető „konzervatív” munkának. A regényben az új kultúrtechnikák nem a nyelviség új, modernebb lehetőségeit villantják föl, hanem ellenpontokként szolgálnak a képzelőerő „hagyományosabb” mechanizmusaival szemben. Balogh kristályvilága után az új Budapest is szertefoszlik, hogy végül az antihős az írásban találja meg az emlékezet materiális megőrzésének lehetőségét.

A mozgókép tapasztalatában Harsányi regénye az elképzelt világok megjelenítésének tematizálásával tulajdonképpen a szöveg közegében mutatja föl a nyelv megjelenítő erejének lehetőségeit. Azoktól a korabeli szövegektől eltérően, amelyekben konkrétan megjelennek az új médiumok, illetve a szöveg bizonyos jellegzetességei ezek segítségével tárhatók fel vagy helyezhetők új kontextusba, itt az új technikai környezet csak körbefogja a képzelőerő működését reprezentáló, a képek megalkotásának képességével felruházott kristályt. Léván, hogy az ima-

²⁴ Vö. *Uo.*, 78.

gináció (kép és szöveg oppozíciója miatt) a szöveg „felületén” objektivizálódik, a technika segítségével történő megjelenítés helyett itt a mediális transzformáció hagyományosabb formájával találkozhatunk. Míg Balogh végső automatizációja az élmény lejegyzésének csődjét mutatja meg, addig a regény szövege – éppen a képiség dimenziójának fantasztikumot játékba hozó hatásával – az írás dialogicitására szolgáltat példát. A képzelőerő által mozgásba hozott, összeillesztett, majd artikulált elemek felülete – a szöveg „mögött” – a szimbólum státusában marad.

Coleridge a következőképpen foglalja össze (az allegóriától megkülönböztetett) szimbólum jellegzetességeit: „A Szimbólumot [...] az jellemzi, hogy az egyedinen átetszik a különös, a különösen az általános, az általánoson pedig az egyetemes. S mindenekelőtt, hogy az időbelin s az időbeliben átetszik az örökkévaló. A Szimbólum részesen a Valóságból, melyet *felfoghatóvá tesz*; s miközben az egész hirdeti, *élő részeként jelenik meg* az Egységnek, melyet képvisel.”²⁵ Ehhez két megjegyzést fűznék: egyrészt, az angol *render* a 'valamivé tétel' mellett magában foglalja a fordítás és változtatás aktusát, így Coleridge szövege alapján a szimbólum nem csupán a valóság „felfoghatóvá tétele”, hanem a valóság megjelenítéséhez szükséges transzpozíció mozzanatát is tartalmazza. Másrészt, az *abide* a tartózkodás vagy (itt) megjelenés mellett ennek kényszerére, eltűrésére, elviselésére is utal. Mindebből véleményem szerint az következik, hogy a szimbólum valóságot *kifejező*, valamint ezt ontológiailag *önmagába sűrítő* rétegei egy olyan mediális váltás fényében válhatnak el egymástól, amelyet követően a „reprezentatív egység” nem magától értetődően, hanem valamifajta erőszakból következő kényszer útján uniformizálja a szimbólum „sűrítményét”. A szimbólum Hegel rendszerében egyszerre bír (a képzetből vagy tárgyból eredő) jelentő, és (az érzéki egzisztenciából vagy képből származó) kifejező funkcióval, az ezáltal megképződő kettősség, miszerint tehát „a kép mindig valami mást is ábrázol azon a jelentésen kívül, amelynek képét nyújtja” viszont – a fentiek tükrében – csupán csorba egységgé illeszthető össze.²⁶ Nem beszélve *A szellem fenomenológiájában* vázolt gondolatról, amely szerint a kint és a bent dialektikájából következő „tébolyon” csak úgy emelkedhet felül a szubjektum, hogy „az objektívvé transzponált és ekként elvesztett más-

²⁵ Samuel Taylor COLERIDGE, *Az államsférfi kézikönyve. Szimbólum és allegória*, ford. TIMÁR Andrea = *Angol romantika*, szerk. PÉTER Ágnes, Kijarat, Budapest, 2003, 199. Az eredeti szövegrészlet: „On the other hand a symbol is characterised by a translucence of the special in the individual, or of the general in the special, or of the universal in the general; above all by the translucence of the eternal through and in the temporal. It always partakes of the reality which it renders intelligible; and while it enunciates the whole, abides itself as a living part in that unity of which it is the representative.” (http://www.archive.org/stream/a55733410coleuoft/a55733410coleuoft_djvu.txt) (Kiemelések tőlem.)

²⁶ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esztétikai előadások*, I., ford. ZOLTAI Dénes, Akadémiai, Budapest, 1980, 312–313.

ság- és idegenség-tapasztalat helyébe – tehát a nyelvi közegben mozgó képzelőerő eredendő vonatkozás-jellege helyébe – egy szimbolikus rendet konstruál.” A szimbólum így válhat „az ego prioritását” nem tűrő, eredendő vonatkozásokból konstituált, egyben birtokolhatatlan világ „kárpótlásává”.²⁷ A szimbólumként felfogott jel megőrzi valamit a jel eredetiségéből, de egyben – amolyan „kukucs-kálólyukként” – feltárja a mediális rétegeket dinamizáló szemiotikai játék működését is.

A Harsányi-regény kristályfelülete képtelen a nyelvi horizonttól független látvány lejátszására a szöveg közegében, ehelyett tehát betűkké kódolva kivetíti azt a szöveg rétegeire. Az átváltást annak kényszere szüli, hogy a képzelőerő „kivetülései” egyáltalán megjelenhessenek, így valójában a szöveg válik átjátszó felületté, amely demonstrálhatja a képzelőerő működését. A kristály a megjelenítés szimbólumává válik, olyan vetítő-géppé, amely az érzékiség mozaikdarabkái szövegfragmentumokká alakítja, ugyanakkor szimbolikusan tételezi a képzelőerő segítségével történő konstrukció lehetőségeit. *A kristálynézők* elsősorban a teremtő írás hagyományának illetén ápolásával lehet méltó versenytársa a fantasztikumot technicizáló médiumoknak, illetve az ilyen közegben fogant alkotásoknak.

²⁷ Vö. EISEMANN György, *A képzelőerő és a romantikus líra viszonyainak történetiségéhez = Nympholeptusok. Text, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18–19. században*, szerk. Szűcs Zoltán Gábor – VADERNA Gábor, L'Harmattan, Budapest, 2004, 264.

„Oh, ha ecsetem most méltó lenne rátok”

Az aranykor képzete Arany János Toldi szerelme című művében

Eredet és/vagy kezdet?

Hans Robert Jaub a felvilágosodás mítoszait vizsgáló tanulmányában hangsúlyozza, hogy – a romantikus korszakforduló legjelentősebb mozzanataként – az átöröklött hagyomány eredetképzete új *kezdet*ként lepleződik le.¹ E váltás nyilvánvalóan a műltszemlélet radikális megváltozását feltételezi azon túl is, hogy a romantika a klasszicizmust olyan ellenpontjának tekinti, melyhez képest önmagát meghatározza. Az eredet fogalmának átalakulása a romantika irodalmi diskurzusaiban tehát egészen új értelmezői horizontokat kezdeményezett: „Mivel az »ősi« ekkor egyet jelentett a lényegivel, e mítosz is markánsan jelezte a feltevést, hogy az ember »tulajdonképpen« státusa a poézis által, sőt egyenesen poézisként alkotható újjá. [...] A nyelv, a költészet mindent átható ereje nem a történetiségében megragadott létezés *eredetét* akarta rekreálni, hanem annak új *kezdetét* kívánta megteremteni.”² Ezzel mutathat szoros összefüggést, hogy az aranykor képzetének tematizálása megerősödni látszik a (magyar) romantika irodalmának időszakában. Egyrésztől a saját mítosz (jelen esetben az aranykoré) képzésének aktusa, másrésztől az eredetnek, mint a múltba visszanyúló igénynek a kérdéses mivolta miatt.³ Az aranykor mítosza tehát eleve egy kezdet-képzetre utal, amely a magyar

¹ „Die romantische Nostalgie nach einer »Rückkehr zur Natur« war ein Mythos des *verlorenen Anfangs*, von dem allein noch die Künste eine Ahnung geben konnte.” Hans Robert JAUSS, *Mythen des Anfangs. Eine geheime Sehnsucht der Aufklärung* = Uó., *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1990, 63. A Jaub által idézett anekdotában a *revolté* és *revolution* szójáték is a változást mutatja az addigi eredetparadigmához képest.

² EISEMANN György, *Az „aranykor” beszéde – az „ezüstkor” írása. A klasszicitás figurája a modern irodalom önértésében és hagyomány szemléletében* = *Aranykor – Arkádia. Jelentés és hagyományozódás*, szerk. KROÓ Katalin – FERENCZI Attila, L’Harmattan, Budapest, 2007, 284.

³ Mindez természetesen kapcsolatot mutat a Jaub által is jelzett nosztalgia és kulturális emlékezet megképzésével. Jókai például így fogalmaz 1850-ben: „Írjunk mitológiát. Írjuk le az év eseményeit, híven, valóban, mindent, ami megtörtént, [...] s akkor mondjuk rá, hogy ez mind

irodalomban „naiv” epikánk hiányérzetével társul, s így kapcsolódhat össze a nemzeti eposz megteremtésének vágya a „lényegi” kezdet megteremtésének igényével, s egyúttal a jelen romantikus átpoétizálására irányuló törekvással. Ezen átfogó érvényű jelenséghez a *Toldi szerelmének* értelmezése azért nyújthat fontos adalékot, mert a mű előszava határozottan reflektál az említett hagyománysemleleti változásokra, így Arany János e művének paratextusa a törzsszöveg meta-textusaként fogható fel. E belső kapcsolódási pont a romantikus–későromantikus eposz műfaji vonásának is tartható – mindenesetre az előszó narratív rendje mentén felfejthetőnek látszik az eredet–kezdet fogalmaival jelölt váltás poétikai–műfaji formatana.

A kezdet poétikájának reflexiója

„Toldi középső része nem az én saját választásom. [...] Barátim azonban – első mindjárt Petőfi, ki a Toldi estéjét már ismerte kéziratban – váltig unszoltak, hogy »ha a fejét és lábát megcsináltam, írjam meg a derekát is«⁴ – írja Arany János a *Toldi szerelméhez* szánt előszavában, ami jelzi, hogy a Toldi-műsorozat trilógiává bővítésére a 19. század közepétől kezdődően szinte elvárászerűen jelentkeztek az igények.⁵ Arany mindenesetre egy egész bekezdésen keresztül távolítja el magá-

mese, mert különben nem fogják elhinni. A költő álmolta ezeket. [...] De a könny, mely a föl-idézett nevek emlékére a szemet elárasztja, nem fogja-e megmondani, hogy mindez nem álom, hanem egy eltemetett világ halott dicsősége?” (JÓKAI Mór, *Az értelem = Uó., Elbeszélések*, s. a. r. GYÖRFFY Miklós, Akadémiai, Budapest, 1989, 94.) Vö. FRIED István, *Mítosz, nosztalgia, kulturális emlékezet Kelet-Közép-Európa irodalmaiban = Nemzeti romantika és európai identitás. Tanulmányok a romantikáról*, szerk. CSÉVE Anna, PIM, Budapest, 1999, 145–154.

⁴ ARANY János, *Toldi szerelme. A Daliás idők első és második dolgozata*, s. a. r. VOINOVICH Géza, Akadémiai, Budapest, 1953, 7. (*Arany János Összes Művei*, 5.); A kritikai kiadás jegyzetei szerint Arany 1848 májusában bizalmas baráti körben felolvasta a *Toldi estéjét*, és ekkor merült fel az ötlet a többiek részéről: trilógiává kéne alakítani a műveket. Vö. *Uo.*, 433.

⁵ Az irodalomkritikai írások már műfaji behatárolásokat is tettek: „A kevésbé megértő kritika lovagi hőskölteményt várt a középső Tolditól” BARTA János, *Arany János*, Művelt Nép, Budapest, 1953, 107.; „Toldy Ferenc [...] arra biztatja, hogy haladjon meg a *Toldi*-t, mely »egyik leg-szebb műve irodalmunknak«; ő egy lovagi eposzban látná szívesen a folytatást.” KERESZTURY Dezső, *Mindvégig*, Szépirodalmi, Budapest, 1991, 515. Toldy Ferencről [1851. Pest, április 16.]: „[K]e-gye]dtől én egy magyar Odüseeát ohajtok ma holnap olvasni.” ARANY János *levelezése 1828–1851*, s. a. r. SÁFRÁN Györgyi – BISZTRAY Gyula – SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1975, 354–355. (*Arany János Összes Művei*, 15.) Ennek az ötletnek a megajánlása nyilvánvalóan nem lehetett füg-getlen Toldy Ferenc saját irodalmi működésétől, és irodalomtörténeti koncepcióitól, melyek-kel később egy olyan nemzeti narratíva felállítására törekedtek, amelyek átvehetik az eposz és a történelmi regény identitásképző szerepét, és a kor elvárásainak is megfelelnek. Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *A nemzeti nagybeszélés újjászületése. A narratív identitás műfajvándorlása irodalomtól tudomá-nyig = Nemzeti romantika és európai identitás*, 155–179.

tól a mű gondolatát,⁶ és a trilógia másik darabjára hivatkozik, a *Toldi estéjére*, valamint Petőfi Sándorra. Nem mellékes jelenség a már *halott* barát említése: egyrészt Petőfit akkor már nemzeti kultusz övezi, ráadásul kezdetben egyféleképpen gondolkoztak az eposz nemzeti válfajáról;⁷ vagyis ezzel a gesztussal elvitatja magától az író a születendő alkotás ötletét, és legitimálja is, de nem önmaga, hanem egy másik személy neve által.⁸ Másrészről Petőfinek, az *egyetlen barát*nak a megjelenítése is jelzésértékű lehet, hiszen így a születendő mű nem csupán az elvárásokra való válaszként, hanem adósságtörlesztésként, illetve egyfajta kiindulópontként is értelmezhető. Arany és Petőfi barátságáról szóló – nem a kanonikus értelmezést alátámasztó – érvelésében Milbacher Róbert is annak lehetőségét veti fel, hogy a Petőfi alakja által fémjelzett poétikai hagyomány tulajdonképpen Arany műveihez irányítja a befogadót: „Ily módon a felvállalt atyaszerep [...] ellenkezőjére fordítja a recepcióban általánossá váló viszonyt a két életmű között, hiszen a krisztusi vértzetben feltűnő Petőfi végső soron Aranyhoz (az Atyához) vezet az olvasót.”⁹ Mindez nemcsak az életrajzi elemek külsődlegesnek tartható szempontjai miatt lehet számot tevő, de a genette-i paratextusok retorikus olvasataira figyelmeztve¹⁰ azért is, mert maga a szerző említi meg a műhöz csatolt előszavában.¹¹ Miután tehát a mű egyik lehetséges értelmezésének tekintjük az előljáró-

⁶ A bekezdés első és utolsó mondata: „Toldi középső része nem az én választásom [...] Tehát egy II-ik részre nem is gondoltam.” ARANY, *Toldi szerelme*, 7.; Továbbá Tompának írt levelében [Nagy-Kőrös, 1853. nov. 22.] így fogalmaz: „azt hiszem, hogy a második részt csak rámdisputálták, azért nem akarok boldogulni benne” ARANY *levelezése 1828–1851*, 339.

⁷ Ez Arany *Zrínyi és Tasso* című tanulmányából is látható, ahol az eposzi hősök „megannyi Mózesek és Józsuék, hivatva népöket az ígéret földére vezetni, de magok is egy emberföldötti hatalom felhő- és tűzoszlopait követvén” ARANY János, *Zrínyi és Tasso = Uő., Prózai művek*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 425.

⁸ Petőfi (Arany János által is megerősített) kultuszáról ld. például Margócsy István monográfiáját (MARGÓCSY István, *Petőfi Sándor. Kísérlet*, Korona, Budapest, 1999.) vagy SZILÁGYI Márton, *Petőfi Zoltán konfliktusos élete és halála = Uő., Határpontok*, Ráció, Budapest, 2007, 119–132.

⁹ MILBACHER Róbert, *Versenyben égtek húrjaik (?) Arany és Petőfi barátságáról = Uő., Arany János és az emlékezet balzsama Az Arany-hagyomány a magyar kulturális emlékezetben*, Ráció, Budapest, 2009, 159. Milbacher Róbert tanulmánya a két költő barátságában nem csupán a költői versengés hagyományát véli felfedezni, de Aranynak egyfajta szakrális-kulturális atyaszerepet, Petőfinek pedig a vátesz és a romantikus zseni profanizált Krisztus alakját tulajdonítva az egyáltalán nem egyértelmű viszonyt új megvilágításba is helyezi. Vö. *Uo.*, 147–167.

¹⁰ Genette *Seuils* című munkájában elsősorban azokra a szöveghelyekre hívja fel a figyelmet, amelyek tudatosan és szándékosan más írókra utalnak. Egyik kategóriája kifejezetten az előszavakra irányul, melyek, megelőzve a tulajdonképpeni szöveget, az olvasásra, az értelmezésre hatnak Vö. GÉRARD GENETTE, *Transztextualitás*, Helikon 1996/1–2., 82–90.

¹¹ A *Toldi szerelme* kiadásainak többsége nem helyezi szövegapparátusába az említett szerzői előszót. A teljesség igénye nélkül néhány jelentősebb és népszerűbb kiadás, melyben nem szerepel az előszó: ARANY János *Összes költeményei*. II., szerk. JÁSZBERÉNYI József, Szépirodalmi, Budapest, 1962.; ARANY János, *Toldi szerelme*, Unikornis, Budapest, 1993.; ARANY János, *Toldi. Toldi szerelme. Toldi estéje*, szerk. SZABÓ Ferenc, Szépirodalmi, Budapest, 1966.

szöveget, szükségesnek mondható nemcsak az eltávolítás–közelítés, de a felmentés aktusára¹² és narrációs működésére irányítani a figyelmet, melyeket a szerző rendkívül szerteágazó és színes retorikai eszközökkel valósít meg.¹³

Szövegében Arany a következő nehézségeket említvén kér az ezzel kapcsolatos problémákra felmentést: a szerelem megírása a másik két résszel való összefüggés fényében,¹⁴ a nápolyi hadjárat és Toldi Miklós megformálása történelmi (históriai) hősként. Az első említett pont megalkotásának nehézsége a trilógia egységével áll kapcsolatban, ugyanakkor az is bizonyos, hogy elsősorban nem a korábbi szöveghelyekhez való illesztés lehetett a középső részben található szerelmi szál megírásának fő problémája.

Érdekes jelenség az is, hogy mindhárom pont az *epikai hitel* fogalmával és a *romantikus képzelőerő* fontosságával van összefüggésben, s Arany vélekedése e kérdéstről nem függetleníthető a bevezetésben tárgyalt szempontoktól sem. Arany az eposzi hitelről vallott elméletét több helyütt kifejti, Gyulai Pálnak írva például ekképpen: „Nem tudom, benn van-e az esztétika szótárában e terminus: eposzi hitel: de én annyira érzem annak hatalmát, hogy történelmi vagy mondai alap nélkül nem vagyok képes alakítani; talán nincs invencióm, fantáziám; elég az hozzá, hogy nekem, ha építeni akarok, téglá kell és mész. Ezért pihen oly hosszasan Toldi II.; Ilosvai magamra hagyott, s én egyik légvárat a másik fölé rakom, de egyikkel sem vagyok megelégedve, mert nem bigyeszthetek mottót a szakaszok fölibe, mint pap a textust, mintha mondanám: higyetek, ne nekem, hanem az írásnak”.¹⁵ Arany

¹² „Sőt nagyon tartok tőle, hogy a hosszú idő, mely alatt elkészült, nem erejének, hanem gyöngességének a bizonyítványa. Azért mentségre szorul.” ARANY, *Toldi szerelme*, 7.

¹³ Ezt, és a szöveg számos más mozzanatát szinte egyedülként Keresztury Dezső is kiemeli, aki szintén nagy jelentőséget tulajdonít az előszónak. „A *Toldi szerelme* elé bocsátott magyarázat [...] a mű keletkezésének, történetének legfőbb elemeit is összefoglalja [...] Arany nyilván azért érezte szükségesnek, mert benne – barátai? olvasói? az utókor? vagy főként: önmaga számára? – epikai költészetének jóformán minden lényeges kérdéséről szólhatott: a mögöttes területekre utalva, az érintett kérdések fontosságát, megoldásuk nehézségét kifejező módon: magát egyszerre kisebbitve és elismertetve.” KERESZTURY, *I. m.*, 508–509.

¹⁴ „A költött mesének is útjában álltak az első Toldi végsorai: *Nem is lón asszonnyal tartós barátsága, / Azután sem lépett soha házasságra.*” ARANY, *Toldi szerelme*, 433.

¹⁵ [Gyulai Pálnak, 1854. január 21–ikén]: ARANY János *levelezése 1852–1856*, s. a. r. SÁFRÁN György – BISZTRAY Gyula – SÁNDOR István, Akadémiai, Budapest, 1982, 382–383. (*Arany János Összes Művei*, 16.) S. Varga Pál nagy ívű, a korszakot tárgyaló könyvében felvázolja, hogy Arany milyen módon kívánt csatlakozni kora irodalmi párbeszédéhez e fogalom körülírásával: „[...] az eposzi hitel tétele nem jelent egyebet, mint hogy egy nemzeti közösség nem az objektív történelemben él, hanem abban a történelemben, amelyet saját mondai hagyománya nemzedékről nemzedékre átvesz, megerősít és továbbad, s ezen kívül nem létezik számára történelmi valóság. Ez az oka, hogy az eposznak nem az objektív valóságban, hanem ebben a – közösségi emlékezetbe kitörölhetetlenül bevésődött – történelmi narratívában kell gyökereznie.” VÖ. S. VARGA PÁL, *A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban*, Balassi, Budapest, 2005, 533.

továbbá Toldy Ferencnek és Tompa Mihálynak írt leveleiben nemcsak történelmi alapot, de egyenesen lírai invenciókat emleget,¹⁶ már ekkor mintegy mentséget keresve a munka lassú előrehaladására, s különösen Toldy Ferenc felé, aki mindenképpen eposzhoz közeli műfaj megalkotására biztatja – ezt az elvárást nyilvánvaló, hogy csakis az említett műfaj kiindulópontjának hiányával lehetett negligálni. Az eposzi hitel fogalma egyébiránt Arany szóhasználatában is változásokon megy át, a legérzékenyebben *Zrínyi és Tasso* című tanulmányában nyilatkozik a jelenségről, ahol a nagy elődöket idézi fel, és rájuk hivatkozik,¹⁷ mint követendő példára. Ugyan a szókapcsolat használatát mellőzi, de ugyanerről az elgondolásról értekezik, és jól láthatóan a Toldi-trilógia mindegyik darabjában megfigyelhetőek – eltérő mértékben ugyan – a felvázolt szerkesztési elvek.

Arany ezen elvekhez hűen mutat rá előszavában, hogy mely elemeket vette át Ilosvaitól (*Toldi jeles cselekedeteiről és bajnokságáról való históriája*) a *Toldi szerelméhez*: „Ilosvainál [...] ami azon kívül fennmaradt: a nagyon mesés prágai kaland, az özvegyvel való komikus jelenet, meg a sírrablás alávaló bűnténye [...]”¹⁸ Ez utóbbi érdemel nagyobb figyelmet, hiszen a leginkább itt tapasztalható meg, hogy miként válik egy még a szerző által is „alávalónak” titulált jelenetből érthető, és rendkívüli alapossággal alátámasztott epizód.¹⁹ A sírrablás ugyanis csak mások szemében tűnik majd annak, hiszen Toldi valójában szerelmét, Piroskát akarta még egyszer látni, hogy elbúcsúzhasson tőle, és a tulajdonképpeni sírrablók: Hincz és Kuncz, a két tolvaj lakatos. Vagyis Arany egy már meglévő szöveget úgy ír újra,

¹⁶ „Minthogy én a Toldi-mondának azon részéből, mi Ilosvaiban megnincs, igen keveset ismerek, kénytelen valék a puszta képzeletből meríteni, s ezt Lajos korabeli történeti háttérre fektetni. De hasonlíthatatlanul többet érne, ha magából a mondakörből vehetném az anyagot [...]” [Toldy Ferencnek, 1851. ápr. 3-án]: ARANY *levelezése 1828–1851*, 353. Tompa Mihálynak írt levél: [1856. aug. 1.] „Eposznak pedig tárgy kell, minek költőisége az embert mintegy megüsse, átvilanyozza, mert enélkül csak egy jóra való ballada sem születik: ily tárgy azonban nem mindig akad, vagy nem mindig fogékony rá az ember: eszerint valamint a líra kedélymozzanatot kíván, úgy az elbeszélő költemény is azt, azon kis különbséggel, hogy a lírában csak egy kell: a benső állapot, az eposzban kettő: a külső tárgy a belsővel összhangzásban, acél és kova.” ARANY *levelezése 1852–1856*, 728.

¹⁷ „Homérról, adatok híján, nem illik szólnunk: de ha azon hősdalokat, regéket, rapszódiaikat ismernők, amelyek elszört virágaiból ő az Iliász s Odüsszeia kettős koszorúját fonta, meggyőződénnék, azt hiszem, hogy legtöbb meséi szövetét oly elődöktől nyerte, kiknek nyoma névtelen homályban vész el a sokaság közt. Shakespeare-ről már tudjuk, hogy másként teremtő szellem gyakran fordult kész anyaghoz, ha mesére volt szüksége: ilyenkor összeköté az egybe nem függőt, a hézagot kitölté, indokolá az esetlegest: szóval ereje itten nem annyira feltalálásban, mint rendezésben nyilvánult.” ARANY, *Zrínyi és Tasso*, 300.

¹⁸ ARANY, *Toldi szerelme*, 7.

¹⁹ Erre a jelenségre Riedl Frigyes is felhívja a figyelmet: „A régi krónikának vagy mondának gyakran csak a betűjét hagyja meg, szellemét pedig egészen megváltoztatja [...] Arany néha csak a hagyomány látszatához ragaszkodik.” RIEDL Frigyes, *Arany János*, Szépirodalmi, Budapest, 1982, 203–204.

hogyan azt – a valódi és a látszat összekapcsolásával – teljesen más szövegekörnyezetbe helyezve indokolhatónak állítja be. Továbbá azt sem érdemes szem elől téveszteni, hogy összességében Ilosvai egészen máshogyan ábrázolja Toldi Miklós alakját: nyersen, olykor groteszk módon jeleníti meg, adott esetben attól sem riad vissza, hogy hőst nevetésgessé tegye;²⁰ a trilógiáról inkább az mondható el, hogy Miklós alakját Arany sok esetben a romantikus/epikus hős eszményképéhez illesztette, s a *Toldi szerelmében* sem elsősorban a satirikus hangnem dominanciája érhető tetten.

Ha tehát Arany eljárását a múlt megjelenítésével összefüggésben vizsgáljuk, akkor látható lesz, hogy a történelem, a „dicső múlt” megidézése nem kizárólag felidézés, azaz evokáció, de egyúttal a költői fantázia, sőt a reflektált képzelőerő része is. Különösen igaznak bizonyul ez a nápolyi hadjárat megírására, hiszen a szerző a két hadjáratot egybevonja, ami bár történelmileg nem hiteles, a mű szerkezetébe viszont jobban illeszkedik.²¹ Az eposzi hitel tehát a múlt megőrzését és folytatását szolgálja, például egy hőskor felmutatásával, nem feledve a költői szabadságot, vagyis azt, hogy ez nem egyenlő a történelmi hűség fogalmával.²² Arany-nál mindenesetre jól érzékelhető az a feszültség, ami a hagyomány új kezdetének megalkotása és az eredet felfejtéséhez köthető műtszemlélet között húzódik, de a romantikus képzelőerő bevonásával – amelynek itt még látszólag nagy jelentősé-

²⁰ A jelenségről hosszasan értekezik Tóth Tünde egyik tanulmánya; Tóth összehasonlító jellegű vizsgálatot végez el, amelyből arra a következtetésre jut, hogy „[a]z Ilosvai *Toldijáról* nyilatkozó irodalomtörténészek úgy tűnik, olyannyira Arany hatása alatt állnak [...], hogy nem merik észrevenni: Arany Toldi-feldolgozásával (egyébként más, korabeli Toldi-feldolgozásokkal is) a mű nagyon erős műfaj- és hangnenvátáson, erős regiszterváltáson megy keresztül. [...] A kritika többnyire Arany XIX. századi heroizmusát kéri számon ezen a középkori satírára [...]” TÓTH Tünde, *Tolditól Miklósig. Előítéletek az irodalomtörténet-írásban = Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika. A 2006. évi budapesti és kolozsvári Tinódi-konferenciák előadásai*, Kriterion, Kolozsvár, 2008, 285.

²¹ „A nápolyi hadjárat, bármily kalandszerű is a történetben, epikai tárgyalásra kevésbé alkalmas. Először, mert két hadjárat van (Lajos első és második útját külön tekintve); és csak az első végződik olyasmivel, amit költőileg az Endre megölése miatti bosszúnak lehet venni s amit így a költő katasztrófául használhat. [...] Hanem az egész hadviselésben nincs kimagasló pont, tömeges ütközet; apróbb csatározások, várvívások, feudális pártharcok inkább, szétszórtva az egész déli olasz földön és víva nagy részben fogadott, zsoldos katonák által, részben vesztegetéssel is.” ARANY, *Toldi szerelme*, 8.; TISZA Domokosnak írja 1854-ben: „E nápolyi történeten a művészet átka fekszik... A tárgy olyan, miből semmit se lehet csinálni: Endre egy silány frater, Johanna 100 esztendeig él, Lajos portyázási semmi eredményre nem vezetnek: ki csinál ebből valamit?” [TISZA Domokosnak, 1854. jún. 21.] ARANY *levelezése 1852–1856*, 385.

²² Ez utóbbit Dávidházi Péter is jelzi a már idézett tanulmányában: „Az epikai hitel elméletével Arany a maga részéről elhárította a történelmi hűség tudományos kritériumának irodalmi illetékességét, sőt egyaránt tisztában volt a korai forráskritika tudományos fogyatékoságaival és a népmondai szájhagyományt halálra ítélő irodalmi mellékhatásával [...]” DÁVIDHÁZI, *A nemzeti nagyelbeszélés újjászületése*, 165.

get és funkciót tulajdonít a szerző – már mindenképpen az újraírás fogalmiságához közelít. A probléma gyökere ugyanis nem az epikai hitel körül rajzolódik majd ki, hanem az eposzi műformához köthető időszemléletben.

Az előszó utolsó bekezdésében Arany a „töredékben hagyás” gondolatát veti fel,²³ ami – akár (ön)ironikus – utalás lehet a romantikus hagyomány (olykor szándékosan) töredékben maradt alkotásaira,²⁴ viszont saját műve töredékeinek értékét is megerősíti.²⁵ Az előszó szövegében benne rejlik annak lehetősége tehát, hogy önreflexív retorikai olvasatként tekintsünk rá, s így akár arra a következtetésre is juthatunk, hogy Arany saját értelmezését olvashatjuk költői pályájáról. Ebben megmutatkozik a virágzás szakasza – a romantika organikus szemléletéhez, és az aranykorhoz köthető édeni, majd hanyatló állapotokhoz híven –, amihez hozzátartozik Petőfi Sándor kultusza is, majd a szöveg végén található (ön)ironikus felvetés (miszerint a nagyreményű töredék többre becsültetik alkalomadtán, mint egy egésznek kikiáltott mű), valószínűleg vonatkoztatható egy saját mitológia megalkotására, illetve – és ez ugyanolyan súllyal jelenik meg – megalkotásának lehetetlenségére. Mindenesetre az, hogy Arany János mégis megalkotta a *Toldi szerelmét*,²⁶ és nem töredékként, hanem teljesnek mondott műalkotásként hagyomá-

²³ „Érdemes volt-e a fáradságra s nem jobb lett volna-e a töredéket »nagyreményű és sajnálatos« töredéknek hagynom: azt már te fogod megítélni nyájas olvasó!” ARANY, *Toldi szerelme*, 9.

²⁴ Az irodalmi töredék kérdésének kifejtése természetesen külön tanulmányt képezne, éppen ezért csupán jelzés szintjén idézünk két fontos „töredéket”: „A költészetben is lehet minden Egész: felerész; és minden felerész mégiscsak teljességgel Egész”; „A töredék legyen akár egy kis műalkotás: elhatárolódva a környező világtól, önmagában teljes, mint egy sündisznó.” August Wilhelm SCHLEGEL – Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, vál., szerk., bev., jegyz. ZOLTAI Dénes, ford. BENDL Júlia – TANDORI Dezső, Gondolat, Budapest, 1980, 214., 301. Továbbá Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A fragmentum néhány kérdése – a nyelvéség horizontváltásában. Fejezet a későmodern irodalmi töredék előtörténetéből* = Uő., *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 233–254. A tanulmány hangsúlyosan jelzi, hogy a töredékről való beszéd sok esetben még mindig nem választódik el valamiféle totalitásfogalomtól, amely egy régebbi kérdéshorizontra utalna.

²⁵ Arany egy helyütt azt írja, pontosan ezek a töredékek ragadták meg újra fantáziáját, és sajnálta volna őket kárba veszni. „Csak 1863 őszén (»Buda halála« után) vettem újra elő töredékeit. Olvasgatva, megsajnáltam a kárba veszett részleteket s kezdtem gondolkodni új mesetervről.” ARANY, *Toldi szerelme*, 8–9.; Az öniróniára utalhat egy 1879. aug. 31-i dátummal ellátott rövid négysoros is (*Sejtelem*): „Ifjúkori munkát öregem ne végezz, / Ha akarod, hogy jól menjen sora véghez, / Mert a keverék mű a fejedre támad, / Inkább törmeléknek maradjon utánad.” ARANY János *Összes költeményei. Kisebb költemények*, szerk. JÁSZBERÉNYI József, Szépirodalmi, Budapest, 1962, 479.

²⁶ Arany János végül harminc éven keresztül dolgozott a *Toldi*-trilógia középső részén. Három nagyobb időszakot lehet elkülöníteni, melyek mindegyike meghatározó volt a szöveg végső formájának kialakulásában, s ezen felül vannak a kisebb vázlatok, feljegyzések más-más időponthoz kötve. A kritikai kiadás ezeket a részeket a *Daliás idők* első és második dolgozataként, illetve a *Toldi szerelmeként* említi, elrendezését tekintve pedig a végső szövegvariációt helyezi legelőre, majd a *Daliás idők* első és második dolgozatát.

nyozta az utókorra, fontos szempontnak tűnik; talán így a sokak által említett fátumosság²⁷ is más megvilágításba kerülhet.

A felmentés aktusa az előszóban tehát egy igen szövevényes értelmezői kör megrajzolásával indít: az előszóban vázolt problémákat a szerző egyrésztől az epikai hitel és a költői képzelet elvárásaihoz igazítja, s ennek sikertelenségét előlegezi meg. Az emellett jelentkező folyamatos, de csupán látszólagos én-kisebbités tulajdonképpen a felmerült várakozásokkal szembeni reflexióként is értelmezhető, hiszen a támasztott elvárásokat valóban nem, illetve nem úgy teljesíti majd a szöveg. Ahogy a bevezető legelején is felvetette a szerző a Petőfitől átvett fej-láb metaforikával: a középső rész képzete jól illik a mű által a több szinten képviselt köztes állapot leírására. Az továbbá a fentiekből is látszik, hogy a felsorolt problémák egyike sem jelenthetett akkora nehézséget, amely megakadályozta volna a mű megszületését; azok az ellentmondások ugyanis, amelyek Arany akkori kérdéshorizontjából kibontakoznak, sokkal inkább arra engednek következtetni, hogy a vállalt feladat lehetetlenségével tisztában volt, s a felmerülő önellentmondásos jellemzőkre csak reflexív jellegű válaszokat adhatott, amelyek akár formailag (is) szétfeszít(het)ették (volna) a megalkotni kívánt művet.

Mivel pedig az előszó gyakorlatilag retorikai olvasatát adja az utána következő műnek, ezért lehetségesnek tűnik e szövegrésznek nemcsak a szerzői életúttal, de a művel való (ön)reflexív együttolvasása is, hiszen már az előszó megelőlegezi azt a folyamatot, amely tulajdonképpen a szövegben látszik leginkább kibontakozni: a mű önmaga ellentmondásaira hívja fel a figyelmet, s ezzel sokszor saját poétikai előfeltételeit és azok működését ássa alá.²⁸ A szerző által kért felmentés tehát igen összetett kérdés/kérés, hiszen a halvány (ön)irónia hangját nehéz lenne nem észrevenni benne.²⁹

²⁷ Vö. SÓTÉR István, *Világos után. Nemzet és haladás: Aranytól Madáchig*, Szépirodalmi, Budapest, 1987, 412–422.; Dávidházi Péter könyve az eleve elrendelés kérdéskörét megvizsgálja ugyan, azt azonban ő is elismeri, hogy például a sors és a predesztináció fogalmi szétválasztása teológiai szakértelmet kívánna, főleg ha mindezt Arany eposzírói munkásságára vonatkoztatjuk. Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Hunyri mesterünk. Arany János kritikai öröksége*, Argumentum, Budapest, 1994², 142–143. Arany érdekes módon nem érzékeli a két fogalom különbségét ilyen élesen, noha azok teljes mértékű egyezése igencsak kérdéses: „Azt mondani, hogy nincs fátum a keresztény világban, ostobaság. Vagy nem áll-e a 10 parancsolat: Meglátogatom az atyák álnokságait a fiakban harmad- és negyedikziglen. Mi ez más, mint némileg fátum. S a praedestinatio, mit református embernek hinni kell, mi más, mint fátum? Ezen fel nem akadok.” ARANY, *Toldi szerelme*, 435–436.

²⁸ „[...] a romantikus szövegek »megkérdőjelezik« vagy aláássák azt az egységesítő tevékenységet, amelyre áhítoznak [...]” CYNTHIA CHASE, *A művészet és a képzelőerő felértékelésének értelmezése*, Helikon 2000/1–2, 24. A szerző továbbá kiemeli azt, ami a *Toldi szerelme* elő- és főszövegének is sajátossága lesz, miszerint maga a romantikus szöveg fedi fel saját témái, kategóriái olyan ellentmondásos összetevőit mint a természet, az ember, a történelem, a megismerés stb.

²⁹ Mindezek fényében a *Toldi szerelme* recepciójának külön érdekességként tartható számon, hogy a kortársak szinte kritikátlan lelkesedéssel fogadták a művet: Egyetértés 1879. nov. 27., 2–3. [A mű

Műfajok között

Mielőtt rátérnénk az előljáróbeszédben említett műfajokra, a három címváltoztatást kell röviden említeni, az előszó narratívájához híven. Az első, csak rövid ideig helytálló, *Szép idők* cím nyilvánvalóan a múltidézéssel áll kapcsolatban, hiszen az esztétikai minőséget hordozó jelző még egyértelmű rokonságot mutat a romantikus szépségeszménnyel. Ezzel ellentétben a *Daliás idők* már egy következő állomást, jelesül a lovagi és hősi témakört domborítaná ki. E cím hosszú ideig, a mű elkészültének utolsó szakaszáig megmaradt, még mindig viszonyt feltételezve a múltidézéssel és a nosztalgikus visszatekintéssel,³⁰ bár már kevésbé primer módon, és inkább az aranykornak mint egy nemzet hőskorának, virágzásának értelmében. Éppen ezért is lesz fontos, hogy a magyar történelemnek mely időszaka tematizálódik, hiszen az Anjou–dinasztia uralkodásának ezen szakasza (nápolyi hadjárat) a zűrzavaros diplomácia, a hol sikeres, hol sikertelen hadjáratok egyáltalán nem a „boldog békeidők”, a hősi és sikeres küzdelmek idejeként, a virágzás éveiként jelenik meg Arany alkotásában. A cím harmadik és egyben végső változata nem múltidéző igénnyel lép fel, hiszen a szerelem már nem pusztán mellékszálává válik, hanem központi szerepet kap, az első elképzeléssel ellentétben.³¹ A hangsúly tehát – legalábbis látszólag – nem a múltra, nem egy (nem létező) fénykorra, hanem belső történésekre helyeződik át, amely így, a fentiek figyelembevételével is, nem nélkülözi a romantikus illúzióktól mentes, szkeptikus történelemszemléletet sem.³²

megjelenése alkalmából Arany János ünneplése a Kisfaludy Társaságban], *Ellenőr* 1879. 567. sz.; *Fővárosi Lapok* 1879. 273. sz., 1880. 275–277. sz.; *Hon* 1879. 285. sz., 1880. 286. sz.; *Magyarország* 1879. 285. sz.; *Pesti Hírlap* 1879. 327. sz., 1880. 331. sz.; *Pesti Napló* 1879. 285. sz., 1880. 11. sz.; *Erdélyi Figyelő* 1880. 14. sz.; *Koszorú* III. (1880) 82. l.; *Közügy* 1880. 36., 37. sz.; *Vasárnapi Újság* 1880. 48. sz.; *Ország-Világ* 1880.; *Veszprém* 1881. 41–44. sz.; *Magyar Szemle* 1881. 234.; *A költők királya*, *Pesti Hírlap* 1879. nov. 28., 1. [Arany János ünneplése abból az alkalomból, hogy befejezte a „Toldi szerelmé”-t]; *Egy nagy irodalmi esemény*, *Pesti Napló* (reggel) 1879. nov. 27., 1–2. [Beszámoló a Kisfaludy Társaság üléséről, Arany János ünneplése a „Toldi szerelmé” című művének befejezése alkalmából]. Összességében elmondható, hogy tulajdonképpen csak a következő nemzedékek veszik sorra mindazokat a vitatható helyeket, melyeket már az előző is említett, s általában meg is rekednek ezen a szinten.

³⁰ Arany is írja előszavában: „[...] valami nagyobb történeti eseményhez, jelesül a nápolyi hadjáratához akartam támasztani, oly módon, hogy Toldi szerelme annak mintegy epizódja legyen: azért neveztem, általánosabb címmel, *Daliás időknek*.” ARANY, *Toldi szerelme*, 8.

³¹ Szili József egyenesen azt állítja, hogy a *Toldi szerelmének* legkiemelkedőbb alakja tulajdonképpen nem is Toldi, hanem szerelme, Piroska. „A *Toldi szerelme* legnagyobb alkotása nem a hősi érzelmvilága, hanem azé a nőalaké, aki *Toldi szerelme*.” SZILI JÓZSEF, *Arany János: Toldi (trilógia)*, Akkord, Budapest, 1999, 41. (Kiemelés eredetiben.)

³² „Arany nem röstellte a látszólag ragyogó vitézség képei közé mindenütt becsempészni azt a szkepszist, amellyel a történelmet immár illúziók nélkül figyelte.” SZÖRÉNYI LÁSZLÓ, *Epika és líra Arany életművében* = *Uő.*, „*Multaddal valamit kezdeni*”, Magvető, Budapest, 1989, 185.

Hogy az eddig felvetett kérdések milyen műfaji sajátosságokat eredményeztek, az leginkább a műfaji divergencia fogalmával írható le. Arany előszava többféle műfaji elnevezéssel él, a következő sorrendben: költemény, eposz, mese, népies epopoeia, epopoeia, költői beszély, verses regény, és ehhez kapcsolódik még az alcímbe jelzett műforma is, az elbeszélés. Az összes felsorolt műfaj együttes jelenléte valószínűsíthetően csak (ön)ironikus felhangokkal képzelhető el, az előjáróbeszéd narrációjához híven, s ennyiben már artikulálni látszik a romantikus irodalomszemlélet későromantikus-modernizáló reflexióját.

Az elsőként említett műfaj kapcsán megállapítható, az eposzi forma meghatározó esztétikai kérdés volt mind a korszakban, mind Arany János munkásságában. August Wilhelm Schlegel köztudottan már az 1700-as évek végén³³ hanyatló művészi formának ítélte a modern eposziát. A korszak irodalmi vitáiban mindenestre jelentős helyet foglalt a műfaj anakronizmusának vagy korszerűségének a dilemmája. Magyar nyelvterületen ezek a kérdések szintén felmerültek, és a 19. század elején számos, egy-két kivételtől eltekintve, ma már nem kifejezetten ismert és értékelhető alkotás született, főleg a századelőn felerősödő nemzeti érzések következtében,³⁴ amelyhez a kezdet – ami tehát ebben az értelemben valóban nem létezett – megalkotásának vágya párosult. E művek néhány évtized múltán elvesztették fontosságukat, elsősorban didaktikus szándékuk miatt, illetve annak jeleként, hogy a bevezetőben tárgyalt törekvések megvalósítására *bizonyos szempontból* kevésbé volt alkalmas az eposz műfaja.³⁵

³³ Jellemzőiként felsorolt ismérvek között megtalálhatók a csodálatos és egyben heroikus elemek, a zárt szerkezet, az allegorikus alakok és a retorikusnak tekintett elbeszélői pozíció is. Vö. SCHLEGEL–SCHLEGEL, *I. m.*, 515–612.

³⁴ Aranyrákosi Székely Sándor: *Székelyek Erdélyben*; Czuczor Gergely: *Az augsburgi ütközet*; Debreczeni Márton: *Kijóvi csata*. Legjelentősebb Vörösmarty (mű)eposza a honfoglalásról: *Zalán futása*.

³⁵ A problémakör elméleti szinten irodalmi vita formájában került terítékre egy 1839-es, Szontagh Gusztáv által írt cikk (*Blair Hugo retorikai és esztétikai leckéi*) következményeképpen. A Szontagh által képviselt álláspont arra vonatkozott, hogy kora írói sajnálatos módon nem foglalkoznak eleget az eposz kérdésével, és főképp drámai tehetségeiket csillogtatják. Toldy Ferenc válasza (*Eposzi és drámai kor. Drámai literatúránk jelen állapotjáról Szontagh Gusztáv ellen*) azt fejtegeti az olvasóknak, hogy az eposz kora immáron végérvényesen lejárt, és a dráma korát éljük, ami leginkább már nem egy adott közösség helyzetét és múltját tárgyalja, hanem az egyes ember kérdései felé fordul. Toldy véleménye szerint egy műfaj korszerűsége leginkább a közvetlen hatás meglétében keresendő, vagyis abban, hogy egy mű hogyan tud kapcsolatot kialakítani a közösség életével. Eszmék szintjén már nem az eposzt jelöli meg kiindulópontként, hanem a Bibliát, és arra hivatkozik, hogy vallási elvek tekintetében már máshova fordul az értelmezőközösség az addigiakhoz képest. Későbbi írásaiban aztán mégis azt fejtegeti, hogy soha nem lehet elvetendő tematika és költői szándék egy nemzeti eposz, hősköltemény megalkotása, és ő maga is fájjalja, hogy az eposzírók elhallgatásra ítéltettek. Így válik érthetővé, hogy Arany Jánostól miért várja és miért szorgalmazza Toldy Ferenc egy nemzeti eposz megírását. A vita részletes ismertetését lásd DÁVIDHÁZI, *Hunyt mesterünk*, 115–128.

E műforma kapcsán Bahtyinnak *Az eposz és a regény* című tanulmányát³⁶ felidézve megfigyelhető, hogy abban a szerző szembeállítja az eposz zárt és időben befejezett világát a regény jelennel való érintkezésbeli képességével,³⁷ az utóbbi feltételezi, hogy a szövegekben megjelenik az esetlegesség, a kiszámíthatatlanság tényezője, és ezáltal lehetőség nyílik többféle világnézet megjelenésére a műben. Az eposzban érvényesülő *abszolút múlt*³⁸ azonban nemcsak a jelen idejét választja el véglegesen a múlttól, hanem az énekmondót is hermetikusan elzárja a megénekelt korszaktól, illetve annak történéseitől. S mivel ez a határ feloldhatatlannak bizonyul, a jelen gyakorlatilag átpoétizálhatatlannak tűnik az eposzi forma felbontása nélkül, hiszen ennek hiányában mindez a romantika törekvéseivel szöveges ellentétben állna.

Arany állásfoglalásáról első látásra azt lehetne állítani, hogy a nemzeti eposz mellett szóló érveket támogatja. Annyi bizonyos, hogy a korszakban sokan és sokféle oldalról igyekeztek Arany írói pályáját ilyen területekre irányítani, valójában azonban ő maga fenntartásokkal viseltetett a népeposz gondolatával szemben³⁹ annak ellenére, hogy epikus természetűnek minősítette műveinek jelentős hányadát.⁴⁰ Azt, hogy Arany pontosan milyen jellemzőket sorol az (nép)eposz műfajához, 1847-ben így fogalmazza meg: „Egyébiránt nálam van nép epos: az Ilias és Odyssea. Nem egyebek ezek egyszerű – tej mézzel folyó, népi költeményeknél. Bennök az egyszerűség a költői fenséggel párosulva van, s ha nem ez a népi költemény feladata, úgy nincs róla helyes fogalmam.”⁴¹ A „tej mézzel folyó” szókap-

³⁶ Mihail BAHTYIN, *Az eposz és a regény = Az irodalom elméletei*, III., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1997, 27–68.

³⁷ Lukács György is hasonló véleményre jut: „A regény annak a korszaknak az epopeiája, amely számára nincs már érzékletesen adva az élet extenzív teljessége, amely számára az értelem immanenciája problémává vált, és amelynek érzülete mégis a teljességre irányul.” LUKÁCS György, *A heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete. Ifjúkori művek*, ford. TANDORI Dezső, Magvető, Budapest, 1975, 515.

³⁸ „Az eposzi múltat nem hiába nevezzük abszolút múltnak; mint egyben (hierarchikus) érték-múlt is, meg van fosztva mindenfajta viszonylagosságtól, azaz meg van fosztva azoktól a fokozatos, tiszta idő-átmenetektől, amelyek összekötnék a jelennel. Abszolút határ választja el minden következő időtől és mindenképp előtől attól az időtől, amelyben az énekmondó és hallgatói találhatók. [...] Megsemmisíteni ezt a határt annyi, mint megsemmisíteni az eposz mint műfaj formáját.” BAHTYIN, *l. m.*, 41.

³⁹ „nem chimaera-e nép-epost gondolni?” [Arany János Szilágyi Istvánhoz, 1847. április 2.] ARANY János *levelezése 1852–1856*.

⁴⁰ Benedek Marcell ennél szélsőségesebben fogalmaz: „Nem vette tudomásul, hogy az eposz kora lejárt s hogy az ő epikus természetéhez illő vágyakozás anakronisztikus, időszerűtlen. Ott lebegtek szeme előtt a germán hősmonda alakjai, jól ismerte Homéroszt s úgy érezte, hogy a magyar történelem viharai nem engedtek kifejlődni, vagy elvesztésre ítélték egy olyan műfajt, amelyre más nemzetek büszkén tekintenek vissza.” BENEDEK Marcell, *Arany János*, Gondolat, Budapest, 1970, 124.

⁴¹ ARANY *levelezése 1828–1851*, 77.

csolat felfejtésénél világosan látható, ha ez a mindennapi szóhasználat részét is képezte, egyértelmű utalás az eszményi állapotra; viszont nem Hésziodosz, hanem Ovidius művét idézi meg, s a Biblia jó néhány passzusát, amely azonban szintén nem az Édenkert leírásánál, hanem Kánaán földjének jellegzetességei között szerepel.⁴² A homéroszi világképpel való hasonlóság alapján megállapítható, hogy a Toldi-trilógia tart valamiféle kapcsolatot a homéroszi eposzokkal,⁴³ így az általunk tárgyalt aranykor képzetekkel is.⁴⁴ Ugyanakkor észrevehető, hogy az eposzi kellékek mellőzése,⁴⁵ illetve nem közvetlen módszerekkel történő alkalmazása már a *Toldiban* és a *Toldi estéjében* tetten érhető, és a *Toldi szerelme* ezen a téren is további változást jelez majd a korábbi állásponthoz képest.

A költemények bevezető részleteit, tehát a prepozíciót olvasva ugyanazzal a megfogalmazással találkozhatunk a *Daliás idők* és a *Toldi szerelme* szövegvariációiban: „Visszanéz a magyar, sóhajtva néz vissza, / Te dicső hajdankor! fényes napjaidra; / Szomorú tallóján ősi hírnevének, / Hej! csak úgy böngéz már valamit – mesének.”⁴⁶ Első látásra a múltnak mint valamiféle dicsőséges időszaknak

⁴² „Itt a folyók tejjel folynak, nektárral amott, és / méz csordul sárgán a homályos tölgyfaodukból...” Publius OVIDIUS NASO, *Átváltozások. Metamorphoses*, Európa, Budapest, 1982, 113. „Le is szállok, hogy megszabadítsam őt az Egyiptombeliek kezéből és felvigyem őt arról a földről, jó és tágas földre, téjjel és mézzel folyó földre, a Kananeusok, Khitteusok, Emoreusok, Perizeusok, Khivveusok és Jebuzeusok lakóhelyére.”; „Mert negyven esztendőig jártak Izrael fiai a pusztában, mialatt elemésztették a hadakozó férfiaknak egész népsége, a kik Egyiptomból jöttek vala ki, mivelhogy nem hallgattak vala az Úr szavára; a kiknek megesküdt az Úr, hogy nem látatja meg velök a földet, a mely felől megesküdt vala az Úr az ő atyáiknak, hogy nékünk adja azt a tejjel és mézzel folyó földet.” 2Móz, 3,8.; Józs 5, 6. *Szent Biblia*, ford. KÁROLY GÁSPÁR, Budapest, 1992.

⁴³ A két homéroszi eposz természetesen nagyon különbözik egymástól, s talán ezért figyelhető meg az, hogy az *Iliász* és *Odüsszeia* Vergilius *Aeneis*ének szerkezetén keresztül mutatkozik meg Arany trilógiájában: „Az egész kompozíció alapjául az *Aeneis*t vette: mint ahogyan Vergilius eposzának első fele a római *Odüsszeia*, a második fele pedig a római *Iliász*, ugyanúgy Arany *Toldijában* az első hat ének tartalmazza Toldi bujdosását, a második hat ének a diadalmas harcot, amelyben visszaserzi becsületét, és meghódítja a király kegyét.” SZÖRÉNYI, *I. m.*, 167.

⁴⁴ „A főhősnek legfőbb, legáltalánosabb vonásaiban felvázolt alakja tehát a valódi eposz néhány jellegzetességének megközelítő felújításáról vall. [...] Arany művében [Toldi] csaknem teljes mértékben egy homéroszival rokon világkép öltött formát.” TAMÁS ATTILA, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 1998², 22., 52. Ezen túl a trilógia első darabját úgy értelmezi, hogy tulajdonképpen eposzról beszélhetünk, csak mindenféle „sallangtól mentes” változatban. Vagyis az irodalomtörténész szerint az eposz nem a műfaji kellékek miatt lesz az, ami, hanem egy olyan világkép felvázolása által, mely leginkább egy minden nemzet identitásához szükséges narratíva felállításával azonosítható; ebből a szempontból a *Toldi szerelme* valóban problematikus módon köthető csak az eposz műfajához. Vö. *Uo.*, 21.

⁴⁵ „Nem véletlen, hogy ő [Arany János] találóan nem a maguk idején természetes, benső szükségből kialakult, de időközben holt sallanggá vált ún. „eposzi kellékeket” tartja jellemzőnek a homéroszi remekművekre [...]” VOINOVICH GÉZA, *Arany János életrajza*, II., MTA, Budapest, 1929–1938, 44.

⁴⁶ ARANY, *Toldi szerelme*, 11., 319.

a felidézése fogalmazódik meg, a következtetés azonban ettől eltérő lehet, ha az egyes szövegváltozatokat vizsgáljuk, hiszen a korábbi változatokban rögtön Toldi alakjára tér át a narrátor,⁴⁷ míg a végsőben személyessé teszi a múlt felé tekintést, vigaszt fordulván vissza.⁴⁸ Azaz a történet témamegjelölése nemcsak egyfajta felidezés, melyben a vélt hőskor énekeltek meg, hanem személyes vigasztalásul is szolgál a narrátor jelenéhez; ez pedig közelebb is vonhatja az olvasót a szöveghez.

Sajátos invokációként tartható számon a *Toldi szerelme* hetedik énekének harmincegyedik strófája: „Oh, ha ecsetem most méltó lenne rátok, / Lajoshoz sereglő régi nagy családok! / Összefoghatnálak egy bűbajos körben, / Hol magát az utód lássa, mint tükörben! / De sem a képírot süker nem biztatja, / Sem az idő és hely mostan ki nem adja”.⁴⁹ Vagyis nemcsak egy dicső kor, de egy eposzi kellék megidézése is megtörténik, méghozzá úgy, hogy a forma magához az eposzi kellékhez, az invokációhoz lesz hasonlatos. A felidezés azonban nem járhat teljes sikerrel, a narrátor a nem megfelelő időre és helyre hivatkozik, ami önreflexív olvasat esetében vonatkoztatható akár a szöveg megírásának körülményeire is, melyeket az előszó tárgyalt. Vagyis az elbeszélő, bár tisztában van a szituáció problematikusságával és annak sikertelen kimenetelével, mégis azzal a formával él, aminek az időszerűtlenségét tárgyalja, így erősítve meg és egyben ásva alá saját szövegrészletének működését.

Ugyanez mondható el az utána következő enumerációhoz hasonló részről is, ami hiába van seregszemleként elővezetve, annak csak halvány utánpótlás lehet, hiszen már az invokáció tájékoztatta az olvasót, hogy tükörképként sem szolgálhat az utókor számára. Vagyis úgy tűnik, hogy a nemzeti identitás, a történelmi narratíva ilyen megalkotása nem működőképes többé, de legalábbis szkeptikus hangon értekezik róla a narrátor. Az elbeszélő azonban nemcsak lebontja saját szövegét, hanem fel is építi: képírónak mondja magát, és ehhez hüen képeket vázol fel, hiszen a családnevekhez minden esetben a címerükön található ábrákat jeleket társítja, illetve a család címeréből vezeti le a jövőjük, azaz haláluk vagy életük kimenetelét: „Címerül egy rózsza hat levelét hozta, / Benne pajzs, fehérre, feketére osztva. / Mit jelent e két szín, mi jóslata ennek? / Ember! a sors útját mondd véletlennek: / Két mező fekete, ugyanannyi tiszta: / E négy bajnok közzül kettő nem tér vissza.”⁵⁰ Olyan értelmekkel ruházza fel a címer elemeit, melyek

⁴⁷ „Én is visszanézek, el-elképzelődöm, / Toldi jut eszembe, régi ősmérsőm; / Látok győzedelmes nagy királyt és szép hont, / Krónikám ezekről ilyen éneket mond.” *Uo.*, 11., 319.

⁴⁸ „Engem is a bánat megviselvén zordul, / Vigasztért hő lelkem a múltakba fordul; / Azokkal időzőm, akik másszor voltak: / Mit az élet megvon, megadják a holtak.” *Uo.*, 11.

⁴⁹ *Uo.*, 147.

⁵⁰ „A címer is egyfajta arcot fordít felénk, de nem egy individuális, hanem egy dinasztikus és genealogikus arcot. [...] a címerpajzs esetében nem a *test képéről*, hanem a test jeléről van szó, amelyet a heraldikai absztrakció szintjére emeltek, és ami nem egy individuumot, hanem egy családi vagy

egyrészt az adott család identitását jelképezik, másrészt önmagukon túlmutatva azok múltját és jövőjét – vagyis voltaképp a saját sors mintázataként is értelmezhetők.⁵¹ Így nem csupán jeleket, de tulajdonképpen allegóriákat is olvas, hiszen az ábrák értelmezése révén valamely eltérő tartalomra történik utalás. A *Toldi szerelme* eposzi kellékeiről tehát egyfelől elmondható, hogy Arany többi művével párhuzamba állítva mennyiségileg a legtöbbet tartalmazza, miközben jórészt e kellékek működésének lehetetlenségére hívja fel az olvasó figyelmét,⁵² másfelől úgy tűnik, hogy ezek révén az allegorikusnak nevezett értelmezés előtérbe vonása történik meg, ami „mindenekelőtt a saját eredetétől való eltávolodását jelöli, s lemondva az időbeli egybeesés nosztalgikus vágyáról, nyelvét eme időbeli különbség révén keletkezett üres térben teremti meg”.

Az eposz kapcsán érdemes felvetni a természet elbeszélésének formáját is a *Toldi szerelmében*, hiszen az aranykor képzete – az édenkerti állapot – magában foglalja az ember és környezete harmóniáját. A *Toldi* szövegében a főszereplő és a természet összhangja figyelhető meg, Toldi érzelmeinek változását a külvilág antropomorf alakzatai hűen követik. A nádas például, ahol a hős bujdosni kényyszerül, egyszerre a metaforája Toldi zaklatott lelkivilágának és egyúttal menedékként is szolgál számára. A *Toldi szerelmében* e kapcsolat szertefoszlik,⁵³ sőt az olasz vidékek ábrázolásában a couleur locale igen kevésbé látszik érvényesülni.⁵⁴ A „helyi szín” eltűnése azért lehet sokatmondó, mert a romantika saját zálogaként tekintett rá, vagyis a kultúra és a művészet örökségét látta benne. A romantikus hagyomány e fontos jellegzetessége tehát már inkább hiányként van jelen,

területi leszármazás hordozóját tüntette ki, tehát egy rendi hovatartozást jelképező testet határozott meg.” Hans BELTING, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. KELEMEN Pál, Kijárat, Budapest, 2003, 133–134., 138.

⁵¹ A poétikailag egyébként is nehezen kivitelezhető deus ex machinához köthető részeknél például Arany szinte teljesen más szövegszervező eljárásokhoz nyúl. Vö. az 57. lábjegyzethez tartozó idézettel!

⁵² Paul DE MAN, *A temporalitás retorikája = Az irodalom elméletei*, I., szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor, Pécs, 1996, 31.

⁵³ Ahogy, többek között, Nyilasy Balázs is észrevételezi: „A *Toldi* bensőséges lelkisége, a megvalósulni, kiteljesedni akaró személyiség életprobléma-megjelenítése innen hiányzik, és hiányzik a nagy harmóniavízió is: ember és természetvilág, ember és környezetvilág egysége.” NYILASY Balázs, *Arany János*, Korona, Budapest, 1998, 63. A képzelőerő és a természeti tárgyak megjelenítése kapcsán Paul de Man így fogalmaz: „Gazdag képvilág, amely a természeti tárgyak hasonló gazdagságával párosul, az imagináció tematikája, amely a természet tematikájához kapcsolódik szorosan – ez az alapvető kettősség jellemzi a romantika poétikáját.” Paul DE MAN, *A romantikus kép intencionális szerkezete* = Uő., *Olvasás és történelem*, Osiris, Budapest, 2002, 119.

⁵⁴ „*Toldi szerelmében* az olasz vidékek rajza kissé elmosódott, kevés olaszos szín, kevés couleur locale van bennük.” KÉKY Lajos, *Tanulmányok Arany János epikájáról*, Franklin-Társulat, Budapest, 1917, 18.

és az idilli állapotokat tükröző,⁵⁵ az ember és természet szoros összefüggéseit témává emelő szövegrészek is elmaradnak. A romantikus természetfelfogás szerint ugyanis a szemlélő és tárgya⁵⁶ eggyé válhat, vélt harmóniájuk pedig elsősorban az ember által felruházott képzetek révén valósul meg, nem mellőzve némi önkényességet sem. A *Toldi szerelmének* szövege már nem tud feltételezni ilyen állapotokat, annak csak hiátusát képes jelezni azzal, hogy jobbára elhagyja a tájleíró részeket (különösen a nápolyi hadjárat helyszíneinél) és kiiktatja a szemlélő és szemlélt közti viszonyt.⁵⁷

Arany János érdeklődése természetesen nem kizárólag a homéroszi eposzokra korlátozódott, hiszen legalább ugyanilyen jelentős a korban az *Osszián énekeinek* hatása, s ezért James Macpherson szövegeinek erőteljes befolyásával is számolni kell. A magyarországi Osszián-recepciót vizsgálva megállapítható, az *Osszián énekei* a korai időszakban még éppúgy a hazafias érzelmek megjelenésével látszottak összefonódni,⁵⁸ mint az eposzhoz kapcsolható új kezdet megteremtésének igénye, hiszen a nemzeti múlt sajátként való értelmezésével társultak. Az elbeszélői pozíció szempontjából azonban gyökeres változás mutatkozik, hiszen a narrátor jelene ez esetben már nem választható el az elbeszélte múlttól: a sajátként felfogott „ősi” ugyanis csak ebben a formában képes a jelennel való párbeszédre.⁵⁹

Mindez a *Toldi szerelmének* poétikai jellemzőit tekintve összefügghet a 19. század fontos műfajával, a kezdetekben Byron és Puskin nevéhez köthető verses regénnyel.⁶⁰ A Toldi középső részének forrásgyűjtésének idejére tehető a byroni

⁵⁵ A Gessner nyomán divatba jött idill, pásztoridill műfajától állítólagosan Arany maga is igyekezett elhatárolódni. Vö. ARANY, *Zrínyi és Tasso*, 298–383.

⁵⁶ Ennek a tárgyszerűségnek ad különösen nagy hangsúlyt Földényi F. László egyik tanulmányában. Vö. FÖLDÉNYI F. László, *A kettéhasadt természet = A romantika, Világkép, művészet, irodalom*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – HAJDU Péter, Osiris, Budapest, 2003, 21–31.

⁵⁷ „A romantikus gondolkodás és romantikus költészet néha annyira közel került ahhoz, hogy teljesen átadja magát a tárgy iránti nosztalgianak, hogy nehézzé vált különbséget tenni tárgy és kép, képzelet és percepció, expresszív és megalapozó, illetve mimetikus és szó szerinti nyelv között.” DE MAN, *A romantikus kép...*, 124.

⁵⁸ Vö. Gabriella HARTVIG, *Ossian in Hungary = The Reception of Ossian in Europe*, szerk. Howard GASKILL, Thoemmes Continuum, London, 2004, 226. Jerome McGann is a nemzeti identitás kérdésével kapcsolja össze az *Osszián énekeinek* a korszakban kiemelt fontosságát. Vö. Jerome MCGANN, *The Poetics of Sensibility. A Revolution in Literary Style*, Clarendon – Oxford UP, Oxford – New York, 1998.

⁵⁹ A *The War of Inisthona* néhány sorában például a beszélő önmagát énekli meg: „Kellemetes álmok szállanak le hangjain, / S koválygva lebegnek már körüllem. / Maradjatok távul, vadászat gyermek! / Ne háborítsátok meg nyúgodalmamat. / A régi idők agg énekesse / Nagy ősivel múlat, / Az elő-világ fejedelmivel!” BATSÁNYI János, *Verseik*, s. a. r. KERESZTURY Dezső – TARNAI Andor, Akadémiai, Budapest, 1953, 211.

⁶⁰ Az előbbi műveit Arany maga is olvasta: „Elég sok időt töltött könyvei közt is; írogatott, Byront olvasott, anyagot gyűjtött a *Toldi* középső részéhez.” BARTA, *I. m.*, 77.

művekkel – azon belül is a *Don Juan* szövegével – való ismerkedés, amit persze Arany majd a *Bolond Istók*ban fog véglegesen kamatoztatni. A verses regény egyik jellegzetessége, hogy szövegének előadásmódját sokszor tarkítják elbeszélői kiszólások és reflexiók, ami érzékelhető már a *Daliás idők* dolgozataiban, ahol egyre növekvő mennyiségben fedezhetők fel a byroni típusú kitérések.⁶¹ Ha a *Toldi szerelmének* betéteit tekintjük – gondolva itt elsősorban az elbeszélő lányának halálát vagy a karlsbadi gyógyvizeket megéneklő strófákra⁶² –, akkor elmondható, hogy azok már szinte teljesen egyenértékűek a *Bolond Istók* szubjektívnek szánt elbeszélői reflexióival. A narrátor lányának halála, annak gyermekének a baljóslatú névazonosság miatti említése, s az élet-halál ellentétpárnak egyfajta feloldására való törekvés („Nyílt szív, ajak és arc, nevető nagy kék szem... / Róla vetett árnyék: de nem ő az mégsem.”)⁶³ a *Toldi szerelmében* szereplő Piroska álhalálának poétikus másává válik. A hőforrást említő strofa szintén az elmúlás, az egyéni hanyatlás felől közelít a megénekelte tárgyhoz: „Ötszáz évvel utóbb – vagy igen, már többel, / Sokat ábrándozott egy beteg ősz ember; / Megáldotta vizét nagy jótéteményért, Ha nem új életért, új élet-reményért, / S ha valaha célhoz bír jutni ez ének: / Köszöni e forrás csuda hévvizének.”⁶⁴ A múltat megéneklő narrátor tehát már nemcsak tematikai szinten nem azonosul tárgyával, de az elbeszélés jelenének bevonásával teljesen más értelmezői perspektívák érvényesítésére törekszik. Ugyanez a jellegzetesség figyelhető meg kisebb formák esetében is, hiszen a *Toldi szerelmének* szövegében a zárójeles részek szinte kivétel nélkül értelmezhetőek egy saját történet elbeszélésének, illetve az olvasónak tett szerzői kiszólásnak is: „Ott van a Szigettó, ma ugar, vagy pázsit, / (Noha én is szedtem

⁶¹ „[...] a *Daliás idők* első dolgozatában (nem teljes összhangban a felvett epikus perspektívával) már egészen byronias kitérésre is akad példa. Az I. ének kezdete még a *Toldi* személyességére emlékeztet: »Én is visszaézek, el-elnézéldöm, / Toldi jut eszembe, régi ismerősöm.« A IV. énekben erősen lírai kitérő szerepel: Visegrád, Visegrád! Hol van régi fényed? / Magas fellegrád, parti építményed? / De mi haszna borong rajta képzeletem: / Sirató dalommal fel sem építhetem. A *Daliás idők* második dolgozata byroni modorban, aktualizáló módon alkalmazza a személyes előlépést, amikor a kortársi magyar nemességhez fordul: De ti, kiknek ósét a dal édes gondja, / Nem hízelődő verssel koszorúba fonja: / Felhat-e hozzátok ez egyszerű ének / Egyszerű kebléből a nép emberének?! / Vagy hazai dalra fületek már gyenge, / S nem halljátok, ámbár nevetek zöngje! ... / Sír a lélek bennem, – és a mai kortul / Vigaszképpen a múlt dicsőséghez fordul.” IMRE László, *A magyar verses regény*. Akadémiai, Budapest, 1990, 190–191.

⁶² „*Piroska*... ez a név! jaj nekem, ez a név! / Hogy tipra keresztül egy boldogtalan év / S közel a másíknak fele is már rajtam, / Mióta e dalra kulcsolva van ajkam! / Még az se merészelt – a *panaszos* ének / Enyhületet hozni az apa szívének: / Egy szomorú köre ült szárnya-szegetten / S néma didergéssel gubbaszta felettem. / Piroska! leányom kis árva leánya! / Kedvesem egyetlen kedves maradványa! / Ki neved a költő álmaiból vetted, / Anya így szólítván, csecsemő-született: Baljóslatú névvel jöttél te világra!” ARANY, *Toldi szerelme*, 110.

⁶³ Uo., 111.

⁶⁴ Uo., 204.

vadréce-tojásit.”; „Hej! Pedig annak most (Anikó nem tudja) / Nem is arra véggel a szekere rúdja”; „Mezteleníté széles erős vállát, / (Fürtös barna haját, fekete szakállát / Még a barátok közt lenyiratta bőrig) / S ostorozá testét a húsig, a vérig”.⁶⁵

A már említett ossziáni pozíció lesz az, amely az elbeszélés-technikai sajátosságokat leginkább fel tudja mutatni, időről időre felülírván az eposz zárt formai eljárásait, hiszen összehasonlítási alapot szolgáltat – a történelmi, filológusi magyarázatok mellett, melyek szintén Macpherson szövegének jellemzői – az elbeszélő múlt és az elbeszélő jelene között. Az – ehelyütt az elbeszélő és tárgyának vágyott egységeként értelmezett – aranykor így viszont kizárólag egy letűnt időszak ismérve lehet, újbóli létrehozása a reflexív retorikai beszédmód okán gyakorlatilag lehetetlennek bizonyul.

Arany előszavának műfaji meghatározásai mentén továbblépve a *mesére* szükséges röviden kitérni. Ez a műfaji felvetés azért is lehet különleges Arany műve kapcsán, mert a szerző a következőképp fogalmaz *Naiv eposzunk* című értekezésében: „E prózai előadású költemény, melyet népmesének hívunk, nem regénye a népnek, hanem valóságos *eposza*: benne a hőst segítő vagy gátló csodás hatalmak az eposz gépezetének (*machina*) felelnek meg.”⁶⁶ Ezért a műfaji jellegzetességek kicsit másféle intencióval jelennek meg; meseszámok találhatóak például a *Toldi szerelmében*, de mindig csak a sejtetés, a hangulatkeltés szintjén: „Három nap bolyonga. Harmadnap estenden / Megállott egy falu végén, hogy pihenjen”; „Hallgatom a *három nyárfa* ezüst lombját, / S tanulom, amelynek tanui, a mondát”.⁶⁷

Toldi alakjáról látható, hogy nem tipikus mesehősként szerepel a *Toldi szerelmében*, ellentétben a *Toldival*, ahol bár Toldi elköveti a gyilkosságot, vagyis a bűnt, a szöveg mégis indokolhatóbbnak érezteti tettét,⁶⁸ hiszen a második rész Toldijának megítélését az elbeszélői kitérők sokkal inkább befolyásolják. Így a megbocsátás aktusa is érvényes lesz a *Toldiban*, vagyis Lajos király ítélete a mű végén valóban felmentéssel tud szolgálni a hősnek, noha a feloldozás még itt is isteni attribútum lesz. Ahogy már említettük, ugyanez nem mondható el a trilogia második részében szereplő Toldiról: bűne, mellyel Piroskát és saját magát is tragikus helyzetbe sodorja, semmilyen erkölcsi horizontról nem menthető fel. Pontosabban fogalmazva ez a horizont lesz az, ami áthelyeződik egy sokkal determinál-

⁶⁵ Uo., 115; 178; 179.

⁶⁶ ARANY János, *Naiv eposzunk* = ARANY János, *Prózai művek*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 222–223. (Kiemelés az eredetiben.)

⁶⁷ ARANY, *Toldi szerelme*, 12., 114.

⁶⁸ Erre a dramaturgiai és szövegszervezői bravúrra elsőként Kemény Zsigmond hívja a figyelmet: „Ha ő kevesebb ügyességgel motiválta volna Toldi tettét, akkor fellázadna érzésünk [...]. Viszont ha Arany csupán egy hajszálnyival inkább motiválta volna Toldi gyilkosságát, akkor a beszély kifejlődésének árt vala.” KEMÉNY Zsigmond, *Még néhány szó a Toldi-ról* = Uő., *Élet és irodalom. Tanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1971, 367.

tabbnak tűnő világszemléletbe, amelyben a megbocsátás már nem következhet be a trilógia első darabjában olvasottakhoz hasonlóan. Toldi mesehősként elbukik saját tette miatt, és nemcsak feloldozása, de felmentése is igencsak kérdéses, noha a vezeklés tanához és a pusztában bolyongó hőshöz híven mindent megtesz bűne eltörléséért.⁶⁹ Ezzel kapcsolható össze az a szövegrész, amelyben Toldi a szerzetesi élethez kapcsolódni kívánva beáll egy kolostorba dolgozni. A barátok – mint lassan Toldi számára is világhosszú válik – egy számár nevét adják neki: „A megtérő szándék, (nevedet nem kérdem): / S mivel egy hű szolgálk közelébb meghala, / Ám légy te, helyette, a fráter Mikola. [...] De mikor megsejté, ki volt e »Mikola«? / (Hegyre a barátok vízhordó számara)”⁷⁰ A teherhordó állapot egyrészt bibliai kontextusokat idéz fel, ami Toldi számára kedvező is lehetne, hiszen a számár a keresztény vallási struktúrában kiemelkedő helyet kap. Másrésztől az állati lét több ízben is volt már Miklós jellemzője, a *Toldi*-ban a bika erejének és attribútumainak metaforikus átvitelében volt megfigyelhető ugyanez.⁷¹ Ugyanakkor ennek a résznek a végén Toldi mégis menekülni kényszerül, vezeklése tehát nem zárul sikerrel. A Jó és a Rossz harca így már nem végződhet egyértelműen a Jó győzelmével, annak ellenére, hogy párharcukat leírja a szöveg. Vagyis Arany ugyanazt az elvet követi a mese műfajának evokálása során is mint az eposzéban: a formák felidéződnek, de relevanciájuk már nem azonos síkban mozog velük, mivel poétikailag maga a szöveg lehetetleníti el működésüket. A meséhez hozzátartoznak a csodás elemek is, amelyeket a *Toldi szerelmében* Pejko, a legváratlanabb pillanatokban felbukkanó ló képvisel, aki mindvégig híven szolgálja gazdáját: „Történt, mikor egy szép ligeten menének, / (Csuda volna, ha nem megesett történet), / Paripa-nyerítés vihog egy bokorbul: / S Toldinak a Pejko csak elibe fordul. / Nyerge azonmódon, s minden egyéb szerszám, / Kétkéz kardja is ott lóg vala nagy pajzsán; / Bántani (oly vad volt) száz brátye se merte: / »Ember vagy!»

⁶⁹ A különbségre irányíthatja a figyelmet Szilágyi Márton tanulmánya is a *Toldiról*, melyben meggyőző érvekkel támasztja alá a trilógia első darabjában működő Gondviselés szerepét. Ennek megváltozása igencsak szembetűnőnek látszik a *Toldi szerelmében*. Vö. SZILÁGYI Márton, „Köszönöm az Isten gazdag kegyelmének”. *Arany János: Toldi*, Alföld 2005/12., 85–97.

⁷⁰ ARANY, *Toldi szerelme*, 165–166. Ezen ponton a trilógia egysége is megerősítettnek látszik, hiszen az első részben szereplő cseh vitéz szintén Mikolának hívják (azaz Miklósnak), a morál megsértése pedig szintén egy lovagi szabály felrúgásával történik. A (név)azonosság a valódi-ál egybekapcsolásának képzetét erősítheti. „A cseh vitéz halálát végsősoron saját, a lovagi párbajködöt felrúgó immoralitása okozza: azzal, hogy hátulról támadja meg orvul ellenfelét, erkölcsi értelemben meg is szűnik lovag lenni. Miklós ilyenformán igazságtevőként ölheti meg a csehet, ezzel »írva fölül« saját, korábbi emberölését. Ráadásul mindezt Istennek szentelt vitézként teszi meg, hiszen a párbajt helyettesítő kézfogas előtt ő (és csak ő) fohászkozik Istenhez, a megremült cseh vagyonát pedig adományként másnak, a temetőben látott özvegyasszonynak száná.” SZILÁGYI, „Köszönöm az Isten...”, 94.

⁷¹ A szövegrésszel mind Szilágyi Márton, mind Tóth Tünde részletesen foglalkozik. Vö. *Uo.*, 91–93.; TÓTH, *l. m.*, 279.

a hős mond, s csókolta, ölelte.”⁷² Pejkó figurája a hirtelen feltűnéseknek köszönhetően már-már mesebeli paripává változik, ugyanakkor az elbeszélő mégsem azonosítja vele szövegszerűen egy mesebeli táltos alakját.⁷³ S nyilvánvalóan nem lehet mellékes az sem, hogy míg az emberek adott esetben állati attribútumokkal rendelkeznek, addig Toldi az idézett szöveghelyen emberként való megnevezéssel véli leírhatónak lova viselkedését, még inkább elbizonytalanítva így az egyébként sem élesen meghúzott identitásbeli határvonalakat.

Arany három további műfajt említ előszavában: költemény, költői beszély és elbeszélés. Az első leginkább a már említett költői fantázia összefüggésében tárgyalható, vagyis a romantika által kitüntetett képzelőerővel, ami a transzcendens szférába történő beemelése által a vágyott egység funkcióját alkothatná meg. A vers műfajához köthetően lehetne megemlíteni azt az irodalmi kapcsolódási pontot is, amelyben Vörösmarty Mihály *Szép Ilonkájához* csatlakozik Arany szövege: a történet elején a Rozgonyi-házhoz érkező álruhás király ugyanis éppen olyan baljóslatú előkép, mint maga a Piroska név a későbbiekben – az álruha pedig egyértelműen előrevetíti nemcsak a tragikus végkifejletet, de azt is, hogy milyen módon oldható meg Toldi és Piroska szerelmének beteljesületlensége is. Vagyis a Vörösmarty-mű bevonása a *Toldi szerelmébe* nem csupán szoros intertextus, hanem értelmezhető egyfajta műfaji-poétikai kapcsolódási pontként is. Továbbá a műben szereplő költemény – a Zách-család történetét megéneklő rész⁷⁴ – is első-sorban ballada, ami azon felül, hogy csupán versbetétként szolgál, átmeneti formájával jól érzékeltetheti egyfelől Arany szkepticizmusát a „teremtő képzelet” egységesítő intenciójával szemben,⁷⁵ másfelől az esemény azon történelmi vetületét is érdemes figyelembe venni, mely szerint az Anjou-dinasztia egyik uralkodóját, a műben szereplő király apját, és egy negyedíziglen kiirtott család tragédiáját poétizálja át a beszélő – ez mindenesetre tovább erősítheti a dicső történelmi múltfelfogás egyoldalúságának képzetére tett szkeptikus állásfoglalást is.⁷⁶

A (költői) beszély a kor irodalmában igen tág műfaji keretnek számított. Éppen úgy használták a mai értelemben vett regényre mint a rövidebb epikus alko-

⁷² ARANY, *Toldi szerelme*, 97.

⁷³ „A korábbi heroikus elképzeléssel összeférő összes csodás elemet kiiktatta (tündérlány, lányrabló óriás), csupán leheletszerű célzást hagyott meg a táltosló-motívumra.” SZÖRÉNYI, *I. m.*, 184–185.

⁷⁴ ARANY, *Toldi szerelme*, 279–283.

⁷⁵ Hogy ennek milyen összetett jelentésrétegeit igyekezett Arany is megfogalmazni, az leginkább a *Zrínyi és Tasso* című tanulmányából látható: „[...] a »teremtő képzelet«, mellyel dicsekszünk, igazán szólva, nem »teremt« – nem hoz elő új képzeteket a semmiből; hanem az észrevett, megfigyelt régiekből rakja azokat össze: alkot.” ARANY, *Zrínyi és Tasso*, 302.

⁷⁶ „»Rossz idöket élünk, rossz csillagok járnak –« / Harsog bele hangja valamennyi szájnak, / Azután: »Megvirrad...« kezdik ama régít, / De Lajos ennek már nem várja be végít; / Hazatér bosszúsán, adja ki parancsba: / Hogy térdig a kobzost verjék neki vasba, / Régi baráttömlöc fenekére vessék, – / Úgy serti ez anyján megújult kisebbség.” ARANY, *Toldi szerelme*, 283.

tások megjelölésére, illetve az elbeszélő költemény megnevezésére,⁷⁷ tehát összességében a történetmondás egy-egy válfajára. E műfajoknál azonban nehéz lenne elvonatkoztatni attól a meglátástól, hogy éppen a történetmondás, vagyis az elbeszélhetőség mikéntje kérdőjeleződik meg a *Toldi szerelmében* – aminek alcíme nyilvánvalóan ezzel összefüggésben lett elbeszélés – és ezért az új kezdet poétikájának relevanciája legalábbis felfüggesztésre kerül, illetve műfaji eldönthetetlenséget, az előszóból kifolyólag pedig (ön)iróniát eredményez.

Úgy vélem, ez az eldönthetetlenség az egész művön végigvonul, és állandó „lebegő” mozgást eredményez, annak a már részben jelzett poétikai és motivikus eljárásnak köszönhetően, hogy az ál és a valódi folyamatosan egymásba csúszik. Az álruha például szinte az összes felbukkanó szereplő viselete lehet, magát Toldit pedig a szöveg jelentős részében nem „valódi”, hanem álruhás, bujdosó állapotában láthatjuk, mint ahogy Lajos királytól sem lesz idegen ez az öltözk; ezért is eldönthetetlen a kérdés, hogy Toldi alakja milyen megítélés alá kerül pontosan. Az irodalmi modernség ismérvei között hangsúlyos helyen található a szubjektum önazonosságának kétségbe vonása, s ennek fényében arra a meglátásra juthatunk, hogy Arany szövegében az énről való beszéd szintje a modernség irodalma felé nyit, amennyiben a szubjektum egységként való szemlélete a valódi és a látszat szétválaszthatatlansága miatt már megkérdőjeleződni látszik.

A legtágabb értelemben a felsorolt problematikus pontok összefoglalásaképpen tehát a különböző világnézetek és perspektívák egyfajta kevertségét említhetnénk.⁷⁸ Az előszó önreflexív ironikus olvasata és a főszöveg saját ellentmondásait

⁷⁷ A *Toldi* alcíme is ez lett (Vö. ARANY János, *Toldi, koszorúzott költői beszély XII énekben = Költői pályaművek melyeket MDCCCXLVII-ben koszorúzott és kitüntetett A' Kisfaludy-Társaság*, Beimel nyomtatása, Pest, 1847.), de Vajda János *Béla királyfija* (Vö. VAJDA János, *Béla királyfi. Költői beszély hat énekben*, Emich Gusztáv Könyvnyomdája, Pest, 1855.) vagy Kemény Zsigmond regényeinek kiadásai (Vö. KEMÉNY Zsigmond, *Ködképek a kedély láthatárán*, Emich Gusztáv Könyvnyomdája, Pest, 1853. [Kemény Zsigmond regényei és beszélei, 3.]) is ilyen műfaji megjelöléssel láttak napvilágot. *A magyar nyelv szótára* pedig szintén elég tág fogalomként határozza meg a *beszélyt*: „1) Általán valamely történet dolognak előadása, elbeszélése. 2) Művészeti ért. költői elbeszélés neme, melynek tárgyát valamely újdonság, adoma stb. teszi, s melyet az előadó vagy író sajátosságos, kedveltető modorban öszveszöve a szépészet szabályai szerint érdekessé tesz a hallgató, vagy olvasó előtt.”; a *beszélyíró* pedig: „Költő, aki beszélyeket szerez, ír.” *A magyar nyelv szótára*, II., szerk. CZUCZOR Gergely – FOGARASI János, Emich Gusztáv, Pest, 1862, 611–612.

⁷⁸ Emellett hangzanak el érvek a recepciótörténet későbbi szakaszaiban is, s szinte minden nagyobb monográfia vagy tanulmány megemlíti; Nyilasy Balázs például így fogalmaz: „a *Toldi szerelme* a *Toldi estjénél* jóval komplexebb, gazdagabb, de jóval *vegyülékesebb, divergensőbb* is. A különböző létszemléleti módok, valóságalkító gesztusok, műfaji sajátosságok interferálva, egymás jelentéslehetőségeit, művészi érvényesülését zavarva, korlátozva, kioltva keverednek benne.” NYILASY, I. m., 87. (Kiemelés az eredetiben) Imre László hívja fel a figyelmet egy ellentétes példára: „Sajátos és jellemző, hogy *Bolond Istók* majdnem olyan hosszan, több mint két évtizedig készült, mégsem sínylette meg a keletkezésnek ezt az elhúzódását olyan mértékben, mint pl. a

felmutató szerkezete azonban mintha inkább arra mutatna, hogy Arany műve nemcsak a romantikus történelemszemléletet, az új kezdet poétikájának elképzelését, de önmaga struktúráit és irányíthatóságát is képes tudatosan vállalt kérdések elé állítani.

Az aranykor – ahogy eddig is igyekeztem rámutatni – a *Toldi szerelmében* több szinten értelmezendő jelenségegyüttes. Vonatkozik elsőként a szöveg történelem- és műtszemléletére: a múlt, már csak az új kezdet megalkotásának romantikus elvárása miatt sem, nem lehet hermetikusan lezárt és hozzáférhetetlen a befogadó és értelmező számára, továbbá a beszélő jelenének széttartása, dicstelensége, illetve ehhez a külső diskurzusokból érkező (személyes) dicsőséghez való ellentmondásos viszonya hatással kell, hogy legyen az általa megjelenített történelmi múltra is. A tárgyalt korszak – függetlenül most a történelmi referencialitás sérülékeny voltától – nem a megszokott klisék szerint kerül megformálásra, hiszen a király, az ő ősei, valamint a nápolyi hadjárat semmiképpen sem heroikusnak mondható időszaka nem az idealisztikus elképzelést támasztják alá. Ennek lesz tulajdonképpen párja Toldi személyes sorsa is, akinek bukása nem csupán hősként, lovagként, de emberként, szerelmesként is megtörténik.

A műfajok szintjén vonatkozhat az aranykor képzete az eposzra, amely a tárgy és az elbeszélő egységét képviseli a szövegben, s melynek lehetetlenségére nem csupán az eposzi kellékek önmagukat aláásó felidézései, de a számos más műfaj megjelentetése is felhívja a figyelmet. A nyelvi megformáltság szintjén sem folytatható a korszak által támasztott igény, tehát a narrációban, ezen belül is a narrátor helyzeteként is érzékelhető a hanyatlás – az aranykorból a vaskorba tartás – megjelenítése. Erre utal a szöveg számos pontja is, mely azon túl, hogy az ossziáni, vagyis az elbeszélő jelenéhez kötődő pozíció használatára enged következtetni, azt is jelzi, hogy a narrátor jelenében már a valamihez képesti hanyatlás érezhető. Mindez felveti az egyéni, a „[c]sak ez egy munkámmal igazán tartoztam”⁷⁹ személyes sorsvállalását is, mely a létrehozott művet egy elmúláshoz, egy köztes állapothoz köthető létszemlélettel hatja át.

Toldi szerelme. Részben azért, mert a szerkezetnélküliségével hivatkozó byroni műfaj meg sem kívánta az egységes átformaltságot, részben azért, mert mind az I., mind a II. ének zöme mégiscsak egy időponthoz (50-hez, illetve 73-hoz) köthető.” IMRE, *I. m.*, 69. Csűrös Miklós írása üdítő kivételként hathat, hiszen a szerző közös vezérmotívumok kiemelésére törekszik a heterogenitás vádjá nélkül: „Föltételezve, hogy a költemény heterogenitása csak látszólagos, és főként onnan ered, hogy a költői megismerés ezúttal olyan közös, egyetemes összefüggésekre irányul, amelyek különféle szférákban [...] egyaránt megnyilatkoznak és hatnak [...] E vezérmotívumok egyikét az inkognitó: az álruha, az álarc, a színlelés mozzanatában fedezzük fel” Csűrös Miklós, *Közeli-tések a Toldi szerelméhez* = *Uő., Költők, írók, mitológiaiak*, Felsőmagyarország, Miskolc, 2004, 15.

⁷⁹ ARANY, *Toldi szerelme*, 302.

Végszó

A hagyomány eredetként való értelmezéséhez képest a tradíció új kezdetének megalkotása a romantika egyik kiemelt poétikai törekvéséként tartható számon. A magyar irodalomban mindez az ősi eposz hiányával társult, tehát a nemzeti narratíva felállításához elengedhetetlennek bizonyult a kezdet poétikájának összekapcsolása egy több szempontból is kérdésessé vált műfajjal. A nehézségek elsősorban a műfaj időkezeléséből adódtak, hiszen az abszolút múlt – Bahtyin által is tárgyalt – fogalmával jelölt időszemlélet teljes mértékben elzárja a megénekelt múltat az elbeszélő jelenétől, s így a jelen átpoétizálására irányuló törekvés kevésbé valósulhat meg.

Az aranykor mítoszának újraalkotása tehát, ahogy említettük, több szempontból is összeköthető az eposz műfajával. Arany *Toldi szerelme* című műve mindennek már olyan későromantikus-modernizáló válaszát adja az eposzi formarendszer felbontásával, amely ahhoz a belátáshoz juttathatja olvasóit, hogy a reflexió megfogalmazásával szükségképpen a reflexió tárgyának működési képessége változik vagy kérdőjeleződik meg. Arany nem kizárólag az eposzi kellékek „szétírását” hajtja ugyanakkor végre, hanem a rengeteg más műforma beemelésével a műfaji töredezettség benyomását is képes kelteni, nehezen befogadhatóvá téve így a szöveget. A fragmentumjellegét előszavában indokolja, a romantikus töredékre vonatkozó ironikus megjegyzései azonban ismét a reflexivitás benyomását kelthetik. Arany előszava tehát a főszöveg retorikus olvasataként tartható számon, s ebben elsősorban azokra a szövegszervező elemekre irányítja a figyelmet, amelyek a mű belső struktúráinak és működőképes elemeinek ellentmondásain alapulnak. A romantikusnak tartott szövegek igen nagy hányadában megfigyelhető ez a működési elv, a *Toldi szerelmének* paratextusa azonban az önironikus felvetéseknek köszönhetően a romantikához kapcsolódó irodalom kelléktárára való későromantikus válaszoknak is olvasható. Az új kezdethez, az aranykor képzetéhez kapcsolódó műfaj(ok), az ehhez társuló filozófiai-poétikai elképzelések tehát a Toldi-trilógia középső részében már lehetetlenségükkel tűnnek ki, s nyilván köszönhető ez az ossziáni pozíció nagy mértékű megerősödésének is.

Mindezek tárgyalásakor aligha hagyhatók figyelmen kívül Friedrich Nietzsche azon írásai, amelyek a történelemszemlélet különböző válfajaival foglalkoznak. Így a Nietzsche által „antikváriusnak” nevezett szemlélet a múltat mintegy zárványként kezelve képtelennek mutatkozik a jövő iránt érdekléssel bírni, s így a múltat kizárólag önmagáért szemléli.⁸⁰ Hogy ez a szemlélet mennyire távol állt Arany

⁸⁰ Vö. Friedrich NIETZSCHE, *A történelem hasznáról és káráról*, ford. TATÁR György, Akadémiai, Budapest, 1989, 45.

felfogásától, a *Toldi szerelméből* is látható, hiszen a jelen tematizálása – ami majd a modernség bizalmát vívja ki végérvényesen – igen fontos részét képezi művének, noha jobbra szkeptikus meglátásainak ad hangot, amennyiben mindezzel az egységes nemzeti narratíva lehetőségeit feszegeti. Vonatkozó fenntartásai érezhetőek a szereplők ábrázolásának osztottságában is. Már a látszatszerű és a valódi szétválaszthatatlansága is halvány utalásként tartható számon a modernség gondolkodásmódjának és irodalmának önazonosságot érintő kérdéseire, hiszen Arany olyan összetett hálózatot alakít ki a szereplők között, amelyben nehezen tehető fel a szubjektum „valódi” kilétére vonatkozó kérdés, sokkal inkább a különböző szemlélők eltérő meglátásaira építő elv érhető tetten. Mindez elvezetheti a befogadót annak belátásához, hogy Arany számára az egység képzete, ami természetesen köthető lenne a teljességet implikáló aranykormítoszhoz, már a nyelv szintjén sem valósítható meg, hiszen a narrátor jelzései a teremtő képzelet és a nyelvi formák működésképtelenségére vonatkozóan a nyelvbe vetett bizalom megrendülése felé mutatnak.

A *Toldi szerelmének* megítélése, recepciótörténetét tekintve, jelentős változásokon ment keresztül: ünnepelet műből vált igen problematikusnak tekinthető szöveggé, és e folyamatban talán Arany költészetének nagyfokú elismertsége is közrejátszott. Mégis hiba lenne, az elmondottak fényében egy következetesen szétírt szöveggként értelmezni a Toldi középső részét, mely sokkal inkább tekinthető egy olyan, a formatanok közötti pozícióját nyíltan vállaló műnek, amely elvetéseivel egyszerre jelzi bizonyos poétikai elképzelések végét és kezdetét.

BÓDI KATALIN

Galant levelek

A levélregény heroidását játszik

(*levélregény vagy heroida?*) A 18–19. század fordulóján született levélregények tanulmányozásában nemcsak egyszerűen irodalom- és eszmetörténeti, hanem alapvető módszertani kérdéseket is felvet Bessenyei György *Galant levelek* című alkotása. Azért bánok óvatosan a szöveg műfajának megnevezésével, mert úgy vélem, hogy ennek az 1778-ban kiadott munkának a poétikai besorolása egyáltalán nem egyszerű és egyértelmű. A *Galant levelek*nek ráadásul gyakorlatilag elmaradt a recepciója, s hogy ezen lehet-e még változtatni, természetesen helyénvaló, ám nyilván megválaszolhatatlan kérdés. Annyi bizonyos, hogy ez a szöveg rendkívül gazdag mind poétikai, mind pedig tematikai szempontból, ami első pillantásra akár össze is zavarhatja a levélregény történetének megértését. Bessenyeinek ez a műve nemigen illeszkedik a korabeli levélregényekhez, sem tematikai, sem narratológiai szempontból, azon felül, hogy egy egyszerű szerelmi történet elbeszélése bontható ki a levelekből. A heroida beszédmódja és témaválasztása mindemellett világosan felismerhető a *Galant levelek*ben, ám nyilvánvalóan itt sem válik egyértelművé a műfaji azonosítás, hiszen egyrészt Bessenyei szövege prózában íródott, másrészt az eredeti ovidiusi formától elszakadó modern kori heroidáknál általános, levél–válaszlevél struktúrára szerkesztett dialogikus forma helyett itt öt levél-írótól huszonöt levél olvasható. Mint ismeretes, a 18. század végén a levélregény mellett rövid időre a heroida műfaja is jelentkezik magyarul, elsőként éppen a tesszörírok fordítói tevékenységében az 1770–1780-as években (Bessenyei, Czirjék), majd a fiatal írógenerációból mindenek előtt Dayka Gábornál, aki a 80-as évek végén foglalkozik heroidafordításokkal az érzékenység jegyében. Úgy vélem, hogy Bessenyei a *Galant levelek*ben a levélregény és a heroida poétikai és eszmetörténeti hagyományait lényegében szétválaszthatatlanul és egyedi módon vegyíti. Műve többek között a 18. századi magyar levélregény sajátosan sűrű, a műfaj alakulástörténetének időben elhúzódó fázisait, poétikai megoldásait és eszme-

történeti vonatkozásait egy időben befogadó illusztrációja és az integrált hagyományok lappangásának, sőt egyúttal elnémulásának is kitűnő példája lehet. Olvasatomban eldöntetlenként kezelem a műfaj kérdését, mindenek előtt diszkurzusként, hagyományokat, történeteket, történeti antropológiai alaptéziseket sűrítő szöveggként tételezve a *Galant leveleket*.

Bessenyei *Galant levelek* című szövege, amely 1778-ban jelent meg, de szerzője 1771-es keletkezésére utal,¹ a kritikai kiadás kísérőtanulmánya szerint levélregény,² s vitathatatlanul az, amennyiben kifejezetten csak formai kritériumok mentén járunk el a műfaj meghatározásában. Bessenyei *Jegyzése* azonban, amely a levelek végéhez illeszkedik, gyanút kelthet, hiszen ebben a szerző a következő megállapítást teszi: „Külömben az írás módja az Anglusoknál már régen szokásba vala.”³ Talán nem tűnik spekulációnak az a feltételezés, hogy Bessenyei itt mindekelőtt Pope-ra, s az általa inspirált heroidahagyományra gondolt.⁴ Az *Embernek próbájához* csatolt toldalék a *Lélekrül* című versen kívül egyébiránt négy, történetük szerint összetartozó heroidát tartalmaz (*Párides Részushoz, Rézus Párideshez, Edíza Részushoz, Rézus fohászkodásai Edízához*).⁵ Czirjék Mihály *Érzékeny levelek* című heroidakötete 1785-ből is azt mutatja, hogy a testőrírók körében tudott volt a heroidák szövegvilága, műfaji-tematikai sajátosságai. Nyilván akár esendőknek is tűnhet az az érv, miszerint Bessenyei csak, vagy elsősorban a heroidahagyományt ismeri, mert nem tesz említést az általa ismert vagy olvasott levélregényekről, s amikor a regény műfajában próbálja ki magát, a heroikus-gálans regények világát teremti meg a *Tariménesben*.

(*udvari galantéria magyarul*) A 18. századi magyar levélregény rövid története recepciótörténeti szempontból kétségtelenül az érzékenység diskurzusának integrálása miatt válik megkerülhetetlenné, így szükségképpen nehezen értelmezhetőek az ettől a hagyománytól eltérő nyelvet beszélő szövegek, így a *Galant levelek* is. Bessenyei műve az első magyar levélregények egyikeként megnevezve éppen ezért maradhatott sajátosan néma szöveg, amelynek poétikai-tematikai hozadé-

¹ BESSENYEI György, *Galant levelek* = Uő., *Színművek*, szerk. BIRÓ Ferenc, Akadémiai, Budapest, 1990, 694.

² Uő., 97.

³ Uő.

⁴ Természetesen nem vethető el Penke Olga feltételezése sem, ő az idézett megjegyzés értelmezése során kifejezetten a levélregényekre asszociál: PENKE Olga, *Műfaji kísérletek Bessenyei György prózájában*, Kossuth Egyetemi, Debrecen, 2008, 88. Legújabb tanulmányában a *Galant levelekkel* ismét a levélműfaj Bessenyei életművében betöltött szerepe kapcsán foglalkozik, a levélregény rövid tematikus elemzésével. Vö. PENKE Olga, *A levélműfaj szerepe Bessenyei első alkotói korszakában* = *Aranyozás. Tanulmányok Korompay H. János hatvanadik születésnapjára*, szerk. FÓRIZS Gergely, rec. it. i., Budapest, 2009, 42–43.

⁵ BESSENYEI György, *Költevények*, szerk. GERGYE László, Akadémiai, Budapest, 1991, 147–160.

kát nem recipiálják más magyar levélregények. Erkölcsfilozófiai kérdésfeltevései a gondolkodó emberről, a szenvedélyről, a szerelemről, a házasságról lényegében lehetetlenné teszik a szerelemről való beszéd személyessé formálódását, a szerelem által kiváltott fájdalom és kétségek elemi átélését, így a címben megjelölt téma végeredményben zárójelbe kerül. Ugyanakkor éppen a címben megjelenő tematikus jelző figyelmeztet arra, hogy a *Levelekben* egy olyan hagyomány van jelen a szerelemről való elmélkedésben, amely minden lényeges gondolkodói probléma közül különösen nagy figyelmet érdemel, amennyiben a levélregény és a heroida műfaji kérdéseire próbálunk választ találni a szövegben. Penke Olga a Hermes által írt levél beszédmódjának sajátosságait röviden elemezve utal arra, hogy Beszenyei bécsi tartózkodása idején népszerű olvasmány volt a *Lettres Galantes* című levélgyűjtemény, „amely ötven szerelmes levélben a nők szerelmi életével foglalkozik, akik különböző situációkban írnak szerelmükről.”⁶ A tükörfordításként felhasznált cím tehát a 17. századi udvari galantériának a hagyományait idézi fel, s a levelek számos helyen képesek alkalmazni a gáláns szerelem szótárát és kifejezőmódját.

A szöveget öt személy levélváltása alkotja, akik közül három, Párménio, Szidalisz és Berenisz köztudottan *A' Filozófus* című vígjáték szereplői is. Levelezésük témája elsődlegesen a szerelem, de az írások célja nem az érzékeny levélregényekben megtapasztalható nyelvteremtési szándék a szerelemről való beszéd új formájának kidolgozásáért, hanem sokkal inkább olyan gondolkodói problémák megmutatása és kifejtése, amelyek éppen a férfi-nő kapcsolat ürügyén válhatnak elbeszélhetővé. A *Galant levelekben* jellemző a heroidákból ismert szövegépítkezés, a huszonöt levélből tizenhét darab levél-válaszlevél sorban követik egymást, mégpedig úgy, hogy mindig más-más két szereplő két levelét olvashatjuk, ami a narrációban így szükségképpen zökkenéseket okoz. Az első két levél Berenisz és Szidalisz levélváltása, a második kettő Lindoré és Párménioé, vagyis azonnal megismerhetjük Szidalisz és Párménio elképzeléseit és tapasztalatait a szerelemről. Ez a négy levél ugyanakkor egyből ki is jelöli a szerelemről való beszéd irányát, amely azt a tézist emeli középpontjába, miszerint a szerelem nem pozitív, örömteli állapot, hanem mindennek előtt fájdalom, szenvedés, sőt, az identitás elvesztésével, feloldódásával járó sajátos másállapot: „A legény mozdulás, és felelet nélkül meg állot, ekkor gondoltam, no már megesett, sebbe vagyunk, és nékem viselni kel magamat – de azt tudtam azonba' e' hartz mellet, hogy füsté lészek, ,s széllyel gőzölgök a' Levegő égbe [...] a' szív el-olvad, folyini indul minden vér eretskébe [...] meg halok ha így tart.”⁷ Párménio, hasonlóan Szidalisz panaszaihoz, a szerelemről mint fájdalomról,

⁶ PENKE, *A levélműfaj szerepe...*, 43.

⁷ BESZENYEI, *Galant levelek*, 666–667. (I. levél, Szidalisz, Berenisznek)

mint nem vágyott állapotról számol be filozófus barátjának: „Nagy erőltetést kell tennem magamba, annak a' fájdalom özönének el-fojtására, mely minden szempillantásba pennámra omlik, magamtúl szégyenlem, hát tölled hogy ne semmimű böltesség, semmi dolog nem tsendesithetnek, – segitts ha lehet, szeress, és panaszold sorsomat.”⁸ Szidalisz és Párménio – jellegzetesen nem a szeretett másíknak tett – vallomása amiatt is különösen izgalmas, mert sajátosan emelik fókuszba a testet, a test rendellenes viselkedését.

(*vér, tinta, aranyér: a nedvkórtan tanulságai*) A szerelmi érzés leírásában mindketten a folyadék metaforáját használják, Szidalisz saját magát a szerelem hatására elpárolgó, füstté váló nedvességként írja le, illetve az elolvadó szív erekbe hatoló szétáradásával teszi hatásossá a szerelem hatalmának bemutatását. Párménio a szerelmi fájdalomról mindent elárasztó özönként beszél, amely a levélírás aktusában tintává alakul, s uralja magát a levélírást is. Nyilván az sem mellékes, hogy Párménio nem csupán érzelmi állapotára, hanem a levélírás aktusára is reflektál, a folyadékok rendellenes áramlásában, vér és tinta azonosításában rendelve hozzá elválaszthatatlanul a szerelemhez a szerelmes levelet. Ez a metaforarendszer azért különösen fontos, mert beleilleszkedik egy olyan orvostörténeti-antropológiai hagyományba, amely felől megérthetővé válik egyrészt a *Galant levelek* szerelemfelfogásának, szerelmi diskurzusának sajátossága, másrészt idegensége az érzékenység eszmetörténeti kontextusában született levélregényektől. A mozgó folyadékként viselkedő szerelem, amely veszélyesen megbontja az emberi test egyensúlyát és egészségét, magától értetődően a nedvkórtan antik gyökerű hagyományából táplálkozik, amely a kísérleti orvostudomány 19. századi megerősödéséig lényegében az antikvitás óta egyeduralgó gyógyítási gyakorlat és egyúttal az antropológiai elgondolások alapja. A nedvkórtan tézise szerint a test egészségét a négy alapnedv és a hozzájuk tartozó létfontosságú szervek, a vér és a szív, a nyálka és az agy, a sárga epe és a máj, valamint a fekete epe és a lép, illetve az emésztőrendszer egyensúlya biztosítja a hozzájuk rendelt alapminőségekkel és tulajdonságokkal, az egyensúly megbomlása pedig a szervezet megbetegedéséhez vezet.⁹ Ehhez az emberképhez igazodhat természetesen a szerelem betegségként történő leírása, amely Bessenyei fent idézett szövegrészletében a nedvkórtan tanulságai szerint meleg és száraz vér¹⁰ túltengésével borítja fel a szervezet egészségét.¹¹

⁸ *Uo.*, 669. (III. levél, Párménio, Lindorhoz)

⁹ DEÁKY Zita – KRÁSZ Lilla, *Minden dolgok kezdete. A születés kultúrtörténete Magyarországon (XVI–XX. század)*, Századvég, Budapest, 2005, 16–17.

¹⁰ *Uo.*, 17.

¹¹ Lindor egy későbbi levelében Párménionak adott tanácsaiban a szerelemről újfént a folyadék metaforarendszerében beszél, felhasználva az egyensúly megbomlásának, a normálistól való el-

A szerelemnek betegségként történő leírása kétségtelenül a 17. századi francia gáláns hagyományból ered, amely a szerelmet *amour passion*ként értelmezi,¹² s a társalkodásokban, a levelezésekben, illetve nem utolsósorban a levélregényekben is megjelenik. A galantériában a szerelem nem egyszerűen az emberi élet egyik alapélménye, hanem olyan önálló diskurzus, sőt, egyfajta kommunikációs kód, amely megszabja az érzelmek kifejezését és egyben kialakulását, színlelését és megtagadását, s mindezzel együtt nyilván preformálja a megélés módját. A szerelem olyan tudatos és elsajátítható viselkedésmóddal, amelynek leírásában a paradoxonok uralkodnak,¹³ s jellemzően gyakori a betegségmetafora¹⁴ használata. A szerelem minden esetben identitásvesztést jelent, olyan átmeneti állapot, amely után szükségképpen válik az ember újra önmagává a szerelem elmúlásával. A *passion* jelentése a magyar nyelvben is jól érvényesíthető játék a *szenvedély* és a *szenvedés* szópárban, ráadásul a latin eredetű megfelelői is közismertek a *passzió* és a *passió* alakokban. Még egy jelentéstartalom kapcsolható a szó latin eredetű és magyar változatához, ami szintén a 17. századi szerelemértelmezést támogatja, mégpedig a *passzivitás*, vagyis az *elszenvedés* gondolata. Így lesz teljesen egyértelmű a testi szenvedés képzetének jelenléte is, vagyis az *amour passion* minden jelentésének testi kivetülése, és ezáltal egyáltalán a test hangsúlyos jelenléte magában a szerelemben.

Kétségtelenül nehéz nem ironikusan olvasni Berenisz levelét szerelméhez, Hermeshez, akiknek a levélváltásában egyébiránt a gáláns szerelem beszédmódja inkább könnyed társalgás, toposzokkal való játék, semmint a szerelem fájdalmanak tragikus belátása. Berenisz a szerelmet nem meglepően a betegséghez hasonlítja, egészen pontosan nyavalyának nevezi, amely párhuzamot annál is egyszerűbb számára felállítani, mert napjait egy orvos társaságában tölti: „A vén Doctor mindég körültem pöszög – szegény olyan jó ember magába, de nékem olly unal-

térésnek a jelentéstartományát: „Nem barátom, nem mégyek vissza azokra a' habos tengerekre, mellyeken által eveztem, had' meg nékem tsendes nyugodalmamat, tüz és szerelem nélkül-is lehet osztán próbák után gyönyörűségekkel élni, mellyek igaz nem ollyan nagyok, s elevenek; de ellenben tsendesek, és eszesek. A nagy szerelem ollyan, mint a részegség, kis örjülés, vagy veszettség, mindazonáltal igen hasznos indulat bennünk, és felette szükséges-is addig, mig szívünk helyre nem áll, vagy egészen ki nem-dolgoztatik, ha nem igen nemes, és okos személyt kell szeretni, külömben minden oda van.” BESSENYEI, *Galant levelek*, 687. (XIX. levél, Lindor, Párménióhoz)

¹² Niklas LUHMANN, *Szerelem – szenvedély. Az intimitás kódolásáról*, ford. BOGNÁR Virág, Józsoveg, Budapest, 1997, 48., de részleteiben 17–90. is.

¹³ Szidalisz *édes ütközetnek*, illetve *leg édesebb szenvedésnek* nevezi a szerelmet. BESSENYEI, *Galant levelek*, 676. (X. levél, Szidalisz, Bereniszhez) Lindorhoz írott levelében pedig így ír: „A szerelem felére Pokol, felére Paradicsom.” *Uo.*, 679. (XIII. levél, Berenisz Lindorhoz)

¹⁴ Lindor az idő gyógyító erejével vigasztalja Párméniót gyötrelmes állapotában: „A meg sértetet szerelem, tudom semmi tanátsal nem élhet, és tsak időktől, jó környül álló dolgoktól gyógyitathatik.” BESSENYEI, *Galant levelek*, 670. (IV. levél, Lindor Párménióhoz)

mas hogy, azt gondolom, az örökké való időkbe szunyókálok véle. Valami nyavalyája van, melyet gyakran el-felejték nevezni – ő azt hemoroidesi adfectioknak szokta hívni, melyeket nékem osztán hosszason magyaráz, belső munkájikba. – Szegény jó ember, be kár részemről hogy ágyba nem-fekteti hosszú nevű nyavalyája! – Egész orák alatt nem értem sokszor mit petyeg. – Mindent görög szókkal ékesít, és azt állítja, hogy betegségekrül, tsak görögül, deákül lehet beszélni – úgy-é, – és hogy kellyen okoskodni mondom néki egyszer a' szerelem nyavalyárúl? – szegény öreg – mosolyogni kezdett valósággal, talán örömet ezzel házasaná öszve, a' hemoroidalisi affectioját – olyan jó, – olyan édes hozzám – ah Hermes, hát ilyen szép Párisnak hagyol te engemet, gyere édes barátom, már úgy ellankadtam, a' sok ülésbe, sohajtásba!"¹⁵ Berenisz nyilván nem tudja, a tájékozódó olvasó számára viszont egyértelmű, hogy a lány az idős orvos aranyerét és az amiatt megélt gyötrelmeket hívja sajátos párhuzamként a szerelem betegségként történő értelmezésében. Még ha meglehetősen különös is ez a hasonlat, a szerelem betegségként való interpretációjában mégis kézenfekvő, hiszen az aranyér a szerelemhez hasonlóan a vér rendellenes áramlásából keletkezik, az affectio pedig ráadásul egyaránt jelenthet gyötrelmet, kóros elváltozást, illetve lelki-fizikai vonzalmat is. Nem érdektelen az sem kiemelni, hogy az aranyerétől szenvedő orvos csak idegen nyelven, görögül s latinul látja lehetségesnek a betegségről való beszédet, ami Bereniszben magától értetődően váltja ki a kérdést, miként lehetséges akkor a szerelemről elmélkedni. A választ már tudjuk, hiszen ezt a beszélgetést olvashatjuk olyan metareflexív szövegrészletként, ami éppen a feltett kérdésre szolgál feleletként: a szerelemről nyilván mint betegségről lehetséges beszélni, s ezen az allegorikus kereten belül válik lehetségessé a paradoxonok magyarázata is.

(a Galant levelek olvashatósága) A huszonöt levél olvasásában persze nemcsak a galantéria szerelemfelfogása rajzolódik ki világosan, azonban a cím miatt kétségtelenül fókuszba kerül ez a gondolkodói probléma, ami köré nem utolsósorban a szöveg cselekménye épül, s kétségtelenül ez adhatja a levelek levélregényként történő olvasásának keretét. Az ész és az érzelmek összeegyeztetésének lehetőségei, a nyugalmat felbolygató szerelmi szenvedély rombolása, a szerelem, a házasság, illetve a férfi- és a női nem konfliktusainak témája szélesre nyitja a kaput az elmélkedés számára, ami végeredményben érdektelenné teszi a narráció lezárulását, nem tudjuk meg, hogy végül Szidalisz és Párménio szerelme beteljesül-e, illetve hogy végül házasságot kötnek-e, vagyis a szöveg regényként lezáratlan marad. De ez többek között azért nem kérhető számon a szövegen, mert ha heroidaként olvassuk, nagyon is helyénvaló a gondolkodói problémák meghatározó jelen-

¹⁵ Uo., 674. (VIII. levél, Berenisz Hermeshez)

létén kívül is ez a narratív nyitottság. Ugyanis a *Galant levelek* előtt egy évvel megjelent *Filosófusból* már tudható, hogy a két fiatal szerelme a házasságban teljesül be, amely szándék bejelentése egyben a vígjáték zárójelenete. A levelet írók személye és története így elvileg ismert az olvasóközönség számára. Ez az eljárás pedig nem ismeretlen a heroida műfajtörténetében, hiszen Ovidius heroidáitól kezdve műfajmeghatározó elem a heroidában megszólaló személynek olyan módon történő kiválasztása, ami egyben garancia is a narratív kontextus megértéséhez, hiszen a kerettörténetnek közismertnek kell lennie, hogy a levélíró és a levelet olvasó személy történetét ne kelljen külön elbeszélni.

Az elbeszélés és a témaválasztás sajátosságai, illetve az eszmetörténeti beágyazottság, úgy vélem, világossá teszik, hogy a *Galant levelek* levélregényként és heroidaként is olvasható, de az olvasásnak nem elsősorban az eldöntött és rögzített poétikai besorolás volt a tétje, hanem egyáltalán a történeti-poétikai kérdések megfogalmazásának szándéka. A *Galant levelek* eszmetörténeti háttérében a galantériában kidolgozott amour passion fogalmának megmutatása arra figyelmeztet, hogy a 18. századi magyar levélregény is hordozza a műfaj francia hagyományát. Ebből a szemszögből tekintve a heroidára, világos, hogy a műfaj magyarországi története is gazdagabbnak tűnik, megerősítve Bessenyei és Czirjék heroidáinak eszmetörténeti háttérét. Dayka heroidafordításait persze már nyilvánvalóan nem a gáláns hagyományok inspirálják, hanem az érzékenység diskurzusa, ahol a heroida és a levélregény a szerelemről való beszéd új lehetőségeit próbálja körvonalazni, de ezúttal már egy másik eszmetörténeti kontextusban, világossá téve újra a két műfaj szoros kapcsolatát.

SZIRÁK PÉTER

Nyugat népe

Tanulmányok a Nyugatról és koráról

A modernizálódó magyar kultúra, az írásművészet és a társművészetek ritka nagy kincse, különlegesen gazdag archívuma a Nyugat folyóirat. Az 1907 végén alapított és 1941-ig megjelenő lap roppant szerteágazó és időszerű örökségével való számvetés a kortárs magyar olvasóközönség számára sem megkerülhető. 2008-ban, a centenárium alkalmából a Petőfi Irodalmi Múzeum adott helyet annak a nagyszabású tudományos tanácskozásnak, amely az 1971-ben ugyanott megrendezett Nyugat-konferencia után csaknem négy évtizeddel ismét arra kereste a választ, hogy mit jelent e folyóirat a magyar művelődés számára. Míg a hetvenes évek elején az ún. polgári irodalmat általában sújtó politikai-ideológiai gyanúper alóli rehabilitáció elősegítése volt a legfontosabb tét, addig a mostani eszmecsere jóval kedvezőbb feltételek között vállalkozhatott e különösen gazdag archívum újbóli fölnyitására, a *Nyugatról* alkotott kép árnyalására.

A konferencia előadásaiból utóbb – Angyalosi Gergely, E. Csorba Csilla, Kulcsár Szabó Ernő és Tverdota György szerkesztésében, Sárközi Éva szöveggondozásával, a múzeum kiadásában – jelentékeny tanulmánygyűjtemény született, amely harmincegy szerző írását, valamint az önálló tanulmányt is közreadó Tverdota György *Utószavát* tartalmazza. A kötet négy egységben tárgyalja a Nyugat történetét, illetve egyes szerzőinek egyes műveit: az első blokk egyfajta áttekintésre vállalkozik a folyóirat kultúrafogalmától szerkesztői-szerkezeti elvein és (ön)kanonizációs gyakorlatán át a sporthoz és szerzőinek a közülethez való viszonyáig, a második a lap első korszakát (1908–1919), a harmadik a húszas éveket, a negyedik pedig az utolsó évtizedet és a Nyugat utóéletét veszi górcső alá. Több írás is tárgyalja a folyóirat közösségének hagyományszemléletét, külföldi szerzőkhöz és orgánumokhoz való kapcsolódásait, az avantgárdhoz és a társművészetekhez (itt mindenekelőtt a festészethez és érintőlegesen az építészethez) fűződő viszonyát, a Nyugat alkotóinak költészet- és prózatörténeti mintavételeit, eredetiségük jel-

lemzőit. Vagyis a kötet szerzői igyekeznek a megközelítés valamennyi lehetséges irányát – a kulturalitást, a politikatörténetet, a világirodalmi tájékozódást, a belső és külső vitákat, a művek egyedi alakítottságát – tekintetbe venni. S az összkép ismét csak megerősíti az eddigi mérvadó kutatások eredményeit: a Nyugat, a magyar „kulturális modernizáció szimbóluma és fő hajtóereje” nem képviselt egységes művészi irányzatot, kezdettől fogva egymástól eltérő irodalom- és művészetszemléletek feszültsége jellemezte a lapot. Mégis volt azonban valamifajta közös „nyugatos” szellemiség, mely a türelem, a nyitottság és az értékelvűség jegyében állott, s melyet nem kevés küzdelem árán a végsőkéig védelmezett a folyóirat.

A minőség és a tartás e feltételeinek általános elismerésén túl azonban a tanulmánygyűjtemény az egységességnek viszonylag kevés jelét mutatja. Sokféle tudásterület sok esetben jócskán eltérő módszertani megfontolásai találkoznak itt a megértés nagyon is különböző érdekeltsegeivel. Olvashatunk tanulmányt, amely a *Nyugat* átfogó jellemzését célozza, s olyat is, amely egyetlen alkotás tüzetes elemzésére vállalkozik. Találunk itt olyan írásokat, amelyek a jellemző eszme- és mentalitástörténeti kérdéseket a kultúratudomány és a medialitás-diskurzus távlatából fogalmazzák újra, olyanokat, amelyek az egyes művek precíz alaktanifilológiai elemzését végzik el, de olyanokat is, amelyek szerzői jószerevével beérik az adatok regisztrálásával. Ez a sokféleség még önmagában nem is volna kifogásolható, sőt azt is mondhatnám, hogy a *Nyugat népe* nemcsak történeti értelemben, hanem egyidejűleg is hű tükrét adja az irodalomtudomány szakmai tagoltságának, ám ez a „sokhangúság” egyszersmind jelentős teljesítményingadozással is együtt jár: kiváló vagy jelentékeny értelmezői teljesítmények mellett nem egyszer impertinens gondolatokkal, zavaros érveléssel, sőt esetenként kimondottan gyermekes értekezésekkel is találkozunk. Az elvégzett munka, az értelmezés hozadéka és a meggyőzőerő jelentős eltérései a szerzők módszertani avatottságának és elemzői készségének különbségéből fakadnak, s persze a tárgy rendkívüli összetettségéből is: a Nyugat, amely egyszerre vállalkozott a magyar szellemi élet visszahúzó erőivel való vitára, a világirodalmi tájékozódás meghonosítására és kibővítésére, a társzművészetekkel (képzőművészet, zene, színház, mozgókép) való kapcsolat elmélyítésére, igencsak próbára teszi az értekezőt, amennyiben nagyon is bonyolult kontextualizálási műveletekre készíti, az irodalomtörténet-írástól és a művészettörténettől a történelemtudományon át a kultúra- és médiatudományig. Így itt igazán árnyalt, megértésre és megértetésre egyaránt kész gondolatmenet csak akkor születhet, ha a szerző az archeológiai tudás összegyűjtését a műértés készségével úgy tudja ötvözni, hogy közben a jelenbeli önmegértésünk alapjává teszi az egykori összefüggéseket. Éppen azt a feladatot szem előtt tartva, amelyet Tverdota György *Utószavában* ekként körvonalaz: „Amikor erről az orgánumról beszélünk, akarva-akaratlan arra a kérdésre válaszolunk, hogy miből

lettünk, milyen utat jártunk be addig, amíg mai szellemi diszpozíciónkra szert tettünk. [...] Mit tudunk kiaknázni abból a hatalmas örökségből, amelyet Ady, Babits, Móricz, Kosztolányi, Osvát és Ignotus és az utánuk következők halmoztak föl?” (420–421.)

Ennek a joggal és méltán magasra tett mércének nem egyformán tudnak megfelelni a tanulmánygyűjtemény szerzői. A kiemelkedő írások sorába tartozik Kulcsár Szabó Ernő átfogó igényű kötetnyitó értekezése, *A Nyugat kultúrafogalma és kulturális orientációja* címmel, amely a folyóiratban reprezentált kultúra- és szubjektumszemléleti kérdések nyomába ered. A tanulmány a bölcelet- és kultúrtörténeti aspektust a medialitás-diskurzussal kapcsolja össze, amikor arra világít rá, hogy a századforduló legelmélyültebb szubjektum-felfogása Nietzschehez fűződik, aki az emisszív érzékelés platóni aiszthesziológiájának hagyománya nyomán arra a következtetésre jutott, hogy a világ emberi megtapasztalása nem pusztán tudomásulvétele az érzékekre ható külső impulzusoknak, hanem az észlelés emberi mű is. A mindinkább a maga alkotta szimbólumok és jelentések hálózatában magára ismerő nietzschei „euroszubjektum” illetően történeti-antropológiai konstitúciójáról a Nyugat (a folyóirattól rövidesen eltávolodó Balázs Béla és Lukács György kivételével) viszont nemigen látszott tudni: „Az örökölt művészeti-kulturális szemléletformák bizonyos mértékű individualizációs átrendeződése helyett inkább egy féloldalas Nietzsche-recepcióhoz kötődött, s ha nem nélkülözött is egyetemes kultúrkritikai elemeket, a bíráló fő célpontját inkább a konzervatív nemzeti kultúrorökség és annak kollektív indexei képezték. [...] Némi túlzással azt lehetne mondani, a századelő európai kulturális individualizációjának világképi fordulata leginkább az önmagának elégséges művészi individualitás és az önmagára visszarefektált szubjektum »boldogtalan tudatának« lírájában hagyta hátra a legemlékezetesebb nyomokat.” (12.). E felemás „korszerűsödés” hátterében vélhetően az állt, hogy a Nyugat-kör egyes tagjaiban (pl. Ignotusban) naiv-utópisztikus elképzelés élt a városiasodás és egyáltalán a modernizáció, valamint a nyelvi egységesülés tekintetében, s alighanem csak erősítette e sajátos individuális műveltségsményt a konzervatívokkal és – valamivel később – a művészet viszonylagos autonómiájának nézetét bíráló Lukács-féle „ellenzékkel” folytatott, nem egyszer ádáz vita. Az 1910 táján kétirányúvá váló védekezés éppúgy messzire vezető, akár máig ható kérdéseket vet föl, mint ahogy a *Nyugat*nak az a vonása is, hogy jóllehet az értékek sokféleségének jegyében született, de a „kicsinyek kulturális másága iránt” lényegében közömbös maradt (22.). Hosszú ideig csak a német nyelvű irodalmat tekintette mérvadónak, s nemigen kezdeményezte a környező országok irodalmának, kultúrájának számbavételét (vö. Szegedy-Maszák Mihály, *Világirodalmi távlat megteremtése. 1908 Megjelenik a Nyugat című folyóirat első száma = A magyar irodalom története, II., 1800-tól 1919-ig*, Gondolat, Budapest, 2007, 706., 717.).

Az átfogó igényű írások közül Schein Gábor tanulmánya (*Budapest territorizáltsága a Nyugat első évfolyamaiban*) azért is említést érdemel, mert szerzője valóban új szempontokat alkalmazva igyekszik árnyalni a Nyugat modernizmusfelfogását. Schein Gábor a térszociológia és a történettudomány diskurzusát értő módon kiaknázva, a Benjamin és Hofmannsthal nyomdokain járó Carl E. Schorske freudi mintázatú Bécs-könyvét (*Bécsi századvég*) is fölhasználva jellemzi a korai Nyugatban reprezentált Budapest-képet. A tér létrehozásának politikai-gazdasági tényezőit és a téralkotásért versengő szimbolikus rendszereket – azok újságírói és szépírói archívumait – is értelmezve jut a szerző arra a következtetésre, hogy a „modernizmus arculata a Nyugat első évfolyamaiban ellentmondásokkal teli, a különböző nyelvi regiszterekben más-más aspektusai dominálnak, és különösen a szépirodalom regisztereiben kezdettől megnyilvánul az atyák, a nemzeti klasszicizmus által közvetített kulturális minták, nemzettudati elbeszélések fölényének tudata, a modernizmus sikerébe vetett hit ingatag volta.” (137.) Egy kérdéskör szintén átfogó igényű jellemzésére vállalkozott Kappanyos András, *A Nyugat és az avantgárd* című tanulmány szerzője. A nagy filológiai jártasságról tanúskodó, szellemesen végigfuttatott gondolatmenet a hamar nagy tekintélyre szert tett folyóirat, valamint a később jött és hamar szétzilálódott, mégis hosszú távon ható vetélytárs viszonyát paradoxonok (szövetségés–rivális, egymásutániség–egymásmellettség, építő destrukció) együttállásaként látta. E tekintetben egyaránt tanulságos a Kassákkal szemben kezdettől megfigyelhető rokonszenv, egyértelmű elfogadottság jelensége, Szabó Dezső és Kosztolányi avantgárd-pártisága, vagy például az a később taglalandó utalás, amely József Attila népi(es)-szürrealis hangütésének közvetlen mintáit Kassák, György Máttyás és Komját Aladár költeményeiben keresi. A Nyugat és az avantgárd viszonyát értelmező tanulmány is a nyitottság és előzékenység dicséretével zárul: „A *Nyugat*nak történelmi érdeme, hogy e paradoxonokat beengedte a kulturális közbeszédbe, és nem kívánta minden áron dűlőre vinni, végpontra juttatni ezeket a kérdéseket, hanem engedte hatni a bennük rejlő teremtő energiákat, lehetővé tette az ideák találkozásait. [...] ezekből az egyedi döntésekből állt össze az a nyitott és kreatív környezet – Móricz szavával az a »jó garázs«, – amit *Nyugat*ként tisztelünk.” (210.)

Az átfogó igényű írások közül feltétlenül kiemelkedik Veres András tanulmánya (*Kosztolányi Nyugatja és a Nyugat Kosztolányija*), amely Kosztolányi Dezső Nyugat-béli útját, a folyóirat közösségéhez való viszonyát taglalja, az írói karrierépítés, valamint az egész pályáján megmutakozó Ady-ellentét, illetve a történelmi-politikai sorsfordulók szemszögéből. Az érvelés nagy súlyt fektet az 1919 és 1921 közötti időszak aprólékos bemutatására, annak a hatásnak a mérlegelésére, amelyet Kosztolányira a kommün és Trianon együttesen kifejtett, s amely a *Pardon*-korszak eltévelyedéséhez vezetett. Veres írásának különösen nagy erénye,

hogy a történelmi pillanat kényszereit, hangulatát árnyaltan rekonstruálja, s így ered a művész-értelmiségi átmeneti úttévesztésének nyomába. Arról is megemlékezik, hogy Kosztolányi legzaklatottabb időszakában, ha ellentmondásokkal terhelten is, de hű maradt a Nyugathoz és régi barátaihoz: rendszeresen publikált a lapban, itt emlékezett meg Csáthról, itt közölte *A rossz orvost* és a szintén nagy jelentőségű *Über allen Gipfeln*-elemzését. Amikor 1920 tavaszán Babitsot és Móriczot a forradalmak alatti tevékenységük miatt kizárták a Petőfi Társaságból, akkor Kosztolányi közösséget vállalva velük, maga is kilépett. Veres András mindvégig vitában áll azokkal, akik Kosztolányi e korszakbeli közéleti publicisztikájának kitételeit, valamint regényeinek példaértékét igyekeznek egybemosni. A tanulmányíró Lengyel András kevésbé körültekintő értelmezéseinek ellentmondva figyelmeztet arra, hogy „Kosztolányi műveiből eleve kockázatos szigorúan következetes érték- és fogalomhasználatot kiolvasni.” (119.)

Az egyes művek és műcsoportok elmélyült elemzésére vállalkozó értekezések sorában az elsőrangúak közé tartozik Szegedy-Maszák Mihály (*Édes Anna: regény és/vagy példázat*), Gintli Tibor (*Hagyomány és újítás Cholnoky Viktor prózájában*), Bartal Mária (*Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében*) és Dávidházi Péter („*És sorot vetének*”. *A kihagyás poétikája Babits Jónás könyvében*) tanulmánya. Ezek az írások elemzési műveleteiket követhetően viszik színre, vagyis a szövegek megalkotottságára vonatkozó megjegyzéseiket arányosan kapcsolják össze a művekben megfogalmazódó lélektani-világképi-ideológiai referenciák számbavételével. A sokrétű és elegáns *Édes Anna*-elemzés a regény példázatként való olvashatóságának, egyszerű megfeythetőségének mond ellent, amikor rámutat a kevert beszédhelyzet és a beidézett diskurzusok finom kimunkálására. Legföljebb egyes olvasási ajánlatok elutasításának okaival, tarthatatlanságuk bizonyításával marad adós a szerző, például amikor Bónus Tibornak a marxi formulák regénybeli citálására alapozott interpretációját azzal utasítja el, hogy más esetekben a kommunista uralmat előnytelen színben tünteti föl az elbeszélő (309–310.). A marxista diskurzus esetleges bevonódását már csak azért is újból mérlegre lehetne tenni, mert talán mégsem teljesen kizárt, hogy Kosztolányi olvasmányai között, ha időlegesen is, de szerepelhetett a német közigazdász-utópista egyik-másik műve. (Veres András már említett tanulmányában például megemlékezik róla, hogy Kosztolányit 1919 májusában bevonták a *Das Kapital* fordítási munkálataiba [93.], igaz ugyan, hogy az író erről tudósító, Horvát Henriknek küldött levelében mintha tovább is utalná a címzettnek a fordítás feladatát [Kosztolányi Dezső, *Levelek, naplók*, Osiris, Budapest, 1998, 430.]).

Szakszerű, pontos érvelése teszi figyelemre méltóvá Gintli Tibor: *Hagyomány és újítás Cholnoky Viktor prózájában* című tanulmányát, amely Dérczy Péter applikációjának bírálatából kiindulva nem csak az anekdota-használat szerkezeti és funkcionális-modális összefüggéseire mutat rá, hanem a legidősebb Cholnoky

szövegalkotási attitűdjének (anakronizmusok, műfajok, beszédmódok, történet-sémák imitációja, szövegközi utalások) rendszeres bemutatására is vállalkozik. A művek megalkotására összpontosító írások egyik legjobbika Dávidházi Péternek a már megemlített „*És sorsot vetének*” című értekezése, amely az eddigi interpretációkat egy elemi retorikai alakzat funkcionális variációinak, a kihagyásoknak tüzetes nyelvészeti-filológiai alapú, de kultúranropológiai távlatokba helyeződő elemzésével haladja meg. A bibliai történet szisztematikus átírása, az elbeszélés fölépítésének, tagoltságának, ritmusának, a szereplők jellemzésének és a szóképek vonatkoztatásának megváltoztatása nagyban módosítja a mű példaértékét, ami az elrendelés és a szabad akarat feszültségének teológiai-vallásbölcseleti kontextusában rajzolódik ki. Bartal Mária dolgozata (*Orfikus impulzusok Weöres Sándor költészetében*) fontos hozzászólás annak a megértéséhez, hogy miképpen ment végbe Weöres költészetében a nyugatos verseszmény odahagyása és az ún. hosszúversek kompozíciójának kialakítása. Mindennek megalapozásához a szerző vázolja az orfizmus eredetét, s annak hamvasi-weöresi értelmezését. Az önmagában is roppant rétegzett nyugatos versnyelvtől való távolodás jegyében alkalomadtán további költészettörténeti kapcsolódásokat is érdemes lesz majd tekintetbe venni, így például az orfikus hagyomány jelentkezését Radnóti Miklós lírájában (vö. Lapis József, „*Másról igyekeztem írni*”. *Radnóti Miklós: Tajtékos ég, Alföld* 2006/4., 45–61.), vagy azt a nem eleve kizárható hatást, amelyet Weöres hosszúversei az ötvenes évek közepétől Juhász Ferenc és Nagy László költészetére kifejtettek.

A kötetben számos más hasznos, informatív írás olvasható még, például Angyalosi Gergely Ignotus 1926–1927-ben írott *Neo-Vojtináit* elemző tanulmánya, amely fontos adalékokkal szolgál Arany platóni–batteux-i eredetű, illetve Ignotus inkább kantianus utánzás-felfogásának különbségéről, vagy Tverdota György összehasonlító folyóirat-történeti értekezése, *A Nyugat és a Nouvelle Revue Française első két évtizedéről*, amely tanulságosan mutatja be a francia és a magyar irodalmi-művészeti diskurzus különbségeit, a két lap közösségének eltérő viszonyát a közéleti szerepvállaláshoz, a háborúhoz, vagy más irányzatokhoz, így például az avantgárdhoz. Talán itt is sort lehetett volna keríteni a Nyugat világirodalmi tájékozódásának, vagy akár a műfordításról folyó disputáinak elmélyültebb bemutatására, annál is inkább, minthogy a korábbi meglehetősen egyoldalú németes tájékozódást a 20-as évektől ellensúlyozni igyekvő Gyergyai Albert első-sorban az NRF prózáíróira összpontosította figyelmét (vö. Szegedy-Maszák, *A világirodalmi távlat megteremtése*, 717.).

Ezzel a korántsem elhanyagolható kérdéskörrel viszont meglehetősen fukarul bánnak a kötet szerzői, mint ahogy viszonylag keveset tudunk meg a Nyugat munkatársainak a társművészetekhez való viszonyáról, s még kevesebbet azokról a nézetekről, amelyeket a századelőn megjelenő új közvetítő közegekről (techno-

médiomokról) alkottak. Széchenyi Ágnes (*A Nyugat német mása: Jung Ungarn, Berlin, 1911*) például megemlíti Vészi József *Bánk bán*- és *Ady*-fordításait (195.), ám érdemben nem foglalkozik sikertelenségük okaival. Még leginkább Schiller Erzsébet hozza szóba a mediális „fordíthatatlanság”, írás és festés egymásba fordíthatatlanságának kérdését Lengyel Géza 1909-es *Versék és képek* című cikkére hivatkozva (*A kortárs képzőművészet megjelenési módjai a korai Nyugatban*, 266.), de a medialitásdiskurzus elméleti mintázatai (pl. Boehm, Belting, Imdahl, Mitchell, McLuhan, Kittler és mások írásai) éppúgy hiányoznak a szó és kép relációjának összetett mérlegeléséhez, ahogy Babits „érzetesztétikájának” (Földes Györgyi, *Színek, illatok, szimbólumok. Babits érzetesztétikája*) szélesebb kontextusba helyezéséhez is. Vélhetően a *Nyugat* közösségének a szabályozott testmozgás modern gyakorlatához és mítoszához való viszonya is többet érdemelne a publicisztikus feldolgozásnál (*Tarján Tamás: Citius, altius, fortius. A Nyugat és a sport*), ha a szerző nem pusztán szellemskedésre módot adó egzotikumként, hanem kultúrantropológiai és médiumtörténeti távlatból is értelmezhető szenvedélyként vinné színre a sport és az irodalmárok mély értelmű nexusát (vö. Fodor Péter, *Térfélcseré, A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában*, Kijárat, Bp., 2009).

Merthogy ez a „jó garázs”, a *Nyugat* jóval bőségebb archívumát nyújtja a művészeti élménynek és a diszkurzív tudásnak, a művészetek összehasonlító szemléletét és a 20. századi ember technikai-mediális környezetének értelmezési kísérleteit számba véve, gondoljunk csak Csáth Géza, Jász Dezső és Tóth Aladár zenei tárgyú írásaira, Lányi Viktor és Ignóus Pál operettekéről szóló cikkeire, Hevesy Iván, Harsányi Zsolt, Kassák Lajos, Karinthy Frigyes, Kállay Ernő, Bárdos Artúr vagy Erényi Gusztáv néma- és beszélőfilmekről, Bolgár Imre és Ortutay Gyula rádiózásról szóló értekezéseire. De nemcsak a kortárs – kultúra- és médiatudományi belátásokkal ötvözött – irodalomtudomány mutathatná e kötetben ábrázoltnál elevebbnek a nyugatos hagyományt, hanem a jelenbéli irodalom is: Térey János Szomory-olvasatától Tandori Dezső Szép Ernő-értelmezésén át Szálinger Balázs Somlyó Zoltán-átirataiig (vö. Vári György, *Ex libris, Élet és Irodalom* 2009/45., 25.), vagy akár a Kovács András Ferenc szerzette „nyugatos” palinódiáikig.

A *Nyugat népe* című tanulmánygyűjtemény számos területen meggyőzően bizonyítja, hogy jelenbéli önismeretünk nem nélkülözheti a *Nyugat* című folyóirat és kiadó szellemi örökségével való meg-megújuló szembenézést, ám az sem véletlen, hogy ez a roppant gazdagságú archívum rendkívüli mód megnehezíti a róla való tanúságtételt, s nem egyszer messze fölülmúlja a rendszerezésére tett kísérlet volumenét.

(*Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest, 2009.*)

BÁTORI ANNA

Dayka Gábor összes művei

(s. a. r. Balogh Piroska, Bódi Katalin, Szép Beáta, Tasi Réka)

Dayka Gábor összes műveinek sajtó alá rendezői egyértelműen megfogalmazzák reményeiket: a kritikai kiadást felruházzák valamilyen mértékű változás elindításának lehetőségével. Az új kiadás ugyanis végre „elolvashatóvá” teszi Dayka életművét (44.). A kötet valóban sokkal több Dayka-szöveget tesz hozzáférhetővé, mint bármely korábbi kiadás: a szövegközlők a minimális értelmi összefüggés nélküli néhány szavas szövegtörmelékben vonták meg a közlés határát (65.). A kiadás így jelentős mértékben kitágíthatja a Dayka-életműhöz való közelítési lehetőségeket. A „több szöveg” ugyanis a következőket jelenti: egyrészt az olvasó találkozhat az ún. Sárga Kötet anyagával, mely Dayka prózai, elméleti szövegeit is tartalmazza, másrészt olvashatóvá válnak számára az idegen (német és latin) nyelvű írások magyar nyelven is, harmadszor pedig a genetikus szövegközlésnek köszönhetően keletkezésük sorrendjében megismerhetőek az egyes szövegváltozatok, negyedszer pedig a tárgyi magyarázatok elsődleges támpontot adnak a szövegek értelmezéséhez. A prózai szövegek esetében ugyan a szövegekritika „csupán” az editio minor elvét követi, vélhetőleg terjedelmi korlátok miatt. Itt elsősorban az olykor nem rövid német és latin nyelvű prózai írásokat magyar fordítása értékelhető újdonságként, és a szaktárgyi jellegű szövegek olvasásához szükséges tárgyi kommentár.

A Dayka-életmű módosulásának lehetőségei

Az elvárások azonban – a *Kiadás- és értelmezéstörténet* című bevezető szerint – nem merülnek ki az újabb szövegek olvashatóvá tételében, a szövegkiadásra ennél komolyabb küldetést testáltak létrehozói: a Kazinczy kiadása által teremtett értelmezési hagyományok leépítésének vagy megkerülésének lehetővé tételét. A Ka-

zinczy-féle értelmezési hagyomány ugyanis a szerzők szerint is máig meghatározza a Dayka-életmű diskurzusának alapvonalait. A vállalkozás és célja valóban nagyszerű. Mindemellett érdemes megjegyezni, hogy az értelmezéstörténeti bevezetőben említett újabb szakirodalom érdeklődése a Kazinczy révén létrejött értelmezői hagyomány iránt nem a Daykával „önmagáért valóan” (40.) foglalkozás elmellőzése, hanem inkább egy olyan recepciótörténeti út, melynek egyik végpontjaként tekinthető a jelen kiadás. E kritika-, vagy kultusztörténeti alapvetésű tanulmányok ugyanis a Dayka-életmű újraolvasására hívnak fel, és nem egyszer javaslatokat is tesznek az életmű újraértésének lehetséges kiindulópontjaira. Dayka Gábor műveinek kritikai kiadása pedig nem más, mint újraolvasás. Ezért hiába is mondják már a kötet első sorai, hogy a kiadásnak nem célja „új interpretációs lehetőségek, elképzelések felvetése” (11.): mégis, hogyan „orientálná és inspirálná” az érdeklődő kutatókat a jegyzetekkel, bevezető tanulmányokkal és a magával a szövegekkel, ha ezek nem hordoznák magukban már az értelmezés magját, és hogyan is állíthaták volna össze a szerzők a kötetet, ha nem volna előzetes képük Dayka szövegeinek halmazáról?

Mindeközben az értelmezéstörténeti bevezetőben említett tanulmányok arra is figyelmeztetnek, hogy Kazinczy hatása nem kerülhető meg, hiszen – ahogyan az új kiadás is állítja – a Kazinczy-kiadás „olyan, szinte példátlan értelemképző konstrukcióként működik az első pillanattól kezdve, ami az azóta született tanulmányok számára egyszerűen megkerülhetetlen” (32.). Fennem megfogalmazott kívánalmi (a Kazinczy-kiadás megkerülése) ellenére már maga az értelmezéstörténeti bevezető is a megkerülhetetlenséget példázza. Így fogalmaz ugyanis: „A Daykával foglalkozó tanulmányok, monográfiák inspirációját rendre nem a fiatal költő poétai tevékenysége adja, hanem szinte kizárólagosan Kazinczy megértésének vágya, illetve Dayka 1813-ban megteremtett költői alakjának megszüntetve megőrzése.” (35.). Vagyis minden megszüntetési kísérlet egyben megőrzés is, ahogyan azt a mondat állítja és mutatja, ti. az által, hogy a „fiatal költőről” beszél, akinek „poétai tevékenységét” (és nem, mondjuk, nyelvészeti munkásságát) tartja mellőzöttnek. A hagyomány ilyen működését talán érdemes önreflexíven is nyugtázni, minthogy, ahogyan azt a bevezető is hangsúlyozza, az értelmezéstörténet „e sajátossága” (32.) „adottság”, és nem „hiba” (42.). A megfelelő hozzáállás pedig a hagyomány megértésével kezdődik (44.).

Így miközben a kiadás erőteljesen különbözőnek mondja magát a Kazinczy összeállította kötetből (s valóban más is), mégis mélyen őrzi Kazinczy nyomait. Noha a Kazinczy-féle kötetszerkezet ismertetése nem kap helyet, de Kazinczy keze nyoma a Veres Kötetben, melyről a *Kéziratcsomók leírása* is tudósít, szerencsére megtalálható a jegyzetek között. Joggal, hiszen „Kazinczy jegyzései” érdeklődésre tarthatnak számot. Ugyanígy megtalálhatók a versek jegyzeteiben a Kazinczy-

kiadás eltérései. Persze felvethető a kérdés, hogy – bár a Kazinczy-hagyományt nem lehet megkerülni – mégis mennyiben tartozik egy kritikai kiadás számot adni a recepciótörténet első állomásáról. Véleményem szerint talán érdemes erőteljesen vállalni a Kazinczy-kiadás jelenlétét a hagyomány tudatára való reflektálás és ennek nyelvi artikulálása mellett magában a szövegkiadásban is. Azaz a bevezetőben kevésbé hangsúlyozni a megvalósíthatatlan különbözőséget, ellenben a szövegkiadásban még erőteljesebbé tenni Kazinczy jelenlétét, például az 1813-as kötet szerkezetének ismertetésével. Az ideális megoldás talán az lenne, ha egyszerre lehetne jelen két, vagy még több kötet egyetlen kiadásban. Hiszen akkor a különbözőség gondja félretehető, minthogy az, ami „más” és az, „amitől eltérően más” együtt lehet jelen. Erre azonban csak a digitális kiadás ad lehetőséget.

A hagyományok együttes működtetésére igen jó példát ad az *Egy lehetséges életrajz* című bevezető tanulmány, melyben egyszerre kaphat képet az olvasó mindarról, ami Daykáról jelenleg tudható, és a mindezt előadhatóvá tevő narratívák kereteiről, fenntartva ezzel az eltérő narratívák párhuzamos létének lehetőségét. Ez a megoldás lehetővé teszi, hogy a fejezet szerzőjének ítéletei háttérben maradjanak. Így talán éppen azt valósította meg az életrajzi bevezető, amit az értelmezéstörténeti bevezető a kötetből vár (az értelmezési hagyomány megértését és az ezen való túllépést: 44.). Kérdés természetesen, hogy az értelmezéstörténeti bevezető megteheti-e ezt, vagyis az értelmezéstörténet elbeszélhető-e ilyen módon. Ugyanakkor az a kérdés is föltehető, hogy vajon szükséges-e egy értelmezéstörténeti bevezetőnek állást foglalni és megfogalmazni magának a kiadásnak a céljait és irányait – különösen, ha egyszer a kiadás első mondatai szerint tartózkodik bármiféle interpretációtól, és ha egyszer a kiadásnak mégis van valamiféle interpretáló funkciója. Annyi azonban bizonyos, hogy mindkét bevezető szerzőjét, vagy szerzőit elmulasztották feltüntetni a kötetben a kiadók, így bajosan lehet e munkákat névhez kötni.

A szövegkiadás maga hasonlóan szerencsésen valósítja meg elgondolásait a Dayka-életműről, Kazinczyt nem mellőzve, de egy tőle eltérő képet megalkotva. Ezzel megfelelően árnyalja az elméleti bevezető tanulmány kevésbé finom közelítés- és fogalmazásmódját. Vagy inkább felülírja azt, hiszen a kettő közül mégis talán a szövegkiadás bír nagyobb jelentőséggel. Azt, hogy a szerkesztők mennyire átgondoltak és az értelmezés szándékával (vö. „szövegek elolvashatóvá tétele”) nyúltak a kiadandó szöveghez, mi sem mutatja inkább, mint a korpusz és a szövegkiadás elvének koncepciózus megválasztása. A kötet ugyanis két szempontból is újszerű megoldásokkal él a RMKT 18. századi sorozata többi tagjához képest: egyrészt teljes életművet közöl, másrészt a költemények sajtó alá rendezésekor szakít az editio minor elvével és a generatív szövegközlésre tesz kísérletet. Ami az

életmű egészének közreadását illeti, ennek van előzménye a sorozatban: az Ungvárnémeti Tóth László műveit sajtó alá rendezők is hasonlóan jártak el, hiszen függelékben közölték Ungvárnémeti leveleit. Dayka esetében azonban nem kizárólag levelekről van szó, hanem a széprózai írások mellett olyan tudományos művekről, melyek egyrészt átírják költő Dayka arcképét, másrészt fontos adalékkul szolgálnak Dayka tudományos tájékozódásának irányairól. Ezzel pedig képet adnak a kor utólagosan nem magasra minősített tudományos eredményeiről – így az RMKT elgondolásait valósítják meg, noha nem csak a költészet terén. Ilyen érdekesség például Dayka esztétikai tájékozódása, melyet számos írása mutat, s mely nyomán egy újabb ponton válik láthatóvá a Batteux–Ramler-féle esztétika hatása a hazai irodalmi gondolkodásra. A *Dissertatio de phantasia* című írás ugyanakkor – ahogyan azt a tárgyi magyarázat elárulja – „a korszak esztétikájának egyik alapkérdését, a képzelőerő ismeretelméleti beágyazottságát vizsgálja, miközben meghaladni látszik azt a baumgartenianus horizontot, amit e tárgyban a korszak legnagyobb hatású magyar esztétája, Szerdahely György Alajos kínál” (653.). Itt érdemes megjegyezni, hogy mennyire szerencsés választás a kritikai igényű szövegközlés az efféle elméleti szövegek kiadása esetén: hiszen az olvasó csaknem minden esetben útjelzőt kap a szöveghez tartozó magyarázatokban egy alapvetőnek mondható kontextus felépítésére, és a további szakirodalmi tájékozódás lehetőségeire. Ez pedig szinte nélkülözhetetlennek mondható mind az esztétikai, mind a nyelvészeti, történettudományi vagy teológiai írások esetében, hiszen ezek olyan parciális és az irodalom határán elhelyezkedő területek, amelyekben ez egyaránt megfelelő jártasság csak a kiváltságos kevesek sajátja.

A tárgyi jegyzetekben szereplő hivatkozások mellett a kötet végén egy általános, Daykára vonatkozó bibliográfia is található, melynek tételeire különösen gyakran a bevezető fejezetekben történik utalás. Legalábbis így vélekedik az olvasó. Az azonban, hogy ugyane bibliográfiában szerepel Szabados György, *A krónikától a gestáig: az elődó-szemlélet hangsúlyváltásai a 15–18. században* című (ItK, 1998/5–6.) írása is, melyben nem fordul elő Dayka Gábor neve, és amely tanulmányra az *Europai 's azsiai hunnok dolgaik felől írt Bárdosy János deák úr munkájának magyar fordítása* című szöveg egyik jegyzetében hivatkoznak, cáfolni látszik ezt az előfeltevést. Ezen kívül három–négy hasonló tétel is szerepel még az irodalomjegyzékben. A jelenség így vagy apróbb hiba, vagy egy olyan szándék sejthető mögötte, mely különbséget akart tenni a kötetben többször, illetve egyszer előforduló hivatkozások közt. (Noha Szabados György írásának esete ez ellen szólna.) Mindenképpen fölvethető azonban a kérdést, hogy mennyire érdemes differenciált jegyzetkezelést alkalmazni, azaz praktikus okokból különválasztani az egyes szövegekkel kapcsolatos hivatkozásokat az életmű egészére vonatkozóaktól, illetve a hivatkozás gyakorisága alapján különbséget tenni. Az előbbinél nem

jelentősebb hiba, hogy a szövegfilológiát tárgyaló fejezet, mely elsősorban a kéziratcsomókat ismerteti, nem ad számot Debreczeni Attila korábbi hasonló írásáról (*Dayka Gábor kéziratos hagyatéka*, Könyv és Könyvtár [20] 1998, 165–199.).

A latin nyelvű írások a kötet 32. darabjának tanulságai alapján

A latin versek fordítása azonban ennél súlyosabb kérdést is fölvet, ti. azt, hogy a latinul nem tudó olvasónak mekkora segítséget kell adni a minimális megértéshez, azaz miben érdemes meghatározni a „minimális megértést”. Minthogy ezeket Szörényi László publikálta (*Dayka Gábor latin versei Tóth László fordításában*, Acta Historiae Litterarum Hungaricum [27] 1991, 19–31.), kérdéses, mennyire volt fontos helyet szorítani az elsősorban a recepciótörténetet érdeklő fordítások számára. Szorosan a szöveg értéséhez kapcsolódó szerepük annyi lehet, hogy segítségükkel az olvasó alkalmilag a kiadás idegen nyelvi szakellenőrévé válhat: összevetheti a fordítási változatokat.

A latin versek fordítása azonban ennél súlyosabb kérdést is fölvet, ti. azt, hogy a latinul nem tudó olvasónak, aki idegenként áll szemben Dayka Gábor latin verseivel, mekkora segítséget kell adni a minimális megértéshez. (Vagyis miben érdemes meghatározni a „minimális megértést”.) A 32. vers (*Mezei dal Phyllis' születése' napjára*) alapján úgy tűnik, a prózai fordítás, illetve Tóth László műfordítása ehhez nem feltétlenül elég. A prózai magyar szöveg ugyanis nem adhatja vissza azokat a szövegszerű utalásokat Vergilius eklogáira, melyek a latin versnek részei, és amelyeknek komoly szerepük van a vers jelentéseinek megképzésében. Egyetlen, az egész vers értelmezését meghatározó példa: a negyedik vergiliusi eklogára történik hivatkozás, mikor a versben az aranykor toposzai Vergilius szavaival jelennek meg. Az aranykor ajándékait dalban kapja meg a születésnapos Phyllis (melyet a pásztor költő a „szicíliai múzsáktól” tanult), miközben tulajdonképpen az aranykort tematizáló negyedik ekloga is születésnapos vers. A versértelmet kibontakoztató pontos szövegegyezések fél sorokban, általában három tagú szintaktikai szerkezetekben fordulnak elő (pl. „omnia nunc rident”: DGÖM 32. vers / 4 – Verg. Ecl. 7 / 56), vagy egész vergiliusi sorok jelenhetnek meg szinonimák, toldalékot alakváltozatok, és a szórend változatai révén (pl. „Lvide saltantes Satyros imitere Menalca!”: DGÖM 32 / 28 – „saltantis Satyros imitabitur Alphe-siboëus”: Verg. Ecl. 5 / 73; „Hic inter silvas, inter spelaea ferarum” DGÖM 32 / 50 – „Certum est in silvis, inter spelaea ferarum”: Verg. Ecl. 10 / 52). Az 51 soros versből 19 sor utal Vergilius valamely eklogájára – s nem kizárt, hogy ezen túl még más klasszikus szövegekre is történik utalás. Kérdés, hogy egy kritikai kiadásnak kell-e ezeket jeleznie? Hiszen nem minden esetben szoros szövegszerű egyezésről

van szó. Továbbá a bukolikus költészetnek meghatározó jellemzője az imitáció – tehát a jelenség természetes.

Úgy vélem, a kérdésre mégis igen a válasz. Ha valamitől nem érdemes sajnálni a helyet, akkor ez az. Hiszen éppen egy ilyen nagy igényű szövegkiadásnak van lehetősége ezen észrevételek jelzésére. A szövegkiadók természetesen élnek is ezzel a lehetőséggel, hiszen a vershez tartozó jegyzet készítője kitér arra a magyarázatokban, hogy a vers „műfaji szempontból erőteljesen kötődik a bukolikus hagyományokhoz”, és hogy Tityrus és Codrus vergiliusi alakok – noha egyébként e nevek többek közt Faludi Ferenc pásztorverseiben is szerepelnek (517.). Csakhogy ez a magyarázat nagyon szegényes és bizonyos ismereteket megtagad az olvasótól. Egy talán etikainak nevezhető érv a jegyzetek gazdagítása mellett (legalábbis az ehhez hasonló esetekben), hogy aki kézbe veszi, vagy megvásárolja e könyvet, nem csupán Dayka Gábor verseit veszi meg, hanem a sajtó alá rendező irodalmárok tudását is. Ez a tudás pedig különösen akkor válik értékessé, ha egyébként igen kevesek részesülnek belőle. Noha nem kizárt, hogy akadnak, akik magyar nyelvű olvasmányélményük alapján felismerik például a negyedik ekloga aranykor-toposzait, ezek mégis kevesen vannak. Elhallgatni tehát ezt a szakismeretet hiba, hiszen ezzel a hétköznapi olvasó számára megcsonkul a versértelem. Nem állítom, hogy az ilyen hagyományrendszerben élő latin versek kritikai kiadásának egyetlen módja, hogy soronként jelezzük a megidézett szöveghelyeket, de azt gondolom, legalább egyetlen mondatnyi megjegyzés erejéig érdemes az olvasó tudtára hozni a szöveg ilyen működését. Már csak azért is, hogy valamivel hitelesebb képet alkothasson magának a kor irodalmi működéséről, és elgondolkozhasson a posztmodern intertextualitás újszerűségének kérdésén.

A másik érv tudományosabb. Szinte bizonyítható ugyanis, hogy a szerzők az idegen nyelvű írásokat magyarra szándékozták fordítani. Kérdés, hogy – a fordítás tökéletességének lehetetlensége mellett – mennyire volt ez sikeres a példaként hozott latin vers esetében. A kérdés valódi tétje azonban, hogy hogyan gondoljuk el a magyar vonatkozású latin nyelvű irodalom magyar irodalomba való integrálását. Az efféle kötetek ugyanis arra mutatnak, hogy a szerzők és szerkesztők nem kizárólag a latinul olvasók számára akarják elérhetővé tenni ezt az irodalmat s érvényessé tenni meglátásaikat, hanem az egész magyar irodalmi közösség számára. Nem elégséges azonban egyszerűen magyar nyelvűvé tenni e verseket. Hiszen a latin nyelv mögött egy olyan iskolai-irodalmi hagyományokon nyugvó kultúra áll, mely elsődlegesen a szépirodalmi szövegekben létezik, és erősen kanonikus (aki latinul tanul, napjainkban is csaknem ugyanazon auktorok olvasása során sajátítja el e nyelvet, mint Dayka Gábor), s e nyelv így fokozottan reflektál arra az irodalmi világra, melyet hordoz, vagy mely őt hordozza. Dayka tehát egészen magától értetődően hozta játékba az antik szövegeket, és – némi szerzői szán-

dékot tulajdonítva neki – feltételezhetőleg magától értetődően elvárta olvasóitól, hogy ezt elértsék. A mai olvasó ugyan már nem ismeri ezt a játékeret, és nyilvánvalóan nem is lehet számára ezt fordítással hozzáférhetővé tenni. Mégis, ha feltételezzük, hogy a magyar nyelvközösség számára egyáltalán megalkotható a magyar irodalomnak egy olyan képe, melynek a latin nyelvű irodalom is része, ebből a képből nem hagyható ki klasszikus latin irodalom, éppen azért, mert ma már ugyanúgy nem vagyunk otthonosak ebben, mint amennyire a latin nyelv idegen a számunkra, és mert a kettőt nem lehet különválasztani. A fordítás tehát mindenképpen csonkít, hiszen amennyiben jegyzetekben közli az irodalmi-kulturális hivatkozásokat, már elválasztja ezeket a szépirodalmi nyelvtől. De talán még így is pontosabb fordítása adható az eredeti versnek, mint csak a vers prózai magyar nyelvű közlésével.

Az említett vers mindemellett arra is jó példa, hogy mennyi hozadéka lehet a szövegek genetikus kritikai kiadásának. A vers ugyanis igen érdekesen valósítja meg az alkalmiságot. Egyrészt ugyanis címe szerint – ahogyan arra a magyarázó jegyzet is utal – alkalmi költemény, másrészt viszont nem nevezi meg címzettjét, illetőleg egy irodalmi névvel illeti. Ráadásul a vergiliusi utalásokkal is irodalmiaságát hangsúlyozza. Hasonlóan jár el a *Mezei dal a' Méltóságos Zágrábi Püspökhöz Verhovátz Úrhoz ...* című (35.) vers is, ennek azonban van címzettje, és az irodalmias bukolikus világ tökéletesen működtethető allegóriaként. A 32. vers korábbi szövegváltozatai azonban megmutatják, hogy sokkal hangsúlyosabb volt az alkalmi jelleg. Hiszen a vers első címe: *Mezei dal N. N. úrnak neve napjára*. E változatban természetesen nem a női név, Phyllis szerepelt, hanem Daphnis állt helyette, ahogyan a vers alcíme is Daphnis volt, miként a 35. versé is az. A vers korábbi változata tehát mindenképpen allegorikus, amennyiben N. N. úr megfeleltethető Daphnisnak. Az egyértelmű allegória (N. N. úr = Daphnis) felszámolásával a költő lazított az alkalmiságon is, de ugyanezt tette azzal is, hogy az alcím fiktív nevét az alkalmi szerkezetű címbe („művészi alkotás valakinek valamilyen alkalmából”) illesztette, hiszen ezzel megszüntette, vagy inkább egybemosta az allegória két része (a valóságreferenciális N. N. úr és az irodalmi hagyományrendszer részét képező Phyllis) közti világos határt. Kazinczy a maga szövegváltozatában pedig végleg szakít az alkalmiságnak még a játékos változatával is, az által, hogy a *Phyllis* címet alkalmazva más műfaji regiszterbe és más irodalomfelfogásba utalja a verset, minthogy az „idill” a korban elsősorban a pásztorköltészet gessneri változatának megnevezésére szolgál. A vers alakulása – melyet kizárólag a genetikus szövegközlés tesz láthatóvá – sok mindent elárul a természetesen intertextualizáló latin nyelvű irodalom működésének kereteiről, illetve annak az irodalomfogalomnak a lehetőségeiről és hatáiról – valamint e lehetőségek változásáról –, melyben ez a típusú költészet létezett.

A genetikus szövegközlés technikai megvalósulása

Nem kérdéses tehát, hogy a genetikus szövegkiadás kitágítja az értelmezési lehetőségek terét. A szerzők azonban jól látják, hogy maguk a szövegkritikai jegyzetek nem szolgálnak „könnyű olvasmányul” (67.). A nehézség azonban nem feltétlenül a genetikus szövegközlés hibája. Inkább amiatt okoz olykor fejtörést a jegyzetekben való tájékozódás, és így az egyes szövegváltozatok rekonstruálása (ami pedig alapvetően célja egy genetikus kritikai szövegkiadásnak), mivel:

1. A genetikus átírás elveit az ilyen című bevezető szövegrész (68–69.) csak igen nagy vonalakban tárja az olvasó elé. Szót ejt arról, hogy a prózai szövegek változatait eltérő módon (nem) közlik, arról azonban csak a Veres Kötet előszavának szövegjegyzeteiből lehet tájékozódni, hogy az *Előszó* – feltehetőleg mint a verskötet része – kivétel a prózai szövegek alól, minthogy rögzíti a szövegváltozatokat. A szövegközlés elvei azonban nem egyeznek a versekével, minthogy a főszöveghez képest, egészen pontosan abból fejthetők vissza az egyes szövegállapotok. Ennek megfelelően itt részben eltérő jelölésre akadhatunk, hiszen a jegyzetelőnek meg kell jelölnie a jegyzetek alatt másodszor közölt főszövegben a korábbi szövegállapotokban másként szereplő szövegrészt, majd azt a szövegtartományt, ami ennek korábbi „megfelelője”. Végül is a korábbi megfelelőn belül láthatók többnyire azok a változtatások, melyek a főszöveget eredményezik. Tehát a főszövegen belül egy kijelölt tartományban zajlanak azok a változtatások, melyeket a versek esetében, ahol a régebbi szövegváltozatok felől közelíthetjük meg az újabbakat (ami a genetikus kiadás egyik már a terminus nevében is meghúzódó elve), a kihúzás és a beszúrás művelete jelöl. Hogy mindennek pontos okát az olvasó nem tudhatja, az persze csupán elvi hiba, ténylegesen nem nehezíti a szövegjegyzetek értelmezését. További probléma azonban, hogy:

2. A versekhez tartozó jegyzetekben lényegesen többféle jelöléssel találkozhatni, mint amiről a „genetikus átírás elvei” tájékoztatnak, például áthúzással és kurziválással. A 16/1. vers (*Helois Abelardhoz a' Klastromból*) szövegkritikai jegyzeténél (447.) olvashatók az átírás pontosított elvei. Itt kiderül, hogy a szövegkiadók megkülönböztetik az első lejegyzés idején történt szövegjavításokat a későbbi javításoktól, még hozzá úgy, hogy kurziválták az újabb javításokat, az újabb időben keletkezett áthúzásokat pedig a < > jelen belüli áthúzással jelölték. A jelölésbeli változtatásokról természetesen minden vers esetén, ahol ezek használatba kerülnek, számot ad a szövegkritikai jegyzet. Ezzel azonban főlegesen nő a jegyzetanyag. Az ilyesmit célszerű egyszer előadni a kötet kezdetén. Továbbá a változtatásokra is több jelet használnak, mint az indokolt. Hiszen nyugodtan lehetne az újabb áthúzásokat is kurzívan < > jelbe tenni, láthatóvá téve, hogy ez a kurzív javításokkal egyidejű szövegállapot. (Vagy talán logikusabb lenne mindkét eset-

ben az áthúzást alkalmazni, megkülönböztetendő az újabb beszúrást a kurzív – kéziratban: aláhúzott – szöveg beszúrástól.)

Úgy tűnik továbbá, hogy a sajtó alá rendezők nem az egyes szövegállapotokat, hanem a kéziratlapok „képét” szerették volna láthatóvá tenni. Erre mutat, hogy a szövegjegyzet állandóan jelöli, hogy a lapon hová került a beszúrt szövegrész, noha ez mellékes, nyilván oda, ahol hely volt. Általában „fölé”. Ennek akkor lenne jelentősége, ha a törlés–beszúrást és átírást közt nem lenne különbséget a szöveggkritika. Így azonban éppen arra irányítja a figyelmet a helymegjelölés, hogy a kettő közt valójában nincs is különbség, pl. 411: tiéd <leszek> [fölé:] |vagyok|. Világos, hogy ezt így is lehetett volna jelölni: tiéd <leszek> → vagyok. Ez az utóbbi megoldás azonban többnyire csak a morfémaszintű változtatások leírására szolgál. Az eljárás okát nem könnyű megérteni, vagy az áll mögötte, hogy meg akarták különböztetni a morféma- és a lexémaszintű cseréket, vagy az, hogy ténylegesen csak azt jelölték így, ami szó szerint átírás vagy ráírás – magyarázatlanul hagyva, hogy miben különbözik ez a föléírástól, vagy pedig az, hogy ezeket a változtatásokat az első leírás aktusán belülnek ítélték, és a változtatások egyes aktusait akarták ezzel megkülönböztetni.

Valami hasonló gondolkodás állhat egy másik jelenség mögött is. A már sokszor emlegetett Phyllis-vers – ahol egyébként nincs sok szövegváltozat – szövegjegyzetei a következőképen írják le egy sor Sárga Kötetben előforduló változatát (516.): „Rura supervolitat iam cultor avarus agelli | nuncia veris hirundo |”. Vagyis beszúrtak egy új fél sort. De történt-e javítás, minthogy kihúzásnak nincs jele? Lehetséges, hogy Dayka ebben az egy versében úgy járt el, hogy az új fél sort a régi áthúzása nélkül melléírta? És ha így is volt, változtat-e ez valamit a javítás tényén, máshogyan kell-e ezt egy kritikai szövegjegyzetnek elővezetnie? Mert azt, hogy melyik a javított változat, még egy genetikus kiadás készítője is tudja (ha máshonnan nem, hát onnan, hogy az a változat került a Veres Kötetbe), és miért is tenne úgy, mintha nem tudná? E jelenség nem egyedülálló, a 16/1. versben (*Hélois Abelardhoz a' Klastromból*) is van rá példa (6. sor). A kérdés számomra inkább úgy fogalmazható meg: érdekes-e számunkra, hogy Dayka milyen eszközökkel változtat a versein, azaz, hogy nem itt is arról van-e szó, mint a beszúrástól, hogy a magát genetikusnak nevező kiadás inkább a kéziratlapok, mint a szöveg állapotait akarja feltárni. Kérdés, hogy a kettő elválasztható-e egymástól. (Tartsuk azonban szem előtt, hogy nemleges válasz esetén azt kellene mondanunk, csak a kézirat hordozza a szöveget, sőt, maga a kézirat a szöveg – vagyis a kritikai szöveggközlés eleve reménytelen vállalkozás.)

3. A rengeteg kérdés arra irányítja az olvasó figyelmét, hogy nem értette meg a szöveggközlés elveit. Ebben végül elfárad, és fölbosszantja magát, mikor rájön, hogy még e meg nem értett rendszer sem következetes önmagával (a meglehető-

sen bonyolult jelölésrendszer nem viselkedik előzetes elvárásainknak megfelelően). A sokat idézett Phyllis-versben például a 45. sor a Sárga Kötet egyik lapjának változatában nem szerepel. Ennek jelölése: √, itt azonban a „[nem szerepel]” jel áll helyette. Ugyanebben a versben jól láthatólag a Sárga Kötet egy változatában plusz sorok vannak a Veres Kötet változatához képest a 9. és a 10. sor közt. Ezt [+] jellel kellene ellátni, amit itt nem alkalmaznak. Ugyanakkor, mivel a Veres Kötet változatához (a főszöveghez) képesti eltéréseket vastagon szedéssel jelölik a szövegkritikában, így is érthető, hogy itt plusz sorok vannak, vagyis az olvasó eljuthat arra a belátásra, hogy a [+] jelölés végül is fölösleges.

A szövegközlés elvének nem koherens voltára csak egy magyarázat adható: a négy szerző nem tudta kellően összehangolni munkáját – és talán nem is annyira a szándék, mint egy, a szövegkiadás egységét felügyelő, fölrendelt szerkesztő hiányzott.

Bármennyire nem egyszerű azonban tájékozódni a kötet szövegkritikai jegyzeteiben, mindenképp elismerésre méltó és folytatásra érdemes kezdeményezést jelent a genetikai kritikai kiadás feladatának vállalása és a prózai szövegek kiadása az olyan kevésbé centrális helyzetű költők esetében, mint amilyen Dayka Gábor. Így a Dayka-irodalomban valóban nem is várhatunk kevesebbet egy aranykor eljövételénél, hiszen immár megfelelőnek mondható alapokon történhet meg a „számvetés magával az életművel”, megkezdődhet a „költemények olvasása és elemzése, visszaillesztésük a 18. századi irodalom kontextusába” (42.), vagyis a kiadás elérheti célját.

(Universitas, Budapest, 2009. [Régi Magyar Költők Tára XVIII. század, 10.])

Túry György: *Amerikai etikai kritika*

Az *etikai kritika* néven meghonosodni látszó irányzat, túl egy Helikon-számon (2007/4.), több ismertető jellegű és néhány, a módszert a gyakorlatban is hasznosítani igyekvő tanulmányon már nem tekinthető ismeretlennek Magyarországon sem; az a jelentőség azonban, amelyet Túry György kismonográfiája szükségszerűen betölt mint a téma első könyvterjedelmű feldolgozása magyar nyelven, mégsem elhanyagolható. Nem üres szellemesség az etikai kategória használata: nem kevés felelősség terhel egy olyan munkát, amely – a formátumból adódó praktikus okoknál fogva – nagy valószínűséggel válik majd a kérdéskör iránt a jövőben érdeklődők kiindulópontjává. A kötet definitív és magabiztos címevel kifejezetten vállalni is látszik ezt a kihívást, melyet mintha a kissé homályos alcím (*Irodalom- és kultúratudományi vizsgálódások a késő huszadik századból*) sem vonna vissza, hiszen abban az időhatározó inkább az általa elemzett művekre vonatkoztatja a visszafogottabb *vizsgálódások* kitételét. A könyv két nagyobb blokkra oszlik, az első elméleti szerzők ismertetését, a második irodalmi művek értelmezését tartalmazza – előbbi rögtön kérdésessé is teszi, mennyiben beszélhetünk egyáltalán valóban irányzatról az etikai kritika kapcsán.

A Túry által bemutatott két teoretikus, J. Hillis Miller és Martha C. Nussbaum kiemelése és egymás mellé rendelése Robert Eaglestone nálunk sem ismeretlen *Ethical criticism*¹ című műve óta kevéssé számít meglepőnek. A brit szerző fő célja persze saját (Lévinasra építő) elméletének elővezetése, ennek szükségességét azonban azzal támasztja alá, hogy kritikus ismertetéseiben e két korábbi

¹ Robert EAGLESTONE, *Ethical criticism: reading after Levinas*, Edinburgh, Edinburgh UP, 1997. Magyarul megjelent a szerző egy tanulmánya, mely a könyv téziseit tanulmányformába tömörítve mondja újra: Robert EAGLESTONE, *Hibák. James, Nussbaum, Miller, Lévinas*, Helikon 2007/4., 521–531., és egy alapos, továbbgondoló ismertetés: KENYERES Zoltán, *Kérdések az etikumról és az esztétikumról*, Irodalomismeret 2000/4., 65–85.

munkát játssza ki egymás ellen, ezzel pedig egyszermind egy diametris ellen-tétet is megképez közöttük, ami azóta lényegi szerkezeti eleme lett az etikai kritikáról készített térképeknek, amelyeken a szokásos régiók, így: 1. a humanista elképzelések, 2. az ezekkel összeférhetetlen dekonstrukciós etika, 3. az előző továbbgondolásaként vagy attól különálló, de hasonló eredményekre jutó irányként felfogott lévinasiánus kritika, +1. a lazábban kapcsolódó, inkább csak párhuzamosan épülő, de alapvetően szintén etikai üzemananyaggal működő posztkoloniális, feminista, queer stb., tehát a politikai elméletek.² Már ebből is látszik, hogy az etikai kritikát csupán nagyon általános kérdésekkel (mondjuk: „Milyen kapcsolat lehetséges irodalom és etika között?”) lehetne egységbe fogni, ám nyilvánvaló az is, hogy ez a kérdés éppenséggel nem hanyagolható el a hazai irodalomtudomány számára sem, sőt a mai helyzet nagyon is megkövetelné a releváns válaszokat. Túry György könyve elején (20–21.) Zygmunt Bauman találó meglátásait idézi arról, hogy a posztmodern kor, a tradicionális értékrendek és a világjobbító modernista projektek összeomlása után valóban átfogó etikai rendszerek nélkül maradt ugyan, ez azonban az egyes ember számára valójában az egyéni felelősség *megnövekedését* jelenti. A helyzet analógiája két szinten is értelmezhető, hiszen a hazai irodalomtudomány bőven kivette a részét előbbinek és utóbbinak a hegemoniájából is, és még mindig kissé bizonytalankodva keresi az ellenállást jelentő esztétikai autonómiától továbbvezető utakat saját – és magának az irodalomnak az életben játszott – szerepét illetően is.

Ezért is érezhet az olvasó csalódottságot, amikor Túry könyvének 22. oldalán azt olvassa: „Munkám azonban irodalomelmélet-történeti és műelemző fókuszú, amiből az is következik, hogy nem feltétlenül kíván a legújabb fejleményekkel számolni. Időbeli kereteit körülbelül a »nyelvi fordulat« utáni és a »kulturális fordulat« előtti periódusban határozza meg.” (22.) Máshol ezt az időkeretet „az 1970-es évek közepétől az 1990-es évek elejéig, közepéig terjedő bő két évtized”-ként konkretizálja (9.). Ezen kitételek egyrészt a gyakorlatban nem sokat jelentenek, hiszen a bevezetésben széles ecsetvonásokkal felvázolt kontextus és a lehetséges terek számbavétele után a szöveg már csak az éppen elemzett művekre vagy életművekre fókuszál, így azok atomizálódnak, szem elől veszítjük helyiértéküket, elmélettörténeti narratívákhoz való kapcsolódásukat; másrészt pedig mintha felmentést adnának az alól, hogy a szöveg konzekvensen tisztázza azt a kortárs pozíciót, ahonnan nézve a korábbi elméleteket elemzi. Ez utóbbinak legszembeütőbb tünete éppen azon a helyen figyelhető meg, ahol egyetlen alkalommal mégis elvezeti történetét a jelenig, és felvázolja, hogyan mozdult el az amerikai iroda-

² Pl. Liesbeth Korthals ALTES, *Ethical turn = Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London, 2005, 142–146., ezt a mintázatot követi a Helikon-szám kiváló áttekintő bevezetése is: BÉNYEI Tamás – Z. KOVÁCS Zoltán, *Az etikai kritikáról*, Helikon 2007/4., 469–498.

lomtudomány az utóbbi évtizedekben a posztstrukturalimustól és jutott el például Satye P. Mohanty posztpozitivistá objektívitas-elméletéig: „Ennek leegyszerűsített lényege az, hogy kellő távolságot tartva egyrészt »öröknek« és »egyetemesnek« tartott értéképzetektől [...], másrészt azoktól a nézetektől, amelyek az értékítéletek teljes körű szubjektívitasát vagy azok társadalmi determináltságát vallják, az emberi természetben vélik felfedezni azt az alapot, amelyre [...] objektívitas lehet értékítéleteinket alapozni.” Majd így folytatja: „Az emberi természet pedig történetekben, narratívákban fejezhető ki a legteljesebben. Ez alkotja Miller és Nussbaum közös kiindulópontját.” Átkötésnek közepesen szellemes, ám az általa létrehozott anakronizmus, mely szerint mintha a nyolcvanas évek végén a kilencvenes évekbe bekövetkezett elmozdulás nyomán láthatóvá váló tételekből indultak volna ki, csak úgy oldható fel, ha vagy azt feltételezzük, hogy valójában nem is történt elmozdulás, vagy azt, hogy az emberi természetéről szóló idézett mondat mindig nyilvánvaló és sosem kétségbe vonható axióma. A két állítás közül természetesen egyik sem igaz, és főként egyik sem segíti elő a lezajlott folyamatok pontos, tanulságok levonását lehetővé tevő megismerését.

Ennek a gondtalan szinoptikának a tarthatatlansága az értelmezési részben ütközik ki igazán, ám már az elméleti fejezetekre is erőteljesen rányomja bélyegét. A kontextuális áttekintésből a tárgyalt teoretikusokra vetítve egy-egy szlogenyszerű epitheton ornans marad csak: Nussbaum arisztotelianus filozófus, míg Miller „vérbeli dekonstruktőr”, vállalkozása „velejéig dekonstruktív”. Meg kell jegyezni, hogy közülük az utóbbi az etikai kritika Magyarországon alighanem legtöbbször bemutatott alakja,³ szinte kivétel nélkül csupán *The ethics of reading*⁴ című kötete alapján. Ennek a munkának a fogadtatása meglehetősen egyöntetűnek mondható Simon Critchley nagy hatású könyvétől⁵ Eaglestone említett összefoglalásán keresztül a magyar ismertetésekig, ennek lényege pedig az, hogy Miller „lényegében nem tesz mást, mint hogy Paul de Man olvasásfelfogását »átnevezi« etikus olvasássá, s a performatív aktusként értett dekonstrukciós olvasás válik nemcsak az etikus olvasás (vagyis a »jó« olvasás) példájává, hanem az egyéb tevékenységek mércéjévé is [...] Miller számára az olvasás szükségszerű etikai mozzanata

³ Az eddig idézett cikkek (Kenyeres, Eaglestone, Bényei és Z. Kovács) mind összefoglalják Miller elméletét. Ezen kívül még: SÁRI László, *Lehet-e az olvasásnak etikája? = Keresztéz(őd)ések. Dekonstruktív, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, szerk. BÓKAY Antal – M. SÁNDORFI Edina, Janus-Gondolat, Pécs, 2003, 205–223.; SEREGI Tamás, *A személyiségen innen*, Iskolakultúra 2001/4., 41–51. (Millerről: 41–43.); ANTAL Éva, *Retorika és etika – boltívitas és áthidaló olvasatok*, Világosság 2003/11–12., 95–101.; ANTAL Éva, *Az etikai fordulat traumája = Kortárs etikai irányok – gondolkodók*, Líceum, Eger, 2009, 121–128.

⁴ J. Hillis MILLER, *The ethics of reading. Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, and Benjamin*, Columbia UP, New York, 1987.

⁵ SIMON CRITCHLEY, *The ethics of deconstruction. Derrida and Levinas*, Edinburgh UP, Edinburgh, 1999², 44–48.

egy sajátos imperatívusz megjelenése, amely azonban »nem a tematikus tartalomra adott, ilyen vagy olyan moralitásfelfogást hirdető válaszhoz kapcsolódik, hanem valami sokkal alapvetőbb »kell«, amely magára az irodalom nyelvére válaszol [...] A szöveg betűjének kell az én törvényemmé válnia«, de a »kérlelhetetlen törvénynek« való megfelelés, az etikus olvasás a szövegben paradox módon előírt »hűtlenséget«, törvényszegést is magában foglalja”.⁶ Túry bemutatásában azonban egy jóval homályosabb Miller-kép bontakozik ki, amely leginkább abból ered, hogy leírása – mondhatni rendhagyó módon – nem szorítkozik az 1987-es műre, hanem az életmű egészéről próbál számot adni. Ez kezdetben fejlődéstörténet: Miller útja az újkritikától a Yale schoolig – ez azonban csak afféle háttér vagy előzmény, ezután, a textualitás kérdései felé fordulva kezdődik Miller valódi, dekonstruktóri élete, ami, a szövegből úgy tűnik, már egyetlen egységet alkot. A kitekintések ellenére azért (már csak címszerepénél fogva is) középpontban maradó *The ethics of reading*et vagy a róla szóló írásokat ismerő olvasó azonban nem szabadulhat valamiféle kényelmetlen érzéstől Túry elemzését olvasva, az ugyanis folyton elkalandozik a köznapi értelemben vett, személyközi viszonyokat érintő etika felé – annak ellenére, hogy a műben expressis verbis kimondatik – Túry idézi is – hogy itt az etika „szükségszerűen bekövetkező etikai mozzanatot jelent az olvasás folyamatában, olyat, amely sem nem kognitív, sem nem politikai, sem nem társadalmi, sem nem interperszonális, hanem mindezekről függetlenül és teljes mértékben etikai.” (71–72.), ráadásul megjelenése óta a legtöbb kritikát éppen szűkössége, életidegensége miatt kapta, ahogy Critchley fogalmaz „horizontja pedagógiai, és kifejezetten az észak-amerikai egyetemek erőteljesen meghatározott pedagógiai kontextusára vonatkozik”.⁷

Túry az olvasásetikát úgy tudja „rendes” (bár ellentmondásos) etikává dúsítani, hogy belekapaszkodik Millernek abba a módszerébe, amellyel azt elemzi, ahogyan a szövegek szerinte saját olvashatatlanságukról beszélnek. Ennek paradigmikus esete a *The ethics of reading* folytatásának tekinthető *Versions of Pygmalion* Pygmalion-elemzése: a szöveg a prozopopeia abszurdításáról látszik beszélni, ahhoz azonban, hogy ezt tehesse, tulajdonképpen már az olvasó is végre kellett hajtsa egy prozopopeiát, amennyiben a holt betűket az élő Pygmalionnak tekintette, így léptetve életbe ismét az olvasás teljesíthetetlen ígéret és lerázhatatlan kötelesség kettős erőterében értelmezett etikáját. Tényleg a történetet elemzi tehát, annak kifutása azonban hangsúlyosan nem tematikus, hiszen attól explicite elzárkózik, hanem textuális: nem Pygmalion élethelyzetét kell megértenünk, hanem a sajátunkat, mint olvasóét. Ezt Túry mintha hol tudná, hol pedig elfelejtené,

⁶ BÉNYEI – Z. KOVÁCS, *I. m.*, 479.

⁷ CRITCHLEY, *I. m.*, 47–48.

ez utóbbit még hozzá egy meglehetősen inkorrekt hivatkozással támogatva meg: „Millert – műelemző tanulmányai ezt egyértelműen elárulják – elsősorban a regényekben és novellákban egy-egy, gyakran nehéz és igen bonyolult etikai döntés meghozatalát bemutató momentumok érdeklik a leginkább. A *The Ethics of Reading*ben George Eliotot idézi: »azért olvasunk regényeket, hogy a fikció, vagyis a képzelet nyújtotta biztonságos terepen szemlélhessük azt, hogy mi is történe, ha életünket bizonyos erkölcsi elvek mentén élnénk le«. A hír igaz, azzal az apró korrekcióval, hogy Miller ezt nem saját krédójaként, hanem Kant módszerének leírásaként idézi, amikor az a kategorikus imperatívuszna megfelelő cselekvés lehetőségét egy történet megalkotásától teszi függővé (milyen is lenne, ha cselekedetünk valóban univerzális maximaként működne?), amely példa azután Miller szerint aláássa az egész rendszert. Túry ez utóbbiról is beszámol, ám nem veszi észre a két problémafelvetés közötti lényegi inkongruenciát, ami olyan merész zárójeles továbbgondolásokra vezet, mint: „Felelős etikai viszony azonban nemcsak minket fűz a szereplőkhöz, hanem éppen ilyen szigorú értelemben teendő a történetmesélő is felelőssé az általa »végrehajtott« megszemélyesítéséért”, amit lábjegyzetben még azzal is tetéz, hogy két regényszereplő viszonyára vonatkoztatja, mert egyikük saját elképzeléseit vetíti rá egy másikra (63.), vagyis, Túry metaforájával, fikcionalizálja őt – mindezzel persze egyre távolabb kerül a *The ethics of reading* elképzeléseitől.

Mindezen manőverek eredményeképpen azonban végül felfedezni látszik egy ellentmondást Miller gondolkodásában. „A baj az – írja – hogy a kétféle felfogás nem alkalmazható egyszerre. Egy személy (akár fiktív, akár nem) vagy »olyan, mint mi«, vagy szövegszerű. A szövegszerű ugyan reprezentálhatja, állhat helyette, de nem állhat a helyébe, ha elfogadjuk azt, amit Miller is elismer, hogy nem minden szövegszerű, nyelvi. Nem hihetünk és nem-hihetünk egyidejűleg valaminben. Vagy felfüggesztjük »hitetlenségünket« a szereplők és a történet fiktív voltával szemben, lehetőséget biztosítva ezáltal értelmezésre és felelős viszony kialakítására, vagy nem.” (66.) Ez a szakasz legalább két dolog miatt messzemenően figyelemreméltó. Az egyik, hogy a Millerrel szemben kritikus hangvételt megütő bekezdés effektíve összefoglalja Miller téziséét, hiszen annak lényege éppenséggel az, hogy egyszerre kell hinnünk a szöveg reprezentáló erejében és megtartóztatnunk magunkat tőle – a felelős viszony Miller szerint pontosan ebben áll, nem pedig egyikben vagy másikban. A másik, hogy Túry egyik premisszája ebben a bekezdésben az, hogy Miller maga is elismeri, hogy nem minden szövegszerű. Mit olvashatunk ezzel szemben a *The ethics of reading*ben?

Lehetetlen a nyelv segítségével a nyelv határai közül kikerülni. Mindenről, ami a nyelven kívülinek tűnik, és a nyelv segítségével értük el, mint például

az érzetek és az érzéki benyomások, kiderül, hogy nem más, mint még több nyelv. Élni annyi, mint olvasni, vagy inkább újra és újra az ember sorsának számító olvasás lehetetlenségét elkövetni. Születésunktől halálunkig keményen dolgozunk azon, hogy az olvasás lehetetlen feladatának megfeleljünk. Az olvasással küszködünk a reggeli ébredéstől az esti elalvás pillanatáig, és vajon mi mások az álmaink, ha nem az olvasás lehetetlenségének fájdalmára vagy inkább annak fájdalmára vonatkozó újabb leckék, hogy nem áll módunkban megtudni, vajon diszkurzív bolyongásaink és elhajlásaink közepette nem botlottunk-e bele véletlenül a helyes értelmezésbe?⁸

és így tovább – ennél egyértelműbben nehéz lenne fogalmazni. Honnan származik hát Miller kettős tudatának képzete?

„Vérbeli dekonstruktőr voltát azonban itt sem tagadja meg. Ő maga az, aki kételyeinek ad hangot a nyelv fentebb bemutatott, mindent legyőző, bekebelező voltát illetően. Salusinszky kérdésére válaszolva azt – az eddigiék után meglepő – választ adja, hogy »kétségtelen, mindenféle nem-nyelvi dolog is létezik« és »rengeteg minden a nyelv nélkül történik«. Hogy is van ez akkor? [...] A kérdés, láthatóan és dokumentálhatóan, folyamatosan foglalkoztatja Millert, noha nem teljesen egyértelmű saját válasza sem. A Gary A. Olsonnak adott 1994-es interjúbán a következő, megkapóan őszinte »beismerést« teszi: »csak mostanában kezdem felismerni, hogy van de Mannak néhány, rám nagy hatást gyakorolt kijelentése, melyek nagyon sötétek. A megértés lehetetlenségéről beszél [...] és azt mondja: 'Történik, ami történik; minden úgyis csak nyelv'. Némi ellenállást érzek magamban ezzel szemben. Kissé kényelmentlenül érzem magam ez ügyben [...]«” (50.)

Ismét csak nem az a kérdés, hogy az idézet tényleg létezik-e, hanem az, hogy mennyiben vehető figyelembe, és milyen következtetéseket érdemes levonni belőle. Az első válaszlehetőség az lenne, hogy egy interjúbán elhangzottakat kijátszani egy olyan szöveg ellen, amely konzekvensen és hangsúlyosan azok ellenkezőjét állítja csupán, inkább csak a szerző pszichológiai elemzésében lehetne adekvát módszer. Az igazi hiba azonban szerintem nem abban rejlik, hogy a valóban sokatmondó interjúrészletek bevonódnak az értelmezésbe, hanem hogy a szöveg ennek ellenére igyekszik fenntartani a „dekonstruktív szakasz” egységességének képzetét. Az elemzett szövegek ugyanis nehezen tekinthetőek másnak, mint ódának de Manhoz és de Man nyelvfelfogásához (az eddigiék mellé egyetlen további

⁸ Idézi és fordította: SÁRI, I. m., 206–207.

példa: „Még azt is meg merném ígérni, hogy eljönne az ezeréves királyság, ha minden férfi és nő de Man-i értelemben vett jó olvasóvá válna”)”⁹ – ehhez képest az Olson-interjú egyértelműen sokkal inkább tűnik damaszkuszi útnak, mint enyhe pályagörbe-módosításnak.

Ennek a problémának a végső kifutása a következő, Nussbaumról szóló fejezet nyomán válik nyilvánvalóvá. Túry kezdetben elfogadni látszik az Eaglestone által bevezetett struktúrát, melynek lényege, hogy míg Miller csak az átlátszatlan szöveget látja, addig Nussbaum túlságosan is transzparensnek tekinti, és szalad problémátlanul rögtön a szereplőkhöz és szituációkhoz: „Az esztétikai szférájának őt érdeklő komponense azonban nem az azt hordozó médium [...], hanem a médium által (szerinte) reprezentált (belátja fiktív státuszú) életvalóság. Ez, mint később látni fogjuk, kétségkívül megkérdőjelezhető, ha másért nem, a hatvanas évek nyelvi fordulatának eredményei tükrében” (71) – a szurkálódó zárójeles megjegyzések is mintha Nussbaum csaknem végtelen irodalomtudományos naivitására utalgatnának, akárcsak Eaglestone teszi, és nehéz nem Millerre gondolni pozitív viszonyítási pontként, hiszen az előző fejezet alapján úgy tűnik, ő a nyelvi fordulat megtestesítője par excellence. Ezután elkezdi felvázolni Nussbaum neo-arisztotelianizmusának alapvonalait, többek között az irodalomnak feltett kérdéseit: „Műelemzéseiben valóban nem »erkölcsi tanulságokat« von le (jóllehet ez is legitim értelmezése lehet és szokott is lenni bizonyos etikai kritikáknak), hanem az adott alkotásoknak számára etikai szempontból (is) relevánsnak tekintett aspektusait elemzi a fenti arisztotelészi-újhumanista hagyomány alapján, azaz választ keres – többek között – a következő kérdésekre: »Irodalmi alkotások hogyan jelenítenek meg döntési helyzeteket? Egy adott mű mi módon tereli az olvasót afelé, hogy egy bizonyos döntést helyesnek vagy helytelennek tartson? A viktoriánus vagy akár a modern regényekben bemutatott döntési helyzetek olyan korhoz kötődnek-e pusztán, ami már végleg elmúlt, vagy esetleg a bennük felvonultatott szereplők viselkedése a mai olvasó számára is érvényes viselkedés-modellek lehetnek?»” (73–74.) A poén előtt egy rövid megjegyzés: Túry azzal, hogy derűs engedékenységgel legitimálja a tanulságkereső etikafelfogást is, végleg értelmezhetetlenül tágra engedi az etikai kritika határait, és egyben hitelteleníti törekvéseit, hiszen a minden belső összeférhetetlenségen túli egyetlen közös pont, ami megkülönböztetheti az etikai kritika megújulásában részt vevőket a tizenkilencedik században ragadt erénycsőszöknek tekintett többiektől, az éppen az ilyesféle, joggal vállalhatatlannak tartott reduktív olvasatok elutasítása, és a kísérlet helyettük maximális elméleti körültekintéssel is korszerűnek tekinthető alternatívák előállítására. És most a poén: „A fenti kérdések – hogy közelítsük a két etika-értelme-

⁹ MILLER, *I. m.*, 58.

zést – nem Nussbaumtól, hanem Millertől származnak. [lábjegyzet: A »Moments of Decision in Literature« című, 2001 tavaszán tartott posztgraduális szeminárium kurzusleírása (University of California at Irvine)]”. Túry ezzel a geggel végképp lehetetlenné teszi azt, hogy témájáról, az amerikai etikai kritikáról hasznosítható képet alakíthassunk ki. Megfogalmazása úgy tünteti fel, mintha a korábban bemutatott de Man-iánus felfogás és az erényetika között taláta volna meg a rég kutatott észak-nyugati átjárót – ám a rapprochement, ahogy ez a fenti idézetből világosan látszik, nem Túry értelmezői eljárásainak hozadéka, hanem egyszerűen Miller húzódott idővel vissza egy jóval hagyományosabbnak nevezhető kérdés-horizontra, amit világosan mutat például a magyarul éppen Túry által ismertetett 2002-es *On literature*¹⁰ is.

Ennek az átmenetnek az értelemezetlenül hagyása, illetve a dekonstrukció fokozódásaként való bemutatása azt a nyilvánvaló feszültséget teszi láthatatlanná, amely a posztstrukturalizmus projektjét végigvivő elmélet és a hétköznapi gyakorlat között létrejött: előbbi hiába mutatott rá a társadalmi cselekvések (így például a transzparens szövegértelmezésre épülő olvasás) és az egész berendezkedés légvárjellegére, az életet – mintegy a romokon – mégiscsak folytatni kellett. Közben nyilvánvaló lett az is, hogy a felelősség nem csak jó és rossz közötti, hanem különböző morálrendszerek közötti választást is jelenthet. Innen nézve válik értékelhetővé Nussbaumnak az a ritkán idézett passzusa, mely szerint a könyve egyik fő témájának számító *The golden bowl* egy üres lakásban egyedül töltött szentestén fejezte be, és így rezonált számára a regény a tragédiáról, a véletlenről, a konfliktusokról és a személyes veszteségekről szóló kérdéseire és kapcsolódott össze ezekkel – a Túry által ismertetett *Love's knowledge*¹¹ című munkája ezeknek a gondolatoknak a nagy ívű rendszerezéseként is olvasható, hiszen írjon bármiről is, személyes involváltsága végig érezhető, és éppen ez teszi esszéit igazán hatásossá, a (korábbi)

¹⁰ TÚRY György, *Mi az irodalom?*, Holmi 2004/7., 892–894. Ennek egy jellemző részlete egy idevágó témáról: „A rövidke könyv két utolsó fejezetében éppen arról ír, hogy milyen is a „jó” olvasás. A válasz ebben az esetben is aporisztikus és paradox: a „jó” olvasás egyszerre „ártatlan” és „tudatos-kritikus” ugyanis. [. . .]. A gyermek „ártatlan” olvasása, a „hitetlenkedés/kétegy felfüggesztése” már visszahozhatatlanul a múlté. Tudja immár, hogy ún. fikcióval van dolga; hogy a könyvnek van szerzője, s ez a szerző az, aki „kitalálta” a történetet; hogy az általa megidézett világra úgymond ablakot nyitó szöveg önmaga is figyelem és reflexió tárgyát kell, hogy képezze; hogy a könyv tele van rasszista, szexista és ideológiai utalásokkal stb. A kétféle olvasási módnak azonban ideális esetben (és a valóságban teljes mértékben természetesen meg nem valósítható módon) egyszerre kell „munkába állnia”. Hogy ez mennyire reális kívánság vagy akár követelmény az olvasóval szemben, arról Miller maga sem rejti véka alá véleményét, hiszen a könyv utolsó alfejezete a következő címet viseli: AZ ÁRTATLAN OLVASÁS ÖSSZEGZŐ DICSE-RETE, AVAGY: ÜGYES TRÜKK, HA MEG TUDOD CSINÁLNI. . .” – mintha csak a *The ethics of reading* Disney-változatát olvasnánk.

¹¹ Martha C. NUSSBAUM, *Love's knowledge: essays on philosophy and literature*, Oxford UP, New York, 1990, az idézett rész: 18.

Miller szigorú akadémizmusának valódi alternatívájává. Túry korrektül foglalja össze Nussbaum elképzeléseit könyve második elméleti fejezetében, ám értékelésében a fentiek miatt végig leküzdetlen marad valamiféle zavar. Mintha hiába beszélne róla, nem tudatosítaná maga számára sem, hogy Miller esetében hangsúlyosan az olvasás etikájáról van szó, az a felelősség, amelyről ő beszél, a szöveggel szemben nyilvánul meg, míg Nussbaum kizárólag ember és ember közötti etikai viszonyoknak látja értelmét, a szöveget viszont lelkifurdalás nélkül kihasználja vagy elárulja, ha így az segíteni tud neki a többi emberrel való együttélésben – mintha indirekte Millernek is válaszolna Nussbaum Booth-kritikájának azon passzusa, amely utóbbi analógiáját ember (barát) és könyv között egyebek mellett azzal utasítja el, hogy szerinte mégiscsak komoly különbség van aközött, ha valaki lazításként, a másik igényeivel nem törődve egy prostituálttal vagy egy könyvvel bújik ágyba.¹² Innen nézve Critchley már idézett kitétele arról, hogy Miller horizontja csakis pedagógiai vagy akadémikus, nem annyira elmarasztaló, mint inkább deskriptív: egy egyetemi szövegelemzés esetén jó sorvezető lehet a szöveg olvashatatlanságának való végtelen alárendelődés, míg már esetleg kritika írásakor, vagy főleg válásunk után a kanapén fekve nem feltétlenül. Túry így kénytelen időről-időre megróni Nussbaumot gondtalan tematikus olvasataiért a „posztstrukturalista belátások” nevében, miközben később például saját *The warrior woman*-elemzésében így ír: „A reprezentáló, tehát a valójában nem jelenlévőt megidéző közeg természetesen [...] a nyelv. Ennek elemzése viszont jelen esetben úgy értendő, mint az e közegben létrejövő narratíva elemzése, tehát nem a szó szűk értelmében vett nyelvi–textuális, hanem sokkal inkább egyfajta narratológiai elemzésről van szó” (124) – nem csak hogy szemrebbelés nélkül vizezi fel a dekonstrukciót narratológiává (miközben narratológiailag éppenséggel Nussbaum sem annyira naiv, hiszen a nézőpontok kérdésével sokat foglalkozik),¹³ de ráadásul az idézett rész után következő elemzés két szereplőnek, az Amerikába emigrált férjnek és a Kínában maradt feleségnek a lányukhoz való eltérő viszonyáról szól, ahol még a „narratológia” is kimerül olyan megállapításokban, mint „valóban nagyon hatásos retorikai eszközzel él a narrátor akkor, amikor találkozásukról beszámolva »nagyamamáknak« szólíttatja vele az általa egyelőre még fel nem ismert két asszonyt” (124). De az egymással vitázó iskolák ilyen gondtalan cserélgetése sem készíti fel egészen az olvasót a Nussbaum-fejezet hervasztó zárlatára:

¹² Uo., 240.

¹³ Eaglestone Nussbaummal szembeni kifogásait hatásosan cáfolja Mráz Attila sajnos csak kéziratban olvasható szakdolgozata, bemutatva, hogy sokkal inkább Eaglestone az, aki figyelmetlenül és preconcepciózusan olvas: MRÁZ Attila Gergely, *Narrative and ethics: the role and place of moral perception in reading narrative fiction in Martha C. Nussbaum's Love's knowledge*, kézirat, ELTE Angol-Amerikai Intézet Könyvtára.

„Kétségtelen, hogy Nussbaum nem ad számot a posztstrukturalista iskolák [...] megkerülhetetlen eredményeiről, így például a nyelv által felvetett kérdésekről (reprezentáció, referencialitás, retoricitás és grammatikalitás stb.), a decentrált és decentrálódó szubjektumról, az ismeretelmélet és nyelv kapcsolatának újszerű értelmezéséből adódó problémákról [...] a metafizikai gondolkodás nyugati hagyományának posztstrukturalista (elsősorban dekonstruktív) megkérdőjelezéséről, kikezdéséről, helyenként aláásásáról, lebontásáról. Hangsúlyozandó azonban, hogy az 1960-as, 1970-es évek posztstrukturalista-nyelvi fordulata nem felszámol bizonyos, addig szilárdnak hitt értékeket, belátásokat, hanem megkísérli felszámolni azokat. Egyesek számára meggyőzően, mások számára kevésbé vagy egyáltalán nem meggyőzően. Szinte szükségtelen mondani: Nussbaum az utóbbi csoportba tartozik, s ennek elfogadásával az őt érő kritikák (egy része legalábbis) kivédhető.” (99.)

A megfogalmazásbeli problémától eltekintve is (hiszen miért *megkerülhetetlen*, ha később amellet érvel, hogy figyelmen kívül lehet hagyni?) Túry felfogása pontosan azt az anything goes-felfogást testesíti meg, amelytől a könyve elején egyetértéssel idézett Zygmunt Bauman elhatárolja és óva inti a posztmodern embert. Sub specie aeternitatis alighanem tényleg mindegy, hogy igaza van-e Derridának, de egy munkáját itt és most felelősséggel végezni akaró irodalmár, aki ehhez például Túry könyvétől várna segítséget, mégiscsak inkább azt szeretné tudni, hogy hogyan egyeztethető össze Nussbaum szintén működőképesnek tűnő elképzelése a dekonstrukcióval,¹⁴ hogyan lett kínos és szűkös a dekonstrukció még a Miller-féle követőinek is, és a továbblépésnek milyen igényes és életképes, a korábbiak felett nem csupán vígan szemet hunyó lehetőségei adódtak.

A különböző elméletekre, különbségeikre és egymáshoz való viszonyukra való körütekintő reflexió híján saját pozíciója válik végletesen bizonytalanná. A könyv második felét adó értelmezésekben úgy próbálja összhangba hozni Miller és Nussbaum elméletét, hogy nem csak a már látott, különböző vonatkozási területükkel (olvasásetika vs. interperszonális etika) nem vet számot, de azzal sem, hogy az etika szó egyiküknél és másikuknál jobbára csak homonima, hiszen Millernél kötelességetikáról, Nussbaumnál erényetikáról van szó – arról, hogy a különbség éppenséggel nem elhanyagolható, a filozófiai etikai viták bármilyen felületes ismerete meggyőzheti az embert (hogy erről talán nincs szó, azt a 37. oldal mutatja, ahol az arisztotelészi etikát deontologikusnak, a kantit pedig teleologikusnak nevezi). Áthidaló megoldásként nem Millert és Nussbaumot,

¹⁴ Nussbaum egyébként deklarált Derrida-undora ellenére a lényegi eltéréseken túl is egészen hasonló módszerekkel egészen hasonló eredményekre jut, erről lásd: Geoffrey Galt HARPHAM, *The Hunger of Martha Nussbaum*, *Representations* 2002/77., 52–81.

hanem csupán árnyaikat hozza összhangba – az értelmező részre már elméleteikből is egy-egy üres szlogen marad csak: „Miller, Kantra hivatkozva, azt bizonyította be sikerrel, hogy etika és narratíva elválaszthatatlan, Nussbaum azt, hogy bizonyos erkölcsi kérdések felvetésének és megválaszolásának egyetlen adekvát terepe a fiktív narratíva” (158). Ez viszont már olyan kevés, hogy arra elemzést építeni aligha lenne lehetséges, így egyrészt nem egészen becsületes manőverekhez kell folyamodnia, másrészt intuitív (és esszencializáló) etikafelfogásokat kénytelen életbe léptetni. Az elsőre lehet jó példa az, amikor a *percepció* szó Nussbaum által használt jelentését (szituációink lényegi sajátosságainak minél intenzívebb észlelése)¹⁵ Baumgartenéval cseréli ki (érzéki megismerés), majd erre vonatkoztatja vissza Nussbaum tételét (a percepció önmagában is értékes etikai aktivitás), ami hiába nonszensz, ez alapján halad tovább (147); a második mentén létrejövő, etikailag is szükségyszerűen végtelenül sérülékeny olvasatokat pedig a *The woman warrior* egyik fejezetének elemzése illusztrálhatja, mely a felejtés megszüntetésének etikai imperatívuszára konkludál, és közben szem elől téveszti, hogy nem egyszerűen hallgatás és beszéd jó–rossz–dichotómiájáról, de még csak nem is egymásra utaltságukról van szó, hanem a közösség tiszteletének (a felejtés mint a törvények ellen vétők visszamenőleges törlése a közösségből) és az egyén tiszteletének jó–jő–aporiájáról, és egyáltalán az ilyesféle egyértelmű imperatívuszok képtelenségéről: az ismertetett két elmélet közötti harmóniát az hozza végül mégis létre, hogy Túry elemzései mindkettő felől olvasva egyaránt kikezdhetőnek mutatkoznak. Az olvasót azonban mindez (remélhetőleg) nem arról győzi meg, hogy az etikának még sincsen keresnivalója az irodalomtudományban, hanem hogy abból még többre lenne szükség – minden szinten.

(*Kijárat, Budapest, 2009.*)

¹⁵ NUSSBAUM, I. m., 37.

„Olvass, bolyongj, szeress...”

Faludy György-emlékkiállítás a Petőfi Irodalmi Múzeumban

Jogosnak tűnik a kérdés: vajon érdemes-e egy néhány éve elhunyt szerzőnek, akinek irodalomtörténeti jelentősége és kánonban betöltött pozíciója mind a mai napig erősen kétséges, életmű-kiállítást rendezni a Petőfi Irodalmi Múzeumban? Idén ünnepeľjük Faludy György születésének századik évfordulóját, a jubileum tehát jó indok lehet a tárlat összeállítására, ez azonban még nem oldja fel kétségeinket.

Faludy különös figurája a magyar irodalom történetének: tulajdonképpen pályája indulásától kezdve nem fogadta be a mindenkori kortárs kritika, inkább afféle *charmeur*-ként tekintettek rá, akinek művei eltörpülnek szerzőjük kalandos életútja és közszereplése mellett. Életmű és életút egymásrautaltsága egyszerre megkönnyíti és megnehezíti a hiteles Faludy-kép kialakítását: megkönnyíti, hiszen költészete és prózája könnyen olvasható élettörténetének illusztrációjaként, ugyanakkor határt is szabhat az értelmezésnek, amennyiben *csak* illusztrációként olvassuk műveit. Éppen ezért különösen nehéz dolga van a vele foglalkozó szakembereknek, hiszen szinte lehetetlen vállalkozásnak tűnik művészetének a magánemberi vonatkozásoktól független megítélése. Míg az kijelenthető, hogy Faludy etikai állásfoglalása a 20. század elnyomó hatalmai ellen mindenki számára példaértékű, azt nem állíthatjuk ugyanilyen jó szívvel, hogy művei egyértelműen helyet követelhetnek a modern magyar irodalom legnagyobbjai közt. Még mindig aktuális feladata a kritikának, hogy évek múltán kijelölje Faludy megfelelő helyét az irodalom értékrendjében, s megtalálja azt a vékony határsávot etikum és esztétikum között, amelyben elfogulatlanul vizsgálhatjuk terjedelmes életművét.

A kiállítás rendezői, Kemény Aranka és Komáromi Csaba egyelőre nem kívántak szakítani az életpálya és a művek közötti kölcsönhatás mentén körvonalazódó értelmezéssel: a meglehetősen kis alapterületen elrendezett kiállítási tárgyak és szövegek párhuzamosan mutatják be Faludy életének és költői pályájának ala-

kulását. Bár a két teremben nem látható túl sok relikvia, személyes emléktárgy, az írásos és szalagon rögzített dokumentumok, továbbá a fényképek összeállítása mindenképpen a kiállítás-rendezők dicséretére válik. A bejárat mellett álló komód fiókjait kihúзва eddig soha nem látott fényképeket láthatunk a Faludy (eredeti nevén Leimdörfer) család albumából: a kronologikus sorba rendezett fotók a költő nagyszüleiig visszamenőleg mutatják be a család tagjait, a képekhez pedig a *Pokolbéli víg napjaimból* vett idézetek kapcsolódnak. Faludy önéletrajzi trilógiája (*Pokolbéli víg napjaim*, *Pokolbéli napjaim után* és kisebb mértékben *A Pokol tornácán*) jó szolgálatot tett a kiállításnak, hisz e kötetek majd minden Faludy életében fontos mozzanatot említenek, így a szervezők ezek vázára fűzhatték fel a meglévő dokumentumanyagot. Ez a megoldás ugyanakkor néhol egysíkúvá is teszi a tartalmat: túl sok helyen találkozunk a *Pokol*-trilógiából vett idézetekkel, így néha az az érzésünk támadhat, hogy regényei alapos újraolvasásával közelebb juthatnánk a költőhöz, mint a fotók mellé elhelyezett rövid szemelvények segítségével.

A gyermekkor éveinek legizgalmasabb dokumentumai a fasori Evangélikus Gimnázium Arany János-önképzőkörében készült versek kópiái. Jelen állás szerint ezek a költő legkorábbi fennmaradt szerzeményei; a vonalas füzetben olvasható kéziratos szövegek (és a hozzájuk csatolt tanári értékelések) átlagon felüli műveltséggel rendelkező, tehetséges kamasz képét vetítik elénk. A Faludy költői indulását tematizáló sarok a fent említett ifjúkori zsengek mellett jó pár érdekes kordokumentumot (leveleket, fényképeket, folyóiratcímlapokat) mutat be. Ezek közül igen mulatságos az a Móricz Zsigmondnak írott levél, amelyben meglehetősen cizellált modorban kifogásolja a Nyugat szerkesztőjének hanyagságát, amellyel egy Goda Gáborral közösen írt novellájukat kezeli (konkrétan meggyanúsítja Móriczot, hogy el sem olvasta a négykezes novellát, mert ha olvasta volna, egészen biztosan máshogy vélekedne róla). Mint tudjuk, Faludy soha nem jelent meg a Nyugat hasábjain, többek között talán épp e levél szentelen hangvételének, nagyobbrészt azonban valószínűleg a Móriczhoz és különösen Babits-hoz fűződő viszonyának következtében. (Jól érzékelteti ezt *József Attila temetése* című verse: „[e] kornál nem durvább a föld göröngye / és nem keményebb a tehervonat / vaskereke Babits Mihály szívénel” – Itt Faludy a Szép Szó szerkesztőségének Nyugat-ellenes felfogásához idomult.) E korszak kétségkívül legfontosabb élménye Faludy számára a korabeli irodalmi életbe való bekapcsolódása: József Attilához és a Szép Szó köréhez fűződő barátsága, a Karinthy Frigyes asztaltársaságához való csatlakozása.

„Olvass, bolyongj, szeress” – olvasható a kiállítás plakátján. A mottó igazán Faludy első emigrációjától kezdve válik az életműre vonatkoztathatóvá, onnantól azonban pályája majd minden percében mérvadó lesz ez a hármas iránymutatás. Első, 1938-ban kezdődő emigrációjának, párizsi, észak-afrikai és amerikai tartóz-

kodásának meglepően kis helyet szenteltek a rendezők; ez a nyolcéves, igencsak eseménydús életszakasz (1946-ban tért haza) érzésem szerint nincs eléggé hangsúlyozva. Üdítő mozzanat azonban az amerikai emigrációban szerkesztett *Harc!* című folyóirat számainak közzététele: az egész tárlat egyik legnagyobb érdeme, hogy kellő teret ad Faludy publicisztikai életműve bemutatásának. Fent emlegetett etikai szerepvállalásának hiteles, magas színvonalú lenyomatát láthatjuk újságírói pályafutásában, nem beszélve arról, hogy a csattanóra kihegyezett publicisztikai stílus prózájában is tetten érhető. A kiállítás csak megerősít abban a meggyőződésben, hogy a későbbi kutatások egy másik sarkalatos pontja lehetne a költő publicisztikai írásainak alapos feldolgozása.

Faludy 1949-es recski internálását bőségesen szemléltetik a különböző hangfelvételek, titkosszolgálati jelentések, megtekinthető a letartóztatására engedélyt adó belügyminisztériumi utasítás is. Ugyancsak figyelemre méltó az a levél, amelyet a szabadulása utáni napokban írt Illyés Gyulának. A melankolikus hangvételű levél megható módon ad számot a recski évek szenvedéseiről, s Faludy, bár a szöveg tanúsága szerint ekkor még nem igazán ismerte Illyést, biztosítja arról, hogy a műveire való emlékezés nélkül nem élte volna túl a fogolytábor borzalmait. Valóban megindító ez a vallomás, kissé visszás fényben tűnik fel azonban annak ismeretében, hogy Faludy a következő években többek között Illyés segítségével köszönhetően tudott boldogulni...

Az 1956 utáni emigrációt bemutató dokumentum-együttes középpontjában a Londonban szerkesztett *Irodalmi Újság* áll: részletes képet kapunk a lap grümdolását övező nehézségekről, és természetesen bele is tekinthetünk az emigráns folyóirat néhány számába. Ugyancsak e korszakhoz kapcsolódik a családi boldogság éveinek megjelenítése: a bejárattal szembeni tűzhely fölött ízlésesen elrendezett fényképek láthatók, melyek főleg Faludy második feleségét, Szegő Zsuzsát (aki egyébként maga is újságíró, Zsolt Béla tanítványa) és egyetlen gyermeküket, Andrászt ábrázolják.

Második emigrációjából való hazatérése szimbolikus jelentőséggel bírt, hiszen a többször „hazahívott” Faludy kijelentette, hogy Kádár János lemondásáig nem hajlandó visszatérni szülőhazájába, mikor azonban ez bekövetkezett, azonnal visszatelepült Magyarországra. A rendszerváltást követő két évtized emléktárgyai, fényképei és az ekkor készült dokumentumfilm a hátsó, kisebb teremben tekinthetők meg; az utolsó évek közéleti szerepléseiről, Eric Johnsonhoz és Fannyhoz fűződő kapcsolatáról taktikus módon igen kevés szó esik.

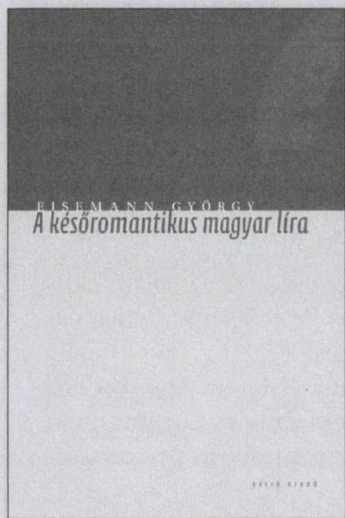
Mint már utaltam rá, nehéz feladatra vállalkoztak a kiállítás rendezői, amikor egy az egész életpályát átfogó, ugyanakkor új felfedezéseket és személyes ereklýeket is felvonultató tárlat összeállítására vállalkoztak. A megfelelő mennyiségű és minőségű emléktárgy felkutatása ugyanis épp az egyik fő tematikai

pont, a *bolyongás* folytán válik csaknem lehetetlenné. Utazásai során rengeteg relikvia veszett el, sőt a szerző szövegei is áldozatául estek az „odüsszeuszi kalandoknak”: közhírt tény, hogy Faludy *Karoton* című nagyszerű történelmi regényének eredeti magyar kézírata is elkeveredett valahol London, Toronto és Budapest között, így a kötet ma magyarul Orbán János Dénes angolból készült „visszafordításában” olvasható. Nem kedvezett a muzeológusoknak az sem, hogy Faludy az élete során felhalmozott és el nem veszített javainak tetemes részét pénzzé tette, ez tehát megmagyarázza, miért is nem láthatunk több emléktárgyat a termekben (személyes holmija mellett szellemi javaihoz sem ragaszkodhatott különösebben, hiszen műveinek szerzői jogait még életében eladta az Alexandra Kiadónak). Annál több könyvkülönlegességre akadhatunk a polcokon: a nagyobb teremben Faludy számos, életében megjelent kötetét kiállították, így Villon-fordításainak több kiadását, angolul megjelent műveit, fiának dedikált gyűjteményes kötetét stb. A kisebb teremben a költő saját könyvtárának érdekesebb darabjait tekinthetjük meg, ezek közül különösen figyelemre méltó Petri György tréfásan dedikált kötete.

A kiállítás nem kívánja újraértelmezni Faludyról kialakított képünket (kérdés, hogy kell, sőt: *lehet-e* változtatnunk rajta?), a számtalan dokumentum rendszerezése azonban jól szemlélteti a kiállítás címében megjelölt *ars poeticát*.

EISEMANN GYÖRGY
A későromantikus magyar líra

2010; 328 oldal; 2990 Ft



Eisemann György új kötetében azokat az összetett változásfolyamatokat vizsgálja, amelyek meghatározták a 19. század második felének magyar költészetét, Arany, Vajda, Tompa és kortársaik líráját. Az összefoglaló monográfia korszerű, új eredményekkel gazdagítja a magyar irodalomtudományt.

„Hogy bizonyos hangokat Ágnes asszony visszaszavakként, az olvasó pedig a bírák összefüggő beszédeként ért, csak úgy lehetséges, ha az előbbi esetben megszakad, az utóbbi esetben pedig helyreáll a fantázia és a nyelv, a médium és az információ működésének harmonikusnak minősülő kölcsönössége. Arany János egész művészete és kritikai munkássága e kölcsönösség megteremtésében volt érdekelt, mint ahogy

a későromantikus magyar líra teljesítménye – Vörösmartytól Vajda Jánosig – szintén értelmezhető a kettő romantikus diszharmóniája avagy későromantikus harmóniája közötti átmenetek különböző formái szerint. Mindez persze csak dióhéjban jelölheti az e könyvben kifejtendő problémákat, a magyar líratörténet azon szakaszának tárgyalását, melynek legkiemelkedőbb mestere Arany János, s amely körülbelül a 19. század második felét foglalja magában, közvetlenül a romantika utáni korszak évtizedeire összpontosítva. Beleértve Arany lírája mellett Vörösmarty kortársi költészetét, Vajda Jánosnak a század utolsó évtizedében záruló pályáját, s Tompa Mihály egy-egy sikerültebb felvillanását, de elhagyva a hetvenes-nyolcvanas évektől induló »új nemzedék« munkásságának más keretek között megfelelőbben kifejthető sajátosságait.”

Eisemann György (1952, Budapest) a magyar és európai romantika és modernség kutatója, az Eötvös Loránd Tudományegyetem oktatója. Jelen könyvében a 19. század utolsó harmadának magyar költészetéről tár az olvasók elé új szempontú megközelítéseket.

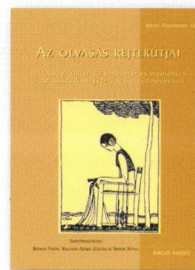
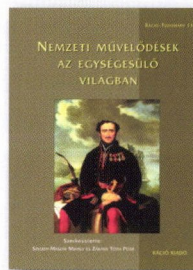
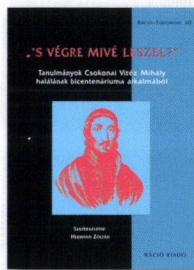
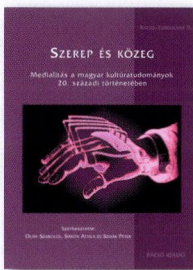
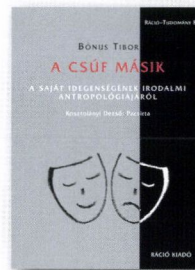
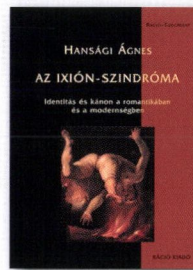
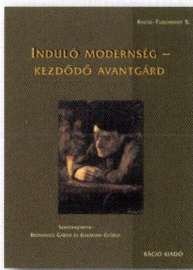
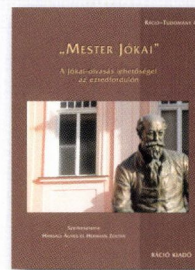
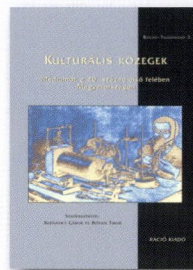
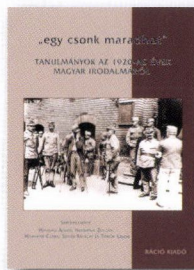
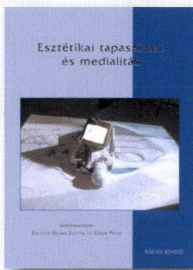
A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nivós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdészmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellet hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra készítették az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

A sorozat eddigi kötetei:



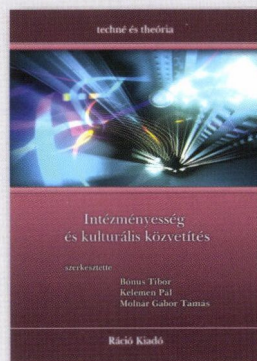
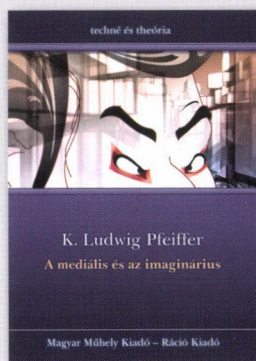
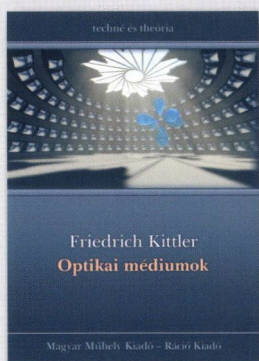


techné és theória sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban meggy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyukat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

A sorozat eddigi kötetei:



IRODALOMTÖRTÉNET

A TARTALOMBÓL

Mezei Gábor: Tükör, fordítás, idegenség.
William Shakespeare és Szabó Lőrinc szonettjei

Zsellér Anna: Tandori Dezső műfordításai a kései Rilke magyar recepciójában

Bartal Mária: Maszk és fátyol. Weöres Sándor: *Salve Regina*



ELTE BTK MAGYAR IRODALOM- ÉS KULTÚRATUDOMÁNYI INTÉZET
MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA - RÁCIÓ KIADÓ

2010/4

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és az ELTE BTK Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézetének folyóirata
Lapalapító: Magyar Tudományos Akadémia
Kiadja: Ráció Kiadó

XCI. évf. 4. sz. –
Új folyam: XLI. évf. 4. sz.

www.irodalomtortenet.hu

Szerkesztőbizottság: EISEMANN György,
MARGÓCSY István, SÍPOS Lajos,
TVERDOTA György
Főszerkesztő: KULCSÁR SZABÓ Ernő
Felelős szerkesztő: SZILÁGYI Márton
Szemle: GINTLI Tibor
Olvasószerkesztő: BEDNANICS Gábor

Szerkesztőség:
Magyar Irodalom- és Kultúra-
tudományi Intézet
Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
1088 Budapest, Múzeum krt. 4/A épület
telefon: (1) 4855-200/5113, 5366

Kiadóhivatal:
RÁCIÓ KIADÓ
1072 Budapest, Akácfa utca 20,
telefon: (1) 321-8023, fax: (1) 402-1293

e-mail: racio@racio.hu, web: www.racio.hu
Felelős kiadó a Ráció Kft. ügyvezetője

Recenziós példányok és kritikák
a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrzünk meg,
és nem küldünk vissza.

Tördelés: Layout Factory Grafikai Stúdió
Nyomdai munkák: **mondAt Kft.** • Budapest
(www.mondat.hu)

ISSN 0324 4970

Megjelenik a Magyar Tudományos
Akadémia, valamint a Nemzeti
Kulturális Alap támogatásával

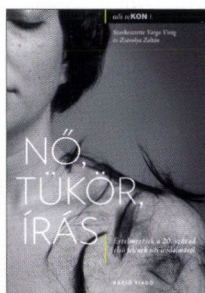
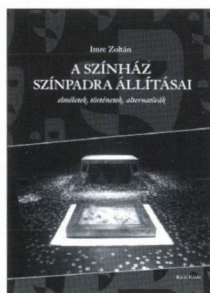
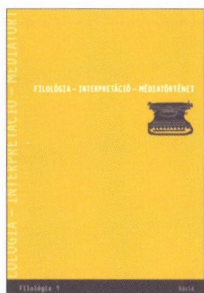
nka
Nemzeti Kulturális Alap



Ára számonként: 500 Ft
Előfizetés egy évre (4 szám): 1500 Ft

Előfizetésben terjeszti a
Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága
1008 Budapest, Orczy tér 1.
Előfizethető valamennyi postán,
kézbesítőknél, illetve a kiadóhivatalban.
Megvásárolható a jobb könyvesboltokban,
illetve a Ráció Kiadó szerkesztőségében.

A Ráció Kiadó új tudományos könyvei:



www.racio.hu

TARTALOM

2010/4

TANULMÁNYOK

MEZEI GÁBOR

Tükör, fordítás, idegenség.

William Shakespeare és Szabó Lőrinc szonettjei 439

ZSELLÉR ANNA

Tandori Dezső műfordításai a kései Rilke magyar recepciójában 455

BARTAL MÁRIA

Maszki és fátyol. Weöres Sándor: *Salve Regina* 475

MŰHELY

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN

Polgárváros és városfikció Márainál. *A Garrenek műve* 510

KISEBB KÖZLEMÉNYEK

KÜLLŐS IMOLA

Közköltészet Vikár Béla népköltési gyűjteményében 530

SZEMLE

BODROGI FERENC MÁTÉ

Tóth Orsolya: *A mulandó és a múlhatatlan. Kazinczy és kortársai irodalmi szemléletmódjának diszkurzív határai* 548

GAJDÓ TAMÁS

Kerényi Ferenc: *Színek, terek, emberek. Irodalom és színház a 18–19. században* 555

RAPCSÁK BALÁZS

Fodor Péter: *Térfélcseré. A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern és posztmodern elbeszélő prózában* 561

GEROLD LÁSZLÓ	
Takáts József: <i>Kritikus minták</i>	566
WIRÁGH ANDRÁS	
Kovács Gábor: <i>A történetképző versidom.</i> <i>Arany János elbeszélő költészete</i>	572

Számunk szerzői

MEZEI GÁBOR, PhD-hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

ZSELLÉR ANNA, tanársegéd (*Pannon Egyetem*)

BARTAL MÁRIA, tanársegéd (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN, egyetemi docens (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

KÜLLŐS IMOLA, néprajzkutató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

BODROGI FERENC MÁTÉ, tudományos segédmunkatárs (*Debreceni Egyetem*)

GAJDÓ TAMÁS, színháztörténész (*Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet*)

RAPCSÁK BALÁZS, egyetemi hallgató (*Eötvös Loránd Tudományegyetem*)

GEROLD LÁSZLÓ, ny. egyetemi tanár (*Újvidéki Egyetem*)

WIRÁGH ANDRÁS, PhD-hallgató (*Károli Gáspár Református Egyetem*)

Tükör, fordítás, idegenség

William Shakespeare és Szabó Lőrinc szonettjei

...az egész világirodalmi tudatot csak a tükre, csak az egyes ember teremti, csak a felfogó szellem...

...én, aki e sok csodának középpontja és ura vagyok, lényegében csak az vagyok, ami nem én vagyok.

(Szabó Lőrinc: *Bevezetés az Örök Barátaink II. kötetéhez*)

Ha túl kívánunk lépni azon a fordításkritika számára soha nem megkerülhető – a gyakorlat szempontjából mindenképpen releváns – kérdésfeltevésen, ami a fordítás jelenségét kizárólag a célnyelvi közvetítés sikerességén keresztül látja megközelíthetőnek, akkor azon a ponton, ahol az összehasonlítás egyfajta minőségi kritériumok alapján történő értékelésben, illetve a fordítás hibáinak listázásában látszik kimerülni, éppen bizonyos különbségek elemzésével juthatunk mind az együtt olvasott szövegeket, mind a fordításelméletet érintő új belátásokhoz. A forrásnyelvi szövegtől való eltérés ebből a nézőpontból, a fordításkritikai kérdés-módtól eltávolodva, nem feltétlenül hibaként lesz érthető, hiszen amint a későbbiekben látni fogjuk, ezeket az eltéréseket sok esetben a célszöveg nyelvi közege teszi szükségessé. Éppen ilyenkor válhat az elemzés alkalmassá arra, hogy a két szöveg közötti, változásokban megmutatkozó viszonyulást előtérbe helyezze, illetve hogy a közvetítés egyirányú modelljéről lemondva a kétféle nyelvi jelenlét különbségeire, a célnyelv aktuális poétikai jellegzetességeire, és a fordításszöveg által újonnan megteremtett nyelvi pozícióra helyezze a hangsúlyt.

Mindehhez azonban a fordítás eredetihez képest elfoglalt helyét, illetve az eredeti pozícióját érintő változásokat is újra kell gondolni, hiszen ahogy azt a „megfizethetetlen adósság”¹ derridai fogalma megmutatja – ami első ránézésre a fordítás lehetetlenségének és bábeli szükségszerűségének a magyar szakirodalomban igen sokáig „a fordítóra mint *szubjektumra*”² vonatkoztatott feszültségét hívhatja elő –, nem vonható le olyan következtetés, mely szerint a fordításszöveg csupán

¹ Jacques DERRIDA, *Mi a „helyreállító” fordítás?*, ford. JENEY Éva, Kalligram 2007/2., 46.

² KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, *A saját idegensége. A nyelv „humanista perspektívájának” változása és a műfordítás a kései modernségben* = Uő., *Irodalom és hermeneutika*, Akadémiai, Budapest, 2000, 259.

egyfajta alárendeltségben lenne elképzelhető. Derrida ugyanis *A velencei kalmár* elemzésével párhuzamosan azt is megmutatja, hogy a fordítás esetében olyan „eladósodásról van szó, melyben a csereértékek összemérhetetlenek”,³ ezzel a kitéttel a célszöveg nyelvi közegének működését, és autonóm szerepét is elismerve. A lírafordításra vonatkoztatva pedig mindez olyan belátásokat hozhat, miszerint az eredeti szöveg poétikai hagyománya éppúgy szerepet kap az itt lejátszódó folyamatok során, mint a célnyelvi szöveghez tartozó poétikai tradíció, amelyet a fordításnak „bizonyos mértékben ki kell elégítenie, ha valóban költészetként akar fellépni”.⁴

Paul de Man *A műfordító feladatának* újraolvasásakor fordításkritikai észrevételeken keresztül jut el odáig, hogy a tiszta nyelv edényének cserepeiként⁵ értett forrásnyelvi és célnyelvi szövegváltozatok nem alkotnak egészet, hiszen „a töredékek töredékek, és lényegük szerint azok is maradnak”.⁶ És bár arról nem beszél, hogy mindez hogyan írja felül a Benjaminsnál jelen lévő hierarchikus viszonyulást – mely szerint „míg a költői szó a saját anyanyelvében a változásokon át is megőrzi magát, a legnagyobb fordításnak is az a sors jut, hogy nyelvének növekedésébe oldódjék és a megújult nyelvben enyészzen el”⁷ –, az amfora-metafora lebontásával, a hasonlóság alapú megfeleltetésről való lemondással és a töredékek közötti kapcsolatok alapvetően metonimikus jellegének kiemelésével úgy alakítja át az angol fordítás által megidézett értelmezési sémát, hogy eredeti és fordítás egyenrangú változatokként jelenhetnek meg.⁸ Ez a lépés mindenképpen szükséges ahhoz, hogy a hangsúly a fordításszövegben megmutatkozó nyelviségre helyeződ-hessen át, hiszen ez az a pont, ahonnan valóban az lesz a fő kérdés, hogyan képes a fordítás „szeretõn és az egyes részletekbe menõen kiképezni, a saját nyelvében, az eredeti műben kialakult így-értés módját”.⁹ Az „*Art des Meinens*”¹⁰ benjamin

³ DERRIDA, *I. m.*, 47.

⁴ James S. HOLMES, *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam 1988, 24–25. Idézi: JÓZAN Ildikó, *Műfordítás és intertextualitás = A fordítás és intertextualitás alakzatai*, szerk. KABDEBŐ Lóránt – KULCSÁR SZABÓ Ernő – KULCSÁR-SZABÓ Zoltán – MENYHÉRT Anna, Anonymus, Budapest, 1998, 133–145.

⁵ Walter BENJAMIN, *A műfordító feladata = Uő.*, „*A szirének hallgatása*”, ford. SZABÓ Csaba, Osiris, Budapest, 2001. 80.

⁶ Paul DE MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*, ford. KIRÁLY Edit = *Kettős megvilágítás*, szerk. JÓZAN Ildikó – JENEY Éva – HAJDU Péter, Balassi, Budapest, 2007, 264.; Paul DE MAN, „*Conclusions*” on *Walter Benjamin’s The Task of the Translator*, *Yale French Studies* 2000, 32.

⁷ BENJAMIN, *A műfordító feladata*, 75.

⁸ A fordításelmélet különböző alapvetésű megközelítései az elmúlt évtizedekben egymással párhuzamosan „a fordítás olyan fogalmát alakították ki, melyben a fordításmű nem számít alsóbbrendűnek előzményével szemben.” JÓZAN Ildikó, *Mű, fordítás, történet*, Balassi, Budapest, 2009, 249.

⁹ BENJAMIN, *A műfordító feladata*, 80.

¹⁰ Walter BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers = Uő.*, *Gesammelte Schriften*, IV/1., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, 14.

fogalmának szempontjaink szerint legfontosabb hozadéka itt az lehet, hogy a közvetlen összehasonlíthatóság és az „így-értettek”¹¹ („das Gemeinte”) azonosíthatóságának igényén túl a szövegek közötti különbségeket a nyelvhasználati módok, nyelvi tapasztalatok különbségeiként láttatja, ezzel megszabadítva a fordításelemzést attól a kényszerű választástól, hogy vagy megfélekedzen e különbségekről, vagy hibaként értékelje azokat. És bár a célnyelvi változat utólagossága önmagában véve, és a későbbi érvelés szempontjából is fontos tényező, a forrásnyelvi változattól elválasztó időbeli távolság Gadamer által tárgyalt hermeneutikai jelentősége ezáltal szintén meghatározó szerephez juthat. Szabó Lőrinc szonettfordításai – amint az itt leírt szempontokat érvényesítő elemzések ezt majd meg is mutatják – minderre olyan példaként szolgálhatnak, ahol az azonosíthatóság és a célnyelv irányába történő közvetítés érvényességének kérdései a tükrözés Shakespeare-nél megjelenő alaphelyzetének újraírásain keresztül egyszerre több szempontból is feltehetőek, illetve azon kívül, hogy ezen újraírások által a működésben lévő nyelvi tapasztalatokról és az „így-értés módjainak” különbségeiről értesülhetünk, e különbségek tükrében a fordítás eseménye, a fordításszöveg státusa, és a szövegek együttes jelenlétének következményei is új megvilágításba kerülhetnek.

A LXII. szonettben és annak fordításában tematizálódó tükrőhelyzet kapcsán azáltal merülnek fel ezek a kérdések, hogy a Szabó Lőrinc szonettjében megvalósuló tükrőbe nézés eseményétől eltérően az eredetiben az önmagával szembesülő én képmásával azonosulni látszik, önmegszólítása én-képét erősíti: „Tis thee, myself, that for myself I praise...”¹² Míg a *myself* névmás ugyanis ebben az esetben egyszerre vonatkoztatható az énré és annak tükrőképére, Shakespeare szövegének fordításában ez egész másképpen alakul, hiszen egyrészt itt személyes névmás szerepel, ami már nagy kezdőbetű nélkül is a fogalomszerűséget, és ezzel az önmagától való eltávolítást, az én és képmás közötti, a birtokviszony által is lehetővé tett különbségtételt erősítené, másrészt ez a névmás csak a tükrőképre utal, amit a második személyű *téged*, e névmás tárgy esete, illetve maga a rámutatás egyértelműen le is választ a beszélőről: „Te vagy az Énem, téged magasztalok...”¹³ Ezt az értelmezést csak tovább mélyíti, hogy míg az angol szövegben a *myself* a vesszők elhelyezkedése, illetve a második esetben visszaható névmásként való működése által az önmegszólító modalitást erősíti, a magyar szövegben a fent jelzett különbségeken kívül a vessző elmaradásával is fontos átalakuláson megy át az eredeti kijelentés, így mindezek eredményeképpen a beszélő oly módon mond le egységes énképéről, hogy a tükrőképre ruházza azt át, a tükrőképpel azonosítja és csak a tükrőképben látja megmutatkozni, tehát a szubjektum itt csupán osz-

¹¹ BENJAMIN, *A műfordító feladata*, 76.

¹² WILLIAM SHAKESPEARE, *The Complete Works of William Shakespeare*, Wordsworth, Ware, 1999, 1232.

¹³ SZABÓ LŐRINC, *Őrök barátaink*, I. Szépirodalmi, Budapest, 1958, 396.

tottságában lesz megjeleníthető. Shakespeare szonettjének aposztrófikus intonáltsága így beteljesíteni látszik Jonathan Culler meglátását, miszerint az aposztrófé működése az én megalkotásában vagy színrevitelében fejt ki hatását,¹⁴ Szabó Lőrinc fordítása viszont az én átruházásának performatív aktusa által szétfeszíti az önmegszólítás alakzatát, és az aposztrófé a megszólaló pozícióját megosztó, kétirányú működését mutatja fel. Az aposztrófé tehát a szonettfordítás záró soraiban nem a szubjektumot konstituáló, azt egységességében megerősítő megszólításként, hanem olyan – az önmegszólító modalitástól eltávolodó – megszólalásként funkcionál, amely az aposztrófált ént csupán a megszólítás tárgyaként megjelölve, egyedül a tükörképre vonatkoztatva, leválasztja a megszólalás alanyáról. De mivel mindezt oly módon teszi, hogy maga a megszólalás mindvégig neki, az alanynak tulajdonítható, ez a feszültség végül kettéválasztja, megkettőzi a szubjektum pozícióját, melynek eredményeképpen a tükörkép különállása a szöveg végén ennek autonóm működésében is megmutakozhat: „...a te tavaszod fest csak fiatalnak.” Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy Szabó Lőrinc szövegében a problémátlan ráismerés helyett a megosztottság tapasztalata dominál, melynek következményeként egy a megszólaló alannal párhuzamos jelenlétre képes, illetve a szubjektum megjeleníthető alakszerűségét egyedül magán viselő én-pozíció, azaz ennek „kivülhelyezettsége”¹⁵ miatt egy jellegzetesen későmodern énalakzat jön létre. A tükörbe nézés eseménye tehát itt azzal szembesíti a beszélőt, hogy saját maga számára csupán valamely médium – a tükör, illetve a nyelv – közbejöttével lehet elérhető, saját énképe csak valamely médiumon keresztül jöhet létre, és ily módon azzal is, hogy „az ember közvetítve van önmagához, olyan eltávolodottság ez (önmagától), amely ugyan nem engedi meg neki, hogy átugorja saját árnyékát, de azt igen, hogy lássa.”¹⁶ A szubjektum pozícióját szétválasztó belső feszültség éppen ebből az eltávolodottságból származik, amely nem csak amiatt áll elő, hogy a szubjektum rálát saját magára – hiszen Plessner elgondolása szerint az önmagához közvetített ember számára saját érzelmei is valamely nem feltétlenül nyelvi kifejezésformán keresztül adódnak –, hanem hogy az aposztrófé önmegszólító, és egyben megosztó működése közben a megszólaló át is ruházza saját én-pozícióját az elé kerülő – a tükör és a nyelv mediális működése által eleve róla leválasztott – képmásra. A fordítás versbeli beszélője ezek után csupán saját közvetett jelenlétének tapasztalatával, a közvetítettség felismerésének eseményével szembeülhet, míg

¹⁴ Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London – New York, 2001, 157.

¹⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A líra kinetográfija és az én kívülhelyezése* = Uő., *Szöveg – medialitás – filológia*, Akadémiai, Budapest, 2004, 205.

¹⁶ Helmuth PLESSNER, *Gesammelte Schriften*, VII., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2003, 463. Idézi: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az „immateriális befördás”* = Uő., *Szöveg – medialitás – filológia*, 51.

az eredetiben a *glass* (és nem *mirror*) szó használata az áttetszőség képzetét felkeltve is tovább erősíti az értelmezést, mely szerint az én oszthatatlanságában való megmutatkozása nem ütközik különösebb, a közvetítő közeg által képzett akadályokba. Ez a két szöveg között mutatkozó különbség pedig a nyelvhasználati módok, a szubjektum elgondolhatósága, a médium szerepe, illetve ezek történeti változása szempontjából egyaránt hordoz tanulságokat.

A csupán a tükörkép által jelen lenni képes versbeli beszélő más szonettfordításokban is hasonló tapasztalatokkal szembesül, mely szembesülést a LXXVII. szonett fordítása viszi színre a legradikálisabban. Itt a tükör egészen másként értett szerepével találkozhatunk, a magyar szövegben ugyanis már a szöveg antropomorfizáló felütése által egy önálló, a szubjektumot megváltoztató cselekvésre képes, irányító funkcióra tesz szert e médium, és a kettőspont használatával a szöveg ki is emeli e változásokat előidéző szerepét: „A tükör int: szépséged színe vesz...”¹⁷ Shakespeare szonettjében a tükör jelenléte nem jár ilyen következményekkel, mivel ez a jelölten a szubjektum birtokában lévő, annak alárendelt használati eszköz – egy ellentétes irányú ok-okozati összefüggés eredményeképpen – csupán követi az öregedés folyamatát: „Thy glass will show thee how thy beauties wear...”¹⁸ A tükrözés működésének, illetve a reflektált én-képeknek e kétféle tapasztalata között már ezen a ponton is igen nagy a különbség, és ez a szövegek olvasása során csak tovább mélyül. Míg például az angol „The wrinkles which thy glass will truly show...” sor a tükörbe néző arcának hű megmutatásáról, a médiumba vetett bizalomról tudósít, mely médium az ő tulajdona, az ő fennhatósága alatt áll, a magyar fordításban megfordul ez a viszonyrendszer, és a tárgy birtokolja, zárja magába a szöveget író, megszólított énként élénk kerülő szubjektumot. Hiszen „a tükör sok mély ráncában szemed / ásító sírok seregére lát...” versmondattal az előző esetben megmutatott, a szubjektumon kívüli pozícióban történő azonosítást azáltal is tovább alakítja, hogy itt a tükörbe néző attribútumaként értett ráncok csak a képmáson vannak jelen, a képmás grammatikailag kifejezett tulajdonát képezik, a szem viszont az elemzésnek ezen a pontján szintén csak a grammatikai okokat figyelembe véve még egyértelműen az önmegszólításon keresztül megmutatkozó énhöz tartozik, tehát a szubjektumon kívüli pozíció itt is megképződik, a látás kiindulópontjának lokalizálhatósága viszont egyáltalán nem adódik ilyen egyértelműen. Azt mondhatjuk, hogy a beszélő egy éppen zajló folyamatként írja le és egyben értelmezi a szituációt, hiszen bár a szöveg antropomorfizáló, aposztrofikus felütése, és a grammatikai énpozíció megosztottsága a LXII. szonett kívülhelyezés által megkettőzött, önmagára rálátó szubjektumának

¹⁷ SZABÓ, *I. m.*, 560.

¹⁸ SHAKESPEARE, *I. m.*, 1234.

tapasztalatait idézi meg, az itt tárgyalt, a látás eseményét tematizáló sor ugyanakkor egy képpé alakuló testet mutat, amelyet éppen eltöröl az énképet átsajátító médium. Azzal pedig, hogy ha időlegesen is, de csupán az agy és a szem, a percepcióhoz szükséges szervek maradnak birtokában, már önmagában is az a belátás rögzül igen radikális módon, hogy a szubjektum képmásával való találkozása során messze nem az azonosság tapasztalatával szembesül, hanem azzal, hogy saját maga számára csupán közvetített látványként, a percepció aktusában elérhető, a látás így értett eseménye pedig egy következő lépésben olyan, saját pozíciójától megfosztó folyamatot indít el, amely éppen az én-kép láthatóvá válásában gyökerezik. E folyamat történései már csak az azonosság és tükröződés kérdésköre miatt is felidézhetik Narcissus mítoszát, amelyet újraolvasva McLuhan a tükör mint kiterjesztés – illetve Kittler szavával: protézis¹⁹ – olyan működésére mutat rá, melynek következményeképpen a tükörbe néző érzékei „annyira eltompultak, hogy az végül saját kiterjesztett, vagy megismételt képmásának szervomechanizmusává vált.”²⁰ Ez a Szabó Lőrinc szövegében zajló átsajátítás hasonlósága miatt lehet analóg folyamat, melynek hatására a szubjektum a protézisként működő médium mellett először a látás funkcióját betöltő segédeszközként van jelen, de csak míg az teljes egészében át nem veszi szerepét. Én és tükörképe tehát az énkép létrejötte miatt nem képzelhetők el együttes jelenlétben, ez a tükörhelyzet ugyanis úgy írja újra az előző szonettfordításban megvalósuló kívül helyezés folyamatát, ahol a tükörbe néző pozíciója osztotságában bár, de megmaradhatott, hogy nem egyszerre lesz jelen a két pozíció – hiszen a megszólalás eredményeképpen végül csak a tükörbeli képmás rajzolódik meg –, hanem egy olyan üres hely jön létre, ahonnan a látvány csak az ebben a pozícióban szinekdochikusan nem funkcionáló, antropomorf jellegétől megfosztott szem által érhető el, és minden, ami a tükörben megjelenik, innen fog hiányozni. Ez a hiány pedig azzal a belátással válhat teljessé, hogy az elemzett sor a testrészek tükörben való összeillesztését is magában hordozza lehetőségként, tehát olvashatjuk ezt a folyamatot úgy, melynek eredményeképpen a tükör ráncai végül magukba zárják a szemet, és ezáltal a sírokra látás eseménye is csak innen történhet. És mivel a látvány rögzítésére alkalmatlan agy („Amit nem tud megőrizni agyad...”), és a szövegben tematizálódó halál képzete is a tükörbe néző szubjektum megszűnése felé irányítják a figyelmet, amely megszűnés ellentételezéseként a könyv és a papír közvetítő közegei kapnak hangsúlyos szerepet („bíz ez üres lapokra...”), ezen médiumok végül ugyanúgy a szubjektum helyett lehetnek jelen, mint annak életre kelt tükörképe. A tükörbe néző tehát – Narcissushoz hasonlóan – ezen a ponton „beleilleszkedett

¹⁹ Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, ford. KELEMEN Pál, Magyar Műhely – Ráció, Budapest, 2005, 19.

²⁰ Marshall McLUHAN, *Understanding Media*, MIT, Cambridge, 1994, 45.

önmaga kiterjesztésébe, és ezáltal zárt rendszerré vált”,²¹ a szöveg pedig ily módon performálja is a papír lapjainak tematikusan megjelenő, az „elmét megőrző” működését.

Az itt leírt folyamat részben kapcsolódni látszik a tükörstádium alaphelyzetéhez, hiszen „[e]z a dráma mozgósítja a térbeli azonosulás ámitásába esett alany fantáziáit, amelyek a darabjaira széthullott test képétől totalitásának ama formáig terjednek, amelyet ortopédikusnak (orthopédique) nevezek...”²² Az egységességében megmutatkozó alak itt is csupán a tükörben fellelhető, a tükörbe néző – Lacannál koordinátatlan mozgású gyermek – pedig e tükörképen keresztül juthat el a testkép totalitásának fantáziájáig. A két tükörhelyzet azonban gyökeresen más tapasztalatot hordoz, hiszen Lacan elméletében a tükörkép az azonosulás lehetőségét biztosítja, ami azzal együtt is gyökeresen más tapasztalat, hogy a szubjektum e megképződése önmagá félreismeréséből táplálkozik. Ez a különbség leginkább ott mutatkozik meg, hogy az azonosulás a személyiségfejlődés egyik állomásaként, illetve a szubjektum újra és újra megvalósuló félreismeréseként tételeződik, ami nem csak a tükrözés eseményének irányultsága és kimenetele szempontjából jelez teljesen más irányt – hiszen Szabó Lőrinc szonettjének szintén a darabjaira széthullott test képében színre vitt, tükörbe néző szubjektuma végül annak ellenére eltűnik, hogy mindeközben meg is képződik tükörbeli képmása –, hanem az elmélet kérdésirányait tekintve is, amelyek leginkább a soha nem abszolutizálódó szubjektum kialakulásának egy olyan történetét hozzák létre, melynek drámai csomópontjai a szocializáció folyamatában jutnak szerephez. Ezek az antropológiai érdekeltségű kérdések tehát nem feltétlenül adnak ebben az esetben választ a szonettfordítások által generált, a szubjektum nyelvi konstituálódását illető kérdésekre. Az ortopédikus testképet tételező lacani elmélet így nem csak azért nem működhet analógiaként, mert a LXXVII. szonett tükörképe semmiféle szubjektumképző hatással nem bír, hanem azért sem, mert a szubjektumnak, illetve a szubjektum nyomának kizárólagos hordozója itt a fentiek alapján az ennek kiterjesztéseként, protéziseként értett médium lesz. És mivel a lacani ortopédikus, azaz totális, tökéletes énkép – a Shakespeare-szonetthez hasonlóan – a szubjektummal párhuzamosan van jelen, a szonettfordításban viszont csupán e protézis helyettesítő működése által – azaz a szubjektum eltörlésével – állhat elő, így a szöveg e kép megrajzolásával a szubjektum konstituálódása helyett beszél

²¹ *Uo.*, 45. McLuhan Narcissus tükörképét olyan kiterjesztésként érti, amely a túlstimulálás, az irritatív behatások miatt önamputációként működik, tehát a tükrözés mint mediális esemény a szubjektumra tett hatásait körülírva a szonett itt kifejtett tapasztalataihoz hasonlóakról ad számot.

²² Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja számunkra*, ford. ERDÉLYI Ildikó – FÜZESSÉRY Éva, Thalassa 1993/2., 8.

ennek közvetítettségéről, és ezzel mediális feltételezettségét állítja, illetve azt, hogy a szubjektum nem, csak az őt helyettesítő tükör és papír protézisei elérhetőek. Mindezek alapján pedig azt mondhatjuk, hogy a LXII. szonett fordításában megmutatkozó kívül helyezett énpozíció szintén optikai viszonyok mentén szerveződő szubjektumszerkezetéből kiindulva, illetve ezt radikálisan felülírva a tükrözés eseménye a LXXVII. szonett esetében úgy valósul meg, hogy a tükör médiuma én és képmás párhuzamos jelenlétét ennek megalkotása után és éppen a szubjektum saját közvetítettségének tapasztalata által, illetve e tapasztalat létrejötte közben függeszti fel. A tükörbe néző pozíciójának megszűnése, illetve képmásával való helyettesítése olyan eseménye a szövegnek, amely a médiumok szerepének történeti különbségei mellett a későmodern szubjektumfelfogás a recepció által felvetett kérdéseit is újabb nézőpontból világítja meg,²³ főleg Kittler megjegyzésének fényében, mely szerint „az egyetlen, amit ezekről [a lélek vagy az ember definícióiról – M. G.] tudhatunk, azok a technikai apparátusok, amelyekről a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek.”²⁴

Hasonló szerepe lehet Szabó Lőrinc szonettfordításának egy másik, az előzőhöz több ponton kapcsolódó kérdést illetően is, hiszen a Shakespeare szövegében a LXII. szonetthez hasonlóan megvalósulni látszó önmegszólítás alakzata a későmodern nyelvi környezetbe emelve itt azzal a problémájával szembesítheti az olvasót, miszerint a megszólalás alanyának szólama a megszólítás aktusa mögött, illetve – Culler fent idézett véleményét újra szóba hozva – a megszólítás által mindvégig jelen van ugyan, de a tükörbe néző, megszólított én pozíciója időközben megszűnni látszik. A megidézett alakzat fogalmi keretein belül maradván csupán azt a megállapítást tehetjük, hogy a két pozícióra paradox módon nem vonatkoztathatók ugyanazok a feltételek. Maga a tükörben látott kép megrajzolásával párhuzamosan zajló eltűnés pedig éppen a versbeli beszélő ezen a ponton önmegszólítónak már nem nevezhető szólama által történhet meg, ami ebben a tükörhelyzetben annyiban érvényesül e folyamat ellenére, amennyiben mindeközben a tükörbe néző helyett jön létre annak képmása. A szonett önmegszólító felütése ezen ellentmondás miatt a megszólított – „a tükör sok mély ráncának” és az „ásító sírok seregének” tükörszerkezete által megvalósuló, illetve e tükörszerkezet antropomorf képein keresztül végbemenő – eltűnése után nem folytatható, azaz csupán prozopopeiaként olvasható tovább, hiszen a megszólalás performatív aktusának következményeképpen a megszólaló nem csak a tükörkép által feltételezett, majd elnyelt arcot törli el a tükörkép megalkotása közben, de saját arca is csak a

²³ *A huszonhatodik év* szonettjeinek központi kérdése, én és te szituálhatóságának szempontjából a *Bolond tükör* az a kulcsszöveg, amelyen keresztül e problematika – jelen elemzéshez hasonlóan – éppen a képmás szerepe felől közelíthető meg.

²⁴ KITTLER, *I. m.*, 26.

„sírón-túlról-jövő-hang fikciójaként”²⁵ képződhet meg, tehát a szöveg az aposztrofé lebontásával egyidejűleg eljut a prozopopeia trópusáig. Ennek a – fenti elemzésben is jelölt – folyamatszerűségnek a lehetőségét pedig éppen az aposztrofikus felütés teremti meg, hiszen az aposztrofében működő „most nem az időbeli folytonosság egy pillanata, hanem a diszkurzusban, az írásban megjelenő most”²⁶. Ez az aposztrofében rejlő, mindig aktuális jelenlét teszi igazából képessé az általa beszélőt a pozícióját érintő változásra, illetve ez garantálja szolamának performatív erejét, de ezzel együtt a prozopopeia felé történő elmozdulás lehetőségét is. Az ily módon megvalósuló folyamatszerűség miatt pedig az a határ kerül itt megvilágításra a szöveg kezdeti, önmegszólító intonáltsága által, amelyet a de Mant értelmező Culler „a holt vagy élettelen létezőket címző aposztrofé, és a holt vagy élettelen létezőknek hangot adó, őket beszédre készítő prosopopeia között”²⁷ mutatkozó belső összefüggésnek nevez. Az önmegszólító viszonyulás, majd ennek hiánya ugyanis a megszólított képpé (írassá) formálása, illetve tükörbe (sírba) írása után már nem teszi lehetővé az aposztrofé általi én-képzést, ezért a szolam folytathatósága szükségszerűen csak a maszk megképződésének köszönhetően, a tropológia közbejöttével, és az antropológia hátrahagyásával tartható fenn. A két pozíció között fennálló feszültséget tehát a holtaknak arcot adó prozopopeia trópusa juttatja el a szöveg végén bekövetkező, – a fordításban a fent leírt éntörlés által színre is vitt – elmúlást tematizáló nyugvópontra, illetve az az „üres lap”, amely a versbeli beszélő szempontjából, és az írás performatív aktusára reflektáló megszólalásai alapján a tükörhöz hasonlóan olyan médiumként funkcionál, amely a vers végére – a papír teleíródásával – át is veszi a megszólaló helyét. Az önmegszólítás működésének kérdésessége,²⁸ az én megosztottságának leírhatósága, vagy akár saját maga mediális közvetítettségének tapasztalata, illetve e tapasztalat a szubjektum elgondolhatóságára tett hatása szempontjából ily módon több, a recepcióban is hangsúlyos szerepet kapó szöveg újraolvasható az itt elemzett fordítások tükrében. Ez pedig jó példája lehet annak, hogy a forrásnyelvi szövegektől való távolságból kiindulva a fordításelemzések eredményei – még ha jelen vizsgálódás keretei ezt a kitekintést nem is teszik lehetővé – az életmű egésze, illetve mindeközben a későmodern nyelviség leírhatósága szempontjából is hoznak új belátásokat. Ezen felül pedig, ahogy azt a forrásnyelvi és célnyelvi szöveg által működtetett

²⁵ Paul DE MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, ford. FOGARASI György, Pompeji 1997/2–3.. 102.; Paul DE MAN, *Autobiography as De-facemnt*, *Modern Language Notes* 1979/5., 927.

²⁶ CULLER, *I. m.*, 168.

²⁷ *Uo.*, 169.

²⁸ A recepcióban *Az Egy álmai* kapcsán merül fel az önmegszólítás alakzatának problematikussága. Ennek összefoglalását lásd: KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Különbség – másként = Üő.*, *Az olvasás lehetőségei*, JAK – Kijárat, Budapest, 1997, 57.

nyelvi tapasztalatok közötti különbségek is láthatóvá tették, a fenti fordítások szükségszerűen újraértik az idegen által szóba hozott „így-értés módját”, mely folyamat során a saját jellege éppen az ettől való eltávolodás mértéke és iránya által mutatkozik meg.

A fenti példákban előkerülő különbségek az „így-értettek” azonosíthatóságának igényéről lemondva váltak elemezhetővé, mely különbségek mellett, illetve ezeken keresztül idegen és saját a fordításelméletben használt fogalmainak segítségével a szövegek között létesülő viszonyrendszer is leírhatóan látszik. E két-pólusú modell gyökerei Schleiermачernél kerülnek elő, aki író és olvasó közötti, mindkét irányban történő közeledő és távolodó mozgásként írja le a fordítás folyamatát.²⁹ Saját és idegen polaritásának ilyen alapokon történő elgondolása – persze a kétféle nyelvi közeg viszonyulásaira értve – jelen szempontok szerint azért is fontos momentum, mert nem csak az idegennel való szembesülés következményeképpen önmagát megértő saját jellegére³⁰ enged rálátást, hanem az idegen szerepére is. Hiszen bár „a fordítás mindig elsajátítási kísérlet, melynek célja, hogy magához, saját nyelvéhez, a lehető legsajátábban, legalkalmasabban, leghelyénvalóbban (legrelevánsabb módon) szállítsa az eredeti szöveg legsajátabb értelmét...”,³¹ ez az idegen értelem sem gondolható el statikus konstrukcióként, és mivel idegen érvénye is csak a saját közbejötté által, a fordítás megtörténtével képződhet, ez az idegenség innentől csupán a sajáttal együttes jelenlétben, az idegen pozícióját is érintő közös működésként képzelhető el. A saját oldalán ez az együttes jelenlét az idegennel való találkozás hatására azáltal idézi elő a pozíciójából való elmozdulás folyamatát, hogy „a fordításnak – minthogy nincs módja kilépni az anyanyelvből – azt kell saját nyelve tapasztalatává tennie, hogy az idegen olyasmivel bír (s jórészt ez teszi őt igazán idegenné), amivel a saját nem...”,³² mely belátás következményeképpen „a saját *abszolút voltának felfüggesztése* szükségszerűen csak az idegen igazság érvényesülése árán, sőt annak köszönhetően következhet be.”³³

²⁹ Friedrich SCHLEIERMACHER, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens = Das Problem des Übersetzens*, szerk. Hans Joachim STÖRIG, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1963, 47.; Friedrich SCHLEIERMACHER, *A fordítás különféle módszereiről*, ford. DÖMÖTÖR Edit = *Kettős megvilágítás*, 128.

³⁰ A fordítás – a célnyelv poétikai tradícióit ugyanezen összefüggés miatt megvilágító – folyamatban ugyanis „[a]z idegen világ a saját világunkban jelenik meg, s ezáltal mutatkozik meg, mi is a világ.” (Günter FIGAL, *Fordításviszonyok. Az idegennel való helyes bánásmód a sajátunkban*, ford. ENDREFFY Zoltán = *Kettős megvilágítás*, 314.; Günter FIGAL, *Übersetzungsverhältnis. Vom rechten Umgang mit dem Fremden im Eigenem*. Existenzia 1996–1997, 6–7., 153.) Ehhez azonban fontos hozzátenni, hogy a fordításmű – ahogy azt a következőkben látni fogjuk – saját és idegen pozíciói között, az idegen hatására a sajáttól is eltávolodva szituálható, amint azt Figal szövegének egy későbbi – itt is idézett – a saját idegenszerűségére vonatkozó megjegyzése is alátámasztja.

³¹ DERRIDA, J. m., 43.

³² KULCSÁR SZABÓ, *A saját idegensége*, 266.

³³ *Uo.*, 267.

Az idegenség így értett, a saját korábbi pozíciójától eltávolító tapasztalatát bíró fordításmű tehát „nyelvek között, és egyúttal a saját nyelven kívül” lesz szituálható, mely pozícióból a „saját nyelv idegenként mutatkozik meg”.³⁴ A saját nyelv idegenségének tapasztalata Szabó Lőrinc *Örök barátaink* I. kötetéhez írt előszavában is tematizálódik. A „tartalomjelző szavakban” bízó fordítást a „költői fordítással” összehasonlítva ugyanis azt az észrevételt teszi, miszerint az utóbbi inkább „érzékeltet, s ezzel túlmegy a fogalmi közlés határán: evokál, teremtet”³⁵, tehát a – szükségszerűen valamiféle változást előidéző – idegenségtapasztalat hatására („a költő nagyon élvez egy idegen lelket, formát, verset s mutogatni akarja tetszését”)³⁶ olyan tartalmakat hoz létre, amelyek korábban nem voltak meg a sajátban, sőt ebben a formában az idegenben sem. Ezen újdonságként előálló tartalmak az idézet szerint a fogalmi közlésen túl, csupán az érzékeltetés által mutatkoznak meg, nem pedig a saját nyelv eszközeinek igénybevételével. Olyan új, a saját eredeti pozíciójától különböző, attól eltávolodó nyelvi közeg áll tehát elő a fordításmű létrejöttével, amely egy a saját számára idegen nyelviség által tételeződik, mely fordításméleti belátáshoz az előszó azon megjegyzése is kapcsolódni látszik, miszerint a fordítás képes arra, hogy „irodalmi nyelveket”³⁷ teremtsen, azaz a sajáton kívül fejt ki nyelvteremtő működését. Schein Gábor Szabó Lőrinc műfordítói gyakorlatát saját és idegen fogalmain keresztül vizsgálva állapítja meg, hogy az *Örök barátaink* szerzője fordításaiban „tudatosan megőrzi az idegen idegenségének nyomait a sajátban, nem igyekszik teljes mértékben asszimilálni a szöveget, érzékelteti, hogy a művet eredetileg nem magyarul írták.”³⁸ E megjegyzéshez a korábbi belátások figyelembe vételével kapcsolódva azt mondhatjuk, hogy az idegenség nyomait magán viselő saját többé nem sajátként lesz érthető, az idegennel szembesülve ugyanis nem csak önmaga megértését, de újraértését, újraszituálását

³⁴ Ezt a saját nyelven kívüli pozíciót Frey a *fordító* megnevezéssel jelöli, ami nem mint szubjektum kap értelmet, hanem a saját az idegennel való találkozás hatására önmaga nyelviségétől elmozduló pozíciójaként. Hans-Jost Frey, *Die Sprache und die Sprachen in Benjamins Übersetzungstheorie = Übersetzen*. Walter Benjamin, szerk. Christiaan L. Hart NIBBRIG, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001, 149.

³⁵ SZABÓ, I. m., 7.

³⁶ *Uo.*, 6.

³⁷ *Uo.*, 7.

³⁸ SCHEIN Gábor, *A saját és az idegen. A fordítás humanista elméletei: Babits Mihály, Kosztolányi Dezső, Szabó Lőrinc, Csorba Győző*, Jelenkor 2000/7–8., 773–774. A tanulmány Szabó Lőrinc fordítást illető elméleti munkáiban – az itt is idézett, utóbbi kijelentés alapján – egyértelműen a Nyugat humanista tradícióit látja érvényesülni, mivel állítása szerint „az idegenséggel való találkozás itt sem kényszerít a saját azonosságából való kimozdulásra”. És bár a bevezetés szubjektivitást központba állító beszédmódja – még ha értekező megszólalásról, illetve szerzői előszóról van is szó – mindenképpen a jelzett hagyományhoz kapcsolható, az itt elemzett idézetben megnyilvánuló új, a sajáton túlmutató tartalmak – ráadásul a fordítás által véghez vitt – „teremtése” mint tapasztalat mégiscsak előidézi a saját pozíciójából való elmozdulást.

is elvégzi a fordítás eseményének köszönhetően, melynek eredményeképpen a fordításon keresztül történő megmutatkozás során „más összefüggésben jelenhet meg s ezáltal talán idegenszerűvé is válhat”.³⁹ A fordítás pedig mindezek alapján egy köztes, a sajáttól és – ahogy a fenti elemzésekből kiderült – az idegentől is különböző, ezektől elmozduló nyelviségben látszik megvalósulni, ezzel a célnyelvi szöveg e két pólus között egy a schleiermacheri modellben még nem szereplő, újonnan előálló, a sajáton kívüli pozíciót létrehozva végül a saját számára is más-ként, a sajáton túlmutató, idegenségében megnyilvánuló nyelvi tapasztalat formájában lesz elérhető. Derrida az általa is megidézett – és a csereértékek összemérhetetlenségét illető, a korábbiakban tárgyalt belátásain keresztül meg is kérdőjelezett – modell működését az eredeti szöveg értelmének a fordítás saját nyelvbe történő szállításával, közvetítésével írja le, ezzel Heidegger a fordítás eseményét a folyó metaforájával magyarázó, annak két pólusát a folyó két partjaként megnevező elgondolását is dialógusba hozva. Heideggernél azonban a két part közötti közlekedés soha nem megérkezéssel, hanem minden esetben valamiféle tévútra jutással, „bolyongással, illetve többnyire hajótöréssel végződik.”⁴⁰ És bár ez a következtetés itt a fordítások – a fentiekben éppen Derrida nyomán kétségbe vont – szükségszerű sikertelenségével kerül összefüggésbe, hiszen ezen elgondolás szerint azok „vagy nagyon rosszak, vagy kevésbé rosszak; de rosszak mindenképp”, e plasztikus leírás nyomán – és e metaforikánál maradva – mégis egy, a két part között tételezhető pozíció létrejöttéről ad számot, amely azonban jelen elméleti keret szerint nem feltétlenül a hajótörés, de még csak nem is a tévútra jutás által teljesíti be küldetését. Ez a fordításszöveg által kialakított pozíció ugyanis itt nem a célnyelvbe történő átvitel feladatát beteljesíteni képtelen működésként, hanem egy a saját és az idegen pozícióitól is eltávolodott nyelviség létrehozójaként érthető.

A saját és az idegen pólusai között létrejövő fordítás azonban az eredeti pozícióját sem hagyhatja statikus változatlanágban, és nem csupán azért, mert éppen a fordítás eseménye által konstruálódik meg annak idegensége, hanem mert a fordítás gesztusa – a Benjamins olvasó de Man szempontjai szerint annak kanonizáló, befagyasztó hatása, illetve kritikai (értelmező)⁴¹ jellege miatt – „fölmutatja a benne ható, első látásra nem is sejtett mozgást és instabilitást”.⁴² Ennek az instabilitásnak azonban már csupán a fordítással való együttes jelenlét is jó okot adhat,

³⁹ FIGAL, *I. m.*, 316.

⁴⁰ MARTIN HEIDEGGER, *Heraklit. Der Anfang des abendländisches Denkens* = Uő., *Gesamtausgabe*, LV., Klostermann, Frankfurt am Main, 1979, 45.

⁴¹ Vö. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Fordítás és (ön)értelmezés. A fordítás mint elemzés és kommentár Szabó Lőrinc műfordításaiban*, Tiszatáj 2008/7., 63–83.

⁴² DE MAN, *Walter Benjamin...*, 253.

hiszen a különbségeivel együtt megmutatkozó célnyelvi szöveggel olyan közös, az eredetit felülíró értelemkonstrukció alakul ki, amely inentől kezdve éppen e különbségek nélkül lenne elképzelhetetlen, az eredendő jelentés pedig – amit a forrásnyelvi szöveg önmagában, a célnyelvi szöveggel való együttes jelenléte előtt tudhatott magáénak – nem lesz utánalkotható. Az eredeti ettől a ponttól kezdve legfeljebb úgy értelmezhető, mint a fordítást időben szükségszerűen megelőző szöveg, mely összefüggés egy másik, a célnyelvi szöveg utólagosságát kiemelő nézőpontból úgy fogalmazódik meg, hogy „[a] fordítás nem az eredeti mű életéhez tartozik, hisz az eredeti már halott, hanem az utóéletéhez, s így feltételezi és egyszersmind meg is erősíti az eredeti halálát”,⁴³ mely megjegyzés ehhez a gondolatmenethez annyiban kapcsolható, amennyiben a forrásnyelvi szöveg a célnyelvi szöveg létrejöttével megszűnő – a szó a fordításkritika által használt értelmében – eredeti érvényére vonatkozik. Nem arról a kérdésről van tehát szó, hogy megfeleltethető-e a célnyelvi szöveg a számára idegen forrásnyelvinek, sokkal inkább a kérdés lehetetlenné válásáról, amely azon a ponton következik be, amikor is a forrásnyelvi szöveg sem áll már rendelkezésre az eredeti módon a fordítás megtörténtével. Mindezek alapján azt mondhatjuk, hogy nem csak a saját nyelvi pozícióján is túlmutató fordítás tükrében jelenik meg megváltozott formában az idegen, ahogy az a szonettfordítások példáin láthatóvá vált, hanem egy a – sosem statikus konstrukcióként működő – idegen pozícióját érintő feszültség is megmutatkozik. A saját közbejötté által, illetve a fordításszöveg létrejöttével ugyanis az idegen eredendő jelentése csak megváltozott, újraértelmezett formában lesz elérhető, azaz maga az eredeti értelem válik elérhetetlenné.

Hans-Jost Frey a Benjaminsnál előkerülő – és a Narcissuséval bizonyos értelemben közös, de azzal mindenképpen (persze nem a fikció szintjén) dialógusba lépő – Echo történetének azt a momentumát emeli ki, miszerint a visszhang esetében, ha azt a fordításra vonatkoztatjuk, nem a visszaadáson van a hangsúly, hanem a „máshogy” történő visszaadáson.⁴⁴ Az idegen megváltozott formában történő visszatükrözésére a fenti szövegeken kívül is találhatunk még akár szintén a tükrözés helyzetét újraíró – és egyben a fordítás eseményéről is számot adó – példákat, melyek közül a III. szonett célnyelvi és forrásnyelvi változata mindezen túl az idegen pozíciójáról, e pozíció változásairól is számot adhat. A forrásnyelvi szöveg első két sorában ugyanis („Look in thy glass and tell the face thou viewest / Now is the time that face should form another...”)⁴⁵ a felszólítás szerint a tükörbe néző saját arcának mondja, hogy ugyanez az arc („that face”) hozzon létre maga helyett egy másikat (*another*), vagyis ahogy a szöveget továbbolvasva

⁴³ *Uo.*, 256.

⁴⁴ FREY, *I. m.*, 148.

⁴⁵ SHAKESPEARE, *I. m.*, 1225.

kiderül, egy utódot. Szabó Lőrinc szövegében azonban ez a két sor másképp értelmezhető, hiszen a felszólítás itt nem valamiféle külső entitásra vonatkozik: „Nézz tükörödbe, s mondd az arcnak, melyet látsz, / most kell mását megszerkesztenie...”⁴⁶ A szonett fordításában tulajdonképpen a tükörbe néző szólítja fel a tükörképet, hogy szerkessze, változtassa meg saját képmását, azaz magát a tükörbe nézőt, a „képnek” olyan „mását”, akinek halálával maga a kép is eltűnik („Halj magad, s képed együtt hal veled.”) Ez a tükörkép ezáltal nem csak követi a tükörbe néző változásait, hanem ő maga is visszahat rá, változásra bírja, olyan többszörösen reflektált énképet hozva ezzel létre, amely nem lehet semleges az azzal szembesülő szubjektum szempontjából. Nézés és nézettség kölcsönösségéből Rilke Apolló-torzójának antropomorf, és egyúttal az emberi pozícióra visszaható jelenléte lép fel a változtatás ugyanilyen módon a helyzetből fakadó igényével. Azt mondhatjuk, hogy az ehhez hasonlóan külsővé tett, a tükrözött pillantását viszonzó tükörkép a III. szonettben is e kölcsönösség által alakítja, formálja alanyát, ezen események cselekvő előidézője azonban ebben az esetben maga a külsővé tett pozíció lesz, ami mindezeket túl nem csak megváltoztatja, hanem a megszerkesztés a felszólítás által szükségessé tett aktusa („most kell mását megszerkesztenie...”), és a visszatükrözött képmás birtokosaként való, ezzel a képet egyszersmind megelőző jelenléte által a tükörbe néző újraalkotását, létrehozását helyezi kilátásba, aki e tükörhelyzet után már nem lehet identikus önmagával. A LXXVII. szonett példájához hasonlóan tehát egy autonóm, „arcként” megnevezett – ezzel a nézőből nézetté váló szubjektumról leválasztva, és a felismerést lehetetlenné téve kellően idegenné, függetlenné és antropomorffá tett –, a szubjektum kezdeményező, a tükörhelyzet feltételeit meghatározó szerepének átvételére képes, a szubjektum helyett cselekvő tükörkép jön létre. A III. szonettben megvalósuló tükörbe nézés eseménye közben mindezek alapján oly módon történik meg az esemény hatására megváltozó szubjektum önmagától való elkülönződése és képmássá alakulása, hogy pozíciójának újraalkotását a felszólítás szerint az önállósuló – Lacan elméletében „elidegenedett identitásnak”⁴⁷ nevezett – tükörkép végzi el, mely önállósulási lehetőség végpontjaként a LXXVII. szonett tükre, illetve a tükörbe nézés közben eltűnő, a tükörkép létrejötte által jelenlététől megfosztott szubjektuma nevezhető meg. E szonettfordítások tükörhelyzeti tehát nem a felismerő – illetve Lacannál félreismerő – azonosulással, de nem is önmaga megismerésével szembesítik a szubjektumot, a tükör ugyanis nem a megmutatkozás, a mimetikus leképezés helye lesz Szabó Lőrinc szövegeiben; sokkal inkább olyan mediális tapasztalat lehetőségének hordozója, melynek köszönhe-

⁴⁶ SZABÓ, *I. m.*, 216.

⁴⁷ LACAN, *I. m.*, 8.

tően a szubjektum pozíciójának és szerepének radikális újraértése mindhárom esetben megtörténik. És mivel e tapasztalat soha nem a szubjektum önképének megerősítését szolgálja, így mindig teret enged a tükör médiuma által létrejövő, akár helyette jelenlévő, újonnan megképződő pozíciónak.

Ezen belátásokat a fordítás eseményére vonatkoztatva azt mondhatjuk, hogy a célnyelvi szöveg olyan eltávolodott, különbségeivel együtt jelen lévő tükröképet mutat a forrásnyelvi szöveg felé, amely nem hagyhatja azt változások nélkül, így a saját közbejöttével, illetve a fordítás pozíciójának létrejötte által – ahogy azt de Man tanulmányából kiindulva korábban már megmutattuk – az idegen sem lesz eredeti érvényében elérhető. A fordításszöveg így értett alakító, a fenti tükröképhez hasonlóan újraalkotó, illetve – mivel „minden fordítás már eleve értelmezés...”⁴⁸ – újraértelmező működése tehát a forrásnyelvi szöveg pozícióját, szerepét is érinti. A célnyelvi szöveg ugyanis azzal, hogy egy, a forrásnyelvi szövegből kiinduló, és az új nyelvi közegbe való átlépéssel egyben szükségszerűen azon túlmutató, azt felülíró, új értelemkonstrukció egyedüli hordozója, átveszi az eredeti elsődleges jelentéshordozó – azaz a teljes jelentést birtokló – szerepét, és azt e tekintetben helyettesítve, önállóan funkcionál. A saját pozíciójától eltávolodott, autonóm fordításmű tehát az ennek teret adó – hiszen az új értelemkonstrukció betöltésére önmagában képtelen, annak csupán hiányát hordozó – idegen újraértésével megfosztja azt eredeti szerepétől, ezáltal az idegen, a tükörbe nézőhöz hasonlóan, már nem lehet identikus eredeti önmagával, azaz az idegen pozíciójának eredeti érvénye szűnik meg. Ez az összefüggés a három itt elemzett, a szonettfordításokban megjelenő tükrőhelyzet esetében – ahol az „eredeti halálában” (LXXVII. szonett) ezen működések ugyanúgy megnyilvánulhatnak, mint az eredeti pozíciójának átruházásában (LXII. szonett), vagy akár a szerepek felcserélésében (III. szonett) – épp annyira érvényesíthető, mint a fordítás ezek analógiájaként értett eseményére, hiszen a tükör ezekben a helyzetekben soha nem megmutatja, hanem a tükrökép, illetve e médium kiterjesztésként, vagy protézisként való működése által helyettesíti az azzal szembesülő tükörbe nézőt, ezzel a fordításhoz hasonlóan le is mondva az azonosíthatóság igényéről. Az idegent eredeti érvényétől megfosztó fordításszöveg saját és idegen között tételezhető pozíciója a fordításelméletben működő kétpólusú modellektől eltérően az eddigiekből következően nem a forrásnyelvi szöveg értelmét a célnyelvbe – vagy az idegenből a sajátba – történő egyirányú átszállítás eszközlőjeként képzelhető el, hanem egy olyan köztes nyelvi pozícióként, amely a (tükrözött kezdeményező szerepét átsajátító) tükör médiumához hasonlóan a (tükörbe nézőből szervomechanizmus-sá alakuló) eredeti helyettesítését (kiterjesztéssel való ellátását) az abból hiányzó

⁴⁸ Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Osiris, Budapest, 2003², 426.

új, teljes (ortopédikus) értelemkonstrukció megteremtésével végzi el. A sajáttól és az idegentől való távolságot pedig a fordításszöveg éppen azáltal alakítja ki, hogy az így létrejövő, rajtuk túlmutató értelemösszefüggés és nyelviség egyedüli birtokosaként áll elő, és hogy ezeket e rajtuk kívüli pozícióból csupán ő képes feljükközvetíteni. A saját és az idegen nyelviségétől is elmozduló, a saját számára idegenségében megmutatkozó, és ezáltal új nyelvi tapasztalat közvetítésére képes fordításmű ugyanis egy olyan nyelvi esemény eredményeként érthető, amely a gadameri dialógusfogalom értelmében akkor lehet sikeres, mikor képessé válik egy a résztvevőkön túlmutató, illetve a résztvevőket megváltoztató értelemkonstrukció, sőt nyelv megteremtésére. Ebből a termékeny feszültségből újonnan előálló nyelv pedig, amelyen e dialógus során „valami megszólal, egyik beszélgetőpartnernek sem szabad rendelkezésű tulajdona”,⁴⁹ de sokkal inkább egy a neki teret nyitó sajátot és idegent újraértő, illetve a helyettesítés eseménye által e hermeneutikai modelltől különböző módon előálló olyan autonóm pozíció, amely utólagos létrejötte következtében nem ezek birtokaként lesz jelen, hanem egy vizsgálható, az idegent eredeti szerepétől megfosztó, azt újraalkotó működés kezdeményezőjeként. A korábban idézett figali definíciót továbbgondolva tehát azt mondhatjuk, hogy a fordítás az idegen világ szóba hozása, és a saját világában való megjelentetése által nem is csupán megmutatja, mi a világ, de a saját pozíciójából elmozdulva mind az idegen, mind a saját világának újraértéséhez is hozzájárul.

⁴⁹ *Uo.*, 419.

Tandori Dezső műfordításai a kései Rilke magyar recepciójában

Rilke magyar fordítóinak nyilatkozatai legalábbis megközelítően tükrözik Rilke életművének a magyar irodalmi köztudatban való jelenlétét. A *Képek könyve* első részének darabja, a szecessziós hangulatot árasztó *Herbsttag* „egyeduralkodó, szinte zsarnoki hangulati hatásáról” beszél Tellér Gyula, a *Duinói elégiák* egyik fordítója saját Rilke-olvasásának története kapcsán.¹ Egyetlen Rilke vers sem talált több fordítót, mint az *Őszi nap*. Ezt a verset mára már 14 különböző fordításban olvashatjuk,² míg az *Első elégia* pusztán hat magyar fordítással dicsekedhet.³ Rilke magyar recepciójának története a századelő elmúltával is hosszú időre szecessziós szövegek befogadásával fonódott össze. A magyarországi recepció a dekadens Rilke-arcot a kései Rilke arcvonásaival való folyamatos ismerkedés révén kezdi felülírni. Ha figyelmünket a kései Rilke magyar befogadása felé fordítjuk, jellemzően a *Duinói elégiák* és az *Orpheuszi szonettek* egyeduralkodó „hangulati hatásával” találjuk szemben magunkat. Még a jó Rilke-ismerő Nemes Nagy Ágnes is úgy szövi a muzoti⁴ toronyhoz köthető Rilke-mítoszt, hogy ez a két ciklus teljes pompájában tűnhessen fel, míg a kései német nyelvű versek, a francia nyelvű

¹ TELLÉR Gyula, *Rilke és a tokodaltárai utasok* = Rainer Maria RILKE, *Duinói elégiák*, Helikon, [Budapest], 1988, 86. (*Helikon Stúdió*, 9.) „Rilke költészetéről alkotott összképem csak nehezen, sok év alatt szabadult meg az *Őszi nap* egyeduralkodó, szinte zsarnoki hangulati hatásától. Csak lassan s éppen a *Duinói elégiák*ban jelent meg számomra ennek a költészetnek a tágassága, emelkedett életprogramot adó gondolati ereje.”

² Grämer Gabriella (1993), Komlós Aladár (1993), Tandori Dezső (1993), Rab Zsuzsa (1993): *Metsze(t)* 1993/3–4. Vásárhelyi István (1994), Farkasfalvy Dénes (1994), Kányádi Sándor (1994): *Metsze(t)* 1994/1. Ertl István, Holmi 1996/3.; Kerék Imre, *Vigilia*, 1993/11.; Pintér Tibor, *Kaligram* 1999/10.; Vajda András, *Pannonhalmi Szemle* 1997/3.; Bogdán László, *Látó* 2003/3.; Réfi János, *Életünk* 2003/10.; Imre Flóra, *Holmi* 2008/9.

³ Nemes Nagy Ágnes, Rónay György, Szabó Ede, Tandori Dezső, Tellér Gyula és a Pintér házaspár a fordítók.

⁴ Lásd NEMES NAGY Ágnes, *Rilke-almafa* = Uő., *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék*, I., Magvető, Budapest, 1989, 396–397. Nota bene: Rilke felhívása szerint a szövégi *t* a szó középkori eredete okán nem néma.

vű ciklusok⁵ és különálló darabok a figyelemnek nemhogy a perifériájára, de még említésre sem kerülnek.

Nemes Nagy Ágnes a „magyar Rilke-kötet”⁶ 1983-as megjelenésekor még arról panaszkodhatott, hogy a *Duinói elégiák* fordításában elmaradásaink vannak, mert e kötet számára hat különböző fordítótól kellett a tíz elégiát egy helyre gyűjteni.⁷ Ezt követően 1988-ban jelent meg a Helikon gondozásában Tellér Gyula és Tandori Dezső párhuzamos teljesítményeként mindkét fordítótól a teljes *Elégia*-ciklus magyar nyelven.⁸ A 2003-ban megjelent újabb teljes *Duinói elégiák* ciklus egy fordító házaspár, Pintér Gábor György és Pintérné Lederer Vera munkája.⁹ Rilkének mint orpheuszi költőnek a képe az *Elégiák* erőteljes jelenléte révén legalább olyan erővel íródott be a kései Rilke olvasásának magyarországi mintázatába, mint korábban a szecessziós Rilke szimbolistaként való értelmezésének kényszere, a szerző életművének pályáivére tekintve azonban némileg több joggal.¹⁰ Rilke kései életművének vonala (1914–1926) – a cikluson kívüli szövegek, a levelezés és a prózai írásművek együttes figyelembevételével is – az orpheuszi költészet irányába való organikus fejlődést mutat. Ennek a „fejlődésnek” az ellenpontjai, a vissza-visszatérő testi-szellemi krízisállapotok is mind a „rühren”, az orpheuszi ének pillanatnyi lehetetlenségének kiváltó okairól panaszkodnak.

A múlt század kilencvenes éveitől kezdve Rilke magyarra fordításának történetében némi fellendülést hoztak. A nagyciklusokon kívüli kései életmű szempontjából¹¹ Báthori Csaba¹² és Lackfi János¹³ nevét kell kiemelnünk, hiszen ez a két fordító tett

⁵ *Vergers, Les Quatrains Valaisans, Les Roses, Les Fenêtres.*

⁶ Rainer Maria RILKE *versei*, szerk. SZABÓ Ede, Európa, Budapest, 1983. (*Lyra mundi*)

⁷ „Van azonban a rilkei műnek egy fontos része, [...] amellyel a világlíra folyamatosan azonosul, s amelynek átültetésében a magyar műfordítás excellálhatna. De nem excellál. Ez a *Duinói elégiák* kötet. Miért nem remekel oly jó, oly magas szintű műfordításunk ilyen klasszikusan fontos és sürgetően aktuális feladat megoldásában, mint az *Elégiák* magyar megszólaltatása?” Nemes Nagy Ágnes, *Magyar jambus = Uő., Szó és szótlanság*, 323.

⁸ Lásd az 1. sz. jegyzetet!

⁹ Rainer Maria RILKE, *Duinói elégiák*, Argumentum, Budapest, 2003.

¹⁰ „Nem volna túlzó az az állítás sem, hogy [Rilke] önmagát Orpheusz megtestesülésének tekintette, ahogy ezt „nyíltan és titokzatosan” megfogalmazta: „Csak száj vagyunk [...] / és lét vagyunk és arc és változás.” (Wir sind nur Mund 3/144., Tandori Dezső fordítása.)” PÓR Péter, *Bevezetés Rilke olvasásába*, ford. GYÖRFFY Miklós, Holmi 2006/4., 481.

¹¹ Jelen tanulmány „kései Rilke” alatt mindvégig elsősorban a *Duinói elégiákon* és az *Orpheuszi szonettek*en kívül eső Rilke-korpuszt érti.

¹² Különösen érdekes számunkra az *Öt kései levél (1921–26)*. Műhely 1993/2. *Csaknem közömbös még... (Noch fast gleichgültig ist dieses Mit-dir-sein...)*, Nagyvilág 1999/1–2.; *Egykor ha emelt szárnyalni mámor... (Da dich das geflügelte Entzücken...)*, Nagyvilág 1999/11–12.; *Éjszakai ég és csillaghullás (Nachthimmel und Sternfall)*, Nagyvilág 1999/5–6.; *Korábban, mily gyakran, úgy maradtunk, társ csillagként... (Früher, wie oft, blieben wir, Stern in Stern...)*, Nagyvilág 1999/3–4.; *Sál (Wie, für die Jungfrau...)*, Nagyvilág 1999/9–10.

¹³ *Ablakok IV.*, Pannonhalmi Szemle 1996/3.; *Ablakok IX.*, Nagyvilág 2007/7.; *Ablakok VII.*, Pannonhalmi Szemle 1996/3.; *Gyümölcsösök*, Nagyvilág 2004/7.; *Rózsák III.*, Pannonhalmi Szemle

magyar nyelven elérhetővé exkluzívnak számító Rilke-szövegeket is. Az *Elégiákon* kívüli kései életmű fokozatos felfedezéséről tanúskodik az is, hogy Kányádi Sándor, Wilhelm Droste, Schein Gábor, Kerék Imre, Márton László, Bajcsi Cecília fordításaival a *Képek könyvének* és az *Új verseknek* kiemelkedő elsőbbsége a lefordított versszövegek között lassanként megtörni látszik.¹⁴ Tandori Dezsőnek 2007-ben és 2009-ben is jelent meg Rilke-fordításokat hozó új kötete: *Rilke/Tandori*¹⁵ és *Rilke és angyalai*¹⁶ címmel. A 2007-es kötet azonban sajnos nem tartalmaz új fordításokat, hanem részben az 1978-ban *Föld és vadon*¹⁷ címen kiadott műfordítás-kötetből, részben az 1983-as *Rilke-kötetből* válogat. Új és/vagy átdolgozott versfordításokat csak a 2009-ben kiadott *Rilke és angyalai* hoz, melyben *A második, negyedik, ötödik, hetedik, nyolcadik, kilencedik és a tizedik elégia* (újra)fordítása mellett a korai és középső Rilke angyalverseit olvashatjuk.

*A kései Rilke költészete a nagyciklusokon kívüli
Tandori Dezső fordításai*

Az Európa kiadó által 1983-ban összeállított Rilke műfordításkötet az egész rilkei életmű magyar nyelvű, áttekinthető bemutatására vállalkozik.¹⁸ Itt jelenik meg először, számos műfordító közös munkájaként, magyar nyelven a két teljes kései ciklus, a *Szonettek Orpheuszhoz és a Duinói elégiák*. Ami a kései Rilke ciklusokon kívüli költői életművét illeti (1914–1926), Tandori Dezső neve 54 esetből 23-szor áll a fordítások mellett. A maradék 31 költemény fordítása pedig tizenkét nyugatos és kortárs költő munkája.¹⁹ Így pusztán ez alapján az összeállítás alapján sejthető, hogy Tandori a kései Rilke fordításában már a nyolcvanas évek óta különleges szerepet tölt be. Nemes Nagy Ágnes (ön)kritikus próféciaja az 1983-as műfordításkötetre vonatkozóan, ti. hogy Rilkét „később kell – igazából – lefordí-

1996/2.; *Rózsák V.*, Nagyvilág 2004/7.; *Rózsák VII.*, Pannonhalmi Szemle 1996/2.; *Rózsák XVIII.*, Nagyvilág 2004/7.; *Rózsák XXI.*, Pannonhalmi Szemle 1996/2.

¹⁴ Farkasfalvy Dénes fordításkötete pl. 45 Rilke-versből még összesen csak nyolcat szentelt a kései Rilkének (a tartalomjegyzékből kimaradt három *Orfeuszi szonettel* együttvéve). FARKASFALVY Dénes, *Rilke nyomában. Műfordítások*, SZIT, Budapest, 1990.

¹⁵ *Rilke. Rainer Maria Rilke versei Tandori Dezső válogatásában és fordításában*, Eri, Budapest, 2007. (Továbbiakban: *Rilke/Tandori*)

¹⁶ TANDORI Dezső, *Rilke és angyalai. Önéletírás égiekkel. Műfordítások, rajzolások, hódolatok és vallo-mások 1959–2009*, Kortárs, Budapest, 2009.

¹⁷ TANDORI Dezső, *Föld és vadon. Válogatott versfordítások*, Európa, Budapest, 1978.

¹⁸ Lásd a 6. sz. jegyzetet!

¹⁹ Szabó Ede, Ambrus Tibor, Kosztolányi Dezső, Görgey Gábor, Csorba Győző, Nemes Nagy Ágnes, Jékely Zoltán, Kálnoky László, Vas István, Rónay György, Somlyó György és Eörsi István.

tanunk”,²⁰ máig nem teljesedett be. Az Európa kiadó válogatása óta nem jelent meg újabb, az életművet átfogó igénytel bemoatató Rilke-fordításkötet magyar nyelven.

Kivétel azonban a *Rilke/Tandori* kötet abból a szempontból, hogy itt a korábban már megjelent versfordítások új kontextust kapnak. Ha a Tandori-fordításoknak ezt a 2007-es szövegállomáyát a kommentált Rilke-összkiadással vetjük egybe, láthatjuk, hogy Tandori tematikus és keletkezési gócek szerint válogatott. Az 1983-as kötetben még több helyütt megbomlottak a Rilke-olvasás szempontjából olyan jelentős szövegegységek, mint a három, poetológiai szempontból jelentős gyümölcs-vers egysége: *Wie er spart, der Wein. Kaum glüht die Blüte...* (*Gyűjt a szőlő. Alig áll virágnak...*), *Weinbergterrassen, wie Manuale...* (*Szőlőterasz-orgona-billenttyűsor, csak a 2007-es kötetben szerepel*) és a *Die Frucht* (*A gyümölcs, csak a 2007-es kötetben*); vagy a szintén formai szempontból és poetológiai tartalma miatt is összetartozó három vers együtt-olvashatósága: *Vorfrühling* (*Kora tavasz*), *Vergänglichkeít* (*Mulandóság, csak a 2007-es kötetben*), *Spaziergang* (*Séta*). Ezek a versek a *Tandori/Rilke* kötetben most újra egy csoportban állnak.

A kései költészet szempontjából emblematikus jelentőségű költemények közül Tandori munkája a *Spanyol trilógia* (*Die spanische Trilogie*) fordítása. Talán csodálkozásra késztet, hogy mind a mai napig egyedül az ő fordításában érhető el magyarul ez a fontos költemény, amelyet Rilke a Rudolf Kassner számára összeállított *Gedichte an die Nacht* noteszbe írt át először, a 22 darabos ciklus 10–12. darabjaként. Ennek a ciklusnak a darabjai a szövegtörténet során aztán nem íródtak olyan szorosban egybe, mint az *Orpheuszi szonettek* vagy az *Elégiák* darabjai²¹, így egyes nagy jelentőségű versei mind a mai napig gyakran szerepelnek kontextusukból kiszakítva, jeltelenül a Rilke-válogatások tömegsírjaiban. Az éjszaka-versek közül Tandori fordításában olvashatjuk az *Überfließende Himmel* címűt (*Túlcsordult egek...*), míg a *So angestrengt wider die Starke Nacht...* Vajda Endre fordításában áll az Európa-kötetben. Ugyanígy az 1914-es nagy költészetelméleti fordulat verseit sem találhatjuk meg egységükben. A *Wendung* (*Fordulat*) című verset Szabó Ede fordította, de a *Waldeich, weicher, in sich eingekehrter...* kezdetű darab, mely bőbeszédűbben, és ha lehet, még szemléletesebben szól a költői percepció és poétikai gyakorlat kríziséről, a mai napig nem talált magyar fordítót.

²⁰ NEMES NAGY, *Magyar jambus*, 322–323. „Sommásan, igaztalanul szűkre fogva a szót, úgy mondhatnám, hogy Rilket vagy korábban kellett volna lefordítanunk, vagy később kell – igazából – lefordítanunk. Elég baj az nekünk. Baj külön nekem, személyesen is, aki fél életemet Rilkével töltöttem; Rilke-fordításainkat illető kritikám legfőképpen önkritika.”

²¹ Nem utolsósorban azért, mert a szerző maga nem zárta le a ciklus kompozícióját, és még 1919-ben is jelentetett meg verseket „Aus den Gedichten an die Nacht” jegyzettel. 1976-ban Anthony Stephens Rilke-kutató adta ki először a ciklus darabjait közös kötetben: Rainer Maria RILKE, *Gedichte an die Nacht*, Insel, Frankfurt am Main, 1976.

A fontos mitopoietikus darabok sajnos hasonlóan szétdarabolódtak a magyar fordítástörténet folyamán. Közülük az *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe, wie klein dort...* (Már egyedül) Vas István fordítása, az *Immer wieder, ob wir der Liebe Landschaft auch kennen...* (Mindig és újra) szintén; míg Gadamer főművének, az *Igazság és módszernek* mottójaként álló *Solang du Selbstgeworfnes fängst, ist alles...* (Míg azt fogod el, mit kezded hajít) Tandori Dezső tollából született.

A magyarra fordított költemények összehasonlító áttekintése során az a következtetés adódott számunkra, hogy Tandori Dezső erőteljes fordítói jelenléte nem csak a lefordított darabok számát tekintve kiemelkedő, hanem azért is, mert Tandori különleges affinitást mutat az alapvetően poetológiai (pl. *A mágnus*),²² valamint a poetológiai olvasatban legizgalmasabb szövegek iránt. Ilyen a már említett „gyümölcs-trilógia”, vagy a tér és benső-tér dialektikájában fogant szinte már filozofikusan reflexív szövegek: *Melyen át madár zúdul...*,²³ *Ősz*.²⁴ Véleményünk szerint a kései Rilke Tandori Dezsőben találja meg azt a nagyvonalú és a formai-tartalmi munka összhangjában legkiemelkedőbb fordítót, aki a szövegek válogatásában és súlyozásában Rilke-értékrendet követ. Rilke a létezés dicsérete során a költészet-költés (a költés folyamatának) dicséretét helyezi előtérbe. Tandori fordításai által beláthatóvá válik a magyar olvasó számára is, hogy ez a kétfajta dicséret szerves egységben áll. A következőkben ennek a kijelentésnek alátámasztására a fordítói munka során megvalósuló fordításpoétikát szeretnénk részletekben való kifejlésében bemutatni.

A Spanyol trilógia a cikluson kívüli versek kontextusában

A *Spanyol trilógiát* Tandori 2007-es fordításkötetében a III. számmal nyitott „fejezetben” (a klasszikus korai, középső és kései Rilke megkülönböztetést látjuk a fordításkötet felosztásában tükröződni) néhány kisebb darab után az első jelentős versként találjuk a kései versek között. A rilkei mű történetét tekintve a *Trilógiával* kezdődik a középső Rilke poetikai önbírálat és az újraformálódás lehetőségeinek kutatása.²⁵ Ezért vizsgáljuk most fordítását közös fejezetben néhány, a kései poétika szempontjából már kiforrottabb darabbal együtt.

²² *Rilke/Tandori*, 65.

²³ *Uo.*, 77.

²⁴ *Uo.*, 85.

²⁵ Lásd Rainer Maria RILKE, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, II., szerk. Manfred ENGEL – Ulrich FÜLLEBORN – Horst NALEWSKI – August STAHL, Insel, Frankfurt am Main – Leipzig, 1996, 466. „Mit der *Trilogie* beginnt Rilkes Revision des Weltverhaltens und der Poetik des mittleren Werkes.”

A *Spanyol trilógia* fordításában számos ponton megfigyelhetjük annak a fordítói bátorságnak az érvényesülését, mellyel Tandori a rilkei szabad szóalkotást, a német szavak főként etimologizáló módon való újraértelmezését magyar nyelven követi, *utánozza* (a szó negatív melléköngéje nélkül áll itt). Ugyanis Tandori fordítói erényei közül véleményünk szerint ez a legfontosabb, amely Rilke verseinek fordításához harmonikusan illeszkedik, sőt szinte már elengedhetetlenül szükséges.²⁶ A versszövegek kontextusában Tandorinál a már szinte Rilke-szakszavaknak (vagy Báthori Csaba kifejezésével: „Rilke saját szó-vagyonának”)²⁷ nevezhető különleges kifejezések legtöbbször működő magyar ekvivalenst találnak maguknak. A működőképes szó vagy kifejezés megfelelő beillesztése általában nem csak magán a szóválasztáson alapul, hanem azon, hogy az adott egyedi rilkei kifejezésnek sikerül-e úgy megágyazni a kontextussal, hogy hasonló helyi értéket tudjon felvenni, mint a német nyelvű szövegben. Erre példa a „das Ding, / das welthaft-irdisch wie ein Meteor...” sor, melyben a „világi-földi módon” kifejezésben a *világi* szó fényévekre távolodik hétköznapi magyar jelentésétől, és Rilke *Welt-Raum* elképzeléséhez igazodik. Eszerint a földi módon heideggeri értelemben *kézhezálló* létezésre egy radikális aspektusváltással tekinthetünk úgy is, mint kozmikus létezésre, hiszen a Föld tere végső soron nem különíthető el a csillagok kozmikus terétől. A kontextussal való szóteremtés (szóújraterejtés) a fordítás folyamata közben Tandorinak anélkül sikerül, hogy radikálisan elidegenedne a hétköznapi stílustól („zarándokszállás öregjeiből, kik / fontoskodva köhéscselnek”). Rilke képeinek magyar megvalósításával sikerül fenntartania a költői emelkedettséget. Egy olyan sajátos dikcióval dolgozik, amely – „világi-földi” dolgok vegyítésével – rezgett a fenséges és a közönséges között, míg a fokozóismétlő felépítés (a nyolc sorvégi és sorközi „[s] belőlem”) a meteorral való hasonlatban eléri stilisztikai tetőpontját.

A könyörgő ima inkább újszövetségi tartásából a II. részben az ószövetségi vadló ima hangnemébe vált át a költemény. Az első szakasz komplexen értelmezhető, de struktúrájában viszonylag egyszerű allegóriája után („lakoma-allegória”) a második szakasz újfent a sajátosan rilkei szintagmák nehézségeit rejti. Tandori nem ragaszkodik a gyakori főneves konstrukciókhoz, melyek a magyarban a mondat szerkezetet túlságosan elnehezítenék: „Übermaß von Einfluß”; „Raum voll Vorgang”; „Baum der Landschaft”; „Milderung der Herde”. Egyedül a „Raum voll Vorgang” szintagmát tartja meg különösségében. Itt azonban egy húszrészlettel felhasználja az alkalmi szóalkotás lehetőségét, és maga is alkot egy összetett jelzőt, mely nem felel meg a magyar nyelvtan és helyesírás szabályainak: „csupa-

²⁶ Lásd példaképpen a 10. sor „das große dunkle Nichtmehrsein der Welt”, mely Tandorinál korántsem szolgálja, sőt inkább valódi magyaros ízt felvéve „a világ nagy / sötét Nincstovábbja” lesz.

²⁷ BÁTHORI Csaba, *Perem és közép*, Nagyvilág 1999/9–10., 838.

esemény tér”. A *tér* kifejezés ebben a szintagmában szintén „szakszónak” tekintendő, hiszen a *világ-tér* (*Weltraum*) és a „benső tér” (*Innenraum*) minden rilkei aspektusa benne zeng.

A szakasz utolsó tizenegy sorának különösen nehezen közvetíthető üzenete van. Az átváltoztatás, bensővé tevés végső soron művészi-poteológiai programja a pásztor alakján kerül bemutatásra. Ezeknek a soroknak a többértelműsége a „világ” és a világhoz való viszonyulás szubtilis leírásán dől el. „Ihm dringt, was andern / gerne gehört, unwirtlich wie Musik / und blind ins Blut und wandelt sich vorüber.” „Amit mások örömmel / hallgatnak, zordul tör rá, zeneként jut / a vérébe vakon, s ott bomlik el.” A pásztor „vérévé változtatja”, teljesen bensővé teszi az idegen világot. A világ, melyet mindenki reflektálatlanul és hétköznapi módon birtokol, a pásztor számára a művészi élmény idegenségével és megrendítő, átváltoztató erejével, egzisztenciális súllyal esik latba minden pillanatban. Mint ha ő egyedül lenne képes arra, hogy a hétköznapi létezés terét folyamatosan a kozmikus tér fenségességében érzékelje: „weil er die ganzen Sterne / in sein Gesicht nimmt” – „mert minden csillagot / arcába vesz”. Ebben a sorban a *Gesicht* szó etimologizáló-elvont és hétköznapi olvasata között ingadozhatott a fordító. A *Gesicht* elvont értelmében jelentheti az első érzéket, a látást, ehhez kapcsolódva a ’látómező’-t és az emberi ’arc’-ot is. Tandori a könnyebben olvasható, egyszerűbb jelentéshez fordul, ami nem csonkítja meg jelentősen a szakasz értelmét, hiszen az „arcba vesz” alkalmi szintagma egyszerre fejezi ki a nézés aktusát, és a rilkei szóhasználat hétköznapiól való idegenségét. Ez a példa meggyőzően mutatja Tandori fordításpoétikájának egyik alapelvét: a Rilke-szövegek felettből nehéz terében az egyszerűbb, konkrétabb (itt pl.: *látás* helyett *arc*) megoldásokhoz való vonzódását, mely azzal a fentebb már leírt bátorsággal párosul, hogy a fordításban egy új, rilkei magyar nyelv születhessen („in sein Gesicht nimmt” – „arcába vesz”). Ennek az alapelvnek számos szöveghelyen megfigyelhető működése véleményünk szerint lényegesen hozzájárul ahhoz, hogy Tandori műfordítói keze alatt mind a mai napig élvezettel olvasható és érvényes *Spanyol trilógia* keletkezett.

A harmadik szakasz az első kettő ellentétét (az első szakasz kétségbeesett könyörgése áll ott szemben a pásztor-szakasz felfedező csodálatával) dialektikusan oldja fel abban az afirmációban, hogy a költő a pásztor alakjával az adott fenséges és nyugodt hegyi kontextusból kiszakítva a városi nyüzsgésben is azonosulni tud majd. Különösen nehéz és sűrű költői képek valósulnak meg itt magyar nyelven (gondolok itt pl. a „mit messendem Steinwurf / seine Herde besäumt, wo sie sich ausfranst” sorokra). A fordítónak sikerül megegyező számú (21), az eredetinel nem hosszabb magyar sorba egyszerűsíteni a német verssorok minden szubtilis képi fordulatát. Az egyszerűsítés elve irigylésre méltó pontossággal, ke-

ményen, de óvatosan működik Tandori technikájában. A kései Hölderlin dikcióját idéző, enigmatikus négy sor, melyet a szakasz csúcspontjának érezhetünk, magyarul is fenségesen, daktilikus sorvégekkel szólal meg:

Váltakozva vonul s időz, mint estig a nappal,
rajta felhők árnyai húznak át,
akárha a tér nagy-lassan
gondolkodna helyette.

A *Spanyol trilógia* mesterien sikerült fordítása Tandori Dezsőnél véleményünk szerint egy olyan fordításpoétika keretei között valósult meg, mely a forma újraalkotásának képessége, valamint Rilke poétikájának és poetológiájának elmélyült ismerete mellett nagy hangsúlyt fektet a különleges igénnyel kezelendő szemantikai helyekre. Ezeket a fordító sosem bonyolítva, de pontosan adja vissza, miközben a merész szókapcsolatok és az alkalmi vagy specifikusan rilkei szóhasználat utánalkotása elől nem tér ki.

Az 1924-es természetversek, melyek keletkezésük szerint a francia nyelvű wallisi természetlírához állnak közel, kétféle szempontból mégis rokoníthatóak ez utóbbival. Egyrészt biografikusan, hiszen a Svájcban letelepedett Rilke leveleiben gyakran vallott arról, hogy az itteni táj-élmények számára elsősorban a spanyolországi élmények emléknymainak előhívói voltak.²⁸ Másrészt, lényegibb módon a versek motivációját tekintve: a wallisi tájlíra számos darabja a természeti részletek és fenomének tárgyalásán túl legalább annyira gondolati-poetológiai líra, mint a *Spanyol trilógia*. A művészi teremtés problematikája az átváltoztatás lehetőségének kínzó kutatásán ugyan már túljutott, de éppen ez a megtalált új poétika szólal meg most könnyed természetességgel ezekben a versekben.

A *Wie er spart, der Wein. Kaum glüht die Blüte...* kezdősorú dal Tandori fordításában tiszta rímű sorvégekkel záródó trochaikus költemény lesz. Az eredeti jambusok trocheusba fordítása nem javít, és nem ront a formán, míg az egyszerű megoldásokra törekvő, de a neologizmusokat és a rilkei retorikát figyelembe vevő technika itt is pompásan és sikerrel érvényesül. A második versszakban elkövetett megfordítás (az eredetiben nem a művész, hanem a domboldalak azok, akik „nagyon boldogok” – rilkei neologizmus itt az *überglückt* kifejezés) semmiképpen nem róható fel hibaként, hiszen a szólótőkékkel csüggő domboldalak teremtőereje az, amit a vers metaforikusan a művészi teremtőerővel azonosít. A „schräg und träge” belső rímet megspórolja magának a fordító, ám cserébe

²⁸ Pl. *Briefe an Nanny Wunderly-Völkart*, I., szerk. Rätus LUCK, Insel, Frankfurt am Main, 1977, 74.: „bei Buchhändler Carlson war ich lange, wir ereifern uns immer gegenseitig an unsern spanischen Erinnerungen [...]”

olyan sikerült magyar igei metaforákat kapunk, mint a *domborulnak* és a „csüggenek renyhén” kifejezések.

Mintha ugyanezen témára lenne egy második variáció a merész szinesztéziával dolgozó *Weinbergterrassen, wie Manuale* kezdetű rövid vers is. A „művész” itt a zenészként fellépő nap, „aki” a szőlőteraszok orgonabillentőin olyan meggyőző-teremtőerővel játszik, hogy „hallás nyílik”. Mint Orpheusz az állatok számára, itt a teremtő nap a szőlőtőkék gyümölcseivel (a műalkotás létrehozásával) az ember számára tud megnyitni egy új, eddig nemlétezőnek vélt érzéket. A száj a költészet emblémjaként, produktív entitásként szerepel Rilke korábbi verseiben, ám ebben a költeményben a hallás és az ízlelés (a száj ebben az esetben metonímia tehát) receptív aspektusai olvadnak egybe.

Már ezeknek a komplex képeknek a megfelelően rövid terjedelemben való visszaadása is valódi kihívás a fordítónak, de emellett a daktilikus forma is nehezíti a munkát. A negyedik sor „überklingender Übertrag” szerkezete érdekes példa arra, ahogyan Rilke egyszerre alkot neologizmust, merész szintagmát és alliterációt. Véleményünk szerint Tandorinak ez a fordítása a magyar versfordítói hagyomány formahűségének nagyszerű miniatúrája lehetne. Nem csak a kezdősort oldja meg sikerrel egy többszörösen összetett szó alkotásával, hanem a daktilikus forma megtartása mellett még arra is marad ereje, hogy – ugyan kissé áprilyosan – háromszorosan adja vissza a 4. sor szinesztetikus alliterációját: „csengve-csobogva kicsap”. Az utolsó előtti sor nehézkes német grammatikája („Wovon ward die tragende Landschaft entbunden?”) szerencsésen valósul meg a „terhes táj, kit löksz ki, világra?” kérdőmódban újrafogalmazott, retorikailag erőteljes fordításával.

A harmadik „gyümölcs-versnek”, a *Die Frucht (A gyümölcs)* címűnek a művészetéhez és a műalkotás folyamatához való kötődése nem olyan magától értetődő, mint az előző két darabnak. Ennek feltárásához tisztában kell lennünk a *die Mitte*, a közép gondolati-poetológiai jelentőségével, mely Rilkenél már az *Új versek* német nyelvi darabjában nagy jelentőségre tett szert (pl. *Buddha in der Glorie*). Ebben a darabban – akár a *Tizedik elégia* záró képében – az emelkedés és hullás dialektikusan felfogott mozgásával együtt a megtalált „közép” képzet adja a gyümölcs kitüntetett jelentőségét. A gyümölcs ebben a versben a sikerült, „saját” élet tökéletességét a teremtés aktusának tökéletességével példázza. A munka (11. sor *verzichend*) és a teljesség nyugalma a műalkotásban, azaz a gyümölcsben önelmentmondó formát vesz fel, mert tartalmazza önmaga halálát, az önkéntes lemondást, a bukást. Ennek a formának azonban az a kitüntetett előnye, hogy ismeri önnön középpontját, tehát allegóriája az önteljességen túl az önazonosságnak is. E rövid és inkább csak utalásszerű elemzés annak érdekében áll itt, hogy lássuk a műfordítás értelmezésbeli előfeltételeit. Az ellentétes mozgás dialektikája, a térbe való belevettség és a térben való *részvételi (teilnahmsvoll)* jelenlét, a gyümölcs

metonimikus-allegorikus jelentősége²⁹ és a középponthoz való (vissza)érkezés – mindezen gondolati tartalom újrafelépítése elengedhetetlen része a költemény fordításának.

Az első strófa gondolati-formai megfelelésben csak félig sikeres; némileg rilkeietlen a német nyelvtani szerkezet játékos belső rímmel való visszaadása („Das stieg zu ihr...” – „Szállt föl, felé, a földből fölfelé...”). A csendes emelkedés aspektusa viszont („verschwiegen in dem stillen Stamme”) a magyar költeményből maradéktalanul kiolvasható. A második versszak kezdő igéje, a *fruchtete* újabb neologizmus, amelynek jelentése nem adható meg egyértelműen. Tandori a folyamatszerűség hangsúlyozása helyett határozói igeneves szintagmával („gyümölcsé beérve”) a befejezettséget sugallja, de hamar ellensúlyozza ezt a sugallatot, hiszen az „éhesen várta” kifejezést helyezi el a 2. és 3. sor határán, melynek nincs közvetlen megfelelője az eredetiben. Mégsem túl nagy követelmény elvárunk az olvasótól ennek a szintagmának az eredeti vers szellemében való értelmezését, hiszen a „kommendes Gedränge” a 7. sorban a várakozás, bekövetkezés és a sürgetés aspektusát ugyanúgy tartalmazza, mint az előre törekvést („várta: préselje sűrűvé a tér”). Az üres, nyitott tér birtokló kiszorítása, átvétele a saját tér megalkotásához számos más Rilke-versben felbukkanó motívum: a legismertebb sorok az *Első elégiában* olvashatók talán: „Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu [...]”

Ebben a kései versben ez a folyamat már egy radikálisan kölcsönös folyamat, belsőnek és külsőnek „Wechselspielje” kódolódik bele a poetológiai súllyal bíró költeménybe. (Amennyiben nem poetológiaiaként olvassuk ezeket a bátor, követelesszerű képeket, úgy nehéz lenne metafizikán inneni értelmet tulajdonítani nekik...) Visszatérve azonban a fordításpoétika aspektusára: Tandori nyilvánvalóan az értelmezésnek hasonlóan bonyolult gondolati folyamatát hajtotta végre aktívan a műfordítás közben. Nem veszítette el a fonalat a „kannte sich als kommendes Gedränge”, értelmileg többszörösen összetett sor fordítása közben sem. A gyümölcs és az azt körülvevő, még üres tér dialektikája, amely a *wider (ellen)* szóban nyilvánul meg Rilkenél, Tandorinál a „várta: préselje sűrűvé a tér” fordulatban fejeződik ki. Szerencsés ez a megfogalmazás a már fent említett okból is (a *fruchtete* neologizmus folyamataspektusának visszaadása), és azért is, mert a „nyomakodó eljövendő” nehézkes magyarságú szószerkezete az, amit ezzel a sokkal egyszerűbb, könnyebben értelmezhető megfogalmazással kiválthatott.

Az utolsó versszak sikerült megfeleléseit itt már nem szükséges végigsorolnunk. A szintaktikai konstrukció („wenn es... prunkt, [dann] stürzt es...”) „ha

²⁹ Metonimikus, amennyiben a kész mű az egész alkotó élet helyett is áll; allegorikus, amennyiben a gyümölcsé váló érés folyamatának részenként is megfeleltethető az alkotói munka folyamatábrája.

... akkor” váza ugyan hiányzik a magyar változatban, de lévén itt sajátos jelentést nem hordozó grammatikai vázról szó, tökéletesen megfelel a határozói ige-nevek sora is a gondolati célnak („pompázva [...] bukva [...] mindent földadva”), melyet Tandori választott. *A gyümölcs* című vers minden tartalmi hiányosság nélkül, formai nyugalmat és befejezettséget áraszt a magyarban is, így performatív is végre tudja hajtani a poetológiai követelést, amelyet allegorikus-metonimikusan megfogalmazott. „[A] sikerült ovális [...] középpontjához menekül” – ennek a középpontnak a nyugalma nem hiányzik a magyar változathoz sem.

A *Die Frucht* című vers helyét Rilke egyik jelentős elemzője, Ulrich Fülleborn a Valéry-élmény hatására kialakult poétikai-poetológiai fordulat közelében jelöli ki,³⁰ olyan versek társaságában, mint a *Der Magier* (magyarul még hiányzik), a *Da dich das geflügelte Entzücken...* (Báthori Csaba fordításában magyarul is),³¹ *Eros* (Tandori Dezső fordításában), *Vergänglichkeiten* (Tandori Dezsőtől), *Magie* (magyarul még hiányzik). Az ugyanebben az időszakban (1924. február–március) keletkezett tájlíra kontextusába is állíthatjuk azonban a *Die Frucht* című verset, mind dalszerű formája, mind mondanivalója alapján. A *Vorfrühling* és a *Spaziergang* két olyan darab, melyek a wallisi táj nyelvét fordítják le a sétáló, a külső teret bensővé változtatni akaró szubjektum számára. Roland RIs tanulmánya alapján elmondhatjuk, hogy Svájc „sajáttá” változtatásának kezdeti küzdelmei után Rilke Wallisban találta meg először azt a külső és belső tájat, amely – mint korábbi tartózkodási helyei a Svájcban – nem lépten-nyomon az idegenség és elidegenedés jeleit szállította neki.³² Itt bontakozott ki az a Rilkéhez képest könnyed hangú német és francia (!) nyelvű tájlíra, amely – ha a *Szonettek* és az *Elégiák* nem határozták volna meg eddig olyan egyoldalúan a magyar és a német recepciót – akár *par excellence* a kései (vagy inkább, egy újabb alkotói szakasz bevezetésével, a „még későbbi”) Rilke költői hangjának minősülhetne. Ebben a lírában „a belső és a külső táj egymás analógiájára teremődik – és a »Weltinnenraum« sem maga a paradicsom, mely szemben áll a földi világgal, hanem az a hely, ahol az, ami az ittlétet pompássá teszi [»Hiersein ist herrlich«], a legtisztább, és ezért aztán (általában) láthatatlan vonatkozásaiban adódik”³³ – fogalmaz a korszakról Roland RIs.

³⁰ RILKE, *Werke*, 768.

³¹ BÁTHORI, *Perem és közép*, 962–963. *Egykor ha emelt számyalni mámor...*

³² „Das »Valais« als Chiffre für die gefundene Synthese zwischen innerer und äußerer Welt wird so zu einer 'biblischen' Ideallandschaft, die allmählich immer weniger nach konkreten Landmarken oder historisch wichtigen Fixpunkten orientiert wird [...]” Roland RIs, *Blick auf die Schweiz – durchs Fenster. Erinnerndes Wahrnehmen beim späten Rilke = Rainer Maria Rilke und die Schweiz*, szerk. Nicolas BAERLOCHER – Martin BIRCHER, Offizin Zürich – Akademie, Zürich–Berlin, 1992. 94.

³³ Vö. „Innere und äußere Räume stehen in Analogie zueinander – und auch der »Weltinnenraum« ist kein Paradies, das der irdischen Welt entgegengesetzt ist, sondern der Ort, wo sich das, was das Hiersein »herrlich« macht, in seinen reinsten und daher (normalerweise) unsichtbaren Bezügen zeigt.” RIs, *Blick auf die Schweiz*, 93.

A *Vorfrühling* és a *Spaziergang* című versek Tandori Dezső fordításában veszítenek némileg a szoros utalásrendszerből, ami a kései Rilke lírájára legbensőbb módon jellemző.³⁴ A *Kora tavasz* című magyar fordítás például nem tartalmazza azt a jelentős utalást, mely szerint a tavasz első gyengéd érintései úgy nyúlnak a „föld” után, mintha a „térből” (ti. a világ-térből, *Welt-Raum*) érkeznének.

Zärtlichkeiten, ungenau, //
greifen nach der Erde aus dem Raum.

Gyengédségek, tétován, //
nyomulnak a földhöz közelébb.

A 6. sorban magyar nyelven születő sikerült metafora („Út-ujjak mutatnak fáradatlan”) a keresztény képi-plasztikai szentábrázolásokra utalhat (felfelé, a transzcendens világ felé mutató ujjak), és ily módon az analógia eszközével visszaad valamit a földi-„világi” ellentét játékaiból is. A még lombja nélküli, sarjadó fa („in dem leeren Baum”) kifejezését („seines Steigens / Ausdruck”) – mely itt újra a teremtő (művészi) munka allegóriájaként állhat – a magyarban a „láthatatlan / sarjadó tekintet” szintagma valósítja meg. Zseniálisan, hiszen egyszerre villant rá a kései Rilke egyik központi szavára (*das Unsichtbare*), és arra a tényre, amit a német szöveg hangsúlyoz, ti. hogy az „üres fa”, a még lomb nélküli fa láthatatlanul már a sarjadás folyamatába lépett.

A *séta* című vers német változatát különösen komplikált szintaxis és logika jellemzi. A kései Rilke egyik alapgondolata jelenik meg itt.³⁵ A szellemi-költői egzisztencia legfontosabb feltételét vázolja fel a költemény, méghozzá maradéktalanul a séta-tapasztalat által közvetítve, és annak nyelvi megvalósulásához processzuálisan kötve. A nyelvi forma teljes egészében a „harte Fügung” (Ulrich Fülleborn) jegyében áll. Szétdarabolt, a hétköznapi szintaxist tagadó mondatok, melyek saját belső logikájuk szerint haladnak előre. Tandori – a vers előnyére – nem másolja következetesen ezt a mondatszerkesztést. A „harte Fügung” magyar nyelven való nehézkességére, a rilkei emelkedettség megőrzése nélkül Báthori Csaba fordításaiban találhatunk számos elrettentő példát. A folyamatszerűség dialektikus mozgása („alig vágtam a [...] hegynek, / tekintetem már ott járt fönn elől.”) és az önmagunk-előtt-haladás ténye jól rögzül a magyar sorokban. A *wandeln* ige hiánya (ami az átváltozás és átváltoztatás kontextusát közvetlenül idézné meg) a magyar változatban sem jelent végzetes veszteséget a vers gondolatisága szempontjából. A távoli hegy fenoménje, mely felé haladunk, elvileg elérhetetlen,

³⁴ Vö. „[...] Rilke költészete egyetlen nagy összefüggés-szönyeg, több évtizedes művészi színopszis eredménye [...]” BÁTHORI Csaba, *Sodródni nem elég*, Nagyvilág 1999=11–12., 962.

³⁵ Vö. RILKE, *Werke*, 810.

ugyanúgy, ahogyan az emberi szubjektum önmaga számára egyszerre adott, és egyszerre elérhetetlen a változásban. Az utolsó két német sorban a táj (külső tér) és az én (belső tér) jelek cseréjét hajtja végre, miközben rezignáltan fejeződik ki az utolsó sorban, hogy ez az egész láthatatlan, jelentőségteljes folyamat fizikailag csak a menetszélben (Tandori fordításában: *ellenszél*) manifesztálódhat. A láthatatlan vonatkozások (*Bezug*) gyakori témája pendül meg tehát újra ezekben a sorokban.

A *Kora tavasz* és a *Séta* című versek dalszerű egyszerűségüknek ellentmondva bonyolult gondolati háttérrel csak az egész kései táj- és térlíra összefüggésében nyerik el jelentőségüket, és mutatnak egyáltalában felfejthető jelentést. Tandori Dezső fordításai az által válnak sajátos súlyukban mérhetővé, ha ezt a jelentős lírai kontextust észleljük a rövidke szövegek mögött. A fordítói megoldások eleganciája csak Tandori ösztönös és jelentős Rilke-hermeneutikájának segítségével valósulhatott meg, mellyel a kései Rilke költői teljesítményéhez közelít.

Összehasonlító elemzések Báthori Csaba és Tandori Dezső fordításai

A viszonylag kisszámú valóban kései Rilke-vers közül, mely egyszerre több fordítóra talált, érdekes párbeszédbe hozható az a két költemény, mely 1924 júniusában keletkezett. A kései Rilket abban az értelemben nevezhetjük a tér költőjének, hogy a *Duinói elégiák* kategóriákat feloldó és újraértelmező mozgásai mindvégig úgy maradnak jelen költészetében, hogy tér és idő negációja egy új, „benső térbe” való átfordulás lehetőségével egyensúlyozódnak.³⁶ Ez a „benső tér” nem materiálisan meghatározott, és így a benne zajló mozgások sem időben értendők. Ennek a térnek a nem-(pusztán)-metaforikus nyelvi képződésére figyelmeztet tanulmányában Roland Rís:

Der Raum wird so nicht materiell definiert (mittels eines Koordinatensystems von konkreten Triangulationspunkten), sondern entsteht sozusagen an den Ballungs- und Interferenzorten im leeren Energiefeld. Wendungen wie 'ausgesetzt auf den Bergen des Herzens' (SW II 424) oder 'Türme aus Lust' (SW I

³⁶ Vö. „Was die Elegien zum »offenen«, über sich hinausführenden Kunstwerk macht, ist die Art, wie in ihnen die Erkenntniskategorien von Raum, Zeit und Kausalität thematisiert werden. Dabei scheint mir der Weg in großen Zügen so verlaufen, daß Rilke zunächst einzelne dieser unserer abendländischen Erkenntnistheorie zugrunde liegenden Axiome probeweise negiert, um die Wirkung eines negierten Axioms auf die andern, noch positiv gesetzten auszuprobieren, und daß er dann in seinen letzten Texten, gipfelnd im »Gong«, das ganze Axiomensystem und damit die Basis unserer Erkenntnistheorie in Frage stellt.” Roland Rís, *Die Überwindung des kategorialen Denkens beim späten Rilke*, Blätter der Rilke-Gesellschaft (20) 1993, 37.

705) sind somit nicht einfach als Metaphern zu lesen, sondern entsprechen der Realität jener aus der Leere hervorgehenden psychischen Raumwelt.³⁷

A kései versek, melyek nem tekinthetők pusztán az *Elégiák* utózóngéinek, gyakran már eleve ennek a kifordított kategóriarendszernek a jegyében állnak, míg az *Elégiák* szövegei menetközben hajtják végre a kategóriarendszer eltörlését. A tér „szavai”: metaforái és metonímiái (a leghíresebb közülük az amúgy ritkán használt, de a legtöbb „benső térre” vonatkozó költemény esetében tanulságos *Weltinnenraum* szóképződmény) ezekben a versekben az idő „szavaihoz” képest jelentős túlsúlyban vannak.

A következő két vers fordításelemzéseit a közös keletkezési időszak (1924 június) és az antitetikus témaválasztás indokolja: a szerelmes „idő-vershez” képest (*Noch fast gleichgültig ist dieses Mit-dir-sein...*) a *Durch den sich Vögel werfen...* kezdetűben a minden földi szerelmen felülemelkedő, a „benső tér” alapélményét megéneklő Rilke szólal meg. Emellett a két szöveg térértelmezése kölcsönösen megvilágítja egymást – mint ahogyan a két eltérő fordítói teljesítmény: Tandorié és Báthorié is végső soron a lehetséges fordítói hozzáállások különbségeire hívja fel a figyelmet.

A *Noch fast gleichgültig ist dieses Mit-dir-sein...* kezdetű vers a fenti Rilke-felismerésnek a jegyében térköltemény, míg tagadó-megkérdőjelező formában hozza az ismert rilkei tézist: „Az idő – semmi?” (Tandori fordításában). Báthori Csaba kommentált fordítása a Nagyvilág 44. évfolyamának 1–2. számában, 1999-ben jelent meg, *Csaknem közömbös még ez a Veled-együtt-lét...* kezdőssorral. Párverséből, a *Durch den sich Vögel werfen, ist nicht der vertraute Raum...* kezdetűből sajnos nem rendelkezünk Tandori Dezsőén kívül más fordítással.

Míg Báthori Csaba elemzésével, melyet a *Csaknem közömbös még ez a Veled-együtt-lét...* kezdetű vers fordítása mellett publikált, majdnem minden lényeges ponton egyetértünk, addig Báthori magyar fordításának fő jellemzőjét a görcsös ekvivalenciákra törekvés nehézségében látjuk. Számos szöveg hely fogant ennek az erőltetett párhuzamosságnak a jegyében. Báthori értelmezői és fordítói tevékenysége nincs teljes összhangban: a Rilke-értés, melyről a prózában értekező Báthori ad tanúbizonyságot, nem körvonalazódik hasonló élességgel a fordító Báthori tollvonásai által.

Csaknem közömbös még ez a Veled-együtt-lét...

Mégis több mint egy esztendő, érettebb leány, tán annak az Egynek,
ki téged felismer, végtelen sokat jelenthet:

Együtt lenni veled!

³⁷ Uo., 38.

Semmi az idő? Egyszerre mégiscsak általa jön
a te varázslatod. Hogy ezek a karok,
tegnap csaknem magadnak is teher, akit nem
ismersz, valakinek, hirtelen hazát
ígérnek, amit nem ismert. Hazát és jövőt.

Hogy értünk, mint Sankt-Jago de Compostella felé,
a legnehezebb úton akar járni, hosszasan,
mindent odahagyva. Hogy az irány,
tefeléd, megragadja. Már maga az irány,
úgy tűnik, mérhetetlen. Nem is merészel
megőrizni, valaha, szívet, amely megérkezik.

Domborúbb, hirtelen, derűs kebled kicsit
több májusi levegőt szorít ki: lélegzete ez lesz,
ez a kiszorított levegő, amely rólad illatozik.³⁸

Példa erre az 5–6. sor, melyben a szavak szintjéig párhuzamosan fordított és ezzel esetlenné tett magyar mondatban a „kommt doch durch sie / dein Wunder” szakaszt is szó szerint, „általa jön / a te varázslatod”-ként adja vissza. Az *ismersz* és *ismert* ige kétszeres használata a 8–9. sorban valóban megfelel a német eredetiben történő szándékos szóismétlésnek, a magyar változatban azonban pusztán értés-könnyítő szerepe lehet. Nyer-e azonban a fordító egy olyan hermeneutikával, mely esztétikai értékében rövidíti meg a szöveget? Végül az utolsó sor „das nach dir duftet” tagmondatának magyar nyelvű megoldása: „mely rólad illatozik”-ként. Ez a magyartalan megoldás olvasható egyszerű nyelvi játéknak is, de sokkal valószínűbb, hogy értelmező szándékkal történő erőszaknak vagyunk tanúi. A helyesen értelmező, a magyar nyelven viszont erőszakot tevő megoldás itt felesleges: az egyszerűbb, kevésbé metaforikus Tandori-féle fordítás („mely a te illatod már”) sokkal közelebb áll az eredeti vers kategóriarendszerében fennálló közléshez is,³⁹ és ahhoz is, amit magyar nyelven ebben az amúgy is komplex lírai költeményben még befogadhatónak érzünk.

Tandori Dezső fordításával összehasonlítva Báthori Csaba művének egyik erénye, a „harte Fügung” kései Rilkére jellemző mondatfűzésének követése esztétikailag olykor szintén a magyar alkotás kárára válik.

³⁸ Báthori Csaba fordítása.

³⁹ Ennek értelmezésére a későbbiekben még visszatérek.

Hogy ezek a karok,
 tegnap csaknem magadnak is teher, akit nem
 ismersz, valakinek, hirtelen hazát
 ígérnek, amit nem ismert. Hazát és jövőt. (Báthori Csaba)

Hogy e két kar, mely még
 tegnap szinte magadnak is teher volt,
 egy ismeretlen lénynek máris otthont
 ígért, néki is újat. Otthont és jövőt. (Tandori Dezső)

A komplex mondatszerkesztés követése Báthori Csaba fordításában itt a magyar változat szétszabdaltságát, levegőtlen akadozását eredményezi. Tandori Dezső sem vett el fordításában sokat a rilkei változat ünnepélyes „kemény illesztéseiből”. A fogyaszthatóság praktikus előnyét mégis azzal nyerte el, hogy nem próbált meg minden ponton megfelelni az eredeti mondatnak, mely a következőképpen hangzott:

Dass diese Arme,
 gestern dir selbst fast lästig, einem,
 den du nicht kennst, plötzlich Heimat
 versprechen, die er nicht kannte. Heimat und Zukunft.

A vers gondolatiságának kulcsmondata („Er wagt kaum, / jemals ein Herz zu enthalten, das ankommt.”) a Báthori- és a Tandori-féle fordításpoétika további különbségeire hívja fel a figyelmünket.

Nem is merészel / megőrizni, valaha, szívet, amely megérkezik. (Báthori Csaba)

Célhoz érő / szívet hordozhatni alig mer. (Tandori Dezső)

Míg Báthori Csaba prózában kiválóan értelmezi a szöveghelyet,⁴⁰ addig újfent hátrányosnak tűnik a szintaxis párhuzamos megfeleltetése a vers magyar fordításában. Az *enthalten* ige furcsaságát stilisztikailag különböző értékkel adja vissza a két fordító. Tandori Dezső a „hordozhatni” ige patinás régimódiságát választja, míg Báthori a szemantika szintjén „mond furcsát”: a szívet „megőrizni” ugyanis egyet-

⁴⁰ „Az emberi lét s egyúttal a szerelem transzcendentális vonása, hogy örökké útban van egy rajta kívül álló cél felé: folytonosan legyőzi önmagát, átlép önmagán. A szerelmet Rilkenél általában az minősíti, milyen állapotot »feszít ki benne« az érzelmi háttér – a szerelem értelme nem egy konkrét ember iránti odaadásban teljesedik ki, hanem ebben az örökösen továbbhőmpölygő túlhaladási megbízatásban.” BÁTHORI Csaba, *A nyíl és a húr*, Nagyvilág 1999/12., 81.

len szubjektumnak sem áll döntési lehetőségei között. Ez esetben ez a második megoldás áll közelebb Rilkééhez: „ein Herz zu enthalten” – szó szerint: „szívet tartalmazni”, de magyar nyelvi ízlésünk számára ez a döntés mégis kevésbé tűnik elfogadhatónak.

Ez a vers csak második felétől fordul át valódi tér-költeménybe. A „szív iránya” metaforájában Santiago de Compostela felé mutat. Az irányultság intenzitására az évszázadokon keresztül arra zárandokló emberek számából következtethetünk. Az utolsó „strófa” térmetaforáját a szerelmében szaporán lélegző nő képe adja. Bár Roland Ris figyelmeztetése még most is áll, ti. hogy itt ne annyira metaforákban gondolkozzunk, mint inkább egy új kategóriarendszerben történő szó szerinti leírásban. Ám ezt a két dolgot – az új kategóriarendet és az új nyelvi tartalmakat – az elemzés során lehetetlen mindig tisztán elkülöníteni.

Elképezzük a szeretett nő lélegzését a fűtött májusi levegőben, keblének ritmikus domborodását – és a rejtelmes, fogalmakba zárt vallomást: igen, abból a kicsiny levegőből, amelyet a kebel 'kiszorít' (ebből az illatos pár kortyból) vesz majd lélegzetet a költő: épp annyit, amennyit egy másik test kimér számára.⁴¹

A Báthori Csaba által kifejtett kép „pusztán képi”, a hétköznapi tudat felől is egyértelműen felfejthető világa még nem ad teljes magyarázatot arra, milyen értelemben áll a versben a „levegő kiszorítása”, ez a furcsa tér-nyerés: ennek a kategoriális kérdésnek a belső összefüggéseire ad választ a másik 1924 júniusi Rilke-vers(-töredék), a *Durch den sich Vögel werfen...* kezdetű:

Melyen át madár zúdul: az nem a
meghitt tér, mely a teljesebb alakhoz
kell. (E szabadban el sem érsz magadhoz,
és visszatérés nélkül tűnsz tova.)

A tér belőlünk indul, s lesz a dolgok
fordítója; hogy egyszer egy fa-sorsot
megélhess, dobj köré belső teret:
bensőd teréből. És nagyon vigyázz rá:
nem *határos* sehol. Valódi fává
csak lemondásod részeként lehet.

(Tandori Dezső fordítása)

⁴¹ Uo.

A tér és idő hagyományos, *meghitt (vertraute)* dimenziói, melyeken át – Tandori szerencsés szavával – „madár zúdul”, azok a dimenziók, melyekben az ember – az öröklétű és egységes, isteni térben mozgó angyalokkal ellentétben – folyamatosan „tűnik” („schwindest weiter, ohne Wiederkehr”).⁴² Más Rilke-versek tanúsága szerint a szinte teljesíthetetlen emberi feladat (*Auftrag*) az, hogy megőrizzük valahogyan „magunkban” – benső terünkben ezt a tűnő, külső világot. Ennek a „belőlünk induló” („Raum greift aus uns”), megőrző térnek a jellemzőit próbálja megragadni a fa átváltoztatását tematizáló második strófa. Itt szeretnénk utalni arra, hogy a májusi levegőt kiszorító szerelmes női kebel tere is egy ilyen „belőle induló”, „benső tér” kell, hogy legyen. Csak így érthető a „dieses Verdrängte, das nach dir duftet” („ez a kiszorított [...], mely a te illatod már”) érzéki-erotikus jelentésén felül eső belső logikája. Ugyanis nem egyszerűen arról van szó, hogy a májusi levegő illata érzékileg a szeretett/szerelmes nőre emlékeztet, hanem arról, hogy a szerelmes kebel képes a külső tér benső térére való átváltoztatására, mely aztán már *maga* lesz a nő illata, a nő tere, amely így direkt módon „jut át” az őt óhajtó, felé erősen irányuló férfi „benső terébe”. Ezért találtuk jelen tanulmány egy korábbi szakaszában Tandori kevésbé szó szerinti és ezzel kevésbé metaforikus fordítását („mely a te illatod már”) a vers intencióihoz közelebb állónak.

A *Durch den sich Vögel werfen...* kezdetű vers számos ponton tartalmaz fordíthatatlannak tűnő rilkei kifejezéseket. Ilyen rögtön a 2. strófa első sorában az *übersetzt* ige, a második sorban a *Dasein* Heidegger óta filozófiailag erősen terhelt kifejezése, az *Innenraum* újfent fogalminak tűnő szóalkotása, és a *wesen* ige nehezen fordítható tömörsége (tartalmazva a *Wesen* – ’lényeg’ – kifejezés felhangjait). Véleményünk szerint Tandorinak – egy kivételtől eltekintve – sikerült megtalálni ezeknek a rilkei szavaknak és fogalmi játékoknak egy olyan magyar nyelvű rendszerben való elhelyezését, mely „rendszer” (a vers) aztán elfogadhatóan közel áll a kései Rilke-vers komplex mondanivalójához.

A tér belőlünk indul, s lesz a dolgok
fordítója; hogy egyszer egy fa-sorsot
megélhess, dobj köré belső teret:
bensőd teréből. És nagyon vigyázz rá:
nem *határos* sehol. Valódi fáva
csak lemondásod részeként lehet.

⁴² A *Kilencedik elégia* egyik paradoxona éppen ez: mi, a legtűnőbbek kell, hogy megőrizzük „magunkban” ezt a (hagyományos tér-idő dimenzióiban) éppen eltűnő, múltó világot. („Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns sichtbar / alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das / seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten.”)

Az *übersetzen* ige mind a *fordít*, mind az etimologizáló *át-ültet* értelmében áll a német eredetiben – Rilke gyakori etimologizáló játékát jelenítve meg. A fordítónak döntenie kell az egyik megoldás mellett. Ez esetben a *fordít* ige főnevesítése volt Tandori megoldása („dolgok fordítója”). A főnevesített változat szerencsés, mert megőríz valamit az „át-ültető” etimologizáló jelentésének absztrakciójából is. A *Dasein* kifejezés a magyar *sors* szó egész létet felölelő, sűrítő jelentésével adott a magyar versben, míg az *Innenraum* hasonlóan fogalmi értékre törekvő szóösszetétele a „belső tér” általánosan használt szintagmában jelenik meg. Szerencsétlen megoldás, hogy az *Innenraum*-nak a következő sorban történő körülírása („der in dir west”, nagyjából: „mely benned lakozik”) a magyar fordításban csak egyetlen hangban tér el magától a fogalomtól („bensőd teréből”) – így a magyarban ez a sor redundánsnak hat.

A fáról – mint térbeli létezőről – a vers tézisszerűen jelenti ki azt az önmagában meghökkentő, a vers kontextusán kívül paradox tény, hogy „nem határos sehó” („Er grenzt sich nicht”). Itt tehát már egyértelműen az átfordított, átváltoztatott belső fáról beszél a költemény: a magyar vers hasonló szuggesztív erővel, mint a német eredeti. A „valódinak” aposztrófált fa-lét, a belső fa léte nehezen fogalmazódik meg németül: „Erst in der Eingestaltung / in dein Verzichten wird er wirklich Baum.” A magyar fordítót dicséri az utolsó két sorban elhúzódo, erőteljes kijelentő mondat egyszerűsége. „Valódi fává / csak lemondásod részeként lehet.” Ez a mondat legalább olyan erővel vésődik be a megérintett magyar olvasó tudatába, mint az „Umgeb ihn mit Verhaltung” parancsa a németben.

A szavak és kifejezések szintjén mozgó elemzésnek itt újból vissza kell tekintenie az egészre: sikerült-e a fordítónak az általában szerencsés lexikális választásokon túl a kései Rilke-vers komplex belső logikáját is közvetítenie? A fa ágai között megjelenő égboltozat, „melyen át madár zúdul” a magyar vers olvastán hasonló módon egy performatív aktus révén kellene, hogy átváltoztatott, belső térként jelenjen meg számunkra a szöveg végére, mint Rilke szövegében: a „die Eingestaltung / in dein Verzichten” – „lemondásod része” természetesen az olvasói hozzáállás megváltoztatását is követeli. (Gondoljunk itt az *Archaikus Apolló-torzó* hasonló taktikát követő utolsó sorára, mely nem kevesebbet kíván: „Változtasd meg élted!”). Nem múlhat egyszerűen sem Rilken, sem a fordítón, hogy az olvasó az átváltoztatott fát és terét maga előtt lássa: az olvasó értelmének fordulatát is kívánja a szöveg. A vers felszólító ereje az, ami véleményünk szerint a fordítás veszedelmei között is megőrződött. A magyar „eredeti” szuggesztíója elől – a rilkei (és tandori dezső-i) kontextus kellő ismeretében – ugyanolyan nehezen térünk ki, mint a német eredeti olvasása esetén.

Tanulmányunk elérte célját, ha sikerült bemutatnia Tandori Dezső fordítói jelenlétének főbb vonalait a kései Rilke magyarországi recepciójában. Tandori ki-

emelkedő Rilke-értése azzal a gyakorlati készséggel párosul szerencsésen, hogy működésben tart egy poétikát, amely az eredeti, különösen elvont és magas komplexitású költeményeket esztétikai erejük megtartása mellett képes magyar nyelvre átültetni. A kései Rilke-versek belső utalásrendszerének ebben az idegen nyelvben (ti. a magyarban) való maradéktalan megtartására még ez a ritka hermeneutikai-műfordítói ügyesség sem ad teljes körű garanciát. Tekintve azt is, hogy a kései életmű gazdagságát a számuk alapján relatíve szintén gazdagnak számító műfordítások még korántsem közelítik; számos fontos szöveg nem Tandori fordításában vagy még egyáltalán nem született meg magyar nyelven. Tandori Dezső a szövegek válogatásában és súlyozásában azonban egyértelműen egy a kései Rilkéével rokonítható értékrendet követ, és ezáltal – közvetítői közt egyedülállóan – hozzáférhetővé tesz a magyar olvasóközönség számára egy olyan korpuszt, mely Rilke utolsó alkotói szakaszának megismerésére megközelítőleg már alkalmasnak mondható.

BARTAL MÁRIA

Maszk és fátyol

Weöres Sándor: Salve Regina

Bevezetés

Weöres Sándor *Salve Regina* című költeménye a kiismerhetetlen és a folyton változó megszólítására tesz kísérletet, hol a bensőséges, szerelmi viszony hangján, hol a transzcendens idegenségének, radikális másságának és elérhetetlenségének kijáró modulációkkal és fenntartással. Személyes látomásként vagy elviselhetetlen tekintetként, illatként vagy szerelmi egyesülésként megalkotott (jelen)létének jellege a szövegben szüntelen változik, de egyetlen pillanatra sem kérdőjeleződik meg. A közeledés–távolodás, megmutatkozás–elrejtőzés játékában a beszélő és a megszólított egyaránt folyamatos, mindössze a vers két kiemelt pontján megszakított mozgásban van, viszonyuk sokrétűségét a szemantikai jelzéseken túl (mint például a rokonsági és érzelmi kapcsolatok pluralizmusát érzékeltető metaforika) a szöveg hagyománytudatának és poétikai kelléktárának ismétlődő módosulása és feszültsége is érzékelteti. A költemény egy ismeretlen szerzőjű (többnyire Hermannus Contractusnak tulajdonított), vélhetően 11. századi Mária-antifónának a kezdősorát emeli címébe, jóllehet a latin himnusz szövegével mind tematikai, mind poétikai szinten jóval áttételesebb a kapcsolata, mint például a középkori világi költészet egyes népnyelvi alkotásaival. A szöveg igénye a misztikus költészet szimbólumainak újraértésére valamelyest emlékeztet arra a tudatos archaizálásra, ahogyan a hatodik századra megszilárdult formában hagyományozódó Mária-énekek alkalmazták az érett középkor idején a misztikus költészet metaforikáját. A himnuszköltészet keresztény hagyományától való távolodásnak a költemény két szélső pólusát hozza létre: egyrészt az erotika irányában radikalizálja a misztika szerelmi metaforikáját, másrészt megkísérli a halál arcaként megszólítani azt, akit nem sokkal korábban Szent Szűznek nevezett.

Tanulmányomban elsőként a költeményben kiépülő térszerkezetek és test-reprezentációk kapcsolatát, módosulásait vizsgálom, majd rátérek a költemény néhány általam dominánsnak tartott pretextusának és annak a jelentésszóródásnak

a vizsgálatára, amely e fragmentumok és szövegemlékek feszültségeinek hatására tapasztalható a szövegben, és szoros összefüggésben áll a korábban tárgyalt poétikai kérdésfelvetésekkel. A recepciótörténeti adalékok felkutatásán túl e szövegrész célkitűzése, hogy a vers két kulcsmetaforája, a *maszk* és a *fátyol* kapcsán bemutassa a költemény jelhasználatában érzékelhető módosulásokat. A szöveg intertextuális kapcsolatrendszerének vizsgálatában kiemelt szerepet kapnak Weöres azon műfordításai, amelyek a *Salve Regina* megírásának idején készültek, így az *Isteni Színháték* első öt éneke, Petrarca néhány költeménye és az 1964-ben publikált Mallarmé-fordításkötet. A költemény meggyőződésem szerint innovatívan alkalmazza a gnosztikus iratok néhány alapfogalmát és szövegszerkesztési eljárását, amelyek sajátos módosulásokat idéznek elő a pretextusok újraírásában és egyeztetési kísérletében, s az általunk korábban vizsgált poétikai megoldásokban. E felvetést a *Medúza* és a *Tűzkút* kötet néhány választott költeményének elemzése kapcsán kísérlem meg alátámasztani.

Térszerkezetek és a test reprezentációi

A költői szöveg erőteljes metaforikája versszakról-verszakra mintegy forgószínpad-szerűen változó és polarizált tereket épít fel, melyek többsége egyértelműen a megszólítotthoz vagy fiához tartozik, más része átmenetileg kapcsolódik az azokon áthaladó vagy azokból megszólaló beszélőhöz. A vers korábbi címe, az *Aubade* vagyis 'hajnali szerenád', amelyet első megjelenésekor irodalompolitikai okokból viselt,¹ a kétpólusú térszerkezetet és a vers szigorúan stilizált, többregiszterű megszólalásmódjának egyik színpadias modelljét helyezi előtérbe. Mint később részletesen lesz róla szó, ennek egyik legerősebb szövegbázisa a *Salve Regina* számára Petrarca személyes léttörténetként felépített verseskötete, amely koncepciójában őrizi a trubadúrköltészet kései időszakának költői gyakorlatát. A megszólított tereinek többsége nyitott, fényes természeti táj, amelynek egy részletében nyilvánul meg néhol allegorikusan értelmezhető látványként (1., 3., 6., 11. vsz.), néhol emberi testként (7., 8., 10., 12. vsz.) befogadható jelenléte:

¹ A költemény címét publikálhatósága érdekében Weöres Fülep Lajos tanácsára változtatta átmenetileg *Aubade*-ra ('hajnali szerenád'). A *Salve Regina* ugyanis a *Vigilia* című katolikus folyóirattól a Kiadói Főigazgatóság érintésével visszakerült a szerzőhöz, aki elküldte a pécsi Jelenkorhoz. A folyóirat szerkesztői óvatosságból új címet kértek a költőtől, s ezért jelent meg a szöveg a Jelenkorban végül a klerikális konnotációt elfedő francia címmel. A még kalandosabb kerülő-útra kényszerülő *Tűzkút* lapjain később eredeti címét visszanyerve látott napvilágot 1964-ben, s ezt a címet őrizte meg a költemény valamennyi későbbi kiadása is. (Vö. Tüskés Tibor, *Az exponált idő*, Pannonia, Budapest, 2000, 108. és SZŐNYEI Tamás, *A klerikális reakció dalnokai. Weöres, Pilinszky, Petri és az állambiztonsági szolgálat*, Magyar Narancs 2010. január 7., 34–37.)

s föld, ég látóhatár
 elpattant foglalát,
 áthabzik rajta Ékességed árja... (54–56.)

ime! csodás rózsabogyó csucsára
 saját termő virága
 ráforrt, nem hullva széjjel,
 tavasz örök Rózsája integet,
 természete könnyen megküzd a téllel:
 kis földi testedet
 nagy lényed áradása
 magába foglalja és nincsen pusztulása... (103–110.)

Mindnyája érez téged, Istenáldott,
 a kezdettől-való erős Anyát,
 a mindenütt áramló ifju Nőt,
 ha könnyű kék cipőd
 érint rögöt, virágot... (91–95.)²

A versbeszéd úgy hozza létre megszólítottját, mint aki hajával, fátylával, ruhájával vagy egész testével keríti körül, rekeszti el és teszi élhetővé, otthonná a végtelen tér vagy az űr egy darabját, amellyel metonimikus kapcsolatba lépett; jelenléte érzékelhető bár, de mindvégig megközelíthetetlen, birtokolhatatlan marad. (E képzet gnosztikus vonatkozásaira a későbbiekben még visszatérünk.) A beszélő által bejárt terek (erdő, konyha, pince) ugyanakkor zártak, sötétek és tőle idegenek. A névmások használata és a metaforika lehetővé teszi, hogy e képeket egyszerre érthessük a test belső tereiként és az individuális sors zártságának jelölőiként. A beszélőhöz és a megszólítotthoz társított terek kapcsolata a szövegben változó modellek szerint épül fel, a beszélő alkotóelemeire tagolódo teste éppúgy lehet a megszólított percepciójának tere,³ mint ahogy a megszólított teste is körülveheti a beszélőt: „Élő tested falként körülövez, / bizonytalan messze, mégis husomban” (61–62.); „De tőlem vedd el külön sorsomat...elválaszt tőled, kis burokba vet / mely mint úszó sziget / fátylad habján halad” (171., 173–175.). Az utóbbi példák esetében a megszólított teste határként lép működésbe, amely az ént önmegha-

² A tanulmányban szereplő Weöres-idézetek forrása, ha másképpen nem jelölöm: WEÖRES Sándor, *Tűzkiút. Verseik*, Magvető, Budapest, 1964.

³ Példa az előbbire: „az agy, a szem, a szív koldus családja / a Királynő látogatásakor; pincében Hold világa, benn hinted fényedet / e háznépre, s felém kit árnyuk eltemet. // Vér-lombos vaskos formáik között / lejtő Madonna csendje” (126–132.) és az utóbbira: „Élő tested falként körülövez, bizonytalan messze, mégis husomban” (61–62.) és „De tőlem vedd el külön sorsomat...elválaszt tőled, kis burokba vet / mely mint úszó sziget / fátylad habján halad” (171., 173–175.)

tározásához, egységének és a megszólítottól való elválasztottságának tragikus érzékeléséhez segíti hozzá, vagyis a beszélő önmagát a másikhoz képest definiálja. Ekképp negatívan értelmeződő identitásának határa instabil, folyamatosan mozgásban van, mint ahogyan tudatának, testének és sorsának keretei és azok egymáshoz fűződő viszonya is szüntelenül változik. A megszólított testét a vers beszélője sajátjától radikálisan különbözőnek érzékeli: integernek és stabilnak mutatkozik számára, amely arisztotelészi vagy szent tamási értelemben identitásának leválaszthatatlan összetevője („...s mindened egyszerre ajk, kéz, kebel, szem; / test mely anyagi Szellem, / szellem, mely tiszta Test...” [63–65.]), míg saját testét tudata osztottként érzékeli, amely folyamatos változásnak, romlásnak és szétesésnek van kitéve, énjének középpontjától elválasztott: „lében puhult buzogva / húsom, kiforrt velóm, s kivájt szemem vak odva” (49–50.), „...s megilletődve forr / az agy, a szem, a szív koldus családja / a Királynő látogatásakor” (125–127).⁴ Ez a különbség akár úgy is kiélezhető, hogy a szövegben érzékelt folyamattal szemben, melynek során az én testének különböző rétegeit és / vagy reprezentációit igyekszik leválasztani magáról, a beszélő a megszólítottban éppen teste és szelleme egységét csodálja. Ezzel éles ellentétben áll az a kollázsszerű technika, amellyel a szöveg intertextuális hálózata létrejön és az az igen összetett, egymástól idegen szövegelemekből felépülő nyelv, amelyből a megszólított reprezentációja felépül.

Bár a szöveg metaforikája lépten-nyomon hangsúlyozza a megszólított kiismerhetetlenségét, elérhetetlenségét, a beszélőről nála is jóval kevesebbet tudunk meg. Az integer testi mivolthoz kötődő személyességet, az én nyelvi megjelenésének bármily töredékes mozzanatát mindannyiszor az azt megtagadó főnevek sorozata (*szörny-maszk, álruha, maskara, jelmez, árny-alak, csontváz, lárvá, álca, lidérc*) bizonytalanítja el a szövegben. A költemény által felépített, markáns látványt, ahogyan az eleven álruhákat rituális cselekmény keretében a Hatalmaknak ajánlott áldozatként égetik el, a harmadik versszak az egyéni végzettől való vágyott elszakadásként beszél el, a *maskara* metaforáját az individualitás fogalmához kapcsolva. A *jelmez* metaforáját az ötödik versszak dionüszoszi orgiája a beszélő énről leválasztott testrészekkel rendezi szimmetrikus szerkezetbe. A „bizonytalan messze, mégis husomban” (62.) sor ezt követően tehát nem csak a közel és távol dichotómiáját relativizálja (amellyel még élt a költemény első versszakában), hanem e fogalmaknak a beszélő nézőpontjához való egyértelmű idomíthatóságát is. Ennek a metaforikának meghatározó összetevője, hogy a megszólítottat a költői szöveg olyan attribútumokkal látja el, mint Anankét a pamphüliai Ér el-

⁴ A test romlott, romlandó voltát hangsúlyozó érzékletes metaforika, amely számos Weöres-költeményben, mint például *A reménytelenség könyve*, a *Minotaurus* vagy az *Autophagia* szövegében is megfigyelhető, itt egyértelműen a szöveg gnosztikus vonatkozhatóságát erősíti.

beszélése Platón szövegében: „Zord átkelő-hely Fiad birodalma, / mégis otthon, mert orsód otthona... ujjadtól cseng az év” (31–32., 34.)

...aztán beleérkeztek ebbe a fénybe, s ott megpillantották a fény közepén, az égbolthoz kapcsolva, az ég kötélekeinek a végeit; t. i. ez a fény volt az égboltozatot összetartó kötelék – olyan, mint a hadihajókat átszorító kötelék –, amely tehát az égboltozat egész területét átfogja; e kötelék végére van akasztva az Ananke orsója, amely által megy végbe minden körforgás [...] Mindegyik körön fenn egy-egy szirén ül, aki a körrel együtt körben forog, s közben mindig egy és ugyanazt a hangot hallatja; a nyolc hang aztán egy összhangban zeng össze. Másik három nőalak pedig körben ül, egymástól egyenlő távolságra, mindegyik egy-egy karosszékben: ezek a Moirák, Ananke leányai, fehér ruhában, fejükön szalagdíszsel: Lachesis, Klotho és Atropos, akik a szirénekkal összhangban énekelnek; éspedig Lachesis a múlttól, Klotho a jelenről, Atropos pedig a jövőről. [...] Ez a démon először is Klothohoz vezette a lelket, s az ő keze és orsójának a pergése alatt hitelesítette azt a sorsot, melyet az illető választott; ezt megérintve, tovább vezette őt Atropos fonásához, hogy a megfont fonalat változatlaná tegye...⁵

Weöres szövegében azonban a beszélő számára nem az egyéni sors kijelölése, hanem éppen az attól való megfosztás válik a megszólított identitásának lehangsúlyosabb összetevőjévé: „...végzetem szép csillagát / megvonod az ott-égő maskarától” (21–22.); „Legyen az álca áldott, s elhagyott...” (141–142.); „De tőlem vedd el külön sorsomat...üszköm máglyára tedd” (171., 180.). Ennek lehetséges okaira a későbbiek során még visszatérünk.

A beszéd címzettjéhez tartozó terek és test felépítése igen hasonló: osztatlan, nem érzékelhetőek benne a távolságok, nincs középponti magja, folyamatosan mozgásban van, mégis nyugodt. A táj és a test egymással összefüggő illetén működésmódja már igen korán megjelenik Weöresnél a *Patakmonda* szövegében:

Bukdosó hullám-halmok, siető nő táncos halmai
telt meder ég és föld között,
villámlón átlátszó rengés, ragyogó dísz halmaza,
fönn-lenn csillagok és napok,
asszony, kiben teljes-egy a szem, ágyék, kebel,
gyönyör ég és föld között,

⁵ PLATÓN, *Az állam*, X. könyv, 616 c, 617 c, 620 e. (PLATÓN *Összes művei*, I., ford. SZABÓ Miklós, Magyar Filozófiai Társaság, Budapest, 1943.)

örökifju ósanyák nézése, bőséges róna,
 jámbor nőstény-farkasok,
 part-fogsor, kék hegysor, csillagsor, könyörgő férfi-zengés,
 áradat ég és föld között,
 határtalan tájon ömlő, hol nincs messze, nincs közel,
 hol titokra nem találsz –⁶

A *Hatodik szimfónia* szerkezete és az egyes, korábban önálló szövegekként publikált egységekhez kapcsolódó címek (*A teremtés, Az ősidő, A Történelmi korszak, Az állandó a változóban*) megerősítik, hogy az imént vizsgált – s az iráni eredetű makroantroposz-mitoszoktól sem idegen – térszerkezettől Weöresnél elválaszthatatlan a kezdetek mitikus ideje, amellyel a „benső tér”-be való belépéssel lehet kapcsolatot teremteni. Ezt a folyamatot a *Tűzkút* számos szövege az emlékezet működésével rokonítja: „de szemem tovább fut a fedélen / ahogy e csillag vándorol / Sok év előtti sugarában / Pillantás parttalan ürében” (*Graduale*, 1.) Az állandó a változóban című szövegrész helyenként talán didaktikus kísérletet tesz arra, hogy ennek az állapotnak a megközelítését fázisokra bontsa. Az átlépés lehetőségét (Mallarmé nyomán) itt is az ablak metaforája jelzi. A korábbihoz hasonlóan tagolatlan, ámde kívülről zárt és emberi belső tér mintegy planetáriumként lép működésbe; a kinti, személytelen úrral való egybenyitás képze az érzékek fokozott percepcióját teszi lehetővé. Sajátos emlékezési folyamat veszi kezdetét, amelyet fényjelenség kísér:

húnyt szemed csak a sötét űrt vetíti,
 mint boltozatos csarnokot, s hogy mekkora, nem tudod,
 néha bizalmas-kicsiny, máskor határtalan, pedig nem változik,
 és láng gyúl benne olykor, nem tudni, messze vagy közel,
 s egy kedves, vagy félelmes arc,
 s az emlékek híg vázai szállanak
 s a csodák üveges lényei suhannak...

Meglepő hasonlóságot mutat e sorokkal – immár didaktikus allűröktől mentesen – a *Salve Regina* néhány részlete. A következőkben idézendő sorokban meggyőződésem szerint ugyanannak a folyamatnak más-más meghatározói és összetevői válnak hangsúlyossá és kidolgozottá, amelyek egyébiránt e versvilágban

⁶ A költemény kötetben először *Patakmonda* címen jelent meg (WEÖRES Sándor, *Elysium. Verseik*, Móricz Zsigmond, Budapest, 1946, 20–22.), később, változatlan szöveggel a *Hatodik szimfónia* második egységét alkotja, és *Az ősidő* címet viseli (Uő., *Tizenegy szimfónia*, Szépirodalmi, Budapest, 1973, 61–63.). Ez utóbbi szerkezetben publikálja Weöres a költeményt később az *Egybe gyűjtött írások* kiadásaiban is.

egymással szorosan összetartoznak. Ennek a tér- és versmodellnek az enigmatikussá sűrítettől a bölcséleti-tanító igényű szövegekig számos változata ismerhető fel Weöresnél. A *Tűzkút* kötetből mindenképpen ide sorolható, s mintegy be is vezeti a *Salve Regina* kompozícióját a *Graduale* verssorozata, majd tovább variálja a jóval sűrítettebb *Ablak az éjbe* és a *Géniusok* 1. egysége, *A borús*. Az *Átváltozások*-ciklus szonettjei inkább a folyamat sikertelenségének, torzulásainak mintáit hozták, így például *Az akasztott isten*⁷ és *Az elhomályosult ablak*. A *Medúza* verseihez hasonlóan a kötet szövegeinek számottevő hányadát a transzcendenssel való kapcsolatteremtés fokozatai, lehetőségei és kudarcai, pontosabban ezek elbeszélhetősége, poétikai megvalósíthatósága foglalkoztatja. Nem csak az egyes versek esetében, hanem a kötet egészében olyan folyamat figyelhető meg, amelyet belső ismétlődések és ellentétpárok tagolnak, s fokozott intenzitású sűrűsödési pontjai éppúgy vannak, mint lépcsőzetesen felépülő szövegsorozatai.

A költeményekben a transzcendens tapasztalatot igen gyakran a különböző minőségű terek közötti határ fokozatos elmozdulásának vagy felszámolódásának jelzése vezeti be: „hív megfoghatatlan lakomára / a semminek látszó első sugár, / s föld, ég, látóhatár / elpattant foglalat, / áthabzik rajta Ékességed árja” (52–56.). A beszélő idő- és térérzékelésének módosulása minden esetben rövid ideig tartó, átmeneti jelenség, amelynek során a szöveg hangzó centruma válik olyan kitüntetett helyé, ahol a tárgyak is „megnyílnak” és a korábban külsőként érzékelt térhez hasonulnak: „a kerten tajtékozva átfolyik a végtelen / de a szobában összegyűlt a tér [...] a szigetet paskolja éj / tárgyak hullámverését/ süket héjukban hallani” (*Graduale*, I.). A költői szövegek nem csak tematikailag, hanem a sortördéssel, rímeléssel vagy chiazmusok segítségével is hangsúlyozzák az egymástól radikálisan különböző és eltérő léptékű terek átmeneti összekapcsolódását: „az űr nagysága, fénye / összehúzódva bújt élő szirmok közébe” (29–30.); „de parányabb a tér, / a sors, a lét: belé fátylad egy csücske fér” (119–120.) és „Koponya: cella. / Kinn zárt, / benn végtelen. // Nyitott szem / ködbe húnyt. / Csukott szem / befele tárt.” (*Graduale*, II.)

Ha a két tér találkozása aktuálisan két test összefonódásaként beszélhető el, a Másik mint határ teszi lehetővé előbb az én integritásának, öntudatának fokozott megtapasztalását, majd korábbi körvonalainak felbomlását, s ezzel összefüggésben az együttlét és magány határvonalának értelmezhetetlenségét. Ez a tapasztalat gyakran a távolságok relativizálódásával, újfajta tértapasztalat megjelenésével függ össze: „Élő tested falként körülövez / bizonytalan-messze, mégis husomban / s mindened egyszerre ajk, kéz, kebel, szem” (61–63.); „mint magam oly közel vagy hozzám / mégis az ájulat távoli fátyol-fellegében” (*Graduale*, V.) és „csillogó bőröm,

⁷ „A tükrös szemgödör színek foltos homálya / rettegi az éjfél csillagos igazát...” (*Az akasztott isten*)

e táncos csillag, / messzi veled-létem rádtapadó meleg borzalma egyedül / kíséren téged” (*Graduale*, VIII.). A kötetben nem gyakori, de szerepel a test szöveg-hordozó felületként való értelmezése is, amely Mallarmé költészete felől olvasva tesz szert különleges jelentőségre: „Napba keringő táncosan égő asszonyi felhő, / folyton íródo és szétszakadó üzenet” (*Graduale*, VI.) vagy „Mihelyt sorsom gubóját kihasítom: koponyám az ég kupolája, / ívén áramlanak a sors-szövő csillagok.” (*Terra sigillata*)

Pretextusok: maszk és fátyol

Mint azt a későbbiek során részletesebben kifejtem, igen erős gnosztikus konnotációkat hordoz az a *Tűzkút* kötetben igen gyakori vershelyzet, ahol a belső homályban személyes jelleget öltő, feminin fény tapasztalatáról beszél a szöveg. A *Salve Regina* két jellegzetes szöveghelyén túl („Fekete kánaáni fürteid / kéken szikráznak a belső homályba, delejesen villódnak” [71–73.]; „pincében Hold világa, benn hinted fényedet” [128–129.]) érzékletes példát nyújthat *Az állandó a változóban* korábban idézett részlete. Az érzékelés feltétele a feloszló homálytól megtisztuló látás, inverze az abba való visszatérés: „míg álomba nem ernyed / mint köd ha szétrepül”(84–85.); „A vak hajszába kívülről tekintek: a vágytalan szívet nem fojtja köd” (*Géniusok*) és „Utolsó pillantásod iszonyat, / a zöld-szikráju szerető sötét szem / tompán dermed borostyánkő-homályba” (181–183.). Az élmény hatására a test körül sajátos burok képződik, amely a jégszerű végtelen rokon-voltátnak megtapasztalását sejteti:

füled mellett süvit a híg elem,
bőrödet érinti a végtelen
és sistereg és hártját növel
mint jégtől az olvadt acél...

(*Hatodik szimfónia, Az állandó a változóban*)

Úgy gondolom, a gondolatmenet ezen pontján érdemes először röviden kitérni a *Salve Regina* kapcsolatára egyik legerőteljesebb pretextusával, az *Isteni Színjáték* első énekével, amelyet Weöres költeményének első versszaka nyíltan jelez is. A dantei költemény első öt énekét a szöveg kialakulásának idején Weöres maga is fordította Kardos Tiborral szoros együttműködésben, nyersfordítására támaszkodva.⁸

⁸ Az első öt ének fordítása előbb a *Filológiai Közönyben* jelent meg, majd az *Egybegyűjtött műfordításokban* kapott helyet. (Dante ALIGHIERI, *Színjáték. Pokol I–V. ének*, ford. WEÖRES Sándor, *Filológiai Közöny* 1966/1–2., 1–15.; WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött műfordítások*, III., Magvető,

A következő néhány bekezdés erejéig a figyelmet elsősorban az idézett szövegek közötti kapcsolatra szeretném irányítani, azzal a nem titkolt céllal, hogy a későbbiek során még erőteljesebben hangsúlyozzam azt a radikális elmozdulást, amelyet Weöres költeménye pretextusaihoz képest végrehajt.

...két zöld csillagod
tüzes hajnalba lebben
s durvább arany bevonja éji fényed
s a szörny maszkot melyben nyomod követtem
erdőn, hol nincs kimélet
de puszta homlokod
állandó tájra nyit fehér oszlopszatot. (4–10.)

Mint látható, az idézett versszak nyolcadik sora („erdőn, hol nincs kimélet”) egyértelműen utal Dante költeményének egyik legismertebb metaforájára: „... qual era è cosa dura / Questa selva selvaggia ed aspra e forte...” (4–5.),⁹ de érdemes a versszakot összeolvasni a néhány sorral alább következő részlettel is:

Guardai in alto, e vidi le sue spalle	magasba néztem, s láttam, mint szövődött
Vestite già de'raggi del pianeta,	orma olyan planéta-fény ruhába,
Che mena dritto alcuì per ogni calle.	mely máshoz biztos vezérül szegődött
<i>(Inf., I.16-18.)</i>	<i>(Weöres Sándor fordítása)</i>

Az értelmező nyersfordítás nyomán (‘Magasba néztem, és láttam a [dombnak a] bolygó fényébe öltözött vállait’) talán még inkább szembetűnik a metaforahasználat módosulása: míg Dante szövegében az ad reményt a beszélőnek, hogy a testrészként (váll) szemlélt tájrészletet (a Purgatórium hegyét) ruhaként borítja be a csillag fénye, Weöresnél az „állandó táj”-ra nyitó oszlopsor, a „puszta homlok” ad a tekin-

Budapest, 1976, 91–111.) A következőkben idézett fordításrészletek szövege a két kiadásban megegyezik egymással. Weöres Sándor és Babits Mihály műfordításának összehasonlításához lásd: SZARKA István Géza, *Babits és Weöres Divina Commedia fordításainak összevetése*, Tiszatáj 2006/8., 50–57. A tanulmány leltárszerűen, többnyire a dantei sorok nélkül tartalmazza a párhuzamos babitsi és weöresi szöveghelyeket, néhány értékelő és magyarázó megjegyzés kíséretében. Mivel fordításméleti háttere nem kellően átgondolt, és tartózkodik a következők levonásától, elsősorban egy későbbi, elmélyültebb kutatás kiindulópontjának tekinthető.

⁹ Weöres Sándor fordításában: „... mily goromba, / ez erdő, elvadult, kízó, kietlen...” Dante szövegét a következő kiadásból idézem: Dante ALIGHIERI, *Commedia*, kiad. Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, Mondadori, Milano, 2004.

tetnek megnyugvást a szemeket (éji fényt, két zöld csillagot) és a maszkot egyaránt bevonó „durvább arany” látványával szemben. Az erősebb fény tehát nem feltár, hanem a szemlélő számára újabb, immár áthatolhatatlan réteget képez. A *Salve Regina* harmadik versszaka nem is a látás, hanem a szaglás érzékletét nevezi meg mint a megszólított megtapasztalásának esélyét. A befogadásnak ez a módja természetesen szintén nem szolgálhat közvetlen tapasztalattal, de éppen ezért elviselhető:

oly kedvessé szőtted az éjszakát
 irgalmad illatából
 az úr nagysága, fénye
 összehúzódva bújt élő szirmok közébe. (27–30.)

Már itt érzékelhető egy újabb különbség a beszélő és a megszólított között: míg az előbbiről leválaszthatóak a maszkok, maskarák, addig az utóbbi csak ruháján vagy fátylán kereszül, szimulákrumként szemlélhető. A *csillag* metafora, amely Jézus születésének története, a Jelenések könyvének Napba öltözött asszonya és a középkori himnuszköltészet nyomán szorosán kapcsolódik Mária alakjához, Dante szövegének egyik, igen összetett jelentésű kulcsmetaforája, olyannyira, hogy a *Színjáték* mindhárom énekét többes számú alakja zárja le,¹⁰ hasonlóan Weöres költeményéhez. A *Salve Regina* szövegének lehetséges akár olyan értelmezése, mint a dantei költemény John Freccero által megfogalmazott olvasata. Interpretációjának tétje annak a hipotézisnek a bizonyítása, hogy az *Isteni színjáték* poétikája voltaképpen a „megtérés poétikája”, s hogy a túlvilági utazás az Istenhez vezető út ágostoni modelljét követi, mely a megtérést az én halálaként és feltámadásaként értelmezi. Ennek érdekében a szöveg exegézisében előtérbe helyezi a neoplatonista-ágostoni elemeket a tomista összetevők rovására.¹¹

A *Salve Regina* versszakai, amelyeket kivétel nélkül egy-egy concettoszerűen felépített mondat alkot, ABCCABABCC rímképletűek, jambikus (és szimultán verselésűként is értelmezhető) sorokból épülnek fel, 10/11, 10/11, 10/11, 6/7, 6/7, 10/11, 10/11, 6/7, 6/7, 12/13 szótagszámmal. A szöveg ritmikai és tipográfiai tagolását többen barokk versszakokéhoz hasonlítják (konkrét ritmikai képlet megjelölése nélkül), vélhetően az artistikus formából kiindulva.¹² Némiképp hasonló

¹⁰ „E quindi uscimmo a riveder le stelle.” (*Inferno*, XXXIII., 139.); „Puro e disposto a salire alle stelle.” (*Purgatorio*, XXXIII., 145.); „L’amor che muove il sole e l’altre stelle.” (*Paradiso*, XXXIII., 145.) Babits Mihály fordításában: „és így jutottunk ki a csillagokhoz”; „tisztá, s röpülni kész a csillagokhoz”; „a Szeretet, mely / mozgat napot és minden csillagot.”

¹¹ Freccero könyvére hivatkozik KELEMEN János, *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Atlantisz, Budapest, 2002, 74.

¹² BENEY Zsuzsa, *A két arc. Ikertanulmány Weöres Sándorról* = Uő., *Ikertanulmányok*, Szépirodalmi, Budapest, 1973, 173.; KISS Tamás, *Arkádiában élünk*, Szépirodalmi, Budapest, 1975, 285.

felépítésű például John Donne *The Primrose (Kankalin a hegyen)* című költeményének első két versszaka, amelyek szintén 10–10 sorból épülnek fel, 6 6 10 10 10 6 6 10 10 10 szótagszámmal, rímképletük azonban erőteljesen eltér Weöres szövegétől: AABBCCCDDDD. Mindkét konstrukcióra jellemző, hogy a szöveg nem (csak) az azonos hosszúságú és ritmikájú sorokat rímelteti egymással. Számomra a versszakok felépítése kapcsán kézenfekvőbbnek tűnik egy jóval korábbi versformára, a canzonéra hivatkozni, amely a provanszál cansò-ból alakult ki, és a szicíliai iskola, majd a toszkán költők egyik legkedveltebb metrikai konstrukciójává vált, s később a romantikus költészetben alkalmazták előszeretettel. Dante *A nép nyelvén való ékesszólásról* című művében a legmagasabb rendű lírai műfajként tárgyalja. A canzonék egyes versszakai két nagyobb, szimmetrikus tagolódású egységből állnak (*fronte* és *sirma* vagy *sirima*), amelyeket többnyire a *chiave* elnevezésű sor kapcsol össze. (Petrarcánál a *sirma* nem tagolódik a provanszál hagyományoknak megfelelően a *fronté*hez hasonlóan két szimmetrikus *voltára*.)¹³ Az utolsó versszak (*congedo*, *commiato*, *tornada*) zárlat funkciót tölt be, s felépítése nem egyezik meg szükségszerűen a korábbi versszakokéval.¹⁴ A *Salve Regina* versszakjainak mintázata leginkább a *Daloskönyv* 13 soros canzonéira emlékeztet, így például a CXXVI.-ra és a CXXIX.-re, melyek rímképlete ABCABCCDEEDFF, a sorok szótagszáma pedig 7 7 11 7 7 11 7 7 7 11 7 11. Weöres igen artistikus és egyéni versformája különleges kihívást és lehetőségeket rejt magában.

A 10/11
 B 10/11
 C 10/ 11
 C 6/7
 A 6/7
 B 10/11
 A 10/ 11
 B 6/7
 C 6/7
 C 12/13

Mint látható, a sorok szótagszáma és jambikus lejtése megfelel a canzone már Danténál megtalálható metrikai hagyományainak. A rímelés alapján a versszakok egy négy és egy hat soros egységre tagolhatók, ahol a második az első bővített va-

¹³ Ennek lehetséges okairól lásd Roberto ANTONELLI, „*Rerum vulgarium fragmenta*” di Francesco Petrarca = *Letteratura italiana. Le opere*, I., kiad. Alberto ASOR ROSA, Einaudi, Torino, 1992, 34.

¹⁴ Bővebben lásd: Giorgio BERTONE, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino, 1999, 38–43.

riációja. A sorok hosszúsága alapján viszont két, egyenként öt soros egységre való bontás lenne kézenfekvő. A tipográfiai tagolás újabb, 3+2+2+2+1 mintázatot hoz létre. A versszakok tartalmi szegmentálása e lehetséges mintázatoknak megfelelően nagyon változatos, a szigorú forma keretei között e finom módosulások fenn tartják az instabilitás érzetét, a leggyakoribb mégis a canzone petrarcai hagyományainak megfelelő, a nyitó és záró versszakban is alkalmazott felező szegmentálás:

4 + 6: 5., 13. versszak

6 + 4: 2., 12., 16., 17., 19. versszak

5 + 5: 1., 3., 4., 6., 7., 9., 20. versszak

3+7: 10., 14. versszak

7+3: 8., 11., 15., 18. versszak

A versszak rímszerkezete különös kihívást jelent, hiszen Weöres a *Daloskönyv*ben gyakori, a provanszál költészetben azonban nagyon ritka ABC rímképlettel nyitja a versszakokat, majd a dantei terzinákhoz hasonlóan háromszor rímelteti a sorvégeket, végül megfejeleli a versszakot még egy C-sorral, amely rendszerint az adott versszak kulcsmondatának bizonyul, s felfogható akár a *chiave* áthelyezéseként is. A felütés meglepő módosulásait követően hirtelen besűrűsödő rímhálózat az énekelt himnuszokhoz közelíti a költemény hangzásvilágát, ugyanakkor hanghatásként is érzékelhetővé teszi a közelítés-távolodás tematikailag is jelzett játékát.

Weöres költeménye motivikáját tekintve a *Canzoniere* versei közül a záró, CCCLXVI. canzonéval tartja a legszorosabb kapcsolatot, a *Vergine bella, che di sol vestita* kezdetű költeménnyel, amelyet a *Salve Regina* megírásának éveiben Szent Szűz, *tenéked nap az öltözéked* címen fordított magyarra.¹⁵ Petrarca költeményének korábbi magyar fordítása az olasz szöveggel együtt Sárközi György fordításkötetében már a *Salve Regina* munkálatai idején hozzáférhető volt, és Weöres – Kardos Tibor vagy Fülep Lajos közvetítésének köszönhetően – mint a petrarcai kompozíció meghatározó darabját, minden bizonnyal már behatóan ismerte saját műfordításának véglegesítése előtt is,¹⁶ jóllehet 1958-as fordításkötetében, *A lélek idé-*

¹⁵ A műfordítás munkálatainak pontos kezdetéről nincs tudomásunk, a kész szöveg nyomtatásban először a Kardos Tibor által szerkesztett Petrarca-kötetben jelent meg: FRANCESCO PETRARCA *daloskönyve*, szerk. KARDOS Tibor, ford. CSORBA Győző és mások, Európa, Budapest, 1967. A következőkben, ha másképpen nem jelölöm, Petrarca sorait Weöres Sándor fordításával együtt idézem a fent jelzett kiadásból. A Petrarca-idézetek forrása: FRANCESCO PETRARCA, *Rime, Trionfi e poesie latine*, kiad. FERDINANDO NERI – GUIDO MARTELOTTI – ENRICO BIANCHI – NATALINO SAPEGNO, Riccardo Ricciardi, Milano–Napoli, 1951.

¹⁶ FRANCESCO PETRARCA *Daloskönyve*, ford. SÁRKÖZI György, Európa, Budapest, 1957, 122–143. Sárközi György *Boldogságos Szűz, csillagokkal ékes* kezdősorral publikálta műfordítását. Kardos Tibor és Weöres Sándor hosszan tartó és a pécsi évektől eredeztethető barátságáról Csorba Győző beszél-

zésében az itáliai költők közül még csak Leopardi és D’Annunzio szerepel egy-egy költeményével.¹⁷ Később, egy beszélgetésben Weöres az említett canzonét mint Petrarca költészetének egyik legkimagaslóbb darabját említi.¹⁸ A *Dalokönyv* költeményei közül éppen ez, a záró canzone kapcsolódik a legerőteljesebben Dante *Isteni színjátékának* szövegéhez, s nem csupán a középkori himnusz-költészet és a provanszál líra költői eszköztárának alkalmazása révén, hanem a kompozíciót illetően is, amennyiben mindkét mű Máriához mint közvetítőhöz szóló könyörgéssel zárul.¹⁹ Míg azonban az *Isteni színjáték* szerkezetét alapvetően a lineáris struktúra határozza meg, amely a mű térszerkezetében a három egység közötti folyamatos emelkedésként jelenik meg, addig Petrarca kötetére egyértelműen centrális, gyűrűszerűen felépített szerkesztésmód jellemző. Ezt erősíti többek között a nyitó szonett invokációjának és a záró canzonének erőteljes intertextuális kapcsolata is, amely az *amore–errore, perdono–pentersi* kettősségén alapuló exemplum ismételtőségét biztosítja.²⁰ A személyes léttörténetként felépített verseskötet, amelynek koncepciója feltehetően a trubadúrköltészet kései fázisából eredeztethető, a reneszánsz költészetben többnyire szerelmi önéletrajzként fogalmazódik meg,²¹ s Petrarcanál a záró költeménynek, valamint az égi és földi szerelmet szorosan összekapcsoló platonista koncepciónak köszönhetően némiképp elmozdul a lineáris struktúra irányába. A *varietas* rendezőelve szerint, változatos szövegtípusokban megformálódó szerelem a kötetben az evilági bolyongás során próbatételek sorozataként jelenik meg, a költeményeket erőteljesen áthatja az imádságok és a teológia nyelve. A CCCLXVI. canzone a kötet szigorú struktúrájában egyszerre zár le egymást tartalmazó, mind nagyobb tematikai egységeket: az Istenhez szóló könyörgések sorozatát (362–366. költemény), az időről szóló

getéskötetében esik szó. (CSORBA Győző – CSUHAI István, *A város oldalában. Beszélgetések*, Jelenkor, Pécs, 1991.) Csorba itt részletesen beszámol a Weöres házaspár római ösztöndíjának körülményeiről is, amelyet Kardos Tibornak köszönhetően nyertek el, egy tervezett Janus Pannonius-fordítás-kötet munkálatai kapcsán. Hozzáférhető Kardos Tibor Csorba Győzőhöz címzett 1961. februári levele, amelyben korrekciókat javasolt Csorba elkészült Dante-fordításaihoz. E levél alapján alkothatunk valamelyest fogalmat arról a fordítói műhelymunkáról, amely már a harmincas évek végétől Weöres Sándort és Kardos Tibort is összekötötte. (<http://www.csorbagyozo.hu/?q=node/1231>)

¹⁷ WEÖRES Sándor, *A lélek idézése. Műfordítások*, Európa, Budapest, 1958, 685–698.

¹⁸ *Milyen szerepe van a költő életében a fordításnak? Vitacládás és Kardos Tibor beszélgetése Weöres Sándorral* (1972) = *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, szerk. DOMOKOS Mátyás, Szépirodalmi, Budapest, 1993, 203.

¹⁹ Részletesebben lásd ANTONELLI, I. m., *di Francesco Petrarca = Letteratura italiana. Le opere*, I., szerk. Alberto ASOR ROSA, Einaudi, Torino, 1992, 25., 39.

²⁰ *Uo.*, 41. lábjegyzet.

²¹ Ehhez lásd ZEMPLÉNYI Ferenc, *A szerkesztett verseskötet megjelenése az európai irodalomban*, ItK 1999/5–6., 626–634.

elmélkedéseket (264–366.) és a *Canzoniere* második nagy egységét, a halállal való szembenézés verseit.²² A kötetszerkezetet és a záró canzone szövegét egyaránt meghatározó tematikai egységek, valamint a kötet folyamatosságát biztosító és a canzoneban visszatérő narratíva emléke világosan felismerhető Weöres költeményében.

A petrarcai canzone minden egyes versszaka megszólítással indít, s kiemeli a Szűz egy-egy tulajdonságát. Ez a vonás határozza meg az adott szakasz erejéig a hozzá forduló könyörgését, amely az előtérbe helyezett jellemző pontosításából, részletezéséből bomlik ki. A *Salve Regina* felépítése is ezt a litániaszerű szerkesztésmódot viszi tovább. Míg Sárközi György az egyes versszakokat egységesen a „Boldogságos Szűz” megszólítással indítja, amelyhez alárendelő mondatral kapcsolja az egyes jellemzőket, Weöres fordításában visszatér a petrarcai mondat szerkezet a jelzett szó és jelző sorrendjének szükségszerű felcserélésével.²³ Az első hat versszak a Szűz új és újabb arcait szólítja meg: „Vergine bella”, *saggia, pura* (‘tisztá’), *santa, sola, chiara*, Weöres pontos fordítása szerint: „Szép Szűz”, „Bölcs Szűz”, „Szeplőtlen Szűz”, „Szent Szűz”, „Egyedüli Szűz”, „Fényes Szűz”. Ez a letisztult szerkezet természetesen idegen a *Salve Reginától*, de jól látható, hogy a kommunikációs helyzet folyamatos mozgásban tartása a litániaszerű beszédmód radikalizálásából indul ki, amelyre Petrarca költeménye természetesen még jóval bátoralanabb kísérletet tesz. Az egyes stanzák 9. soraiban újból visszatér a *Vergine* megszólítás, amely a canzone egészében hússzor hangzik el, így biztosítván az imádság énekelt jellegét. A költemény első két sora a Jelenések könyvének a *Mária mennybemenetele* kapcsán már idézett részletét (Jel 12,1) hívja elő: „Vergine bella, che di sol vestita, / coronata di stelle, al sommo Sole/ piacesi sì che ’n te Sua luce ascose” (1–3.) „Szép Szűz, tenéked a nap az öltözéked, / s koronád csillag, te a legfőbb Napnak / szerelme, beléd száll lángolása...” míg a *Salve Reginában*: „s durvább arany bevonja éji fényed” (6.); „mindahány ruhád léteddel egybeszőtt, / piros köntösben állsz a pőre láng előtt” (98–100.); „ki szebb vagy mint ha szárnyad / forrás fölött lobog / s mint tartó fonalad szövői, csillagok.” (198–200.) A Nap Petrarca költeményében a *Színjátékhoz* hasonlóan Isten allegóriája, amely fényt a csillagokra, Mária attribútumaira sugározza. E költői képek a Petrarcánál és a *Salve Reginában* úgy teremtik meg a szeplőtlen fogantatás mitizáló elbeszélésének lehetőségét, hogy az mindkét költeményben átfordítható legyen a kompozíciót meghatározó domináns tematikai elemmé, Mária kezdet-nélküliségének, a Fiú

²² ANTONELLI, *I. m.*, 65.

²³ Példaképpen a canzone első sora és fordításai: „Vergine bella, che di sol vestita” (‘Szép Szűz, aki napba öltözött [vagy]’) Sárközi György fordításában: „Boldogságos Szűz, csillagokkal ékes, / napfényruhás”, Weöres Sándor fordításában: „Szép Szűz, tenéked nap az öltözéked”.

és Anya egymás általi kölcsönös feltételezettségének, egyszerű szerelmi és többértelmű családi kapcsolatának képzetévé: „del tuo parto gentil figliola e madre / ch'allumi questa vita e l'altra adorni” (28–29.) („nemes magzatod lánya s édesanyja, sugarat ontasz itt s a másvilágon”); „tre dolci e cari nomi ài in te raccolti, madre, figliola e sposa, / Vergine gloriosa” (46–48.) („három édes nevet együtt viselsz te, / anya, leány, menyasszony; / dicsőséges Szűzasszony”). Weöres költeményében: „Apád, aki Fiad” (134); „a kezdettől-való erős Anyát, a mindenütt áramló ifju nőt” (92–93.). Az evilági élet mint harc a *Canzoniere* költeményeinek egyik legerőteljesebb toposza („al mio prego t'inchina; soccorri a la mia guerra” (CCCLXVI., 11–12.), „hajolj le hozzám, kérek könyörögve, / mélyébe harcaimnak”),²⁴ s Weöres költeményében hasonlóképpen a beszélő létformája: „adsz kardot-pajzsot a harcos kezébe” (23.), „idegen és saját vértől csorogva, / zsoldjáért ácsorogva” (43–44.), „már idegenbe küld Uram parancsa, / ki néked is Urad: útján a lovasoknak” (157–159.). Mindkét költemény tematizálja Éva és Mária szembeállítását,²⁵ s a Szűzhöz mint az ég királynőjéhez fohászkodik, hogy a bolyongás helyett mutassa meg számára a helyes utat.²⁶ A könyörgés nem az integer beszélő szájából hangzik el, Petrarcanál a térdelő ész, értelem fogalmazza meg („Con le ginocchia de la mente inchine / prego”, ’a leboruló ész térdeivel / kérek’), Weöresnél pedig a test pincszerű üregében az agy, a szív, a szem fejezi ki hódolatát (126–130.). A beszéd ideje kiemelt pillanat, Petrarcanál a beszélő halálát megelőző (91.), Weöresnél pedig a test vagy az én pusztulásának (49–50., 129–130., 151–152., 179–180.) áhított pillanata.

*

A két költemény viszonyának igen különös, és további gondolatmenetünk számára meghatározó mozzanata a petrarcai canzone 9. versszakának és a *Salve Regina* 19. szakaszának kapcsolata:

²⁴ Néhány példa a *Daloskönyvből*: „di pianto in pianto , et d'una in altra guerra” (XXXVI., 6.), „csak vergődnek ez áron / harcok s harcok között”(Majtényi Zoltán ford.); „i' so' colei che ti die' tanta guerra” (CCCII., 7.), „csak harcot hoztam néked én korábban” (Szabolcsi Éva ford.); „et le cose presenti et le passate / mi danno guerra, et le future anchora” (CCLXXII, 4–5.) ('A jelen dolgai s az, ami elmúlt, harcba visz engem, úgy, mint az eljövendők.') A hozzáférhető műfordítások itt erőteljesen eltérnek a petrarcai sor jelentésétől.

²⁵ „Vergine benedetta/ che l'pianto d'Eva in allegrezza toldi”, „Szűz, irgalom virága, / hogy Éva siralma örömmre váljon” (35–36.). Az olasz szöveg idézett 35. sorát Weöres egészíti ki a virág metaforával.

²⁶ „Con le ginocchia de la mente inchine / prego che sia mia scorta / e la mia torta via drizzi a buon fine”, „Lelkem borul elébed, egyre kérve, / te légy kisérőm nékem, / és tévelygésem igazítsd jó végre.” (63–65.) Vö. „lidércem szégyenén a te vakító / utad ha átnyilallhat, / szent Szűz, illesse lépted” (167–169.)

Vergine, in cui ò tutta mia speranza,
 che possi e vogli al gran bisogno aitar me,
 non mi lasciare in su l'estremo passo;
 non guardar me, ma chi degnò crearme;
 no 'l mio valor, ma l'alta sua sembianza,
 che'è in me ti mova a curar d'uom sì basso.

Medusa e l'error mio m'àn fatto un sasso
 d'umor vano stillante:
 Vergine, tu di sante
 lagrime, e pie adempi 'l meo cor lasso,
 ch'almen l'ultimo pianto sia devoto,
 senza terrestre limo,
 come fu 'l primo non d'insania voto.²⁶

(CCCLXVI. canzone, 105–117.)

Szűz, kiben teljes a bensőm reménye,
 tudsz és akarsz is könyörölni rajtam,
 a végső lépésnél ne hagyj magamra,
 ne rám nézz: arra, aki teremtett hajdan,
 nincs érdemem, de az ő tiszta képe
 bennem él, ezért szállj ily alacsonyra.
 Medúza s tévelygésem könnyet ontva
 dermesztett engem kővé:
 Szűz, szentséges örökké,
 üdvös könnyet tölts fáradt homlokomba,
 istenfélő legyen végső sírásom,
 ne földi szennybe pergő,
 mint egykor első, balga zokogásom.

(Weöres Sándor fordítása)

Szűz, akiben minden reményem van,
 aki tudsz és akarsz segíteni nekem a nagy
 szükségben,
 ne hagyj el az utolsó lépésnél,
 ne engem nézz, hanem azt, aki arra
 méltatott, hogy megteremtsten
 ne az én érdemem, hanem az ő
 magas[ságbeli] hasonlatosságát,
 amely bennem van, [és] arra indít téged,
 hogy gondoskodj az ilyen kicsiny emberről.
 Medúza és tévelygésem tett
 hiába csepegő nedvem sziklájává:
 Szűz, te szent
 és kegyes könnyeké, töltsd meg fáradt
 szívemet,
 hogy legalább az utolsó sírásom legyen
 odaadó,
 földi iszaptól mentes,
 mint az első volt, nem ostoba kívánságé.

(értelmező nyersfordításom)

Utolsó pillantásod iszonyat,
 a zöld-szikráju szerető sötét szem
 tompán dermed borostyánkő-homályba,
 nincs többé fénye, lángja,
 nem óv, nem kér, nem ad,
 villáma megfagy a szempilla-résben,
 s minden kerted, gyümölcsöd széthasad
 a földön és az égen,
 végső kaput kitárva
 elhúnysz gyámoltadért: a mindenség halála.

(Salve Regina, 181–190.)

Petrarca szövegében szembenéző arcok és testek tükörszerkezetei írják felül egymást. A Medúza-arc látványától sziklává kövült könnyező test új arccal néz szembe, Mária hozzá hasonlóan síró tekintetével, amelyet a beszélő fohásza előbb

²⁷ A versszak tördelését a párhuzamosan elhelyezett magyar fordításnak megfelelően módosítottam.

a benne rejlő isteni tükörkép szemlélésére ösztökél, majd arra, hogy vezesse vissza saját első, igazabb sírásához. A szimmetrikus szerkezetek tagjai tehát felváltva módosítják ellentétes pólusaikat, a képek váltakozásának, módosulásának generálója a síró Mária-arc, amely megjelenésétől kezdve e versszak lezárásáig változatlan marad.

A görögök számára a maszkként fetáruló, emberen túli hatalom a halandó Gorgó, Medúza arcaként volt ábrázolható és elbeszélhető. Általunk ismert legkorábbi megjelenítései a Kr. e. 7. század elejére tehetőek, s a területenként eltérő ikonográfiai típusokat két meghatározó jellemző kapcsolja össze: a torz arc fiatal és idős, férfi és női arcok vonásait elegyíti a vadállatok pófájának keménységével, s az archaikus kor ábrázolási konvencióival szemben mindig frontálisan, a szemlélőjére meredve jelenítik meg, mint rajta kívül egyedül Dionüszosz, a maszk androgün istene.²⁸ Ez az ikonográfiai rokonság rámutat a szembenézés és az identitás megszűnése közötti kapcsolatra, amely Petrarca és Weöres költészetében egyaránt összekapcsolódik az arc maszkká merevedésével.²⁹ A Gorgó-arc, amely az alvilág őreként megakadályozza az élők belépését, a halottak világának radikális alteritását vizualizálja a rémisztő félelem és a groteszk nevetségességének pólusai között.³⁰ Vonásaiban a halálnak átadott test merevsége és gyengesége. Medúza felett az nyer hatalmat, aki a szörnyeteg logikáját radikalizálva saját tekintetét más tükörrel cseréli fel. Legyőzésének mítoszaiban ezért visszatérő elem a tükröző felület (pajzs, víztükör) használata, mint például Perszeusz történeteiben, aki kivédi, hogy a szembenézésnek köszönhetően megszűnjék identitása, és látását veszve azonosuljon az egyszerre szép és rút Gorgóval. Medúza célja, hogy a másik tekintetéből, majd arcából készítsen tükröt magának, hogy a kővé változott ábrázatban saját arcára ismerjen.³¹ Isteni és emberi szembenézésének egyenlőtlen szimmetriája tehát valóban az identitás megszűnésének pillanataként fogalmazódik meg.

Medúza arcának megjelenése Weöres költeményéhez hasonlóan Petrarca szövegébe is radikálisan új elemként illeszkedik. A *Daloskönyv* költeményeiben összesen 5-ször találkozunk ezzel a motívummal: LI. szonettben a teljesületlen szerelem következményeként kerül kilátásba a beszélő gyémánttá, márvánnyá, jáspissá kövülése, a CLLIX. szonettben a szeretett hölgy haragvó arca válik Medúza-arcá, melynek hatásától csak a szemlesütés véd meg, a CXCVII. szonettben a hölgy

²⁸ Jean-Pierre VERNANT, *Figure, idoli, maschere. Il racconto mitico, da simbolo religioso a immagine artistica*, ford. Adriana ZANGARA, Il Saggiatore, Milano, 2001, 76–77.

²⁹ Bővebben lásd *Uo.*, 100.

³⁰ Lásd *Uo.*, 76–82.

³¹ Lásd *Uo.*, 99–102.

szépsége és pillantása teszi alázatosná, jég- és márvány testűvé a szerelmes férfit.³² Az általunk vizsgált Weöres- és Petrarca-vers szövegéhez a XXIII. canzone áll a legközelebb, ahol a szerelemtől babérfává változott férfit bűvöli Laura élő, rémült sziklává, majd az élet és halál határmezsgyéjén a megsemmisülést követően a néma forrásból újból sziklává és hanggá alakítja:

Poi che Madonna da pietà commossa
degnò mirarme, e riconnovve [...]

...ripregando, i nervi e l'ossa
mi volse in dura selce, e così scossa
voce rimasi de l'antiche some,
chiamando morte e lei sola per nome.³²
(XXIII. canzone, 132–133., 137–140.)

Pillantására méltatott Madonnám
[...]

hogy újra esengtem átváltoztatván
csontom sziklává, új formát szabott rám:
hangom maradt csak fenn a régi testből,
mely őt, a halált hívta mindenestől.
(Végh György fordítása)

A szakirodalom igen ellentmondásosan értelmezi e szöveghelyeket, s az értelmezők többnyire megelégednek annak leszögezésével, hogy a Laurához társítható tulajdonságokkal élesen szembenáll a Medúza-arc és az általa kifejtett hatás.³⁴ Kenelm Foster, aki behatóbban vizsgálja a *Canzoniere* vonatkozó szöveghelyeit, és arra törekszik, hogy elődeivel szemben a kötet integer összetevőjének tekintse e részleteket, Laura reprezentációjának meghatározó összetevőjeként értelmezi a Medúza-arc megjelenítéseit, a két véglet, az ellenállhatatlan vonzódás és visszataszítás szélsőségei közül az utóbbiként.³⁵ Foster azonban nem tesz említést e Laurához kapcsolódó képzet visszatérő megjelenésének funkciójáról a kötet egészében, amelyet a XXIII. és a CCCLXVI. költemény kapcsolata tesz explicitté, vagyis hogy Laura sziklává merevítő tekintete – amely a *Daloskönyv*ben fokozatosan a haláléba íródik át – teszi képessé a beszélőt a testtől elszakadó hang megformálására, amely az utolsó canzone lezárásában fohászként szólalhat meg. Ha ez a megfigyelés tartható, akkor pontosításra szorul Foster megállapítása, amelyet a CCCLXVI. canzone kapcsán fogalmaz meg: Medúza arca a legfontosabb akadály, amely Isten látása és a vele való egyesülés elé gördül.³⁶

³² Károlyi Amy fordításában: „Azt tette vélem, mit Medúza megtett / a mór királlyal, ki kő lett varázstól [...] Göndör csapdájú szöke haj okozza, / mely oly lágyan köti-szorítja lelkem, / hogy alázat vértjét öltöm magamra. // Szívemet árnya már jéggé fagyasztja, / és arcom megfehérül félelemben, márvánnyá bűvöl nézése hatalma.” (PETRARCA *daloskönyve*, 1967.)

³³ Nyersfordításomban: „Miután Madonna a könyörülettel megindulva arra méltatott, hogy rámenne, és felismert [...] újra kértem őt; ereimet és csontjaimat kemény kővé változtatta, és így a hang meztelen, a régi test súlyától [szabadulva], nevéen hívta a halált és őt magát.”

³⁴ Összefoglalóan lásd ANTONELLI, *I. m.*, 65., 66. lábjegyzet.

³⁵ Kenelm FOSTER, *Beatrice or Medusa. The Penitential Element in Petrarch's Canzoniere = Italian Studies presented to E. R. Vincent*, szerk. Charles Peter BRAND – Kenelm FOSTER – Uberto LIMENTANI, Cambridge UP, Cambridge, 1962, 41–56.

³⁶ *Uo.*, 53.

vánom”, „Megyek, amerre az ősi léptek kopognak”. A korlátozott percepció korábban nem tette lehetővé a szövegben a radikális alteritással való szembenézést, a kölcsönös tekintetváltást. A portré, amely csupán a „fátyol” egyetlen csücskét mutathatja, előbb „csodálkozó sötét szem”-et rögzít, majd a Holtra vetett nyugodt pillantást (138.). Ezt az ikont ellentételezi a korábban idézett tizenkilencedik versszak, amely a versben a megszólított köré kiépülő teljes struktúrát lebontja átmenetileg. A tekintet megmerevedésével az arc maszkká válik a kozmikus pusztulás pillanatában. A versszak első három sora eldönthetetlené teszi, hogy a megszólított oka-e vagy elszenvedője ennek a kataklizmának.

A versszak olvasható a korábbi könyörgésre adott válaszként („tőlem vedd el külön sorsomat, / mihelyt méltó leszek rá...”; „te légy az én Halálom, add nékem Életed!”) [171–172., 178–179.]. Ha záró szakaszként szerepelne ez a vers változó regisztereitől elütően egyöntetű, tragikus hang, erős lenne a kísértés, hogy a nyitó szakasszal alkotott szimmetriájának köszönhetően úgy értelmezzük, hogy a beszélő hangja visszatér önnön maszkyszerűségének tragikus felismerésébe, és annak következményeibe zárul, így a korábbi látványkavalkád mintegy szükségszerűen egyszerűsödik a megmerevedett arc tükörképének iszonyatába: a borostyánkő-homály hasonítja magához és dermeszti meg. A kialvó tekintet egyben a fény kihunyásának pillanata is, s egyúttal a látvány megsemmisülését is jelenti.³⁹ Az utolsó versszak azonban újabb váltással az arcot egy immár nem kijelölhető individualitás jeleként olvastatja: a korábban lokalizálhatatlan borostyánkő-homály excentikusan a homlokon kívüli teret tölti ki, s tájrészletté („ahol vonulnak vértés századok”) vagy a „századok” szó másik jelentésének köszönhetően átfogóan a földi létezés színterévé válik.

Az archoz képest korábban lokalizálhatatlan borostyánkő-homály immár a koponya terét tölti ki, amely az individuális testrészletből tájrészletté („ahol vonulnak vértés századok”) vagy a *századok* szó másik jelentésének köszönhetően a földi létezés színterévé válik. A *homály* azon kevés metafora egyike, amely Weöres korai költészetétől kezdődően viszonylag szilárd és változatlan jelentéstartománnyal rendelkezik, s már a *Medúza* verseitől gnosztikus mellékjelentéseket is hordoz, amelyek erőteljesen befolyásolják használatát és működés módját az egyes szövegekben. Rendszerint egy ellentétpár egyik tagjaként szerepel, s a nyitott térhez kapcsolódó fényjelenséggel áll szemben a magába záruló, véges individualitás *homálya*: „...nézésed csillagokig hatolt [...] Fény voltál, mely maga köré / hinti valóját és nem homály, mely magába süpped...” (*Egy szép leány halála*

³⁹ Mint ahogy azt a következőkkel is igyekszem alátámasztani, másképp olvasom a *homály* szó jelentését, mint Beney Zsuzsa, aki Vörösmarty Éj-monológjával való kapcsolatot hangsúlyozva arra a következtetésre jut, hogy „A mindenség istennője tehát maga a homály [...] a »tisztá reggel« ára az ő halála. A személyesnek a halála: az anyáé, a gyermeké, a nőé.” (BENEY, *I. m.*, 175.)

lára). A szembeállítás gyakran folyamatot is jelez: „minden félhomályt kizár lényed karimája” (*Sugaras ének*), „a test homálya mint emelkedik / a végső láng fölé, világot szétfeszít” ; „...karéjos homályból kelő tekintet / örökig telő holdja lebben...” (*Mária mennybemenetele*, 5–6., 122–124.) Árulkodó, hogy Weöres *Isteni színjáték*-fordításában több ízben olyan helyen szerepel e főnév, ahol Danténál nem találjuk a megfelelőjét. Előbb a Pokol tornácához a keresztségben nem részesültek (Babitsnál: *lebegők*) terének megjelölésébe ékelődik: „Ott voltam, hol homályban vágyakoznak” (II. ének, 52.),⁴⁰ illetve „Jó mesterem felém fordult: „Miért ne / tudnád, mily lelkek lengnek itt homályba...” (IV. ének, 31–32.),⁴¹ később azonban a Pokol második körénél szintén megtalálható: „e szókat hallám röpdülni homályba...” (V. ének, 108.)⁴² Mivel a fordítás a *Pokol* V. énekénél megszakad, csak hipotézisként fogalmazható meg, hogy e főnév Weöres szövegében nem pusztán az átmenet állapotát hivatott jelölni, hanem átfogóan a Pokol – pontosabban az istenitől elszakított lét – közegéhez kapcsolódik. Jelzésértékű, hogy a „selva oscura” szókapcsolatot a költemény második sorában ugyancsak e főnévből képzett melléknévvel fordítja Weöres: „Az élet útjának felére érve / homályos erdőn eszméltem magamra...” kiterjesztve ezzel a szó vonatkoztatási mezőjét a túlvilágon tett utazást előkészítő állapotra is.⁴³

*

A *Tűzkút* kötet és egyben a *Salve Regina* másik kulcsmetaforája a *maszk* mellett a *fátyol* főnév, amelynek ragozott alakjaival a vers szövegében összesen ötször, szám-misztikától sem mentes matematikai pontossággal elhelyezett pontokon találkozunk. Jelentése nem csak versről-versre, hanem a *Salve Regina* szövegvilágán belül is finom módosulásokon megy keresztül, ahol a birtokos személyjel következetes alkalmazása biztosítja, hogy mindvégig kizárólag a megszólítotthoz tartozzék: az *álsruha*, *maszk*, *álca* sorozat egységes, bár észlelhető megjelenéseit tekintve változatos ellenpólusaként: merevség helyett lágy mozgás, a tánc dinamizmusában fátyolként hullámzó test és az idomok mozgását követő lepel. Nyilvánvaló, hogy ez a metafora az általunk vizsgált versben is előhívja a felsejles-elrejtőzés erotikus játékát és a vonzó nőiség jelentéstartalmait, amelyet a *Fairy Spring* szövege is sok-

⁴⁰ „Io era tra color che non sospesi...” ('Azok között voltam, kiknek [állapota] függőben van.')

⁴¹ „Lo buon Maestro a me: Tu non domandi / Che spiriti son questi che tu vedi?” ('A jó Mester hozám [fordult]: »Nem kérded, kik ezek a lelkek, akiket látsz?«')

⁴² „Queste parole da lor ci fur porte.” ('Tőlük e szavakat vitte (a szél) hozzánk.')

⁴³ Az *oscuro* jelző 'sötét' és 'homályos' jelentésben egyaránt használatos. Babits fordítása az előbbi mellett dönt: „sötétlő erdő”. Kardos Tibor tanulmányának egy részletében *sötétnek* fordítja a jelzőt. (vö. KARDOS Tibor, *Megjegyzések Weöres Sándornak a Színjáték első öt énekéből készült fordításához*, Filológiai Közlöny 1966/1–2., 18.)

rétűen kihasznál,⁴⁴ kétségkívül nem függetleníthetően a titokként felsejlő individualitás képzetétől.⁴⁵ A következőkben azonban a *fátyol* azon jelentésárnyalatait szeretném előtérbe helyezni, amelyek két, egymással máskülönben nehezen összeegyeztethető területhez, egyfelől a gnoszticizmus mitologikus képrendszeréhez, másfelől pedig Mallarmé költészetéhez kötik nem csak a *Salve Regina* című verset, hanem a *Tűzkút* kötet számos más, kiemelkedő költeményét.

A *fátyol* metafora már a költői szöveg második sorában feltűnik, magába sűrítve mindazokat a jelentéseket, amelyekre a főnév e versben és a kötet egészében a későbbiek során tesz szert, jöllehet, a „bár fátylad elmúlását nem ígеред” sor többedik olvasásra sem veszít sokat enigmatikusságából.⁴⁶ A főnév további előfordulásai a jelzett szöveghelytől 3, 3, 6 és 6 versszakra találhatóak. A 33. („fátyladban tompúl a fagy és a hév”) és a 66. sor („minden tagod fátyol- s ékkő burokban”) által elindított sorozatot a 99. sorra futtatja ki a vers: [98. „mindahány ruhád”) „léteddel egybeszótt”. Pusztán e néhány mozzanat is jelzi, hogy a hármas szám és többszörösei a versben kitüntetett szerepet kapnak, amelynek mentalitás- és irodalomtörténeti okai egyaránt vannak. Anélkül, hogy e kérdéskörre részletesen kitérnék, röviden utalnék csak arra, hogy a hatos szám a középkori gondolkodásban a Venus jegyében egyesített világelveken keresztül fejezi ki a világ tökéletességét,⁴⁷ Macrobiusnál és Ágostonnál szintén erotikus és kozmikus számként szerepel. Számunkra kitüntetett jelentőséggel bír, hogy Petrarca versgyűjteményében ez a szám, amely Laurához sokrétűen és kiemelten kötődik, s a kompozíció legkülönbözőbb szintjein lép működésbe mint domináns rendező-elv.⁴⁸ Alkalmazása természetesen nem függetleníthető Dante költeményétől és attól a szerzteágazó hagyománytól, amelyből építkezik. Beatricéhez hasonlóképp elidegeníthetetlenül a kilences szám tartozik, a háromszor szent hármasságnak, az angyalok körének és a középkori világkép kozmikus szféráinak száma.⁴⁹ (Talán felesleges is itt újra emlékeztetni a terzinák háromszor visszatérő rímeinek kom-

⁴⁴ „...fénylő fürge tekintete most ködfátylu tehémszem, / asszonyi lett, megadó, lángba borult szerető.” ; „...gomolygó hajfürtjeiben / melyekről pattogzik a fény / ahogy üllőn parázs terem, / ravasz varázs-lepleiben / miket cífrára fest a fény; álomi tarkaság a lány...” (*Fairy Spring*)

⁴⁵ SCHEIN Gábor, *Mitologikus koncepcióktól a nyelvek egymásmellettsége felé. Füst Milán és Weöres Sándor költészetének együttes olvashatóságáról* = Uő., *Nevetők és boldogtalanok. Füst Milán művészete 1909–1927*, Akadémiai, Budapest, 2004, 175.

⁴⁶ Már itt szeretném leszógezni, hogy nem értek egyet Bata Imre allegorizáló és véleményem szerint egyneműsítő olvasatával, amely a fátyol motívuma nyomán a költemény első negyedének megszólítottját Maiával, a megszólítottot pedig Hermésszel azonosítja. (BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Magvető, Budapest, 1979, 219.)

⁴⁷ Az olasz szakirodalomban ennek alátámasztására Isodorust idézik előszeretettel.

⁴⁸ Az erre vonatkozó igen gazdag szakirodalomból lásd például: ANTONELLI, I. m.

⁴⁹ Petrarca versgyűjteményének számmisztikájáról és a sestináknak szerepéről a *Canzoniere* kompozíciójában magyar nyelven: HOFFMANN Béla, *Francesco Petrarca első sestínája*, Világosság 2004/3., 81–98.

binált alkalmazására Weöres költeményében.) A *Salve Reginá*ban a metafora első három előfordulásában közös elem, hogy a tér meghatározó szegmenseként, a különböző minőségű tereket áthatolhatatlanul elválasztó határvonalként szerepel. Bár a beszélő térbeli helyzete a megszólítottéhoz képest is folyamatosan változik, a *fátyol* a szövegben mindvégig jelzi kettejük elválasztottságát úgy, hogy a beszélőnek korlátozott tudása mégis van arról, amit az eltakar előle. A hetedik versszak ezt az állapotot két test történeteként, szerelmi egyesülésként vagy anya és magzatának kapcsolataként beszéli el, ámde az eggyéolvadás és azonosulás nyugalma nélkül. Ez a szükségszerű feszültség, amely a szerelem platonista és neoplantonista ízű megközelítéseiben a kötetben mindvégig jelen van, a *Fairy Spring* soraiból sem hiányzik:

Végül a kettő eggyé olvad, de mégsem egy: nem marad más feloldatlan, mint ez a rétova mozdulat: fátyol-vékony, mégis páncél-erős határ mindörökre; titok, melyben az irgalom a szerelemnél is hatalmasabb. Ez a pillanatnyi megingás, parányi késlekedés veti borúba, viszályba és szenvedésbe a világot; mégis, nélküle a szerelem mindent rögtön elhamvasztana, tüzét az érzéketlen porszem se bírná – mondja Ámor.

A szükségszerűen bekövetkező hiba, amely az evilági lét korlátait meghúzza, ugyanakkor létrejöttének és fennmaradásának feltétele, a gnosztikus kozmológiák egyik kulcsmozzanataként ismert, ahol visszatérően szintén a *fátyol*, *függöny*, *határ* metaforáival együtt jelenik meg, amely az antikvitás *kozmosz fátyol* fogalmának különböző változataival tart kapcsolatot.⁵⁰ Az isteni teljesség, a pléróma világa és a tökéletlenség, léthiány állapota között húzódó átmeneti hely ütköző és közvetítő szerepet egyaránt betölt a két, kapcsolattartásra képtelen szféra között.⁵¹ A kopt nyelvű, 1945-ben feltárt, gnosztikus írásokat tartalmazó Nag Hammadi-i kódexben olvasható az úgynevezett *Cím nélküli szöveg*, a világ eredetét bemutató traktátus, amely a weöresi szöveghez igen hasonló kontextusban alkalmazza a fátyol fogalmát:

...midőn a halhatatlanok megformáltattak, és a Határtalantól indulván számuk immár beteljesedett, a Pisztiszből eléáramlott egy képmás, kinek neve

⁵⁰ Giacomo FILORAMO, *A gnoszticizmus története*, ford. DOBOLÁN Katalin, Hungarus Paulus – Kairosz, Budapest, 2000, 174. A kozmosz fátyol fogalmához lásd még: Marcel DETIENNE – Jean-Pierre VERNANT, *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, ford. Alberto GIARDINA, Laterza, Roma, 2005, 10. Franciául: Jean-Paul VERNANT – Marcel DETIENNE, *Les ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs*, Flammarion, Paris, 1975.

⁵¹ FILORAMO, *I. m.*, 139.

Szophia. Ő olyan művet kívánt alkotni, mi a primordiális fényhez hasonlatos lenne. S ímé, kinyilvánította akaratát: képmás jelent meg akkor az égről, minek nagysága felfoghatatlan volt. És a képmás a halhatatlanok és azok közé volt helyezve, akik égi mintára utánuk jöttek: fátyol volt az, amely elválasztja az embereket a föntiektől.⁵²

Az idézetben szereplő Szophia preegzisztens isteni létező, a gnosztikus irodalom igen ellentmondásosan értelmezett perszonalizált alakja, amely a kutatások szerint a zsidó hüposztatizáló tendencia és a keleti istennő-kultuszok keveredésével jött létre.⁵³ Az írások egy része a fényvilághoz tartozó transzcendens emanátumként érti, akinek ereje az ősforrástól való távolságának függvénye. Ezekben a szövegekben már a kezdeteknél szerepet kap mint az istenség első teremtménye vagy társa.⁵⁴ Máshol utolsó isteni emanációként jelenítik meg alakját, aki a gnosztikus univerzum felső birodalmának, a plérómának küszöbén helyezkedik el, és a felsőbb világ tudását továbbítja az emberek felé. A szethiánus gnózis kozmológiai elbeszéléseiben Szophia a pléróma androgün rendezettségét megsértve, hímnemű naspárja beleegyezése nélkül indítja el a teremtés folyamatát, amelyet e szövegek prekozmosz katasztrófaként értelmeznek, hogy a világban fellelhető rossz eredetét a felső világ perifériájára helyezhessék. Szintén a Nag Hammadi-i gyűjteményben található az *Arkhónok létezéséről* című szöveg, amely ezúttal a *függöny* metaforáját használja, amelyet a démiurgosz és az anyag létrejöttéhez kapcsol:

Egy függöny létezik a felsők / és az alsó aiónok között és / a függöny (*katapetaszma*) alatt árnyék keletkezett: / és az árnyék anyaggá (*hiülé*) alakult; / és az árnyék félredobott. / S az alkotott / anyagi művé lett, mint egy torzszülött.⁵⁵

Szophia fátyla tehát a pléróma fényvilágát különíti el a külső homálytól és sötétségtől, és a felső világ képmásaként tartalmazza azokat a típusokat, modelleket, archetipikus elveket, amelyek alapján megindul az alsó kozmosz megformálása. Szophia szellemileg megtermékenyíti a sötétséget, bevezeti a dűnamiszt a kozmoszba,⁵⁶ közvetíti a formátlan és homályos anyag felé a fénylő formákat, a pléróma ideáinak nyomát, amelyek révén görbe tükrök játékaival létrejön a lenti világ, a tökéletlen kozmosz, a pléróma harmónikus szépségének tökéletlen mása. Hans

⁵² NHC 98, 11 skk., idézve: *Uo.*, 174.

⁵³ Sophia alakjának feltételezett gyökereiről magyar nyelven lásd GALBA Zsolt, *Szofia bűne*, *Elpis* 2007/2., 8., 18. jegyzet.

⁵⁴ Így például a János apokrifon szövegében, az *Eugnoston*sban vagy a valentiniánus gnózis irataiban.

⁵⁵ HA 94., 5-15. (Az idézett részlet Galba Zsolt fordítása.)

⁵⁶ FILORAMO, *I. m.*, 174-176.

Jonas különös mentális állapotként értelmezi Szophia anyagvilágot eredményező szenvedélyét, amely magát legyőzve, működésének határait átlépve haladja meg önnön érvényességi körét.⁵⁷ A pléróma, az istenség önmegismerésének tere, amely az ősatyából kiáradó aionokból épül fel, szintén leképeződik, földi tükörképe a gnosztikus lelkében lejátszódó individuális folyamat.⁵⁸

Weöres a *fátyol* fogalmát már a *Medúza* kötet idején használja a fent körvonalozott jelentésben, egyértelműen gnosztikus kontextusban. A *De profundis* című költemény szinte tételesen tematizálja e nézetrendszer meghatározó állításait és kulcsfogalmait: a *gnózis* fogalmának összetett jelentésrétegeit („Az ész itt az Észnek satnya fattya”), a világ háromosztatúságáról alkotott elképzelést, amely a kozmoszról alkotott térkonceptióban is megjelenik, az indiai és iráni gyökerű dualista elképzelést, amely az evilági, anyagi lét teljes elutasításából indul ki, és azoknak a kiválasztottaknak, akik felfedezik magukban az igaz gnóvizst, visszatérést ígér arra a helyre, ahonnan az ember tragikusan kivettetett, amelyet a különböző gnosztikus iratok a fény világának vagy udvarának, a túli világnak, a tökéletesség házá-
nak neveznek.⁵⁹ A *Salve Regina* szövegéhez hasonlóan már ennek a versnek is meghatározó összetevője a különböző világok labirintusszerű aspektusa, ahonnan a kóborló, megváltatlan lélek szabadulást remél:

Bárhonnan is lettem földre űzve,
ruhámból a lenti akol búze
nem múlik soha.

[...]

Kedvből buba, bánatból örömbé
lódulunk itt föl-le, föl-le, föl-le
óhatatlanul,
mint ki előtt váltogatnak világost-sötétet,
míg megtébolyul.

Az ész itt az Észnek satnya fattya:
csak a dolgok héját tapogatja,
csontig sose jut.
Éber-álom félhomálya rajtunk,
így vesződjük mocsár-mélyi harcunk,
honnan nincs kiút:

⁵⁷ HANS JONAS, *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, Beacon, Boston, 1971², 48.

⁵⁸ FILORAMO, *I. m.*, 130.

⁵⁹ JONAS, *I. m.*, 50–52.

[...]

Léten túl is, ha szétnyílt a fátyol,
 majd e világ-mélyi utazástól
 reszketek, tudom.
 Menny sem adhat már nekem nyugalmat:
 Isten fénye közt is e siralmat
 mindig jajgatom.

(De profundis)

Jelzésértékű, hogy a költemény címét egy ószövetségi zsoltár (130.) latin kezdősora adja, s hogy a *menny* kifejezés is beférkőzik e fogalomtól idegen elemek közé. A gnoszticizmushoz köthető szövegek visszatérő jellegzetessége, hogy előszeretettel merítenek a legkülönfélébb külső hagyományokból, majd az átvett elemeket saját nézetrendszerükhöz hasonítják úgy, hogy az egyes elemek új karaktert és a korábitól eltérő jelentést nyerjenek. Nézetrendszeréből fakadóan az irányzat története során soha nem vált olyan egységes és szervezett egyházzá, amely normatív teológiával vagy egyetlen, a többi fölé emelt, kanonizált szent irattal rendelkező volt. Meghatározó az arra való törekvés, hogy tanításaikat a lehető legkülönözőbb eszközökkel, a legkülönfélébb szövegalkotási eljárásokkal fejezzék ki, s az a szakértelem, ahogyan az igen különböző színvonalú írásokat rendszerezik és kommentálják.⁶⁰ Talán megkockáztatható, hogy a Weöres korai költészetében is felfedezhető hasonló tendenciák egyik legkiforrottabb, késői megnyilvánulásának tekintsük a *Salve Regina* szövegét, amely igen különböző, egymással helyenként összeférhetetlen elemeket kíván egységes rendszerbe helyezni úgy, hogy az új kontextusban a korábitól eltérő, nem stabilizálható jelentésekre is szert tegyenek.

A fent vázolt kozmológiai spekulációk alkotják a korábban már idézett, szintén a *Medúza* kötetben publikált *A teremtés* című szöveg narratív szövetét. A gnosztikus írásokban *Idegen, Más, Ismeretlen, Név nélküli, Legmagasabb* megnevezésekkel illetett, fényszerűként elbeszél, személytelen létező funkcióját e versben a három-Egy Moira veszi át, amelynek emanációiként jönnek létre *A teremtés mintái*, akik Szophia szerepéhez hasonló feladatkört látnak el: tükröző felületekként fénylő formákat, a pléróma ideáinak nyomát közvetítik a formátlan és homályos anyag felé, s ekképp termékenyítik meg a sötétséget, visznek mozgást a kozmoszba. A *Sorsangyalokhoz* hasonlóan itt is a *párkány* metafora veszi át a *fátyol* helyét, és választja el egymástól az időn kívüli világot, a teljesség hajlékát a „lehető” szférájától,

⁶⁰ Bővebben lásd: Kurt RUDOLPH, *Gnosis. The Nature and History of Gnosticism*, ford. Robert McLACHLAN WILSON, Harper Collins, New York, 1987, 53–54.

amely a fény és az árnyék játékból keletkezik. A kezdet elbeszélése Weöresnél két kórus dramatizált párbeszédéként hangzik el:

Kar:

Ó mi tükrök, egyet százként vetítve ragyogók,
mi virágok, száz alakban teremtvé titeket,
fényt vetünk a semmiségbe, apasztjuk a homályt,
képetekkel kékbe vonjuk a fekete habokat.

A Moira:

Mind, mely kezünkéből létet kap: mi vagyunk, örök Három-Egy,
s a valóság felső ormán belénk mindannyi visszatér.
Gáttalan teljességünkben nem-mozgók és osztatlanok,
lenn létezőkké osztódva küzdünk a teljesség felé,
pusztulva és újjá-kelve önnön tűzünkben táncolunk,
s kívül az idő korlátján sok táncunk egygő összeforr.

A fényvilágot uraló, személytelen létező és a neki alárendelt, az anyagvilágot létrehozó és ezáltal az egységet megtörő teremtő gnosztikus elképzelése ebben a formában már idegen a *Salve Regina* szövegétől, s téves következtetés lenne a vers megszólítottját mint personát a gnosztikus iratok Szophia-képzeteivel szoros összefüggésbe hozni, jóllehet a költemény 4. és 8. versszakának címzettje átmenetileg kísértetiesen közel kerül hozzá. Szophia kettős karakterét bravúros metaforába sűríti a szöveg: a „szemfényem Asszonyá”-hoz a szemfényvesztés éppúgy hozzá tartozik, mint a fényhez való kötődése, a szem felnyitásának lehetősége és a kapcsolatok a beszélő számára egyedüli, kiemelkedő volta. A nőalakhoz kapcsolódó ikonográfiai jelzések nem hagynak kétséget a bibliai teremtéstörténethez való erős kötődés felől, ugyanakkor a metaforika („zord átkelő-hely”, „marasztaló Aranykor”, „csempész-csapadék”) ciklikus koncepcióba, az arkhónok egymást váltó sorozatába helyezi át e narratív elemeket. Szembetűnő, hogy a himnuszok és litániák által is gazdagon kidolgozott közvetítő, közbenjáró Mária-szerep milyen erőteljesen elmozdul Weöres szövegében a gnoszticizmushoz köthető, mitologizáló világmodellek szellemi lényei felé, akik az anyagvilág és a pneumatikus világ között töltenek be közvetítő funkciót. A vers megszólítottja hasonlóképpen a kozmikus szümpatheia előmozdítója, a létezők egymáshoz való vonzódásának motorja és elősegítője.⁶¹ A vers szövegében egyértelműen a fény teljesebb kiadását készíti és segíti elő, s a folyamat tetőpontjaként az utolsó két versszakban szemlélhető

⁶¹ Erről bővebben lásd: RUGÁSI Gyula, *Új napfelkelte? Gnosztikus hagyomány és a New Age*, Világosság 1998/1., 26, 30.

individuális léte megszűnésének metaforái a kapu feltárása és a reggel beköszönzte: „...végső kaput kitarva / elhúnysz gyámoltadért: a mindenség halála. // A tiszta reggel rém-látás az éjnek, / homlokod íve űr a félhomálynak...” (189–192.). Az utolsó versszak a hirtelen, napszakok sorozatához kötődő képvtáással, a „kis földi testedet / nagy lényed áradása / magába foglalja és nincsen pusztulása” (108–110.) sorokkal egybehangzóan félreérthetlenné teszi, hogy nem a megszólított tragikus megsemmisülésének, hanem az Egyszülöttet követően a fénnel való egyesülésének és szemlélhetlenné válásának pillanata érkezett el, amely korántsem egyszeri és megismételhetetlen esemény a vers narratív szerkezete szerint. Mint ahogyan Rugási Gyula egy tanulmányában jogosan rámutat, a különböző kultúrkörökhöz és vallási meggyőződésekhez köthető nőalakok és princípiumok panteonszerű felvonultatásának szükségszerű velejárója, hogy az örökkévalóság-képzet is (világ)korszakká minősül vissza.⁶²

Mária katolikus elgondolásnak megfelelő közbenjáró szerepe a versben a tükröződés jelenségéhez kapcsolódó gnosztikus metaforikának köszönhetően is jelentősen módosul, amely *A teremtés* idézett részletén túl már a *Mária mennybemenetele* egész struktúrájában, s különösen második részében meghatározó szerephez jutott. A tiszta, szűz, fényes életvízben, a szellemi szubsztanciában tükröződő, önmagáról gondolkodó, androgün Atya ezen feminin dimenziója az, amely a mozgást a világba hozza, és megalapozza a pléróma emanációját.⁶³ Hans Jonas kiemeli e konstrukció platonista karakterét, a vízfelület által elválasztott felső és alsó lelkek harcát, a fény elrablott részecskéiért folytatott küzdelmet:⁶⁴

De tőlem vedd el külön sorsomat,
 mihelyt méltó leszek rá; nem kívánom,
 elválaszt tőled, kis burokba vet
 mely mint úszó sziget
 fátlylad habján halad
 s bár édes tenger ez, szerelmes álom,
 száz buborék-tükör veled mulat:
 te légy az én Halálom,
 add nékem Életed!
 Üszköm máglyára tedd, égesd el, a tied.

Maga a költői szöveg egésze élő, a képet megtörő, sokszorozó és stabilizálhatatlanná tevő vízfelületként lép működésbe, amely nem testként, hanem szimulákrumok sokaságaként mutatja azt, aki belepillant.

⁶² *Uo.*, 23.

⁶³ FILORAMO, *I. m.*, 152–153.

⁶⁴ JONAS, *I. m.*, 163.

★

1964-ben, a *Tűzkút* megjelenésének évében látott napvilágot Weöres fordításában Mallarmé költeményeinek mindmáig legteljesebb magyar válogatása Martyn Ferenc illusztrációival.⁶⁵ A kötet Weöres visszaemlékezése szerint hét évig húzódó fordítói munka eredménye volt,⁶⁶ de Somlyó György utal arra, hogy a költő már korábban, a negyvenes években is dolgozott Mallarmé-költemények átültetésén.⁶⁷ A műfordítások a francia nyelvű szöveg gondos tanulmányozása során születtek, Dobossy László nyersfordításainak és szövegmagyarázatainak nélkülözhetetlen segítségével.⁶⁸ Mallarmé magyar recepciója és ezzel szoros összefüggésben a verseit átültető fordításirodalom a kötet megjelenése előtt nagyon szegényes volt. A Nyugat folyóiratban költészetére Tóth Árpád *Ablakok* című műfordítása az egyedüli reflexió,⁶⁹ Babits Mihály *Erato* című kötetében jelenteti meg egyetlen általa fordított Mallarmé-vers, az *Une négresse* átültetését. Weöres fordításkötetét tulajdonképpen a *Francia költők antológiája*, majd a *Klasszikus francia költők* című válogatás hat költeménye készíti elő valamelyest.⁷⁰ Weöres Sándor a hatvanas és hetvenes években interjúkban, irodalomtörténészekkel folytatott beszélgetésekben Mallarmé költeményeit visszatérően a poétikája alakulását legerőteljesebben meghatározó szövegek között említi. A beszélt nyelv lebontására irányuló kísérletek, a latinus és görögös, idegenszerű mondat szerkesztés olvasatában szorosan összefügg a tartalom „páraszerűvé tételével”, háttérbe szorulásával⁷¹ és a szövegek zenei igényű kompozíciójával, ahol a tagmondatok önálló szólamokként lépnek működésbe.⁷² Véltetően a szöveg korlátozott megértése is hozzájárulhatott ahhoz, hogy a saját poétikai törekvésének, a látszólag tartalom nélküli zengés, lebegés létrehozásának eszményképét lássa Mallarmé költészetében.⁷³ Később egy

⁶⁵ Stéphane MALLARMÉ *Költeményei*, ford. WEÖRES Sándor, utószó, prózaford., jegyz. DOBOSSY László, Magyar Helikon, Budapest, 1964.

⁶⁶ *Interjú hangszalagon. Rákos Sándor beszélgetése a műfordításról Weöres Sándorral* (1974) = *Egyedül mindenkivel*, 252.

⁶⁷ SOMLYÓ György, *Újrafordítás-kísérlet*, Holmi 2003/12.

⁶⁸ *Műhelybeszélgetés a költészetről a Hold és sárkány szerzőjével: Hornyik Miklós beszélgetése Weöres Sándorral* (1967) = *Egyedül mindenkivel*, 93.; *Interjú hangszalagon...*, 251.

⁶⁹ *Nyugat* 1917/ II., 991–992.

⁷⁰ *Francia költők antológiája*, szerk., jegyz. LAKITS Pál – RÓNAY György – SZEGZÁRDY-CSENGERY József, Európa, Budapest, 1962.; *Klasszikus francia költők*, szerk. LAKITS Pál – RÓNAY György – SZEGZÁRDY-CSENGERY József, Európa, Budapest, 1963, 1036–1050. Legutóbbi magyar nyelvű válogatás Mallarmé költeményeiből: Stéphane MALLARMÉ – Paul VALÉRY *versei*, vál., szerk. SZEGZÁRDY-CSENGERY József, Európa, Budapest, 1990.

⁷¹ *Negyvenhat perc a költővel. Cs. Szabó László rádióbeszélgetése Weöres Sándorral* (1964) = *Egyedül mindenkivel*, 36., 42.

⁷² *Milyen szerepe van...?*, 200.

⁷³ *Ének a határtalanról. Liptay Katalin, Bárdos László, Reisinger János beszélgetése Weöres Sándorral* = *Egyedül mindenkivel*, 421.

beszélgetésben már a személyes lírától való, jóval korábbi keletű távolodását is az ő nevéhez köti.⁷⁴

A magyar fordításkötet utószavát és tárgyi jegyzeteit Dobossy László készítette, amelyek alapján valamelyest fogalmat alkothatunk Weöres műfordításához adott instrukcióit, versek nyersfordításait és a prózafordításokat meghatározó olvasatáról, amely minden bizonnyal módosított az orfikus Mallarmé hamvasi értelmezésén. Dobossy szembefordul a hermetikus Mallarmé képzetével, amely blokkolta a fordítói kísérleteket. Ezt az elzárkózó típusú olvasatot jól példázza a *Klasszikus francia költők* utószavának Mallarméra utaló részlete vagy Illyés Gyula jellemző megjegyzése: „...a fordító legfeljebb kísérletül teheti meg, hogy az egyszer megértett verset anyanyelvén is a költő csillogtató-szemfényvesztő módszerének veti alá...”⁷⁵ E közelítésmóddal szemben Dobossy szerint a fordító (és az olvasó) interpretációjának kiindulópontja az érzékelés sokrétűségét közvetítő szavak egyidőben működtetett különböző jelentésárnyalatainak megtalálása kell, hogy legyen.⁷⁶ Mallarmé-értelmezésében kiemelt szerepet kap a távollét, a hiány, az üresség és a halál tematikája, valamint az egymástól elválaszthatatlanként láttatott szigorú verselési fegyelem és a kozmikus látomások.⁷⁷ A Mallarmé-költemények jelentős csoportjában Dobossy által is megfigyelt tematikai ív, a zárt térben megnevezett jelenség vagy tárgy eltérő jelentéssíkba helyezése, a képelemek impresszionista felbontása és átrendezése (vö. pl. *A rövid életű üveg...*)⁷⁸ a *Tűzkút* számos versének szerkesztésmódját hasonlóképpen meghatározza. A másikkal való együttlét teljességét a halál utáni átlényegülésben, a tiszta jelenlétben megtapasztaló szemlélet markáns jelentkezését az *Utószó* a síremlék-versek sorozatában és az *Őszi panasz* című prózaversben lokalizálja.⁷⁹

Weöres kötetéből az *Átváltozások* szonettciklust szokás kiemelni, mint amely a szükségszerűen tökéletlen fordításkötettel szemben igazi mallarméi hangot üt meg. Ez a Weöres-recepcióban visszatérő, szembeállításon alapuló hipotézis, amelyet soha nem támasztottak alá a szövegek poétikai vizsgálatával, Weöres egyik megjegyzésére vezethető vissza.⁸⁰ Úgy gondolom, hogy Mallarmé költészetének

⁷⁴ *Uo.*, 416.

⁷⁵ ILLYÉS Gyula, *Nyitott ajtó. Válogatott versfordítások*, Európa, Budapest, 1963, 222. Idézi: SZÁVAI János, *Salut avagy a magyar Mallarmé*, Kalligram 2010/3., 84.

⁷⁶ DOBOSSY László, *Utószó = MALLARMÉ Költeményei*, 123.

⁷⁷ *Uo.*, 121., 126., 128–129.

⁷⁸ *Uo.*, 124–125.

⁷⁹ *Uo.*, 127.

⁸⁰ „Weöres Sándor: Mallarmé annyira nehéz szöveg és annyira nincs magyar adekvátja az ő latinos, görögös, egyáltalán nem franciás mondatszerkezeteinek... Mallarmé-fordításomat kudarcnak érzem. Valahogy nem valósult meg benne az, amit akartam, ami kellett volna. Hét évig dolgoztam rajta, de az eredmény egyáltalán nem kielégítő. Többen, összevetve Mallarmé-fordításomat az eredetivel (Vajda Endre például és mások) megállapították, hogy ez bizony nem jó. És hát ebben,

felszabadító hatása, amely érzékelhető nemcsak a szintaxis erőteljes felbontásában, a többszörösen összetett mondatok költői lehetőségeinek kutatásában, de a képek fragmentálásában, a szemantikai sűrítésben és a jellegzetes tér-oppozíciókban is, korántsem korlátozódik a szonettekre. A kötet nyitó verse, a *Graduale* első szövege például pontosan követi a Mallarmé-versek egyik jellemző kompozícióját, a zart szobaterben megfigyelt tárgyak meditatív szemléletéből kibomló intenzív jelentésszóródást és a hálózatszerűen felépített versgrammatikát, s ezt az irányt próbálgatja a Reverdy-versek sorozata is. A szonettek csoportja ugyanakkor korántsem nevezhető homogén szövegegyüttesnek, a Mallarmé-fordításokhoz nem csak motivikájukban, hanem poétikájukban véleményem szerint leginkább közel álló szövegek (*Az akasztott isten, A meddő terebély, Tenebrae, A makacs élet, A rajzvázlat, Suhanás a hegedűkön, A barlang ívei, Ascensio, In aeternum*) szigorúbb szerkesztésmódot, szemantikai szakadások sorozatából kialakuló sajátos ritmust hoznak Weöres költészetébe, és a variációs ismétlések valamint a tanító hang egyszólamúságának elhagyását idézik elő. Ez a tendencia figyelhető meg a *Graduale* II., III. és VIII. darabjában éppúgy, mint a *Salve Regina* néhány részletében.

Ha kísérletet teszünk arra, hogy olyan értelemezői eljárással közelítsük meg a *Salve Regina* szövegét, mint amelyre Dobossy Mallarmé költeményei kapcsán javaslatot tesz, rögtön szembeötlik, hogy a szöveghálózat csomópontjaiban található szavaknak Weöresnél elsősorban nem a különböző szótári jelentései közötti feszültsége és összjátéka a domináns versstrukturáló elem, hanem a hozzájuk kapcsolt, egymástól igen eltérő, töredékként megmutatkozó szövegvilágok kapcsolata. Ez a Füst Milán költészetében hasonlóképpen megfigyelhető poétikai eljárás a *Salve Regina* esetében jól szemléltethető a *fátyol* metafora működés módjával. Korábban láttuk, hogy Weöres korai költészetétől milyen gnosztikus jelentéstartalmak kapcsolódnak ehhez a képhez, de érdemes arra is felhívni a figyelmet, hogy ez a motívum egyben Mallarmé költészetének is egyik legmeghatározóbb összetevője, s a *Salve Regina* él a lehetőséggel, hogy e két, igen eltérő jelhasználati mód között kapcsolatot teremtsen. Jacques Derrida *A disszemináció* című szövegében hosszasan és visszatérően játszadozik azzal a jelentésszóródással, amely Mallarmé költeményeiben és színpadi kísérleteiben nyomon követhető egyfelől a maszka, a fehérre festett arc és a (szűz) papírlap,⁸¹ másfelől a fátyol, a hártya, a szemhéj,

sajnos, igazuk volt. / Rákos Sándor: Nem lehet abban, amit Te fordítói sikertelenségnek érzel, eredmény és pozitívum is? / Weöres Sándor: Eredmény és pozitívum úgy keletkezett, hogy Mallarmé-típusú szonetteket írtam. Azok furcsa módon jobbak és mallarméibbek lettek, mint a fordítások. A fordításoknál roppantul gátolt a mondatok különös kacskaringózása, amit ha mind kisímitom, elvész a mallarméi karakter, ha pedig megtartom ezeket a mondathurkokat, akkor valami egészen idegenszerű szöveg keletkezik." (*Interjú hangszalagon*, 252.)

⁸¹ Jacques DERRIDA, *A disszemináció*, ford. BOROS János – CSORDÁS Gábor – ORBÁN Jolán, Jelenkor, Pécs, 1998, 191.

a szűzhártya és a redő költői alkalmazása között.⁸² A *Salve Regina* felől a szűzhártya mint a vágy és beteljesülése közötti határvonal, a női test belső terének kapuja,⁸³ a fátyol mint a szövegek közötti lebegés jele,⁸⁴ s a rendszerint szintén mallarméi kulcsmetaforákként értelmezett tükröket, ablakokat fedő csipkék, függönyök bírnak különös jelentőséggel számunkra. A fehér felületek (vászon, lepel, szemfedő, függöny, szárny, vitorla) Mallarmé szövegeiben mint az írás „téresedései” nyernek új jelentést.⁸⁵

Jelen keretek között nincs mód arra, hogy szisztematikusan összehasonlítsuk a fordításkötet szövegeit Mallarmé költeményeivel és a *Tűzkút* verseivel, ehelyett egyetlen olyan szonett értelmezésére térek ki részletesebben, amely számos, Weöres kötete számára meghatározó jellegzetességet hordoz. A *Soupir (Sóhaj)* című, 1864–1865-ös költeményben a homlok tere és a szemgolyó felszíne értelmezhető a szökőkút holt vízével fokozatosan azonosuló ég felületeként, amelyre a szél és a nap ír:

Mon âme vers ton front où rêve, ô calme soeur,	A lelkem homlokod felé, hol álmodik
Un automne jonché de taches de rousseur, Et vers le ciel errant de ton oeil angélique Monte, comme dans un jardin mélancolique,	Ó halk nővér, az ősz, vörös folttal telik, És angyali szemed kóbor ege felé fut Mint mélabús kertben, híven, fehér szökőkút
Fidèle, un blanc jet d'eau soupire vers l'Azur! – Vers l'Azur attendre d'Octobre pâle et pur Qui mire aux grands bassins sa languer infinie	Játéka csillogón sóhajt a Kék fele! – A Kék fele, mikor Október fújja be S medencékben lesi örök ellankadását
Et laisse, sur l'eau morte où la fauve agonie Des feuilles erre au vent et creuse un froid sillon,	S hagyja a holt vizen a lomb vad haldoklását A kósza szélben mely hűvös redőt hasít,
Se traîner le soleil jaune d'un long rayon. ⁸⁵	Vonva a sárga nap hosszú sugarait. (Weöres Sándor fordítása)...

A szonett (a Mallarmé költészetében igen gyakori) páros rímű alexandrinokból épül fel, amelynek 12 vagy 13 szótagból álló, hangsúlyos verselésű és jellemzően

⁸² *Uo.*, 208–210., 221., 229., 231–234., 251–252., 260.

⁸³ *Uo.*, 208.

⁸⁴ *Uo.*, 231.

⁸⁵ *Uo.*, 251.

⁸⁶ Stéphane MALLARMÉ, *Poésies*, préface d'Yves BONNEFOY, éd. Bernard MARCHAL, Gallimard, Paris, 1992 (collection „Poésies”).

középmetszettel ellátott sorait rendszerint hatos és hetedfeles jambikus sorokkal fordítják magyarra. Ebben az epikus múltú, majd drámai versformában, amely az 1864–1865-ös Mallarmé-költemények jellegzetes metruma, szólal meg az *Hérodiade* és a *L'Après-midi d'un faune* is, a korábban a francia költő e szonettel egy időben dolgozik. Megfigyelhető, hogy Mallarmé e szövegben minimálisra csökkenti az ebben a versformában megszokott metszetek számát, a klasszikus középmetszetet a 4. és az utolsó sorban igen ritka hármas felosztás váltja fel (1, 7, 4 és 6, 1, 5).⁸⁷ A sorvégi szünetek vagy elmaradnak, vagy igen redukált formában jelennek meg: az enjambement-ok sorozatát csak az 5. és 6. sor között érzékelhető megállás töri meg, de ez is látszólagos, hiszen a szintagma sor eleji megismétlésével a költemény újból felveszi a mondat fonálát, és a belső önrím sokkal inkább összeköti, mint elválasztja a két sort. A szonett egésze így válik egyetlen mondatá, amely a sor belsejében található, viszonylag alacsony számú metszetenél tagolódik valamelyest. Weöres fordítása szintén 12 és 13 szótagú (a nyitó sort leszámítva) középmetszettel tagolt sorokból épül fel, a sorvégek a francia szövegnél kevésbé radikális áthajlásokat alkalmaznak. A Mallarmé-szöveg innovatívan viszonyul a versmondat szintaxisához, a két párhuzamosan felépített mondat („Lelkem homlokod felé, ahol álmodik ... és szemed ... ege felé emelkedik, mint egy hűségese, fehér vízszugár”) alkotóelemei egymástól elszakítva a verssorokon belül igen változatos pozíciót vesznek fel. Ezáltal a szöveg grammatikailag is színre viszi az álombeli képek, a női szeplős homlok és a vöröslő ősz egybeolvadását, amelyet a második sor elliptikus metaforája tesz teljessé, valamint az angyali szemek és a kóbor ég egymásra montírozását, amelyet a birtokos szerkezet stabilizál („le ciel errant de ton oeil angélique”). Ez utóbbi vizuálisan is biztosítja a szemlélt látvány folyamatos mozgásban tartását, a megszólító vízszugárszerűen feltörő szerelmes kívánsága valóban cseppjeire hullik szét. A szökőkút feltörő vize a címnek, az 1. és 4. sornak köszönhetően a beszédhez, míg a medence halott vize („l'eau morte”, 10. sor) a tüdőhöz és a papírlaphoz, az írást hordozó médiumhoz válik hasonlóvá. Érdemes megfigyelni a vers ívét, ahogyan a megszólított és megszólító fokozatosan eltűnnek, beleíródnak a tájba. A homlok és a szemek látványát a vers végére a medence halott, ősz leveleket hordozó vize váltja fel, amelyet a kívülről érkező napsugár és szél rendez redőkbe. A költői szöveg tehát fokozatosan tart a mallarméi létteljesség: a hiány állapota felé, s egyúttal a jelenlét hiányából felépített mű abszurd eszménye irányába, amelynek legerőteljesebb poétikai megvalósítását Pór Péter a párhuzamosan készülő (1864–1867) *Hérodiade*-ban (*Heródiás*) látja.⁸⁸ Megkockáztatnám, hogy

⁸⁷ A verssorok szegmántálásához és a szintaxisához lásd: Paul BÉNICHOU, *Selon Mallarmé*, Gallimard, Paris, 1995, 101–102.

⁸⁸ PÓR Péter, *Baudelaire kettős öröksége* = Uő., *Léted felirata. Válogatott tanulmányok*, Balassi, Budapest, 2002, 49., 51.

a zárlat nincsen távol a *L'Après-midi d'un faune* megoldásától sem, amely a dilemmát, hogy a megjelenő nimfák vajon valóságosak vagy álombeliek voltak-e, zenei fikcióvá írja át: „La beauté d'alentour par des confusions / Fausses entre elle-même et notre chant crédule” („Hogy tévelygésünk a szépség kedvére van, / Bár ő és becsapott dalunk nem összeillő” – Weöres Sándor fordítása).⁸⁹ A költemény jellegzetesen romantikus vershelyzete a sajátos ritmikának, szintaxisnak és a vizuális elemek kezelésének köszönhetően érzékelhetően elmozdul a szimbolista jelhasználat irányába.

Weöres fordítása törekszik arra, hogy biztosítsa a költemény alkotóelemeinek minél tágabb kapcsolatrendszerét, így a francia szöveghez hasonlóan a „halk nővér” („calme soeur”, szó szerint inkább ’nyugodt’) megszólítás valamelyest érintkezik az ősszel is, a vörös folt talán behozhatja a szeplő képzetét, s a „fut” ige, bár jelentését tekintve távol áll a „monte”-tól, egyszerre kapcsolódik a víz mozgásához és a vallomástevőhöz. A közbevetéseknek köszönhetően hasonlóképpen kibillen az 1. és 3. sor grammatikai szimmetriája. A versmondat egyre intenzívebb szétrobbantása helyett, amely a francia szöveg 4. és 5. sorában tetőzik, összefüggésben a szökőkút látványával (lásd például a *monte* ige és a *fidèle* jelző kiemelését a sorok elejére) a magyar szöveg a meglepő kezdet után ekkorra nyugszik le valamelyest, mondattani helyükre kerülnek az előrevetések („ege felé fut”, „híven, fehér szökőkút”, a mondat lezárul, vagyis tényleges megállást tapasztalunk. Míg a „lesi” ige nem túl szerencsés megválasztása elfedi a francia szövegben elég erőteljes tükröszerkezetet, a magyar költemény a „redő” főnév briliáns alkalmazásával nagyobb hangsúlyt fektet a verskezdet és a zárlat, a homlok és a vízfelszín közötti kapcsolatra. Megfigyelhető, hogy Weöres ekkorra már eltávolodik a Nyugat első nemzedékének fordítási gyakorlatától, nem díszíti a francia sorokat, és nem riad vissza az idegenszerű mondat szerkesztéstől. Két jellegzetes példával élve: az „Azur” megfelelője fordításban (a kosztolányis konnotációkat elkerülve) „Kék” lesz, s így nem billen ki az utolsó sor sárgájával kialakított egyensúlya, a zárlat pedig idegenszerű határozói igenevet alkalmaz.

Visszatérve a *Salve Regina* szövegéhez, megkockáztatnám, hogy a mallarméi jelhasználat felől olvasva a költemény zárlata, vagyis az utolsó három versszak szigorúan felépített ívet alkot, amely metaforikájában és poétikájában nem áll távol a fent értelmezett szonettól. A megszólított fátyla, amely mindvégig a mozgásban tartott látványsorozat szakadásait fedte el, hogy folyamatosságát biztosítsa, a „fátylad habján” metaforával előbb tükröfelületté válik, majd halotti maszkká dermed. Ez az arc emberi és isteni szembenezésének egyenlőtlen szimmetriáját,

⁸⁹ E felvetés kapcsán lásd: Elisabeth A. HOWE, *Stages of Self. The Dramatic Monologues of Laforgue, Valéry & Mallarmé*, Ohio UP, Athens, 1990, 92–97.

az identitás felszámolódásának pillanatát, borzalmát és gyönyörűségét rögzíti. Mallarmé Heródiása ezért találja meg a tükör helyett János énekében, amit keresett: „Mint repedés hasítva / Szétbontja s elszakítja / Az ellentéteket / Testet és fejet. // Hogy böjttől részegedve / Lelkem híven kövesse / Szökellve szűz szabad / Szent vágyamat.”⁹⁰ Nevezhetjük ezt a folyamatot a Medúza-arc varázslatának, mint korábban tettük, vagy értelmezhetjük a pléróma személytelenségének feltáulásaként, de láthatjuk benne akár azt a Mallarméval rokon törekvést is, hogy a megszólított és a beszélő személyességének a szövegből való fokozatos kiírásával próbálja a költemény megvalósítani azt, hogy tárgyát ne nevezze meg, csak sugallja s hogy a hiány felé való emelkedéssel valósítsa meg vagy hívja elő a költeményben a lét teljességét. Weöres véleményem szerint arra tesz kísérletet, hogy e folyamatokat egymástól elválaszthatatlanként tudja működtetni költeményében. A vers zárata a megszólított látványának két korábbi szélső pólusát villantja fel újra és írja egymásba, a személytelen misztikumot és a marionettbábu gépiességét, amelynek transzcendens gráciáját C... úr magasztalta Kleist híres esszéjében.⁹¹

ki szebb vagy mint ha szárnyad
forrás fölött lobog
s mint tartó fonalad szövői, csillagok

⁹⁰ *Heródiás, III. jelenet: Szent János éneke* (MALLARMÉ *Költeményei*, 1964.) A francia szöveg megfelelő részlete: „Comme rupture franche / Plutôt refoule ou tranche / Les anciens désaccords / Avec le corps // Qu'elle de jeüne ivre / S'opiniâtre à suivre / En quelque bond hagard / Son pur regard”

⁹¹ Heinrich von KLEIST, *A marionettszínházról*, ford. PETRA-SZABÓ Gizella = UÓ., *Esszék, anekdoták, költemények*, ford. FORGÁCH Anrás és mások, szerk. FÖLDÉNYI F. László, Jelenkor, Pécs, 2001, 186–192.

Polgár város és városfikció Márainál

*A Garrenek műve*¹

1940 nyarán, négy héttel a német csapatok párizsi bevonulását követően egy Budapestről indult menetrendszerű kis repülőgép az időjárás viszonyoknak be tudhatóan viszontagságos utat követően leszállásra készülődik Kassa fölött. A fedélzeten utazik a neves regényíró, Márai Sándor is, aki rövid látogatásra készül – a korban használatos kifejezéssel élve – csupán két évvel azelőtt (és, amit ekkor még aligha sejtetett mindenki, csak átmenetileg) Magyarországra „hazatért” szülővárosában. Nagyjából így lehetne visszaadni Márai esszé szerű útirportjának, a *Kassai űrjáratnak* (1941) a kiindulópontját. A város viszontlátása, először a magasból, majd a sétáló földközeli nézőpontjából, Márai számára egyben a kora szellemi, társadalomtörténeti és politikai szituációjának szentelt kultúrpeszimista eszmefuttatás kiindulópontjaként szolgál, amely az egy évvel később írott és igencsak vegyes fogadtatásban részesített *Röpirat a nemzetnevelés ügyében* némely tézisét előlegezi meg, középpontban az egyszerre társadalmi réteggként és valamiféle kulturális konfigurációként értett polgársággal. Bármennyi szó is esett Márai 1989 óta töretlenül eleven recepciójában a „polgár” vagy a polgárság fogalmáról, továbbra is nehéz egyértelmű döntést hozni afelől, hogy Márai fogalomhasználata egyszerűen egy társadalomtörténeti alakzatra vagy bizonyos irodalmi és filozófiai eszmékre vezetendő-e vissza, vagy inkább egy olyasfajta vízióban gyökerezik, amely az egyetemes kultúrtörténet, a saját életrajz és bizonyos, az európai regényirodalomból kölcsönzött narratív értelmezési minták esetenként igencsak heterogén elemeiből épült fel. A címszószerű vázlatosságra és karikatúrisztikus felszínességre korlátozott leírás szintjén a Márai-féle polgárról annyi mindenképpen megállapítható, hogy politikailag liberális, gondolkodásmódjában racionális, életpraxisát tekintve konzervatív és nagy jelentőséget tulajdonít a tradíciónak, értékhierarchiá-

¹ MÁRAI Sándor, *A Garrenek műve*, I–V., Helikon, Budapest, 2005–2007. (*Zendülőök; Féltekények; Az idegenek; Sértődöttek. A hang; Jelvény és jelentés / Utóhang. A sereghajtók*) A regényre a továbbiakban a kötet- és az oldalszám magadásával hivatkozom.

jának tetején a család, az önmagáért viselt felelősség, az öngondoskodás és önvédelem képessége, az alkotás (a művészi teremtés és a puszta munka kettős értelmében), az ízlés, a stílus és a kultúra állnak – a polgár továbbá (vagy akár mindenekelőtt) város lakó. Az olyan polgárvárosokat, mint Kassa, amelyet Márai európai kontextusban olyan városok sorába helyez, mint Bruges, Firenze, Köln, Reims, Tours és persze rendre a Thomas Mann-féle Lübeck, nyilvánvalóan nehezen lehetne elhelyezni a centrum–periféria- vagy metropolisz–vidék-tengelyek mentén. Márai számára persze, akinek összehasonlításaiban Budapest például rendre alulmarad Kassához képest,² nem a nagyvárosok (még Bécs sem), hanem a gazdag hagyományú kereskedővárosok tekintendők elsődlegesen kultúrateremtőknek: Szegedy-Maszák Mihály szerint „csakis városi kultúráról vett tudomást, de kizárólag a mezőgazdaságból fokozatosan kiemelkedett várost fogadta el hitelesnek”.³

Miközben tehát őrzárata során azon elmélkedik, mennyiben felelősek a polgárok és a művészek (a kettő viszonya Márainál – nyilván a *Buddenbrooks* mintája nyomán – többnyire meglehetősen ambivalensként jelenik meg) Európa kulturális hanyatlásáért, amit – e téren leginkább Oswald Spengler és José Ortega y Gasset eszméiből merítve – a kultúra puszta „civilizációvá” való sülyedéseként ragad meg (noha persze nem feledhető, hogy a két kategória a Márai-féle polgár ideáltípusában nem minden szempontból választható szét takarosan), ezek az eszmefuttatások egyben a város kulturális reprezentációjának legfontosabb elemeit is felsorakoztatják. Csak a legfeltűnőbb összetevőt említve, úgy tűnik, Márai, a (városához hasonlóan) csak rövid időre, méghozzá egy szűk nap erejéig hazatérő számára a város egyszerre kulturális és voltaképpen fizikai tapasztalatának legfontosabb koordinátái az ismerősség és „otthonalanság”⁴ oppozíciójában tárulkoznak fel: utóbbi, egy általános „érzés”, amely egész Európát „áthatotta”, a kulturális és politikai hanyatlás jeleinek átfogó megnevezéséül is szolgál, míg a látogató ismerőssége Kassa utcáin mint „talán legmélyebb tartalma egy ember életének” nyer értelmet. Ez nem csak abból a banális és esetleges adottságból következik, hogy az elbeszélő éppen a szülővárosában van látogatóban: a város leírása egyszerre konkrétabb és általánosabb vonásokhoz juttatja ezt a legmélyebb tartalmat. Két olyan hely található a *Kassai őrzárat*ban, ahol Márai a város átfogó látképét vagy szerkezetét mutatja be, mindkét esetben egy organikus egységet ábrázolva, amely egy

² Vö. többek között MÁRAI Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Helikon, Budapest, 1990, 161–163.; Uő., *Föld, föld!...*, Helikon, Budapest, 2006, 126., 135–136.

³ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Márai Sándor*, Akadémiai, Budapest, 1991, 29. Márai polgárfogalmához, Kassa-képének összefüggésében lásd Uő., 29–31.; valamint POSZLER György, *Magyar város – európai kultúra* = Uő., *Az eltévedt lovas nyomában*, Balassi, Budapest, 2008.; FRIED István, *Egy/a polgári család és vidéke* = Uő., *Siker és félreértés között*, Tisztatáj, Szeged, 2007; Uő., *Író esőköpenyben*, Helikon, Budapest, 2007, 123–156.

⁴ MÁRAI Sándor, *Kassai őrzárat*, Helikon, Budapest, 1999, 39., ill. 42.

középpont, nyilvánvalóan a látképből kimagasló dóm körül valamiféle, immár szinte tagolhatatlan képződménnyé nőtt össze. A repülőből nézve a város mint „egész” jelenik meg, „zsúfoltan, összezártan, ahogy középkori város vagy erőd tud csak egységes és összetartozó lenni, minden részletében szervesen ugyanahhoz a központhoz tapadó, s ez a központ a Dóm”.⁵ Később aztán, már a város utcáskáin sétálva, a város arányossága, „szigorúsága” tűnik fel az elbeszélőnek, az az „öntudatos egység és zárt tömörülés”, amely – lévén „erősebb, mint alkotói” – történelme során minden támadást képes volt elhárítani.⁶ A várost, ezt a „remekművet” – egyfajta *mise-en-abyme* formájában – voltaképpen saját középpontja, a dóm szimbolizálja, amelynek építésében az egész város részt vett és a polgárok nemzedékei mind hozzá tették a magukét:⁷ a város létrejötté itt olyasfajta folyamatként jelenik tehát meg, melynek során mintegy öneki magának kellett, valamiféle szerves alakulás formájában, létrehoznia saját középpontját, amely aztán majd az egész várost egységként definiálni fogja. A dóm építésének évszázadokon keresztül húzódo folyamata „művészek” munkája volt („Ezek a régi polgárok [...] mind művészek voltak a maguk szerény és következetes módján”, írja Márai), de abban az értelemben, hogy a polgárok művészváltat épben az tette láthatóvá, hogy a dómból (és, színekdokhikusan továbbvezetve, a városból) „remekmű” válhatott.

Ez a leírás Márai polgárfogalmának egyik fontos momentumát magyarázza vagy szemlélteti, azt nevezetesen, hogy a városi életformát rendre „művészetként” fogja fel. Kassai riportjában ezt többek közt a városi kultúrára jellemző használati tárgyak példáján mutatja be, amelyek elsősorban azt hivatottak tanúsítani, hogy Márai polgára számára a célszerű és a szép nemigen választhatók el egymástól.⁸ Egy másik helyen a polgár kultúrához fűződő viszonyának kettősségére irányítja a figyelmet, a megőrzés és az alkotás kettőssére, és a polgári kultúra hanyatlásának egyik legfontosabb okát éppen e kettőség megszűnésében (vagyis a polgárban, „aki csak megőrizni akar”)⁹ pillantja meg. Ezen a ponton persze felvetődik a kérdés, hogy a polgári életforma „művészetként” való meghatározásának kliséje miként ábrázolható, illetve előállítható-e egyáltalán önreflexív módon nyíltabban művészi, például fikcionális kontextusokban. A lehetséges válaszok egyikét Márai 1930 és 1948 között született regényciklusa szolgáltathatja, amely egy polgári család történetét beszéli el, és amelyet 1988-ban, tehát röviddel a halála előtt *A Garrenek műve* címmel egy kétkötetes kiadásban ismét megjelentetett. Hogy ez a „mű” voltaképpen miben is áll, az – amint az a különféle párbeszédéből, vala-

⁵ Uo., 16.

⁶ Uo., 84.

⁷ Uo., 85.

⁸ Uo., 86.

⁹ Uo., 48–49.

mint a vonatkozó indirekt vagy auktoriális narratív fejtegetésekből a ciklus számos pontján kideríthető – maguknak a regényszereplőknek a számára se igazán világos, miközben a mű létezését másfelől senki sem vonja kétségbe (az egyik helyen például arról a „legendáról” lehet olvasni, mely szerint „a Garren családnak az volt a híre, hogy művészcsalád”, noha „senki sem tudott a Garrenek alkotásairól” – II., 131–132.). Márai maga 1988-ban, a ciklushoz írott előszavában „légkörként” határozta meg ezt a művet, amely itt is az ember életének voltaképpeni tartalmát hordozná („Légkör. Valami atmoszferikus, amiben az emberi élet a létezésen túl értelmet és rangot kapott.” – I., 8.)¹⁰ A mű, a ciklus tulajdonképpeni „hősenek” konkretizálására tett kísérlet ritkán hiányzik *A Garrenek műve* szakirodalmából, legesélyesebb jelölteként elsősorban „a polgárt” mint egy életforma és/vagy kultúra szimbólumát, illetve magát „a várost” (még hozzá referenciális konkréttsággal: Kassát) lehetne kiemelni. Valóban aligha lehetne félreismerni az önéletrajzi vonatkozásokat a Garren család történetében,¹¹ mint ahogy a nevének sehol nem említett várost sem nagyon lehet másként, mint Kassával azonosítani. A előbb említett összefüggés tekintetében mindenekelőtt Márai „regényes életrajza”, az *Egy polgár vallomásai* kínálkozik az összevetésre. Márai itt (mint ahogyan majd a *Kassai őrjárat*ban is) hivatkozik pl. egy fiatalokból álló „banda” halálos kimenetelű játékaire, amivel lényegében visszautal *A Garrenek műve* első darabja, voltaképpeni *Előhangja*, a *Zendülők* nagy részét kitevő cselekményre.¹² Találhatók tovább olyan párhuzamok is, amelyek referenciálisan esetleg nem teljesen helytállóak, mégis az önéletrajzi vonatkozásrendszer igazolják vissza. Példaként a kassai szülőház topografikus ábrázolására lehetne hivatkozni az *Egy polgár vallomásai*-ből, amelynek ablakából éppúgy a város legnagyobb szállodájára lehet látni, mint a Garren-ház ablakaiból (vö. pl. a főtér, főutca, piactér topográfiájával a regény-

¹⁰ Vö. evvel az alábbi, már hivatkozott helyet (*Föld, föld!...*, 135–136.): „A légkör. A megtartó, az eleven polgári légkör. (Kassán nem hiányzott soha. A kolozsváriakon sem éreztem ezt a légszomjas tátozást, a légkör hiányát.) De minden, ami Budapesten körülvelt – a kormányfőtanácsos, a méltóságos úr, a cselédnyúzó nagysága, a lipótvárosi plutokrata (ő volt még a legjobb fajta ebben a felemás álpolgári pesti panoptikumban) –, mindez nem volt számomra eleven, polgári légkör – igen, mint én magam, ez is csak karikatúrája volt annak, aminek emlékét Kassáról elhoztam és hűségesen őriztem. Most megértettem, hogy én – ebben a környezetben, a jól menő írószág keretében – soha nem éreztem otthon magam. Valamit kerestem, valami örökké hiányzott... Mi? Az, hogy a magam világában, a saját levegőm lélegezzem.” *A Kassai őrjárat* Kassát azonosítja a „Garrenek műveként” (MÁRAI, *Kassai őrjárat*, 8.). A „mű” lehetséges jelentéseinek köréhez lásd még SZEGEDY-MASZAK, *Márai Sándor*, 150.

¹¹ Lásd ehhez FRIED, *Egy/a polgári család és vidéke*, 39–40.

¹² Vö. MÁRAI, *Egy polgár vallomásai*, 126.; Uő., *Kassai őrjárat*, 52. („Igen, ez a ház volt a gyermekkor nemes és finom zendülésének utolsó színhelye. Beszélni nem tudtam erről soha, egyszer megírtam regényben annak az utolsó háborús évnek különös, félig-tudatos, varázslatos játéktartalmát.”). Vö. még FRIED, *Egy/a polgári család és vidéke*, 94–95.

ciklus *Utóhangjában*, a *Sereghajtókban*),¹³ valamint akár arra, hogy Márai hazalátogatása a *Kassai őrvjárásban*, amint arra magában a szövegben is található utalás, lényegében az apa megbetegedésének hírére megnevezetlen szülővárosába hazalátogató Garren Péter repülőútját ismétli meg a négy évvel korábban írott *Féltékenyekből*.

Tágabb értelemben tekintve a város topográfijára valójában megintcsak a város egyfajta fikcionalizálásáról van tehát szó, amelyet azonban csak egy referenciálisan meghatározott kontextus felől lehet annak nevezni. Ezt persze csak azzal a megszorítással lehetne Wolfgang Iser definíciója alapján a fikcionalitás „önfeltárásaként” leírni, hogy Márai városfikciójában a szövegnek nem kell szükségszerűen „egy nem létező világra vonatkozó beállítódásokat” létrehozni.¹⁴ Mi több, a fikció önfeltárása bizonyos értelemben vissza is vonja magát, hiszen topográfiai-lag nézve a város – leszámítva néhány, még szóba kerülő helyet – viszonylag egyszerű eszközökkel, több-kevesebb egyértelműséggel Kassával azonosítható, legalábbis azon magyar olvasók számára, akik minimális ismerettel rendelkeznek (egykori) országukról és Márai munkásságáról, valamint életútjáról. Ez viszont azt jelenti, hogy a Garrennek városának fikcionalitása csak az ilyen vagy ezekhez hasonló referenciális kontextusokra vonatkoztatva mutatkozik meg, és valóban több olyan jelzés is található a szövegben, amelyek arra utalnak, hogy a város névtelesen maradása többnyire pusztán arra szolgál, hogy hatástalanítsa a „kulcsregény” kategóriájának fenyegetését, nagyjából az olyan, a fikcionalitás jogi megközelítésén alapuló nyilatkozatok funkciójában, amelyek azt hivatottak szavatolni, hogy a regény alakjai és cselekménye kitaláltak és nem feleltethetők meg a valóságnak – hasonló nyilatkozatot egyébként maga Márai is jogi okokból volt kénytelen oda-illeszteni az *Egy polgár vallomásai* harmadik kiadásának elejére.¹⁵ Az 1988-as kiadás borítóján például Georg Hoefnagel 17. századi, Kassa látképét ábrázoló rézmetszete látható, a *Sereghajtókban* a két fivér, Péter és Tamás akkor érkeznek haza szülővárosukba, amikor ez éppen az anyaországhoz való „hazatérését” ünnepli (ismét egy olyan szituáció, amelynek megtalálható a nem-fikcionális párhuzama a *Kassai őrvjárásban*), többek közt azzal, hogy a világtótorony a visszaszerzett nemzeti trikolorót jelképezendő és nyilvánvalóan a magyar nemzeti színeket helyettesítendő kék-szürke-sárga fénycsóvát irányít a város egére. A város megszállásának ideje, amelyről a *Féltékenyek* második kötete, *Az idegenek* tudósít, szintén hasonló egyértelműséggel dekódolható (annak ellenére, hogy Márai kronológiai következetlenségei a pontos történelmi összehasonlítást nem teljesen teszik lehetővé):¹⁶

¹³ Vö. MÁRAI, *Egy polgár vallomásai*, 49.; ill. V., 207–213.

¹⁴ Vö. Wolfgang ISER, *A fiktív és az imaginárius*, ford. MOLNÁR Gábor Tamás, Osiris, Budapest, 2001, 42.

¹⁵ Vö. FISCHER Alajos – SARUSI KISS Béla, *A megsonkított vallomás*, ItK 2003, 545–580.

¹⁶ Részleteket lásd LŐRINCZY Huba, *Bűtű egy kultúráról*, Savaria, Szombathely, 1998, 113–114.

noha a megszállókat a szöveg végig kizárólag „idegenekként” említi, nyelvük jellemzése (az alezredes „sok mássalhangzóval káromkodott”; „Az idegenek legszívesebben csak mássalhangzókkal beszéltek” – III. 36., 46.), a Husz Jánosra emlékeztető szentjükre tett utalás,¹⁷ vagy éppen az idegen címer leírása („egy nyolcpatás és szárnyas mesebeli állat” – III., 53.) nyilvánvalóan arra a fiatal csehszlovák államra vonatkoztathatók, amelynek Kassa 1920 és 1938 között a részét alkotta. A *Sereghajtók* utolsó fejezeteinek egyikében, amely tulajdonképpen Ábelnek, a *Zendülők* (egyik) főhősének naplóját iktatja be a Garrenek családtörténetébe – úgy is lehetne fogalmazni tehát, hogy nem sokkal az egész ciklus lezárulása előtt –, az lepleződik le, kissé prousti manírban, hogy valójában az a Garren Péter lehet az egész mű elbeszélője, aki már korábban is, a ciklus több helyén tartósan magához ragadta a narrátor szerepkörét (különösen a *Sértődöttek* első két részében) és akit a fokalizáció alakítása is a történet legfontosabb közvetítőjévé tett: Ábel naplója igencsak kritikus hangon utal arra a két könyvre, amelyeket állítólag Péter a városról írt és amelyek „külföldön”, illetve – legalábbis „a mi városlakóink számára” (hiszen „minden külföldi nyelven van a mi városlakóink számára, minden, amit nem a város falai között írtak és beszéltek, akkor is, ha közkeletű szóval az anyanyelven írtak valamit!” – V., 260.) – „külföldi nyelven” jelentek meg. Az, ahogyan Ábel a cselekmény csak látszólag eltorzított referencialitását jellemzi (pl. az idegen hangzású neveket, amelyeket Péter – és Márai is – előszeretettel használ), illetve ahogyan beszámol e könyvek fogadtatásáról azon néhány városi körében, akik elolvasták őket („mind igaz volt, s mégsem igaz”, hiszen bár „az a néhány ember, aki olvasta az idősebb Garren hevenyészett írásait, rögtön ráismert az eredeti alakokra”, mégsem „tudhat meg egy külföldi semmi valóságosat a Garren fiú könyveiből a városról” – V., 260.), lényegében olvasható Márai fikcionalizációs stratégiájának egy lehetséges önleírásaként is.

Innen nézve tehát egyfelől valóban egyfajta kódolt referencialitásról van szó, amely Garren Péter fiktív regényei esetében csak a város lakói számára, Márai valóságos regényciklusának vonatkozásában pedig egy geográfiaileg és történetileg meghatározott kontextus ismeretében válik megfejthetővé. A regény ezen önreflexivitása bizonyos értelemben Márainak a polgárváros „zárt életformáival” kapcsolatos fejtegetéseit is visszatükrözi:¹⁸ a számtalan kínáló párhuzam közül például Garren Péter és az orvos Lacta közötti utolsó nagy párbeszédre lehetne hivatkozni, ahol utóbbi azon vélekedésnek ad hangot, miszerint ebbe a városba

¹⁷ „S volt egy szentjük, kinek névünnepeét különös buzgalommal ülték meg minden évben, egy »szent« – (természetesen csak az ő fogalmaik szerint az, neveltséges és idomtalan szent, aki soha nem ment a mennybe, de itt a földön, néhány száz év előtt, lázított az úri emberek ellen, s ezért később forró gyantában megfőzték)”. (III., 60.)

¹⁸ Uő., *Kassai őrtjártat*, 86.

képtelenség „büntetlenül bevándorolni”: „Ez a mi városunk más: ide nem lehetett soha büntetlenül bevándorolni. A nők, kiket férjeik idegenből hoztak ide, életük végéig úgy járkáltak a szobákban és a városban, mint aki nem tudja pontosan, melyik szekrény tetején állanak a befőttesüvegek a szederkompóttal, miért nevetnek bizonyos kötőszavak hangsúlyozása pillanatában az őslakók, s milyen panaszokra tud orvosságot a székesegyházban a csodatevő helyi szent.” (V., 334.). Hogy ez a mondat, amely bizonyos értelemben a regény legfontosabb ideológiai rétegeinek egyikét érinti, Lacta szájából hangzik el, aligha teljesen véletlen. Láthatólag ugyanis ő az a polgárok közül, aki a legmélyebb ismeretekkel bír a városról. Amikor a Garrenek apja megbetegszik (ez a város „idegenek” általi megszállásával párhuzamosan következik be, sajátos történések kíséretében: egy rémisztő kőalak zuhan le a katedrális tornyáról, a régebbi épületek hirtelen süllyedni kezdenek stb.),¹⁹ három különböző orvos lát neki a kezelésének, akik között abban mutatkozik meg Lacta fölénye a két kollégával (egy fővárosi tekintéllyel, illetve egy módszertudatos és technológiahívő fiatalabb orvossal) szemben, hogy ő voltaképpen egyáltalán nem tesz semmit. Lacta, aki „egy pillanatig sem hitte, hogy bárkit is meg tud gyógyítani” (III., 140.), azzal az előnnyel rendelkezik, hogy – mint „a város házi-orvosa” (III., 144.) – jól ismeri a várost, illetve „a város szerkezetét” (III., 142.). Az ő szemében a város organikus rendszerként, mi több, valójában egyetlen testként („szervezetként”, „öreg, inas testként” stb., vö. V., 327., 339.) jelenik meg, s innen nézve igencsak konzekvens módon az apa betegségét és gyógyíthatatlanságát a város megszállásából kiindulva magyarázza. Valószínűleg némi túlzás volna Lacta tudását, amelyet *A Garrenek műve* – akárcsak a város öreg püspökéét, aki viszont mintegy a város „lelkéért” felelős és akit Garren Péter közvetlenül a Lactával való utolsó találkozására előtt szintén felkeres – legtöbbször valamiféle „tacit knowledge”-ként ábrázol (és – ami egyébként Márai regényalakjainak legmélyebbnek mutatott felismeréseiről általában is elmondható – éppen ezért nemigen juttat konkrét körvonalakhoz), a különböző alakok nézőpontja fölé rendelni, ám a város mint organizmus vagy a város mint eleven/beteg test konceptuális metaforája (sőt bizonyos esetekben szó szerinti azonosítása) jónéhány helyen az auktoriális narrációban, illetve úgyszintén Péter nyelvében is tetten érhető, legnyilvánvalóbb módon *Az idegenek*ben, amely a város megszállását valamiféle fertőzőszéként vagy terjedő kórként ábrázolja (pl.: „A tudat, hogy kapcsás lábakkal ott ténferegnek a város szobáiban, befeküsznek az ágyakba, esznek a régi szilkékből, lefeküsznek a régi leányokkal és asszonyokkal, isznak az ártézi kútból, s valahogy mindenbe belenyúlnak, belelehelnek, mindent megtapogatnak, s testiségük nyomát

¹⁹ A család és a város életének párhuzamosságára *A féltékenyek* két kötetének kortárs recepciójában is nagy hangsúly került, pl. Szerb Antalnál: lásd Szerb Antal, *A féltékenyek*, Nyugat 1937/6., 439.

beletörlik a városba, e gyalázat tudata olyan védekezésre készítette a várost, mint-ha betegség tört volna ki a környéken és a külső kerületekben, s az idegenek terjesztik a nyavalya csíráit; otthon főzni kell a vizet, tanácsos minduntalan kezet mosni” stb. – III., 50.). Még ha a történeti referencialitás fikcionalizálása esetleg biztosítékul szolgálna is arra nézvést, hogy – amit Rónay László meglehetősen jóindulattal ismer el a regénynek – az idegenek ábrázolása ne hasson „bántóan”,²⁰ a biológiai metafora kiterjesztése még ez esetben is igencsak rigid idegenségfogalmat közvetít. A megszállókat a regény „alacsonyrendűnek” (III., 29.) nevezi, a város lakóit „vándorcirkuszra” emlékeztetik (III., 79.), mi több, egyenesen rossz szagot árasztanak („Egyáltalán, rossz szaguk volt.” – III., 47.). Az idegenek „idegensége” (elég csupán nyelvük „recsegő” mássalhangzóira, esetlen franciakiejtésükre [III., 39–40.] gondolni, amelyekben a városiak számára beszédük tulajdonképpeni „üzenete” azonosítható) szenzuális felszínként, érzeki, testi úton válik felfoghatóvá (ez egyébként már az első kötetről is megállapítható, ahol – amint azt Poszler György megfigyelte²¹ – az ellenséges felnőttvilág zárt terei, illetve a világháborús évek pusztulásra emlékeztető atmoszférája az ifjú „zendülők” észlelésében idegen, undorító szagok formájában adnak hírt magukról).

Itt persze egyből meg kell jegyezni azt is, hogy egyfelől, a regény narratív struktúrája aligha teszi lehetővé ennek az idegenségfogalomnak az egyértelmű hozzárendelését valamely meghatározott perspektívához: az idegenség fent jellemzett észlelései a legtöbb esetben valamelyik meghatározott regényszereplőnek vagy általában a városlakóknak (sőt olykor magának „a” városnak) tulajdoníthatók, narratív közvetítettségük a vonatkozó fejezetek nagy részében azonban olyasfajta elbeszélésmódon alapul, amely nem zárja ki az indirekt vagy szabad függő beszédet, ami azt jelenti, hogy nem igazán dönthető el, hogy a nem megszemélyesített elbeszélő a városiak egyikeként (vagyis mintegy *pars pro toto* a város nevében, egyben közvetlen, homodiegetikus tanúként) vagy éppen valamiféle neutrális narratív instanciaként szólal-e meg. Másfelől az sem téveszthető szem elől, hogy a város elidegenedését a regény nem kizárólag a megszállás átmeneti időszakára vezeti vissza, hanem – különösen a város „hazatérését” bemutató *Sértődöttek*ben – inkább valamiféle immanens folyamatként ábrázolja. A hazatérő Garren fiúk a félelemnek ugyanazon léggörét ismerik fel szülővárosukban, amelyet Garren Péter berlini beszámolója írt le a Hitler-uralom kezdeti fázisáról a ciklus ötödik kötetében, a *Jelvény és jelentés*ben, és a Lactával folytatott nagy beszélgetés után Péter arra az álláspontra jut, hogy az idegenség immár az ismerőst vagy a sajátot is

²⁰ RÓNAY László, *Márai Sándor*, Akadémiai, Budapest, 2005, 224. Ebben az összefüggésben Szegedy-Maszák is meghatározatlan jelentésről és „általános érvényű” üzenetről („kultúraépítő és megszálló ellentétéről”) beszél, vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Márai Sándor*, 156.

²¹ POSZLER György, *Halálos játékok – harmadik lázadás* = Uő., *Az eltévedt lovas nyomában*, 678.

átjárta: „a város [...] fél az ismerőstől, ami mindig félelmesebb, mint az idegen... pontosabban, mert érzi, hogy már az ismerős is idegen” (V., 352. – mint az korábban szóba került, az élet „legmélyebb tartalmát” Márai éppen az otthon ismerősségének egyértelműbb képzetében határozta meg). A város elidegenedése önmagától tehát szintén egyfajta (autoimmun) betegség, ami azt jelenti, hogy a város mint test alapvető metaforája ebben a tekintetben is ráépül a városábrázolás kódolt referencialitására.

Kassa fikcionalizálása *A Garrenek művében* eme vonatkozását tekintve valamiféle szimulált fikcionalitásként volna leírható, ami elsősorban azon alapulna, hogy a narratív ábrázolás a referenciálisan felfejthető városfikciót egy metaforikus topográfia (pl. éppen a testmetafora) révén megkettőzi és ezáltal olyan fiktív tereket hoz létre, amelyek ezen a ponton már ténylegesen kevésbé függenek Kassa városának történeti vagy geográfiai referenciájától. Találhatók példák arra is, hogy a fikció e két aspektusa (kódolt és szimulált fikcionalitás) szoros összefüggésben állnak egymással, különösen a *Zendülőkb*ben. Ez a regény, a ciklus voltaképpen nyitánya 1930-ban jelent meg először, amikor Máraiban még aligha született meg a regénysorozat koncepciója, éppen ezért csak utólag nevezte ki *Előhang*nak, ami természetesen bizonyos szövegszerű beavatkozásokat tett szükségessé.²² Az eredeti változathoz (amelynek címe még névelőt is tartalmazott: *A zendülőkb*) például hiányoznak még a Garren fivérek, akik később aztán a banda „levelező tagjaiként” és többnyire az események pusztá szemtanúiként tűnnek fel a történet átalakításában, ezen felül – ami most fontosabb – a cselekmény színhelye (bár – ellentétben a pontosan kijelölt időponttal – megnevezetlenül marad) ekkor még egészen egyértelműen azonosítható Kassával. A későbbi változatban a továbbra is névtelen város egy kis tengeröböllel gazdagodik (amivel a valóságos felvidéki város értelemszerűen nem rendelkezhetett), melyre aztán a ciklus későbbi kötetei is rendre hivatkoznak. Péter álmában szülővárosa, amely „felfoghatatlanul sokat fejlődött az utolsó húsz esztendőben, már van tengere” (II., 43.), egyfajta montázsként jelenik meg, amely Párizs, Bazel, Lyon, Heidelberg, valamint egy tengerparti város látképeinek részleteiből áll össze, míg *Az idegenek* nyitánya többek közt arról értesít, hogy a megszállók első csapatai a tengeren keresztül érték el a várost, amelyet a *Jelvény és jelentés* egy helyen például „egy kis félreeső tengerparti ország egyik városának” nevez (V., 138.), a *Sereghajók*ban pedig maguk a Garrenek is egy hadihajó fedélzetén (azon három egyikén, amellyel ez az ország összesen rendelkezett) érkeznek haza. Az ország kis tengerpartszakasza itt jelentéktelen, szánalmas geo-

²² Részletekért a ciklus felépüléséről, illetve a *Zendülőkb* tematikus súlypontjainak áthelyeződéséről a ciklus kontextusában lásd SZEGEDY-MASZÁK, *Márai Sándor*, 147–150.; UÓ., *Műfajok átértelmezése = „Este nyolckor születtem...”, szerk. LŐRINCZY Huba – CZETTER Ibolya, Bár, Szombathely, 2000, 39.*

gráfiai és politikai adottságként jelenik meg: az öblöt „családinak”, illetve többször is „vidékinek”, a tengert ezen a tájon „sekélynek” és „szegényesnek” írja le az elbeszélő. A város hazatérésével egyben helyreáll az ország és a tenger közötti kapcsolat is, de hamar kiderül, hogy ez a kapcsolat sem a városiak, sem maga az ország számára nem bírt soha különösen nagy jelentőséggel. Ezen a ponton ismét előlép az organikus városmetafora, még ha ezúttal inkább negatív módon is: Garren Péter és a város néhány régi polgára pontosan tudták, hogy „az országnak soha nem volt belső, igazi köze ehhez a parányi tengerparthoz, mely nem nőtt szervesen az ország izmos testéből, inkább csak úgy reáragadt egy történelmi napon, mint valamilyen szeszélyes kinövés, vizenyős vadhús”. (V., 198.)

Az öböl ezen ábrázolása vagy elhelyezése több lehetséges funkcióval is bír. Először is többé-kevésbé tekinthető, még ha nem is teljesen konkrét formájú, de meghatározott történeti vagy topográfiai utalásnak az egykori Magyar Királyságra, amely politikai értelemben valóban fennhatóságot gyakorolt egy kisebb tengerpartszakasz fölött, mely azonban státusától függetlenül soha nem volt igazán szerves része az anyaországnak. Másodikként a cselekmény helyszínének irrealizálását szolgálhatja, meggátolva ezzel megint csak e helyszín azonosítását Kassával. Harmadrészt lehetővé teszi egy topográfiailag ideális hármass felosztását a fiktív városnak (hegyek, völgy, tengeröböl), aminek elsősorban éppen a *Zendülőők*ben van jelentősége: a banda titkos szobája, amelyet egy vendégházban bérelnek és amely a cselekmény tragikus csúcspontjának, az áruló Ernő öngyilkosságának is helyszínéül szolgál, a város szélén, a hegyekben, az otthonok és lakóházak, valamint a városi élet nyilvános helyei az óvárosban, a völgyben találhatóak, a tengerre való kilátás pedig minduntalan a polgár város rendre igen zártnak mutatott világának túloldalát, „másikát” szignalizálja, amihez persze hozzá kell fűzni, hogy – amint ezt Fried István meggyőzően bemutatta²³ – a tenger Márai műveiben ennél jóval sokrétűbb és jelentésben gazdagabb szimbolizációs funkciót hordoz. A táj ilyesfajta szimbolizálása mindenesetre majdhogynem félreérthetetlenül arra utasítja az olvasót, hogy a városi színhelyeket a referenciális kódolhatóságukon túl nyíltabban fikcionális kontextusokban is jelentéshez juttassa.

A polgár város jelentősége a *Zendülőők* cselekményében különösen a regénynek *A Garrenek művébe* való utólagos betagolása nyomán bontakozik ki.²⁴ A középpontban egy fiatalokból álló „banda” története áll, akik az (egy kivételtől eltekintve) a polgári apák világával szembeni lázadásukat titkolt teátrális játékokban valósítják meg, amelyek fő szabálya az, hogy öncélúak kell hogy maradjanak, ám érettségijük napján tudomásul kell venniük, hogy ezek a játékok egyáltalán nem voltak

²³ FRIED ISTVÁN, *Formiánál a tenger = Uő., Siker és félreértés között.*

²⁴ Vő. SZEGEDY-MASZÁK, *Műfajok átértelmezése.*

szabadok vagy öncélúak, hiszen – amit közvetlenül az áruló közreműködése tett lehetővé – éppen a felnőttek világa manipulálta vagy irányította őket. A fiatalok zendülése tehát a felnőttek, szorosabban véve az apák világa (messzebből nézve nyilván a város egész társadalma) ellen irányul, akik a szigorú értelemben 1918, azaz a háború utolsó évének májusában másfél nap alatt lejátszódó cselekmény időpontjában többségükben nincsenek otthon (az események végpontját többek közt az ezredes, a Prockauer fiúk apjának váratlan hazatéréséről érkező hír szignalizálja), másfelől azonban leírható a felnőtté válás halogatásának vagy elutasításának gesztusaként is – aligha véletlen, hogy a fiúk kétféle „rite de passage”-on is keresztülesnek, amelyek közül azonban végül egyik sem, illetve mindkettő csupán színpadiassá torzított vagy szimulált formában megy végbe: az érettségire egyfelől ugyan valóban sor kerül, ám ennek a közelgő nyári összeomlás előestéjén, azzal a kilátással, hogy a végzeteket néhány héten belül a háborús frontra küldhetik, nincs már igazán jelentősége, a banda szexuális beavatását másfelől egy groteszk színjáték és egy homoszexuális csábítási jelenet helyettesítik.

A banda akciói (többségükben szerepjátékok és lopások), amelyeket az elbeszélő visszatekintő perspektívából mutat be, egyetlen szabállyal rendelkeznek: nem szolgálhatnak semmilyen praktikus célt, és nem hozhatnak nyereséget (pl. Béla, a fűszerárus fia a család bolti kasszájából lopott pénzt haszontalan dolgokra költi, illetve olyan kereskedőktől vásárol belőlük árut, akik az apja üzleti partnerei). Ezek a cselekedetek, amelyek szerepét a regényben a recepció rendre az „action gratuit” Gide-féle fogalmával, illetve Cocteau 1929-ben megjelent *Les enfants terribles* című regényével hozta összefüggésbe,²⁵ mindazonáltal bizonyos változásokat eszközölnek mind a fiúk közvetlen polgári környezetében, mind a

²⁵ Noha Márai nem elképzelhetetlen alap nélkül hivatkozik 1946-os naplójában arra, hogy a *Zendülők* korábban íródott, mint a *Les enfants terribles* (MÁRAI Sándor, *A teljes napló 1946*, Helikon, Budapest, 2007, 53. [Napló, 3.]), lehetséges, hogy „rosszul emlékezett” (vö. SZEGEDY-MASZÁK, *Márai Sándor*, 151–152.). A két regény hasonlóságaira már a kortárs kritika is felhívta a figyelmet, vö. SÁRKÖZI György, *A zendülők*, Nyugat 1930/14., 142. (Sárközi utal továbbá Ernst Glaeser *Jahrgang 1902* című 1928-as regényére is, amely magyarul 1930-ban Bölöni György fordításában jelent meg, *A 902-esek* címmel). A *Zendülők* és Cocteau regénye közötti összehasonlításhoz lásd OLASZ Sándor, *Szövegek párbeszéde = Uő., A regény metamorfózisa*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1997.; ill. – kitekintéssel Musil *Törlefbére* – SZÁVAI János, *Vásott kölykök és egy kisebbrangú próféta = Uő., A kassai dóm*, Kalligram, Pozsony, 2008, 67. A *Zendülők* műfaj történeti vagy tematikus környezetében egyebek mellett Csáth *Anyagyilkosság* c. novelláját, Alain-Fournier *Le Grand Meaulnes*, Hesse *Demian*, Kosztolányi *Aranysárkány* (1925; többek között az érettségizőik majálisainak párhuzamára lehetne utalni!), Werfel *Der Abituriententag* (1928) című regényeire találni hivatkozásokat, a *Zendülők*nél később keletkezett művek közül Szerb Antal *Utazás és holdvilágát* (itt mindenekelőtt a fiatalok teátrális játékaiknak a regényben betöltött funkciói kínálóknak az összehasonlításra), Örfel István *A Flocsek bukása*, de akár Ottlik *Iskola a határon* című regényét is emlegették már. (FRIED, *Író esőköpenyben*, 17., 92.; POSZLER, *Halálos játékok...*, 674.; RÓNAY, *I. m.*, 10., 195.)

város fiktív topográfiájában. Az ellopott kincseket ugyanis, amelyek ezáltal elszakadnak a polgári otthonokban betöltött használati funkcióiktól, mintegy pusztá rekvizitumokként halmozzák fel először a fiúk ezáltal teljesen átrendeződő szobáiban, amelyek így maguk sem töltik be többé azon szerepüket, hogy az otthon(osság) tereiként szolgáljanak („Az otthonok használati tárgyai elindultak egyik lakásból a másikba, helyet cseréltek” – I., 80.) – ami egyébként többször is megismétlődik majd *A Garrenek műve* későbbi köteteiben, így például a *Féltékenyekben*, ahol az apa megbetegedésének hírére hazatérő Garren fiúk mint valamiféle „lettárban” néznek körül a szülőházukban, mi több, Garren Albert az apa üzletébe költözik be, amelyet olyan, esetenként igencsak oda és össze nem illő tárgyakkal rendez be, melyeket – ahogyan fogalmaz – a szülői házban „talált”. A „zendülők” később abba a titkos szobába (ismét egy lehetséges Cocteau-párhuzam) szállítják át a kincseket, amelyet a város fölött elhelyezkedő, mindentől távol eső és évek óta üresen álló, majdhogynem elhagyott vendégházban, a Furcsában bérelnek, e helyiség előnye abban áll, hogy maga a szoba szintén funkciótlan, hiszen lényegében lakhatatlan („– Gyönyörű – mondta a félkarú. – Itt már nem lehet lakni.” – I., 82.). Ez a rejtkehely (amelynek erkélyéről a tengerre is rálátni) egy „védett és területen kívüli helyiség” (I., 83., kiemelés tőlem),²⁶ ahol a fiatalok nemcsak saját külön háborújukat bonyolítják, „amely független a felnőttek háborújától” (I., 101.), hanem legnagyobb szorongásait is be tudják vallani egymásnak. Mégis, ahogyan ezzel a zendüléssel egy nagyon is valóságos háború áll szemben, úgy a „területen kívüli helyiségnek” is megtalálható a kontrasztja a regényben, méghozzá a zálogos, Havas lakásában, aki itt szintén elő fog adni egyfajta gyónást Ábelnek és Tibornak, és aki a legkülönbözőbb, egymásra halmozott (zálog)tárgyakat – amelyek tehát éppúgy mások tulajdonai voltak, mint Béla szerzeményei – ugyanolyan haszontalan állapotban és ugyanazon rendtelenségben, igaz, nem minden cél nélkül őrzi.²⁷ Hogy a fiúk végül a „másik” világ, a felnőttek világának áldozataivá lesznek, nem utolsósorban abból következik, hogy – ami inkább csak az elbeszélő, mintsem a banda tagjai számára tudatosul – éppen hogy nem ismerik fel a teátrális játékszabályoknak és annak az igazi valóságnak a hasonlóságait, „mely éppen olyan érthetetlen és valószínűtlen volt, mint az övék, éppen oly öntudatlan, s hazug is”. (I., 165.)

²⁶ *Az idegenekben* Áben a „felnőttek” világát hasonlítja az „idegenekéhez” (vö. III., 117.); a *Jelvény és jelentésben* Tamás lelkesedését ama vezérért, aki röviddel azelőtt került a hatalomra Berlinben, Péter „a felnőttek társadalma” elleni zendülésként írja le. (V., 128.)

²⁷ „A szobát különös tárgyakkal zsúfolták tele. Három csillár lógott a mennyezetről, de egyikben sem akadt égő. Hatalmas fényképezőgép állott háromlábú állványon a fal mellett; egy szekrény tetején ónkancsók tömege porosodott. Hétágú ezüst gyertyatartók kiállítása sorakozott egy asztalon, több zenélőóra lógott a falon, de a mutatók álltak.” (I., 214.)

A két világ közötti közlekedés, a határátlépések a regényben mintegy topografikusan nyomon követhetők vagy felvázolhatók. A banda éjjelente felfedező utakra indul a mellékutcákba és az elhagyott külvárosi kocsmákba (csak a nyilvánosházban nem merik betenni a lábukat: Tibor a bejáratnál visszafordul), az érettségi napján, amikor első alkalommal ülhethnek törvényes joggal a kávéházban, egyenesen csalódtok az új tapasztalattól – éles ellentétben azokkal az időskel, amikor még csak kívülről, az ablakon keresztül ismerték, illetve titokban, egy elfüggönyözött fülkében látogathatták. A belsőt és külsőt, nyilvános és privát terket elválasztó határvonalat a városról nyújtott leírásokban feltűnő gyakorisággal üveg-, azaz átlátszó felületek testesítik meg, vagyis teszik bizonyos értelemben láthatatlanná (üvegbura, ablakok, ajtók, kirakatok),²⁸ a nyilvános épületek bejárait például rendre (*A Garrenek műve* későbbi kötetében is) forgójátókként ábrázolja Márai. Ez az átláthatóság azonban egyáltalán nem jelenti azt, hogy a város mintegy feltárná titkait a banda számára, sőt inkább úgy tűnik, mintha éppen a „másik” világ idegenségét vagy egyenesen átláthatatlanságát hangsúlyozná. A frissen érettségizett Ábel számára a szülői háztól való elidegenedése az „üvegház” „őserdővé” való átváltozásaként jelenik meg (I., 28.); Tibor úgy érzi magát a bandában, mint egy üvegburában, „amely alatt el tudnak rejtőzködni, s az üvegen át keserves fintorral bámulni a másik világra” (I., 98.); amikor a színész, Volpay Amadé (akinek neve aligha teljesen véletlenül emlékeztet Aba Amadééra, a 14. században Kassa polgári városára támadó kiskirályéra)²⁹ a bandát a következőkkel terhes éjjelen a színház immár kiürült épületébe vezeti, mindenhol átláthatatlan, tejüveg ablakos ajtóba ütköznek stb. Az első alkalommal, amikor a „zendülők” egyszerre találkoznak azzal a két felnőttel, akik a játékaikat a halálos komolysáig fogják majd manipulálni, a társalgást az áthatolhatatlan tekintetek sajátságos összjátéka kíséri: a színész mintha „üvegszemekkel” mosolyogna, miközben Havas szeme „eltűnt a dagadt szemhéjak mögött” (I., 65.) – a másik oldalról Béla „halszemekkel” bámul vissza, Tibor dörzsöli a szemét.

A regény azon szereplői akik valóban ismerik a várost, a félelmetes hatalmú apák: Ábel egyik képzelgésében az apa túldimenzionált arca mint valamiféle közeli filmfelvételen jelenik meg, „s mond valamit, az egész életet egyetlen szóval megmagyarázza”, ez a kép a város szintén filmszerű megjelenítésében lel párhuzamra: „Így válik elő néha egy város a sötétből, dereng, egyre világosabban, min-

²⁸ Az üvegmotívumhoz lásd továbbá: a Garrenek apja egy „üvegkretrecben” ült az üzletében (V., 220.), az „idegenek” szimbolikus épületeként rendre egy „üvegház” (egy modern áruház) kerül említésre, amelyet éppen a dómmal szemben építettek fel. A *Kassai őrvjárásban* Márai azt írja a kassai könyvkereskedés kirakatáról, hogy „ezek a vidéki könyveskirakatok az emberi lélek végtelenjét tükrözték”. (MÁRAI, *Kassai őrvjárás*, 100.)

²⁹ Ez a történelmi alapja Márai *A kassai polgárok* című színjátékának (1942) is, ahol a zsarnok az Ómodé névváltozatra hallgat.

den falevelet látni, a házak kapui felnyílnak, emberek lépnek az utcára és beszélni kezdenek” (I., 20–21.). A cipész Zakarka, Ernő apja, aki magát „kisebb rangú prófétának” nevezi és biblikus ízű jóvendöléseket ad elő a város „megtisztulásáról”, a háborúban azonban hóhérként tevékenykedett, „meglepő dolgokat tudott a városról. Odújából csak ritkán mozdult ki, s mintha láthatatlan hírvivők tudósítanak, egy-egy szóval elárulta, hogy mindent számon tart” (I., 39.).³⁰ Az apák nagy része (s velük a város értelmezése fölötti hatalom) távol van, a háború okán, amely a várost magát ugyan többé-kevésbé megkímélte, narratív bemutatásából azonban mégsem hagyható ki: a város valamiféle élőhalottként tölti a háborús napokat, bebábozódva vagy mumifikálódva, akárcsak egy harcterről elszállított sérült („A város mintegy pólyába és gyolcsba ágyazottan pihent a csöndben” – I., 49.) vagy egy károsodott organizmus, amely a távoli háború (mely „hajszálcsovenken keresztül szivárgott át”) kihatásaitól mintegy megmérgezve vegetál.

Két olyan hosszabb, egybefüggő részlet található a *Zendülők* szövegében, amelyek magát a várost állítják a középpontba. A *Fametszet* című rövid fejezet (az eredeti, és másként tagolt változatból ez a cím hiányzik), amely mintegy megszakítja a cselekmény bemutatását, bedekker stílusú városleírásként kezdődik, noha a cím persze inkább valamiféle ekphrasztikus képleírásra enged következtetni, amit leginkább Hoefnagel Kassa-ábrázolására vonatkozó utalásnak lehetne tekinteni, ez a városkép mindesetre modern városképi elemekkel (pályaudvar, villamosok stb.) kombinálódik. Ez a leírás – amely (a szöveg későbbi változatában) utal a fiktív város kicsiny tengeröblére is – először felvázolja a város földrajzi fekvését, illetve a szerkezetét, nem sokkal ezt követően azonban egy jóval közelebbi nézőpontba, méghozzá a tanú perspektívájába vált át (beszámol például bizonyos híresztelésekről is), és ez közvetíti a város háborús időktől befolyásolt mindennapjainak ábrázolását is. A város „üdüllőállomásként” szolgál, most azonban nem a pihenni vágyók, hanem a végtelen hosszúságú katonai vonatszerelvények úti céljaként, amelyek a város pályaudvarán tartanak megállót, nem utolsósorban azért, hogy az elesett katonák holttesteitől megszabaduljanak: „ez itt az üdüllőállomás, a vagonok ajtaját egy órára felnyitják, belülről karbolszag és jodoformszag árad, s igen nagy csend. Ez a szag behatol a városba is, a pályaudvar környékén különösen maró. Nagy vödörben mész áll a pályaudvaron; megesisik, hogy egyes vagonokból ki kell emelni az utasokat és mésszel hinteni a tetemeket. De ez már negyedik éve tart, s a város megszokta.” (I., 68.) A várost bemutató részvétlen hang itt a háború borzalmas üzemét tehát a turizmuséval („utasokat” a „tetemekkel”) kombinálja, míg az ezt követő bekezdések elsősorban arról tudósítanak, hogyan boldogult a város (amely tehát, mint az ismét megerősítést nyer, „megszokta a háborút” – I., 69.)

³⁰ A figura bibliai kontextusához lásd SZÁVAI, I. m., 78–80.

ezzel a hadiállapottal, továbbá arról is, hogy miként a háborús évek, úgy a város épp az imént rögzített ekphrasztikus képe is csakhamar el fog eltűnni lakóinak emlékezetéből („A szülőváros pedig nem templomtorony és nem tér szökőkúttal, s virágzó kereskedelem és ipar; a szülőváros egy kapualj, ahol először gondoltál valamire, egy pad, amelyen ültél és nem értettél valamit, pillanat a folyóvíz alatt, amikor valamilyen régi létezés emlékébe szédültél vissza” stb.; I., 70.).

A második városleírás közvetlenül az éjszakai színházi jelenet előtt található: a fiúk a kávéház forgóajtáján keresztül kilépnek az utcára és némi, parkbeli vizelés okán beiktatott megszakítással keresztülmennek a belváros főterén. Ennek a jelenetnek az elbeszélése lényegében a teret körülvevő épületek leírásává szélesedik ki, amelyeket az ábrázolás az éjszakai hold megvilágításában és emberektől üres környezetben láttat. Ez a megvilágítás sajátos, ám meghatározott módon torzítja el a házak látványát, amennyiben metaforikusan oszladozó testekhez, hullákhoz hasonlítja őket: „Néhány tömpe és hasas barokk ház fehéren felpuffadt az édeskés csillogásban” (I., 147.). Ez a világítástechnika („A tavaszi holdnak az a sajátosága, hogy a tárgyakat, melyekre fénye esik, felpuffasztja. A tárgyak, a házak, egész teretek és városok teleszívják magukat a tavaszi holdfényvel s megdagadnak, mint az emberi tetemek a vízben.”; I., 150.) igencsak elidegeníti a jól ismert városi színhelyeket és az elbeszélő mellékel is egy viszonylag részletes leírását a hasonlat másik oldaláról: a holttestek („érkező idegenek”, akiknek neve másnap a helyi újságban lesz majd megtalálható, amennyiben „a nyakukról lekapcsolt [...] halálcédula” még olvasható) a távolból, a tenger felé vezető vízi úton jönnek a városba: „Sokan voltak s nem éppen fiatalok. Lábféjük és hasuk kiállt a vízből, fejük kissé a víztükör alatt pihent, sebek hasadtak testükön, a fejen és a mellen.” (I., 150.) A folyó tehát, amely „hullaszállításait lehetőleg éjszaka végezte a város területén át”, mintegy létrehozta a kapcsolatot a város és a háború helyszínei között, és ez a kapcsolat láthatólag nemcsak a város organizmusát, hanem narratív megjelenítését is mérgezi. Elmondható ez a város peremkerületeiről (a Furcsában rendezendő és majd tragikusan végződő majális felé vezető út egy kiadós vihar után „feldagadt szántóföldeken” keresztül vezet – I., 239.), valamint a házak belső tereiről is: a városi könyvtár ugyancsak a hold fénye által megvilágított nagy termében patkányok „lakmároztak” (a szomszédban a rosszul alvó püspök eközben Brehm könyvét, *Az állatok világát* lapozgatja), a halászok sikátorában ugyanez a fény nemcsak az alvó mészáros és lányai testét, hanem állati tetemeket is láthatóvá tesz, például egy birkafejet, amelyből még csöpög a vér, míg az ugyancsak álmatlan öreg ügyvéd dolgozószobájában a falakon lógó lepkegyűjtemény kerül a fókuszba.

Van bizonyos jelentősége annak, hogy a felpuffadt testek imént tárgyalt metaforája a regény szélesebb kontextusát tekintve nem kizárólag élettelen, hanem nagyon is eleven testek képi síkjára épül fel, méghozzá elsősorban a színész, illetve

a zálogos fizikai megjelenésére mutat vissza. Mindkettő igencsak testes: a színészt mint „elhízott, hasas és tokás embert” mutatja be az elbeszélő, aki hasát fűzőbe préseli és „húsos ujján” két gyűrűt hord (I., 47–48.), tokája kékesfehér árnyalatban játszik, míg „homloka viaszosan fénylett”, továbbá „porcelánszerű volt” (I., 63.), Havas, a mértéktelen húsevő pedig százharminc kilót nyom (I., 62.), Ernő „kövér disznónak” nevezi (I., 62.), szintén fűzőt hord, „a homloka zsíros csöppekkel fénylett”, továbbá – mint az két helyen is olvasható a regényben – „szeme eltűnik a zsírgyűrűk között” (I., 59., 210.). Egyedül ez a két figura lesz tanúja a banda jelmezes éjszakai színházának (a maszkszerű arcú Volpay mint organizátor és mint a voltaképpeni „rendező”, Havas mint elrejtőző – a fenti leírás alapján kétszeresen is elrejtőző, hiszen láthatatlan tekintetű – megfigyelő). Hozzávéve ehhez azt, hogy a holdfény által eltorzított városi park, amúgy az egyik legismerősebb hely a fiúk számára, ezen az estén „a gyermekkor színpadias díszleteként” jelenik meg („Ez a néhány ház körös-körül, meglakkozva a sárga fényvel, ez volt a gyermekkor színpadias díszlete. Minden házról tudták, ki lakik benne, tudták, az ablakok mögött ki alszik.” – I., 148.), ezen a ponton az a kettős következtetés kínálkozik, hogy egyrészt ez a teatralitás a regényben nemcsak az olyan belső terekre korlátozódik, mint az éjszakai színház tényleges színpada, a banda rejtekhelye a Furcsában vagy éppen a kávéház függönnyel leválasztott fülkéje (Amadé itt a fejét a függöny szárnyai között bedugó sűgő értesíti arról, hogy a színház épülete immár a rendelkezésükre áll), hanem lényegében az egész cselekményre kiterjed, valamint, másrészt, hogy ez a mindent átható teatralitás a regényben valamiféle általános bomlás vagy pusztulás konnotációjával jár együtt.³¹

Hogy a teatralitás ennél általánosabb értelemben is a regény, sőt voltaképpen az egész ciklus meghatározó kódjai közé tartozik, lényegében *A Garrenek műve* cselekményének minden rétegét tekintve alátámasztható. A *Zendülők* hősei között nincs olyan, akinek megjelenítését ne hatná át valamilyen módon a színpadiasság: Amadé szüntelenül szerepet játszik, a színpadon kívül is, Havas beszédmódjának tettett udvariassága imitáció vagy paródia hatását kelti, a banda lázadása rendre szerepjátékokban ölt formát, és amikor Ernő nem sokkal öngyilkosságát megelőzően kifejezésre juttatja a barátaival szemben táplált, addig jobbra elfojtott gyűlöletét, ennek magyarázatául többek között arra hivatkozik, hogy képtelen volt átsajátítani vagy utánozni azok polgári viselkedését. („A mozdulataidat gyűlölttem, nézétedet, a módot, ahogy felálltál és leültél. Nem igaz, hogy meg lehet

³¹ A teatralitásról a regényben lásd OLASZ, *I. m.*, 67–68. A *Zendülők* (*Die jungen Rebellen*, ford. ZELTNER Ernő, Piper, München, 2001.) németországi kritikai fogadtatásában egyébként éppen a színpadiasság eme központi szerepére esett az egyik legfőbb hangsúly, vö. GYURÁCS Annamária, *Üveg-házból őserdőbe = Posztumusz reneszánsz*, szerk. BERNÁTH Árpád – BOMBITZ Attila, Grimm, Szeged, 2005, 153–154.

tanulni.” – I., 244.)³² A teatralitás *A Garrenek műve* későbbi köteteiben is közép-pontban marad, amint arról többek között Péternek a berlini Sportpalastban rendezett pártgyűlésről nyújtott részletes beszámolója tanúskodhat, vagy akár az a többször megismételt megfigyelése is, miszerint a „félelem” korában az emberek jelmezekbe „menekülnek” („az én számomra talán az írás volt a jelmez”, teszi hozzá ehhez egy helyen, lásd V., 381.). A színház maga, az egész ciklus kontextusára vonatkoztatva, tulajdonképpen a központi színhelynek tekinthető, hiszen valamiféle „tethelyként” folyamatosan a *Zendülők* következménnyel terhes éjszákjára emlékeztet, továbbá azáltal is, hogy a város történetének különböző időrétegeit kapcsolja össze és ezáltal mintegy a város emlékezetét testesíti meg.³³ Már a főtér fentebb tárgyalt leírásában említést nyer, hogy „a régi város tele volt patkányokkal” (I., 149.), aminek okán egyszer egy patkányűzött hívtak a városba a nyilvános épületek fertőtlenítésére, mely akció nyomán döglött patkányok százai heverték a színpadon, a nézőtér soraiban és a páholyokban is. A színházi jelenetben a fiúk a színpad felől nézve azonosítják be a családjaik által előfizetett páholyokat, vagyis mondhatni a polgári mindennapokban betöltött pozíciójukat az üres nézőtéren. Az egész ciklus fináléjában aztán Garren Péter ugyanerre a színpadra tér vissza, közvetlenül az esti előadás kezdete előtt. Itt találkozik Amadéval, aki immár csak ügyelőként szolgálja a színházat, majd arra is alkalma nyílik, hogy még az előadás megkezdése előtt a függönyrés képezte kémlelőnyíláson keresztül szemügyre vegye az ezúttal megtöltött nézőtéri sorokat, a városlakók jól ismert arcait vizontlátva. A színházi tér ilyen fordított megjelenítésében (a színpad nézőtérré válik és viszont) semelyik pozíció vagy helyszín nem kerülheti el a teatralizálódást, ami így aztán természetesen kiterjed az egész történetre visszautaló ön-reflexív utalásra is a *Sereghajtók* Amadé szájába adott zárómondatában („Kezdődik az előadás” – V., 381.). Hogy a színház ily módon az emlékezés kitüntetett helyeként színészeket, polgárokat és döglött patkányokat kapcsol össze mintegy topográfiailag egymással, visszaigazolja az éjszakai főtér *Zendülők*ben nyújtott leírásának központi jelentőségét, hiszen ez jelölte ki a halált vagy a testi pusztulást a teátrális ábrázolás voltaképpen kódjaként. Nem feledve, hogy a város ábrázolása *A Garrenek műve* későbbi köteteiben, mint az korábban látható volt, elsősorban a város/organizmus, illetve város–test metaforákra alapul, ezen a ponton aligha kerülhető el a következtetés, miszerint ez a metafora vagy ez a megjelenítési stratégia már a *Zendülők*ben, tehát mintegy eleve a kezdeteknél igencsak kérdéses

³² Lásd ezzel szemben nem sokkal később Bélát, a kereskedő fiát, az étkezési illemről: „– Azt meg lehet tanulni – mondta felháborodottan Béla.” (I., 245.)

³³ A „tethelyről” mint a kulturális emlékezet egyik, a romantikából eredeztethető térbeli változatáról lásd Aleida ASSMANN, *Das Gedächtnis der Orte*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1994, különszám, főleg 28–29.

érvényűnek mutatkozik, mintha tehát az elbeszélés teatralitása eleve aláásná azt az ábrázolásmódot, amelyet alkalmaz.

Garren Péter elhatározása, hogy könyveket ír családjá, illetve polgári szülővárosa történetéről, innen nézve igencsak kockázatos vállalkozás. A polgári létforma és a művészet mind Máraival kapcsolatban, mind maga Márai által is gyakran tárgyalt ellentmondása, melynek alapmintája egyértelműen Thomas Mann-nál található meg, ebben az összefüggésben ugyanis az ábrázolás problémájaként jelenik meg: a Garrennek polgári világa éppen a teatralizáló elbeszélésben vagy annak révén esik szét.³⁴ Ezen a ponton meghatározó jelentősége lehet a Garrennek „műve” és Péter műve (vagyis a könyvei) közötti ellentétnek, amelynek önreflexív jelentéspotenciálja aligha téveszthető szem elől. Péter munkáival ellentétben az apa műve (legyen az éppen a légkör, a városi életforma vagy a polgári stílus) nemigen fogható fel valamiféle művészi alkotásfolyamat produktumaként. Az apa, ez a mű nélküli művész ugyanis a szó szűkebb értelmében nem teremt semmit: üzlete (egy hangjegynyomda), melynek kirakatában egy szimbólumgyanús hárfá áll, amelyen senki sem játszik, lényegében nem folytat kereskedelmet, fennállását voltaképpen a város hitelezi. Amikor az idegenek megszállják a várost, az apa az ellenállás gesztusaként pusztán egy bált szervez, később tiltakozásként sajátos „művének” elpusztítását helyezi kilátásba (III., 71.). Ez az életforma vagy cselekvési mód (amelyre Lacta, az orvos szolgáltatja a másik jellegzetes példát, aki a várost mindenki másnál jobban ismeri és eleve nem hisz abban, hogy betegeit meg tudná gyógyítani) egyáltalán nem áll olyan távol attól, ami a fiatalok zendülésében valósul meg – mindkettő a reális cselekedetek teatralis imitációján (vagyis egyben ezek elutasításán) alapul. Azokban a nagy párbeszédekben, amelyeket Péter az egész ciklusban elszórva a számára mértékadó szereplőkkel folytat (pl. rejtélyes megbízójával, Emmánuellel, Bertennel, a Thomas Mann és Gerhart Hauptmann alakjaiból öszszegyűrt írófigurával vagy éppen Lactával), ismételten azt a tanácsot kapja, hogy ahelyett, hogy valamiképpen cselekvő módon avatkozzon közbe a polgári világ pusztulásának folyamatában, a megfigyelésre és a beszámolóra korlátozza magát. Ez a különbségtétel láthatólag éppen az ellentétét alkotja annak a majdhogynem tézisszerűen hangzó mondatnak, amellyel a *Zendülők* színházi jelenténeket tető-

³⁴ Lásd ehhez Mann számtalan idevonatkoztatható önkomentárjainak egyikét: „Und um in bescheidenere Sphäre zurückzukehren, zu Lübeck als Lebensform –, nun, so sprach ja heute vor Ihnen ein bürgerlicher Erzähler, der eigentlich sein Leben lang nur eine Geschichte erzählt: die Geschichte der Entbürgerlichung – aber nicht zum Bourgeois oder auch zum Marxisten, sondern zum Künstler, zur Ironie und Freiheit ausflug- und aufflugbereiter Kunst.” (Thomas MANN, *Lübeck als geistige Lebensform* = Uő., *Ein Appell an die Vernunft*, Fischer, Frankfurt am Main, 1994, 38.). Márai és Mann összehasonlításához ebben a vonatkozásban lásd RÓNAY, *I. m.*, 235–243.; FRIED István, *A siker valóban félreértés?* = Uő., *Siker és félreértés között*, 194–195.

pontján a színész – némi nietzschei (vagy itt inkább goethei?) felhanggal³⁵ – mintegy filozófiai alátámasztást nyújtva érvel a játékban való részvétel mellett. Itt, miután észreveszi, hogy Péter (az első változatban Ábel) a sугólyukba húzódott vissza („Nézni érdekesebb, mint csinálni – gondolta” [I., 172.]), kifejti, hogy „amíg csinál az ember valamit, ártatlan. A bűn ott kezdődik, ha kiállsz a körből és nézed” – miközben természetesen ő maga bújtatta el tettestársát, Havast valamiféle rejtett nézőként a páholyok egyikében. Ez az összefüggés arra enged következtetni, hogy a város polgárainak jó oka van arra, hogy megelégedjenek a stílusos életvezetéssel, a színpadias vagy szimulált akciókkal vagy éppen a megfigyeléssel.

Ez a következtetés természetesen csak a narratív ábrázolás mikéntjéből fakad, amelyen a hatóköre sem terjedhet túl, az elbeszélést magát ellenben aligha lehetne a pusztá megfigyelésre korlátozni, hiszen bizonyos értelemben maga is cselekvés vagy létrehozás – ez *A Garrenek művében* annál is inkább nyilvánvalóvá válik, hogy Péter a ciklus végén maga is elbeszélőként lepeződik le, ami – a polgár/művész-problematika háttere előtt – nyilván az alkotók oldalához sorolja. Azt, hogy az elbeszélés eme performatív ereje egy metanarratív szinten aligha integrálható teljesen abba a polgárságról alkotott vízióba, amelyet létrehívott, a szöveg számos összefüggésben szignalizálja. Csak egy ilyenre szorítkozva a Garren fivérek többször is (így pl. *Az idegenek* nyitányában) megismételt megfigyelésére lehetne hivatkozni, akik, miután visszatértek városukba, azt kénytelenek megállapítani, hogy a város „nem volt egészen pontosan a helyén” (III., 5.), ami amúgy éppen az apa pozíciójával alkot éles ellentétet, aki még a dóm előtt zajló, a szobor lezuhanását követő kaotikus tömegjelenetben sem mozdul el a helyéről (III., 157.). A város ilyen elmozdulása metaforikusan bizonyára a polgári lét folytonosságának megszakadására vonatkozik, egy inkább szó szerinti szinten viszont a topográfiai helymegjelölések változékonyságára utalhat, amint erről például az arra a „földrajzi tényre” tett hivatkozás tanúskodik, „hogy az öböl és a város elcsúszott a térképen és az időben, mely egy a történettel, hazatért valahová” (V., 213.). Nyilvánvaló, hogy – azon túl, hogy az államhatárok inkább politikai okokból bekövetkező vándorlására is céloz – ez a földrajzi tény igen pontos jellemzését nyújtja *A Garrenek műve* ábrázolásmódjának, közelebből éppen a város egy geográfiai fikcióban való elhelyezésének! Ez viszont egyben azt is jelenti, hogy a fikcionalizálás, a fikciós elbeszélés, amelyet a műben Garren Péter könyvei reprezentálnak, mintegy maga viszi véghez a polgárság világának azon eltorzítását, amelyet kárhozzat.

Míndez elmondható Márairól mint elbeszélőről is. Ebben az összefüggésben aligha volna értelme az elbeszélte világot egy vele szembeállított elbeszélésen kívüli

³⁵ Vö. pl. „Der Handelnde ist immer gewissenlos; es hat niemand Gewissen als der Betrachtende.” (Johann Wolfgang GOETHE, *Maximen und Reflexionen* [251.] = Uő., *Werke*, XII., Beck, München, 1981, 399.)

világ modelljére vonatkoztatni: sokkal inkább arról van szó, hogy az elbeszélés, performativitása ebben állna, maga hozza létre vagy jelzi a kettő különbségét, arról tehát, hogy úgy jeleníti meg a Garrenek világát (vagy művét), hogy e megjelenítés autenticitását maga az elbeszélés vonja kétségbe – amit egyébként a Márai nem-fikcionális szövegeivel vagy önéletrajzával való összevetés egészen nyilvánvalóvá tehetne, hiszen ez utóbbiak a polgár alakját jóval távolságtartóbb vagy ironikusabb megvilágításba helyezik, az idegenség fogalmát példának okért pedig nem alapozzák valamiféle organikus mintázatra, sőt inkább egyáltalán az individualitás létfeltételének állítják be. Hogy *A Garrenek művében* Márai a polgár ideáltípusának mint mű nélküli művésznek a megjelenítését implicit módon az ez ellen tiltakozó zendülőök ábrázolásában ismétli meg, a polgárvárost mint organikus szervezetet a leírás révén mintegy megmérgezi, az ábrázolás stratégiáját pedig teatralitásának láthatóvá tételével megkérdőjelezi – mindez felveti annak eshetőségét, hogy ez az ábrázolásmód – minden a szöveget helyenként átható pátosz ellenére is – nem veszi magát teljesen komolyan, sőt akár egyfajta paródiaként is felfogható volna. Szerb Antal, aki regényelméleti értekezésében a *Zendiülöket* „a legjobb magyar regények egyikének” nevezte,³⁶ mintha valami hasonló felismerésre jutott volna akkor, amikor *A féltékenyek* köteteiről írott recenziójában Márai arra tett kísérletét vélte felfedezni, hogy saját korából a mítoszt vagy a mítoszit csalogassa elő („ez a regény a legnagyobb kísérlet irodalmunkban a mai élet mítoszának megteremtésére”).³⁷ E felismerés mellé itt azt a megfontolást lehetne alternatívaként odaállítani, amely a polgárság eme hanyatlástörténetének a paródia módusza mentén való újraértelmezésére tenne javaslatot³⁸ (a Péterrel folytatott beszélgetés során Berten maga is idézi Goethét, pontosabban Mann Goethéjét a *Lotte in Weimar*ból, aki szerint „a kultúra paródia”, „dass Kultur Parodie ist”).³⁹ *A Garrenek műve* legalább a sejtés szintjén azt a belátást közvetíti, hogy egy kultúra önleírása vagy önábrázolása talán elkerülhetetlen módon egyben paródiaként valósul meg.

³⁶ SZERB Antal, *Hétköznapi és csodák* = Uő., *Gondolatok a könyvtárban*, Magvető, Budapest, 1981³, 509.

³⁷ SZERB, *A féltékenyek*, 441. Ehhez az értelmezési irányhoz lásd TAR Patrícia, *Mítosz és regénytechnika*, Szépliteratúrai Ajándék 1997/3–4., 64–76.

³⁸ Még akkor is, ha ez a bevett poétikai fogalomhasználat korlátaiba ütközne, amelynek értelmében a paródiának mindig egy másik szöveg kell, hogy a tárgya legyen (lásd pl. Linda HUTCHEON, *A Theory of Parody*, Methuen, New York – London, 1985, 32., ill. Gerard GENETTE, *Palimpseste*, ford. Wolfram BAYER – Dieter HORNING, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993, 40. A poétikai fogalomtörténet áttekintése során Genette ugyanakkor legalábbis számol annak lehetőségével, hogy egy szöveg „mondhatni állandóan önnön akaratlan pastiche-izálásának vagy parodizálásának küszöbén áll”, lásd Uő., 27.). *A Garrenek művében* a közvetlenül parodisztikus elemet a saját ábrázolásmód önreflexiójában lehetne felfedezni, pl. azokban a szereplőkben, akik a szöveg által hozzájuk rendelt polgári cselekvésmintákat mintegy pusztán szimulálják, vagy éppen – műfajelméletileg helytállóbban – a virtuális szövegekre, Garren Péter regényeire vonatkozó hivatkozásokban.

³⁹ Vö. V., 142.; Thomas MANN, *Lotte in Weimar*, Fischer, Frankfurt am Main, 1997, 257; lásd még LŐRINCZY, I. m., 125–126.

Közköltészet Vikár Béla népköltési gyűjteményében¹

A magyar szövegfolklorisztika eleddig² meglehetősen egyoldalúan, mondhatni értékén alul foglalkozott Vikár Béla népköltési gyűjteményével. Pedig Katona Imre már az 1979-es Vikár-émlékkülésen hangsúlyozta: Vikár „kéziratos hagyatéka nemzeti kincs, mely kiaknázatlanul hever és várja a jelentőségéhez méltó feldolgozást.”

E mellőzöttség kapcsán az embernek óhatatlanul Bessenyei György kétszáz évvel korábbi korholó szavai jutnak eszébe:

Ollybá venném, ha mondanád: egy nagy hegynek, melly arany kővel tele volna, hogy semmit nem ér, mivel nints bánya 's bányász benne. Mit tehet aról a drága hegy, ha kintseit belőle nem szedik...³

A Vikár-életmű megismertetését és kutatását szolgáló személyek és tettek sorában elsőként hadd említsem Sebő Ferencet, aki Vikár népzenei hagyatékáról írta doktori disszertációját,⁴ majd megszerkesztette azt a közel tízezer szöveget és sok száz fonográffelvételen őrzött dallamot tartalmazó DVD-ROM-ot,⁵ melyet a Hagyományok Háza adott ki. Jómagam szövegfolkloristaként vettem részt a DVD-ROM elkészítésében, melyet a Vikár-gyűjtemény kutatási forrásaként, a továbbfejlesztés igényével készítettünk a jövő etnomuzikológus, folklór- és iro-

¹ E dolgozat előadásként elhangzott az MTA Irodalomtudományi Intézetben 2010. június 9-én. A szerző közköltészeti kutatásait az OTKA 48440 sz. pályázata támogatta.

² Azaz a 2009 októberében megrendezett, Vikár Béla 150. születésnapját ünneplő akadémiai emlékülésig.

³ BESSENYEI György, *Magyarság = Uő., Programirások, vitairatok, elmékedések 1772–1790*, s. a. r. BIRÓ Ferenc, Argumentum–Akadémiai, Budapest, 2007, 427.

⁴ SEBŐ Ferenc, *Vikár Béla népzenei gyűjteménye*, Hagyományok Háza, Budapest, 2006.

⁵ *Vikár Béla népzenei és népköltési gyűjteménye*, szerk. SEBŐ Ferenc, szöveggond., jegyz., szómagy. KÜLLŐS Imola, Hagyományok Háza, Budapest, 2009.

dalomtörténet kutatói számára, azért hogy valamit törlesszünk a magyar folklórisztika e nyomasztó, immáron évszázados adósságából.

Előjáróban Vikár Béla gyűjtőmunkásságának folklórisztikai jelentőségét szeretném néhány mondatban összefoglalni.⁶

Vikár 1889-ben Finnországban, majd 1890-ben szülőföldjén, Somogyban kezdett el népköltészetet gyűjteni. Részint abból a célból, hogy a Kalevala rúnóinak fordítását a magyar népköltészet szókinccsével és stílusával tegye hitelessé, másrészt dalos kedvű édesanyja hatására, aki leveleiben egyre másra küldözgette a somogyi népdalokat a már Budapesten élő, Gyulai Pált, Greguss Ágostot és Budenz Józsefet hallgató egyetemista fiának. Vikár beépítette népdalgyűjteményébe édesanyja feljegyzéseit, ő maga azonban a kezdetektől a lehető legkorszerűbb módszerekkel, komoly nyelvészeti felkészültséggel és jó helyismerettel gyűjtött. Személyesen, a helyszínen, (tehát nem levelezők és önkéntes gyűjtők útján, mint 50 évvel korábban Erdélyi vagy Kriza tette), az élőbeszédet pontosan követő gyorsírással rögzítette a dalokat és meséket; nem válogatott a dallamok és szövegek eredete/műformája/előadója szerint, mint később (részben az ő hangrögzítési módszerét eltanulva) Bartók és Kodály. Így kerülhetett gyűjteményébe népi, félnépi és műdal (magyar nóta, városból falura került kuplé) régi, a 17–18. századra visszavezethető kéziratos vagy nyomtatott hagyomány, virrasztóban énekelt vallásos népének, folklorizálódott irodalmi vers (köztük szép számmal az 1848–49-es forradalom és szabadságharc költészete) stb. Adatközlői között a vidéki társadalom minden rétege és minden korosztálya képviselve volt: pásztorok, parasztok, mesteremberek, gyári munkások és sorkatonák, falusi tisztségviselők és értelmiségiek (egy-egy lelkész, postáskisasszony vagy tanító személyében), továbbá: iskolás gyerekek. Módszerét 1896-tól (Európában elsőként!) a hangrögzítésre alkalmas fonográfal egészítette ki, és gyűjtőútjairól, adatközlőiről fényképfelvételeket is készített vagy készíttetett.⁷ Vikár folklórgyűjteménye egyedülálló a tekintetben is, hogy (Moldva és Bukovina kivételével) szinte lefedi az egész magyar nyelvterületet, tehát alkalmas arra, hogy nagy tájaink regionális, ill. helyi folklórrepertoárját rekonstruáljuk.

Vikár Béla gyűjtőmunkájának folklórisztikánk szempontjából tehát a *komplex módszer* adja meg elsőrangú fontosságát, hiszen fonográfal és gyorsírással rögzítve hiteles metszetét hagyta ránk annak a történetileg sokrétű szóbeli és zenei hagyománynak, a népköltészetnek és a népnyelvnek, amely a 19. század utolsó évtizedé-

⁶ A témáról bővebben lásd KÜLLÖS Imola, *Vikár Béla gyűjtéseinek szövegfolklórisztikai jelentősége*, Néprajzi Hírek (38) 2009/4., 20–35.

⁷ Szociófotó hitelességű felvételeit a nemrégiben kiadott DVD-ROM-on bárki megtekintheti. Néhány felvétele az életműve előtt tisztelgő, Pávai István által rendezett kiállítás tablóin is látható volt a Hagományok Házában 2009-ben.

ben egészen 1910-ig a vidéki társadalomban élt. Magyarázó jegyzeteiből, illetve adatközlői közbevetett megjegyzéseiből jól rekonstruálható a tájnyelv és a helyi dialektust érzékeltető köznyelv. Vikár több helyütt komoly tájszójegyzéket is készített gyűjtéskor, ezeket és az általam készített szómagyarázásokat is közzétettük a már említett DVD-ROM-on.

Vikár Bélának nemcsak korszerű gyűjtési és lejegyzési módszerét, hanem tanulmányaiban⁸ kifejtett folklórelméleti elgondolásait is értékesnek és megiszívlendőnek tartom.

Azt az 1905-ben írt tanulmányát például,⁹ amelyben a *nótafa* és *nótabokor*, a helyi repertoár kialakítóinak és első hagyományozóinak, csiszolóinak fogalmát fejtegette. Ugyanitt a *közösségi kontrollról* is írt, mely a helyi változatok (verziók) kialakulásakor és megszilárdulásakor játszik nagy szerepet. Elgondolása tulajdonképpen párhuzamba állítható azzal a gyakorlattal, amely a Csörsz Rumen Istvánnal közösen szerkesztett 18. századi közköltészeti köteteinkben¹⁰ megjelenik. Egy-egy nagyobb közköltési műfajcsoporton belül szövegtípusokat, a típusokon belül a változatokból kiformalódó szövegcsaládokat különítettünk el, és sokat morfondíroztunk azon, hogyan lehetne egy-egy típus vagy szövegcsalád elterjedési térképét a lokalizálható kéziratok énekeskönyvek alapján megrajzolni. (Természetesen mi a saját anyagunk természetes elrendeződése és nem előzetes Vikár-tanulmányok alapján választottunk hozzá hasonló megoldást.)

Erdélyi János után Vikár írta a legtöbb összehasonlító jellegű fejtegetést a népköltészet (kontra műköltészet) stílusáról, poétikai sajátosságairól, pl. a *párhuzamosság* (*paralelizmus*) jelenségéről. Tisztában volt a magyar szöveges folklór (elsősorban a népdalok és a proverbiumok) nyelv- és művelődéstörténeti jelentőségével, (amit Ortutay Gyula „élő kövület”-nek vagy „zárvány-jelleg”-nek nevezett a folklórban), s ezeket boncolgatta a Magyar Nyelvőrben megjelent írásaiban. Amikor a népköltészet *variációs* problémáit, vagy a gyermekdalokban és a regősénekekben tapasztalható *analógiás hatások* nyomán létrejött nyelvi jelenségek és szövegváltozatok elemzéseit olvassuk, óhatatlanul Ortutay akadémiai székfoglalójának¹¹ címadó fogalmai, a *variáns*, *invariáns*, *affinitás* jutnak az ember eszébe. Kedvelt témája volt

⁸ Vikár sokrétű munkásságáról lásd *Vikár Béla-bibliográfia*, összeáll., szerk. TERBŐCS Attila Budapest, 1999. (*Budapesti Finnugor Füzetek*, 13.)

⁹ VIKÁR Béla, *A magyar népköltésről = A magyar népköltés remekei*, I., Budapest, 1906, V–XXXVIII.

¹⁰ *Közköltészet*, 1., *Mulattatók*, s. a. r. KÜLLŐS Imola, munkatárs CSÖRSZ Rumen István, Balassi, Budapest, 2000. (*Régi Magyar Költők Tára XVIII. század*, 4.) [A továbbiakban: RMKT XVIII/4.]; *Közköltészet*, 2., *Társasági és lakodalmi költészet*, s. a. r. CSÖRSZ Rumen István – KÜLLŐS Imola, Universitas, Budapest, 2006. (*Régi Magyar Költők Tára XVIII. század*, 8.) [A továbbiakban: RMKT XVIII/8.] Most dolgozunk a 3. kötetten, amely a *Társadalmi élet költészete* munkacímét viseli.

¹¹ Vö. ORTUTAY Gyula, *Variáns, invariáns, affinitás. A szájhagyományozó műveltség törvényszerűségei*, Az MTA I. Osztályának Közleményei (9) 1959/3–4., 195–238.

Petőfi és Arany János verseinek *folklorizálódása*; hisz ő is a *folklorizmustól*, tehát a népköltészet formai-stiláris sajátosságainak irodalomba emelésétől várta nemzeti költészetünk esztétikai-poétikai megújulását. Vikár írásai a változatokról és a műfaji szabályokat betartató *közösségi kontroll*ról, a folklorizálódás mikéntjéről, a *szövegromlás*, a félrehallás nyelvi és poétikai törvényszerűségeiről, mind-mind megfelelnek a mai szövegfolklorisztika kérdésfeltevéseinek. Nem egyre ma sem tudunk helyesebben, kielégítőbben válaszolni, mint ő tette.

Rátérve dolgozatom tulajdonképpeni témájára, szeretném vázlatosan bemutatni, miért lenne fontos az irodalomtörténészeknek is megismerni ezt az immár 100–110 éves folklórgyűjteményt.

Mindenek előtt azért, mert nem csak régi, azóta elfeledett, hiteles népdal- és balladaszövegeket, hanem 17–19. századi *közköltészetünk számos műfaját, toposzát, közhelystrófáját, és -sorát* fellelhetjük benne. Nem csupán abban a két kéziratos énekeskönyvben, amit gyorsírással is rögzített (*Világi nóták*, 1784;¹² *Orbán József dalgyűjteménye*, 1854¹³), hanem az általa lejegyzett, még énekelt, tehát a szóbeliségben még élő népdalokban is. Kiváltképp az erdélyi folklór mutatja szépen a 17–18. századi közköltészet továbbélését a szájhagyományban. Az RMKT XVII/3. kötetét összeállító Stoll Béla, és az RMKT XVII/14. kötetét sajtó alá rendező Jankovics József, valamint jegyzeteket készítő munkatársa Stoll Béla idézte előszeretettel a régi, anonim versek népköltési változatait az ún. Vikár-áttevékből.¹⁴ Vikár népköltési gyűjteménye azt mutatja, hogy a 17–18. századi magyar közköltészet néhány műfaja, szövegcsaládja, közhelystrófája, motívuma a kéziratosság, ill. ponyvanyomatványok révén elevenen élt a szájhagyományban a 19–20. század fordulóján.

A teljesség igénye nélkül az alábbi *műfajokra* és *szövegcsaládokra* gondolok:

– *Históriás ének* (Szentmártoni Bodó János: *Mária Magdolna históriája* „Szentül éneklették egy halott énekben...” – kiadva: RMKT XVII/4. 210. – l. két erdélyi kéziratban is: Petrovay Miklós-ék (1670–72), Török Mihály-ék. (1818–19), Vikár gyűjtésében „Szentül énekelek egy halott énekbe...” kezdettel némileg folklorizálódott formában találjuk meg.¹⁵

¹² *Világi nóták* (1784) MTA Kt Ms. 4866/217.; STOLL Béla, *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*, Balassi, Budapest., 2002, 1102.

¹³ MTA Kt Ms. 1055/26. = ZI 18. Itt és a továbbiakban a ZI jelzet a MTA Zenetudományi Intézetében őrzött Vikár-gyűjtések gépírási áttétjeinek dosszié számát jelzi.

¹⁴ Így nevezik a Vikár gyorsírási füzetéből 1949–1952 között készített gépírási másolatokat, amelyek egy teljes példányát az MTA Zenetudományi Intézete őrzi, nem teljes példányait pedig a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában (EA) és az ELTE Folklore Tanszékének Kézirat-tárában (KI) találjuk meg. A gyűjtemény sorsáról és a Vikár-kéziratok egyéb leleghelyéről lásd SEBŐ, I. m.

¹⁵ Lásd a ZI 11/085-ben, Kénos, 1902.

– *Vitézsirató (históriás ének)* Kádár István éneke (*Szörnyű nagy romlásra készül Pannónia...* ZI 10/131 Oroszhegy 1902.)¹⁶ Kodály *A magyar népzene c. összefoglalásában* ezt írta: „a históriás énekről tudjuk, hogy nyomtatás is terjesztette. Fennmaradásában mindameltt oroszlánrész illeti az emlékezőtehetséget. Még 1910 táján nem volt ritkaság olyan öregember, aki Kádár István históriájának (első kiadása: 1657) nagy részét könyv nélkül tudta, jóllehet sohasem olvasta, esetleg nem is tudott olvasni.”¹⁷ E népszerű históriás ének egyik négyszakasos változatát Bartók Béla Csíkjenőfalván gyűjtötte 1907-ben.¹⁸

– *Latorköltészet: kivégzési búcsúének* (1755, Udvarhely; ZI 11/34. *Gyöngyös legény búcsúztatója*, Siklód, 1902.). A magyar közköltészetben a 16. századtól datálható Európa-szerte ismert műfaj motívumait és frázisait a 19. század eleji ponyvanyomtatványokban (Pl. a Zöld Marciról szóló, 19. század eleji ponyvában, illetve annak nyomán) a betyárfolklórban is megtaláljuk.¹⁹ A műfaj ritkasága miatt idézem néhány jellegzetes strófáját:

*Gyöngyös legény búcsúztatója*²⁰

Ó, mely bizonytalan az ember élete,
Amint Bölcs Salamon könyvébe tette.²¹
Ember nem tudhassa, hol lesz neki vége,
Hol s mikor találja a halálnak mérge.
Vaj’, mikor csálja meg ördög mestersége,
Mely szegény lelkünknek esküdt ellensége.

...

Ne siess, jó hóhér, elütni fejemet,
Von’ meg egy kevésbé a te kezeidet!
Tödd bé hüvelyödbe éles fegyveridet,
Hadd nyújtsam már tovább az én verseimet!

¹⁶ Fonográfra felvett hangzóanyaga Mf. 391A.

¹⁷ KODÁLY Zoltán, *A magyar népzene*, a példatárat szerkesztette VARGYAS Lajos. Zeneműkiadó, Budapest, 1969⁴, 71.

¹⁸ Lásd *Uo.*, példatár 351. sz.

¹⁹ Bővebben lásd KÜLLŐS Imola, *A latorköltészet és betyárfolklór összefüggéseiről*, Ethnographia (115) 2004/4., 405–433.

²⁰ Hangzóanyaga Mf 436/a. A záró strófa szerint 1755-ben keletkezett *kivégzés előtti búcsúének* a kora újkori közköltészet *latorverseinek* egyik fontos alműfaja. Vö. KÜLLŐS Imola, *Kivégzés előtti búcsúénekek*, ItK 1992, 616–632.

²¹ A ZI 11-es gépiratban: „...könyvéből feltette.”

Ó, vidéken lakó éfiú s szép rendek,
 Mostani órában búcsúzom tőletek!
 Néköm megbocsátván éfiak és vének,
 Rólam tanuljatok, nagyok és kicsidek!

...

Nosza, te jó hóhér, vedd fel fegyveredet,
 Nosza, tödd kezembe nagy serénységedet (?),
 Hamarsággal vágd el kezemet, fejemet,
 Udvarhely piacán ontsd ki a vérömet!

Azután testemet kösd te lófarokra,
 Mások példájára von' ki a kuharra,²²
 Húzz fé' a kerékre a gyalázatomra,
 Égi madaraknak hadd legyenek számokra!
 Azután testemet valaki meglássa,
 Magát megjavítsa, hogy ily²³ gyalázatja
 Rajta ne történjék, Istent meg ne bántsa,
 Hogy Istennek lelke lelkét újítgassa!

Ezerhétszáz után, ötvenötnek fogytán,
 E példa történék Udvarhely piacán.
 Ez igaz törvénynek ki monda utána,
 Ez igaz verseket²⁴ aki megtanolja,
 És ezen példákat előtte hordozza,
 Rossz gondolat annak szívét nem bírhasa,
 Hogy²⁵ Istennek lelke lelkét újítgassa!

– Virrasztóban énekelt *vallásos népének, ún. halottas-ének*. A felvidéki Illyés István 1693-ban kiadott katolikus gyűjteménye zömmel 16. századi verses zsoltárokat és hasonló dallamokra énekelt halotti énekeket tartalmaz, melyek számos darabja. pl. *Harc ember élete teljes életében...* (lásd ZI 23/068. Kaposfüred,) s *Megszabadultam már én a testi haláltól* évszázadokon át fennmaradt a szájhangományban. Ez utóbbi dallamra Balassi 11–12 nagy költeményt írt, peregi

²² Vikár megjegyzése: „utcára”. Valószínűbb viszont a *kuhar* = 'terméketlen, omladékos hely' (vö. *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár*)

²³ A ZI 11-es gépiratban: „...hogy így gyalázatja”.

²⁴ A ZI 11-es gépiratban: „Ez ezen...”

²⁵ A ZI 11-es gépiratban: „Ha...”

(Pest megye) változatát Volly István gyűjtötte fel gyűjtötte temetési énekként,²⁶ Vikár pedig somogyi *bordalként* *Tekeres kukurus a fának gyümölcse ...* kezdettel.²⁷ Kodály szerint: „A magyar nyelvű egyházi népének és a népdal kapcsolatait pusztán szöveg szempontjából is érdemes volna vizsgálat alá venni. Hisz századokon át ez volt jóformán az egyetlen verses irodalmi hatás, ami a népet érte.”²⁸

– *Házassági tanács legényeknek. A Pázsintos udvaron lakik a szegénység... (ZI 11/074. Fenyéd 1902.)* kezdetű, Erdélyben elterjedt szövegcsalád a lakodalmi intő és oktató énekek műfajcsoportjába tartozik. A 17. század utolsó évtizedében bukkant fel először, összesen nyolc kézíratos szövegváltozatát ismerjük.²⁹ Az ének a házasulandó legényeknek szánt tanácsokat tartalmazza, egyszersmind elriasztja a lánykérőt a rendetlen, piszkos, tékozló (gazda)asszonyoktól a „Nézd meg az anyját, vedd el a lányát!” proverbium szellemében, mintegy felmutatva a közösségi elvárásokat és a nemi szerepek normáit. Ugyanebbe a szövegcsaládba tartozik egy belső strófával kezdődő ének is: *Amely faluban van sokféle kocsma...* (ZI 12/030 Lövete = Mf 0403a)

– *Vénlánycsúfoló. A Falu végén egy kis házikóba*³⁰ kezdetű vénlánycsúfoló éneklése előtt (ZI 10/079. Lőrinc Zsófia, 81 éves, Zetelaka, 1902. augusztus 31.) az adatközlő megjegyezte: „Még leányocská voltam, testvérem mikor férjhez ment, hívtak egy muzsikást, az énekelte.” (Tehát, ha jól számolunk, kb. az 1830-as években!) A 17–18. századi közköltési sorokkal és motívumokkal bíró szövegcsalád különösen az erdélyi színhagyományban volt népszerű. *A két X-et régen meghaladtam....* (belső vándorstrófa) kezdettel vagy folytatással több kézíratos énekeskönyvben előbukkan, pl. Pálóczi Horváth Ádámnál is.³¹

Ehhez a műfaji csoporthoz, a házassági tanácsokhoz tartozik még az *Aki sokat bújjadosik s jár...* illetve a *Könnyű venni feleséget...* kezdetű versezet is (ZI 12/037.), amelynek négy 18. századi variánsát ismerjük, az egyiket töredékes formában Pálóczi Horváth Ádám is feljegyezte.³²

²⁶ VOLLY István, *Somogyi „Kalevala”. Vikár Béla Somogyban*, Somogyi Almanach (4) 1959, 38.

²⁷ Kaposfüred 1901, MNGy VI., 183–186. Volly szerint a somogyi dallam érdekes változata az „Ó mely sok hal terem az nagy Balatonba” kezdetű bordalunk: VOLLY István, *A Kalevala új megközelítésben = Vikár Béla nyomában*, szerk. LACZKÓ András, Kaposvár, 1984, 31–38.

²⁸ KODÁLY, I. m., 64.

²⁹ A szövegcsaládról bővebben lásd RMKT XVIII/8., 71. sz. és jegyzetei: 562–564.

³⁰ *Vénlánypanasz*. A szövegcsaládról bővebben l. RMKT XVIII/4., 51. sz. és jegyzetei: 427–429.

³¹ *Ötödfélszáz énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből*, s. a. r. BARTHA Dénes – KISS József, Akadémiai, Budapest., 1953, 118. sz. [A továbbiakban: PHÁ ÖÉ.] A változatokban gazdag szövegcsaládról bővebben lásd RMKT XVIII/4., 55. sz. és jegyzetei: 432–435.

³² PHÁ ÖÉ., 128. sz. A szövegcsaládról bővebben lásd RMKT XVIII/8., 73. sz. és jegyzetei: 567–568.

– *A szerelmi dal* műfajcsoportból számos vándorstrófa, azaz: toposzt és motívum maradt fenn a folklórban, pl. *A violát akkor szedik...*³³ Stoll Béla szerint kevés olyan 17. századi strófánk van, amely annyira elterjedt, mint ennek az éneknek az 5. versszaka. Stoll az RMKT XVII/3. 143. versének jegyzeteiben (a 621–622. oldalon) sok kéziratos, ponyva és népköltési változatot idéz, egyebek között Vikár gyűjtéseit is. (ZI 07/423 = Mf. 398b., *A Magyar Népzene Tára*, IV. Párosítók, s. a. r. Kerényi György, Budapest, 1959, 698.)

Említhetném továbbá a szerelmi dalokban oly gyakran felbukkanó *méz–méreg* oppozíciót tartalmazó metaforát, amelyről Voigt Vilmos háromrészes tanulmányában több közköltési és népköltési (párosítóban előforduló) példát találunk.³⁴

Szerelmi búcsú (*Keservesen kezdé búcsúzó verseit...* ZI 10/051, Zetelaka 1902. és EA 2299/407.) A 18. század első harmadából való népszerű szövegcsalád. A Stoll bibliográfia hét kéziratos (5 erdélyi, 2 felvidéki) változatát említi.

Eredetileg valószínűleg szerelmi búcsúdal volt a kuruckorban bujdosó énekke alakított, s ekképpen folklorizálódott *Őszi harmat után...* kezdetű ének. (Vikárnál ZI 07/375. Firtosváralja, 1900.) Erről a szövegcsaládnak a kialakulásáról 11 kéziratos változat összevetésével legutóbb Katona Imre írt nagy tanulmányt.³⁵

Kánai menyegző. (*Az igaz Messiás már eljött...* ZI 10/052 = Mf. 384a. Zetelaka 1902.) Eredetileg egyházi népének, melynek témája Jézus első csodatétele, a víz borrá változtatása (vö. János evangéliuma 2,1–13.). Dallama 17. századi, az ének verses latin szövegét a magyar fordítással együtt a Kájoni kódexben (1634–1671) találjuk meg.³⁶ Világi kéziratos énekeskönyvek, melodiáriumok és ponyvák népszerűsítették. A magyar néphagyományban általában a lakodalmi vacsora közben énekeltek, de megvan szomszédainknál, a cseh, morva, horvát folklórban is.³⁷

³³ Kiadva: *Szerelmi és lakodalmi versek*, s. a. r. STOLL Béla, Akadémiai, Budapest, 1961, 143. sz. (*Régi Magyar Költők Tára XVII. század, 3.*) [A továbbiakban: RMKT XVII/3.]

³⁴ VOIGT Vilmos, *A szerelem kertjében*, I–III., Ethnographia (80) 1969, 235–257.; (81) 1970, 1–27.; (92) 1981, 513–532.

³⁵ Kiadva: RMKT XVII/3., 276. sz.; vö. KATONA Imre, *Az „Őszi harmat után...” szövegeinek eredete és története = A megváltozott hagyomány. Folklor, irodalom, művelődés a XVIII. században*, szerk. HOFF Lajos – KULLÓS Imola – VOIGT Vilmos, MTA Ir. Tud. Int. – ELTE Folklore Tanszék, Budapest, 1988, 277–288.

³⁶ Kiadva: *A Magyar Népzene Tára*, III/A, *Lakodalmok*, s. a. r. Kiss Lajos. Budapest, 1955, 589–591. [A továbbiakban: MNT III/A.]

³⁷ A szöveg és dallamcsaládról összefoglalóan lásd *Magyar Néprajzi Lexikon*, III., főszerk. ORTUTAY Gyula, Akadémiai, Budapest, 1980, 16–17. [A továbbiakban: MNL 3.] Gazdag variantúráját bemutatja: MNT III/A, 518–564. sz. és jegyzetei: 982–985.

*Házastársi veszekedés*³⁸ (*Hallgass, asszony, ne duzzadozz... ZI 10/434.* Török Mózsés, Csekefalva, 1902. szeptember 13.) Ponyvanyomtatványok által is népszerűsített európai énektípus. A *Közköltészet 1.* kötetben négy ilyen műfajú szövegcsaládot közöltünk. A Vikár-hagyaték ismeretében, ill. egy Stoll bibliográfiában nem szereplő, 18. századi székelyudvarhelyi kézirattal,³⁹ melyben a verses műfaj két kottás változata is szerepel: *Egy Enek Szapora Tántz Notára: Ó, édes feleségem, mért haragszol?* – kezdettel, ennek a közköltési énektípusnak is gazdagodott a variantúrája.

– *Bujdosóénekek, keservesek. Ha folyóvíz volnék, bánatot nem tudnék* Stoll Béla szerint ez az ének az ikertestvérébe szerelmes és visszautasított Byblis történetének⁴⁰ a 17. századi magyar közköltésen át folklorizálódott változata. Vikár gyűjteményében felbukkan Tordátfalván egy ballada utolsó versszakaként (ZI 07/300.) és kétváltozatban Szombatfalván (07/396.; 12/073.) Ugyanebből a szövegcsaládból folklorizálódott az *Én csak olyan vagyok, mint útfélen egy fa...* közhelystrófa, melyet Vikár két udvarhelyszéki faluban is megtalált (07/474. és EA 2299/336. Atyha; valamint ZI 10/152. és EA 2299/319. Zetelaka, 1902.) Stoll Béla sok népköltési változatát felsorolja még az RMKT XVII/3. 201. szövegének jegyzeteiben.⁴¹ Egy másik népszerű bujdosóének/keserves szövegcsaládban az *Ó, szegény idegen legény/ Idegen földről jövevény...* kezdetűben a záró strófában ez áll: „1755-ben /írtam én ezt keservemben” (Lásd ZI 22/554. 1903. Siklód)

Mint említettem, a Vikár-gyűjteménybe egy teljes 18. századi kézirat énekeskönyv gyorsírási másolata is bekerült. Ebből, a *Világi nóták* (1784)-ből származik az *Ó, szegény idegen legény...* kezdetű keserves. Ez a 27 darabos, római számokkal ellátott, zömében szerelmi dalt tartalmazó, 19. századi másolatban fennmaradt, valószínűleg erdélyi kézirat⁴² még nem szerepelt az 1961-es kiadású Stoll-bibliográfiában, csak a 2002-es bővített kiadás említi. Következésképp a Jankovics József által 1991-ben sajtó alá rendezett RMKT XVII/14. kötetében a jegyzeteket készítő Stoll Béla még nem hivatkozhatott rá például annál a 17. századból

³⁸ *Házastársi veszekedés.* Az almfaj európai közköltészeti előképeiről és népköltési párhuzamairól bővebben lásd RMKT XVIII/4., 38–41. sz. és jegyzetei, valamint KÜLLŐS Imola, *Közköltészet és népköltészet. A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj, szűzsé- és motívumtörténeti vizsgálata*, L'Harmattan, Budapest, 2004, 65–85.

³⁹ Szigethi Gy. *Mihály vegyes gyűjteménye 1778–93, 167a–172a.*

⁴⁰ Vö. OVIDIUS, *Metamorphoses*, IX. könyv.

⁴¹ RMKT XVII/3., 201., 650–651.

⁴² *Világi nóták* (1784) ZI 22.; eredetije: MTAK Kt Ms. 4866/217.; leírása: STOLL, *A magyar kézirat énekeskönyvek...*, 1102.

eredeztethető, de a 18. század során kétszer is átdolgozott *Bokros bú habjai reám tódulának* kezdetű keservesnél, amelynek 22 kéziratoss változatát sorolta fel, illetve mutatta be. A *Világi nótákból* való 23. (!) szövegváltozat az ének legkorábbi szövegváltozataihoz (XVII/14. 184/I–VI.) áll legközelebb, annak ellenére, hogy ez a kéziratoss gyűjtemény már a 18. század utolsó harmadában készült. Meglepő, hogy a strófarend csak egy helyütt változott a 184/I–VI.-hoz képest, a *szöveg szintű variálódás* a legfeltűnőbb a 2., 4., 7., 8., 9., versszakban, ahol egy-egy teljes sor kicserélődött, megváltozott. (E sorok/strófák régibb szövegét idézem dőlt szedéssel a jobb oszlopban, a 18. századi változatot a balban.)⁴³

Világi nóták (1784) IX.⁴⁴

RMKT XVII/14. 184/I–VI.⁴⁵

1. Bokros bú habjai reám tódultanak,
Minden örömettől engem megfosztanak.
Hegyes, mérges nyelvek reám szöllanak,
Ezek fő okai bujdosásimnak.

1.

2. Érzem nyavalyámat, igen búsulok,
Sokáig egy helyben nem maradhatok.
Kengyelben a lábam, úgy abrakolok,
Keseredett szívvel útnak indulok.

3. Érzem nyavalyámat, igen busulok,
Nincsen nyugodalmom, talpamon állok
Sokáig egy helyben nem maradhatok
Keseredett szível útnak indulok.

3. El kell menni, amely nehéz szívemnek,
De nincs maradása árva fejemnek.
Mindenek ok nélkül reám törekednek,
Végére akarnak járni éltémnek.

2.

4. Szívemet mely sok bú és bánat hányja,
Azt nyelvem avagy szám ki nem mondhatja.
Melyik sziget avagy földnek határa
Lészen elrendelve már lakására.

4. *Hol lesz maradásom, tsak Isten tudgya*
Búsult szívem azt most meg nem mondhattya,
Mellyik sziget avagy földnek határa
Istentől rendeltetett szállásomra.

5. Orcáimon aláfolynak könyveim,
Mind éjjel, mind nappal sírnak szemeim,
Keserves jaj szókkal zengnek ajakaim,
Így múlnak el tőlem gyászos napjaim.

5. *Ortzáimról lefollynak sűrű könyveim,*
Meg nem szűnnek, úgy sírnak én szemeim,
Bánattal tellyesek minden oraim
Jaj meg emésztenek titkos kinaim

⁴³ Miután a 20. század fordulóján Vikár által készített kézirat-áttét gépelt változatából közlöm a szöveget, korszerűsített helyesírással és központoszással adom.

⁴⁴ Vikár-áttét ZI 22/42. sz.

⁴⁵ A szöveget betűhíven idézem a gyűjteményből.

- | | |
|---|---|
| <p>6. Terhes bánatimnak sűrű zápora
Ottan, ottan omlik gondolatomra.
Bárcsak juthatnék már végső órára,
Szegény, bús lelkemnek kimúlására!</p> | <p>6.</p> |
| <p>7. Tudom, hogy jobb lenne akképpen nékem,
Hogyha a föld alá helyhetnék székem.
Mert ott megnyugodnék minden tetemem,
Nem terhelné többet sírás szemem.</p> | <p>7. Tudom, job <i>is volna</i> akeppen nekem,
<i>Hogy ha koporsóban tétetnek testem</i>
<i>Akor meg nyugodnek minden tetemen (!)</i>
<i>Bánatim sem tusakodnának velem.</i></p> |
| <p>8. De valamíg élek itt e világon,
Mindaddig bujdosom messze országon.
Úgy vagyok, mint árva madár az ágon,
Hogy kell átal menni nyomorúságon.</p> | <p>8. <i>En</i> valamig elek itt ez világon,
<i>Ugy vagyok, mint árva madár az ágon,</i>
<i>Elbujdosván mesze idegen országon</i>
<i>Átal kell mennem sok nyomorúságon</i></p> |
| <p>9. Azért valamerre mennek lábaim,
Napról-napra nőttön-nőnek bajaim:
Teljesek bajokkal minden dolgaim,
(vö. RMKT XVII/14. 184/I-VI. 5/3-4. sor)
Jaj, megemésztének titkon kínaim.</p> | <p>9. Azért valamerre mennek lábaim,
<i>Szívem tsak kesereg, sírnak szemeim,</i>
<i>Keserves jaj szokal zeugnek ajakim,</i>
<i>Az míglen el folylnak bujdoso napim.</i></p> |
| <p>10. Árváknak tútora, én édes Istenem
Hallgasd meg és tekintsd esedezésem!
Elégeld meg bujdosásom nékem,
A mennyben helyeztesd nyugalmas székem!</p> | <p>10.</p> |

A *Világi nóták* (1784) némelyike a kuruc kort idézi szövegében, dallamában vagy történelmi nosztalgiát árasztó hangulatában. Ilyen pl. az alábbi keserves:⁴⁶

I.

1. A szerencse tündér kerekén
Öröm után következik kin.
A míg jót ád, addig fénylik néked az napfény;
Még meg nem csalt, buba nem hajt.
Példa vagyok én.

2. Én is egyszer kedvemre éltem,
Szerencsémét boldognak véltem.
De látod é, nem szánod é, szörnyű esetem?

⁴⁶ A Stoll-bibliográfia (STOLL, *A magyar kéziratos énekeskönyvek...*) ezen kívül 16 előfordulását említi.

Irigyeiktől, mindenektől
Számkivettetem.

3. Kiki maga kedvét követi,
Ha fáj, másnak nem emlegeti;
Ha látja is, megszánja is, fordul, felejt,
Kinek nem baj, annak nem jaj,
Könnyen tűrheti.

4. Fájdalmimat magamba tartom,
Bús szívemet azzal fogyasztom.
Ha igazán senki sem szán, hát mit ohajtom?!
Sebeimet, a mint lehet
Magam orvoslom.

5. De bus szívem magával sem bir,
Ha éri is örvendetes hir.
Bár tettesse, hogy van kedve, titkon még is sir;
A szüntelen bánat ellen
Nincs orvosló ír.

6. Így van dolga tündér világnak,
Bánat árját adja fiának.
Ámbár néha koczkázásban örülsz a hatnak (?)
De szerencse ha hoz vakot
Semmit sem szánnak.

7. Elindulok hát már utamonn,
Nem kesergek többé bajomonn;
– Mert nincsen ki könyörüljön szegény sorsomonn,
Jobb hát nékem keseregnem
Magamban titkon.

8. Indulok hát de keservesen,
Lábaimat utnak eresztem.
De az Isten mindenkben vezérem léssen.
Egész élttem fogytáiglan
Úgy léssen Amen.

(Világi nóták 1784, 1a-b)

Ennek az éneknek zetelaki folklórváltozatához⁴⁷ az adatközlő azt a megjegyzést fűzte: „Édesanyám énekelgette”. Ma, Vikár gyűjtése után 100 év elteltével felbecsülhetetlen értékűek az efféle megjegyzések, melyekkel az adatközlők dalaikat kommentálják, hisz az előadott, ismert szövegek életéről, terjedéséről, az előadó (esetenként a kor, ill. egy-egy generáció) ízléséről informálnak.

A *Világi nóták* (1784)-ban feljegyezték azt a 18. században különböző strófa-kombinációkban felbukkanó búcsúéneket, amelyet Ó, kék színnel fénylő egék! kezdettel Rákóczi György szomorú nótájának,⁴⁸ majd Rákóczi búcsúdálának is gondoltak és neveztek.⁴⁹

XXIV.

1. Ó! kék színnel fénylő egék,
Fenn függő sűrű fellegek!
Tekintvén bús személyemre,
Szakadozzatok fejemre.

2. Régi napok, régi napok!
Magyarország, más országok,
Ebben nektek mi hasznatok,
Hogy engemet meg csaltatok?!

3. Ifjú voltam, gondolatlan,
Tréfás, nyájas, nyughatatlan.
De ez mégis csalhatatlan,
Ezt szenvedni nagy méltatlan.
(*Világi nóták* 1784,11b-12a)

Egy másik népszerű 17. századi, 21 kéziratos és nyomtatott változattal képviselt szövegcsalád a *Siralmas volt nekem világra születnem...* kezdetű keserves (Thaly Dobai István énekeként adta ki a *Szentsei daloskönyvből*) valószínűleg ponyvanyomtatvá-

⁴⁷ ZI 10/71. Lőrinc Józsefné, Zetelaka, 1902. augusztus 31. és EA 205, 859–860.

⁴⁸ *Flebile Carmen Georgii Rákóczi, Hungarum reliquentis* = STOLL, *A magyar kéziratos énekeskönyvek...*, 697:14a, 15a.

⁴⁹ A *Világi nóták*ban feljegyzett keserves 2–3. strófája „Régi napok, régi napok!,” illetve „Ifjú voltam, gondolatlan,...” kezdettel más kéziratos változatokban is együvé tartozik. Az eredetileg 17. századi, *katonabúcsú*ként megfogalmazott szöveg metamorfózisáról lásd Csörsz Rumen István, *Történelmi hősök helyzetdaltai a 18–19. századi közköltészetben* = *Folklór és történelem*, szerk. SZEMERKÉNYI Ágnes, Akadémiai, Budapest, 2007, 129.

nyok révén került be az erdélyi szájhagyományba és élt tovább.⁵⁰ Stoll Béla e rendkívül kedvelt szövegcsalád népköltési változatai között a Vikár gyűjtötte atyhai és siklódi dalokat is idézte.⁵¹ Én itt egy udvarhelyszéki, 1902-ben Lövétén gyűjtött, lerövidült változatot idéznék:⁵²

Siralmas volt nékem világra születnem,
Hogy ezeket kell szenvednem,
Hogy ezeket kell szenvednem,
Melyeket nem reméltemem.

Tigrisfejen tartott talán fenn az anyám,
Aj, ki volt az én mostohám, bánatit ruházta reám.
Bánatim újulnak, fájdalmim nem múlnak,
Arcaimon könnyeim hullanak.
Úgy tetszik, a fák is sírnak.

Így sirassa magát, egy éfjú halálát,
Óránként mondja ki jaját, húron pengeti nótáját.

Két másik 17. századi bujdosóének strófái a *Boldogtalan sorsa siralmas szívemnek*. (a versfőben BARÓTI JÁNOS)⁵³ és a *Bujdosik, bujdosik, szegény, árva legény/deák...* kezdetű⁵⁴ gyakran összekapcsolódtak és -keveredtek a 18. századi kéziratos lejegyzésekben. A Stoll Béla által hivatkozott, országos ismertségről tanúskodó népköltési változatok között – amelyek az idegenben elszenvedett halál témáját variálják – sok az erdélyi, illetve moldvai és bukovinai. Stoll e szövegcsaládnál is két udvarhelyi Vikár-adatot idézett jegyzeteiben,⁵⁵ hadd egészítsem ki most ezeket egy harmadikkal:

⁵⁰ *Énekek és versek (1686–1700)*, s. a. r. JANKOVICS József, Akadémiai, Budapest, 1991, 186. sz. (*Régi Magyar Költők Tára XVII. század, 14.*) [RMKT XVII/14.] Törredékét megtaláljuk Pálóczi feljegyzésében is: PHÁ ÖÉ 50.sz.

⁵¹ Mindkét falu Udvarhely megyében található. A szöveg kéziratos és folklór változatait (egyebek között a Vikár gyűjtötte atyhai és siklódi szöveget EA 2299. 336 és EA 2299. 448. = Mf 433/a) lásd RMKT XVII/14., 186. sz. és jegyzetei 895–899.

⁵² ZI 09/41. sz. Pál János gyűjtése, Lövétén.

⁵³ RMKT XVII/14., 190.

⁵⁴ RMKT XVII/14., 191.

⁵⁵ Vö. EA 2299. 209. *Boldogtalan sorsa siralmas életemnek* (Világi énekek 1764. 101–104.) + egyéb, 18. századi kéziratos és népköltési változatok: *Ki tudja hol léssen az én meghalásom...* kezdettel, ZI 10/150. Zetelaka, 1902. *Istenem, Istenem, hol lesz meghalásom...* kezdettel, Oroszhegy, EA 2299. (Kiadva: BARTÓK Béla – KODÁLY Zoltán, *Erdélyi magyarság. Népdalok*, Budapest, 1923, 41.) Énlaka és Zetelaka Udvarhely megyében található.

Te kicsid éfiú, sirasd meg magadot,
 Mer' ki vagyon nyújtva szekerednek rúdja,
 Csak az Isten tudja, jóra-e vagy rosszra?
 Csak az Isten tudja, jóra-e vagy rosszra?
 Azt gondolom, hogy a legrosszabbra,
 Azt gondolom, hogy a legrosszabbra.

Nem tudom, nem tudom, hol leszen halálom,⁵⁶
 Erdőn-e vagy mezőn, vagy a gyásztengeren?
 Ha a gyásztengeren leszen a halálom,
 Örökre elveszek, a vízi halaknak
 Eledele leszek, eledele leszek.

Ha az erdőn leszen nekem a halálom,
 Eltemetnek engem az erdei vadak,
 Eltemetnek engem az erdei vadak,
 Megsiratnak engem (vagy: akkor) az égi madarak.
 (Máté Rebi, Szombatfalva, Udvarhely m.)⁵⁷

A Vikár-gyűjtőfüzetek egyikében⁵⁸ egy 1854-ből datált, de zömében 18. századi közköltészeti, folklorizálódott szövegeket tartalmazó összeállítást is találtam *Orbán József dalgyűjteménye* címmel. A kézirat 1910 szeptemberében Nagyrákoson (Vas megye) került a gyűjtő kezébe, s ő gyorsírással leírta szövegeit, mind a 26 darabot. Ebben a gyűjteményben számos olyan vers volt, amelyeknek szövegcsaládját már kiadtuk a *Közköltészet* 1. és 2-ben. (Pl. egy német csúfolót, a *Rákosnál egyszer a pesti vásárkor...* kezdetű, a tiszántúli csikós és a dunántúli nemes beszélgetését bemutató népszerű szöveget, ivónótákat stb.) De találtam olyan, eredetileg a 17. századra visszavezethető énekszöveget is, nevezetesen a *Bujdosik, bujdosik, szegény, árva deák...* egyik szép, épen maradt változatát, amelynek strófái leginkább az 1764-re datált *Furuglyás-ék-belihez*⁵⁹ hasonlítanak az 5. és az utolsó strófát kivéve, melyek viszont egy másik 18. századi szöveg részletei.

⁵⁶ 17. századi, közköltészeti szövegelőzményét lásd RMKT XVII/14., 190., 191. sz., folklórváltozatait *Uo.*, 191. sz. jegyzetei 921–925.

⁵⁷ Vikár-áttét ZI 07/395. sz.

⁵⁸ Gyorsírásos kéziratát lásd MTA Kt Ms 1055/26. Gépírásos áttétjét ZI 18/161–186. szám alatt.

⁵⁹ RMKT XVII/14., 190/III.

[1.] Bujdosik, bujdosik szegény árva deák,
Országról-országra, városról-városra,
Hogy az ő életét fordítaná jóra,
Fáradtsága után lenne nyugalma.

[3.] Elindul a szegény, az utat nem tudja,
Eszébe jut néki a Seregek Ura.
Jaj, szólla magában, keservesen síra,
Gyakran két orcáján a könnyje lefolya.

[4.] Istenem, Istenem, én édes Istenem,
Csak egyedül Benned vagyok reményiségem.
Fölségedet kérem, el ne hagyjon engem,
Csak egyedül Tőled függ az én életem!

[5.] Szánjatok meg engem, ti apró madarak,
Sirassatok engem erdőn levő vadak.
Temessetek engem, tengeri cethalak,
Kik habos tengernek mélységében vagytok!

[191/I. 4v.] Anyám, édesanyám, ki világra szültél,
Mint pelikán madár, engem felneveltél,
Mint te egy fiadról, rólam gondolkodtál,
A sok bántásomban engem vigasztaltál.

[14.] Ne sirass engemet, anyám, édesanyám!
Te voltál énnékem kedves szülődajkám.
Tudom, e világra fájdalommal szültél,
Sok édes álmokat érettem vesztettél.

[10v.] Tudom, édesanyám, hogy ha most láthatnál,
Minden kétség nélkül engem megsiratnál,
Keseredett szívvel érettem óhajtnál,
Istennek ajállak, kedves szülődajkám!

[191/I.5v.] Én édes barátim, titeket elhagylak,
Az Úrnak kezébe benneteket ajállak!
Hogy szomorú szívem vigadjon veletek,
Valahányszor látlak és hallak⁶⁰ benneteket!

⁶⁰ A gépiratban: „én hallak...”

Végezetül engedjék meg, hogy levonjak néhány tanulságot. A felsorolt szemelvényes példák több feltevésünket megerősítik, és kijelölik a további történeti folklorisztikai/közköltészeti kutatás feladatait:

1. A 17–18. századi kéziratos (közköltészeti) énekhagyomány erősen hatott a szájhagyományban élő folklórra. („Szövegek nem a semmiből születnek.” – szokta volt mondogatni Voigt Vilmos.)
2. Ez a történeti szöveganyag a 19–20. század fordulóján – elsősorban Erdélyben – még eleven, gyűjthető volt.
3. Ez a feltűnő területi kötődés újólaj sürgetővé teszi egy térkép elkészítését a 17–18. századi verses kéziratokról, melodiáriumokról és annak módszeres vizsgálatát, hogy a protestáns iskolákból kikerült írástudók, falusi értelmiségiek hogyan hatottak a folklórra, azaz az általuk közvetített klasszikus ismeretanyaggal és a kollégiumi poétika órákon tanult alkalmi variálásával miképp alakították tevőlegesen is a szájhagyományt. A kollégiumi költészet hatása különösen a tervezett, negyedik közköltészeti forrásantológiában – amelyben Csörsz Rumen Istvánnal az alkalomhoz kötött verseket, szokásdalokat és köszöntőket adjuk közre – lesz jól tetten érhető.

Befejezésül Szabolcsi Bencét idézném, aki a dallamok vonatkozásában már kifejtette véleményét arról a szerves kapcsolatról, amelyet az imént felsorolt adatokkal a 17–18. századi magyar közköltési és a 19–20. századi népköltési szöveg-hagyomány ismeretében bizonyítani kívántam: „...a XVI–XIX. század folyamán (1530–1830) megrögzített melódia-anyagának számottevő része még pontosan, alig változottan felismerhető a népzeneben; [...] bajos kétségbe vonni, hogy a népi hagyomány valóban a legjobb emlékezet s a legmegbízhatóbb konzerváló erő.⁶¹ Történetileg megrögzített és népi élő hagyomány édestestvérek. [...] A »falusi

⁶¹ „Az ilyenfajta fennmaradásban, az »alászállásban« vagy »lesüllyedésben«, mint Neumann nevezi, voltaképp semmi meglepő nincs, ha meggondoljuk, hogy a régi magyar nemesi osztálynak is igen jó zenei emlékezete volt. Idézzünk itt néhány példát: Uzoni Fosztó István 18. századi unitárius egyháztörténetéből tudjuk, hogy Bogáti Fazekas Miklós zsolttárait, Tinódi-féle melódiáikkal együtt, az 1660-as évekig énekelték az unitárius hívek Erdélyben; Hermányi Dienes Péter 1695 táján Küküllővárott »a Balassa s Benitzki énekeinek sok nótáit tudja« még (Kelemen Lajos, *Hermányi Dienes József emlékirata*, Kolozsvár, 1925, 33.); erdélyi református lelkészek és iskolamesterek 1760 körül még jól ismerik a »Thököly Imre táncz nótájá«-t, melyet kétségtelenül a szájhagyomány tartott életben (Zenei Szemle 1927, 241.); a 18. század végének magyar radikálisai megrovólag, a 19. század gyűjtői örömmel jegyzik fel, hogy sokhelyütt élnek még a kuruc idők emlékei, hogy a nemesember »Bercsényi, Rákóczi, Bezerédi nótáit fűjja, danolja« (lásd Budapest Szemle 1928, 604. sz., 416.); a háromszéki főkirálybíró az 1791-iki megyegyűlés bálján »Rákóczi kedves táncát« huzatja (*Heidendorf M. önéletrajza Theil R. közlésében*, Archiv des Vereines für siebenbürgische Landeskunde N. F., XIII, 1883, II.); és így tovább.”

jelenté bizonyára nem azonosíthatjuk teljes egészében az »országos múlt«-tal; de hogy az országos múlt jelentékeny része ott él még a falusi jelenben, ahhoz kétség nem férhet. [...] Összehasonlításaink így kiragadott voltukban is beszédesen példázhatják, amit Kodály Zoltán egy ízben a régi magyar dalköltésről mondott: »Ismeretlen dalszerzőinknek nem lehetett szebb jutalma, mint ha melódiáik *fel-szállottak* a néphez.«⁶²

⁶² SZABOLCSI Bence, *A magyar zene évszázadai. Tanulmányok a középkortól a XVII. századig*, s. a. r. BÓNIS Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest, 1959. Részletek az *Írott hagyomány – élő hagyomány* fejezetből. Az előző lábjegyzet is Szabolcsi szövege.

Tóth Orsolya: *A mulandó és a múlhatatlan.
Kazinczy és kortársai irodalmi
szemléletmódjainak diszkurzív határai*

Jelen sorok írójának azzal kezdődött a pályafutása, hogy 2003 tavaszán meghallgathatta Pécsen Tóth Orsolya *A „retorikai” és a „betű szerinti” olvasat: Kazinczy, a biográfus* című kötetbeli szövegének konferencia-vitáját. A recenziálási munka azért ígérkezett különösen izgalmasnak, mert immár egy teljes Kazinczy-könyv részeként lehetett nemcsak ezt, hanem az összes többi szöveget is újraolvasni. A kiadványt alkotó hat dolgozat (a módszertani bevezetővel együtt hét) ugyanis 2000 és 2007 között látott napvilágot a Széphalom Évkönyv, a Jelenkor, a Literatura, az ItK, illetve két tanulmánykötet hasábjain. Túlnyomórészt ezekből a szövegekből állt össze Tóth Orsolya doktori értekezése, melyet a disszerens 2005 őszén sikeresen megvédett, az elmúlt évben pedig – a Conversations-Lexikon-pört elemző fejezet kivételével – meg is jelentetett.

A kötet nyitányaként a szerző átfogó hermeneutikai önleírást végez. Felhívja például a figyelmet a narratológiai fogások jelzéspotenciáljaira munkájában, majd többek között Certeau, Lévi-Strauss, Marquard, Takáts József, Dávidházi Péter nyomán sorolja a múlt megszólíthatóságának, a múlttal való bonyodalmas kölcsönhatásoknak a problémáit és buktatóit, mindvégig arról beszélve, hogy a Kazinczy-kutatás tárgya egy „más/világ” (vö. 2007-es Széphalom-publikációjával), s ehhez fűződő viszonyaink csak részben alakíthatók általunk. „Mulandó” és „múlhatatlan” Odo Marquard-féle distinkciójának alkalmazásával Tóth Orsolya egyszerre próbál számot vetni levetkőzhetetlen történeti beágyazottságunkkal, illetve, hogy ugyanakkor minden „halállal együtt hal meg a múlt érthetősége azok számára, akik életben maradtak”. (9.) A szerző e kettősséget egyszerre kívánja hasznosítani és hatástalanítani, ezért is hisz az „elsődleges kontextusban”, illetőleg saját prekonceptióink lehetőség szerinti analizisében egyszerismind. Ez az értelmezői diszpozíció teszi lehetetlenné osztozását a problémátlan rekonstrukcióba vetett hitben, s indokolja – kimondatlanul – nála is az „utolsó kontextus” (Sári László)

elméletének érvényét, az elsődlegessel mindig változó, sajátos viszonyban. Mindeközben beszél a múltbeli beszélgetőpartner „tarka másfajtsága” megőrzésének normájáról, a 18. század közepi kutatási felület sajátos magyar vákuumjellegéről, a korszakretorika, a történeti fogalomszembesítések témát illető relevanciáiról, a forráselemzés és a „megfigyelői pozíció” tudatosításának elmaradhatatlanságáról, a korabeli értelmezői közösségek homogenizálásának, az óhatatlan sematizáció egyszerűsítéseinek veszélyeiről, az akkori és a mai esztétikai élvezet közt tátongó szakadékról, a korabeli nyelvi normák elérhetetlenségének fontos tényéről, vagy éppen a történeti és kritikai attitűd korszakban sajátos keveredésének óvatosságra intő jelenségeiről.

A kötet kritikátörténeti fejezetét jelentő első tanulmány megkísérli láthatóvá tenni azt a „kritikusi normarendszert”, amely lehetővé tette Kazinczy és hívei számára a mára már drámaian idegen Kis János költészetének tudatos és őszintének minősíthető laudációját. (25.) Tóth Orsolya ennek érdekében az ízlés, az utánzás, valamint az eredetiség kazinczyánus normarendjét boncolgatja, mely vizsgálatban Sulzer, de legfőképp Winckelmann és Lessing hagyományai válnak viszonyítási pontjaivá. A fejezet arra a már más kutatási eredmények által is vallott igen fontos következtetésre jut, hogy az imitáció bizonyos típusa Kazinczy számára még az eredeti műalkotások jellegzetességei közé tartozik. Mindeközben fontos elhatárolásokat végez, amennyiben kimutatja, hogy Kazinczy nem a hatástörténetileg sokkal inkább kontinuos Lessing-féle kritikamodellt interiorizálja, hanem az ettől markánsan eltérő winckelmanni örökség folytatója. Ennek jele egyebek mellett az a kazinczyánus hitvallás, hogy választott módszere az ízlés biztonságáért szavatol, nem pedig annak indoklásáért – hogy az esztétikai ítélet „arányérzék” kérdése, nem pedig hosszas művészi argumentációké. A tanulmány által transzparens módon válik láthatóvá újra, hogy a korabeli esztétikai ítélet és értékrend milyensége és történeti jelentől való távolsága a kritika fogalmának és funkciójának épp a Kazinczy-korszakban végbemenő módosulásaival függ össze. A jelentős hagyománytörténeti összefüggések megvilágítása mellett a dolgozat másik nagy érdeme annak a hattényezőző utánzás–eredetiség–spektrumnak a megalkotása, mely igen jól hasznosítható tipologikus keresztmetszete többek között a széphalmi mester összetett fordítás–felfogásának is. (37–38.)

A következő, szintén lényegi kérdést firtató kötet tanulmány megpróbál vitát nyitni azokkal az elképzelésekkel, amelyek a különféle megnyilatkozások ellentmondó háttere ellenére Kazinczy „sokféle hagyományú s kontaminációt mutató tudását” egy adekvát Kant-recepcióban látják nyugvópontra jutni. A vállalkozás a korszakalkotó, „emblemikus” gondolkodó eszméinek a Kazinczy-közösség tudatába beépülő elemeit vizsgálja azon folyamatok rekonstruálásán keresztül, melyekben a kantiánus tartalmak összekapcsolódnak más hagyományokkal, s azt

figyeli, hogy ebből „a megértési szintek milyen lehetőségei” adódtak. E szerint a Kant-olvasást Kazinczynál az a vélemény befolyásolta, hogy a filozófia és az esztétika (Magyarországon ekkoriban differenciálódó) diszciplínáinak előfeltévérendszerre és megismerésmódja alapvetően különbözik. Az esztétika az ízlésfogalommal a középpontjában a „szív”, míg a filozófia a spekulatív, „kutató koponyával” (57.) az „ész” tudománya Kazinczy szemében, akitől – mint az ízléshagyomány rajongójától – illetéknéppen mindig is idegen marad a filozófia tudásának kihívása, különösen kantianus színvonalon. E fontos mentalitásbeli disztinkció feltárása mellett a fejezet másik lényeges vizsgálati eredménye annak kifejtése, hogy a Kazinczy-kör Kant-stúdiumait szűkítő értelemben befolyásolja a francia felvilágosodás filozófiája, amennyiben e két alternatíva a közel egyidejű megjelenés következtében sajátosan interferálódik, elsősorban teológiai és etikai értelemben, igen jelentékeny mértékben hajlítva el a kanti ismeretelmélet „percepcióját”. (53.) A konklúzió szerint Kazinczy és hívei Kantot óhatatlanul és automatikusan a francia felvilágosodás filozófiája felől olvasták, e defektálódó jelkövetés bizonyító körülménye pedig a széphalmi mestert illető érdemi kantianizmus ma is élő tanát hatékonyan kezdi ki. Bár e tanulmány először 2002-ben jelent meg, azóta mégis született több olyan koncepció, amely ennél jóval nagyobb, sőt alapvető jelentőséget tulajdonít a kanti bölcseletnek Kazinczy világában. Már csak azért is örvendetes tehát e szöveg újraközlése, mert nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy Kazinczy milyen intertextuális közegben olvasta (félre) többek között Kantot, vagy hogyan degradálta annak teljesítményét az esztétikai ízlés-ontológia szellemében, hanem azért is, mert kimutatja, hogy az 1775-ös, autobiográfiákban megfestett találkozás még bizonyosan nem a „kritikai” Kanttal, hanem a kozmológia kérdéseivel foglalatalkodó „prekritikai” Kanttal való találkozás, s mert emlékeztet, az attól addig is idegenkedő mester már 1818-ban divatjamúltnak minősíti az egész kanti „systemát”. (60.) Tóth Orsolya mindeközben olyan eszmetörténetileg releváns, Kazinczyt egyéb viszonylatokban is mélyen jellemző konceptusokat alkot, mint „kontaminatív tudás”, „torlódó recepciófázis”, „közvetettség és közvetettség”.

A harmadik fejezet első tanulmánya „tapasztalat” és „várakozás” Koselleck-féle fogalmaival adja Kazinczy történetfelfogásának egy lehetséges interpretációját, amennyiben a tapasztalat mint „jelen lévő múlt”, illetve a várakozás mint „megjelenített jövő” ugyanúgy a reflektáló jelenbe képeződik le, egymásba fűződve. Kazinczy esetében Tóth Orsolya a nyelviséget, szépművészeteket és mentalitásbeli összetevőket is magába foglaló kulturális tapasztalatról beszél, s a dolgozat célját abban jelöli meg, hogy a Kazinczy-szövegekből kiolvasott „kulturális tapasztalat” és „várakozási horizont” struktúráját és lehetséges forrásait feltárja, s a különböző kultúra-modellekhez és a történeti tapasztalathoz kapcsolódó viszonyát ér-

telmezze (75.). A kazinczyánus kulturális tapasztalat itt nem más, mint az a hitvallás, miszerint a nyelvi és irodalmi változtatásokat az legitimálja, hogy egy másik kultúrában már sikeresek voltak, s melyben a kulturális és irodalomtörténeti hagyomány nem csupán megőrző és legitimáló funkcióval bíró minőség, hanem alapvetően határozza meg egy másik kultúra elképzelt jövőjét. A dolgozat Kazinczy kapcsolódó, nyelvközpontú, ciklikus színezetű fejlődéseméletét is elemezve a régmúlt kultiválásában, az elutasított közelmúltban, illetve a jobb jövőbe vetett hitben határozza meg Kazinczy történetfelfogását, s kiemeli, hogy e jobb jövőbe vetett hit nem profetikusa szó kosellecki értelmében, tehát nem lép túl a kalkulálható tapasztalatok horizontján, hanem koncepciózus, a változtatás igényével fellépő, érdekében aktívan tevékenykedő, történeti példákkal és tervekkel alátámasztott „kulturális prognózis”. (88.) Kazinczy a német és a latin irodalomtörténetek által közvetített kulturális tapasztalat mintájára alakítja ki saját ízlésfejlesztő vállalkozását, Csetri Lajos talán máig legjobb terminusával: mintakövető modernizálását. Tóth Orsolya egyebek mellett Winckelmann, Jenisch, Wieland és főleg Herder vonatkozó ideológiáikhoz viszonyít elemzésekor, s kimutatja, hogyan szelektált a mester ezek befogadásában önmaga igazolásául, tovább árnyalva a Kazinczy-olvasás hermeneutikájának rekonstruálható képét.

A fejezet másik tanulmánya a „retorikai” és a „betű szerinti” olvasat kettőségéből kiindulva keresi, hogy a biográfiát író Kazinczy milyen előfeltevések birtokában próbál a fikcionális műfajokból az empirikus szerzőre vonatkoztatható, történeti szempontból hiteles adatokat nyerni, illetve hogy e műfajban mennyire kíván megfelelni a betű szerinti olvasat régi–új kritériumainak, tehát vonatkozó kazinczyánus hitelesség-képzetek és elbeszélésminták nyomába ered. (108.) A dolgozat szerző és műve korabeli viszonyrendszerének, a biográfia műfajiságának és narratív mintáinak, valamint a történeti és a portré-esztétikai hitelesség szemügyre vételének útján jut el végkövetkeztetéseihez. Ezek szerint Kazinczy a korszak történetírásában egyre népszerűbb s normatív erejűvé váló forráskritikai elvek mentén igyekszik hiteles történeti elbeszélést létrehozni – a historiográfiai beszédnek vagy írásnak a befogadók szívére kifejtett korábban oly lényegi hatóerejét egyre inkább figyelmen kívül hagyva –, távolodni igyekezvén a halotti oráció és prédikáció műfajától, a narratívaképződés mintázatát ugyanakkor a klasszikus antik biográfiák még ekkor is magas forgalmi értékű hagyományára alapján alakítja. A különböző retorikai-poétikai státuszú szövegek mindazonáltal a referencialitás különböző szintjein helyezkednek el Kazinczynál (is): az életrajz, a prédikáció vagy éppen az episztola mellett például tökéletesen különálló szintet jelent a „tündéri” poétai román. (129.)

A kötet ötödik dolgozata a Kazinczy-önképből transzformált Toldy-féle Kazinczy-portréval foglalkozik. Bár Toldy sok tekintetben követi nagy elődjét – el-

ismerve annak kánonalakító szerepét –, de az irodalomtörténet-írás szempontjából például abszolút diskurzusalapítóként tekint önmagára, s a tisztelet mögött meghúzódó fölényérzet a Kazinczy-monográfiában is tetten érhető. Toldy biográfiája Kazinczy maga alkotta képét formálja ugyan tovább, de oly bátran, hogy Dávidházi Péter nyomán kijelenthető: olyan, „mintha egy kicsit az ő teremtménye volna Kazinczy Ferenc”. (140.) Toldy tehát újracselekményesíti az általa használt Kazinczy-autobiográfiákat, kronologikus rendet vágva a narratív mixtumba, igyekeztén kiiktatni például az azokra jellemző elliptikus retorikai fogásokat. Művében egyszerre figyelhető meg a Kazinczy-önéletrészekből rendszerint kimaradt szerelmi szálak rekonstruálása/megkonstruálása a levelek támogatásával, valamint az ennek megfeleltethető művek kiemelésével, illetve a szándék, hogy Kazinczy alkotástechnikáját a saját kritikus gyakorlatában alkalmazott egyik legfőbb normához, az „organikus műalkotás” követelményéhez közelítse. Toldy Kazinczy-életrajza – ignorálni próbálva ilyen módon is a klasszicista, additív alkotáseszmény hosszú és fáradtságos alkotási folyamatának korabeli praxisát – „az ihletett pillanat lokalizálásával megpróbálja egészen közel hozni egymáshoz az ihletet és az alkotás születését, biztosítva a kettő szoros kapcsolatát és hangsúlyozva a folyamat spontaneitását” (156.), hogy munkájában egy ihletett, eredeti alkotónak állíthasson emléket. A tanulmányban mindemellett hangoznak el olyan alapvető fontosságú megállapítások, miszerint Kazinczy önéletrészeiben „többnyire irodalmi művekkel, szerzőkkel és történelmi személyiségekkel való találkozásokként reprezentálja saját életútját”. (144.)

Az utolsó tanulmány főhőse már ugyancsak inkább Toldy Ferenc. A dolgozat azt veszi szemügyre, hogy annak kritikusai és irodalomtörténet-írói módszerét, retorikáját mennyiben befolyásolhatta az orvostudománnyal, illetve a „féltudományos”, ám a korban hihetetlenül népszerű magnetizmussal és mesmerizmussal való kapcsolata. A konklúziók szerint a kezdetben orvosi pályára készülő Toldy irodalmi munkásságának egészében jellemző marad a természettudományos diszkurzív rend erős hatása, például az elektromosság szókincsének alkalmazása, illetve a lélek megfigyelésének, a jellemek pszichológiai természetű kérdésköre iránti fokozott érdeklődésnek a textualizálása. Tóth Orsolya meggyőzően bizonyítja, hogy Toldy irodalomtörténeteiben egyfajta multidiszciplináris, „kontaminált beszédmód” lehetőségével kell számolni, a természettudományos allúziókon kívül a biblikus nyelvhasználat, illetőleg az antik kultúrtörténeti hagyomány szinkron jelenlétével egyetemben. A tanulmányban az olyan megfogalmazások, mint „vilanyfolyamszerű hatás”, vagy „átvillanyozott nemzeti test”, új megvilágításba kerülnek a diszkurzív tér rekontextualizálásával.

A minősítés szólamaként mindenképp kiemelendő az a fegyelem és körütekintés, amely Tóth Orsolya tanulmányait jellemzi. Tüzetes, gondosan szituált

szövegolvasatok által alátámasztott érvelési sorozatokkal találkozhatunk a kötetben, kellő kreativitással – a láthatóan bevett szokássá váló kettős, mindig nagyon jól választott mottó alkalmazása például telitalálat, mely minden esetben hatékony keretétül szolgál a szövegek gondolati játékterének –, kiváló témaérzékenységgel, biztos, redundanciamentes szakmai nyelvhasználattal. A módszertani önreflexió minden esetben kimerítő, sőt olykor talán már túlságosan is az: a kötetbeli negyedik tanulmány narrátora például azért kér elnézést, mert a „plurális hermeneutika igényét adott pillanatban a szinguláris hermeneutika értelmezési javaslatai váltják fel”. (108.) Úgy gondolom, ez vizsgálati céltől függően óhatatlan folyomány, és jogosan nem róható fel egyetlen kutatónak sem. Az ilyen szórványos példák mellett különösen a bevezetőbeli metodikai buktatók eminens számbavételekor látható az a sajátosság, hogy Tóth Orsolya a „másfajtaságon” kívül egészen erősen figyelni saját figyelő önmagát is.

A Kazinczy-kutatók tábora viszonylag nagy és „tarka”, így egy újonnan megjelenő Kazinczy-könyv óhatatlanul ezerféleképpen fog megítéltetni. A kötet számomra legsikerültebb részei jelesül a szélső fejezetek. Ezt nyilvánvalóan azért gondolom így, mert „igazságait” magam is osztom, mind a winckelmanniánus, mind a Kantot olvasó, mind az autobiografikus Kazinczyt illetően. Mindemellett azonban a harmadik fejezet két dolgozata is termékenyen provokál olyan pontokon, mint például, hogy Kazinczy a klasszicista–horatiusi hagyományhorizont hatásán túl azért lesz elkötelezett híve a permanens korrekció kritériumának, mert számára „ez az egyetlen lehetőség arra, hogy ha legyőzni nem is, de legalább megpróbálja utolérni a gyorsuló időt” (87.), vagy hogy Kazinczy a haladásfolyamatban azért kíván a „nem sokkal előtte járó” német modellhez hasonlulni, mert az a történeti jelen magyar kulturális horizontjától „ideális távolságra” (35–40 év) van. Emellett az életrajzíró Kazinczyt körvonalazó tanulmányban – azzal együtt, hogy a képzőművészeti portréábrázolás és a historiográfiai hitelesség egymásra vonatkoztatása, illetve a hasonlóság felértékelése a „szébbítés” ellenében a kazinczyánus portréesztétika esetén kissé erőltetettnek hat – az a mondat inspirálhat leginkább egy meggyőzőbb kontextualizáció igényének irányába, miszerint Kazinczy „nem ringatja magát az »áttetsző nyelv« illúziójában”. (130.)

A mulandó és a múlthatatlan kiemelkedő hozzászólás a kortárs Kazinczy-kutatásokhoz. Számptalan erénye mellett talán egyetlen nagyobb hibája a kompozíciós dialogicitás gyenge kifejeződése. Bár az alcímben feltüntetett „szemléletmódbeli diszkurzív határok” távlata már az első fejezetben körvonalazódik (még hozzá kettős értelemben is: kritikátörténetileg, illetve abban az értelemben, hogy Kazinczy-nál a kritikus esztétikai ítélete nem a diszkurzivitás, hanem az érzés, a szem felelőssége), a fejezetcímek – *Kritikátörténet*, *Filozófia*, *Irodalomtörténet*, *Befogadástörténet* – is megképeznek egyfajta határ-struktúrát, a globális kompozíciós kapcsolatok

létrejöttét mégsem támogatja hatékonyan a fejezetek tartalma, vagyis a részek nem igazán utalnak egymásra, pedig erre számos lehetőség kínálkozott volna. A korabeli ismétlő, felidéző asszociatív olvasói magatartás reflektálása például hatékonyan dialogizálhatott volna az „áttetsző nyelv” témájának észrevételeivel, vagy a kazinczyánus „kulturális tapasztalat” jelentéstartományával a winckelmanniánus kritikai hagyományvonal. A stilisztikai és hermeneutikai szempontból is oly fontos rész–egész viszony tehát nem igazán kifejezett, jobban mondva azt az odaadó olvasónak kell külön feltárnia. A kiadvány peritextusának értelmezése szerint egy „Kazinczyról és környezetéről szóló új monográfiát” tartunk kezünkben, e megállapítást azonban az előszó némileg felforgatja, amennyiben hol „monografikus elbeszélésként” aposztrofálja magát (13.), hol arról beszél, hogy az első három fejezet például „még véletlenül sem monografikus igényű”. (15.) A munka mindenesetre nem is annyira egy bizonyos kérdést, részterületet tárgyal kimerítő igénnyel, vagyis valóban nem monografikus a szó hagyományos, erős értelmében, hanem a Kazinczy-kör irodalmi szemléletmódjai diszkurzív határainak kérdésköréhez szól hozzá hat különálló dolgozat magas színvonalán. A kiadvány tehát sokkal inkább egy szakmailag igen releváns tanulmánykötet, melynek szövegállapotai ugyanakkor nagyfokú változatlanságot mutatnak az eredeti publikációkhoz képest.

Tóth Orsolya Kazinczy-könyve egy olyan elhivatott irodalomtörténész könyve, aki munkája során minden bizonnyal átélte már a dolgok hihetetlen összetettségének megsejtésével járó, a fenséges esztétikai kategóriájával leírható lenyűgöző csodálatnak való önátadást, amiről könyvének egy lényeges pontján beszél. (17.) Ez is egy határ, mégpedig egy irigylésre méltó diszkurzív határ. És amikor a lenyűgözöttség ilyen józan aprómunkával párosul, az, úgy vélem, bátran minősíthető szakmai optimumnak.

(Ráció, Budapest, 2009.)

Kerényi Ferenc: *Színek, terek, emberek.* *Irodalom és színház a 18–19. században*

„Kerényi Ferenc első – és sajnálatos módon már posztumusz tanulmánykötetébe – több évtizedes irodalom- és színháztörténeti munkásságából válogatott be tanulmányokat, reprezentatív módon tükrözve kutatói érdeklődésének változatos irányait és vizsgálódásának sokszínűségét” – olvasni a *Színek, terek, emberek* című összeállítás fűlszövegében. A könyvben markánsan kirajzolódik a színháztörténész portréja – a színházzal foglalkozó írások többsége mégsem pusztán színháztörténet. Kerényi fontosnak tartotta, hogy ebben a válogatásban is bizonyíthassa: ez a tudományág milyen sokféle szállal kötődik a nyelvtudományhoz, a társadalomtudományhoz, az irodalomtörténethez, a néprajzhoz. Kerényi Ferencnek ugyan nem volt szüksége arra, hogy ezzel a gesztussal önmagát erősítse, hiszen – ez szintén kiderül a válogatásból – az irodalomtudomány jó néhány területének volt avatott művelője. Mégis mindig a színháztudomány elismertetése lebegett szeme előtt, a félretolt elődök helyére lépett, s újból és újból megkísérelte azt bebizonyítani, hogy a színházi műveltség nem azonos az irodalmi műveltséggel, a színháztörténet tárgya nem azonos az irodalomtörténetével. A most megjelent dolgozatokban például nyoma sincs a *Bánk bán*nak, és Madách Imre *Az ember tragédiája* című darabjának előadás-történetéről sem olvashatunk. Szerepelnek viszont olyan szerzők és művek, melyeket a színháztörténészek ugyan jól ismernek, de az irodalmi kánonnak nem voltak, s nem is lesznek részei.

A tanulmánykötet nem tartalmazza Kerényi szenvedélyes, lehegerlő műveit: mintha azt sugálná tanítványainak és követőinek, hogy az alapos kutatómunka nyomán született, adatokkal megerősített, az összefüggéseket átlátó művek sorával lehet áttörést hozni a hazai színháztudományban. Példákat is ad, elsősorban azokkal, melyek legelső könyve előtt láttak napvilágot. Az Irodalomtörténeti Közleményekben 1973-ban jelent meg *A hajdútánc XVIII. századi szövegéről* szóló írása. A Századokban 1974-ben *Az első magyar hivatásos színtársulat társadalmi kapcsolatairól*

értekezett. A Magyar Nyelvben 1977-ben megjelent közleménye a *XVIII. század végi drámáink személyneveivel* foglalkozott.

Ezeknek a publikációknak ismeretében tudjuk igazán értékelni azt a pillanatot, amikor 1981-ben Kerényinek megjelent *A régi magyar színpadon, 1790–1849* című műve, amely alapvetően megváltoztatta a hazai színháztörténet-írás megítélését.

Kerényi Ferenc ekkor ugyanis látványosan szakított az anekdoták laza füzéréből szerkesztett színháztörténeti művekkel, de azt a hagyományt sem folytatta, mely minden áron gazdag színjátszókulturát feltételezett, s mivel ezt nem találta, hát teremtett. A könyv felborzolta a magyar színháztörténet évtizedes állóvizét, mert Kerényi úgy beszélt a magyar nyelvű hivatásos színjátszás első évtizedeiről, hogy alig esett szó például Kelemen Lászlóról, akit a hagyomány az első magyar színházigazgatóként tisztelt, s nem tárgyalta az untilag ismételt dolgokat, munkájának minden sora újdonságot hozott.

A művet bíráló Fried István üdvözölte a komplex megközelítési módszert és a színháztörténeti kutatás eredményeinek szélesebb, művelődéstörténeti folyamatba ágyazott vizsgálatát, s elismerte, hogy Kerényi Ferenc munkája sikerrel járt: „a Hont Ferenctől először kialakított, majd Székely Györgytől részletezett és körvonalazott fogalmat, a színjátéktípus megnevezést a magyar színjátszói és drámaírói gyakorlattal szembeesíti, s ennek alapján jelentős elhithető erővel rekonstruálja a »rég magyar színpad«-on és színpaddal kapcsolatban történeteket. De sikeres a munka azért is, mert a színjátszást, a drámaírást, -fordítást, -adaptálást a korszak magyar és külföldi esztétikai vitái, gondolatai szemszögéből is vizsgálja, és ezáltal elkerüli az egyoldalúság buktatóit.” (It 1982, 959.)

Kerényi a könyvben körvonalazta az egyes színjátéktípusokat, részletesen bemutatva a síró-éneklő színjátszóiskolát, beszélt a színpadi hős magyar romantikus felfogásáról, s kidolgozta az országos műsorréteg fogalmát.

A könyv kézhezvétele után valamennyi színháztörténettel foglalkozó kutató érezte, hogy nem folytathatja ott, ahol abbahagyta. Kerényi pedig arra készült, hogy megújítja a hazai színháztörténet-írást. Kutatásai nyomán tudta, hogy fel kell kutatni a forrásokat, össze kell gyűjteni és rekonstruálni a színjátékszövegeket, majd meg kell írni a szintézist. Az Akadémiai Kiadó gondozásában 1990-ben megjelent *A magyar színháztörténet* című kézikönyv első kötete, melynek Székely György volt a főszerkesztője, megkoronázta Kerényi tudományszervező tevékenységét. A kötet időrendi összefoglalója, illusztrációi és bibliográfiája arról tanúskodik, hogy a magyar színháztörténet-írás néhány év leforgása alatt több évtizedes lemaradást hozott be, s ez jórésben Kerényi Ferenc munkásságának köszönhető.

A *Magyar színháztörténet* első kötete a színjátéktípusok felől közelített a témához, az országos műsorréteg alakulását elemezve, a pártolás formáit bemutatva, a vándorszínésztől az állandó színházak megteremtéséig igyekezett minden

szegmentumát feldolgozni ennek a művészeti ágnak. A színházi előadás legfontosabb alkotóelemeinek bemutatása csakúgy helyet kapott benne, mint a tánctörténet ismertetése.

A kötetről írt recenziójában Nagy Imre a korszakhatárt kifogásolta elsősorban, hiszen az új kézikönyv a hivatalos magyar színjátszás megírását tűzte célul, amely 1790-ben az úgynevezett Kelemen-féle társulat első előadásával kezdődött. Nagy Imre arra is felhívta a figyelmet, hogy a színjáték nem azonos a drámaszöveggel, hiszen a metakommunikáció, amely a színházi előadás során a színjátékot a színész által kimondott szövegen kívül kíséri, leírhatatlan, rekonstruálhatatlan, elemezhetetlen. (ItK 1993, 144.) De rögtön meg is dicsérte Kerényit, aki ehelyett a színjátékírást és a műsorleírást vizsgálja.

Hogy mégsem került sor a hazai színháztörténet-írásban komoly áttörésre, azt is Kerényi Ferenc elemezte példamutató visszafogottsággal: „A magyar színháztörténetnek hiányzik a középnemzedéke. Közöttünk vannak, dolgoznak a »nagy öregek«, élükön a korelnök Pukánszky Kádár Jolánnal, de fél kezünkön meg tudjuk számlálni a 40–50 éves színháztörténészeket. [...] kritikusok igyekeznek pótolni a hiányzó középnemzedéket.” (Kerényi Ferenc, *Eredmények és problémák a színháztörténet-írásban*, ItK, 1984. 524.). Kerényi szemléletesen bemutatta, hogy milyen tévedésekhez, félreértelmezésekhez, a források helytelen elemzéséhez vezet a kritikusok színháztörténet-írói működése: „a kritikus-szerzők, akik napi munkájuk révén nagyon sokat tudnak az élő színházról, a mai színészet közvetlen előzményeit keresik a színháztörténet tényeiben”. (Uo., 525.) Értelmezés nélkül maradnak a terminusok, az elemzést gyakran az egykorú források idézetmontázs helyettesíti, a cáfolni igyekezett legendák helyébe pedig újakat támasztanak. (Uo., 526.)

A *Színek, terek, emberek* című kötet összeállítása során Kerényi Ferenc nem törődött az íráskronológiájával, egyetlen tanulmány: *A nemzeti színházi eszme és gyakorlat néhány történeti kérdéséről* című áttekintés olvasásakor azonban meg kell jegyeznünk, hogy 1987-ben, a Nemzeti Színház megnyitásának másfél százados évfordulóján született. A színháztörténész Kerényi pályafutásának – úgy vélem – ez az időszak volt a csúcса: a Magyar Színházi Intézet vezetőjeként (1983-ban lett az intézmény direktora) részt vett a Nemzeti Színház ünnepére a színház történetét összefoglaló tanulmánykötet (*A Nemzeti Színház 150 éve*, 1987) és forráskiadvány (*A vándorszínésztől a Nemzeti Színházig*, 1987), közreadásában, s emellett a Corvina Kiadó faksimile dokumentum-összeállítását is gondozta. Hozzá kell tenni, hogy ez az évforduló egyúttal az új Nemzeti Színház felépítésére is ráirányította a figyelmet (akkor éppen a Hofer-féle városligeti terv volt érvényben), ezért lett ez a címe a dokumentumválogatásnak: *Építsünk Nemzeti Színházat!* (Persze a cím arra is utal, hogy a Nemzeti Színház szellemének meg kellene újulnia...) Ez a moz-

zanat is jelzi, hogy Kerényi Ferenc ebben az időszakban a közélet porondjára kényszerült. De jelzi maga a tanulmány is, hiszen ha a válogatás többi darabját olvassuk, aligha találkozunk olyan mondatokkal, melyek politikai-ideológiai elvárásoknak felelnek meg.

Logikusnak tetszik, hogy 1989 után visszavonuljon az Intézet éléről, s visszatérjen a tudományhoz. Hatalmas feladatra vállalkozva gyűjtötte össze az 1790-től 1837-ig megjelent magyar színikritikákat. Ez lett az alapja a 2000-ben megjelent *Magyar színikritika kezdetei (1790–1837)* című háromkötetes nélkülözhetetlen forrásgyűjteménynek. A forrásgyűjtemény kiadása után – ahogyan ez a kötet is bizonyítja – kissé eltávolodott a színháztörténettől. Sajnos csak felemás módon – s ez nem rajta múlt – vett részt a *Magyar színháztörténet* harmadik kötetének kiadásában, máskor pedig teljesen elzárkózott a felkérésektől. A Holmiban, a Székelyföldben, a Magyar Nyelvben, a Mikszáth-émlékkönyvben megjelent munkái viszont azt igazolják, hogy olyan témák is látókörébe kerültek, amelyekről korábban egyáltalán nem szólt.

Kerényi volt talán az egyik utolsó képviselője a dialóguson alapuló tudományos értekezés műfajának. Kerényinek fontos volt az igazság, s nem egy tanulmányát éppen a vitakészség ihlette. *A régi magyar színésznők névhasználatáról* szóló írásának elkészítéséhez az alábbi kitétel adta meg a végső lökést. „Például Benke József színész leánya, Benke Judit Laborfalvi Róza néven ért el sikereket, s ezt a nevet akkor is megtartotta, miután Jókai Mór felesége lett” – írta Debreceni Anikó és Balogh Lajos *Magyar asszonynevek a Kárpátalján* című cikkükben a Magyar Nyelv című folyóiratban 1995 szeptemberében. „A tendencia igaz, a példa azonban téves” – így Kerényi; s rögtön hozzáteszi: „Viszont – közfelfogást tükrözve – alkalmat ad arra, hogy a 19. századi színésznői névhasználatról szóljunk [...]” (139.)

Kerényi Ferenc egészen a 20. századig áttekintette ebben az írásában a művésznők névhasználatának hagyományát. Még azt is megemlítette, hogyan ragaszkodott P. Márkus Emília az első férje nevét – Pulszky – idéző P.-hez, színészi védjegyéhez. Amikor nőül ment Andor Oszkárhoz, a férfinak p betűs új vezetéknevre kellett váltania: így lett Párdány belőle. Más esetben – s ezt már én teszem hozzá – azonban fel sem tűnt a betűcsere: R. Gombaszögi Frida – így szerepelt évekig a színlapokon, képeslapokon és az újságokban. S bár azt csaknem mindenki tudja, hogy a színésznő az Est-lapok tulajdonosához, Miklós Andorhoz ment nőül, a Rajnai Gáborral kötött házasságra csak a névváltozat utal. Hadd tegyek ehhez hozzá egyetlen adalékot: anekdotaként kerengett, hogy Torday Ottó doktornak azért nem lett a felesége Boyda Juci, mert nem akart T. Boyda (értsd: tébolyda) lenni. A szóbeli források azt is megőrizték, hogy a színészek között a házasságok sokszor csak az égben kötettek, de a színésznő neve elé illesztett betű mindig tá-

jékoztatott az együttélésről. Ez utóbbi azonban inkább már a színészerkölcöket jellemzi, s nem csak a névhasználat sajátosságaira utal.

A *Színek, terek, emberek* című kötet írásainak jegyzetei is bizonyítják, hogy Kerényi Ferenc szenvedélyesen mutatott rá a hibákra, félreértelmezésekre, a tévedésekre. Mégsem ezzel vált kivételes tudományszervezővé. Ellenállást nem tűrve adott újabb és újabb feladatokat mindenkinek. (Miatán közölte első nagyobb lélegzetű tanulmányaimat a Színháztudományi Szemlében, megbízott a *Magyar színházművészeti lexikon* korszak-szerkesztésével. S ráadásul Bárdos Artúr életművének kutatásával.)

De nemcsak személyesen serkentett arra, hogy újabb és újabb témákkal foglalkozzam. Kutatásaival és írásaival is képes volt egy-egy témára felhívni a figyelmet. A *Bánk bán* bemutatók közös egyetemi elemzése nyomán írtam többször Katona drámájának színreviteléről, de a Molnár Ferencsel foglalkozó kutatásaimat is ő szorgalmazta.

Néhány évvel ezelőtt véletlenül találkozott témaválasztásunk. Kerényinek a Holmiban megjelent *Valóság és dramaturgia* című munkája a reformkori színművek tükrében mutatta be Pest-Buda életét, míg én a *Bérház a színpadon* címmel foglalkoztam a Veszprémi Egyetemen hasonló jelenségekkel. Kerényi kutatásai és megállapításai nyomán érdemes volna *Budapest a színpadon* címmel összeállítást készíteni, hiszen ennek az összefoglalásnak megvan a szerkezete, megvannak témái, s kidolgozott a kutatás módszertana. Csak egy motívum annak bizonyítására, hogy nem volna érdektelen ezt a művet megírni. Kerényi idézi az *Egy szekrény rejtelmei* című népszínműből a jellegzetes pesti helyszínt, a reformkori földszintes bérház udvarát: „Középen benyíló kapu alja, mellett ajtó ily felírással: »Házmester«. Oldalt ajtó vastáblákkal borított, Rikolti [a fősvény háziúr] laka. Másik oldalon más ajtó ily felírással: »Csillagné, divatárusnő«. Ezek mellett oldalt szemközt két ablak. Más ajtó a Zöld [kalmárlegény] és Mátyás [óráslégeny] lakáé. A kapu mellett csengettyűszár.” (113.)

Ez a kedélyes színtér Faragó Sándor *Bérműszárnya* című darabjában így változott meg: „Az udvar. Három oldalon falak ablakkal. A hátsó falból nyílik a bérműszárnya kapuja. A kaputól balra a lépcsőház. Ha a kaput kinyitjuk, látszik egy villanykörte, és a telihold fénye világítja be az udvart. Elég világos van. A lépcső mellett a vicelakás bejárata. A bal sarokban a hátulsó lépcső. A hátsó falon látszik a első emeleti gang.” (A darab megjelent a Színházi Életben, 1928/43.)

A Ráció Kiadó *Ligatura* sorozatában megjelent Kerényi-kötetben a *Mikszáth-dramatizálások néhány tanulsága* című írás reprezentálja leghűségesebben a színház-történész szemléletét, gondolkodását, szintézisre törekvő alkatát. A Mikszáth születésének 150. évfordulójára Fábri Anna szerkesztésében megjelent tanulmánykötetben Kerényi újfent bebizonyította, hogy otthonosan mozog két évszázad

magyar színházában, társadalomtörténetében, ismeri a dramaturgiai műhelytitkokat – s Mikszáth életművét. S ráadásul nagyon határozott, kiforrott véleményt formál a Mikszáth-művek színrevitelének körülményeiről. Ez a látszólag pozitívista feladat Kerényi feldolgozásában a magyar színháztörténet különös metszetét adta. Mivel kizárólag adaptációkról van szó, a színjátékok szerzőinek divatos színjátéktípusokhoz kellett illeszteni a mikszáthi témákat. S a háttérben mindig ott lüktet a kor ideológiája, történelemszemlélete, a színház szerepének állandó változása. A tanulmány során nemcsak a színházi gyakorlat átalakulását tekintette át a szerző, közönségszociológiai kérdések is szóba kerültek. Az írás érdekessége, hogy Kerényi az amatőr színjátéknak szánt színre alkalmazásokat is fellelte, s találó elnevezéssel az „osztályharc színházi segédcapatának” nevezte azokat az alkotókat, akik az „ideológiai naprakészség” szemmel tartásával tehetségüktől „függő formában és mértékben” dolgoztak. (180.)

A kötet egyik szerkesztője, Szilágyi Márton az előszóban hangsúlyozta, hogy a mai napig nem történt meg Kerényi Ferenc írásainak teljes bibliográfiai számbavétele, s azt is, hogy ez az első Kerényi tanulmánykötet, de aligha az utolsó. Valóban, nagy szükség volna arra, hogy Kerényi Ferenc többi tanulmányát is kötetekbe gyűjtsük. Reméljük hát a folytatást!

(Ráció, Budapest, 2010. [Ligatura könyvek])

Fodor Péter: *Térfélcseré.*
*A sport irodalmi medialitása a magyar későmodern
és posztmodern elbeszélő prózában*

A sport kultúratudományi kutatása Nyugat-Európában jelentős hagyományokkal rendelkezik. Filozófiai, szociológiai, antropológiai, esztétikai és irodalomtudományi vizsgálódások középpontjában áll hosszú ideje. Itthon ugyanakkor a sport kulturális szerepeinek kérdésköre eleddig csupán érintőlegesen vizsgált téma volt. Fodor Péter könyvének témaválasztása, valamint komplex szempontrendszeréből adódó kérdésfelvetései olyannyira újdonságnak számítanak, hogy hazai szaktudományos előzményre alig támaszkodhatott, ami különösen akkor meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy a 20. második felétől kezdve lépten-nyomon találkozhatunk olyan irodalmi művekkel, amelyekben a sporttematizáló eljárások meghatározó poétikai tényezővé válnak. Ez a körülmény már önmagában is jelentőssé teszi a kötet megjelenését. A jelentőség azonban nem merül ki az újszerűségben, emellett ugyanis az is elmondható, hogy a tanulmányok olvasása során a témának olyan összetett, átgondolt és árnyalt megközelítésmódjával találkozunk, amely a vállalt pionír szerepen túlmenően is érdemlegesen hozzájárulhat az irodalomtörténeti kutatások szempontrendszerének bővítéséhez.

Sport és irodalom viszonyának kérdését firtatva tágabb értelemben olyan kulturális alapproblémával találjuk szemben magunkat, amely végigvonul az európai művelődés történetén: a testhez való viszonyulás kérdése ez, és ezzel a test-tudat dichotómiáé. Ugyanakkor számos helyen megfogalmazódnak olyan vélekedések, amelyek a szellem és a kultúra 20. századi hanyatlástörténetét egyebek mellett éppen a sport társadalmi térhódításával állítják párhuzamba, aminek következtében sport és irodalom határozottan eltérő rangú kulturális praxisokként értelmeződnek. Fodor Péter könyve apológia abban az értelemben, hogy explicit szándéka revideálni a sport társadalmi-kulturális funkcióiról alkotott közkeletű és pejoratív értelmiségi vélekedéseket, valamint exponálni a sportról való irodalmi beszéd lehetőségeinek poétikai kitüntettségét.

Kérdés, hogy a könyv, amely két elméleti bevezető és tizenkét szöveganalizáló fejezetre oszlik, a téma átfogó és összefüggő vizsgálataként, avagy inkább tanulmánykötetként olvasható-e. A szerző szándékai az előbbire irányulnak, amennyiben célja egy olyan komparatív olvasáson alapuló elemzés, amely feltárja a sporttematizáció változatos megvalósulási lehetőségeinek komplex poétikai funkcióit. Ezen a ponton azonban felvetődnek bizonyos problémák. Mivel az elemzésre választott korpuszt elsősorban a tematikus hasonlóság tartja össze, az egyes analízisek során eltérő interpretációs stratégiák érvényesülnek, az elemzési irányok meglehetősen szóródnak. Ez önmagában persze inkább erénye, mint hibája a könyvnek, hiszen az adott szöveg poétikai sajátosságaihoz igazodó szempontok nyilvánvalóan termékenyebbek, mint egy egységesen oktrojált, homogenizáló értelmezői séma, ugyanakkor be kell látni azt is, hogy a sokszor egészen különböző szervezőelvekkel bíró szövegek esetében az összehasonlító olvasás eredményességének megvan-nak a maga határai. Ezért, anélkül hogy elvitatnánk a kötet konzisztenciáját, megjegyezhető, hogy nem lett volna felesleges egy összefoglaló fejezet megírása, amely a magyar irodalmi anyagon végzett kutatások eredményeinek az első két fejezetben bemutatott diskurzusokhoz képesti újdonságait rendszerezett, szorosabban véve komparatív és teoretikus következményeikkel is számot vető módon mutatná be – elejét véve annak az érzésüknek, hogy a fejezetek legtöbbje önmagában olvasva alkalmasint nem kevesebb tanulsággal jár, mint a többivel együtt.

A sport kulturális aktualitásával, illetve a sport, medialitás és irodalom összefüggésrendszerével foglalkozó elméleti bevezető azokat a releváns társadalomtudományi diskurzusokat mutatja be, amelyek az irodalomtudományi megközelítésmódokkal társítva produktívnak bizonyulhatnak a szövegértelmezések során, és egyben bevezetést nyújt a sport és irodalom viszonyrendszerében felmerülő legfontosabb problémakörökbe. E teoretikus kontextus felvázoló fejezetek talán kissé túlzottan kompilatívak, ez azonban részben magyarázható a hazai kutatásokkal kapcsolatos hiánypótlás szükségességével. Emellett a témára vonatkozó multidiszciplináris elképzelések az értő elrendezésnek köszönhetően sikeresen lépnek dialógusba egymással, s az így egyaránt feltárulkozó kritikus és afirmatív perspektívák a későbbiek során rétegzett és árnyalt elemzéseket tesznek lehetővé. Ugyanakkor a szerző saját elméleti reflexiói ezekben a fejezetekben nem nyernek alaposabb kidolgozást, ami még akkor is sajnálatosnak mondható, ha az elsődleges cél itt nyilvánvalóan a szövegelemzések szempontjából való hasznosíthatóság, hiszen egynémely felvillantott ötlet vagy kritikus továbbgondolás igen izgalmasnak és ígéretesnek mutatkozik. Így csak az a reményünk marad, hogy a későbbi interpretációk folyamán majd újra találkozunk a kérdéssel, ami néhány esetben valóban teljesül, máskor azonban nem.

A szövegelemző fejezetek a későmodernitás második hullámától napjainkig vizsgálják tizenkét szerző sportmotívumokat felvonultató szépirodalmi és/vagy publicisztikai írásait. A tárgyalt szerzők listája a sokszínűsége és a hatástörténeti összefüggésre egyaránt felhívja a figyelmet: Ottlik Géza, Mészöly Miklós, Mándy Iván, Moldova György, Ferdinandy György, Spiró György, Nadas Péter, Szijj Ferenc, Esterházy Péter, Kukorelly Endre, Darvasi László és Parti Nagy Lajos. Az egyes elemzéseket általánosságban imponáló komplexitás jellemzi, vagyis a szerzőt nemcsak a sportmotívumok felhasználásának variációi érdeklik, hanem az érintett szövegeknek átfogó – narratológiai, intertextuális, retorikai, mediális, metafikcionális szempontokat alkalmazó – értelmezésére törekszik, olykor attól sem riadva vissza, ha a központi téma egy időre háttérbe szorul, s mindezt nem ritkán az igen meggyőzően argumentáló kritikus tevékenységével is ötvözi. E rétegzett perspektívából a szövegekben artikulálódó személyiség- és nyelvszemléleti, megismerés-elméleti, erkölcsi és társadalomkritikai dilemmák összetettségére nyílik rálátás. Mivel a teljes áttekintés kivitelezhetetlen, a legfontosabbnak tűnő problémák felvázolására szorítkozom, amivel remélhetőleg szemléletessé tehető a sporttematizáció irodalmi kiaknázhatóságának, és egyben a kötet kutatási szempontjainak diverzitása is.

Fodor gondolatmenetében központi helyet foglal el sport és irodalom mediális különbözősége. Az emberi test színreviteleként értelmezett sport az irodalom sajátos mediális ellenpontjának mutatkozik, amennyiben ennek befogadási feltételeiből szükségszerűen következik egyfajta „testtelenítés”, vagyis az érzéki tapasztalattal szemben a képzelet dominanciája jellemzi. Ennyiben sport és irodalom kapcsolata a test és a tudat szeparációjának manifesztációjaként jelenik meg, s efféle ellentétpárként különösen alkalmasak lehetnek egymás sajátosságainak tükröztető megértésére. De mi az, amiben az irodalom és a sport közös? Miért lehet termékeny a kapcsolatuk a mediális feszültségből adódóan elnyert sajátos perspektíván, az egymásba tekintés lehetőségén kívül? Egyfelől sok olyan jelenség van, amiről az irodalom a sporton keresztül beszélni tud, például a társadalom, a közösség, a hatalom működési mechanizmusai, vagy identitás és autonómia kérdései. Ezekben az esetekben a sport allegorikus vagy metaforikus szerepbe kerül, s jelentősége kimerül abban, hogy rajta keresztül valami másról szólhatunk. Van viszont olyan esetek is, amikor a sport performativitása, egyszeri eseményjellege válik érdekessé. Ilyenkor az irodalmi szöveg nem beszél a sportról, hanem arra tesz kísérletet, hogy a test közvetlenségének a tapasztalatát közvetítse. Csakhogy, miként Nadas *Évkönyvének* elemzéséből kiderül, a testmozgás közben átélhető közvetlenség lényege éppen az, hogy szemben bármiféle reflexív nyelvi megnyilatkozással, és így az irodalommal is, nem értelmezhető jelként, nem mutat önmagán túlra. Az irodalmi szöveg tétje ekkor az lesz, hogy mit tud

kezdeni azzal a mediális paradoxonnal, amelyet a mimézis és a reprezentáció paradigmájából való kilépés jelent. Vagyis mit tud tenni azért, hogy „a test nem jelölő felszíne értelmezhető legyen”? (37.) Azaz, általánosabban fogalmazva, az írásbeliség jelentésre épülő kultúrája képes lehet-e integrálni a „jelenlét” tapasztalatának idegenségét?

A mediális vizsgálódások, valamint a sport allegorikus felhasználhatóságának problémái mellett a könyv harmadik kulcskérdése a sport autentikus megvalósulási formáitól elválaszthatatlan játék fenomenójának esztétikai és antropológiai jelentőségére vonatkozik. Fodor a sport és az irodalom között feltételezhető ontológiai rokonságot főként a játékelméleti megfontolásokkal összefüggésben hangsúlyozza. S noha az előbbivel kapcsolatban kiemeli annak elidegeníthetetlenül testi karakterét, talán nem hiábavaló emlékeztetni arra sem – és ez implicit előfeltevésként olykor mintha jelen is lenne egyes mediális kérdésekkel foglalkozó elemzések során –, hogy e két, egymástól mára oly távol került kulturális jelenséget egy további alapvető ontológiai jegy is összekapcsolja: a művészetben és a sportban közös szomatikus elem. S ha a könyv egyik legizgalmasabb sportdefiníciója szerint a sport nem más, mint a nem fogalmi tudásnak a test médiumában való színrevitele, akkor ne felejtszünk el arról sem, hogy az esztétika eredetileg a test diskurzusaként született, mint a fogalmi gondolkodástól különböző érzéki megismerés birodalma. Mivel reflexív természete szerint minden megértés szükségszerűen eltávolít a tárgytól, és ezzel megszünteti a közvetlenséget, az irodalom egyszerre diszkurzív és esztétikai közege lehet az, amely inherensen alkalmas a testi közvetlenség tapasztalatának megértésére. Fodor ugyanakkor az irodalmat ebben az összefüggésben olyan immateriális médiumként értelmezi, amely maga is hozzájárult test és tudat szembenállásának intézményesüléséhez, s emellett részletesen elemzi azt a folyamatot, amelynek során a sport éppen „az irodalom által szabadon hagyott helyeket” töltötte ki.

Ezek közül az egyik legfontosabb az önelvesztés tapasztalata, amely a testnek a tudat felügyeletén túlhaladó performanciájához köthető, s amely például az *Iskola a határon*ban személyiség szemléleti és morális dilemmákkal kerül összefüggésbe. Mészöly, Ferdinandy vagy Darvasi szövegeit vizsgálva annak lehetünk tanúi, ahogy a sportra épülő kiterjedt metaforikus jelentésháló a sport autonóm világán kívülre mutatva hoz létre allegorikus jelentéseket. Ez az eljárás, amelyben a poétikai applikáció tehát nem a sport önelvűségéből bontakozik ki, bizonyára nem független azoktól a társadalom- és médiakritikai belátásoktól, amelyek a versenysport kommercializálódására, a hatalom különféle formáinak való kiszolgáltatottságra és ideológiai befolyásolhatóságára vonatkoznak. Az Ottlik-, Esterházy- és Kukulicsy-elemzések ezzel szemben azt mutatják meg, hogy a mindennapok rutinszerűségével vagy a társadalmi hatalom korlátozásaival szemben a játékként – s mint

ilyen zárt, mesterséges szabályok által meghatározott világgént – felfogott sport miképpen biztosíthatja egyaránt az identitás elnyerésének és az individualitás meghaladásának a közegét. Egy újabb szinten a sport textuális történésekkel való analógiáját figyelhetjük meg abban, ahogy például Esterházynál a labdarúgás a „posztmodern írástechnikai attitűdnek a figuratív megfelelője” (141.) lesz, részben a nyelv szubjektumtól független mozgásainak és a labda olykor kiszámíthatatlan viselkedésének hasonlóságai, részben a – műalkotásra és a sportmérkőzésre egyaránt jellemző – fikciónak tulajdonított valódi jelentőség révén.

A sportról szóló irodalmi beszéd nyelvi nehézségei – ahogy ez a Mándy-, a Kukorelly- és a Parti Nagy-szövegeket vizsgáló fejezetekben is tematizálódik –, akkor válnak a legszembeötlőbbé, amikor az irodalmi szöveg a sportújságírói nyelvvel, legpregnansabban a labdarúgás szociolektusával konfrontálódik. E klisékben tobzódó beszédmód teszi ugyanis felismerhetővé a nyelvnek azt a lényegében rejlő sematizmusát, amely nemhogy közelebb vinne a (sport)esemény egyszerűségéhez, hanem éppen eltávolít tőle. Ha a testmozgást nem figuratív jelentésképzésre alkalmas és a rajta túli világ interpretálására felhasználható jelölőként értelmezzük, hanem olyan reflexió előtti tudásként, amely éppen sajátos idegensége folytán értékes az irodalmi megértés számára, akkor olyan tapasztalatként tűnik fel, amely a nyelv medialitásának fényében az individuum kommunikálhatóságát problematizálja.

Bár a hiányolt összefoglaló fejezet a tanulmányok eredményeit megerősíthette és némileg továbbfejleszthette volna, nem lehet kétségünk afelől, hogy az alapos és izgalmas szövegelemzések interpretációs hozadékának irodalomtörténeti értékén túl a *Térfélcseré*ben tárgyalt és körültekintően bejárt problémakör intenzív megértése jelentős mértékben hozzájárulhat az irodalom természetéről alkotott fel-fogásunk árnyalásához, és egyben kulturális önmegértésünk elmélyítéséhez is.

(*Kijárat, Budapest, 2009.*)

Takács József: *Kritikus minták*

Hogy sem az irodalommal hivatásszerűen foglalkozók, sem pedig az irodalom iránt mélyebben érdeklődő olvasók számára nem lehet elhanyagolandó a kritika, az a magyar literatúrában már Bessenyei *Holmijától*, de igazán Kölcsey kritikáitól és esztétikai írásaitól errefelé, napjainkig evidens, akkor is, ha egyesek, nem is kevesen, olykor erről próbáltak/nak megfedkezni. Az viszont, hogy az utóbbi években egyre több kritikus tűnik fel a folyóiratok lapjain, illetve, hogy kritikakötetek és kritikával foglalkozó szövegek, könyvek (pl. *Az olvasó lázadása*, 2008) jelennek meg, a kritika jelentőségének felismerésére utal(hat). Ebbe a sorba tartozik Takács József könyve, melybe a szerző, ahogy a kötet írásairól készült jegyzetében írja, „olyan bírálatokat, előadásokat és tanulmányokat” (hozzátennem: vitacikket) válogatott, „amelyek főleg arra a kérdésre keresik a választ, milyen a jó kritikus”.

A kérdést, melyet manapság markánsan elkülönülő kritikaváltozatok időszűrőként, Takács József, amint ezt a kötetnyi téma bevezetőjeként is tekinthető *A kritikus mint kritikus* című tanulmányában előadja, három aspektusból közelíti meg. Elsőre „az elméleti belátás és a gyakorlati tudás szerepét” vizsgálja a kritikaírásban, ezt követően érveket sorakoztat fel „az (irodalom)tudományos kritika ellen”, majd ezzel saját kritika-fogalmát állítja szembe. Az elsőnek említett nézőpont kifejtése során, miután annak alapján, hogy szerinte a „kritikus tevékenysége közelebb áll a szerkesztőéhez, mint az irodalomtudóséhoz”, mert a kritikus és a szerkesztő esetében is „döntő mozzanat az értékelés”, illetve jelentős funkciót, mondhatni főszerepet tulajdonít az ízlésnek, amely nem csak „esztétikai tartalmú fogalom”, hanem „inkább morális jellegű”, arra a megállapításra jut, hogy „a kritikai tevékenység főként egyfajta gyakorlati tudás működését, s nem technikai, tanítható/megtanulható ismeretek alkalmazását jelenti”. Ugyanakkor, figyelmeztet a szerző, nem kell, nem szabad „szubjektíválni a kritikát” („az ízlés nem szubjektív”), de tévedés is „túlzott jelentőséget tulajdonítani” annak, ami megtanul-

ható. Ahogy ezt a „tudományos kritikus” gondolja, aki ítélőképessége erejét „abban az elméletben, módszerben, szótárban látja, amit megtanult”. Azzal ugyanis, hogy a tudományos kritikus korszerű kíván lenni, rögeszmésen ragaszkodik „irányzatának módszerébe vagy szótárába”, mert vélekedése szerint „a jó kritika legfőbb előfeltétele a helyes módszer vagy szótár alkalmazása”. Ezt a szemléletet Takács József azért is elfogadhatatlannak tartja, mert a kritikusnak nem törvénykönyv alapján kell véleményt formálnia (ahogy egyik kritikájában írja: nem jó, ha egy Esterházy-könyv esetében „túl sok a »kontextus«, és túl kevés az »Esterházy«”), s különben is elméletek, iskolák eléggé gyakran váltják egymást, igencsak rövid életűek, vagy az sem kizárt, hogy párhuzamosak, s akkor hogy lehet eldönteni, közülük melyik üdvös, s melyik nem. Arról nem szólva, hogy a technikai tudás nem jelent eleve színvonalat is, s az értékelésben nem, csak az érvelés alátámasztásában lehet szerepe. Az irodalomtudományi kritika esetében, véli a szerző, „mindig fennáll a veszély, hogy a vizsgált irodalmi műveket az elmélet vagy a módszer demonstrációs terepévé teszi”, s ennek jegyében azokat a műveket részesíti előnyben, amelyekre az adott elmélet vagy módszer alkalmazható, s elhanyagolja azokat, melyekre nem. Mindezek alapján nem kell arra gondolni, hogy a tanulmány szerzője az elméletek mellőzését szorgalmazza. Ellenkezőleg fontosnak tartja az elméletet, a módszert, a szótárt, ami alapján a tudományos kritikák íródhatnak, de óv a „tudományos” jelleg kizárólagosságától. Szerinte nem a tudományos vagy kultúrkritikák az igazán rosszak, hanem azok, amelyek „nem rendelkeznek semmiféle saját problémával”.

Ezek után következhet a kérdés: „Miért van szükség olyan tevékenységre, mint a kritika, amely megmondja, hogy mely művek a jók és melyek a rosszak?”. Egykor azért volt, mert „a közösség, ahol ez a tevékenységfajta kialakult fontosnak tartotta a kérdést”, később, a mi társadalmunkban azonban már módosult a képlet. Immár nem a tudás hierarchizál, legalábbis nem olyan mértékben, mint egy-két századdal ezelőtt, hanem lényeges az ember társadalmi hasznossága is. Ahogy régen a kritika a pallérozódást segítette, valamilyen „erkölcsi-esztétikai érzék” csi-szolását, úgy a mai kritika, bár nem mondott, nem mondhat le egykori feladatáról, maga Takács is hangsúlyozza ennek fontosságát, ragaszkodik „egy kulturális eszményhez, a társadalomnak egyfajta hierarchikus szemléletéhez és egy személyiség-felfogáshoz”. Igaz, nem olyan mereven, mint a 18. század tette, de a kritika feladata emellett, hogy az életről is ítéletet mondjon. Arról az életről, amely a művekben fogalmazódik meg a kritika ellenőrizte „lelki hatalmasok” által. Ebből következően merül fel az a kritika vonatkozásában megkerülhetetlen kérdés, hogy mivel foglalkozzék a kritika. Csak az adott művel, tiszteletben tartva így az irodalom autonómiáját, vagy a művek mindazon vonatkozásaival is, amelyek általuk felvetődnek. A tanulmány szerzője szerint nem kell felszámolni az „irodalom auto-

nómiájába vetett hitet [...], elég ha relativizáljuk”. Ahogy a tanulmányt záró Horváth János-idézet példázta, miszerint az irodalmi ízlés „nemcsak az esztétikai tetszés állásfoglalására” lehet/van segítségünkre, hanem „kapcsolatban áll az erkölccsel s a helyes gondolkodással is”.

Miután alkalmunk adódott megismerni egy valóban sok szempontot figyelembe vevő, de személyes hangon is megszólaló tanulmányt, melynek szerzője érthetően tagadja azt, hogy létezik mindenki számára követendő kritikarecept, ugyanakkor azonban megfogalmazta saját kritikaeszményét, nem egészen alaptalanul azt várjuk, hogy elképzelésének demonstrációjaként következnek az egyéni minta alapján készült, ennek használhatóságát bizonyító, szépirodalmi művekről írt kritikák. Nem így történik. A kötet további szövegeinek is tárgya a kritika. Amint erre a könyv címe is utal, a különféle kritikus- és kritikaminták, ezek közül recenzióban Takáts négy variánsát emelném ki, vélem elsősorban érdekesnek.

Márton László kötete, *Az áhítatos embergép*, azért kelti fel Takáts érdeklődését, mert a kritikus nem az olvasás felől közelít az általa vizsgált művekhez, hanem a szerző felől. Ennek magyarázatát elsősorban abban kell látni, hogy Márton szerint, aki maga is jeles prózaíró, a „kritika egyik célja, hogy a megbírált író okuljon belőle, rálásson műve hibáira, melyeket így legközelebbi műve írásakor már el tud kerülni”. Hogy ennek az elvnek megfelelhessen, ha helyesen akarja „megítélni egy-egy szöveg jelentőségét és megoldásainak értékét”, ahhoz a kritikusnak a művet „saját nyelvi hagyományának kontextusában” kell vizsgálnia. Így jár el Márton László. Hogy hogyan, azt vizsgálja bírálatában Takáts József.

Szilasi Lászlónak *A Kopereczky-effektus* című tanulmány- és kritikakötete azért figyelmet keltő Takáts számára, mert azt vizsgálhatja, „hogyan igyekszik (Szilasi) felépíteni szövegei beszélőinek autoritását (vagy ha jobban tetszik: identitását)”, s ez „milyen következményekkel jár”. Megítélése szerint a beszélő, aki a szövegek többségében a szerzővel azonosítható, „így jellemezhető: egyként elkötelezettje régi irodalomnak és újnak, egyszerre irodalomtörténész és dekonstruktor”, amit Szilasi László természetesen összeegyeztethetőnek, Takáts viszont összeegyeztethetetlennek tart. Vélekedését a szövegekben felismerhető kétféle tudományos gyakorlatból következő retorikában látja beigazolódni. Abban, hogy egy szövegen belül „egyrészt a régi retorika szerinti elemző eljárások alkalmazása”, másrészt pedig „a különböző viszonylagos frissességű elméleti kulcsszavak (szupplementum, atya-szöveg, rizóma, disszemináció, abject, fallogocentrizmus, szimulákrum, hatásiszony, difference stb.) használata” figyelhető meg. És mert a „kötetnek egyetlen passzusában sem tevődik fel a kérdés, vajon ezen elméleti tételek hogyan viszonyulnak azokhoz a hallgatóságos tételekhez, melyeken a régi retorika gyakorlata nyugodott”, Takáts József szerint „az elképzelhető, hogy egy konvencionalista történetész remek elemző ötletekhez jut a dekonstrukció jóvoltából, az azonban nem,

hogy összeegyeztethető lenne a két eljárás mód”. Hogy a marginális elemekre való figyelem, ami a dekonstrukció jellemzője, inkább nevezhető önkényes eljárásnak, bár ilyennek kétségtelenül mulatságos, mint az adott műre vonatkozatható meg-alapozott következtetés forrásának, azt Arany János művéből, *A nagyidai cigányok*-ból vett példájával illusztrálja, szerintem meggyőzően. Ebben a kritikájában Takáts alkalmat lát arra, hogy sajátos ellentmondásra is felhívja figyelmünket. Nevezetesen arra, hogy a deKONos technika, többek között Szilasi érdeméből is, jelentős mértékben kitágította „az irodalomról való beszéd nyelvi lehetőségeinek körét”, ugyanakkor viszont nélkülözte a magyar a kritikai és irodalomtörténeti hagyományokhoz való kapcsolódást. Ez úgy értendő, hogy a „szövegimmanens megértést” célzó írás „nem inter-, hanem intrakategoriális világ, csak poétika, s nem pszichológia, etika, politika is egyben”, hogy a szövegekből hiányzanak azok a „pragmatikai szempontok”, amelyeket a kritika – ahogy Takáts *A kritikus mint kritikus* című tanulmányában is kifejtette – mint „az életről mondott ítélet” nem nélkülözhet.

Vári György Kertész-monográfiájáról írt Takáts-értelmezés előterében kizárólag a *Sorstalanság* című kultikus kötettről szóló fejezet áll, amely kapcsán a kultúrkritikának nevezhető, a magyar viszonyok között egy ideje visszaszorult műfajmintával foglalkozik. A Takátsra hol szokatlanul dicsérő, hol pedig éppen rá jellemző polemikus hangú szöveg konklúziója, miszerint nincs kétsége afelől, hogy „lehetséges magas színvonalon és az olvasókat lenyűgözve művelni ezt a kritikafajtát”, melynek szerinte, „ha jól csinálják, sokkal nagyobb lehet a tágassága, költői ereje és applikatív súlya, mint a szövegközpontú vagy a magát praktikus közvetítőnek tekintő kritikafajtáknak”.

A kritikussmintákat szemrevételező tanulmányok közül negyedikként említhetjük azt a változatot, amely nem csak a végeredményben érdekelt, hanem abban a folyamatban is, mely során a művet vizsgáló szerző eljut(ott) a végeredményhez. Takáts szerint ez a kritikus hozzáállás Győrffy Miklós *Magyar elbeszélő szövegek* című kötetében fedezhető fel. Győrffy kritikus attitűdje más, mint azé a kritikus-típusé, „akinek írásai nemcsak műértelmezések voltak, hanem a jó élet keresésének a kifejeződései is, aki nemcsak a műformák kritikusa volt, kultúránk egészéé” – ha jól ítélem meg, Takáts Balassa Péterre gondol –, de szemben áll azzal a típusal is, „aki tudományos szigorú és szakszavakat várt el a kritikától” (Kulcsár Szabó Ernő?). Ő a régóta kevésbé tisztelt „régí vágású kritikus”, kinek „Minden kritikája összefoglalja a tárgyalt mű cselekményét, felvázolja a szerkezetét, jellemzi a stílusát”, hogy az olvasó őt követni tudja. Győrffy szándéka, véli Takáts, hogy kritikáit nem céhbelieknek, hivatásos olvasóknak, hanem a „művelt közönségnek” írja. Azoknak, akiket kritikái által az irodalomnak szeretne megnyerni. Ennek érdekében azonban nem csak dicsér, hanem elmarasztalni is tud. Závada erényeként említi például,

hogy képes „megidézni a Kádár-korszak nyelvi és nem nyelvi világát”, ugyanakkor pedig hibáztatja, hogy „az író olyan formát kényszerített rá az elbeszél anyagra, amely nem illett hozzá”.

Takáts József sok szempontot felvető és számos tanulsággal szolgáló könyvének akár külön fejezete is lehetne az a két írás, melyek közül az egyikben *Párhuzamos portrék* címmel Határ Győző és Balassa Péter nyolcvanas évek végén zajlott vitáját eleveníti fel, a másikban (*Ellentmondások*) ő vitázik Bán Zoltán Andrással *Meghalt a Főítész, elmúlt a rút világ!* című pamfletje kapcsán. Határ és Balassa tanulmányát azért járja nagy alaposággal körül Takáts, hogy irodalmunk kétféle szemléletére hívja fel a figyelmet. Arra, ami Határt irritálta: „mi a *belső* oka a magyar irodalom európai ismeretlenségének”, illetve amivel ezt Balassa kontrázza, mikor azokról az értékekről, színekről ír, amelyeket a magyar irodalom hozzáad „a világirodalom egészéhez”. Izgalmas konfrontáció akkor is, ha ma már sokkal kevésbé aktuális, mint volt 1988-ban, bár ma sem irattári téma. A kötet legsodróbb írása Takáts vitája Bán Zoltán Andrásnak a magyar irodalmi életben régen tapasztalt megosztottságot kiváltó pamfletjével, amely „igazságtalanságok árán szeretné elérni az igazságot, túlzással a mértéket, elfogultsággal a pártatlanságot”. S bár Takáts elismeri a szerző gondolatmenetének kivételes sodrását, nyelvi erejét, nem ezekkel foglalkozik, hanem azokkal az „eltérésekkel”, amelyeket nem hagyhat szó nélkül. Számos tényszerű hiba és néhány, ugyancsak elfogadhatatlan elvi kérdés mellett, mint hogy „független kritika nélkül nincs egészséges irodalmi élet”, hogy „a hatvanas–hetvenes években nem volt független kritika”, valamint, hogy „a hatvanas–hetvenes évek aranykor volt a magyar irodalomban”, melyek az ellenpamflet szerzőjének pontos észrevétele szerint valóban ellentmondások sorát indítják el, Takáts elsősorban azt hiányolja, hogy Bán adós az alapkérdéssel: „milyennek lássuk az elmúlt öt évtized magyar kritikátörténetét?” Mert az, amit Bán produkál vagy elfogadhatatlan személyeskedés, abban az értelemben is, ahogy felértékeli Fehér Ferenc kritikaírását, s abban is, ahogy egyrészt felnagyítja Balassa főítész szerepét, másrészt pedig ahogy Balassa személyéhez viszonyul, illetve a kritikus szürkületi vaksága miatt is, amely miatt nem vette észre, hogy a hetvenes évek prózafordulatával párhuzamosan kritikafordulat is lejátszódott, s hogy eltűnt a korszak Magyarország-központúságát, és ebből adódóan nem vette észre, hogy prózában is, kritikában is „Párizsban, Újvidéken, Kolozsváron és Amszterdamban is” jelentős művek születtek. Hogy a „magyar irodalom önismeretének független hangjait” nem a Kortársban és az Új Írásban kell keresni, ahogy Bán teszi, hanem a „Hídban, az Irodalmi Újságban, a Magyar Műhelyben, az Új Szimposionban”, illetve Bori Imre vagy Albert Pál munkásságában. Amiben Takátsnak szerintem teljes mértékben igaza van, ugyanakkor ellenvetésre is késztet az a Bánnal egyetértő megjegyzése, hogy „Ottlik és Mándy Balassa Péter interpretá-

ciói nélkül nem lenne az, aminek ma látjuk”. Lehet, hogy felfedezésük késett, de bekövetkezett volna.

Hogy Takács József kritikussmintákat vizsgáló/bemutató könyve izgalmas olvasmány lehet mindenkinek, aki irodalmunk, s ezen belül kritikánk iránt mutat érdeklődést, abban pontos fogalmazása, végiggondolt érvelései, megbízható véleményformálása mellett közrejátszik, hogy – amint Váriról írta, rá is jellemző – „szereti a vitahelyzeteket, élesen és magabiztosan ítél”, és ami ugyancsak nem elhanyagolható: személyességének jelenléte, ahogy ez mind kritikáiban és tanulmányaiban, mind pedig a kötet nyitó és záró személyes tárgyú írásaiban példásan olvasmányos formában kifejezésre jut.

(Kalligram, Pozsony, 2009.)

Kovács Gábor: *A történetképző versidom.*
Arany János elbeszélő költészete

Arany János kiterjedt életműve nem csupán azért szorul rá a folytonos újraértelmezésre, mert a különböző szövegek immanensen, a szerző elméleti munkái felől is izgalmasan bírhatók szóra, hanem mert az irodalomértést olykor lappangó módon, de így is szorosan irányító és „felügyelő” periodizációs mintázatok szempontjából Arany kitüntetett pozícióban áll. A szerző recepciótörténetén végignézve nem nevezhető meg egyetlen olyan, a magyar irodalmi hagyomány elmúlt bő száz évére jellemző értelmezési paradigma sem, amely elhanyagolta vagy ideológiai okokból „jegelte” volna a vonatkozó szövegtörzset (még ha ennek szegmensei között vélhetően hierarchizált is). Köszönhető mindez annak a pozíciónak, amely a hagyományos irodalomtörténeti séma szerint a szerzőnek a – reformorként is emlegetett – romantika és a századfordulós modernség közötti átmeneti státuszt biztosította. Míg a múlt évszázad néhány évtizedében a diszkriminált 19. századi szerzők hiánya okozta kanonikus vákuum miatt volt szükség Arany korszakokon átívelő életművének ápolására, addig napjainkban a még mindig feltáratlannak tűnő késő 19. századi irodalom újraolvasása végett fontos az Arany János nevéhez köthető gigantikus szövegbázis – nézőponttól függően – posztromantikus vagy premodern tendenciáinak mélyreható kutatása. Ebből következik, hogy minden olyan jelentékeny munka, amely a szerző szövegeinek újraértelmezését tűzi ki maga elé célul, potenciálisan legalább annyira komoly hatással lehet a folytatódó romantika pontosabb körvonalazását célzó kísérletekre, mint a – hosszú időn át a Nyugat nevével fémjelzett – modernséget időben visszavetítő elméletekre is.

Kovács Gábor szigorúan előírányzott módon próbálja feltárni a kiválasztott Arany-szövegek (*A walesi bárdok*, a *Toldi-trilógia* és a *Bolond Istók*) fontos aspektusát, a szövegsemantikai szerveződést. Az alcíme szerint a szerző elbeszélő költészetére fókuszáló könyv elsősorban a formalizmus és a ricoeuri posztstrukturalizmus értelmezői kelléktárát mozgósítja az olvasatok során, de – talán Ricoeur szerteágazó munkásságának köszönhetően – ezen olvasatok nem nélkülözik az

ontológiai-egzisztencialista kérdésirányt sem. Az elméleti minták azonban nem egy mechanikus, az elméleteket szorosan olvasó és applikáló értelmezést irányoznak elő – legtöbb esetben a kötet elemzéseinek terminológiai készletét alapozzák meg. Az első fontos terminus ráadásul nem is a szorosabb értelemben vett elméleti munkákból kerül be a kötetbe: a költészet mint *szóvarázs* Kosztolányitól származó metaforája már a szó előbukkanását követő eredeti kijelentéssel („Minden szó egy szunnyadó tett, a tett potenciális energiájával.”) együtt készíti elő a vizsgált versnyelvi és narratív konstrukciók egymásra utaltságából következő játékot feltáró olvasatot. Kovács Gábor véleménye szerint „az elbeszélő diskurzus versnyelvi megvalósulása mindig előfeltételezi azt, hogy a specifikus versnyelvi konstrukció, vagyis a műalkotásban alkalmazott sor vagy strófa egyszerre fonikus és szemantikai ritmuselve *megelőzi* a cselekmény kibontakozásának és a narráció nyelvi megvalósulásának dinamikus folyamatát.” (39.) A határozott koncepció segítségével a szerző még azokat a recepciótörténeti eredményeket is képes bevonni az elemzésekbe, amelyek első látásra nem illeszkednek az általa „követett” poétikai vonulathoz, hiszen a ballada vagy a verses regény műfaji meghatározásához vagy a *Toldi*-trilógia tanulságos keletkezéstörténetének bemutatásához a pozitivista és alapvetően történeti meghatározottságú vélemények is jól illeszkednek.

A *walesi bárdok* elemzését felvezető rész talán két legfontosabb terminusa a regresszív asszimiláció (Jakobson), illetve az Arany által „összerakó” mechanizmusnak nevezett progresszív szintézis. Az előbbi a ballada topikus jegyéhez, a végzettséghez kapcsolódik, amely Kovács Gábor elgondolásában nem csupán tematikailag, hanem ritmikailag is a ballada sajátosságának tekinthető, lévén a verssor tulajdonképpen „a mindent irányító *végződés*”. A versben megjelenő elemek a vers vége felől, regresszív módon helyezkednek el, miközben az ismétlődő ütemek kialakította ritmikai elv összekapcsolja, asszimilálja a verssor szavait. A progresszív szintézis mechanizmusa már a strófák összekapcsolódásáért felel, illetve az értelemegységekből „magasabb szintű diszkurzív egységet” alakít ki. Ez a diszkurzív egység válik a verses elbeszélő diskurzus poétikai alapjává, amelyben egyúttal „megragadhatjuk a történetképző versidom működésmódját” is. (55.) A ballada olvasata meggyőzően prezentálja a – szöveg elején meghatározott „ritmikai fogások” által előkészített – *Eduárd-bárd* rímek történetképző hatását, hiszen a király örülete levezethető a vers gyakran ismétlődő rímpárjának meg- vagy kifordulásából. A rímek „irányítása” alá vont szöveg másik jellegzetessége a *sír* szó látványos szemantikai szerveződése is. A szó poliszémikus jellege, valamint a balladában előforduló olyan változatok, mint a *Sire*, a *síralom* vagy a *lángsír* együttesen jelzik azt a progresszív aspektust, amelyet *A versforma alkotta hagyomány szemantikai funkciója* című záró részben (66–71.) Kovács Gábor a skót balladaforma korai magyar variánsainak komparatív elemzésének segítségével futtat ki a „föld birtoklásának”,

illetve a „tett uralhatóságának” versbéli nyomaira. Ennek segítségével sikerül olyan tekintetben egy sorba rendezni Kőlcsey, Vörösmarty és Arany János balladáit, hogy ezek a hasonló téma „fokozatosan átalakuló beszédmodját” is illusztrálhassák.

A *Toldi*-trilógia elemzését a jellegzetes sor- és stófaszerkezet bemutatását követően a három bevezető stófa ritmikai-szemantikai szerveződésének rövid áttekintése követi. Kovács Gábor intertextuális játékba hozza a versszakokat, és az emlékezés működésének reprezentánsaiként tünteti fel őket, amelyek így egyszerre reflektálnak az egyes elbeszélő költemények fő témaira és állapotjelzőire, illetve az egyéni-narratori és a kollektív-nemzeti emlékezet egymásra íródására, végeredményben az „emlékezés »archeológiai« munkájának metamorfózisaira” is. (83.) A szerző az elemzések előtt fontos kérdéseket próbál tisztázni, amely a szövegek „önálló” vagy trilógiaként való olvasására, a narratíva által „megszabott” időrend vagy a keletkezéstörténeti sor dominanciájára, illetve a szövegekhez kapcsolódó – szerzői – „szekunder” irodalom bevonásának mértékére koncentrálnak. A szerzői peritextusok hívják fel a figyelmet arra, hogy az elkövetkezendő értelmezéseknek egyszerre kell meríteniük az immanens olvasatból és az alkotásfolyamat tanulságaiból is, hiszen a „szövegek belső felépítésének zártsága” és a „külső viszonyrendszer” (pl. a sokatmondó „epikai hitel”) kettős meghatározottsággal „látja el” a trilógia darabjait. Ezt tükrözi a hőstett és a tehetetlenség trilógián végigvonuló láncolata, amely a trilógia egyes részeinek elkülönülő olvasatának lehetősége mellett egyben szoros egységgé is fűzi a trilógiát, de legitimálja az irodalomtörténeti korszakokkal való összehasonlítást (Horváth-Sótér), és a történeti alpanyaggal való írói foglalatosság mikéntjének vizsgálatát is.

Kovács Gábor a hőstett, a „cselekvő tetlenség” és a tehetetlenség hármasságára fűzi rá a trilógia egyes részeit, miközben szót ejt a kiadás kapcsolódó irodalompolitikai kontextusáról, a – kötet végén megtalálható – címlapok peritextuális jegyeiről, illetve az elsődleges értelmezési irányok sajátosságairól is. A *Toldi* olvasatában komoly hangsúlyt nyer a *szemfényvesztés* metaforikája, a feltámadás-történeti horizont (amely egyúttal az emlékezetből való feltámadás aktusát is jelenti), valamint a *Miklós* név szemantikája, amelynek segítségével a szöveg *fény*-metaforikája – a hőstett „közvetítésével” – a Név visszaserzésének narratíváját kódolja a szövegben. A Propp és Ricoeur elméleteiből merítő vizsgálat, amely során Toldi narratív identitásának kikristályosítása a cél, Kovács Gábor egy sajátos, a mondanakör „kikerülő” jegyre lesz figyelmes: a címszereplő hőstettei – a hermeneutikai premissza alapján – a másik legyőzése által önmaga legyőzésére is irányulnak (a szerző figyelmeztet is a Miklós és a Mikola nevek összecsengésére!).

A *Toldi estéje* és a *Toldi szerelme* elemzései a módszer tekintetében nem mutatnak fel újdonságokat, de az elbeszélő költemények egyedi jellemzőiből kiindulva az olvasatot több esetben eltérítik: például a narratív szinten lassításként jelentkező

tétlenség, illetve a minta nélküli „szerelmi szál” műfajelméleti tanulságainak akkurátus bemutatása felé. Utóbbi azt példázza, ahogyan Arany János a históriás énektől a „verses formában írt regényig” jutott el a trilógia megírása során annak érdekében, hogy a már egyszer „megénekelt”, de általa kiszínezett eseményeket követően rést üssön a Toldi nevéhez köthető hagyományon, és egy új epizóddal „gazdagítsa” azt. Az elemzés izgalmasan tárja fel a regény nyitott szerkezetéhez álló konstrukciót, amelynek köszönhetően Toldi „kénytelen immár nemcsak saját történetének, hanem egyben Piroska és Lajos történetének szereplőjévé is válni.” (145.) Az egyes szereplők ugyanakkor a különböző regénytípusok „inkarnációi” is: a Piroska által képviselt „szerelmi regénybe”, illetve a Lajos király által képviselt „háborús kalandregénybe” Toldi úgy kapcsolódik be, hogy mozgásteret erősen lecsökken. Kénytelen a szerelem és a háború narratív sémái mentén lavírozni, de mégis az ő alakjában kereszteződnek a műfajok, és a műfajok sajátos nyelve, így alakulhat ki egységes mű. A metaforákat és metaforaláncolatokat felgöngyölítő szemantikai elemzések (amelyek az idézetek számát és az olvasat „szorosságát” tekintve a *Toldi szerelméről* írott fejezetekben érik el a csúcspontot) végeredményben a *Toldi-trilógiát* „a cselekvés egyfajta költői antropológiájaként” kezeli, amelynek fényében a tett „szemantikai jelentőséget” nyer ahelyett, hogy „pszichológiai, mentális vagy erkölcsi kategóriává” válna. (178.)

A kötet legerősebb részében a szerző a *Bolond Istók* megszólítására vállalkozik. Arany János utánzásfogalmának bevezetésével a saját műalkotást a diszpozíció és az irány(ultság) által keretezett mezőben helyezi el, ezzel előkészítve az olvasatot felvezető műfaj történeti kitekintést, amelyben a *Bolond Istók* a *Don Juan*-hatás és a személyes élettörténet közötti üres helyeken próbálja pozícionálni saját magát. Kovács Gábor egy Gyulai Pálhoz 1855-ben írott levél önéletrajzi szövegrészletét ruházza fel identitással (ez lesz értelmezésében az *Arany János*), hogy aztán az irodalom önreferens műfajaként kinevezett verses regény ritmikus szerveződését és *Bolond Istókkal* létesülő intertextuális kapcsolatát bemutatva – pozitív értelemben – úgy terhelje meg értelmezését de Man ironia-definíciójával, hogy az végül ne torkolljon zavaró pozitívizmusba. Pedig Kovács Gábor egy olyan aktus mintaszövegeként tekint a *Bolond Istókra*, amelyben az írás vagy újírás az események olyan újra-élésével ekvivalens, amely segítségével a negatív előjelű tapasztalat az ironia, a narrátornak és a főhősnek is „külön” identitást biztosító verses regény műfaja, valamint az egyedi státuszt biztosító őriület vagy bolondság nyelvi konstrukciós lehetőségeinek kihasználásával negligálható. A korábbi fejezetekhez képest itt a szerző erőteljesebben reflektál a szöveg szintetizettségére, ugyanakkor az egzisztencialista töltetű gondolatfutamok mellett többször nyúl a retorika fogalomtára felé is. Az értelmezés egy pillanatra sem siklik ki az előzetesen lefektetett szigorú keretek közül, viszont a kérdezőhorizont paradigmatiszűsítésével

Kovács Gábor egyúttal azt is prezentálja, hogy a szövegsemantikai vizsgálat az erős módszertani meghatározottság ellenére igenis képes meríteni más, fő vizsgálati irányával látszólag összeférhetetlen elméletekből is.

Az egyik lábjegyzetben a következőket olvashatjuk: „Az immanens elemzés igyekszik elválasztani egymástól az élettapasztalatot (az irodalmi mű szerzői biográfiai megközelíthetőségét) és a nyelvi tapasztalatot, s arra kíváncsi, hogy milyen önálló jelentésvilágot lehet létrehozni a szó kultúráján keresztül. Fontos kiemelni a szó kultúrája kifejezést: az egyes mű immanenciájába ugyanis beletartozik a műnek a szó művészetével, vagyis az egész irodalommal, irodalomtörténettel, mint olyannal fennálló viszonya (intertextuális létmódja).” (84.) A könyv teljes mértékben eleget tesz az immanens elemzés kritériumainak, ráadásul a szoros, példákkal jól illusztrált elemzések úgy tárják föl a szövegek eddig nem (vagy csekély mértékben) reflektált jegyeit, hogy a vázolt program – hangsúlyozottan: a szövegek metaforikus működésének precíz feltárása – lefuttatható a korszak más szövegein is, ugyanakkor a középszintű oktatásban is hasznosítható a hatékonyabb szövegértés elősegítése érdekében. A szerző gazdag példatárból merít, de olyan információk elfojtására kényszerül az elsődleges vizsgálati célirány tartása érdekében, amelyek önmagukban alapként szolgálhatnának egy másfajta, de jelen értelmezés eredményére szorosan támaszkodó olvasathoz. A teljesség igénye nélkül: a versidom mediális jegyei, amelyek az Arany által „lantos eposznak” (!) nevezett ballada műfaji kontextusában a „dalban elbeszélt tragédia” vokális létmódjához hasonulnak (40., 45.), illetve a szóbeliség és az írásbeliség bizarr metaforikus ötvözete, a „hanggal írás” (78.) gondosabb elemzést igényelnének. Ezekon kívül – szélsőséges esetben – az Arany-féle költői leírásokat a szerző rövidlátóságával „magyarázó” pozitivistá érv (7–8) vagy a nemzeti múlthoz köthető gyászmunka (70.) mind-mind olyan jegyek, amelyek a kötet zárlatában foglalt célkitűzést, Arany líraelméleti- és történeti pozíciójának pontosabb kijelölését a kollektív emlékezet sajátos kezelésének, a másikként felfogott közösség alkotó szubjektumon „átszűrődő” tapasztalatának vizsgálatával segíthetné elő. Nem beszélve a romantika-kutatás széles körben favorizált témáiról, a doppelgänger-effektusról és a teremtő képzelőerőről, amelyek a kötet szoros kontextusában nem igényelnek részletesebb kifejtést, de remekül továbbgondolhatók az idézett részek fényében.

A kötet utószavában Kovács Gábor számos lehetséges értelmezési irányt jelöl ki, felvillantva egy „egyszerre elméleti és interpretatív monográfia” (233.) lehetőségét is. *A történetképző versidom* izgalmas elemzései mindenképpen komoly bázist szolgáltatnak ehhez, még ha a szerzői szövegtörzs kisebb része is lett megszólítva. A csupán megemlített vagy részletesebben bevont „periférikus” szövegek azonban nagyban megkönnyítik a munka esetleges folytatását; az „őrület nyelvének” két különböző szövegben bemutatott működése ráadásul ki is jelöl egy

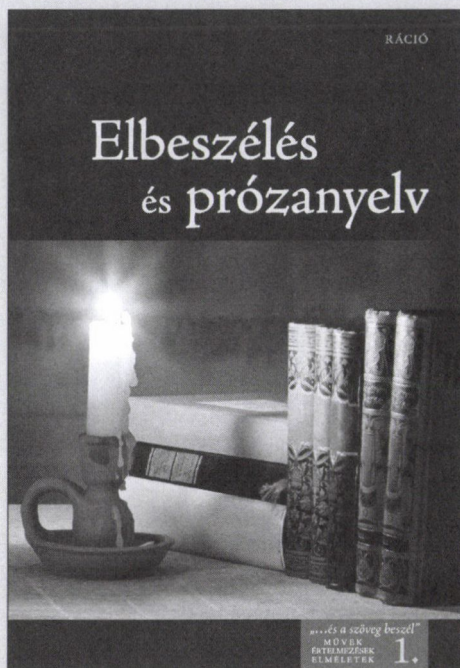
már részben kiaknázott, de láthatóan még mindig érdekes eredményekkel kecsegtető vizsgálati irányt. A zárlat jövőbe mutató célkitűzése soha nem szolgálhat minden igényt kielégítő „végeredménnyel”, de a könyvben foglalt olvasatok ideális esetben (egy nagyobb lélegzetvételű munka formájában) fontos állomásává válhatnak Arany János befogadástörténeti hagyományának.

(Argumentum, Budapest, 2010. [Diszkurzívák, 9.]

Elbeszélés és prózanyelv

szerkesztette HORVÁTH KORNÉLIA

2010; 316 oldal; 3200 Ft



A kötet tanulmányai az elbeszélismód és a prózanyelvi szövegműködés különböző formáit vizsgálják sokféle világ- és magyar irodalmi szövegen a szónoki beszéd, a regény és a novella műfaján keresztül. A tanulmányok a próza- és regényelmélet olyan meghatározó kérdéseit veszik számba, mint Mihail Bahtyin karneválemélete és nyelvfelfogása, kronotopikus és beszédelméleti teóriájának relevanciája magyar irodalmi szövegekben, a fantasztikus diskurzus értelmezései orosz és spanyol elméletekben és szépirodalmi művekben. Fontos elemzések szólnak az irónia nyelvi működéséről, az irodalmi-retorikai beszéd kompozicionális felépítéséről, az elbeszélői nyelv identitásképző szerepéről, az irodalmi intertextualitásról, a mitikus, szimbolikus és biblikus kulturális hagyomány szö-

vegképző erejéről. A változatos elméleti és módszertani közelítésmódokat ugyanakkor közös nevezőre hozza a nyelvre, a nyelviség sajátos irodalmi működésmódjainak feltárására irányuló értelmezői alapállás és a vizsgált művek újszerű interpretációjára való igény.

A kötetben elemzett szövegekpusz az európai próza területéről olyan világhírű alkotók műveit szólaltatja meg, mint Dosztojevszkij, Victor Hugo, Julio Cortázar, Théophile Gautier, Enrique Vila-Matas, Albert Camus vagy Alessandro Baricco. A magyar regény és novella történetét képviselő művek palettája még szélesebb: Pázmány Péter beszédeitől Mikszáthon, majd Kosztolányin, Füst Milánon, Kaffka Margiton és Németh Lászlón keresztül az utóbbi évtizedek magyar prózaművészetének (Ottlik, Hajnóczy, Spiró, Garaczi és Esterházy szövegeinek) tanulmányozásáig ível.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

VÖLGYESI ORSOLYA
Írók, szerepek, stratégiák

2010; 240 oldal; 2940 Ft



RÁCIO

VÖLGYESI ORSOLYA

*Írók, szerepek,
stratégiák*

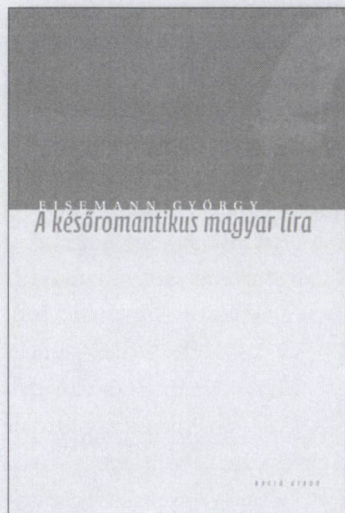
A kötetbe foglalt tanulmányok különböző aspektusok és életpályák egymás mellé helyezésével interpretálják a 19. század első évtizedeitől az 1850–60-as évekig tartó periódusra érvényes társadalomtörténeti folyamatoknak azt a vonulatát, amely az íróvá válás keretét is adta, s amely a birtokos nemesi életformától a vármegyei vagy állami hivatalvállalásig igen széles spektrumban próbálta megteremteni az írói működés egzisztenciális biztonságát. Az elemzések tárgyául választott egyéni életstratégiák és irodalmi folyamatok történeti elemzéseknek válnak itt az alapjául, s ezért a kötet egyszerre járulhat hozzá az utóbbi időben egyre több eredményt felmutató, az iro-

dalmi intézményrendszer alakulására irányuló kutatásokhoz, mint ahogy a 19. századi rendi társadalom átalakulásának társadalomtörténeti vizsgálata szempontjából is új eredményeket hoz. Ugyanakkor az egyes tanulmányok egy-egy problémát körüljárva, az egymást követő nemzedékek tagjainak hasonló vagy éppen nagyon is eltérő mentalitását és szerepértelmezési kísérleteit is igyekeznek felvillantani az olvasó előtt.

**A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:
Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu**

EISEMANN GYÖRGY
A későromantikus magyar líra

2010; 328 oldal; 2990 Ft



Eisemann György új kötetében azokat az összetett változást folyamatokat vizsgálja, amelyek meghatározták a 19. század második felének magyar költészetét, Arany, Vajda, Tompa és kortársaik líráját. Az összefoglaló monográfia korszerű, új eredményekkel gazdagítja a magyar irodalomtudományt.

„Hogy bizonyos hangokat Ágnes asszony visszás szavakként, az olvasó pedig a bírák összefüggő beszédeként ért, csak úgy lehetséges, ha az előbbi esetben megszakad, az utóbbi esetben pedig helyreáll a fantázia és a nyelv, a médium és az információ működésének harmonikusnak minősülő kölcsönössége. Arany János egész művészete és kritikai munkássága e kölcsönösség megteremtésében volt érdekelt, mint ahogy

a későromantikus magyar líra teljesítménye – Vörösmartytól Vajda Jánosig – szintén értelmezhető a kettő romantikus diszharmoniaja avagy későromantikus harmóniája közötti átmenetek különböző formái szerint. Mindez persze csak dióhéjban jelölheti az e könyvben kifejtendő problémákat, a magyar líratörténet azon szakaszának tárgyalását, melynek legkiemelkedőbb mestere Arany János, s amely körülbelül a 19. század második felét foglalja magában, közvetlenül a romantika utáni korszak évtizedeire összpontosítva. Beleértve Arany lírája mellett Vörösmarty kortársi költészetét, Vajda Jánosnak a század utolsó évtizedében záruló pályáját, s Tompa Mihály egy-egy sikerültebb felvillanását, de elhagyva a hetvenes-nyolcvanas évektől induló »új nemzedék« munkásságának más keretek között megfelelőbben kifejtendő sajátosságait.”

Eisemann György (1952, Budapest) a magyar és európai romantika és modernség kutatója, az Eötvös Loránd Tudományegyetem oktatója. Jelen könyvében a 19. század utolsó harmadának magyar költészetéről tár az olvasók elé új szempontú megközelítést.

A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a kiadó szerkesztőségében:

Ráció Kiadó • 1072 Budapest, Akácfa utca 20. • tel.: (1) 321-8023 • fax: (1) 402-1293

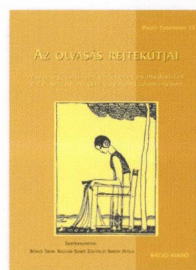
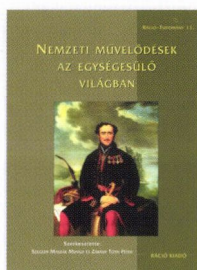
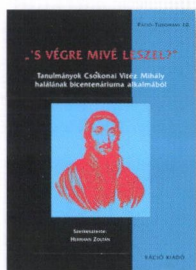
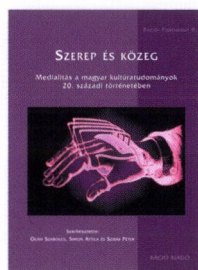
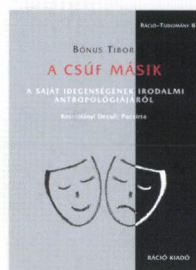
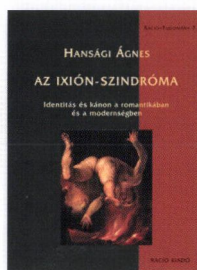
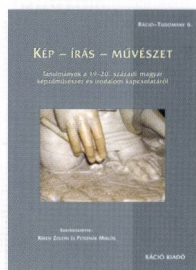
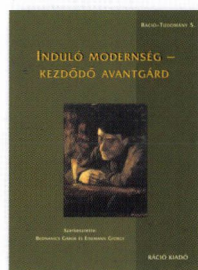
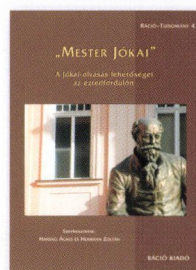
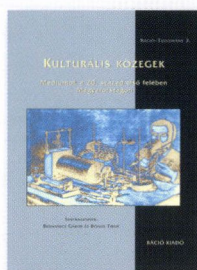
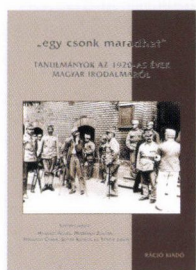
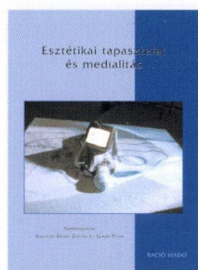
e-mail: racio@racio.hu • www.racio.hu

Ráció–tudomány sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és BENGI LÁSZLÓ

Ahhoz, hogy a bölcsészettudományokat valóban tudományként kezeljék, nem kell feltétlenül a természettudományokhoz közelíteni őket. Szükség van azonban olyan nivós, szakmailag mérvadó munkák közreadására, amelyek bizonyítják eme tudományok önálló és érvényes kérdezmódját a 21. század megváltozott tudományos közegében. A főként az irodalomtudomány új kérdéseire összpontosító könyvsorozat – amellet hogy klasszikus irodalomtörténeti témákat vizsgál – azokkal a kihívásokkal szembesít, amelyek e tudományt az utóbbi évtizedekben érték. A kultúra viszonylagossága, a nyelvnek mint az irodalom anyagának előtérbe kerülése, az intézményes feltételek megváltozása rendre arra készítették az irodalomtudomány művelőit, hogy kitágítsák kérdéseik határait, több szempont figyelembevételével közelítsenek tárgyukhoz. A könyvsorozat ennél fogva változatos, de mindenkor helyes és körültekintő elméleti alapvetésű írásokat ad közre, melyek a lehető legpontosabb kijelölését kívánják adni a bölcsészettudományok (azon belül pedig az irodalomtudomány) 21. századi helyzetének.

A sorozat eddigi kötetei:



techné és theória sorozat

Sorozatszerkesztő: BEDNANICS GÁBOR és KÉKESI ZOLTÁN

A könyvsorozat arról a látványos fordulatról kíván képet adni, amely napjainkban megy végbe a humán tudományokban, s átalakítani látszik a kutatás tárgyát és módszertanát, valamint az intézményi felépítés és egyetemi oktatás szerkezetét. A kultúratudományi fordulat a közelmúltban számos új tudományág, kutatási terület, egyetemi szak megalakulásához vezetett, a régieket pedig arra készítette, hogy korábban nagyrészt ismeretlen kérdések mentén határozzák meg újra hagyományos tárgyakat és módszereiket. A könyvsorozat e széleskörű átrendeződés néhány irányának a bemutatására vállalkozik, a három nagy kultúráképző tényező, a techné, a natura és a societas közül mindenekelőtt az elsőre helyezve a hangsúlyt. A humán tudományok kulturális fordulata nyomán mindinkább felismerhetővé váltak az irodalom, a művészetek és a tudományok történetének materiális, technikai, médiatechnikai összetevői. A könyvsorozat olyan (elsősorban európai) szerzők műveit teszi – magyarul első ízben – hozzáférhetővé, akik e felismerést elmélyítve az irodalomtudomány, a médiatudomány és a filozófia szemszögéből vizsgálják azoknak a technikai médiumoknak, „nem szerves szervezeteknek” (Bernard Stiegler) a történetét, amelyekről „a lélek és az ember a történetük során mindenkor mértéket vesznek” (Friedrich Kittler).

A sorozat eddigi kötetei:

