

# Filológiai KÖZLÖNY

LXIII. évfolyam

2017/2

## ANGOL IRODALOMTÖRTÉNET MAGYAR SZEMMEL (MUTATVÁNYSZÁM)

### SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •  
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Szegedy-Maszák Mihály (1986–1991,  
2008–2016) • Vízkelety András

### SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •  
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E lapszámunk tematikus írásait Bényei Tamás szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI  
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó  
Felelős kiadó Bácskai István  
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.  
Telefon: +361-486-1527

*[www.gondolatkiado.hu](http://www.gondolatkiado.hu)  
[facebook.com/gondolat](https://facebook.com/gondolat)*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

# TARTALOM

|  |     |
|--|-----|
| BÉNYEI TAMÁS: Előszó   | 5   |
| KOMÁROMY ZSOLT: Irodalmi historiográfia és korszakolás. Elméleti és gyakorlati megfontolások egy angol irodalomtörténethez | 9   |
| KARÁTH TAMÁS: Középkori angol dráma és színház   | 26  |
| MATUSKA ÁGNES: Heterogeneitás és játékosság. A korai Tudor dráma   | 54  |
| GÁRDOS BÁLINT: Cockney költők köre   | 71  |
| GÁRDOS BÁLINT–KOMÁROMY ZSOLT–PÉTI MIKLÓS–TIMÁR ANDREA:<br>Szerzői körök <i>Az angol irodalom magyar történetében</i>       | 78  |
| TIMÁR ANDREA: Az angol nemzeti irodalom kialakulása  | 82  |
| REICHMANN ANGELIKA: Prózapoétika. Joseph Conrad  | 91  |
| BALAJTHY ÁGNES: Térkép nélkül. Utazási irodalom a két világháború között   | 101 |
| SZLUKOVÉNYI KATALIN: Angol holokausztköltészet   | 112 |
| KIRCHKNOPF ANDREA: A kortárs történelmi regény.<br>A neoviktóriánus irodalom   | 116 |
| Számunk szerzői  | 133 |



BÉNYEI TAMÁS

---

## Előszó

A *Filológiai Közöny* négy évvel ezelőtt – a 2013/4. számban – már biztosított bemutatkozási lehetőséget annak a vállalkozásnak, amelynek kézzelfogható gyümölcse előbb-utóbb *Az angol irodalom magyar története* című könyv lesz, és amely Kállay Géza kezdeményezésére és főszerkesztésével indult. Ezen a ponton vége is szakadna a bevezetőnek, ha az nem született volna meg már jóval korábban – hónapokkal annak a Kállay Gézának a felfoghatatlan halála előtt, aki nem egyszerűen kezdeményezője és vezetője, hanem elsősorban a szíve és a lelke volt a készülő irodalomtörténetnek. Amelyet az ő szívéből, lelkéből, emlékéből táplálkozva kell valahogy, bénultan és döbbenten, elakadt lélegzettel befejeznünk nekünk, többieknek.

Itt tehát vagy vége szakad ennek a bevezetőnek, vagy nekrológgá válik, vagy legalább néhány másodpercre úgy teszek, mintha mi sem történt volna, és idemácsolom az elkészült szöveget. Ezt fogom tenni.

A korábbi *Közöny*-számban az irodalomtörténet írását megelőző műhelymunka tanulságait tükröző, az irodalomtörténet-írás módszertani és elméleti kérdéseivel, az angol irodalomtörténet magyar(országi) megírhatóságával számot vető írások kaptak helyet. A fejezetek megírása csak ezután kezdődött, és a tapasztalatok fényében alighanem új módszertani és gyakorlati kérdések is megfogalmazódtak a szerzőkben, amelyek a kész műben körvonalazódnak majd. Az itt olvasható tematikus blokk az elkészült fejezetekből nyújt olyan válogatást, amely a szerkesztők reményei szerint minél reprezentatívabb képet ad a vállalkozásról – a középkortól a kortárs irodalomig mindegyik nagyobb korszak képviselteti magát –, s amely együttal a vállalkozás célkitűzéseit és újszerűségét is tükrözi.

A készülő irodalomtörténet annyiban hagyományosnak mondható, hogy többnyire – különösen a régebbi korszakok tárgyalásában – megtartja a műnemek szerinti tárgyalásmódot. Az itt olvasható összeállításban két tanulmány foglalkozik dráma- és színháztörténettel (Karáth Tamás a középkori, Matuska Ágnes a korai Tudor-kori színházzal és drámával), kettő költészettel (Gárdos Bálint tanul-

mányának témája a romantikus nemzedékek és költői körök viszonyrendszere, Szlukovényi Kataliné az angol holokausztköltészet), kettő prózával (Reichmann Angelika Joseph Conrad prózapoétikájáról, Kirchknopf Andrea a kortárs neoviktóriánus regény változatairól írt). Balajthy Ágnesnek a két világháború közti angol utazási irodalomról szóló tanulmánya ugyanakkor azt is jelzi, hogy a készülő irodalomtörténet a hagyományos műfajok és műnemek mellett másfelé is tapogatózik.

Nem véletlen továbbá, hogy a fejezetek között egyetlen olyan sincs, ami egyetlen szerzői életmű monografikus feldolgozására vállalkozik (Reichmann Angelika Conrad-fejezete sem monografikus igényű, hiszen Conrad modernista regénypoétikájának jellemzését adja): az itt olvasható fejezetek e tekintetben hűen tükrözik a szerkesztőknek azt az alapfeltevését, hogy az irodalomtörténet folyamatai nem a monografikus szemléletmód jegyében ragadhatók meg a legsikeresebben. Az egyes nagy korszakfejezetek azonban nem feltétlenül ugyanazokkal az elvekkel helyettesítik a szerzői életművek középpontiságát, többek közt azért, mert figyelembe veszik a tárgyalt kor sajtószereplőit. Az összeállításban olvasható rövid, négy szerzős önpozicionáló írás (Gárdos Bálint, Komáromy Zsolt, Péti Miklós és Timár Andrea jegyzik) például amellest hoz fel érveket, hogy az angol irodalom 1640 és 1830 közötti szakaszának tárgyalásakor a szerzői körök szerinti elrendezés tűnik a legcélravezetőbb stratégiának. Ebből is kitűnik, hogy a készülő irodalomtörténet az irodalmat nem egyszerűen szövegek együttesének vagy egymásutánjának, hanem a kultúrába ezer szállal beágyazott, külső és belső intézményes kontextusok által meghatározott diskurzusnak tekinti. Ezt a szemléletmódot – egyúttal a szerzői körök szerinti tárgyalás módszerét – példázza Gárdos Bálint tanulmánya, amelyben ugyanakkor a vállalkozás hatástörténeti hangsúlyai is megjelennek, akárcsak Komáromy Zsolt itt közölt önreflexív tanulmányában, amelyből az is kiderül, hogy a készülő angol irodalomtörténet az irodalmi korszakokat sem objektív történelmi adottságként, hanem feltárandó problémaként tekinti. Komáromy úgy beszél a korszakhatárok megválasztásáról és a korstílusokról, hogy ezek a fogalmak mindvégig a maguk hatástörténeti alakulási folyamatában jelennek meg, s egyúttal a magyarországi anglisztika hagyományának diskurzív terében is elhelyezi a vállalkozást. Matuska Ágnes fejezete is alapjaiban írja át a korai Tudor dráma és színház uralkodó korszakolását és annak szempontjait, Komáromy Zsolthoz és Karáth Tamáshoz hasonlóan utalva a magyarországi kritikai hagyomány állására is. Timár Andreának az angol nemzeti irodalom kialakulásáról szóló tanulmánya még szélesebbre nyitja a kontextust azzal, hogy az „irodalomnak”, pontosabban „angol irodalomnak” nevezett diskurzív konstrukció és praxis intézményes és szellemtörténeti feltételeit vázolja fel. (Karáth Tamás tanulmányának például az egyik szervező gondolata az, hogy a drámai szövegek tanulmányozása a középkorban másként és más okokból volt elválaszthatatlan a színjátszás materialitásától, mint később.)

Az egyszerűs irodalomtörténeteket többnyire épp vállalt szubjektivitásuk miatt szeretjük. A most készülő sokszerzős irodalomtörténet is vállaltan szubjektív – szubjektivitása azonban a szerkesztők és szerzők (a magyar anglisztika) belülről sem egységes kollektív szubjektivitása. Vállalja annak a kockázatát, hogy egy-egy jelenségről más-más történetek részeként akár egymásnak ellentmondó vélekedések is megjelennek majd (ez a termékeny párhuzamosság már Karáth Tamás és Matuska Ágnes itt olvasható fejezeteit olvasva is feltűnhet). Másfelől vállalja a töredezettség vagy szilánkosság kockázatát is, amely nem egyszerűen a szerzők számából következik, hanem a vállalkozás tudatosan vallott kiindulópontjához is illeszkedik: egyetlen nagy történet helyett sok – egymást „metsző”, egymással különféle „szöveget bezáró” – kisebb történet felvillantására tesz kísérletet. Ezzel magyarázható az itt közölt írások terjedelmi sokfélesége is, ami egy irodalomtörténet esetében magától értetődő sajátosság. Ezek közül a történetek közül csak igen keveset beszél el az elejétől a végéig, de időről időre való felvillantásukkal jelzi, hogy léteznek. Nem véletlen például, hogy Balajthy Ágnes tanulmánya az utazási irodalom történetének fonalát abban a történelmi pillanatban – a két háború között – veszi fel, amikor az utazás, a földrajzi és kulturális határok áthágása és az idegenséggel való szembesülés az irodalmi közbeszédnek és az évtizedet meghatározó írói csoportosulás identitásának is kulcsmozzanatává vált.

Az itt olvasható szövegek nem feltétlenül tekinthetők végleges változatnak, hiszen a fejezetek – a fejezetszerkesztők közreműködése révén – még csak ezután fognak párbeszédbe lépni kötetbeli kontextusukkal. Az összeállítás szerkesztője és szerzői azonban abban reménykednek, hogy ebben a formában sem lesznek tanulság nélküliek az olvasók számára. Ha már abban nem reménykedhetnek, hogy Kállay Géza egyszer csak visszajön, és ott folytatjuk, ahol abbahagytuk. Ott már nem lehet. De valahogy folytatni fogjuk.





KOMÁROMY ZSOLT

---

## Irodalmi historiográfia és korszakolás

Elméleti és gyakorlati megfontolások egy angol irodalomtörténethez

*Az angol irodalom magyar története* címmel készülő kötet harmadik nagy fejezete a reneszánsz és a Viktória-kor közötti időszakot fogja át. Erre az időszakra nem állnak rendelkezésünkre olyan összefoglaló korszakfogalmak, mint az ezt megelőző két fejezetre („középkor”, „reneszánsz”). Az időszak egyes részeire lehet ugyan alkalmazni különböző művelődéstörténeti kategóriákat (barokk, klasszicizmus, felvilágosodás, romantika stb.) vagy történelmikor-fogalmakat (az interregnum kora, a restauráció kora, György-kor, a forradalmak kora stb.), ám e fejezet anyagát nem efféle címkék szerint csoportosítjuk. Még a fejezet kezdő- és végpontjait kijelölő dátumokat sem általánosan használt időhatárok szerint választottuk ki: a fejezet az 1640-es évektől az 1830-as évekig ível, és ezek a dátumok semmilyen angol-szász vagy magyar nyelvű angol- vagy világirodalom-történetben nem jelölnek ki egy „korszakot”. Ugyanakkor mindkét dátum fontos történelmi eseményhez kötődik, mondhatnánk, fejezetünk forradalomtól forradalomig ível: az 1640-es évek a polgárháború évei, melyeket a monarchia átmeneti bukása követett; az 1830-as évek pedig a reformtörvények évei, melyek olyan nagy hatással alakították át a brit választási rendszert, hogy szokás a modern brit demokrácia kezdőpontjának tekinteni. Vagyis mindkét dátum valós történelmi választóvonal, ám semmilyen, a magyar olvasó számára ismerős stílus- vagy korszakfogalmak közötti váltás sem köthető az angol irodalomban az 1640-es évekhez, és semmilyen ilyen fogalom nem fogja át az 1640-es évektől az 1830-as évekig tartó időszakot. Ezért a fejezet általános bevezetőjét azzal kezdjük, hogy részletezzük, milyen, az olvasó számára ismerős kultúrtörténeti korszakokat fog át ez a fejezet, és hogy fejezetünk tagolásában miért nem használjuk ezeket a korszakfogalmakat. Az alábbiakban ennek a bevezető fejezetnek egy részlete olvasható. (Ez azt is jelenti, hogy a továbbiakban az elképzelt olvasó nem e folyóirat közönsége, számukra e cikk csak példázza, ahogyan a készülő könyv orientálni igyekszik elképzelt olvasóit.) Ez a részlet remélhetőleg fényt vet arra, hogy milyen elméleti és gyakorlati megfontolások mentén reagál irodalomtörténetünk ezen része a korszakolásban rejlő problémákra.

Az irodalomtörténeti korszakok meghatározása, sőt létük tételezése is számos elméleti problémát vet fel. A korszakhatárok kijelölése azt sugallhatja, hogy a vál-

tozás elsősorban a korszakok *közötti* változásban ragadható meg, s ezáltal magát az időszakot egyneműnek, homogénnek tünteti fel, holott egyetlen korszak irodalmát-kultúráját sem lehet egyetlen domináns ízlés, írásmód, műfajcsoport vagy látásmód (például „romantika”) dominanciájával jellemezni. A korszakolás első kérdése az, hogy mi alapján döntjük el, miféle jelenségeket tekintünk egy időszakban dominánsnak. Az irodalomtörténet hagyományosan kétféle választ adott erre. Az egyik megközelítés külső tényezőkre építette magyarázatát: egy időszak társadalmi, gazdasági, ideológiai, eszmetörténeti jellemzőit igyekezett megállapítani, és azokat az irodalmi jelenségeket tekintette a korra jellemzőnek, amelyek ezeket leginkább leképezik, megtestesítik. Egy másik felfogás szerint az irodalomtörténet nem elégedhet meg a kultúr- és társadalomtörténet más területein, az irodalomtörténetétől eltérő célokkal meghatározott korszakjellemzőkkel, hisz az irodalom nem tekinthető politikai, társadalmi vagy akár eszmetörténeti folyamatok visszatükröződésének; az „irodalom” önmagáért kell hogy helytálljon, azaz autonóm fogalom, önálló jelenség, amit többek között az igazol, hogy saját, „belső” története van. Az irodalmi korszakokat – érvelt például a 20. század egyik kiemelkedő irodalomtörténésze, René Wellek – csakis irodalmi ismervek alapján szabad megállapítani, s olyan időszakként felfogni, melyben az irodalmi normák és konvenciók egy bizonyos rendszere az uralkodó, s amelyben ezeknek a normáknak a megjelenését, különbözőségeit, elterjedését és végül eltűnését nyomon tudjuk követni (WELLEK–WARREN 1949, 277).

Ez utóbbi érvelés az irodalom autonómiájának gondolatán alapul: ahhoz hasonlatosan, ahogyan az irodalmi műveket is önmagukban álló, a csak rájuk jellemző módon ható, másfajta írásmódoktól elkülönülő dolgokként szokás tekinteni, úgy az irodalomtörténet is igényt tart arra, hogy önmagában álló diszciplína legyen, nem a történelem vagy a humántudományok más ágainak egy verziója vagy alfaja. Mint azt Wellek gondolkodásának újabb elemzései hangsúlyozzák, számára a korszakolás épp e diszciplináris autonómia megőrzése szempontjából volt fontos. Wellek is elismeri, hogy például a „romantika korában” is voltak nem romantikus művek, vagy hogy egyes, ma „romantikusnak” tartott írók aligha fogadták volna el e címkét (WELLEK 1949, 147), ám számára a korszakfogalom egyben érték kategória is (lásd erről GRIFFIN 1996). Hogy egy időszakban mely irodalmi normarendszert kell dominánsnak tekintenünk, az azon múlik, hogy melyik normarendszer befolyásolta a legnagyobb sikerrel az irodalmi gyakorlatot, melyik hozta létre a „legjobb”, legnagyobb hatású műveket. Egy adott időszakban egy régi normarendszer általában együtt él egy újjal, s még az is lehet, hogy az akkor létrejött művek nagyobb számát formálja a régi, mint a kialakulóban lévő új normarendszer, ám ha a legjelentősebbnek tekintett írók az új normarendszer kialakításán dolgoztak, s műveiket az határozta meg, azt kell dominánsnak tekintenünk. Vagyis az irodalomtörténet-írás nem válhat el az értékítéletektől, azaz a „valorizálástól” (kik a „legjelentősebb” írók, melyek az időszak „legjobb” művei).

Ha elválna, az irodalomtörténet-írás nem volna más, mint vak történeti folyamatok jellemzése, források és hatások keresése, társadalom- vagy eszmetörténeti folyamatok kifejeződéseinek felismerése; az irodalom e megközelítésben a művek szellemi vagy esztétikai értékétől független írásos dokumentumok halmazává válna. Holott az irodalomnak a nyugati kultúra néhány száz éve ennél jóval jelentősebb társadalmi szerepet tulajdonít: szellemi és esztétikai értékeiben civilizáló erőt lát, amely „univerzális emberi értékeket mutat fel”. Wellek is osztja ezt a meggyőződést. Ahhoz pedig, hogy az irodalomtörténet egyszerre tudjon történetírás lenni és értékítéleteket alkotni, szükséges a korszakok szerinti tagolás: a korszakok lesznek azok az eszközök, melyek révén meg tudjuk ragadni a különböző időszakok egymástól eltérő értékrendszereit. Az irodalomtörténetet tehát elsősorban azért kell korszakokra bontani, mert önálló tudományágként kell ápolnia az irodalom értékét megalapozó kulturális-művelődésieszményt (erről részletesen lásd UNDERWOOD 2013, 124–131).

Ugyanezen előfeltevések mentén alakult ki a korszakolás jellemzően kontrasztív jellege, amely efféle ítéletekkel dobálózik: „a barokk kiforgatja a reneszánszt”, „a klasszicizmus elveti a barokkot”, „a romantika tagadja a klasszicizmust”, „a modernizmus elutasítja a romantikát”, és így tovább: egy kor attól lesz olyan, amilyen, hogy szembeállítható azzal, ami megelőzi és ami követi. Az erősen leegyszerűsítő megfogalmazások annak az igénynek a szükségszerű velejárói, hogy az irodalomtörténet ne váljon el az irodalmi művek esztétikai értékeinek megítélésétől. Ha az irodalomtörténet nemcsak objektív ismeretek felhalmozására törekszik, hanem magyarázni kívánja az irodalom értékeit, ezzel is ápolva annak társadalmi miszsióját, és védelmezve a kulturális ideált, amelyben az irodalom fontos, akkor a múlt különböző időszakainak egymástól eltérő, egymással akár össze sem mérhető értékrendszereit kell felmutatnia: az értékek artikulálása megköveteli azok különbözőségeinek kimutatását. E kulturális ideál és az abból fakadó (a korszakokat egymással szembeállítva megragadó) történelemszemlélet kialakulását is magyarázhatjuk társadalomtörténeti kontextusban. Egy arisztokratikus társadalmi berendezkedésben például a történelem folyamatossága bírt értékkel, amennyiben az az uralkodó rendek legitimitációját is jelentette: az arisztokrácia a közösség folytonosságának a letéteményese is, a régmúlt nem radikálisan más, mint a jelen, mert összeköti őket a föld öröklésén keresztül változatlanul fennálló viszonyok kontinuitása. Ha azonban a korszakok olyannyira különböznek, hogy a rájuk jellemző gondolkodásmódok és előfeltevések össze sem mérhetők, a történeti folytonosság nem lehet más, mint illúzió, és semmilyen arisztokratikus intézmény nem lehet a közösség múltjának fenntartója. Vagyis ezen értelmezés szerint a már a 18. század vége felé megjelenő kontrasztív történelemfelfogás, mely a múlt különböző darbjait radikális különbözőségük alapján szembeállítja egymással, lényegében az arisztokrácia előjogai elleni támadás része. Ez a társadalmi átrendeződés termeli ki a kultúrának azt a modelljét is, amelyben a rang és a kulturáltság, a társadalmi

és a kulturális presztízs többé már nem tartozik össze, és amelyben a kultúra (s így az irodalom is) mindenki által hozzáférhető, civilizációképző erő. A felemelkedő középosztály egyik legitimációs eszköze ez az ideál, amelyben a kultúra rangtól függetlenül teszi lehetővé egy réteg társadalmi pozíciójának erősítését, s ez egyben olyan történelemszemléletet is követelt, amelyben a közösség állandósága együtt tudott létezni a történeti diszkontinuitás (a vagyoni és hatalmi struktúrák átalakulásainak, a különböző értékrendszerek összemérhetetlenségének) gondolatával (minderről részletesen lásd UNDERWOOD 2013, 4–16; illetve SCHMIDGEN 2004).

Mindezt azért fontos itt megemlíteni, mert rávilágít arra, hogy az irodalomtörténet-írás diszciplináris autonómiája, akárcsak az ezt meghatározó kulturális ideál, történeti képződmények. Mint azt Ted Underwood meggyőzően kimutatja, a kontrasztív korszakolás összefonódik az irodalom univerzális értékének, civilizációs erejének felfogásával. Hogy a 21. század elején egyáltalán érvényes-e még ez a kulturális ideál, azt itt nem kísérlehetjük meg felmérni, s nem a kulturális értékekről vallott valamiféle nézet miatt nem tartunk ki a korszakok szembeállítása mellett. Az irodalomtudomány számára mindenesetre már nem tűnik létkérdésnek saját diszciplináris autonómiája; az irodalomtörténet-írás, amelynek módszerei egyre befogadóbbak, az irodalmi műveket és az irodalmat magát is egyre tágabb gondolati és kulturális kontextusokban igyekszik szemlélni, és ennek során készséggel alkalmazza más diszciplínák módszereit, belátásait, fogalomkészletét is. Magának az irodalomnak az autonómiája sem axiomatikus érték már; a társadalmi, történeti, politikai, szociológiai, antropológiai stb. kontextusoktól való elszakítása ma már inkább az irodalom elszegényítésének, a művek megértését akadályozó gesztusnak, sőt egyesek szerint ideológiai manővernek minősül. Ez utóbbi vélekedés szerint az irodalom autonómiájának axiomatikus értékként való tételezése egy adott társadalmi réteg hatalmi helyzetét szolgáló értékrendszert tüntet fel egyetemes érvényűnek, s az irodalomnak a tágabb társadalmi életből való kiszakításával igyekszik annak társadalmi hatásait, történeti hatóerejét kontrollálni. Vagyis a kontrasztív korszakolást megalapozó előfeltevések némelyike mára már megingott. A korszakok egymással szembenálló, esszenciális kategóriákként való felfogása történeti konstrukció, s ezt már az a tény is jelzi, hogy maguknak a korszakfogalmaknak is megvan a saját társadalom- és kultúrtörténetük. Ezek a történetek pedig (sokkal inkább, mint egy közismert „korszakfogalom”) maguk is részei a bemutatni kívánt kultúra irodalomtörténetének. A korszakokra való historiográfiai reflexió így a mai irodalomtörténet-írásban talán fontosabb is, mint a korszakok definiálására tett kísérlet.

Ha a korszakfogalmakat a történelem folyamán kialakuló és változó dolgokként látjuk, azzal arra is emlékeztetjük az olvasót, hogy a korszakokat aligha tekinthetjük valamiféle metafizikai esszencia megtestesüléseinek, a történelem folyamán változatlan létezőknek. Az irodalom iránt érdeklődő hazai nagyközönség figyelmét talán azért is érdemes erre felhívni, mert például Babits Mihály vagy Szerb

Antal ma is közkézen forgó irodalomtörténeteiben még dolgozik az a 19. századi örökség, amely a korszakokat hajlamos különböző „örökkön létező” stílusok pillanatnyi dominanciájaként felfogni. E hagyomány szerint léteznek olyan „örök” stíluskategóriák, melyek a legkülönbözőbb korokban is tetten érhetők, vagy amelyek az idő valamilyen hullámszerű, ritmusa szerint újra és újra visszatérnek. Így a korszakokat nem annyira az adott időszakra jellemző történeti sajátosságok, hanem a világban valóságos dolgokként létező szellemi tartalmak váltakozó intenzitású megnyilvánulásai jelölik ki. Ezért jellemezheti Babits például az anakreóni dalokat „barokk hatású” művekként, William Shakespeare (1564–1616) szonettjeit a „túl-érett, barokk költészet hajtásai”-ként vagy Laurence Sterne (1713–1768) prózáját a „barokk modorosság egy kései képviselője”-ként. A „barokk” itt nem művelődéstörténeti korszakot jelent, hanem stílust, amely az ókorban, a reneszánszban vagy a 18. században ugyanúgy megjelenhet. Ezért amikor Babits a barokk „korról” beszél, akkor az számára nem annyira egy történelmi időszak irodalmának sajátosságait jelenti, hanem egy stílusban megtestesülő lelkiállapot időleges dominanciáját („A barokk nem pusztán elromlása a reneszánsz klasszikus formáinak, ahogy azelőtt felfogták. A lényeg mélyebb. Valami lelki nyugtalanság dolgozik itt, valami lírai erő. A modern lirizmus munkál titokban...” [BABITS 1979, oldalszámok nélkül]). Hasonlóképpen Szerb Antal is egyaránt beszél például barokk „korról” és barokk „ízlésről”, mely utóbbit ugyanúgy felismeri Szent Ágoston (354–430), John Milton (1608–1674) vagy Thomas Carlyle (1795–1881) írásaiban (SZERB 1962, 308, 363, 337, 339, 307, 109–110, 511, 591). Amikor az efféle univerzális stílusfogalmak válnak a korszakok alapjaivá, akkor a korszakokat nem történetileg specifikusan látjuk, hanem valamiféle „korszellelem” esszenciális megnyilvánulásaként. Azt feltételezzük, hogy például a romantika korában domináns szerepet kap valamiféle „romantikus” esszencia – mondjuk, a forradalmiság szelleme –, amely persze más, egymástól igen távol eső korokban is érzékelhető. Így érvel a 19. században például Stendhal (1783–1842), aki a „romantikus” szellemet pozitív jelenségnek tartja, s ezért számára minden kor igazán nagy írója romantikus, így például Jean Racine (1639–1699) is (STENDHAL 1962). Ám ha egy 17. század végi francia drámaíró és egy 19. századi magyar költő (mondjuk, Petőfi) egyaránt romantikusok, igen távol kerülünk attól, hogy a műveik jellegét azok történeti kontextusában ragadhassuk meg. A korok és stílusok ezen esszencialista felfogása tehát lényegilegtörténetitlen, és ennyiben hátráltatja egy időszak irodalmának történeti megértését. Ha ugyanis a „romantika” vagy a „barokk” a történelem bármely pontján megjelenhet, akkor épp történeti kategóriaként válik haszontalanná.

Éppen ezért az irodalomtörténet-írás maga mögött hagyta ezt a 19. századi örökséget, és ma már nem esszenciális szellemi tartalmak megnyilvánulásaiként gondol a korszakokra. Ez pedig árnyékot vet a homogén korszakok más okokból is vitatható gondolatára, sőt a korszakok létének tételezésére is. Amikor a korszakok létét tételezzük, „egységeket” tételezünk, s ezen egységek használatával

homogenizáljuk a korszakban foglalt sokféle jelenséget és folyamatot – egy kor összetartó jellegzetességeinek leírása gyakran olyan általánosításokat követel meg, amelyek könnyen az ideák világába tévednek, a korszakokban valamiféle metafizikai létező megnyilvánulásait ismerve fel, teljességgel magunk mögött hagyva a sokféleképpen dokumentált történeti tapasztalatot. (Az egységes korszak gondolatának és az abból fakadó idealisztikus általánosításnak tankönyvi példája Jacob Burckhardt koncepciója a „reneszánsz emberről”: kritikusan gyorsan kimutatták, hogy nem létezik, hiszen a reneszánsz korának tekintett időszak tanulmányozása során nem fedezhető fel egyetlen „reneszánsz ember” sem; az egységes korszakok problémáját Burckhardt példáján keresztül illusztrálja EGGERS 1980.) Vagyis a korszakolás homogenizáló hatása magában rejtje a történetietlen esszencializmus veszélyét is.

Am még ha ezt árnyalt korszakjellemzésekkel el is tudjuk kerülni, bármily heterogén és a valós történeti kontextusokkal számoló korszakfogalmat alkotunk is meg, az idő korszakokra való feldarabolása akkor is a történelem tekintetének konstrukciója marad. Az irodalomtörténetre is érvényesek a modern történetírás azon belátásai, melyek a történeti narratívák konstruált voltát hangsúlyozzák. A múlt megértésére törekvő mindenféle gondolkodást jellemez, hogy a történelemszembeni helyzete, vallási, filozófiai, politikai elköteleződésai, különböző ideológiai, hatalmi tényezők vagy bárminemű egyéb motivációk mindig befolyásolják a múltról alkotott képet. Mint ahogy befolyásolják azt az irodalomtörténet-írás esztétikai követelményei is; amíg a múlt megértése, ismerete történetmondás formáját ölti, a múltat a történetek szerkezeti sajátosságai mentén igyekszünk látni: a fejlődés, a hanyatlás és a végpont által kirajzolt koherens történetet igyekszünk konstruálni. Holott a történeti valóságot egyáltalán nem feltétlenül jellemzi ez a koherencia: a történetmondás szerkezeti követelményei hangsúlyosan kívülről szervezik egy kor jelenségálmazát. Egy ilyen narratívában a korszakok lényegében a tagolás eszközei, a narratíva szervezésének módjai, ha tetszik, sokkal inkább a történetírásban használt irodalmi fogások, mint egy objektíven szemlélhető múlt leírásai (erről lásd például WHITE 1997). Ilyenként nem egyebek, mint a történetírás gyártotta fikciók.

Ezt azonban nem úgy kell érteni, hogy akkor tehát bárki bármilyen „korszak”-fantáziával előállhat, s az ugyanolyan érvényes lesz, mint amiket a hagyomány kínál. A hagyomány kínálta konvenciók a történelemben való tájékozódás szempontjából (is) nagyon is valós dolgok – kulturális tények, melyek ilyenként a valós világról adnak valós tudást, még akkor is, ha nem egy objektív valóságnak, hanem annak a leírásai, ahogyan különböző korokban egy kultúra a világot látja. Szerteágazó filozófiai kérdéseket vet fel mindez az igazság, a fikció és a tudás státusáról (melyeket illetően az irodalomtörténet-írással összefüggésben az itt megfogalmazottól némiképp – de csak némiképp – eltérő véleményt képvisel például kötetünk főszerkesztője, lásd KÁLLAY 2013). Úgy véljük, az irodalmi historiográfia – vagyis



az irodalomtörténeti tények (így például a korszakok) történeti kialakulásának vizsgálata – épp azért nyer fokozódó jelentőséget az irodalomtörténet-írásban, mert ez a kérdés nem az igazság-fikció dualizmusában szemlélendő: nem annyira egy korszak valós léte a kérdés, mint az, hogy hogyan és miért alakult ki egy korszak bizonyos szemlélete; ha a múlt a maga „tényszerűségében” nem áll is rendelkezésünkre, az mégis nyomon követhető, hogyan formálódik és változik az, amit a múltra vetett tekintet lát, s ez nem kevésbé része a megismerendő történelemnek, mint annak objektíven rekonstruálhatatlan „tényszerűsége”.

A mai irodalomtudományban a periodizációt leginkább szükséges rossznak fogják fel, mellyel kapcsolatban nem annyira a korszakok objektív történeti léte vagy nemléte a kérdés, hanem inkább az, hogy miért is van rájuk szükségünk, miért nehéz eltekinteni tőlük még akkor is, ha fikciónak tartjuk őket. Egyrészt *valamiféle* szerkezetre minden irodalomtörténetnek szüksége van: az idő tagolatlan hömpölygését talán elképzelni sem tudjuk, és periodizálás nélkül aligha tudunk fogalmat alkotni róla, s ha sikerülne is, azt aligha nevezhetnénk történetírásnak. Fejezetünk belső szerkezetében ugyan nem használja a szokásos korszakfogalmakat, részben mert a homogén és egymással szemben álló korszakok sorozatát félrevezetőnek véljük, ám azzal, hogy dátumok révén kezdő- és végpontot jelölünk ki, mégis azt sugalljuk, hogy a fejezet egy elkülöníthető korszakot tárgyal.

A korszakoktól másrészt már csak azért sem igen lehet teljesen eltekinteni, mert fogalmukat egyszerre tanuljuk meg azzal, ahogyan a múltra tekintünk – nemcsak mert történetként tekintünk rá, melynek tehát szükségszerűen vannak fejezetei, hanem azért is, mert a korszakfogalmakat már eleve készen kapjuk. Nincs irodalomtörténet, mutat rá David Perkins, amely ne korábbi irodalomtörténetekre épülne. Valamiféle tudás a múltról már mindig eleve adott, amikor a történész munkához lát, vagy amikor az olvasó kezébe vesz egy irodalomtörténet-könyvet. Ha a korszakok fogalmain, jellegén, határain gondolkozunk, ha a történelemre való rálátásunk esetleg azt követeli meg, hogy a készen kapott korszakfogalmakat módosítsuk, akkor is szükségünk van ezekre a fogalmakra kiindulásként, hogy egyáltalán beszélni tudjunk róluk. Így például kell léteznie egy „romantika” nevű fogalomnak ahhoz, hogy egyes szövegeket „romantikusnak” minősítsünk, és kell léteznie az irodalmi szövegek egy csoportjának, amelyhez képest a fogalmat meg tudjuk határozni vagy át tudjuk alakítani, ám a szövegek e kánonja csak akkor létezhet mint a romantikus művek kánonja, ha már létezik romantikafogalom. Az irodalomtörténeti periodizáció, mondja Perkins, olyan érvelésen alapul, amely a fogalomtól a kánon felé, illetve a kánontól a fogalom felé halad, és bárhogy írja is át ezeket egy irodalomtörténeti felfogás, valamiféle kánonnak és korszakfogalomnak adottnak kell lennie, mielőtt az érvelés mozgása elindulhatna (PERKINS 1992, 65, 73).

A magyar olvasó számára e készen kapott korszakfogalmak elsősorban az európai művelődéstörténet nagy stílus- és korszak-kategóriái, mint amilyen például

a barokk, a klasszicizmus vagy a romantika; az angol irodalomtörténetről magyarul írott korábbi munkák, illetve a magyar vagy a világirodalom gimnáziumi tananyagban vagy egyetemi kurzusokban való elrendezése általában e kategóriák mentén szervezi az olvasónak az irodalmi múltból már eleve meglévő ismereteit. Ám ezek az eleve adott fogalmak az e fejezetben tárgyalt időszak esetében gyakorlatilag eltérnek az angolszász irodalomtörténetekben használt fogalmaktól. Az utóbbiak persze hasonlóan készen kapott fogalmak, s ezek használatával sem tudnánk elkerülni a korok homogenizálását, szembeállítását, vagy akár azt, hogy valami látens esszencializmust sugalljunk az olvasónak. Az angol irodalomtörténet-írás korszakfogalmai azonban maguk is részei az angol irodalom történetének. Mivel tehát fejezetünket nem korszakfogalmak mentén tagoljuk, érdemes az angolszász irodalomtörténet-írásból készen kapott kategóriákat bemutatni, és a magyar olvasó várákozásaiban szereplő korszakfogalmakkal összevetni. Mivel – ahogyan fent érveltünk – az efféle historiográfiai tájékozódás maga is része a bemutatandó irodalomtörténetnek; az olvasó akkor jár a legjobban, ha azután, hogy rámutattunk a korszakfogalmak problematikus voltára, a továbbiakban elsősorban arra használjuk őket eszközként, hogy megmutassuk, miért és hogyan alakultak ki különböző periodizációk, beosztások, korszakhatárok és korszakfogalmak az angol irodalomtörténetben.

### Az „angol barokk”, a restauráció kora és John Milton esete

Időszakunk kezdete, a 17. század közepe az európai művelődéstörténetben a barokk korszaka; ha az olvasó efféle általános művelődéstörténeti kategóriák mentén kíván tájékozódni az angol irodalom történetében is, akkor a reneszánszról szóló fejezetet követően joggal várhatja, hogy itt elsőként manierista és barokk irodalomról lesz szó. Az angol irodalomról itthon megjelent nem egy fontos forrás alá is támasztja ezt a várákozást; az „angol barokk” (különösen a kor költészetére vonatkozóan) magyarul nagyon is létező kifejezés, és a magyar anglistika hagyományának van egy szála, amely a 17. század legjelentősebb angol költőit barokk költőkként jellemzi. Az ezzel kapcsolatos problémákat különösen élesen világítja meg John Milton, a 17. század (s egyben az egész angol költészettörténet egyik) legtöbbre tartott írójának példája.

A kötetünket megelőző magyar nyelvű mű az angol irodalomtörténet egészéről Szenczi Miklós, Szobotka Tibor és Katona Anna 1972-ben megjelent munkája, *Az angol irodalom története* Milton munkásságában az angol barokk kiteljesedését látja. Igaz, kötetünk ezen elődje sem művelődéstörténeti korszakfogalmak mentén szerveződik: fejezetbeosztása az angol politikátörténet gócpontjaihoz igazodik, nagy eszmetörténeti korszakok helyett történelmi események, uralkodók köré szervezve a fejezetek kezdő- és végpontjait. Miltonról azt olvashatjuk, hogy



életműve „szintézise” az 1603–1660 közötti (az Erzsébet-kor végétől a restaurációig tartó) időszaknak, mert a korai „manierista” költészetől a „nagyszabású, barokk” alkotásokig vezet (SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA 1972, 200). A 17. század költészetét a kötet valóban ezen stílus kategóriák mentén szemléli: John Donne-nak (1572–1631) és stílusbeli követőinek „legközelebbi párhuzamai az olasz Marino és a spanyol Góngora”, a manierista költészet nagyjai, a katolikus Richard Crashaw (1613–1649) pedig „a barokk érzékenység [...] kiemelkedő megtetsztetőként” jelenik meg. Milton azért szintetizálhatja ezeket a jelenségeket, mert életműve a manierizmus konvencionálisan átmenetinek tekintett stílusától eljut az *Elveszett paradicsomig* (1667), melyben „ott feszül a barokk művészet minden belső ellentmondásossága” (SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA 1972, 171, 174, 209). A könyv tagolása tehát nem alkalmaz korszakfogalmakat, és a „barokk” itt stílus kategóriát jelent (az *Elveszett paradicsom* minden szintjét áthatja „az ellentétek egybevegyítése [...] s az ebből fakadó belső feszültség [...] állandó lebegés a határozott és határozatlan, az éles körvonalak és az imbolygó fantazmagória között” stb. [SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA 1972: 209]). Ám az itt vázolt kontextusban Milton költészetének „barokk” jellege mégis egy (a barokk „kiteljesítése” révén „szintetizált”) korszak költészetének jellemzésévé válik. Annak, hogy a magyar hagyományban az angol irodalomnak van egy „barokk korszaka”, egyéb példáival is találkozhatunk. Szerb Antal *A világirodalom történetében az Angol barokk líra* című fejezetben tárgyalja a kort (s ezt követően külön fejezetben Milont, akinek a költészetében a barokk stílus legteljesebb megvalósulását látja [SZERB 1962, 370]); a Vas István válogatásában 1946-ban megjelent antológia, melyben Milton is szerepel, *Az angol barokk líra* címet viseli; hasonlóképpen a *Lyra Mundi* világirodalmi sorozatban Milton költészete a Ferencz Győző szerkesztésében 1989-ben megjelent *Donne, Milton és az angol barokk költői* című kötetben kap helyet. E néhány példa jelzi, ahogy a stílusfogalom a magyar olvasó számára létrehozza az angol költészet egy korszakfogalmát.

Az angol kultúrtörténet azonban nem úgy gondol saját irodalmi múltjára, mint aminek lett volna barokk korszaka. A „barokk” mint korszakfogalom csak kb. az 1920–30-as évektől jelenik meg az angolszász irodalomkritikában, de akkor is úgy, mint az angol irodalmat a tágabb európai hagyományokhoz való viszonyításnak a kontinentális Európából átvett eszköze – vagyis nem egy specifikusan angol hagyományt vagy stílustörténeti korszakot jelölő fogalomként (WELLEK 1946, 82–83). E kontinentális hagyományok elsősorban képzőművészetiek, s a 17. századi Angliában sem az építészet, sem a festészet nem hozott létre barokk műveket. (A kor kimagasló angol építészeinek, Christopher Wrennek [1632–1723] a stílusát ugyan szokás barokknak nevezni, de ez a kontinentális barokknak egy igen sajátos, egyedi, különálló változata volt; I. Károly király [uralk. 1625–1649] pedig szenvedélyes műgyűjtő volt ugyan, aki jeles barokk festőket igyekezett Angliába vonzani, így például Van Dyke sokáig az ő udvarában működött, ám

e festők műveit csak igen szűk közönség csodálhatta.) Miltont ennek ellenére néha az angolszász hagyományban is jellemzik barokk költőként; ha Angliában nem is, de itáliai útja során találkozhatott a barokk stílus példáival, és ez elvben hathatott rá, ám idevágó feljegyzéseiben (ahogy egész életművében is) a barokk festészet iránti teljes érdektelenséggel találkozunk (PARRY 2001, 58). Milton „barokk” érzékenységét így legfeljebb valami szellemtörténeti általánosságra lehetett alapozni: költészete a vallásos elragadtatottságban, a fizikai és metafizikai univerzum grandiózus voltának, végtelenségének érzésében osztozik a barokk eszményeivel. Ezzel ez a megközelítés megkerüli Milton „barokk” voltának azt a nem kis szépséghibáját is, hogy a protestáns és republikánus Miltonra hathatott-e az a barokk, melyet főként a katolikus ellenreformációval és az abszolutizmussal szokás társítani (minderről lásd PARRY 2001; illetve ROSTON 1980). Vagyis Milton költészetének „barokk” volta leginkább valami absztrakt „korszellem” feltételezése esetében tartható. Prózasztílusát már nagyobb sikerrel társította az utókor a barokk stílussal, s bár – mint láttuk – létezik olyan kritikai kísérlet, amely költészetét is a barokk fogalmán keresztül igyekszik megvilágítani, ez a Milton-filológiának csak egy vékony szála. Annyira legalábbis vékony, hogy nem vezetett oda, hogy az angolszász hagyomány számára a 17. század angol irodalma „barokk” irodalom legyen, amely a „manierizmustól” Milton grandiózus barokk műveiiig ívelne.

Függetlenül Milton versei és a barokk stílus közötti esetleges kapcsolattól, az angolszász irodalomtörténet-írás hagyományában a „barokk” mint korszakfogalom nem is igen létezik. A 17. századi költészet a 20. század elején, a modernista költő és kritikus T. S. Eliot (1888–1965) és az irodalomtudós Herbert Grierson (1866–1960) kritikai és filológiai munkái révén kapott először kitüntetett szerepet és helyet az angol költésztörténet kánonjában, ám sem Eliot, sem Grierson nem használta az általuk újrafelfedezett költészetre a „barokk” kifejezést (WELLEK 1946, 82). Az angolszász hagyományban ehelyett főként a „metafizikus költők” és a „gavallér költők” fogalmi használatosak a kor költészetére. Az előbbi csoport stílusának (John Donne „iskolájának”, melynek hatása elér egészen Andrew Marvell [1621–1678] költészetéig) egyik legfőbb jellemzője, hogy a tudás legkülönbözőbb területeiről (mondjuk, a jog és a hangszerkészítés vagy a teológia és a matematika világából) vett metaforákat társít, ezzel szellemes, meghökkentő, intellektuálisan különösen gazdag és néha nehezen megfejthető verseket hozva létre, melyek stílusában és versetchnikájukban is gyakran formabontók voltak. A „gavallér”-költészet fogalma ezzel szemben nem elsősorban stílus sajátosságokra, hanem társadalmi és politikai hovatartozásra épül: a „gavallér” (*cavalier*) eredetileg az udvari életben forgó, annak megfelelően viselkedő, művelt úriembert jelentett, a „gavallér költő” pedig az I. Károly udvarában működő, a királyt és az udvari életet ünneplő költőket jelölte.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Legjelesebb képviselőik közül néhány: Sir John Suckling (1609–1641), Robert Herrick (1591–1674), Thomas Carew (1595–1640), Edmund Waller (1606–1667), Richard Lovelace (1617–1657).

A polgárháború éveiben a kifejezés egyre határozottabban a királypárti költőkre és aktivistákra vonatkozott. Ezzel párhuzamosan a köztársaságpárti nyelvezetben társult hozzá az iszákos, nőcsábász, extravagáns életet élő, erkölcsileg és vallási szempontból korrupt ember képzete is (CORNS 1998, 52, aki máshol ebben az összefüggésben Milont idézi [CORNS 1993, 202]: „Na persze, gavallér” – mondja Milton, vagyis, ha hihetnénk a korszak-kategóriáknak, egy „barokk” költő egy „barokk” attitűdről –, „valójában a zűrzavar és a bordélyházak tépett gyalogsága, a kocsmák és játékbarlangok porontyai és hajótöröttjei” [MILTON 1962, 380–381]). Ám a „gavallér” ezen képét pozitív módon is ki lehetett használni, és a gavallér költők sikerrel társították a fogalomhoz a polgárháborúval eltűnő aranykor utolsó hősiesség képviselőinek értelmét, olyan embereket, akik akár az életüket is készek voltak feláldoznia kifinomult udvari kultúra és a monarchia eszményének az oltárán. Költészetükben így gyakran találkozunk a vallás vagy a háborús hősiesség erotizált formáival, az érzéki örömeik ünneplése keveredik az udvari élet értékei iránti nosztalgiával és annak dicsőítésével. Valamiféle dekadenciát is érzékelhetünk épp e költészetben, a royalisták elveszett ügyének és az udvari élet élvezeteinek hol provokatív, hol nosztalgikus egybejátszatásában. Ahogyan a metafizikus költők komplikált és kiterjesztett metaforáiban, úgy a gavallérköltészet élvetegségében is láthatunk épp „barokk” vonásokat. Ám ez az élveteg vagy túlbujánzó barokkos dekadencia (amely „korszakfogalmakkal” írja le azt, amiért a gavallér költőket az utókor sokáig elítélte) nem olvasható vissza az 1630-as évek költészetébe, amikor I. Károly udvara még virágzott, és nem volt ok semmiféle dekadenciára. Pedig a polgárháború és a köztársaság éveiben nyomtatásban megjelent versek közül sok a polgárháború előtt, egy egészen más történeti közegben született, amikor még csak udvari körökben, kéziratban terjedtek. Egy évtizeddel korábban egy kéziratot befogadása egészen más volt, mint a köztársaság idejében nyomtatásban megjelent műé, még ha ugyanarról a műről volt is szó. A költői alkotások tehát gyakorta más és más közegekben íródtak, hatottak és ítéltettek meg, de a köztársaság korában nyomtatásban is megjelenő gavallér költők stílusa gyakorta ráolvasódott a polgárháború előtti alkotásokra is. Thomas Corns (a kor költészetének egyik legjelesebb mai kutatója) épp ezért úgy véli, hogy ha ezektől a visszaolvasásoktól megszabadulunk, nem is beszélhetünk a „gavallér költők” egységes csoportjáról, az ebbe a kategóriába tartozó költők más és más történeti közegekben alkottak, stiláris sajátosságaik más és más jelentésekkel bírnak az eltérő kontextusokban (CORNS 1993; CORNS 1998). Továbbá a gavallérköltészet egyes vonásai rokonságot mutatnak a metafizikus költészettel, s voltak képviselői, akik igyekeztek Donne-tól tanulni, ám nem kevésbé volt számukra fontos a klasszikus ideálokot követő kora 17. századi költő és drámaíró, Ben Jonson (1572–1637) sem. Jonson maga pedig (elhíresült kijelentése szerint) úgy gondolta, Donne-t fel kellene akasztani azért, amit a versmértékkel csinál. Ezek az ízlésbeli keresztutak, csakúgy, mint a 17. századi költészet e kétféle kategóriájának egészen eltérő alap-

jai vagy a gavallérköltészet kategóriájának kérdéses jellege mind azt jelzik, hogy az angolszász hagyományban a kor költészetét sokkal heterogénebbnek látják annál, semmint hogy a manierizmus és a barokk kategóriáival össze lehessen fogni a bennük megmutatkozó világlátást vagy a stiláris ideálokat és jellemzőket.

Az angolszász irodalomtörténet-írás hagyományában a 17. század irodalmában a Stuart-ház 1660-as restaurációját szokás korszakhatárnak tekinteni: általános a vélemény, hogy Cromwell halála és a köztársasági kísérlet bukása után, II. Károly (uralk. 1660–1685) száműzetéséből való visszatéréssel és a monarchia restaurációjával új világ kezdődik az angol történelemben és kultúrában. A polgárháború és Cromwell protektorátusának mindent felforgató évtizedei után – szól ez a korszakolási narratíva – kialakult egy olyan irodalmi kultúra, amelyben a rend, a szabályosság, a harmonikus, kiegyensúlyozott formák uralkodnak; a kor elhíresült erkölcstelensége, az udvaroncok kicsapongó életmódja válasz az interregnum éveiben hatalomra jutó puritanizmus vallásos szigorára. Újraformálódnak a puritánok által lerombolt színházak, sőt első alkalommal játszhatnak nők is a színpadon; a korszak a tudományos és a kulturális élet megélénkülésének kora, amikor a háború és az interregnum éveinek retteneteit és bizonytalanságait életvidáman, egy újra megtalált harmóniában bízva hagyja maga mögött Anglia. Elnagyolt persze a restauráció koráról közkezen forgó közhelyek ezen leírása is, ám azt érzékelteti, hogy az angol kultúrtörténet az 1660-nal kezdődő időszakot úgy tekinti, mint ami fényévekre van az azt megelőző évtizedektől. Hogy a „restauráció korának” nevezett irodalomtörténeti időszak pontosan meddig is tart, az kevésbé világos (egyések szerint csak az 1688-as dicsőséges forradalomig, mások szerint a kor egyik emblematikus írójának, John Drydennek az 1700-ban bekövetkezett haláláig, megint mások szerint pedig akár a 18. század későbbi szakaszaig is), ám a kezdőpont, az 1660-as korszakhatár az angol irodalomtörténet-írás egyik stabil pontja.

John Milton példája azonban ebben az esetben is jele annak, hogy e határvonallal kapcsolatban is lehetnek fenntartásaink. Szencziék irodalomtörténete ugyan az 1660-ig tartó irodalom szintézisét látja Milton munkásságában, ám Milton legjelentősebb művei 1660 után íródtak és jelentek meg. Ez önmagában persze nem feltétlenül probléma – néhány év ide vagy oda nem kell, hogy aggodalomra adjon okot, hiszen a történeti korszakhatárok szinte soha nem konkrét évekhez, hanem inkább némiképp diffúz időszakokhoz kötődnek. Mi több, az angolszász hagyományt is jellemzi Milton elhelyezésének ellentmondásos volta: a restauráció korában alkotó Miltont jellemzően a saját korától elkülönülő írónak látják, mint aki egy régebbi világból maradt ott. Miltont ugyan nem végezték ki forradalmi tevékenysége miatt, és csak rövid ideig ült börtönben, sőt egyre nagyobb becsben tartották a korban, ám az 1660-as határvonalra támaszkodó irodalomtörténet-írás nem tekint rá úgy, mint a korra jellemző, a kort formáló szerzőre. Fő művei e narratíva szerint mintha nem is illeszkednének szervesen abba a sajátos irodalmi kul-

túrába, amely a restauráció korában kialakult, s amelyben e művek születtek. Mint Paul Hammond írja a restauráció költészetéről szóló könyvének bevezetőjében, az, hogy Milont hogyan olvashatjuk e kor kontextusán belül vagy azzal szemben, s hogy hogyan kanonizálódtak művei a 17. század végén, a restauráció költészetének történetéhez képest „egy másik történet” (HAMMOND 2006, xiii).

A saját korától való ezen függetlenítése is közrejátszott abban, hogy Milont gyakorta a reneszánsz angol irodalmához sorolják. E hagyomány háttérben két tényező ismerhető fel. Az egyik az angol irodalom kánonjának kialakulásával függ össze. A restauráció korában Milont még nem tekintették egy másik világhoz tartozó írónak, hanem a kor egyik jelentős költői újítójaként gondoltak rá, aki eltér az akkor domináns írásmódtól. Ez az uralkodó írásmód [melyet a fejezet későbbi részében az „augustusi” irodalom korszakfogalmának tárgyalásán keresztül ismertetünk] még a 18. század közepén–végén is virágzott, s kontinuosnak látta önmagát a 17. század második felének költészetével, benne Miltonnal, még ha Milton művészete az uralkodó írásmód alternatíváját jelentette is. Éppen ezért volt lehetséges, hogy amikor ezt az uralkodó írásmódot a 18. század közepétől egyre erősebb támadások érték, a Milton kínálta alternatíva egyrészt követendő példaként szolgált, másrészt el kellett szakítani attól a 17. század közepe óta tartó irodalmi hagyománytól is, amelynek egésze e kritikák céltáblájává vált. John Dryden (1631–1700), e hagyomány egyik kiindulópontja a hagyomány kritikusai számára nem létezhetett egy planétán John Miltonnal, hiába voltak kortársak. Mi több, e kritikának volt egy nemzeti aspektusa is, amely a francia klasszicizmus poétikáját részben követő írásmódot nemcsak képzeletszegénynek, de angoltalannak is tartotta, és az ellene intézett támadásnak része volt az angol irodalmi múlt felértékelése. Spenser, Shakespeare és Milton a restauráció klasszicizáló hagyományát megelőző világ alakjaiként–mint a szárnyaló képzelet költői és az igazi angol hagyomány megtestesítői– egyszerre közös kategóriába kerültek, s így Milton a reneszánsz költői között kapott helyet. A romantika korának egyik meghatározó kritikus, William Hazlitt angol költésztörténetről szóló előadásait már a 19. század elején eszerint csoportosította. Egyik előadása Shakespeare-ről és Miltonról szól, egy másik pedig Drydenről és a 18. század elején alkotó Alexander Pope-ról (1688–1744) – Milton nem kortársával, Drydennel együtt szerepel, hanem a reneszánsz irodalom génuszával, s hozzájuk képest Dryden már egy új kor költője (HAZLITT 1818, 86–135, 135–160; lásd minderről PATEY 1988, 26–28; PATEY 2005, 22).

A másik tényező, amely Milont kiemelte saját korából, ennek a 18. század derekára visszanyúló és a romantika korában végképp rögzülő irodalomtörténeti látásmódnak a hatása a modern irodalomtudomány intézményi rendszerére. Az irodalomtudomány intézményi berendezkedése lényeges tényező az irodalom történetének percepciójában. Az egyetemi irodalmi kurzusok is azért szerveződnek tipikusan korszakok szerint, mert az irodalmárok jellemzően egy-egy korszakra



specializálódnak. Milton – az angol irodalomtörténet-írás itt említett belső folyamatainak eredményeképpen – a reneszánsz tudósainak a „területére” került. A specializálódás és az intézményi szerkezet végeredménye az, hogy aki a restauráció korának irodalmával foglalkozik, ilyen tárgyú konferenciákra jár, az e korrall foglalkozó szaklapokat olvassa, e tárgyban ír cikkeket, az nemigen foglalkozik Miltonnal, hisz ő a reneszánsz irodalomról szóló szaklapok, konferenciák és egyetemi kurzusok tárgya.

A magyar olvasó előtt sem ismeretlen mindez, hisz a 2005-ben megjelent *Világirodalom* című kötetben Milton a „reneszánsz” irodalom angol fejezetének legvégén kap helyet (PÁL 2005). És ha a magyar olvasó Miltonról szeretne többet megtudni, itthon is a reneszánsz irodalomról szóló könyvekhez, cikkekhez, szakemberekhez kell fordulnia, a Milton iránt érdeklődő egyetemistának a reneszánszról szóló kurzusokat kell hallgatnia. A magyar anglistikának azonban intézményi rendszerében is megvannak a maga sajátosságai. A hazai reneszánszkutatásban Shakespeare hagyományosan olyan óriási súllyal szerepel, hogy az angol reneszánsz irodalmának szakértői ritkán terjesztik ki figyelmüket a 17. század közepéig. A restauráció korának ismerői ugyanakkor elsősorban a kor drámairodalmára koncentrálnak (a restauráció korának költészete vagy prózája a magyar anglistika fehér foltjai közé tartozik), amelynek szempontjából Milton jobbra érdektelen, s így az angol mintához hasonlóan ők szintén nem érzik Miltont magukénak. A Milton-filológia a magyar anglistikában talán éppen ezért meglepően elhanyagolt terület (bár az utóbbi években ebben egyre inkább érzékelhető változás). De még ha az angol hagyományhoz hasonlóan a magyar reneszánszkutatás be is kebelezte (és a hazai viszonyokból fakadóan ezáltal ki is szorította a kutatások fókuszából) Miltont, az sem változtatna azon, hogy főműve, az *Elveszett paradicsom* először 1667-ben, a restauráció korában jelent meg. Az angol irodalom magyar történetére – szemben az angol irodalom angol történetével – nem nehezedik az angol nacionalista történetírás vagy az angol romantika értékítéleteinek súlya, s Miltont könnyebben helyezhetjük vissza a saját korába. Ám amint ezt tesszük, az 1660-as korszakhatár már közel sem tűnik olyan fix pontnak, mint ahogy azt az angolszász irodalomtörténet-írás sugallja nekünk.

A hazai anglistika felől nézve ezért különösen vonzóak az angolszász irodalomtörténet-írásnak azok a tendenciái, melyek maguk is megkérdőjelezzik az 1660-as határvonal sérthetetlenségét. Milton irodalomtörténeti elhelyezésének problémája nemcsak a mi hazai perspektívánkból tűnik fel, mint fent említettük, az angolszász anglistika számára is fejtörést okoz, s mint Douglas Lane Patey rámutat, következményei nemcsak a periodizációra terjednek ki, hanem például arra is, hogyan olvassuk, hogyan értjük az angol költészet történetének egyik központi-nak tartott művét, az *Elveszett paradicsomot* (PATEY 1988, 28). Azok az olvasatok, amelyek saját korának kontextusában igyekeznek értelmezni Milton műveit, újra és újra az 1660-as határvonal porózusságára hívják fel a figyelmet. Ennek egyik

példája az a 2016-ban megjelent tanulmánygyűjtemény, amely Milont a „hosszú restauráció” korában tárgyalja. Ez a kötet azt a hagyományos nézetet, hogy a restauráció korának irodalmi idiómája átnyúlik a 18. századba, azzal egészíti ki, hogy (ahogyan a kortársak is érzékelték ezt, szemben az utólagos történeti konstrukciókkal) ebbe Milton is beletartozik – s ezzel egyben egy olyan korszakelgondolást feltételez, amely nem ragaszkodik az 1660-as határvonalhoz. Ha ugyanis a restauráció korának tipikusnak tekintett kulturális attitűdjeitől eltérő irodalom – mint amilyen Milton költészete – is fontos része marad annak, hogy a 18. századi angol irodalom saját gyökereit a restauráció korában találja meg, akkor számolnunk kell azzal, hogy ez az örökség elsősorban Milton hatásán keresztül 1660 elé is visszanyúlik (HOXBY–COIRO 2016).

Egy ilyen felfogás létjogosultságát erősítik meg azok a kutatások is, melyek megkérdőjelezzik, hogy az 1660-as év történeti választóvonalára alkalmazható-e az irodalmi kultúrában is. Az 1650–1670 közötti két évtized könyvnyomtatásának adatait felmérve például azt tudjuk meg, hogy sem az antik klasszikusok, sem a régi angol szerzők, sem a különböző vallási meggyőződéseket propagáló írók piaca nem változott drasztikusan; az irodalmi élet szempontjából legfontosabb kiadók által megjelentetett könyvek listái sem szerkezetükben (témaválasztásukban), sem volumenükben nem mutatnak érdemi változásokat. Ahogy a royalizmus az 1650-es években sem volt titkos tevékenység (a királpárti kiadó Humphrey Mosley nyíltan és szabadon végezte üzleti tevékenységét, adta ki királpárti költők és királpárti elfogultságú írók sokaságát), úgy a restauráció után is létezett az angol kultúrában republikánus, puritán diskurzus. Mindezen jelenségeket figyelembe véve Stephen Zwicker egyenesen azt a kérdést teszi fel, hogy létezett-e egyáltalán jellegzetes, a múlttól elkülönülő „restaurációkori irodalom”. Az 1660-as korszakhatáron átnyúló időszakban nyomtatott irodalom jellege és mennyisége azt mutatja, hogy nem beszélhetünk radikális változásról, nincs törés az irodalmi kultúra termelési és fogyasztási mintáiban 1660-ban. Ha ezt az évet fordulópontnak tekintjük, mondja Zwicker, eltüntetjük azokat a folytonosságokat és ellentmondásokat, melyek az angol kultúr- és irodalomtörténet ezen időszakát jellemzik. 1660 II. Károly uralkodásának első éve – ám a monarchia ideológiája nem ismerte el Cromwell protektorátusát, és II. Károlyt apja halála, vagyis 1649 óta törvényes uralkodónak tartotta, így 1660 egyben II. Károly uralkodásának tizenegyedik éve is. Zwicker mindebben annak szimbolikus megjelenését látja, ahogy a restauráció kora mint „új kezdet” egyszerre tagadja a múlthoz kötődő szálait, és mégsem tagadja őket. Az 1660-as években a hatalom mindent megtett ugyan, hogy eltörölje az 1650-es éveket, ám a 40-es és 50-es évek tovább kísértették az emberek életét és gondolkodását a 60-as és 70-es években is. Ezek közé az emberek közé tartozott a nyomtatott irodalom és a sajtótermékek olvasóközönsége mellett például John Milton és John Dryden is. Milton esete Zwicker számára is kitüntetett példa: az *Elveszett paradicsom* az 1650-es és az 1660-as évek

nyomait egyaránt magán viseli; Milton írói pályája hangos tagadása annak, hogy 1660-ban megváltozott volna a világ, hisz az tagadhatatlan, hogy a köztársaság bukása és a restauráció eseményei az *Elveszett paradicsom* írása során is mélyen érintették és foglalkoztatták (vö. ZWICKER 2006).

Mindennek fényében tekint el a fejezetünk úgy a „barokk” fogalmának alkalmazásától (a korszak és mint Milton jellemzésében egyaránt), mint az 1660-as korszakhatártól. Amikor ehelyett az 1640-es évektől indítjuk fejezetünket, nemcsak a Milton elhelyezését illető problémára reagálunk, hanem azt is tudatosítani akarjuk az olvasóban, hogy a „korszakok” és határaik történeti konstrukciók, melyeket ilyenként (fel)ismerni történeti ismereteink része, ám a művek megértését jobban segíti a korszakfogalmaknál specifikusabb történeti közeg érzékeltetése.

## Bibliográfia

- BABITS Mihály (1979), *Az európai irodalom története*, s. a. r. BELIA György, Budapest, Szépirodalmi. Lásd Magyar Elektronikus Könyvtár: <http://mek.oszk.hu/06300/06304/06304.htm>.
- CORNS, Thomas N. (1993), *Thomas Carew, Sir John Suckling, and Richard Lovelace*, in Thomas N. CORNS (szerk.), *The Cambridge Companion to English Poetry: Donne to Marvell*, Cambridge, Cambridge University Press, 200–221.
- CORNS, Thomas N. (1998), *The Poetry of the Caroline Court*, *Proceedings of the British Academy*, 1998/97, 51–73.
- EGGERS, Walter F. Jr. (1980), *The Idea of Literary Periods*, *Comparative Literature Studies*, Vol. 17, no. 1 (March), 1–15.
- FERENCZ Győző (1989), *Donne, Milton és az angol barokk költői*, vál. és szerk. FERENCZ Győző, Budapest, Európa.
- GRIFFIN, Robert (1996), *A Critique of Romantic Periodization*, in Lawrence BESSERMAN (szerk.), *The Challenge of Periodization: Old Paradigms and New Perspectives*, New York, Garland, 133–147.
- HAMMOND, Paul (2006), *The Making of Restoration Poetry*, Cambridge, D. S. Brewer.
- HAZLITT, William (1818), *Lectures on the English Poets*, London, Taylor and Messey.
- HOBY, Blair-COIRO, Anne Baynes (szerk.) (2016), *Milton in the Long Restoration*, Oxford, Oxford University Press.
- KÁLLAY Géza (2013), *Az angol irodalom magyar története: elvi kérdések*, *Filológiai Közlemény*, 59, (4), 369–383.
- MILTON, John (1962), *Complete Prose Works, Volume 3: 1648–1649*, szerk. Merritt Y. HUGHES, New Haven, Yale University Press, 1953–1982.
- PÁL József, főszerk. (2005), *Világirodalom*, Budapest, Akadémiai.
- PARRY, Graham (2001), *Literary Baroque and Literary Neoclassicism*, in Thomas N. CORNS (szerk.), *A Companion to Milton*, Malden–Oxford–Carlton, Blackwell, 55–72.



- PATEY, Douglas Lane (1988), The Eighteenth Century Invents the Canon, *Modern Language Studies*, Vol. 18, No. 1 (Winter), 17–37.
- PATEY, Douglas Lane (2005), *The Institution of Criticism in the Eighteenth Century*, in H. B. NISBET–Claude RAWSON (szerk.), *The Cambridge History of Literary Criticism, Volume IV: The Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 3–32.
- PERKINS, David (1992), *Is Literary History Possible?* Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press.
- ROSTON, Murray (1980), *Milton and the Baroque*, London–Basingstoke, Macmillan.
- SCHMIDGEN, Wolfram (2004), *Eighteenth-Century Fiction and the Law of Property*, Cambridge, Cambridge University Press.
- STENDHAL (1962), *Racine and Shakespeare*, ford. Guy DANIELS, London, Crowell-Collier.
- SZENCZI Miklós–SZOBOTKA Tibor–KATONA Anna (1972), *Az angol irodalom története*, Budapest, Gondolat.
- SZERB Antal (1962), *A világirodalom története*, Budapest, Magvető.
- UNDERWOOD, Ted (2013), *Why Literary Periods Mattered. Historical Contrast and the Prestige of English Studies*, Stanford, California, Stanford University Press.
- VAS István (1946), *Angol barokk líra*, Vas István fordításában és bevezetésével, Budapest, Officina.
- WELLEK, René (1946), The Concept of Baroque in Literary Scholarship, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 5, No. 2 (December), 77–109.
- WELLEK, René (1949), The Concept of ‘Romanticism’ in Literary History II: The Unity of European Romanticism, *Comparative Literature*, No. 2, 147–172.
- WELLEK, René–WARREN, Austin (1949), *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace.
- WHITE, Hayden (1997), *A történelmi szöveg mint irodalmi alkotás*, ford. HEIL Tamás, in Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Budapest, Osiris, 68–103.

KARÁTH TAMÁS

---

## Középkori angol dráma és színház

A középkorban dráma és színház messze nem fonódott össze olyan szorosan, ahogy a későbbiekben. Érdekes tehát félretennünk az irodalmi műfajokról kialakított elképzeléseinket és felfüggeszteni a műfajok korszakokon átnyúló önálló és változatlan létébe vetett hitünket. A középkor szemléletében a jó és gonosz erők közt folyó kozmikus szembenállás tétje maga az emberi lélek volt. A középkori ember bármily lassan és „változatlanul” folydogáló élete is drámai dimenziókat nyert ebben a küzdelemben, ahogy Jób könyvének egy szakasza összegzi: „Csak küzdelem a halandó sorsa a földön, napjai úgy telnek, mint a napszámosnak! Ahogyan a rabszolga eped az árnyék után, és a napszámos várja a munkabért, úgy jutottak nekem hiábavaló hónapok, nyomorúságos éjszakákkal fizettek ki engem. Ha lefekszem, azt kérdelem: Mikor kelhetek fel? Hosszú az este, és tele vagyok nyugtalansággal hajnalig” (Jób 7:1–4). Az Arisztotelésztől megörökölt tragédia és komédia fogalmait is új tartalommal töltötték meg: a komédia – Dante *Isteni színjátékának* beszédes címe alapján – a mennybe vagy a menny felé való felemelkedést jelentette, a tragédia az emberi sors balszerencsés fordulatát, melynek eredményeként reménytelen távolba vezett a lélek boldogsága. A tragédia középkori értelmének legfrappánsabb foglalatát Chaucer *Canterbury meséinek* Barátja fogalmazza meg:

Tragédiamodorbán elbeszélem  
azok vesztét, kik fennen álltanak  
s oly mélyre hulltak, hogy tengernyi vérben  
menekvésre reményük sem maradt;  
mert szerencséd ha egy nap cserben hagy,  
emberi erő tartóztatni nincsen.  
Vak jósorsodban el ne bízd magad –  
e pár ós, igaz példa erre intsen!

(CHAUCER 1987, 482, ford. TÓTFALUSI István.)

Ebben a létben minden könnyen átfordulhatott drámába vagy drámaiba. Számos középkori angol mű éppannyira alkalmas volt színpadi előadásra, mint olvasásra. Az egyik legkorábbi *fabliau*, a *Dame Siriz* [Siriz Asszony] kizárólag monológokból és párbeszédekből épül fel, a történet keretét és kohézióját egy énekmondó (minstrel) narrációja biztosítja. *Sir Orfeo* [Orfeo király] történetét éppúgy egy énekmondó vezeti be, s a *Dame Siriz*hez hasonlóan kiváló alapanyag lehetett egy egyszemélyes előadáshoz. Ez utóbbi komikuma pontosan abból eredhetett, hogy egy előadó több hang és szerep gyors váltogatásával játszotta el a szemérmes (de fantáziájában ugyancsak merész) ifjú feleséget, a csábító Wilikint és a mágia és eretnység gyanújába keveredő boszorkányos kerítőt, Siriz asszony-ságot. De a *fabliau*-t éppúgy elképzelhetjük egy narrátor által kommentált háromszemélyes színpadi műként is. Ugyanebben a kéziratban, mely az oxfordi Bodley Könyvtár Digby-gyűjteményében található, szerepel egy másik párbeszédű mű (*Interludium de clerico et puella* [A diák és a lány játéka]), mely latin címe ellenére egy angol komédia. A leírt szöveg olyan meggyőzően veti fel egy színházi előadásra írt darab lehetőségét, hogy a párbeszéd méltán tarthat számot az általunk ismert legkorábbi világi témájú színpadi játék címére a középkori angol irodalomban.

Sok más szöveg bizonyítja az elbeszélő és drámai műfajok közti átjárhatóságot. Rengeteg moralizáló történetnek – mint például Chaucer Griseldáról írt meséjének – tudunk „színpadi változatáról”. A Krisztus életéről és kereszthaláláról szóló elmélkedő olvasmányok drámai erővel kényszerítik olvasóikra és hallgatóikra a szenvedés és a bűnbánat át- és újraélését. Nagy népszerűségnek örvendett a vita-irodalom, melyben akár test és lélek, keresztény és zsidó vagy bagoly és csalogány feszült egymásnak, mindegyik mű megerősítette a keresztény hit alapjainak igazságát. Ugyanakkor mindegyik azt is megerősítette, hogy az emberi létezés alapvető drámája a feloldhatatlan kettősségekből ered. Még a filozófiai és egyetemi viták rítusát is a drámai elemek határozták meg. S mivel a lélekért folytatott küzdelem tétje nagy volt, annak komolyságát nehezen lehetett elviselni. A dráma másik oldala óhatatlanul a multság, a nevetés, az emberi lét kisszerűsége és a nagy ambíciók közt feszülő ellentétek feloldása humorral, gúnyolódással, pajzansággal vagy akár trágársággal.

Hogy ez a dráma valójában hol jelenik meg szövegek, játékok és darabok formájában, valamiféle tudatos rendezői elképzelést követve, ez vezet el minket a következő problémához: volt-e színház a középkorban? A kérdés időről időre fellángol az irodalomtörténészek körében, és attól függően, hogy ki mit keres a „színház” címkéje mögött, változnak a válaszok. Az állandó épülettel rendelkező és a társadalmi szórakoztatás, ízlésformálás és propaganda színtereként intézményesülő színház a reneszánsz kor új fejleménye. Ne feledkezzünk meg azonban arról, hogy a középkori Anglia (és Wales) megörökölte a rómaiak néhány amfiteátrumát is, melyeknek köveit nem hordták el katedrálisok, kolostorok vagy lovagvárak építé-

séhez, hanem a középkorban továbbra is színházi előadásokra (is) használták őket. Ezek az épületek azonban a klasszikus római színjátszás tradícióját nem örökölték át. A klasszikus római drámaírók szemelvényei bekerültek a kisiskolások latin olvasókönyveibe, a színházzal szembeni gyanakvást vagy éppenséggel a heves színházellenes kirohanásokat továbbra is a késő antikvitás írásainak fogalmai és érvei táplálták, de e folytonosság mellett a középkor egy teljesen új színjátszási tradíciót hozott létre. Éppen ezért e fejezetben – a későközépkorig – nem is színházról, hanem színjátszásról vagy színpadi hagyományról lesz szó. Színház ott volt, ahol volt egy játszókra és befogadó közönségre felosztható csoport, egy játékra alkalmas tér (színpad, vásártér, pulpitus, emelvény, utca, templombelső vagy -előtér), melynek közege éppúgy lehetett egy falusi plébániatemplom kertje, egy arisztokrata háztartás, a királyi udvar, a londoni jogáskollégiumok, a város utcája vagy az egyetemek világa Oxfordban és Cambridge-ben.

Tehát színház a világ, de mégsem egészen. A színjátszás leglényegesebb eleme a latin, angol és magyar nyelv mindegyikével visszaadható kulcsfogalom: a *ludus*, *play*, illetve a *játék*, azaz annak az illúzióknak a megteremtése, hogy a látott dolgok mögött más (valaki) rejtőzik, a szereplők játékbeli és játékon kívüli azonossága között nincs teljes átfedés, de a játék erejéig el kell hinnünk, hogy ők valójában az általuk eljátszott figurák. Az átlényegülés színpadi jelensége a középkorban sokszor kapcsolódott össze az átlényegülés katolikus tanával, miszerint a mise legdrámaibb pillanatában a pap az érzékszervek által nem érezhető módon, mégis valóságosan átváltoztatja az ostyát Krisztus testévé és a bort Krisztus vérévé. S bár a pillanat drámai, semmiképpen nem teátrális abban az értelemben, hogy a jelenlévő hívőktől nem követeli meg, hogy átadják magukat egy színházi illúzióknak: a pap nem válik az utolsó vacsora Krisztusává, a hívőknek nem kell eljátszaniuk és elhithetniük magukkal vagy másokkal, hogy ők a tanítványok. A középkor színjátszásának kialakulását mégis a keresztény szertartás, a liturgia drámai elemei inspirálták leginkább. Fontos azonban elválasztani a liturgia drámaiságát, majd az abból kialakuló liturgikus játékokat (melyeket nem fogok előadásoknak nevezni) az Angliában nagyjából a 13. századtól körvonalazódó, liturgiától független – akár vallásos, akár világi témájú – színjátszástól. A középkori angol színház történetének tehát két kulcskérdése lesz: hol válik el a színjátszás a liturgiától, és mitől lesz a középkori egyház egyetemes liturgiája által inspirált színjátszás angol, más szóval mennyire angol a középkori angol színjátszás?

A középkori latin keresztény liturgia szövegek és dallamok meghatározott időben és meghatározott sorrendben történő elhangzását – többnyire eléneklését – jelentette a mise és más egyházi szertartások (zsolozsma, körmenetek, egyházi ünnepek, temetés, könyörgések) keretében. A liturgia gyökerei történetileg ókori keleti, a Földközi-tenger keleti partvidékének zenéjére és nagyrészt bibliai szövegekre nyúlnak vissza. A latin kereszténységben a 7. század elejére rögzült a római rítus, mely több rivális rítust – például a Brit-szigeteken, Írországból és a mai

Nagy-Britannia északi részén domináns kelta rítust – szorított vissza, másokat pedig (például a mai Franciaország területének gallikán szertartásrendjét) magába olvasztott. Ez a rítus határozta meg a középkori latin egyház szertartásrendjét, de helyi színek és változatok mindvégig fennmaradtak.

A középkori kereszténység legfontosabb liturgikus drámája meglepő módon nem a mise által leggyakrabban megidézett eseményből, az átváltoztatásból nőtt ki, hanem a kereszténység legnagyobb misztériumát ünneplő szertartásból. Húsvét vasárnapján a feltámadást legelőször az éjjeli (később a hajnali imaórával öszszevont) szertartás, az ún. *matutinum* adta hírül. E szertartás jellemzően a kolostorok liturgiájának része volt, és a köré az evangéliumi jelenet köré szerveződött, amelyben három Mária – Mária Magdolna, az ifjabb Jakab apostol édesanyja (Mária Szalóme) és az idősebb Jakab és János apostol édesanyja – Krisztus sírjához mennek, hogy illatszerekkel bekenjék a holttestet. A sír bejáratát elzáró sziklát elhengerítve a sírt üresen találják. Jézus halotti leple üres. Az ijedt asszonyokat ekkor – az evangéliumi változatoktól függően – az Úr angyala (Máté 28:1–10), egy fehér ruhába öltözött ifjú (Márk 16:1–8), illetve két fénylő ruhájú férfi (Lukács 24:1–12) szólítja meg. A kolostori liturgiában ez az evangéliumi jelenet egy rövid párbeszéd epizódá alakul a három Mária és az angyal/ifjú között. E párbeszéd az eredeti liturgia hozzátoldásaként, mintegy szöveges ornamentumaként jelenik meg, amit a latin fogalom után magyarul is trópusnak nevezünk. Mivel az angyal/ifjú kérdése („Kit kerestek a sírban?” – latinul: „*Quem queritis in sepulchro?*”) indítja el a párbeszédet, a szertartásnak ez a része *Quem queritis* trópusként vált ismertté.

A trópus egyik legkorábbi írásos feljegyzése a 10. századi angliai bencés reform nyomán születő *Regularis concordia* [A Regula egységesítése] című dokumentumban maradt fenn, melynek szerzője Aethelwold, Winchester püspöke (904/9–984). Érdekes párhuzamként érdemes a középkori Magyar Királyság területén fennmaradt húsvéti játékokat is felidézni. Legkorábbi *Quem queritis*-trópusunk Hartvik győri püspök 11–12. század fordulójáról származó szertartáskönyvében maradt fenn. Szövege közeli rokonságban áll a *Halotti beszédet* is tartalmazó Pray-kódex (1192–1195) húsvéti játékával, melyet eredetileg a boldvai, később a Pannonhalmához tartozó deáki bencések használtak. Szintén 12. század végi az ún. *Grazi antiphonarium*, mely a zsolozsma énekelt részeit tartalmazza. Ebben a húsvéti játéknak egy elszigeteltebb változata maradt fenn (KARDOS 1960, 1:257–273; TÓTH 2007, 181–182). A winchesteri *Quem queritis* trópus teljes szövege így hangzott:

|  |  |
|--|--|
| [Angyal] Quem quaeritis in sepulchro, O Christicolae?                                    | – Kit kerestek a sírban, Krisztus-hívők?   |
| [Három Mária] Ihesum Nazarenum.  | – A názáreti Jézust.   |
| [Angyal] Non est hic. Surrexit sicut praedixerat. Ite, nuntiate quia surrexit a mortuis. | – Nincs itt. Feltámadott, ahogy megmondta. Menjetek és hirdessétek, hogy feltámadt a halottak közül! |
| [Mindenki] Alleluia! Resurrexit Dominus.   | – Alleluja. Feltámadott az Úr.   |
| [Angyal] Venite et videte locum.   | – Gyertek, és lássátok a helyét!   |
| [Három Mária] Surrexit Dominus de sepulchro [antifóna]                                   | – Az Úr valóban felkelt sírjából.  |
| [Mindenki] Te Deum laudamus [himnusz]  | – Téged, Isten, dicsérünk.   |
| (CHAMBERS 1903,2:14–15)  | [Ford. tőlem – K.T.]   |

E párbeszédén kívül a *Regularis concordia* a liturgikus játék „előadásmódjáról” is részletesen ír. A három Máriát és az angyalt szerzeteseknek kellett eljátszaniuk. A templom különböző terei ideiglenesen átalakultak a sírhoz vezető úttá, az oltár pedig Krisztus sírjává. A szöveg nagy hangsúlyt fektet az imitációra, a „minthá”-ra: a szerzeteseknek úgy kell tenniük, mintha a három Mária lennének, mintha tényleg szomorúak lennének, mintha valóban keneteket akarnának vinni a sírhoz, és mintha tényleg megijednének a jelenéstől. A játék ennek ellenére sem válik színházzá, hanem a rítus keretein belül marad. A szertartás ugyanis az egész közösség misztériumát ünnepli az egész közösség bevonásával, azaz a játék nem választ el előadókat a befogadóktól, sőt azzal nyer értelmet, hogy az angyal a hívek felé fordul, hogy ők is megerősítsék az üres lepel és ezzel a feltámadás tényét. A liturgikus játék a dramatizálás eszközével bővíti a liturgia repertoárját, melynek lényege azonban nem változik: a hit és vallásos élmény kifejezését teszi lehetővé újabb formában. A *Quem quaeritis* továbbra is a liturgiába ágyazódik, és a keresztény közösség rítusának nyelvén és eszköztárával tesz kézzelfoghatóvá egy kollektív tapasztalatot egy szakrális térben és időben. Az idézett párbeszéd nagyon egyszerű kijelentésekből áll, katartikus hatását nem a szavak elrendezése és különlegessége, illetve a szöveg retorikája adja, hanem a szavakat övező gesztusok, mozdulatok, szimbólumok (színek, téri szimbolika stb.) és azon túlmenően is a szertartás kontextusa, a húsvétvasárnapi hajnali liturgia és annak bibliai alapja.

A *Quem quaeritis* trópusa a liturgia gazdagításának, megújításának és a hitvallás élővé tételének igénye hozta létre. Hasonló elvek inspirálták a liturgia sok más epizódjának dramatizálását is. A húsvéti liturgikus játékok Európa-szerte elterjedtek, melyek a három Mária-jelenetet további bibliai és apokrif, azaz a Bibliában nem kanonizált, de a középkori keresztény hagyományba beépülő epizódokkal bővítették. A három Mária kenetet vásárol egy árustól, aki alkudozik velük, Péter és János apostol versenyt fut Krisztus sírjához, a három napkeleti bölcset egy



üstökös Krisztus sírjához vezeti, és egy angyal figyelmezteti őket, hogy hazafelé kerüljék el Heródest, Heródes pedig mérszárlást rendez Betlehemben. De a játék nemcsak a húsvéti szertartásokban jelenik meg, hanem a karácsonyi ünnepkör és más egyházi ünnepek liturgiájában is. Ahogy húsvétkor az angyal fordul a három Máriához a „kit kerestek?” kérdésével, karácsonykor ugyanez a kérdés a Krisztus születésénél sürgölődő bábák és a jászolhoz érkező pásztorok párbeszédét indítja el: „Quem queritis in sepulchro, pastores?” [„Kit kerestek a jászolban, pásztorok?”] A liturgikus játékok a középkori Európa vallásos és kulturális életének közös alapját alkották. Karl Young *The Drama of the Medieval Church* című monumentális forrásgyűjteményéből világosan kiderül, hogy a játékok a 10–16. században mindvégig népszerűek voltak, és a korabeli keresztény közösség kohézióját fejezték ki Winchestertől Győr, Szicíliától Skandináviáig.

A 20. század második feléig meghatározó nézet szerint a liturgikus játékok bővülése, növekvő térigénye, egyre nagyobb szereplőgárdája és nem utolsósorban a realista ábrázolásmódra törekvő epizódok és témák nyomán teret nyerő világias szemlélet száműzte a templomokból a „színház” e korai formáját, s a szabadban színpadra állítva azok szervezése és előadása a világi hívők kezébe került. Ahogy Határ Győző (1914–2006)–1957-től angliai emigrációban élő író, költő, műfordító – fogalmazott az angol középkori színjátékok fordításához írt előszavában: „a hívő sereg kirángatta a mutatványt a székesegyházak-templomok falai közül, görgőszínpadra rakta és körülhordozta utcákon-tereken, körül a városon” (HATÁR 1988, 9). Az egyház és a világiak kötéltűzésének eredményéből létrejövő középkori angol (világi) színjátszás e felfogása jellegzetes lenyomata a 20. század egyik meghatározó irodalomtörténeti doktrínájának (CHAMBERS 1903). A helyzet ugyanakkor az, hogy a liturgikus játékokat soha senki nem rángatta ki a templomokból, és a későközépkorban a templom falain kívül megjelenő színpadi játékok egyáltalán nem a liturgikus játékok színpadi változatai voltak, hanem egy részben a liturgikus hagyományból, de amellet még sok más forrásból táplálkozó színjátszásról van itt szó. A 13–16. században a liturgikus játékok párhuzamosan éltek a liturgiától független színjátszás formáival, s lényegi különbségeik ellenére sok szállal kapcsolódtak egymáshoz. A rítus és a színház szétválása tehát nem köthető egyetlen rövid átmenethez vagy időszakhoz. A liturgiától független színjátszás bármikor megjelenhetett a 13–16. század folyamán, amikor az azt katalizáló folyamatok beértek egy adott közösségben, melynek megvolt az igénye és a lehetősége is a játékok más formáinak megszervezésére. Az, hogy hol is válik el a rítus a színháztól, tehát nem elsősorban idő és helyszín, hanem a liturgiától való elszakadás függvénye volt, melynek következményeit az alábbi táblázat foglalja össze:

| <i>Liturgikus játék</i>   | <i>Liturgiától független színpadi játék</i>  |
|---|--|
| Liturgiához kötött, a liturgia szerves része.   | Liturgiától független, de azt sokszor idézi.   |
| Latin nyelvű.   | Főleg népnyelvi.   |
| Témáját és felépítését a liturgia trópusai határozzák meg.  | Témája az üdvtörténet, alapanyaga a Biblia és a vallásos tanítás szövegei.                                   |
| Énekelve és sematikus gesztusokkal adják elő.   | Színpadi előadásra szánt darab, mely a zenét effektusként alkalmazza.  |
| A gesztusok a szavak fölé vannak rendelve.  | A hatást retorikai és színpadi effektusokkal fokozza.  |
| Közege a kolostor, előadása mindvégig a liturgia helyszíneire kötődik.                                | Kezdetben mindenhol egyházi ellenőrzés alatt áll, de egyes helyeken az irányítást a városi vezetés vette át. |
| Többnyire beltéri előadások.  | Szabadtéri előadások.  |
| A 10. századi kezdetektől mindvégig gyakorlatban marad a középkorban. Angliából a reformáció számúzi. | 13. századi kezdetek után virágkorát a 15–16. században éli. Angliai hanyatlását a reformáció okozza.        |

A későközépkor színháza nem a liturgikus játékokat váltja fel, hanem azokkal egyszerre él. Mivel a liturgikus játékok nyelve a latin marad, egyéni színezetet pedig csak a liturgia lokális változatai révén nyernek, csak közvetve kapcsolódnak az angol drámai tradícióhoz. Figyelmünk ezért a továbbiakban az angol nyelvű színjátékok különböző változatai felé fordul.

A középkori színpad és dráma találkozásában a későközépkor új vallásos identitását meghatározó folyamatok játszottak közre. Az új vallásosság Krisztus szenvedésének imitációjában találta meg a hit megélésének és kifejezésének új útjait, melyben az együttérzés (*compassio*), a hívő egyéni felelőssége és az érzelmek kaptak kulcsszerepet. Az egyházban egyszerre volt jelen az a törekvés, hogy az új, érzékeny vallásosságot láthatóvá tegye és azt új kollektív rítusokba kanalizálja, valamint hogy a hit alapjait tudatosítsa a laikusokban és az alsópapságban egyaránt. A sokféle eretnekséggel szemben fellépő és az egyház egységének és stabilitásának visszaállítására törekvő IV. lateráni zsinat (1215) fontos reformokról döntött, melyek közül a legmesszemenőbb hatásuk a népnyelvi prédikációt és az alsópapságtól és a hívőktől elvárható minimális hitbeli ismereteket előíró kánonoknak volt. A lassan belendülő folyamat a 14. századra érett be. Angliában is tucatjával keletkeztek a katekézis alapjait tanító kézikönyvek, gyóntatási és prédikációs segédkönyvek. A hit racionalizálása azonban csak az érem egyik oldala. A másik oldalon megváltozik a hívők megszólításának hangvétele. A 13. század elején megjelenő új koldulórendek – domonkosok és ferencesek – új stílusú, a drámai elemeket és hatásokat sem nélkülöző prédikációkkal szólítják meg az embereket (KARÁTH 2005).



1265-ben IV. Orbán pápa új ünnepet vezetett be: az Úr napját Krisztus testének (*Corpus Christi*) és az oltáriszentségnek szentelte. Az ünnep a pünkösöd utáni Szentháromság-vasárnap utáni csütörtökre esett, mivel az oltáriszentség megalapítása is nagycsütörtökön történt. Az időpont kiválóan alkalmas volt szabadtéri körmenetekre, mivel ekkor még Európa északibb részein is jó időre lehetett számítani. Az úrnapi szertartáshoz gyakran körmenetek és szabadtéri színpadi játékok csatlakoztak, melyekből alkalmasint önálló színpadi játékok nőttek ki. A későközépkori angol színjátszás rekonstrukciójának legkomolyabb nehézsége a fennmaradt szövegek és a tényleges színjátszást bizonyító forrásemlítések összekapcsolása. A szövegek ugyanis mind 15. század végi és 16. századi kéziratokban maradtak fenn, melyek előadási körülményei ismeretlenek. A levéltári forrásokban talált számos, esetenként sokkal korábbi utalásból viszont többnyire csak egy-egy színdarab előadására lehet következtetni, de arról fogalmunk sincs, hogy e darabok milyenek lehettek.

Az Alexandra Johnston torontói kutató által alapított *Records of Early English Drama* [A korai angol dráma forrásai] (*REED*) nagyszabású nemzetközi projektje 1979 óta tárja fel az angliai, walesi és skóciai középkori színjátszás levéltári dokumentumait, melynek kiadott (és részben digitalizált) köteteit városonként, illetve grófságonként vagy nagyobb területi alapon szervezik kötetekbe. A REED páratlan vállalkozása sok mindenre világított rá; ezek az eredmények az 1980-as évek óta folyamatos izgalomban tartják a középkori dráma és színház kutatóit. Az alapos forrásfeltárásoknak köszönhetően egyre kisebb a dogmává merevedő nézetek és szemléletek kialakulásának veszélye. A REED kötetei egyrészt arra hívták fel a figyelmet, hogy a középkori dráma és színház megismeréséhez rengeteg olyan kézirati forrást kell áttekinteni, amelyeknek látszólag semmi közük az irodalomhoz (például számadáskönyvek, anyakönyvek). Ezekből sokszor teljesen váratlanul bukkannak fel elszigetelt utalások egy-egy színházi előadásra. A projekt révén az is egyértelmű lett, hogy a középkori angol dráma és színház fejlődését nem lehet beszorítani a 19–20. század fordulóján megalkotott narratíva kereteibe: a színház időben és térben sokkal szerteágazóbb volt, mint korábban gondolták. Ráadásul a REED kötetei felgyorsították és alátámasztották azt a szemléletbeli áttörést is, hogy a középkori színházi darabok elsősorban nem a filológiai elemzésnek alávetendő szövegek, hanem előadásra írt művek, melyek színpad és közönség kapcsolatrendszerében léteztek. A REED kiadványai tárták fel a kaput olyan új szemléletű kutatások előtt, melyek előtérbe állították a színház előadási szempontjait (rendezés, díszlet, effektusok, térhasználat), a befogadást (közönség helye, szerepe, összetétele és bevonódása), a színházat meghatározó mikroközösséget (városi vezetés, helyi hierarchia, szerzőség, a darabok megírásában, szervezésében és rendezésében kimutatható helyi tényezők), nem utolsósorban pedig a tágabb társadalmi diskurzusok jelenlétét (hierarchia, uralom, egyház és állam, férfi és nő, házasság, nevelés).

A REED eredményei ellenére a kérdés is egyre több. A legismertebb középkori angol bibliai drámaciklusok (Chester, York) korábban biztosnak vélt időbeli kezdetei rendre megdőltek. Ma már senki nem vitatja, hogy a „középkori” játékok legalább annyira hozzátartoztak a 16. század hétköznapijához, mint a későközépkoréhoz. A REED napvilágra hozta azt is, hogy a liturgiától független színjátszás kialakulásának nincs egyetlenegy sémában megragadható fejlődési útja. Ahány hely, annyiféle változat. Ezt a sokféleséget e fejezet sem kísérli meg egy narratívában egyesíteni, hanem azt a továbbiakban négy átfogó kérdés alapján szemlélteti: (1) Milyen darabokat játszottak a középkori színpadon? (2) Hogyan, milyen körülmények között adták elő a darabokat? (3) Kik játszották és nézték a darabokat? (4) És mit tudunk a szerzőkről?

### Milyen darabokat játszottak a középkori színpadon?

Induljunk ki abból, hogy a korabeli források minek nevezik a darabokat. A legelterjedtebb fogalom az angol *play* vagy a latin *ludus* volt, mindkettő ’játék’-ot jelent. A szentek életéről és csodáiról szóló darabokat az adott szent játékának nevezték. Az *N-Town Play* [N városi játék] „behangozója” a felsorolt epizódok összességét játéknak nevezi: „oure play” (*The N-Town Play*, 21). A kézirat egy Erzsébet-kori (16. századi) olvasója és korrektora a játékok elé ugyanebben a szellemben illesztette be saját maga alkotta címét: „The plaie called Corpus Christi”, azaz a *Corpus Christinek* nevezett játék (*The N-Town Play*, 5). A ciklussá szervezett bibliai témájú játékok egyes epizódjait azonban leginkább a „pageant” szó jelölte. Az *Nvárosi játék* proklamációja a játék egy korábbi állapotának sorrendjét ismerteti. A zászlós kikiáltók mind a negyven „pageant”-nek egy-egy versszakot szánva tekintik át az előadás epizódjait. A *pageant* szó latin megfelelője a *pagina*, amely elsősorban egy könyv oldalát, átvitt értelemben pedig írások – elsősorban a Biblia – tanulmányozását jelentette. A középkorban a „pageant” egyszerre utalhatott egy bibliai drámaciklus epizódjára és arra a színpadra, amelyen az adott epizódot előadták.

De nemcsak a bibliai témájú előadásokat nevezték játéknak. Az egzotikusan keletiesnek és a középkori antiszemita tradíciónak megfelelően gonosz árnykodónak ábrázolt zsidók csodálatos megtérését bemutató kelet-angliai játék (*Croxton Play of the Sacrament* [az oltáriszentség csodáját bemutató croxtoni játék]) behangozója röviden összefoglalja és értelmezi a színpadi cselekményt: „Sovereyns, and yt lyke yow to here þe purpos of þis play / That [is] representyd now yn yower syght.” [Kegyelmességek, méltóztassanak meghallgatni e játék lényegét, / melyet most szemük láttára mutatunk be.] (WALKER 2000, 215; ford. tőlem – K.T.). A 15–16. század fordulóján népszerű moralizáló allegorikus drámákat is a játékok egy fajtájának tekintették, ahogy az az *Everyman* [Akárki] című darab előszavából kiderül:

I pray you all gyve your audyence, / And here this mater with reverence. / By fygure o morall playe: / *The Somonyng of Everyman* called it is” [Kérlek, most figyelmezzetek: / mit tárunk elébetek / e játék örve alatt. / „Akárki hívátása” a neve]. (WALKER 2000, 282; ford. TELLÉR Gyula, *Akárki*, 415.)

Ez utóbbi játékok közkeletű neve volt még a latin *interludium* (angolos alakban *interlude*, jelentése ’közjáték’), amely eredetileg rövidebb párbeszédet jelentett (például *Interludium de clerico et puella*). A 15–16. században jellemzően az allegorikus szereplőket felvonultató, a jó életről és jó halálról moralizáló darabokat hívták így.

A *ludus*, illetve *play* szó csapdája, hogy egyszerre jelenthetett szándékában és tartalmában komoly színpadi előadást és féktelen szórakozást, ami ellen nem egy középkori egyházi személy írt dörgedelmeket. Sőt a korabeli angol nyelvben a *play* szó még számtalan más sikamlósabb összefüggésben is előfordulhatott; jelenthetett viccet, tréfát, csalást, átverést, szerelmi játékot, csábítást és szexet. Egy 15. század eleji kéziratban fennmaradt vitairat – *The Tretise of Miraclis Pleyinge* [Színházi játékokról szóló rövid értekezés] – sorra veszi a vallásos témájú színház mellett szóló érveket, s azokat vérmesen cáfolja. A színházellenes vélemények között szerepel az a vád, hogy a színház a test vágyait gerjeszti, s ezért az előadások nem szolgálhatják egyszerre a lélek üdvét is. A vitairat mindvégig a latin *miraculum* (csoda) szóból származó angol *miraculis* kifejezéssel utal a játékokra. Hogy a színpad mindenféle vaskos tréfának, trágárságnak és testet izgató látványnak is helyet ad, arra az is utal többek közt, hogy a polémia szerzője két ígét is használ a színpadi előadásra: a *play* az előadások és a szórakoztatás legáltalánosabb kifejezése volt, a *bourde* francia eredetű kifejezés ugyanakkor jellemzően a profán szórakoztatás, kárörvendő tréfák és pajzán játékok összefüggésében bukkan fel.

Egész biztos azonban, hogy a *Tretise* színházellenessége sem jelentette azt, hogy szerzője a színpadi előadások egyetlen formáját sem tolerálta volna. A középkori színpad nemcsak szorosán vett színházi előadásokat fogadott be, hanem kevésbé dramatikus műfajokat is. Az úrnapi körmeneteknek gyakran volt része egy hordozható vagy gurítható színpad, melyen rövid bibliai epizódokat adtak elő, vagy egyszerűen élőképeket állítottak fel, melyek vizuálisan emlékeztették a hívőket egyes bibliai részek jelentőségére vagy az Ó- és Újszövetség párhuzamaira. A körmenetet jelentő latin *processio* az angolban is jelenthetett olyan színpadi előadásokat, melyek viszonylag monoton módon vonultatták fel szereplőiket, akik prédikációszerűen szólították meg a közönséget. A misztériumjátékok ószövetségi prófétái tipikusan ilyen statikus „monológokban” szóltak ki a színpadról, és készítették elő a Krisztus születéséről szóló pásztorjátékokat. A ciklusok prófétai epizódjain méltán ragadt meg a liturgikus játékokból átvitt elnevezés: *processus prophetarum* (a próféták felvonulása). Színpad és prédikáció között sokszor alig volt érezhető a határ.

A színpad nemcsak a hit tanításának, a propagandának és a moralizálásnak lehetett eszköze. Királyok bevonulását gyakran ünnepelték olyan színpadi látványosságokkal, melyek allegorikus szereplőkből (például béke, bőség, bölcsesség, hatalom, igazságosság) megkomponált élőképekkel köszöntötték az uralkodót. A néma élőképek népszerűségéhez határozottan hozzájárult az is, hogy a néma színpad nem tudott rosszul szólni, azaz a középkori vizuális szimbolika hagyományába beilleszkedő képeknek nem kellett a középkori irodalmi nyelvre jellemző sokértelműségekbenől származó kockázatokat felvállalniuk.

A modern szakirodalom ritkán használja a középkori források megnevezéseit a darabok műfaji azonosítására. A játékokat témájuk és cselekményük alapján szolgáló forrásaik alapján három nagy csoportra szokták osztani. A bibliai történeteket dramatizáló játékokat *misztériumjátékoknak* – Határ Győző magyarításában, de félrevezetően *titokjátékoknak* – nevezzük (HATÁR 1988, 9). A *misztérium* előtagnak nem a 'titkos, rejtett' jelentéshez van köze, hanem a latin *ministerium*-hoz, melynek jelentése 'szolgálat, segítség, közreműködés'. Az ó- és újszövetségi epizódokat dramatizáló és színpadra állító darabok a hit elmélyítését és egyben a hit alapjainak megismerését szolgálták. Lényegüktől olyannyira elválaszthatatlan a tanítás, mint a szórakoztatás. A kontinens különböző területein a Biblia dramatizálásának eltérő hagyományai alakultak ki. Francia és német területen monumentális passióciklusokat állítottak színpadra, Angliában különböző bibliai epizódokat fűztek ciklusokba.

A középkori Angliából négy teljes misztériumciklus maradt fenn egészben, melyek közül három konkrét városhoz, Chesterhez, Yorkhoz és Wakefieldhez köthető. Érdekes, hogy mindhárom – Londonhoz képest – a messzi északi peremvidéken található, de talán éppen a központi hatalomtól és a királyi udvartól való távolság indokolja, hogy e városokban – legalábbis Chesterben és Yorkban – erős és öntudatos városi vezetés jött létre, mely ambicionálta a céhek részvételével megrendezett misztérium-előadásokat. Wakefield egy York-közeli kisváros; ciklusa a 16. századra állt össze nagyrészt a yorki ciklus epizódjainak átvételével. Semmi nyom nem utal arra, hogy a wakefieldi ciklust ebben a formában (vagy bárhogy másképp) ténylegesen elő is adták volna. A negyedik angliai ciklus egy Kelet-Angliához köthető, de konkrétabb helyszínnel nem azonosítható ciklus, melyet egy félreértés nyomán sokáig a megtévesztő *Ludus Coventriae*, azaz *Coventryi játékok* címen tartottak számon. A ciklusnak azonban nincs köze a közép-angliai Coventry városához, melynek amúgy szintén volt saját misztérium-ciklusa, de csak töredékek maradtak fenn belőle. A *Ludus Coventriae* közkeletű szakirodalmi neve az *N-Town Play* [Nvárosi játék], mivel a kihirdetés szövegében a kikiáltók N városába hívják a közönséget, ahol a legközelebbi vasárnap készültek előadni a misztériumokat. A mai Délnyugat-Anglia területéről, Cornwall grófságából származik egy ötödik, teljes misztériumciklus, de ennek nyelve nem angol, hanem a kelta eredetű és a 18. századra kihalt cornwalli. Számos más, töredékben

fennmaradt epizódról tudunk, melyek egykor szintén nagyszabású ciklusok epizódjai voltak.

A misztériumciklusok sok átfedést mutatnak epizódjaik összetételében. A ciklusok ugyanis az üdvtörténetet, azaz a teremtéstől az utolsó ítéletig ívelő történelmet foglalták össze. Az üdvtörténeti szervezőelv szempontjából egyes bibliai epizódok sokkal fontosabbak voltak, mint mások. A történelem e felfogása ember és Isten kapcsolatának fordulópontjaira helyezte a hangsúlyt, és lényegi üzenete az volt, hogy az ember által eljátszott isteni ősbizalom Krisztus révén állt helyre, s a megváltással az ember számára ismét lehetővé vált az Istenhez való visszatérés. A középkor embere önmagát Krisztus feltámadása és az utolsó ítélet közti korszakban helyezte el. A nagy ciklusokba rendezett misztériumjátékok jövőbe mutató záró epizódja, amely minden esetben az utolsó ítélet-játék volt, nemcsak a teremtett világ és az idő végét vetítette előre, hanem az egyén sorsát is. A ciklusok tehát olyan epizódokat válogattak össze, melyek a bűnbeesés és megváltás fordulópontjait jelentették (teremtés, bűnbeesés, az Ószövetség krisztusi előfutárai: Noé, Ábrahám és Izsák, Mózes, a Krisztus születését hirdető próféták, Krisztus születése, földi működése, kereszthalála és feltámadása, végül az utolsó ítélet).

A misztériumjátékok tág értelemben bibliai témájú darabok voltak, hiszen egy-egy bibliai epizódot dramatizáltak, ugyanakkor az epizódok bőven merítettek a Bibliában nem kanonizált apokrif evangéliumokból és a középkori egyházi hagyomány szerves részét alkotó egyéb forrásokból: szentéletrajzokból, legendákból vagy a magánáhitat számára írt olvasmányokból. A misztérium szerzőinek fantáziáját nem feltétlenül a jól kidolgozott, „készen talált” bibliai részletek ragadták meg, hanem éppen ellenkezőleg: a le nem írt vagy ki nem mondott konfliktusok, melyeket párbeszédes formában fel lehetett dolgozni. Mit gondolt és mondott Noé, amikor Isten rá és családjára nemcsak a bárkaépítés feladatát bízta, hanem a túlélés súlyos felelősségét is? A chesteri Noé felesége ellenszegül férje utasításainak, mire Noé azon kesereg, hogy hiányzik az alázat a nőkből. A bárka építése azonban békésen folyik, s még a zúgolódó feleség is segít medvéket, farkasokat, emberszabású és kisebb majmokat, baglyokat, menyéteket, mókusokat és vadászgörényeket a bárkába vinni. A beszállásnál a feleség fellázad, és nem hajlandó a bárkára tenni a lábát. Nem tud ugyanis barátnőitől (*gossips*) megválni. Noé fiaival üzenget, végül Sém megragadja édesanyját, és a bárkára cipeli. A jelenet egy házastársi összeszólalkozással és a feleség részéről elcsattanó pofonnal zárul, ami aztán a közös éneklés harmóniájában oldódik fel (*Noah's Flood*, 52–53).

Vagy mit szólt Izsák, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy édesapja, Ábrahám öt szánja áldozatnak? Ezt az epizódot is feldolgozza mind a négy teljes misztériumciklus, ráadásul két cikluson kívüli önálló Ábrahám-játék is fennmaradt a kelet-közép-angliai Northamptonból és a kelet-angliai Brome-ból. A chesteri Ábrahám-játék a végletekig feszíti az apa lelki tusáját, mivel nem tudja saját maga számára racionalizálni Isten könyörtelen rendelését, hogy egyetlen „szeretett” fiát



áldozza fel. Hasonlóan megindító Izsák küzdelme, aki a spontán elutasítástól a kételkedésen és önvádon át a beletörődésig jut el. E rövid áttekintésből nem nehéz kihallani, hogy az epizód valójában egy ószövetségi analógiával fejezi ki Isten összehasonlíthatatlan „gyötrelmét”, amely Krisztus feláldozásával járt. Az Ábrahám-játékokban csúcsonyul ki az a szemléletmód, amelyet bibliai tipológiának nevezünk, s amely az Ószövetség alakjait és eseményeit az Újszövetségben beteljesülő isteni megtestesülés előfutárainak és előképeinek tekinti (FABINY 1998). Ezt a tipológiát a yorki Ábrahám-játék veszi a legkomolyabban, amely Izsákot – a krisztusi azonosság jegyében – harminc-egynéhány éves fiatalemberként ábrázolja. A tipológia azonban nem telepszik rá az Ábrahám-játékok dramaturgiájára. „[T] alán a yorki kivételével mindegyik darab egy másik drámai célt mutat be: valamilyeni az engedelmesség erényét hirdeti” (WILLIAMS 1998, 218; ford. NAGY ÉVA).

Hiába keresnénk az *Nvárosi játék* utólag betoldott Mária-játékának epizódjait a Bibliában, mivel a játék teljes egészében a Mária gyermekkorát és Józseffel való házasságát elmesélő apokrif Mária-evangéliumból származik. Önmagában azonban az apokrif forrásanyag egyáltalán nem lepte meg a korabeli közönséget. Ha azonban az apokrif témák szokatlan megoldásokkal is párosultak, különösen izgalmas, egyedi és maradandó darabok jöttek létre. A nem angol nyelvű cornwalli misztériumciklus olyan egyedülálló történeteket olvaszt magába, melyekre nem találunk párhuzamot egyetlen angol nyelvű misztériumban sem. A Pilátus halálát feldolgozó játékban a leprás Tiberius császár kolomppal a kezében bolyong az emberi közösségből kitaszítva. Megtudja, hogy betegségére van gyógyír, de ahhoz Pilátustól kell Jézust magához hívatnia. Követe azonban elkésett, Krisztust keresztre feszítették. De ekkor felbukkan Veronika, akinek kendője megőrizte Krisztus arcát. A kendő meggyógyítja a császárt. Tiberius bosszúja üldözi Pilátust, aki a játék végén öngyilkos lesz. Holttestét nem fogadja be a föld, ezért azt vízre bocsátják. Utoljára azt látjuk, hogy lelkét egy ördög ragadja el a pokolba, és ott kínozza.

Ugyancsak különleges és a mai napig talán a legtöbbször újrarájtszott középkori misztériumepizód a wakefieldi ciklus második pásztorjátéka (*Second Shepherd's Play*). Önmagában már az is kuriózum, hogy a wakefieldi misztériumciklusban két pásztorjátékot találunk. Ez is megerősíti azt a feltételezést, hogy a kézirat nem egy tényleges előadást rögzített, hanem a 16. század közepén szerkeszthették egybe különböző forrásokból. A második pásztorjáték szakít Krisztus születésének hagyományos feldolgozásával, és a témát egy „kétfelvonásos” játékká alakítja át, melyben a tényleges születésjáték egy utójátékká törpül a zavarba ejtően profán első „felvonás” után.

[A] *Second Shepherds Play* úgy van megszerkesztve, hogy a Születés egyetemes jelentőségét sugallja. A darab három helyszíne, a lép, Mak viskója és a jászol egyértelműen a világegyetem három szintjére, a földre, a pokolra és a mennyre utal. A színpad

három részre osztásával [...] tárgyiasítható ez a jelentés. Maga a szöveg világosan utal arra, hogy Mak ördögi teremtmény. Megbűvöli a pásztorokat, farkasbőrt visel, s azt ígéri, hogy tüzet csíhol, mely megfelelő világítással könnyen utalhat a pokol tűzére. (WILLIAMS 1998, 217; ford. NAGY Éva.)

Az első rész egy lopásról szól: Mak, elaltatva három pásztor társát éberségét és gyanakvását, az éj leple alatt ellop egy bárányt, melyet otthonában egy bölcsőbe dugnak, és újszülöttnak álcáznak. A félrevezető manőver ötletgazdája Mak felesége, Gill, aki színlelésével tökéletesen félrevezeti a látogatóba érkező pásztorokat. A naiv pásztorok azonban még egyszer visszatérnek, mert elfelejtettek ajándékot adni az újszülöttnak. Ekkor lepleződik le Mak és Gill. A bosszú azonban elmarad, legalábbis egy furcsa gesztussá alakul át. A pásztorok Maket egy lepedőből többször is a levegőbe dobják fel. E gesztus sok jelentést sűrít magába. A magyar folklórból is ismert zsupp-zsupp gyermekringatás lényegi mozzanatát, a bizalmat hangsúlyozza, hiszen a játék lényege, hogy a reptetett személy bízjon abban, hogy társai nem hagyják a földre zuhanni. A három pásztor valójában ezzel a gesztussal fogadja maga közé Maket, aki kitaszítottként és kívülállóként nem tudta elhinni, hogy számíthat társai segítségére és szolidaritására. A wakefieldi pásztorjáték értelmezésében Mak tapasztalata Krisztus születésének legfőbb üzenete. A jászolnál viszontlátjuk az első felvonás pásztorait, akik szimbolikus ajándékaikkal (labda, cseresznye, madár) fogadják megváltójukat.

A wakefieldi második pásztorjáték szerzőjének figyelme csak apropóként használja a bibliai születéstörténetet, s azt egy gyakorlatilag önálló pásztorkomédiával bővíti, mely azonban számos motívummal kapcsolódik a második részhez. A wakefieldi szerző eszköztára bámulatos: a kiszolgáltatottságukról és áldozati szerepükről panaszkodó pásztoroknak humoros monológokat ad a szájukba, melyekből kiderül, hogy a pásztorok maguk sem hibátlanok. A szerző Mak kívülállását különböző regionális dialektusokkal érzékelteti. Mak első színpadra lépésekor a londoni (déli) dialektust imitálja, magát a király követének hazudja, ami a többi pásztor szemében rendkívül mesterkéltnek, affektáltnak és őszintétlennek hat: „[Első pásztor] Ki jajong így szörnyen? [...] Ez csak hiteget. / Déli nyelved jobb, ha kiveszed / s berakod a szarba” (*A pásztorok második, úgyszintén wakefieldinek is mondott színjátéka*, 384–385). Ne feledjük, hogy Wakefield Észak-Angliában van, és a játékban fellépő pásztorok is Észak-Anglia hiteles hangját képviselik mind dialektusuk, mind a darab lokális utalásai révén. Végül a wakefieldi szerző hatását jellegzetes humorával, lélektani részletek iránti érzékenységével, valamint a zene és éneklés sokrétű alkalmazásával éri el.

A szakirodalomban a misztériumok sokkal több figyelmet kapnak, mint a késő-középkori színjátszás többi műfaja. A játékok egy másik csoportját jelentő *miraculum* (angolul *miracle*, magyarosan *miráculum*) kifejezést sokáig a misztériumjáték szinonimájaként használták. Ezt tükrözi a korábban tárgyalt *Tretise of Miraclis*

*Pleyinge* szóhasználatát is. Egy ideje azonban a szakirodalom a mirákulum, azaz csodajáték terminust kimondottan a szentek életét és csodáit bemutató játékokra tartja fenn. Mirákulumok előadásáról már az első misztériumok előtti időszakból tanúskodnak források, sőt az első ismert angol szabadtéri (nem liturgikus) előadás éppen egy Szent Katalin-játék lehetett. A közép-angliai dunstable-i helyi krónika feljegyzése szerint valamikor 1110 és 1119 között egy Geoffrey nevű normann iskolamester tanítványaival egy Szent Katalin-előadásra készült, melyhez fehér köpenyeket a St. Albans-i bencés kolostortól kértek kölcsön. Geoffrey háza a köpenyekkel együtt leégett. A bűnbánó iskolamester belépett a szerzetbe, és 1119-ben St. Albans apátja lett. Lawrence Clopper szerint viszont sok mirákulum, illetve szentről szóló játék összemosódott a szentek ünnepén rendezett más, nem dramatikus műfajokkal, s a szentekkel kapcsolatban emlegetett előadások (*miraculum, ludus, spectaculum, representatio*) nem feltétlenül színpadi scripteket jelentettek, hanem inkább szórakoztató látványosságokat (CLOPPER 2001, 127–137).

Bár a mirákulumok 15–16. századi elterjedtségéről Clopper nincs meggyőződve, ahhoz semmi kétség nem fér, hogy ennek az időszaknak a misztériumok mellett az ún. moralitások, azaz a keresztény életéről és erkölcsről absztrakt és allegorikus módon moralizáló színjátékok voltak a legnépszerűbb színpadi műfajai. A moralitás az emberi lélek belsejében zajló küzdelmeket vetíti ki a színpadra, cselekménye időtlen és térben meghatározhatatlan. A 15. század végi (tehát szoros értelemben véve nem középkori, hanem Tudor-kori) és valószínűleg a kortárs németalföldi *Elckerlijc* [Akárki] című művet adoptáló *Everyman* [Akárki] moralitás a névtelen főszereplő – Akárki, azaz az emberi lélek – halál előtti pillanatát nagyítja ki a darab cselekményébe. A darabot a modern közönség számára az osztrák Hugo von Hofmannsthal *Jedermann* című 1911-es feldolgozása tette halhatatlanná, melyet 1920 óta folyamatosan játszanak a Salzburgi Ünnepi Játékokon. „Magyarul a Körszínház játszotta 1983-ban. A máig tartó siker annyival is különösebb, mert a moralitás műfaja, az expresszionisták kísérletein kívül, szinte teljesen kiveszett az újkori színjátékból” (BENEDEK 1984, 540):

*Az Akárki* alighanem annak köszönheti tartós sikerét, hogy szerzője rátalált a „nagy” témára: az Ember és a Halál konfliktusára. Az alapgondolat egy töről fakad a haláltáncokéval, de ott a néző némi kárörömmel veheti tudomásul, hogy a halál előtt mindenki egyenlő, s ő sem lesz egyedül, ha majd rákerül a sor. *Az Akárki*-vel a néző kénytelen azonosságot vállalni, s arra kell rájönnie, hogy halálakor mindenki magára marad. (BENEDEK 1984, 540.)

Isten váratlanul magához rendeli Akárkit, aki kétségbeesik, alkudozni kezd, időt nyer, majd társakat keres, akik elkísérhetik utolsó útjára. Barátság, Komaság és Vagyon cserbenhagyja, de Jótett Tudáson keresztül elvezeti őt a bűnbánathoz.



A harmatgyenge Jótett ezzel erőre kap, „kiemelkedik a földből” (*Akárki*, 439), és Akárkit a gyónás és bűnbocsánat felé vezeti. További útítársnak és tanácsadónak szólítja Józanságot, Erőt, Szépséget és Öt Érzéket. A sír szélén azonban mind elpártolnak Akárkitól, és csak Jótett megy vele a sírba. Halála után Akárkit egy angyal fogadja a mennyben.

Az erényes életre és jó halálra nevelő moralitások ugyanakkor nagyon éles társadalmi szatírákba is fordulhattak. A *Wisdom* [Bölcsesség] modern címen ismert darab a lélek (Anima) pazarul fényűző bevonulásával kezdődik, amit minden biztonnal egy királyi *entrée* ihletett. Anima szerelmet vall a Bölcsességnek, azaz Krisztusnak. A bonyodalmat Lucifer megnyerő dendivé való átalakulása indítja el, aki megkísérti a lélek három alkotóelemét, a racionális elmét (Mind), az akaratot (Will) és az értelmet (Understanding), s azok lezülленnek, és az öt érzéket (Five Wits) is magukkal rántják. A züllött világ a londoni jogászokollégiumok korrump miliójében testesül meg, és látványos színpadi táncokban tobzódik. Végül Bölcsesség kiragadja a lelket e tévútról, és saját magához vezeti vissza. Az *Akárki* című moralitással ellentétben e darabban az emberi lélek nem egyetlen allegorikus szereplőként jelenik meg a színen, hanem több szerepre felosztva: a lélek a három, különböző beszélőszerepet játszó alkotóeleméből és az öt érzékből tevődik össze. A darab komplexitását fokozza a színlelés Lucifer által tökélyre fejlesztett művésze és szó szerint kifordított ábrázolása. Lucifer több réteg ruhát visel, a második felvonásban a csábításhoz leveti a legfelső, fekete réteget, s a tökéletes színleléshez fehérben marad. De e ragyogó fehérség merő félrevezetés; Bölcsességen kívül senki és semmi nem marad tiszta e darabban. A visszautat jelentő bűnbánat, gyónás és a moralitást a bűnöktől való tartózkodás üzenetével lezáró prédikáció keserű és szinte utópisztikus befejezést hoz a korrump jogászvilág szatirikus ábrázolása után.

A szakirodalomban bevett műfaji kategóriák a gyakorlatban kevésbé választhatók el fekete-fehéren. A középkori színház sem törekedett az egyneműsége. Számos darabban keverednek a misztérium, mirákulum és moralitás elemei. A *Wisdom* című moralitás kéziratában, melyet az oxfordi Bodley Könyvtár Digby-gyűjteményében őriznek, színpadi játékok egy igencsak heterogén csoportja maradt fenn. A kézirat a moralitáson kívül tartalmaz két misztériumjátékot (betlehem-i gyermekmészárlás és egy feltámadásjáték), valamint két, újszövetségi témájú, de alapvetően a mirákulumok jellegzetességeit mutató játékot. Mindkettő főhőse a hitbeli megtérés csodáját hirdeti: Mária Magdolna és Szent Pál. A Digby Magdolna-játéknak csak a magja bibliai, a darab jelentős része az apokrif Mária Magdolna-hagyományból merít, és a szentet a bűnbánó és megtérő női szent prototípusaként állítja színpadra. Bevington szerint a darab cselekményszövege és effektusai révén az egész angol középkori színjátszás panorámáját adja (BEVINGTON 1975, 687–688). A szakirodalom által felállított műfaji határokat feszegeti az *Nvárosi játék* mindkét passiójátéka is, melyben Kontempláció allegorikus alakja köti össze és kommentálja a történéseket. Mint azt látni fogjuk, a játékok cselek-

ményének és színpadra állításának jellegzetességeit sokkal inkább a célközönség és az előadás körülményei határozták meg, semmint egy nem létező műfaji ideálhoz való hűség.

Hogyan, milyen körülmények között adták elő a darabokat?

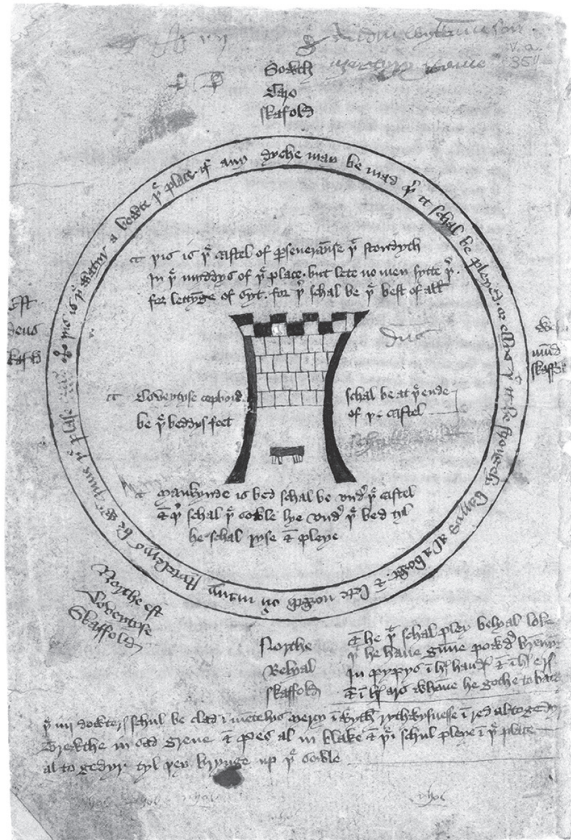
A kérdést már feszegettük, amikor a középkori színházak létezését firtattuk. Ha most is ragaszkodunk a modern szakirodalom rendszerszemléletű megközelítéséhez, az előadásokat két nagy csoportra lehet osztani: statikus színpadon és mozgószínpadon előadott darabokra. A koraközépkorban mindkettő adott volt. Több helyen, például Bath városában és Cornwallban is maradtak meg római amfiteátrumok, de ezekben nem a római színjátszás tradícióját folytatták. Az eredeti játéktér most már a közönséget is magában foglalta. Az arénán belül többnyire kis házakra emlékeztető fedett és három oldalról zárt színpadocskákat (pulpitusokat) állítottak fel, melyeket továbbra is latin nevükön *domus*nak [ház] vagy *locus*nak [hely] neveztek. Ezeket a házakat egyenes vonalban vagy félkörívben helyezték el, ami a közönség helyét is meghatározta. A házak állhattak a körszínház fő égtájainak megfelelő végpontjain is, ekkor a közönség a játéktéren belülre került, és az előadás során akár keveredhetett is a színészekkel, akiknek időnként a házak közti teret (lat. *platea*, ang. *place*) is át kellett szelniük. Mindig nagy jelentősége van, ha egy középkori előadás szövege „e hely”-re hivatkozik, mivel ez egyszerre jelenti az előadás tágabb helyszínét, az adott város közösségét, de szűkebben az előadás terére is reflektál, ami a magasított színpad és a közönség közti átmeneti tér. Az angyalok bukását bemutató misztériumepizódok vége mindig a bukott angyalok *platea*-ba zuhanása, azaz a magasított színpadról való leugrás, melynek végén szávaikkal is kijelölik az új „helyet”, a poklot: „Alas that ever we were wroughte, / that we shoulde come into this place!” [Jaj, miért is lettünk megteremtve, hogy aztán erre a helyre kerüljünk!] (*The Fall of Lucifer*, 1; ford. tőlem – K.T.)

A cornwalli misztériumok a sokszínpados körszínház elrendezést követték. Szimultán több házat használt az *N városi játék* két passiójátéka is, melynek bőséges színpadi utasításaiból egyértelműen kiderül, hogy melyik szereplőnek mikor és hol kell megjelennie. Az angol színháztörténet legelső „színpadterve” is a körszínház elrendezést mutatja. A rajz a *Castle of Perseverance* [Az állhatatosság vára] című moralitáshoz készült, s a washingtoni Folger Shakespeare Könyvtár gyűjteményében maradt fenn (*Castle of Perseverance: MS V.a.354*). A kéziratban három, eredetileg egymástól független moralitást kötöttek egybe: a *Castle of Perseverance*-t, a *Wisdom* egy második és teljes szövegét és az ember életútjának allegóriáját ábrázoló *Mankind*ot [Emberiség].

A kézirat 191. lapjának hátoldalán található rajz feltehetően egy valós színpadi rendezést örökít meg. A rajz közepén egy vár látható, a benne lévő ágyban fekszik

az emberi lélek. A két koncentrikus kör által meghatározott árok foglalja magában a játékkeret. A vár feletti blokkfelirat kimondottan előírja, hogy a játéktér nem tartózkodhat néző, hogy ne akadályozza a kilátást. Az viszont nem derül ki, hogy a közönség a külső kör mentén bárhol vagy csak az egyik színpad (skaf/f/old) előtt állhatott. A rajz déli tájolású, baloldalon (keleten) van Isten háza, vele szemben nyugaton a világ (Mundus), legfelül (délen) a test (Caro) allegorikus alakja, míg legalul (északon) a középkori szimbolikának megfelelően a gonosz Beliál nevű ördög birodalma. Beliál színpada mellett egy külön felirat részletezi, hogy a hadba vonuló ördög riasztó megjelenését a kezéből, füléből és fenekéből lógó égő puskaporos csövek látványával és zajával kell fokozni. A rajz alatti felirat Isten négy „lányának” – Könyörület (fehér), Igazságosság (vörös), Igazság (zöld) és Béke (fekete) – öltözetéhez és mozgásához ad utasítást. Mindaddig a rajzon kijelölt területen kell játszaniuk, míg a kör közepére nem vonulnak a lélekhez (KLAUSNER 2010).

A ház vagy színpadocskák a középkori színjátszás alapegysége volt. Egyszínpados előadások csak egy házat használtak; ez esetben a közönség a színpadot egy oldalról állta körbe, kis helyet hagyva a színpad előtti *plateának*. Mozgószínpadi előadásokon ugyanezt a színpadot kerekre rakták, és gurították. Így jött létre a görgőszínpad (*pageant wagon*). A chesteri és yorki ciklusokat ilyen görgőszínpadokon adták elő. Yorkban a városkapun már kora hajnalban bevonult az első szekér, majd miután eljátszották az *Angyalok teremtése és bukása* című epizódot, továbbgurult a második állomás-



*A Castle of Perseverance* moralitás színpadrajza  
(Washington, Folger Shakespeare Library,  
MS V.a.354, fol. 191<sup>v</sup>).

Forrás: KLAUSNER, *The Castle of Perseverance*.

hoz, miközben a második görgőszekeret betolták az első állomáshelyre. A játékok virágkorában tizenkét állomáshelyen kellett előadni. A darabok fennmaradt változatukban egyenlőtlen hosszúságúak, így minden bizonnyal nem lehetett elkerülni az epizódok közti várakozásokat, és az üres idő komolyan elhúzhatta az előadás teljes időtartamát. Különböző számítások kb. 20–33 órára becsülik a 48 „pageant”-ből és 12 állomáshelyből álló játékok idejét. Ezen belül persze a közönség sok kis alcsoportja az előadás élményének térben és időben rendkívül sokféle változatában részesült.

A görgőszínpadok alapszerkezete ugyanazt a sémát követte. A kis felületű színpadot egy szekér kerekeihez és vázához rögzítették. A kerekeket és a színpad alatti részt eltakarták. A színpad maga előrenyúlhatott a közönség felé. Mivel a játéktér elég szűk volt, a színpad függőleges tagolását igyekeztek minél gazdaságosabban kihasználni. A színpad fölé emelt szerkezet – esetenként komoly baldachin vagy tetőzet – szimbolikusan az égi szférának, a mennynek és az angyali hierarchiának adott otthont. A mennybemenetelt vagy az angyalok jelenéseit sokszor emelőszerkezetekkel oldották meg. A színpad alapvetően a földi szféra volt, de lépcsőkkel, létrákkal, kötelekkel itt is meg tudtak jeleníteni további hierarchiákat. A pokol a pageant előtti tér volt, azaz a magasított színpad alatti terület. Az ördögöket szerepeltető művekben a pokolbeli lények sokszor a színpad bal oldalához rögzített szörnyszájából másztak elő, s időnként a közönség soraiból is ragadtak el naiv báméskodókat vagy provokatív nézőket. A színpadok hátulját függönnyel zárták le, így a szereplők a színpad mögötti térből jelentek meg, és ott öltöztek át.

A görgőszínpadok részleteinek kialakítása nagyon változatos volt. Chesterben és Yorkban az egyes misztériumepizódok kivitelezéséért és előadásáért a helyi cégek voltak felelősek. Néha nyilvánvaló a kapcsolat az egyes pageant témája és az előadásért felelős céh profilja között, de ez egyáltalán nem törvényszerű. A chesteri Noét a vízholdók és lajtosok, az utolsó vacsorát a pékek, a yorki keresztre feszítést pedig a szögvácások adták elő. A szűk görgőszínpadok térbeli korlátait számos effektussal igyekeztek kompenzálni, például fáklyákkal, tűzijátékokkal, textíliák mozgatásával (például a víz hullámzásának imitálásához), arcfestéssel vagy festett képek alkalmazásával. Ez utóbbit a chesteri Noé-játék egy színpadi utasítása kimondottan elő is írja: „Mastan Nóé felesége híján mind ő családjával a deszka borította Bárkába száll. Az hajó falán látassék az eztán rendre nevezett barmok és madarak föstött képe, hogy a mondott szó az képpel mindenkor találna” (*Nóénak víz-özönnye*, 365). De igazán látványos megoldásokat a beltéri és általában gazdag arisztokrata háztartások által szponzorált előadások tettek lehetővé.

A 15–16. századra egyre több írásos feljegyzés tanúskodik a beltéri előadások népszerűségéről. A szabadtéri előadásokkal ellentétben ezek mindig egy szűkebb „kiválasztott” társadalmi csoporthoz – szerzetesi közösséghez, diákokhoz, arisztokrata és királyi udvarhoz – szólnak. A *Wisdom* [Bölcsesség] című moralitás kapcsán gyakorlatilag minden lehetséges helyszín gyanúba került, de a rendelkezésre



álló források és a darabot megőrző két kézirat alapján nem lehet teljes bizonyossággal eldönteni, hogy hol adhatták elő. A londoni jogászvilág témája természetesen adja a feltételezést, hogy a moralitás valamelyik jogáskollégiumhoz (Inn of Court) kötődik. A darab szövege viszont kelet-angliai dialektusban íródott, és egyik kéziratának másolója és első tulajdonosa a kelet-angliai Bury St. Edmunds bencés apátságának egy Thomas Hyngham nevű szerzetese volt. A látványos és profán táncbetétek ugyanakkor inkább egy világi előadást sejtetnek. A darab látványossága ellenére rendkívül kevés beszélőszerepet tartalmaz, szerepkettőzésekkel hat színész elő tudta adni, a látványelemekhez viszont egy jóval népesebb csapat közreműködése volt szükséges. Az egyik színpadi utasítás szerint fiúk is részt vettek benne, akik ördögnek öltözve riogatták a közönséget (WALKER 2000, 253). Nem utolsósorban a moralitás aktuálpolitikai reflexiói, vélhetően a York és Lancaster család közt zajló rózsák háborújának fordulatait kommentáló darab, nem utolsósorban pedig egy erős királyi hatalom megjelenítésének szándéka alapvetően a királyi udvar érdeklődésére predesztinálja a művet. Pamela M. King szerint a darabot Bury St. Edmunds bencés kolostorában adták elő a király látogatásakor, de minden más forgatókönyvnek vannak képviselői a szakirodalomban (WALKER 2000, 235). Bár sok a bizonytalanság a beltéri előadások repertoárja körül, az biztosan megállapítható, hogy az előadások új közege, közönségformáló szerepe és közönségi elvárásai sok mindenben megelőlegezik a reneszánsz színház fejlődését.

### Kik játszották és nézték a darabokat?

A 15. századig nincs nyoma professzionális színjátszásnak. A színház professzionizálódása azonban már tetten érhető a forrásokban. Egyrészt megjelennek az első vándortársulatok, amelynek tagjai hosszabb időre, több előadásra is együtt maradnak. Ilyen vándortársulat adhatta elő a *Wisdom* című moralitást is vagy az *Nvárosi játékot*. Másrészt a REED-kiadások rengeteg olyan előadásról számolnak be, melyek során az előadás résztvevői pénzt kaptak a szereplésért. A *Mankind* [Emberiség] című moralitás az első olyan ismert színdarab, melynek szövege – a Titivillus nevű ördög hangján – nyíltan is felszólítja a közönséget, hogy fizessenek (40 pennyt) (WALKER 2000, 271).

A színjátszás azonban mai fogalmaink szerint leginkább „amatőr” tevékenység volt. A céhek közreműködésével szervezett és az északi városi kormányzatok erejét hirdető misztériumciklusok előadói maguk a céhek, tehát Chester és York lakosai voltak. Egy-egy misztériumciklus kiállítása komoly háttérrel és gazdasági potenciált feltételezett egy városról. Egészen biztos, hogy a wakefieldi játékok első említésekor a 14. század végén a kb. félezer lélekszámú városka képtelen lett volna kiállítani egy 243 szerepes ciklust, hiszen ebben az esetben gyakorlatilag a város összes férflakosának fel kellett volna lépnie. A céheknek egy egész éven át tárol-

niuk kellett a görgőszínpadot, az előadás közeledtével el kellett végezni a szükséges felújításokat, kiállítani az előadókat, próbálni a szöveget, és a saját költségükön el kellett készíteni a díszleteket és kellékeket.

Az előadói stílust alapvetően a körülmények határozták meg. A szabadtéri játékok során minden körülmények közt számítani kellett a kedvezőtlen akusztikai és látásviszonyokra, hiszen az előadások befogadó közege a városi utca vagy piacter, amely ugyan sok bámeszkodót vonzott, de háttérzajával és zsúfoltságával komoly kihívás elé is állította az előadókat. A színészek valószínűleg mindent alárendeltek annak a törekvésnek, hogy hangjuk minél messzebbre hallatsszon. Az előadások zöme jellemzően a közönség csendre intésével kezdődött, és a szövegekben többször találkozunk olyan fegyelmező „kiszólásokkal”, melyeknek egyedüli célja a közönség figyelmének visszanyerése volt. Az előadások erősen deklamáló jellegűek lehettek, s ennek monotonitását csak fokozták azok a didaktikus gesztusok, mozdulatok és testtartások, melyek vizuálisan és a testbeszéd szimbolikájával is nyomatékositani akarták az elhangzottakat. A későközépkor vallásos drámája sok szálon kapcsolódott össze a gótika képi világával, a templomi festmények és faragások konkrét motívumaival – és ez a hatás kétirányú volt.

[E] sorozatos és kölcsönös egymásra hatásban a műfaji határok szinte teljesen elmosódnak: a prédikációkban feszült drámai párbeszédet követik egymást, a színpadról pedig az egyház tanítását prédikálják a szereplők, a táblaképeken a szónokok hasonlatai és a drámák jelenetei elevenednek meg, míg a templomban prédikálás közben képeket és szobrokat mutatnak fel a hívőknek. (TÓTH 2007, 184.)

De ezzel együtt is kézzelfogható az az igyekezet, hogy megtörjék a monoton előadásmódot. Ennek egyik legelterjedtebb eszköze a közönség előadásba való bevonása vagy bekényszerítése azzal, hogy például a pokolszájból kirohanó ördögök elrángatják őket. Ez egyben a fegyelmezésnek is hatásos eszköze volt. Számtalan misztériumepizód zárult közös imával, ami befelé fordulásra és elcsendesedésre készítette a kollektív áhítat résztvevőit. A színháznak szerves része volt a zene is. Mint korábban utaltunk rá, a szereplőknek olykor dalra kellett fakadniuk. Az Istent imádó angyalok a *Sanctust* [Szent vagy] éneklék a mennyei jelenetekben; a chesteri Noé és családja egy énekben találja meg az új harmóniát és egységet a feleség elcsattanó pofonja után; a wakefieldi pásztorok három szólamban énekelnek, de csak hamisan. A coventryi birkanyírók és szabók céhének *pageanfjével* együtt fennmaradt három dal, abból kettőnek a dallama is. Az eredeti kézirat egy könyvtártűzben leégett, de szerencsére azt még előtte 1825-ben lemásolták. Az eredetileg háromszólamú, a modern fülnek rendkívül izgalmas harmóniákkal megkomponált dal a *Coventry Carol* [Coventryi karácsonyi dal] néven vált ismertté. Született négy szólamú modernizált változata is, és sok híres énekes előadó népszerűsítette Mária bölcsődalát, mely a Krisztus születésjáték legmeghittebb

pillanatában hangzik el (*The Coventry Corpus Christi Plays*, 166–169; HATÁR 1988, 299). De a zene nemcsak emelkedett hangulatot keltett. A *Mankind*-moralitás züllött alakjai (New Gyse [Új színlelés], Nowadays [Jelen] és Nought [Semmi]) trágár módon parodizálják az angyalok mennyei énekét a *Sanctus* angol szövegeinek („Holy, holy, holy [Szent vagy]) eltorzításával: „Hoylyke, holyke, holyke! holyke, holyke, holyke” (WALKER 2000, 266), ami valószínűleg a ’lyuk’ (*hole*) és a ’nyalás’ (*lick*) összetételeként csapódott le a közönség értelmezésében.

A korabeli források nem számolnak be ünnepektől sztárszínészekről, hacsak egy-egy nagy hatású prédikátort nem tekintünk annak, akinek a kedvéért az emberek hajlandóak voltak hosszú kitérőket tenni útjukon. A szerepet alakító személy valójában mindig másodlagos volt a szerepe mellett. Ha színészekről nem is, híres szerepekről több korabeli irodalmi mű is beszámol. A leghírhedtebb talán a színpadon pojácáskodó, hatalmával kérkedő, majd lóvátétele után őrjöngő Heródes volt. Chaucer éppen ezt a szerepet idézi fel a Molnár meséjében, amikor a hiába epekedő „papi deák”, Absolon minden igyekezetével próbálja szeretett hölgyének figyelmét magára felhívni, de hiába. Világos a párhuzam az ámokfutó Heródes és a feltűnősködésben határokat nem ismerő, önmagát lejárató Absolon között: „S hogy megmutassa, itt is íme mester, / a passión ő játszát Heródest el” (CHAUCER 1987, 101; ford. Szász Imre).

Chaucer egy másik szereplő jellemzéséhez is felhasználja a színházat. A bathi asszonyság a férjszerzés reményében válogatás nélkül eljár minden olyan egyházi és világi eseményre, amelyen nagy tömegek verődtek össze: „Mentem tehát – az volt még csak a móka – / vigiliára és processzióra; / prédikációt, zarándoklatot, / fényes esküvőt, mirákulumot / nem hagytam ki, rajtam skarlát ruha” (CHAUCER 1987, 192; ford. KORMOS István). S bár egyáltalán nem zárhatjuk ki, hogy a bathi asszonysághoz hasonlóan sok nézőt nem a játékok lélekmesésítő hatása, hanem az alkalomtól és a társaságtól remélt haszon vagy a merő kíváncsiság vezetett az előadásokra, a darabok bevallott szándéka mégis inkább az előbbi volt.

A középkori közönség egy olyan közösségi színház részesévé vált, amely az előadásokat a tanítás egy prédikációhoz közeli változatának tekintette. A közönség bevonásának és megszólításának számtalan lehetőségére utaltunk már e fejezetben, de a közösségi élményen túl a középkori színház az egyéni értelmezés és műélvezet számos szintjét tette lehetővé közönsége számára. A legtöbb modern magyar fordítást olvasva az az érzésünk támadhat, hogy a középkori színjátékok amolyan avított népies bohózatok lehettek, melyek aligha érinthették meg a tanultabb és/vagy városi közönséget. Ennek persze ellentmond az a tény, hogy a szabadtéri előadások a városi közegben virágoztak fel. A drámai szövegek nagyon sok vendégszöveget tartalmaztak, melyek kit-kit a maga tájékozottságának, olvasottságának megfelelően vittek el különböző értelmezések és lelki élmények felé. Természetesen sok a bibliai idézet, melyet a jó szövegmemóriával rendelkező, de olvasni-írni nem tudó átlagember is képes volt azonosítani. Sok darab a kor



népszerű lelki olvasmányainak drámai verziója. Az *N városi játék* Mária-játéka sokat emel be a 13. századi itáliai ferences szerzőségű *Meditaciones vitae Christi* [Krisztus életének meditációja] című szövegből, melynek középgangol fordítását 1409-ben készítette el Nicholas Love kartauzi szerzetes. A *Wisdom* című moralitás első felvonása a Rajna-vidéki német misztikus, Henricus Suso (Heinrich Seuse) *Orologium sapientiae* [A bölcsesség napórája] című önéletrajzi misztikus írásának középgangol fordításából emel be hosszú szemelvényeket. A dráma és a magánahítat irodalma közti kölcsönhatások révén nemcsak az egyéni olvasásra szánt vallásos szövegek kerültek bele a drámai szövegekbe, hanem egyes drámai szövegek is eltávolodtak a színpadtól, és más elmélkedő szövegek társaságában magánolvasmányokká alakultak át. Ezt az átmenetet szemléltetik az *N városi játék* passiójátékainak bőséges színpadi utasításai. Nem egy drámai szöveg komoly propagandát fejt ki a Wyclif nyomán elterjedő eretnek gondolatokkal szemben, melyek kételyt fogalmaztak meg az egyház felfogásával, az átváltoztatás tanával és a katolikus egyház számos gyakorlatával (zarándoklatok, képtisztelet, szentkultusz) szemben. Az *N városi játék* két passiójátéka is erőteljesen aknázza ki a 15. századi eretnekperек nyelvezetét és dinamikáját. A croxtoni oltáriszentség-játék antiszemita felszíne ellenére alapvetően nem egy zsidók elleni polémia (akik Angliából való kitiltásuk [1290] után hivatalosan nem is tartózkodhattak a szigetországban), hanem a kétkedőket az oltáriszentség tanáról meggyőző drámai-vizuális érvelés. Végül sok játék olyan társadalmi diskurzusokat sűrít magába, melyek különböző társadalmi normákat kívánnak megerősíteni vagy éppen átalakítani (KARÁTH 2013).

A közelmúlt kutatásának egyik legizgalmasabb kérdése az lett, hogy a közönség miként élhette meg a színpadi előadásokat, milyen érzelmeket válthattak ki a szemlélőkből a darabok. Nem lehet eléggé hangsúlyozni az előadások közönségformáló erejét, melyek nemcsak egy közös identitás megteremtését szolgálták, hanem ún. emocionális közösségeket is teremtettek. Halácsy Katalin a későközépkori bibliai drámát „közösségi mentálhigiénés eszközként” vette szemügyre. A dráma alkalmat adhatott „a néző világának kritikájára”, „a társadalmi feszültség oldására”, a nevetés tisztító hatásának megélésére, a szerepekkel való átélt azonosulásra és a nehéz sorsok iránti empátiára (HALÁCSY 2013, 91–92).

A bibliai történetek drámában való előadása erősíti a bizalmat és a hitet abban, hogy a világ nemcsak valami távoli isteni igazságszolgáltatás következtében rendezett, hanem ennél konkrétabban, a népi igazságszolgáltatás keretében is az, amellyel a korabeli szerző kiegészítette a Bibliában foglaltakat. Például Heródes zabigyerékét is megölik az aprószentek között. A közös világkép ilyen cselekvő megélése biztos támpontot jelenthetett a résztvevőknek. (HALÁCSY 2013, 92.)

A középkori színház azonban nemcsak a befogadás és feldolgozás mintáihoz adott útmutatást, hanem a közösségen belüli kohéziót sok más szempontból is megerősítette. A színpadi előadások a világi szféra azon kevés eseményéhez tartoztak, melyen férfiak és nők egymással elegyedve vehettek részt. Sokáig a szakirodalom a középkori színház világát egy kizárólag férfiak által szervezett, irányított és uralt közegnek tekintette, melyben a nőknek legfeljebb a passzív befogadás szerepét feltételezték. Férfiak alkották, írták, rendezték, szervezték és adták elő a darabokat. A női szerepeket fiúk vagy férfiak játszották. Ezzel együtt is a nők részvételére számos közvetett és közvetlen mód nyílt, amire a szakirodalom csak az utóbbi évtizedekben vált fogékonnyá (NORMINGTON 2009, ix–x). A liturgikus játékok éppúgy jelen voltak a női monasztikus közösségekben, mint a férfiszervezetekben. Egyáltalán nem valószínű, hogy némaszerepekben nők is megjelentek a színpadon, sőt a *Wisdom* című moralitás helyenként kimondottan nemspecifikus színpadi utasításokat tartalmaz. „Her entery[th] [five] vyrgynes” [Belép öt szűz] (WALKER 2000, 239; ford. tőlem – K.T.) vagy: „Here entreth vi women in sut, [iii] dysgysyde as galontys and iii as matrones, wyth wondyrfull vysurs congruent; here mynstrell, a horne-pype” [Belép hat nő egymás után, hárman dendinek, hárman matrónának álcázva, illő és csodálatos maszkkal, belép egy zenész egy dudával] (WALKER 2000, 250; ford. tőlem – K.T.). A bibliai dráma különböző epizódjai mindkét nemnek kölcsönösen betekintést engedtek a középkori gondolkodás által kizárólag férfi- vagy női térként definiált szféráiba. A női közönség bepillantott a politikum, az igazságszolgáltatás vagy a férfias dorbézolás világába, míg a férfiközönség tekintete befurakodhatott a szigorúan női terekbe, például a női hálószobába vagy a Krisztus születésének epizódjaiban színre vitt szülőszobába.

### Mit tudunk a szerzőkről?

Ismereteinket hűen tükrözve, e kérdést rendkívül röviden és frappánsan elintézhethetjük: szinte semmit. A 15. század előtt minden drámai szöveg anonim. A szerző kilétére legfeljebb csak a kézirat szövegének dialektusa, tulajdonosi bejegyzései vagy a szöveg „belső utalásai” alapján következtethetünk. Szinte magától értetődik, hogy a misztériumok, mirákulumok és moralitások ismeretlen szerzői mind egyháziak voltak. Erről még akkor sem szabad megfeledkeznünk, amikor a misztériumciklusok irányítása és felügyelete látszólag teljesen a világi városi vezetés és a céhek kezébe került. A reformáció hatására éppen ezek a városok igyekeztek átmenteni a vallásos színház tradícióját és régi szövegeiket, hogy azok megfeleljenek az új idők hitvallásának is. A darabokból elsősorban az erőteljes Mária-kultusz nyomait tüntették el, és a kimondottan katolikus szentségekre és dogmákra (például átváltozás) utaló szövegeket több kéziratban is kivágták vagy kihúzták. Chesterben a reformáció után átírt beharangozó szöveg új mítoszt teremt, mely a játékok szerzőségét a chesteri

St. Werburgh [Werbunga, angolszász női szent] apátságában élő „reformszellemű” szerzetesnek tulajdonítja, s ezzel a játékokat egy újabb keletű chesteri civil lokál-patriotizmus kontextusába helyezi (WALKER 2000, 201).

A misztériumciklusok fennmaradt formájukban összetett kompozíciók, melyeket történetük során többször átdolgoztak és bővítettek. A legtöbb ciklust a különböző forrásokból és szerzőktől származó epizódok sokszínűsége jellemzi; ez alól Chester a kivétel, melynek dikciója, formája, nyelvezete és tematikája meglepő egységet alkot. Sokáig tartotta magát az a feltevés, hogy a yorki ciklus nyolc passióepizódját egy „Yorki Realista” művésznévvel titulált mester illesztette be utólag korábbi *pageantek* helyére. A feltételezett szerzőt J. W. Robinson azonosította erősen alliteráló stílusa, a részletek iránti érzékenysége és a tragikum ábrázolásában tett újszerű kísérletezése alapján. A yorki Keresztre feszítés epizódja például nem Krisztus szenvedésének fokozásával éri el hatását, hanem a kínzás és keresztre feszítés feladatával megbízott négy katona munkavégzésének legaprólékosabb leírásával. A két rövid monológ erejéig megszólaló Krisztus már halála előtt élettelen testté válik a színpadon, akit a katonák tárgynak tekintenek. A „Yorki Realista” azonban már csak fikció az újabb szakirodalomban (BEADLE 1994, 100). A wakefieldi ciklus egyéni hangjának kialakulásában nagy jelentőséget tulajdonítanak az ún. „Wakefieldi Mester”-nek, akinek a szakirodalmi konvenció öt epizód szerzőségét tulajdonítja (Noé, két pásztorjáték, Heródes és Krisztus megostorozása). Az epizódok egyedisége elsősorban különleges strófaszervezetükben rejlik (kilenc-, illetve tizenhárom soros ún. wakefieldi strófa, az előbbi négysoros bokorrímes szakaszból és egy ötsoros ölelkező rímes szakaszból, míg az utóbbi egy nyolcsoros keresztrímes szakaszból és egy ötsoros ölelkező rímes szakaszból áll). A „Mester” invencióját leginkább a második pásztorjáték bizonyítja, mely a konvenciókat bámulatos újító szellemmel és sok humorral dolgozza át.

A középkori angol drámairodalom egyetlen szerzőjét tudjuk névvel azonosítani. John Lydgate a 15. században élt, a Bury St. Edmunds-i bencés apátság irodalmi ambíciókat dédelgető szerzetese és kedvelt udvari költő. Chaucer tisztelőjeként és követőjeként elsősorban a chaucer narratív hagyományokat folytató monumentális műveket írt. Kedvelte az allegóriát. Legfőbb patrónusai a Lancaster-dinasztia uralkodói voltak, különösen V. és VI. Henrik; az udvar megrendelésére több *mumming playt*, azaz a népi álarcos játékokból kinövő udvari szórakoztatásra szánt darabot írt. A *mumming* eredetileg allegorikus szereplők összecsapását feldolgozó zenés-táncos némajáték volt, melynek tetőpontján az ellenfelek karddal vívtak meg egymással, s a legyőzött újra életre kelt. Lydgate szokatlan irányba vitte el a műfajt: először is szöveget írt a konvencionálisan néma és rögtönzött játékokhoz, majd új témákra használta fel azt. A *Hertfordi Mumming* a két nem összecsapásáról szól, melyben a hagyományos patriarchális uralmat kifigurázó populáris versek mintájára a sodrófákkal felvonuló nők szószólója itt is legyűri a papucsférjeket. Lydgate udvari költőhöz méltó módon sok allegorikus élőképes *pageantet* is tervezett udvari megbízói számára.

## A középkori színház utóélete

A középkori színház sokféle módon túlélte magát. A protestáns Angliában kegyvesztett vallásos előadásokat VI. Edward tiltotta ki, majd I. Erzsébet több törvényben is tiltotta a középkori *Corpus Christi*-előadásokat. 1581-re száműzték a játékok minden formáját. A játékok tárgyi emlékeit (díszleteket, ruhákat, kéziratokat és szövegeket) főleg Spanyolországba menekítették. Ugyanakkor a játékok emlékezete tovább élt. Shakespeare gyerekkorában még láthatta a coventryi misztérium-előadásokat. A 17–18. századi antikvárius és helytörténeti mozgalom nagy erővel fedezte fel és gyűjtötte többek között a színházi tradíció emlékeit is. De a játékok valójában nem váltak a múlt lomjaivá. A 15. századi előadások számos eleme épült be a 16. század színházába. A moralitások inspirálták a korai humanista drámát, a misztériumok térhasználatát és szimbolikáját felbukkan Shakespeare drámáiban, a közönség megszólításának leghatásosabb eszközeit pedig a középkor több évszázad során leszűrt tapasztalatként kínálta az immár zártabb épületekbe költöző színházaknak.

A középkori színház újrafelfedezésének a 20. századi rekonstrukciós kísérletek és turistaattrakcióvá kinövő chesteri és yorki misztérium-előadások adtak új lendületet. A chesteri misztériumjátást az 1951-es *Festival of Britain* újította fel. Britten operát komponált a chesteri Noé-epizód alapján. 1951 óta nagyjából ötvenként adják elő a teljes ciklust a városban helyi önkéntesek és szervezők részvételével (*Chester Mystery Plays website*). Yorkban 1998 óta négyvenként adják elő a teljes ciklust a belváros utcáin (*York Mystery Plays website*). A középkori színház rekonstrukciójának egyik legpezsgőbb műhelye azonban már az Újvilágban található: Toronto nemcsak a nemzetközi REED-projekt, hanem az 1964 óta számos középkori angol misztériumot, moralitást és liturgikus drámát előadó Poculi Ludique Societas bölcsője is (*Poculi Ludique Societas website*).

## Bibliográfia

- A pásztorok második, úgyszintén wakefieldinek is mondott színjátéka*, ford. ORBÁN Ottó, in SZENCZI Miklós (vál.) (1984), *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, Budapest, Európa, 375–412.
- Akárki*, ford. TELLÉR Gyula, in SZENCZI Miklós (vál.) (1984), *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, Budapest, Európa, 413–453.
- BEADLE, Richard (1994), *The York Cycle*, in Richard BEADLE (szerk.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 85–108.
- BENEDEK András (1984), *Misztérium, mirákulum, moralitás – és a mai színjáték*, in SZENCZI Miklós (vál.) (1984), *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, Budapest, Európa, 509–541.

- BEVINGTON, David (szerk.) (1975), *Medieval Drama*, Boston, Houghton Mifflin.
- Castle of Perseverance. MS V. a. 354*, [www.luna.folger.edu](http://www.luna.folger.edu), 2016. július 5.
- CHAMBERS, Edmund Kerchever (1903), *The Mediaeval Stage*, 2, London, Oxford University Press.
- CHAUCER, Geoffrey (1987), *Canterbury mesék*, utószó: NÁDASDY Ádám, jegyzetek: FERENCZ Győző és VAJDA Miklós, Budapest, Európa.
- Chester Mystery Plays website*, <http://www.chestermysteryplays.com/>, 2016. július 7.
- CLOPPER, Lawrence M. (2001), *Drama, Play, and Game. English Festive Culture in the Medieval and Early Modern Period*, Chicago, University of Chicago Press.
- FABINY Tibor (1998), *Előkép és beteljesülés. A tipológiai szimbolizmus a hermeneutika történetében*, in FABINY Tibor (vál. és szerk.), *A tipológiai szimbolizmus. Tanulmányok*, Szeged, JATEPress, 9–20 (Ikonológia és műértelmezés, 4).
- HALÁCSY Katalin (2013), *A középkori dráma mint korabeli mentálhigiénés eszköz*, in FRANK Tibor–KÁROLY Krisztina (szerk.), *Az angol tudománya. 125 éves az egyetemi angol szak, 1886–2011*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 87–95.
- HATÁR Győző (1988), *Görögszínpad*, Budapest, Szent István Társulat.
- JERZ, Dennis G., *York Corpus Christi Pageant Simulator*, <http://jertz.setonhill.edu/resources/PSim/index.html>.
- KARÁTH Tamás (2005), *Az angol misztériumjátékok gyökerei a ferences spiritualításban*, in MEDGYESY S. Norbert–ŐZE Sándor (szerk.), *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, 2 kötet, Piliscsaba–Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem–METEM, 705–728.
- KARÁTH, Tamás (2013), *Staging Childbirth. Medical and Popular Discourses of Delivery and Midwifery in the Medieval English Mystery Plays*, in Rachel FALCONER–Denis RENEVEY (szerk.), *Medieval and Early Modern Literature, Medicine and Science*, Tübingen, Narr, 187–206 (SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature, 28).
- KARDOS Tibor (szerk.) (1960), *Régi magyar drámai emlékek*, 2. kötet, Budapest, Akadémiai.
- KLAUSNER, David N. (szerk.) (2010), *The Castle of Perseverance. Robbins Library Digital Projects*, <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/klausner-castle-of-perseverance>, 2016. július 4. (TEAMS Middle English Series).
- Noah's Flood*, in R. M. LUMIANSKY–David MILLS (szerk.) (1974), *The Chester Mystery Cycle I: Text*, London, Oxford University Press, 42–56 (Early English Text Society, S. S. 3).
- Nóénak víz-özönnye. Chester várossában a De[e] folyó lajtossainak és vízhordóinak rendeltetett tarbontzás spectaculum magyar nyelven*, ford. BÁNYAY Geyza, in SZENCZI Miklós (vál.) (1984), *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, Budapest, Európa, 357–373.
- NORMINGTON, Katie (2009), *Medieval English Drama. Performance and Spectatorship*, Cambridge, Polity (Cultural History of Literature Series).
- Orfeo király*, ford. SZEGŐ György, in HALÁCSY Katalin (szerk.) (2000), *Orfeo király. Középkori angol verses históriák*, h. n., Orpheusz, 5–25.
- Poculi Ludique Societas website*, <http://groups.chass.utoronto.ca/plspls/front-page/>, 2016. július 7.
- Records of Early English Drama (REED)*, <http://reed.utoronto.ca/>, 2016. július 1.

- Siriz Asszony, ford. SZEGŐ György, in HALÁCSY Katalin (szerk.) (2000), *Orfeo király. Középagol verses históriák*, h. n., Orpheusz, 27–45.
- SZENCZI Miklós (vál.) (1984), *Akárki. Misztériumjátékok, mirákulumok, moralitások*, Budapest, Európa.
- The Coventry Corpus Corpus Christi Plays*, szerk. Pamela M. KING–Clifford DAVIDSON (2000), Western Michigan University, Medieval Institute Publications (Early Drama, Art, and Music Series, 27).
- The Fall of Lucifer*, in R. M. LUMIANSKY–David MILLS (szerk.) (1974), *The Chester Mystery Cycle I: Text*, London, Oxford University Press, 1–13 (Early English Text Society, S. S. 3).
- The N-Town Play. Cotton MS Vespasian D.8s*, szerk. Stephen SPECTOR (1991), 2 kötet, Oxford, Oxford University Press (Early English Text Society Supplementary Series, 11).
- TÓTH Péter (2007), „Némely alázatos doktor Szíz. Mária képében”. 1506: Drámai szövegeink a középkorban, in SZEGEDY-MASZÁK Mihály (főszerk.), JANKOVITS László–ORLOVSZKY Géza (szerk.), *A magyar irodalom történeteia kezdetektől 1800-ig*, Budapest, Gondolat, 180–194.
- WALKER, Greg (szerk.) (2000), *Medieval Drama. An Anthology*, Oxford, Blackwell.
- WILLIAMS, Arnold (1998), *A tipológia és a ciklusos drámák. Néhány kritérium*, ford. NAGY Éva, in FABINY Tibor (vál. és szerk.), *A tipológiai szimbolizmus. Tanulmányok*, Szeged, JATEPress, 211–219 (Ikonológia és műértelmezés 4).
- York Mystery Plays website*, <http://www.yorkmysteryplays.co.uk/>, 2016. július 7.
- YOUNG, Karl (1933), *The Drama of the Medieval Church*, 2 kötet, Oxford, Clarendon.



MATUSKA ÁGNES

---

## Heterogeneitás és játékosság

A korai Tudor dráma

A világot a színházzal azonosító metafora, a *Theatrum Mundi* megjelenését Anne Richter *Shakespeare and the Idea of the Play* [Shakespeare és a játék fogalma] című művében a következőképpen jellemzi:

A színházmetafora, nyilvánvaló okokból, nem kapott helyet a középkori rituális színházban, ahogy az antik kor színházában sem. Az a dráma, amely szándékosan összemosta a közönség és a színészek közötti különbséget, és amely a valóságot a színpad eseményeivel, az illúziót pedig a hétköznapi valósággal azonosította, nehezen tudott volna mit kezdeni a kettő összehasonlításával. Csak a színház 16. századi elvilágiasodása és a játék mint illúzió fokozatos kialakulása tette lehetővé, hogy a világ mint a színház képe megjelenhetett az angol drámában. (RIGHTER 1967, 61.)

Az idézetből nem csak azt olvashatjuk ki, amit a szerző a vizsgált retorikai alakzat kialakulásáról gondol; implicit módon kirajzolódik egy olyan kép is, amely a dráma fejlődésének a középkortól a 16. század végéig tartó ívét illusztrálja. Eszerint a színház a középkorban rituális jellegű volt, a 16. században fokozatosan elvilágiasodott, és míg korábban a közönség és a játszók közötti határt, a játék valóságát és a közönség valóságát szándékosan összemosta, később már határt vont illúzió és valóság között. Az összemosott határvonal is máshol húzódott, mint a későbbi: a valóságot és az illúziót a későbbi gyakorlattal szemben a középkor még nem úgy értelmezte, hogy a játék világa és tere az illúzióknak, a közönség világa és tere pedig a valóságnak felelt meg, hanem fordítva: a rituális játék jelenítette meg az „igazibb” valóságot, a szakrális teret, amelyet a hétköznapiok illuzórikus hiúságával szemben hozott létre. Richter szerint a középkori rituális színház, pontosabban – valódi, darabok előadásához épült színházak híján – a dráma<sup>1</sup> még nem ébredt

<sup>1</sup> A *dráma* terminust a szövegben – a korszak angol szakirodalmát követve – nemcsak az előadások szövegének értelmében használom, hanem az előadott játék leírására is, tehát a szó inkább tág értelemben vett színházat jelent. Az idézetben is így szerepelhet szinonimaként *theatre* és *drama*, amelynek nem feltétele sem a színpad, sem a játék sajátos céljára készült épület.



teljesen öntudatra saját illuzórikus voltát illetően, nem úgy érzékeltte magát, mint a játék kontextusától különváló fiktív valóságot, ezért a színházmetaforához hiányzó két, világosan különváló elem híján nem azonosíthatta magát a világgal, hiszen nem különbözött el tőle teljesen.

A színházmetafora és általában a darabok önreferenciális játéka<sup>2</sup> valóban központi eleme a reneszánsz angol színháznak; Shakespeare-nél is káprázatos, akár teljes drámák szövetét átszálazó példáit találjuk az *Abogy tetsziktől a Szentivánéji álomig*. Bár a kérdéssel részletesen nem foglalkozik Righter, érvelését alátámasztja, hogy a színházmetafora szó szerinti változata, a *Theatrum Mundi* korábban egyéb szövegekben, nem drámában és nem színpadon jelent meg, már csak azért sem, mert a *theatrum/theatre* kifejezés referenciája – klasszikus színház hiányában – önmagában kérdéses, de legalábbis változatos volt. William West kutatásai alapján elsősorban az ismeretek enciklopédikus tárházát jelentette, amely annyiban „látványosság”, hogy szemlélendő (West 2003). Pierre Boaistuau francia humanista szerző *Theatrum Mundi* című prózai értekezésének angol fordításában a kiadó és a fordító egyaránt azzal küzd az előszó különböző részeiben, hogy az angolnyelv-használatba bevezesse a *theatre* kifejezést, érdekes azonban, hogy még ők is látvány és színjáték, nem pedig színházi játéktér értelemben használják – annak ellenére, hogy mire a fordítás második angol kiadása megjelenik, már megépültek az első kereskedelmi színházak Londonban, ráadásul az 1567-es Rose után megnyílt második, 1576-ban épült közsínház éppen a *Theatre* nevet viselte. Az angol Boaistuau-fordítások kiadásainak paratextusai változóak, mindegyikben megtalálható azonban egy anonim költemény, amely a *theatre* kifejezést, ezáltal pedig a kötet címében megjelenő, szigorú értelemben vett színházmetaforát Righter értelmezésével szemben – ugyan csak visszamenőleg – kifejezetten a középkori, rituális, vallásos színjátékot példázó színházra érti (a főszereplő *Humanum genus*, a játék pedig a középkori szekérszínpad: *hispageant*), amely egyben csodálandó és szemlélendő, okulásra szolgáló látvány. Ezenfelül viszont egyfajta általános játéktérre is vonatkoztatja (*Theater, a game/or game place*), amelyet tudós készségek szentesítenek (*approude by learned skill*).<sup>3</sup>

Ezekben a sorokban illúzió és hétköznapi valóság viszonyáról, a játéknak és a színháznak e kettősségben betöltött szerepéről Righter elképzeléséhez képest sokkal heterogénebb kép tárul elénk – és ha szemügyre vesszük a Shakespeare és

<sup>2</sup> A *Theatrum Mundi* metaforáról, a metadráma és a drámán belüli dráma viszonyáról lásd William EGGINTON 2003, 74–80.

<sup>3</sup> In prayse of the Booke. / Lo here the braunches fresh and greene, / Lo here deare friend the race / Lo here, the path is to be scene / Through which mankinde doth trace. / The finall scope, the totall ende, / the wandring steps wherein / *Humanum genus* seemes to tende / his pageant to begin. / Most/ like a Theater, a game / or game place if ye will, / which royally doth beare the fame / approude by learned skill.

kora előtti drámát, egyre kevésbé látjuk igazoltnak azt az átfogó narratívát, amely a fenti Righter-idézet alapján áttételesen kirajzolódott, és amely sokkal explicitebb módon jelenik meg a korszakkal foglalkozó számos irodalomtörténetben, beleértve a magyar kritikai műveket is.<sup>4</sup> Az alábbiakban a korai Tudor drámának egy olyan történetét szeretném bemutatni, amely nem abban látja a korszak szerepét, hogy a színház reneszánsz virágzását készítette elő az egyszerűbb formáktól a komplexebbek, a vallásostól a világi, az allegorikus szereplőktől a pszichológiailag árnyalt karakterek felé tartó fejlődéssel. Ebben az értelmezésben a reneszánsz színpad, amely a játék sajátos, önreflexív tobzódásának adott teret, beleértve a színházmetafora drámán belüli használatát, nemcsak vagy nem feltétlenül egy (vagy több) előző, egyszerűbb modell betetőződése, hanem olyan tér, amelyben lehetetlenné válik a drámának egy korábban még elképzelhető, másfajta önreflexív játéka.

Hogy valójában mit érthetünk korai Tudor dráma, tehát a közszínházak megépülését megelőző korszak drámája alatt, az összefügg a korszak általános megnevezésére vonatkozó kérdéssel. A korszakolás kérdését illető konszenzus hiányát jól illusztrálják azok a legelső (néhány oldal híján) teljesnek mondható drámák, amelyek a Macro-kéziratban maradtak fenn, és a 15.század utolsó harmadából, a Tudor-kor elejéről valók. A Tudor-kor végét Erzsébet halála jelöli, ami egybeesik a közszínházak korábban reneszánsznak, később inkább kora modernnek nevezett virágzásával. A Macro-kézirat darabjait gyakran mint a középkor irodalmi emlékeit tárgyalják. Ez a látásmód viszont nem teszi lehetővé, hogy a legelső fennmaradt drámai emlékek és a dráma reneszánsznak vagy kora modernnek nevezett virágkora között valódi folytonosságot láthassunk. A korszak dráma-termése szempontjából, mint az alábbiakból kiderül, problémásnak tűnik egy középkori-reneszánsz vagy középkori-koramodern határvonal meghúzása, ami más példákon is jól bemutatható: a Macro-kézirathoz hasonlóan szintén középkorinak titulált Corpus Christi-misztériumjátékokat a középkori/vallásos/ideologikus kontra reneszánsz/világi/szubverzív tengely mentén sokáig egyértelműen az előző pólus megtestesítőinek tartották, annak ellenére, hogy a fennmaradt emlékek ezt több ponton sem támasztják alá. Bár igaz, hogy feltehetően a lejegyzés előtt már bő száz éve élő játékhagyományról van szó, a játékok fennmaradt szövegei 16.századi emlékek, az alkalmanként kényszerűen átírt, aktualizált és újradolgozott, illetve félig-meddig illegálisan akár még a 17.században is játszott változatok kifejezetten reformáció utáni vallási konfliktusok színterei – nehéz te-

<sup>4</sup>Miután meglehetősen részletességgel mutatja be a Tudor-kor darabjait, sőt egy tipológiát is felvázol, Székely György így utal vissza rájuk: „Ezek után a kezdetek után viszont már az a nemzedék lépett a színpadra, amely szorosabb értelemben is a Shakespeare-kortársak felé vezetett, nemcsak kronológiai értelemben, de a minőség szempontjából is: az (sic!) »University Wits« néven ismert drámaírók csapata” (SZÉKELY 2003, 31).

hát egyszerűen a „középkori” címkével illetni őket.<sup>5</sup> A vizsgált korszakot, amelynek drámáiban rendkívül sokféle hatás fellelhető, beleértve a reformáció előtti liturgikus hagyományt, a biblikus színjátszást, a protestáns drámaírók didaktikus törekvéseit, a humanista drámát, a részben pogány eredetű, de vallási ünnepekhez kapcsolódó népi játékokat és a külföldi hatásokat is (például a francia *farce*-ot vagy *sottie*-t, az olasz cinquecento komédiát vagy a tékozló fiú történetét bemutató németalföldi drámákat), a vonatkozó, klasszikus művelődéstörténeti korszakcímkeket (például reneszánsz vagy középkori) kikerülve, legkézenfekvőbbben a Tudor királyok uralkodásának idejére (1485–1603) eső periódust alapul véve a *Tudor* kategóriával írhatjuk le.

A mára elévült, a reneszánsz kereskedelmi színház felé tartó fokozatos fejlődést vizionáló elképzelés szerint kezdetben a mise részeként megjelent dialogikus felelgetések váltak egyre hosszabbá, később a dráma a templomból a piacra, majd a színházakba került, és fokozatosan szekularizálódott, a játékos szerepét először egyházi személyek töltötték be, majd a nép, végül hivatásos színészek.<sup>6</sup> A korábbinak gondolt változatok azonban nem tűntek el, sőt később is virágoztak, a későbbinek, esetleg kifejezetten a kereskedelmi színházak jellemzőinek gondolt aspektusok pedig – mint az alábbi példából kiderül – már korábban is megvoltak. A színjátszás nem fokozatosan professzionizálódott a Tudor-korban: a drámai hatást fokozó bonyolult színpadi technikák például már egész korai vallásos színjátékoknál megjelennek, és a korszak kezdetén is léteztek hivatásos, több helyen játszó társulatok. A fennmaradt adatok szerint például VII. és VIII. Henrik színészei 1490 és 1541 között szinte évente játszottak az exeteri katedrálisban. Ugyanez az adat szemlélteti, hogy a templomban előadott dráma sem feltétlenül csak egyházi személyekhez kapcsolódik, ahogy nem csak egyházi személyek voltak a korai dráma szerzői sem, bár a korábbi kritika nem feltételezte, hogy világiak is rendelkezhetek azzal a műveltséggel és intézményi háttérrel, amely a drámák lét-

<sup>5</sup> Erre a paradoxonra hívják fel a figyelmet tanulmányuk első látásra provokatívnak tűnő, ám tökéletesen megalapozott elgondolást közvetítő címével Theresa Coletti és Gail McMurray Gibson: *The Tudor Origins of Medieval Drama* [A középkori dráma Tudor-kori eredete] (COLETTI–McMURRAY 2010). A „középkori” dráma Tudor-kori továbbéléséről lásd még CLOPPER (2011) monográfiájának 8. fejezetét.

<sup>6</sup> Ezt a narratívát találjuk SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA irodalomtörténetében is (1972, 49): „Az első lépés a dráma önállósulása felé akkor következik be, amikor a mise kötött szövegébe rövid latin nyelvű párbeszédet ékelődnek, így már a X. században a feltámadt Krisztus sírját őrző angyal és a három Máriát megszemélyesítő egyházi énekesek között.[...] A mise szövegébe szőtt betétek a továbbiak során önállósultak, rövid drámákká bővültek, kezdetben latinul, később a nép nyelvén. A közönség növekedésével ezek a rövid színjátékok kiszorulnak a templomból, először a templomkertbe, majd a falu vagy a város piacára. A döntő lépés akkor történik meg, amikor a még mindig kizárólag vallásos tárgyú játékok előadását a céhek veszik át az egyházi személyektől.” A továbbiakban idézett újabb angol nyelvű tanulmányok éppen ezt a korábbi elgondolást kívánják pontosítani.

rehozásához szükséges volt. A különböző drámai előadásoknak a templomtól és templomudvartól az oktatási intézményeken át a piactérig és a nemesi és királyi udvarokig sokféle helyszín adott otthont, a dráma a középkor elejétől a reneszánsz végéig mégsem „szorult ki” a templomból, a templom nagy befogadóképességű, védett hajója a vallásos és nem vallásos dráma egyik központi színtere maradt. Kifejezetten templomi előadásra készült a VII. és VIII. Henrik udvarában is tevékenykedő John Heywood humanista muzsikus és drámaíró *Pardoner and Friar* című műve (1531–21) (WASSON 1997), amelynek forrásai között Chaucert és egy francia bohózatot – tehát világi előzményeket – is találunk.

Hogy mára a meglehetősen kevés fennmaradt drámaszöveg ellenére mégis sokat tudhatunk a korabeli játékszokásokról (például azt, hogy kik és mikor adtak elő nem liturgikus latin nyelvű drámát a korabeli templomokban), egy páratlanul nagyszabású, a korszak kutatását az utóbbi évtizedekben felpezsdítő vállalkozásnak, a *Records of Early English Drama (REED-)* projektnek köszönhető, amely a fennmaradt kéziratok emlékek hatalmas anyagát módszeresen átvizsgálva keresi a drámára történő mindenféle utalásokat, ezeket feldolgozza és publikálja.<sup>7</sup> Így derülhet ki például a kifizetési jegyzékek alapján egy-egy játék helyszíne, a játékosok személye, a játszott darab megnevezése, vagy így derül fény a játéktípusok elnevezéseire és hivatalos megítélésére a játékot betiltó rendeleteken keresztül.

A korszak dramatikus játéktípusai négy nagyobb csoportba sorolhatók. Ezek között megtalálhatók a biblikus Corpus Christi-drámák, a népi játékok, a különböző morális, lovagi vagy biblikus témákat feldolgozó interludiumok,<sup>8</sup> valamint az oktatási intézményekhez kapcsolódó iskoladráma.

A már többször említett, misztériumjátékoknak is nevezett Corpus Christi-drámák valójában játékciklusok voltak. A teremtéstől az ítélet napjáig tartó teljes biblikus történetre vonatkozott a *play* (játék) elnevezés, amely mozgó székérszínpadon bemutatott epizódokból állt, és az epizódra, valamint a mozgószínpadra egyaránt vonatkozott a *pageant* elnevezés. A szöveget nem feltétlenül egyházi személyek írták (CLOPPER 1989), az egyes történetek színpadra állításáért és bemutatásáért pedig egy-egy céh volt a felelős (például jellemzően az ácsokhoz tartozott Noé bárkájának epizódja, a pékekhez a csodálatos kenyérszaporítás stb.). A történetet a városon végigvonuló mozgószínpadon adták elő, a városban hagyo-

<sup>7</sup> A REED-ről bővebben ír Audrey Douglas és Sally-Beth MacLean (DOUGLAS–MACLEAN 2006).

<sup>8</sup> Az *interludium* definiálásának nehézségeiről lásd DEBAX 2007. A korban interludiumnak vagy morális interludiumnak nevezett darabok változatos témáján és változó mértékű morális tartalmán túl az sem könnyíti a definiálást, hogy struktúrájuk is rendkívül sokszínű: szerelmi allegória, vitadráma éppúgy lehet egy interludium, mint ahogy épülhet a bűn–bűnbánat–megbocsátás szerkezetre vagy a jó és gonosz angyal *psychomachia* néven ismert küzdelmére az emberi lélek megszerzéséért.

mányosan kijelölt stációkon megállva.<sup>9</sup> A ciklusokat a város és a polgárok pénzelték, és bár nyilvánvalóan központi vallásos funkciót láttak el, a társadalmi célokhoz, a közösség önmeghatározásához való hozzájárulásuk szintén fontos volt<sup>10</sup> – ez különösen hangsúlyos lehet, ha tekintetbe vesszük a szövegek nem feltétlenül egyházi személyekhez kötődő szerzőségét. A ciklusokon kívül más városi felvonulások is meghatározóak voltak a lakosság életében, például a királyi bevonulások és egyéb ceremóniális felvonulások, amelyek mind a közösség összetartozását, a csoportok közötti társadalmi hierarchiát hivatottak megjeleníteni, és amelyekben sajátosan keveredtek vallásos, politikai, helyi közéleti, de akár kereskedelmi célú tartalmak is.

A második típust azok a pogány gyökerekkel is rendelkező népi drámai játékok alkotják, amelyeket valamilyen egyházi ünnephez kapcsolódóan, gyakran a templomudvarban mutattak be, ám amelyek a közönség szempontjából egy-egy nagyobb ünnepség részeként nem feltétlenül különültek el a nem drámai játékoktól és az egyéb látványosságoktól, mint például labdajátékoktól vagy a különböző, többé-kevésbé szimbolikus viadaloktól, amelyekkel együtt zajlottak. Az efféle drámai játékok ráadásul jellemzően az orális kultúra részei voltak, így – bár korabeli utalásokat találunk rájuk – a szövegek csak jóval későbbi állapotot tükröző dokumentumokban találhatók meg.<sup>11</sup>

A harmadik, a fennmaradt szövegek száma és változatossága szempontjából leggazdagabb játéktípust az interludiumok heterogén csoportja alkotja: ide sorolható minden olyan dráma, amely nem az egyházi ciklusokhoz tartozik, de nem is a népi játékok hagyományához. A teljes korpusz egyedülálló, enciklopédikus feldolgozását Darryl Grantley végezte el (GRANTLEY 2004), összesen 104 darabot véve lajstromba, ezek között 18 fragmentumban fennmaradt drámát is jegyezve.<sup>12</sup> A különféle világi témájú szövegek mellett (románcok, ókori drámák adaptáci-

<sup>9</sup> A kérdésről bővebben lásd Twycross 1994.

<sup>10</sup> Részletesen írnak példáikban a *Corpus Christi*-drámák szerepéről egy-egy város énképének meghatározásában, valamint nem előadott, hanem olvasott változatainak (és a ciklusok összegyűjtésének) sajátos funkciójáról egészen a 17. századig COLETTI és GIBSON (2010). Ez utóbbi kérdéshez különösen érdekes adalék, hogy a wakefieldi *Corpus Christi*-játékok „középkori” archív referenciái egy helyi történész buzgólkodása szüleményeinek bizonyultak, így nem tudhatjuk, hogy a 16. század közepe előtt egyáltalán játszottak-e itt misztériumokat, annak ellenére, hogy a wakefieldi *Corpus Christi* a pusztán négy, közel teljesen fennmaradt „középkori” ciklus egyike.

<sup>11</sup> Úttörő művében TIDDY (1923) foglalkozik a „mummer’s play” elnevezésű játékkal, amelyben különböző verziókban találhatjuk például Szent György és a sárkány harcát, Robin Hood történeteit vagy a levágott fejet is visszaragasztani képes sarlatán doktort és segítőjét.

<sup>12</sup> William TYDEMAN (1994) említ egy narratívát és dialogikus formát egyaránt alkalmazó történetet, amely a kerítőnőről és a naiv lányról szól – a példa azt mutatja, milyen definíciós problémákba ütközünk, amikor szülőben, de a dialogikus részeket dramatizálva is előadható szövegeket próbálunk drámatörténeti kontextusba igazítani.

ói, olasz novellákon alapuló darabok, humanista és protestáns vitadrámák) ide tartoznak a szentek életét bemutató játékok és a didaktikusan vallásos moralitások is. Az utóbbiak struktúráját meghatározza a nevében is az egész emberiséget képviselő allegorikus főszereplő (például Mankind, azaz Emberiség, Everyman, azaz Akárki, Humanum Genus, azaz az Emberi Faj) útja a bűnbeeséstől a bűnbocsánatig, és jellemzően fontos eleme még a psychomachia, az allegorikus jó és rossz szereplők harca a főszereplő lelkéért. David BEVINGTON (1962) korszakalkotó művében a moralitások, morális interludiumok szerkezetének szisztematikus elemzését nyújtja, központi szerepet tulajdonítva az előadhatóság praktikus drámai követelményeinek a darabokkal jellemzően turnézó, négy-öt tagú vándortársulatok szempontjából. Bevington szerint a változás a morális komplexitás, a többértelműség felé tartott. Ezek alapján is úgy gondolhatnánk, hogy a korszak elején inkább az egyértelműen didaktikust, az egyszerűt, a világi helyett a vallást stb., tehát inkább az érdektelent találjuk, és a reneszánsz felé közeledve válik fokozatosan izgalmasabbá a kép. A fennmaradt szövegek korpuszát vizsgálva azonban azt találjuk, hogy a karneváli humor már a korszak legelejéről származó darabokban is olyan központi jelentőségű, hogy képes árnyalni vagy éppen megkérdőjelezni a darab homiletikus üzenetét, másrészt pedig már a legkorábbi, középkori fragmentumok is sokszínűséget mutatnak. A Grantley (2004) által említett, a 13. század végéről vagy valamivel későbből származó egyik legelső töredék, a *The Student and the Girl*, azaz Adiak és a lány világi témájú darab, melyből a diák udvarlási kísérletének eleje maradt fenn; a 14. század második vagy a 15. század első feléből származó *The Pride of Life*, azaz *Az élet kevélysége* című moralitástöredékben pedig allegorikus és nem allegorikus szereplők, vallásos és világi témák egyaránt megtalálhatók. Grantley gyűjteményében a többi között megtaláljuk az angol nyelvű, oktatási célú drámákat is, érdemes azonban külön is említeni, hogy jelentős volt az iskolai és egyetemi színjátszás is. Oxfordban nagyjából az 1540-es évektől, Cambridge-ben pedig már valamivel korábban fontos szerepet játszott a dráma az egyetemek életében, és bár szórakoztató és – hivatalos ünnepek részeként – ceremoniális funkciót is betöltött, a retorika részeként a tantervbe is beépült, mint a diákok ékesszólását, szónoki képességeit, emlékezőképességét, latin és görög minták ismeretét fejlesztő tevékenység.<sup>13</sup>

Mint azt a fentebb említett legkorábbi, drámai töredékek tartható példák is mutatták, nehéz fenntartani a vallástól a világi, az allegorikustól a pszichológiailag, társadalmilag komplex felé tartó fejlődés elképzelését, amit az utóbbi évtizedek kutatásai rendre mint meghaladottat vagy meghaladandót említenek. Különösen figyelemreméltó, hogy ennek ellenére még azoknak sem feltétlenül sikerül megkerülniük ezt a narratívát, akik nyíltan erre törekednek. A vállaltan

<sup>13</sup> COX és KASTAN (1997) kötetében olvashatunk a cambridge-i és az oxfordi színjátszásról. Lásd Elliott és Nelson tanulmányait.



gazdasági célú vállalkozásként működő kereskedelmi színházakkal ugyan valóban egy új intézmény jött létre, de az ottani előadásra íródott daraboknak tulajdonított újítások közül számosra találunk korábbi példát is. Betteridge és Walker Tudor-drámát bemutató kötetük (BETTERIDGE 2012) szerkesztői előszavában elutasítanak minden „egyszerű, evolúciós modellt”, ennek ellenére úgy tartják, hogy míg a misztériumokban a darabok színháziassága alátámasztja a komoly üzenetet, a kettő valamivel később már széttartó pályára áll, végül pedig különválik. Az átmeneti fázisra a protestáns John Bale *Three Laws*, azaz Három törvény című drámáját említik, Shakespeare-nél találják meg a végpontot, a *Tévedések vígjátékában*, amelyben a vallásos tartalmú tanító szándékot, az autoriter üzenetet közvetítő hangot teljesen leváltja a darab öntudatos, teátrális komplexitása.<sup>14</sup> Mint azonban többek között éppen a Betteridge és Walker által szerkesztett kötetben publikált tanulmányok is bizonyítják, találni számtalan olyan szempontot, amelyek szerint (ha esetleg csak lehetőségként is) fellelhető a komplexitás a didaktikusnak gondolt korábbi drámákban, akár a példaértékűen moralizálónak tartott, 1519 körüli *Everyman*ben is, amely egy németalföldi darab átdolgozása, és *Akárki* címmel magyarul is olvasható.<sup>15</sup>

Ha a korszak darabjait nem a színház későbbi virágzását előkészítő drámatörténeti jelentőségük szempontjából vizsgáljuk, hanem annak alapján, hogy miként foglalkoznak a korabeli társadalmat jellemző, illetve a mai kritikusokat izgató kérdésekkel, bőségesen találunk figyelemreméltó jellemzőket. A korabeli vallásháborúkra például nemcsak reflektáltak, hanem azok részben bennük zajlottak. Fentebb már említettem a misztériumjátékok fennmaradt változatainak problémáját, azt a tényt, hogy reformáció utáni állapotot tükröznek, a protestáns közeg pedig sajátosan alakította a pápista hagyományt is felvonultató műfaj hagyományos változatait: a darabokban rendszerint találunk kifejezetten az új vallási közeghez alkalmazkodó átdolgozásokat.<sup>16</sup> Az új és régi vallás az egyik fő témája

<sup>14</sup> A szerkesztők explicit szándéka és az ennek ellenére megjelenő, fejlődési narratívába tagozódó értelmezés közötti ellentmondásra Kent CARTWRIGHT (2013) hívja fel a figyelmet recenziójában.

<sup>15</sup> Andrew Hadfield azt hangsúlyozza, hogy mivel nem ismerjük a darab közönségét, megírásának, előadásának körülményeit, jelentését illetően csak találgathatunk. Szerinte nem egyértelmű, hogy a szövegnek konzervatív vallásos üzenete van, elképzelhetőnek tartja benne a darabot strukturálisan meghatározó *ars moriendire* épülő hagyomány implicit kritikáját, felhívja a figyelmet az igen hatásos komikus mozzanatokra, például amikor a főszereplőt hamis társai vonakodnak elkísérni utolsó útjára, és arra a tényre is reflektál, hogy az allegorikus Szépség karaktere nem egyeztethető össze a spirituális tartalommal (HADFIELD 2012).

<sup>16</sup> Ezek például a biblikus szöveghez való szorosabb ragaszkodást jelentik. Érdekes módon, mint és COLETTI és GIBSON (2010) kiemelik, ugyanezekben a jellemzőkben látták korábban – a mai álláspont szerint tévesen – annak bizonyítékát, hogy például a Chester-ciklus esetében egészen korai misztériumjátékokról lenne szó. Részletesen írnak arról is, hogy a pápista örökségként betiltott misztériumjátékok hogyan éltek tovább közösségmegtartó erőként katolikus körökben.



John Bale protestáns drámaíró (később püspök) darabjainak is: rendszerint a katolikus színészkedés ürességével hozza párhuzamba a játék hamisságát, miközben ugyanakkor – mivel az üzenet médiuma maga is játék – nagyon kell ügyelnie az erényes szereplők beszédeinek színháziasságtól mentes, nem játékos voltára. Bale 1538-ban írt, majd 1558–62 körül átdolgozott darabjára, amely egyben az egyik legkorábbi, angol történelmi témát feldolgozó, János királyról szóló dráma (*King John*), katolikus választ adott a valószínűleg Udall által írt reformátusellenes *Respublica* (1553). A címszereplő női figura, az állam allegóriája, akit a protestáns vallási reformokat idéző hamis tanácsadók döntenek nyomorba, közülük az egyik a *Reformáció* felvett névvel próbálja félrevezetni *Respublicát*, holott valódi neve *Oppression*, azaz *Elnyomás*.<sup>17</sup> A Tudor-kori drámákat nemcsak a vallásháborúkhhoz, de a korabeli politikához való kötődésük révén is különös figyelem övezi a mai kritikai diskurzusban;<sup>18</sup> korai példa VII. Henriké, aki a fia esküvőjén rendezett multság előadásait tudatosan használta saját politikai és ideológiai céljainak propagálására (WESTFALL 1997, 53).

Sajátos az a jellemző is, ahogy számos darab meglepően nagy autonómiával, tekintéllyel és hatalommal ruházza fel a női szereplőket – ez a helyzet a már említett *Respublicában*, az anonim *Godly Queen Hesterben* [A jámbor Eszter királyné, 1525–29] vagy az Erzsébet-kor elejéről származó *Patient and Meek Grissellben* [Az állhatatos és kegyes Grissell, 1558–61], akinek kitartása és türelme általános érvényű, nők és férfiak által is követendő példaként szolgálhatott. Megemlíthető azonban a Wakefield-misztériumjátékból Noé felesége is, aki rebellis, öntudatos magatartásával, nyelvjátékaival, a közönség soraiban levő nők megszólításával valódi vonzerőt képezhetett azáltal, hogy nem illeszkedett a középkori patriarchális berendezkedés női típusához.<sup>19</sup> Bölcsességgel és humorral egyaránt megáldott női szereplőt találunk az antik témát feldolgozó *Fulgens and Lucrece*-ben is, amely a korszakban az első, 1497 körül írt ismert szerzőjű mű: szerzője Henry Medwall, John Morton canterburyi érsek káplánja, akinek darabjait szintén feltehetőleg Morton udvarában adták elő. A cselekményben két kérő verseng a női főszereplő kegyeiért, akinek apja, Fulgens, a római patrícius szabad kezét ad a férjválasztásban. Érdeemes megemlíteni azonban, hogy bár a cselekmény főszála a valódi nemességről szóló vita színes bemutatása, a mellékszál a szövegmennyiséget tekintve nagyobb hangsúlyt kap, két szereplője pedig egészen sajátosan közvetíti a

<sup>17</sup> Míg a drámaszerzők műveiken keresztül igyekeztek terjeszteni vallási meggyőződésüket, nem zavartatták magukat a társulatok: Coletti és Gibson idéznek egy 17. század eleji példát, amely szerint egy Szent Kristófot bemutató darabot lancashire-i színészek csapata katolikus közösségben való előadás után egyszerűbb változtatásokkal protestáns udvarokban is játszott (COLETTI–GIBSON 2010, 240).

<sup>18</sup> A korszak irodalmának politikai vonatkozásairól részletesen ír WALKER (2005).

<sup>19</sup> A kérdést átfogóan taglalja GASH (1986).

közönség valósága (az arisztokrata udvarban tartott vacsora előtt és után előadott szórakoztató célú darab szemlélése) és a drámai fikció között: eljátsszák, hogy a közönség tagjai, és várják a színészek megjelenését, majd éles váltással mégis úgy döntenek, hogy a társulat által játszott darab szereplőinek szolgálatába állnak, és bár felmerül, hogy ez elronthatná a drámai játékot, egyikük szerint a darab még el sem kezdődött, tehát rendben van a terv – mindezzel példát mutatnak a közönségnek, hogyan kell egyszerre látni a játszóknak személyét és a játék helyszínét, de el is fogadni, komolyan is venni a játékot.

Tanulságos annak vizsgálata is, hogy a darabok milyen egyéb, kurrens társadalmi kérdésekkel foglalkozó diskurzusokba kapcsolódtak. A protestáns interludiumok egyik csoportja, amelyek közmondásokra épülnek, azoknak a homiletikus, vallásos tárgyú korabeli prózai szövegeknek a drámai megfelelői, amelyek a gazdasági jellegű bűnök lélekre mért következményeit vizsgálják. Tanulmányozhatjuk azokat a körülményeket is, amelyek a drámák megírását, olvasóként vagy nézőként történő fogyasztását, kiadásának kontextusát jellemezték. A nyomtatás elterjedése például sok tekintetben meghatározó az interludium mint zsáner kialakítása, közönségformálása szempontjából, és a nyomtatás tette lehetővé, hogy a darabok a korabeli vallási-politikai kultúrában sokkal inkább részt tudjanak venni, ne csak az adott előadás pillanatnyi közönségéhez szóljanak. Valójában minden fennmaradt Erzsébet-kori interludium a londoni könyvpiacnak köszönhető (WHITE 2009, 561). Vizsgálhatjuk továbbá a darabokban a szövegek létrejöttének sajátos körülményeit felvázoló hangokat, amelyek a szerző mellett megszólalnak paratextusokban és főszövegben, anonim vagy nevesített formában, akár kiadóról, fordítóról vagy társszerzőről van szó. Ebből a szempontból is érdekes kérdés elé állítja a kritikát az anonim, 1553–1558 körüli, *Jack Juggler* című darab: a szöveg az epilógusban olyan játékelenes konklúzióra jut, amelyből nemcsak az tűnik ki, hogy az epilógus szerzője nem olvasta figyelmesen a drámai játékot mint szórakoztatást propagáló prológust, de az is, hogy nem értette a darab lényegét.

Felmerül ugyanakkor a kérdés, hogy vajon olvasnánk-e ezeket a darabokat önmagukban, ha a tárgyalt politikai, vallási, nyomdatörténeti stb. témák korabeli felfogásáról más forrásból esetleg jobban tájékozódhatnánk. Más szóval: drámaként mennyire található érdekesség ezek a szövegek? A korpusz kutatói megtalálják azokat a sajátos szempontokat is, amelyek életre keltik–és nem a történelmi-társadalmi kontextus jogán, hanem drámai játékként teszik vibrálóan izgalmassá – a Tudor-kori darabokat. A misztériumjáték egyik gyakran említett drámai csúcspontja a wakefielddimásodik pásztorjáték, amelyben a pásztorok imádságának jelenetét egy lopott bárány köré kerekedő cselekmény előzi meg, amelyet bölcsőben próbálnak elrejtetni, komikus jelenetek sorában előlegezve meg a bölcsőben fekvő, másik „bárány” történetét. Említett tanulmányában Paul Whitfield White úgy veszi védelmébe a kifejezetten didaktikus, protestáns darabokat, amelyek közé tartozik például a lentebb tárgyalt *Like Will to Like*, hogy bár olvas-

va meglehetősen unalmasak, mozgalmasság és látványosság tekintetében előadva „a jelentős reneszánsz drámákhoz társított komplexitást” fedezhetjük fel bennük: allegorikus képek, felvonulások, bajjívás, birkózás, mulatság, improvizáció és muzsika által válik gazdaggá a játék. Leah MARCUS (2000) szerint az allegorikus karakterek a költői metafora logikája szerint nem leegyszerűsítik, hanem kibontják, árnyalják az emberi szituációkat; a korszak drámái ebben a megközelítésben az allegóriák segítségével tudják létrehozni a darabok komplex konceptuális terét. WEIMANN (1978) a moráltások népi hagyományában és sajátos karaktereiben – különösen a Vice szereplőben, amelyről az alábbiakban is lesz még szó – fedez fel egy olyan komplexitást, amely az ideologikus struktúrákat sajátos humorral alá-ásó, szubverzív játékként teszi vonzóvá a darabokat. Kent CARTWRIGHT (2004) szerint a Tudor-kori színdarabok a humanista hagyomány letéteményeseiként biztosítják, hogy valami tökéletesen váratlan és meglepő dolog beépített, formális lehetőségként bukkanjon fel bennük, és úgy találja, hogy a humanista tradíció jelentős mértékben hozzájárul a korszak drámáinak élénkségéhez, tobzódó nyelvi gazdagságához, parodisztikus elemeihez, virtuóz színészi játékához és rejtélyességéhez.

Magam is úgy gondolom, hogy – ha nem is kifejezett illúzióként reflektáltak önmagukra, összhangban Anne Righternek a tanulmány elején idézett gondolatával – a Tudor-kori drámák saját teatralitásukat illetően egyáltalán nem voltak naivak, és valami lényegeset hagyunk figyelmen kívül akkor, ha azt feltételezzük, hogy a morális üzenet komolysága és a drámák játék mivolta tökéletes összhangban lehetett. Ha nem egyértelműen a liturgia részét képezik, pontosan azért válhatnak gyanússá, mert óhatatlanul bennük van az élő játék dinamikájából adódó kontrollálhatatlanság és a játékban való részvétel okozta felszabadult öröm.<sup>20</sup> A pápista múltat idéző misztériumdrámák és az egyházi év ünnepeihez kötődő, részben dramatikuskjátékok érthető módon váltak nemkívánatossá, de a reformációval megkérdőjelezett katolikus liturgia – mint Bale példájában láttuk – önmagában ugyanolyan eljátszott hókuszpókusznak tűnt, mint a képmutató gonosz szereplők üres színészkedése. Az egyházhhoz valamilyen módon kapcsolódó, de akár pogány gyökerű játékok ideológiai kérdésessége ugyanakkor már jóval a reformáció előtt felmerült. Az egyház a 13. századtól folyamatos tilalmakat adott ki a hamisnak és trágárnak titulált, dramatikusk és egyéb játékokat egyaránt jelentő „inhonesti ludi” bemutatásai ellen. Devonban például (más városokhoz hasonlóan) 1287 és 1641 között 16 ilyen hivatalos tilalomrendeletet adtak ki, a játékhagyomány azonban ettől nagyvonalúan eltekintve kifejezetten folytonosnak látszik (WASSON 1997, 26). Nem csak a betiltások utalhatnak azonban különböző társadalmi csoportok szemléletbeli konfliktusára: Coletti és Gibson arra hívják fel a figyelmet, hogy a biblikusk szöveget bemutató da-

<sup>20</sup> A kérdés a nyugati kultúra évszázadain végighúzódo színházellenesség tágabb kontextusához kapcsolódik. Erről lenyűgöző, monografikus terjedelmű kötetben ír Jonas BARISH (1981).

rabokat „nyíltan elfogadták, sőt szentesítették ugyanazok az egyházi intézmények, amelyek egyébként szabályozni kívánták a szentírás nem egyházi használatát”, és úgy találják, hogy az efféle színházban megnyilvánulnak azok az ideológiai feszültségek, amelyek a középkori vallásosságot jellemezték. A fentieknek csak látszólag mond ellent az a tény, hogy a civilek által bemutatott, biblikus szövegekre épülő drámák sem mindig tartoztak a megtúrt kategóriába, pontosan a szentírás szabályozatlan használata miatt, ennél azonban még inkább figyelemre méltó, hogy a misztériumjátékok között is találunk olyat, ami reflektál önmagára mint játékra, tehát potenciálisan megkérdőjelezhető médiumra, és ezzel megpróbál valamit kezdeni.<sup>21</sup> A korszak különböző időpontjaiból származó interludiumokban rendre találunk olyan utalásokat, amelyekben a darabok önmagukat valamilyen módon a morálisan megkérdőjelezhető, de legalábbis a morális renden kívüli játékkal azonosítják. Ez nem azt jelenti, hogy a kora modern dráma virágzását jelentő, például Shakespeare-nél megtalálható önreflexivitás ne lett volna sajátos, de fontos látnunk, hogy a korábbi darabok is foglalkoztak önmaguk mediális jellegével, mégpedig egy olyan sajátos módon, hogy egyfajta paradox, beépített színházellenességet voltak képesek integrálni a játékba. Így jellemzően nem az erényes, hanem a kétes vagy kifejezetten ördögi szereplők kommunikálnak közvetlenül a közönséggel. A játék fizikai (és ezáltal potenciálisan mentális) terét a „room, room” azaz „helyet, helyet!” felkiáltással szintén a bűnös vagy ördögi szereplők jelölik ki: az 1513–14 körül íródott *Youth* című moralitás címszereplője, aki, bár a darab végére megtér, kezdetben kevélyen pöffeszkedve kéri a közönséget, hogy adjanak teret a játékhoz, különben kénytelen otthagyni a társaságot; az 1558–69 körül írt *Cambises* Ambidexter nevű gonoszkodó mókamestere, aki ugyan inkább csak az eleve korrupt szereplőket kárhoztatja el, szintén helycsinálásra szólítja fel a közönség tagjait. A gonoszok szedik a közönségtől a társulat fenntartásához szükséges adományokat is, például az alábbiakban részletesebben taglalt *Mankind*-ban, vagy az *Apius és Virginia* című, 1559–67 körül íródott exemplumban,<sup>22</sup> amely ugyan a szűzies viselkedést dicsőíti, de Haphazard, a játékmester saját magát többek között már úgy reklámozza a közönségnek, hogy falloszának méretére és az ördöggel való cimboraságára egyszerre utal. Haphazard a szereposztás szerint a darab *Vice* szereplője, annak a szereplőtípusnak a példája, amelyben az a legszembeütőbb, hogy a darabok a játék veszélyes voltát, potenciális bűnösségét önreflexív módon tematizálják. Más szóval a *Vice* példázza legplasztikusabban azt a kérdést, amellyel a játék inherens ambiguitásából kifolyólag a korszak drámái menetrendszerűen foglalkoznak. Az interludiumok *Vice*-figurá-

<sup>21</sup> A misztériumjátékok reformáció előtti egyházi kritikájáról Bishopnál olvashatunk, és ugyanő demonstrálja a York- és az N-Town-ciklus példáján keresztül, hogyan igyekeznek a darabok megoldani azt a paradoxont, hogy egyszerre lehessenek a biblikus igazságok hiteles közvetítői és a biblikus tartalomtól elkülönülő, világi játék által létrehozott médium (BISHOP 1996, 42–62).

<sup>22</sup> A népi játékokban szintén az ördögök a felelősek a pénzbeszedésért (BRODY 1969, 60).

jának neve részben félrevezető módon a Bűn allegóriájaként azonosítja a karaktert, azonban színházcsináló játékmesterről van szó, akit nagyjából a 16. század utolsó harmadától a színházellenes szövegekben a metaforikus és hivatásszerű színészkedéssel is azonosítanak.<sup>23</sup> A Vice különböző megjelenéseiben rendkívül változatos abban a tekintetben, hogy mennyire erősek a bűnhöz, az ördöghöz kapcsolódó asszociációi, de karrierjének íve végigköveti a korszak drámatörténetét a kezdetektől a dráma reneszánsz kori virágzásáig – bár Jonson meglehetősen gúnyval emlegeti, mint egy megvetendő barbár hagyomány alantas figuráját. Éppen a Vice-szereplő feltelezett gonoszságának hiánya miatt tartják néhányan atipikusnak egyes megjelenéseit,<sup>24</sup> beleértve a legelső szövegszerű megjelenését amár említett John Heywood két vitadrámájában, amelyek a *Play of Love* és a *Play of the Weather*, azaz A szerelem játéka, illetve Az időjárás játéka címet viselik. Az utóbbi játékmestere MerryReport, akit feltehetően maga Heywood alakított, és aki pimaszul kérdőjelezi meg a darabban a VIII. Henrik allegóriáját megtestesítő Jupiter bölcs döntését, vagy éppen maga Heywood pimaszkodik játékával a királlyal: a különböző társadalmi típusokat alakító szereplők vitája után az időjárás olyan lesz, hogy mindenkinek kedvez egy kicsit – azaz pontosan olyan marad, mint annak előtte. Az epilógus furcsasága kapcsán már említett Jack Juggler is hasonló példája annak, ahogy egy-egy dráma a saját médiumán keresztül tematizálja a játék inherens kétértelműségét, morális definiálhatatlanságát, potenciális ideológiai korrupsztását. A szórakozás fontosságát hangoztató prológust visszhangozza – immár vaskosnak is értelmezhető humorral – a szereposztásban Vice-ként definiált címszereplő, miután a darab motorjaként elindítja és lendületben tartja a plautusi hagyományra épülő, szerepjátékos „identitáslopás” témáját feldolgozó cselekményt. Az identitásától megfosztott szolga, Caraway büntetése áttételesen amiatt következik be, hogy – bár másokat hajlandó becsapni, a piacon zsonglörködve almát lop, és kockajátékot játszik ahelyett, hogy urának kérését teljesítené – képtelen arra a játékra, amely az őt a darabon belüli színészként eljátszó Vice-nak játékmesterként és színészként zsigerében van: Caraway nevezetesen nem képes identitásának játékos feladására. A közönségnek ugyanakkor részben azt kell tennie, ami miatt Caraway könnyörtelen csapdába kerül: a játék konvenciói szerint nagyon is komolyan kell vennie Jack szerepjátékát, különben nem tudja élvezni a darabot.

A dráma terének létrehozását a kétértelműséggel vagy éppen bűnnel kapcsolatba hozó, fent említett példákon túl számos darab a Vice-on keresztül tematizálja azt a tényt, hogy a játékban való részvétel, amely humort, mulatságot, izgalmat jelent, morálisan megkérdőjelezhető, illetve nem lehetséges anélkül, hogy el ne fogadnánk a játék esetenként kétes, más példákban pedig nyíltan gonosz létre-

<sup>23</sup> A kérdéstről bővebben lásd MATUSKA 2008.

<sup>24</sup> Heywood Vice karaktereit Spivack nem tartja reprezentatívnak, és úgy találja, hogy a rájuk alapozott következtetések tévedésekhez vezetnek a karaktertípusokat illetően (SPIVACK 1958, 136).



hozóját és irányítóját. Bár sajátos módon gyakran a morális tanulság szócsöve is a Vice, ő az, aki a magával ragadó komikum, a nyelvi lelemény, a cselekmény fordulatosságának és látványosságának forrása. Ezt találjuk a protestáns *Like Will to Like* című moralitásában is, amelynek közmondásos címe nagyjából a „madarat tolláról...” mondásunknak felel meg. A prólógus itt is azzal kívánja megoldani a játék kétességének tényét, hogy állítása szerint ezzel csomagolja tetszetős formába a morális üzenetet, attól azonban semmiképpen sem tud elvonatkoztatni a közönség, hogy már az első jelenetben kénytelen bűnrészessé válni ahhoz, hogy a játékot egyáltalán élvezhesse, és ezáltal az ígért morális üzenethez esetleg eljusson. A darab – ezúttal expliciten korrupt és gonosz – Vice szereplője, Nichol Newfangle ugyanis bemutatkozásakor a darab közmondásos címét visszhangozva stafétabotot nyom a közönség egyik tagjának kezébe, semmi kétséget sem hagyva afelől, hogy a nézők a darab szemlélése révén csapatának tagjává válnak. Itt is azt a paradoxont látjuk, amit más protestáns szerzőknél: úgy tűnik, mintha az ellentmondásos Vice-szereplőkkel a játékot és a bűnt kívánnák hangsúlyosan összekötni, zavarba ejtő ugyanakkor, hogy mindezt egy olyan médiumban teszik, amelynek vonzereje a játék maga. John Bale a már említett *Three Laws*ban egyszerre ítéli el és mutatja be katolikusnak *Infidelitast*, a *Vice*-ot, ugyanakkor megengedi neki, hogy ördögi segítőt az atyát kifigurázva „teremtse” elő, csakúgy, ahogy a játékot is a Vice teremti meg, mint mókamester, akit ráadásul Bale maga játszik. Mivel azonban a didaktikus cél érdekében dramaturgiaiilag az erényes szereplők hangja és sokkal kevésbé játékos viselkedése érvényesül, egyes kritikusok szerint Bale-é valójában „játékellenes játék”. Gondolhatjuk azonban úgy is, hogy Bale éppenséggel annyira magabiztos, hogy a Vice játékoságának vonzerejét megengedve, bár alapvetően bűnösnek tartva kívánja azt saját didaktikus céljaira használni. Ebben azonban van némi veszély – gyanús például, hogy a *Like Will*ben a didaktikus célnak esetleg nem sikerül felülkerekednie a mókán, mert az utóbbi túl jóra sikerült.<sup>25</sup>

Nemcsak a korabeli szerzők, hanem mai kritikusok is küzdenek azzal, hogy a játékban inherensnek tűnő Vice humorát és játékoságát övező problémát vagy tágabb értelemben a játékot általában jellemző komikumot és szubverziót megpróbálják elsimítani olyan darabokban, amelyekről valóban nehezen gondolhatjuk, hogy expliciten szembe kívántak volna fordulni a kor vallásos igazságaival – emiatt tartják egyesek például, hogy a *Vice* humora a bűn veszélyes vonzerejét illusztráló mementó vagy a komoly üzenet fogyaszthatóságát könnyítő komédia. A kérdés felmerül a már említett, legkorábbi drámákat megőrző, a Macro-kézirat *Mankind* című darabjában a Vice-ok jellemző jegyeit viselő Mischief figurájával kapcsolatban is, aki vérbeli mókamester; mint maga is mondja, célja a játékcsinálás: „I am here tomakeyou game”. Dőlnek belőle a szójátékok, a találós kérdések, invenció-

<sup>25</sup> Nichol Newfangle, a *Vice* nyelvi leleményességének vonzerejéről lásd HAYES 2004, 45–56.



zuz rögtönzésnek tűnő sorokkal figurázza ki a Bűnbocsánat allegorikus szereplőjének tudálékos moralizálását és latinizmusait, csapatának tagjai trágár karácsonyi éneklésre invitálják a közönséget, labdajátékot játszanak, és beharangozzák a nagy látványosságot: az ördög mutogatását, ami előtt beszedik a spektakulumért járó pénzt is a játékba a pénzügyi tranzakció révén még inkább bevonódó közönségtől. Feladja a leckét az értelmezés szempontjából, hogy ettől tulajdonképpen szinte függetlenül tökéletesen működik a darabban a hagyományos bűnbeesés-bűnbocsánat struktúra is.<sup>26</sup> Komplex és meggyőző magyarázatában, fejtegetését többek között misztériumjátékokból vett, dramaturgiailag élvezetes, társadalmilag pedig megalapozott szubverzív példákkal is alátámasztva Anthony GASH (1986) úgy érvel, hogy bár a fergetes, de kétes játékot a *Mankind*-ban mederbe tereli az a narratíva, amely a karneváli viselkedésnek a bűntben vet véget, a teljes karneváli hagyományt, a karneváli szellemet nem kebelezi be. Úgy tűnik, hogy a vallásos üzenet és a vallásos üzenet szempontjából bűnként implikálódó játék, amelynek egy másik, tobzódó és felszabadult arca is kirajzolódik a darabban – a mai olvasó számára önellentmondásos módon –, nem zárta ki egymást. A *Mankind* megengedi, hogy a közönség az aktuális (társadalomkritikától, egyházkritikától sem mentes) mókában részt vegyen, de ne vesse szem elől az exemplumot. A *Merry Report* és a *Jack Juggler* drámákban vérbeli komikus elemekkel találkozunk, és a játék ambiguitására, veszélyes voltára csak nagyon távoli allúziók emlékeztetik a közönséget – például az, hogy Merry Report egy ponton megjegyzi: szép dolog az isten szolgájának lenni, de mókásabb lehet az ördög szolgájának élete. A protestáns darabokban pedig azt találjuk, hogy a Vice képmutató, színészkedő játéka expliciten bűnös, a szerzők azonban vállalják a Vice játékanak veszélyes vonzását, energiáit megkísérlik megzabolázni – ez pedig vagy sikerül, vagy nem.

A Tudor-kori drámát tehát nemcsak úgy értelmezhetjük, hogy az egyszerű kezdetektől tartott a komplexitás felé, hanem úgy is, hogy maga is egyfajta komplexitás, amely a vallásos és világi témák sokféleségét, az allegorikus és nem allegorikus szereplők magától értetődő közösködését, a játék fikcionalitásának radikálisan váltakozó szintjeit érinti, és amely a közszínházak virágzásának idejére valójában elveszett. És bár kifejezett újdonság Shakespeare és kortársainak drámáiban a színházmetafora kiterjedt használata, a korai Tudor-kori darabokban másfajta önreflexív kétértelműség található, amely paradox módon burkoltan a játék kritikáját sugallja, és ezáltal – vagyis a játék potenciális veszélyeinek megjelenítésével – képes valamiféle félelmetes mélységet is adni az emberi és isteni való-

<sup>26</sup> Vallásos tartalom és játékos vonzerő keveredésének magyarázatára Szenczi–Szobotka–Kato-  
na a következőt írja (1972, 51): „Az elfogadott magyarázat szerint a társadalmi szatírárt tartalmazó  
moralitásjáték vándorszínészek kezébe került, akik egyre több vulgáris elemmel bővítették a falusi  
közönség mulattatására. Ha az eredmény nem is nevezhető szerencsésnek, a *Mankind* jellegzetes  
láncszem abban a fejlődésben, amely a vallásos dráma teljes elvilágiasodásához vezet...”

sághoz egyaránt expliciten kapcsolódó daraboknak, amelyek ezeket a valóságokat a közösségen belül folyamatosan alakították vallásos és világi tárgyú drámákban egyaránt. Ez a fajta játékos önreflexió – ha egyáltalán megmaradt – már a vallásos hit által végképp nem, csak a darabokat látogató, szórakozni kívánó fizetőközön-ség által – vagy mint a Boai-stuau-fordítás előszavában olvashattuk, „tudós kész-ségek” által – szentesülhetett.

## Bibliográfia

- BARISH, Jonas (1981), *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press.
- BEVINGTON, David (1962), *From Mankind to Marlowe*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- BISHOP, T. G. (1996), *Shakespeare and the Theatre of Wonder*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRODY, Alan (1969), *The English Mummings and Their Plays. Traces of Ancient History*, London, Routledge and Kegan Paul.
- CARTWRIGHT, Kent (2004), *Theatre and Humanism. English Drama in the Sixteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CARTWRIGHT, Kent (2013), Defining Tudor Drama, *Early Theatre*, 16.1, 151–175.
- CLOPPER, Lawrence (1989), *Lay and Clerical Impact on Civic Religious Drama and Ceremony*, in Marianne G. BRISCOE – John C. COLDEWEY (szerk.), *Contexts for Early English Drama*, Bloomington, Indiana University Press, 103–137.
- CLOPPER, Lawrence M. (2001), *Drama, Play, and Game. English Festive Culture in the Medieval and Early Modern Period*, Chicago–London, The University of Chicago Press.
- COLETTI, Theresa–GIBSON, Gail McMurray (2010), *The Tudor Origins of Medieval Drama*, in Kent CARTWRIGHT (szerk.), *A Companion to Tudor Literature*, Chichester, Wiley and Blackwell, 228–245.
- DEBAX, Jean-Paul (2007), *Complicity and Hierarchy. A Tentative Definition of the Interlude Genus*, in Peter HAPPÉ–Wim HÜSKEN (szerk.), *Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality*, Amsterdam–New York, Rodopi, 23–42.
- DOUGLAS, Audrey–MACLEAN, Sally-Beth (szerk.) (2006), *REED in Review. Essays in Celebration of the First Twenty-Five Years*, Toronto, Toronto University Press.
- EGGINTON, William (2003), *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, New York, SUNY Press.
- ELLIOTT, John R. Jr. (1997), *Early Staging in Oxford*, in John D. COX–David Scott KASTAN (szerk.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 65–76.
- GASH, Antony (1986), *Carnival against Lent. The Ambivalence of Medieval Drama*, in David AERS (szerk.), *Medieval Literature. Criticism, Ideology and History*, Brighton, Sussex, The Harvester Press, 74–98.
- GRANTLEY, Darryl (2004), *English Dramatic Interludes 1300–1580. A Reference Guide*, Cambridge, Cambridge University Press.

- HADFIELD, Andrew (2012), *The Summoning of Everyman*, in Thomas BETTERIDGE–Greg WALKER (szerk.), *The Oxford Handbook of Tudor Drama*, Oxford, Oxford University Press, 93–108.
- HAYES, Douglas W. (2004), *Rhetorical Subversion in Early English Drama*, New York, Lang.
- MARCUS, Leah S. (2000), *Dramatic experiments: Tudor drama. 1490–1567*, in Arthur F. KINNEY (szerk.), *The Cambridge Companion to Literature, 1500–1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 132–152.
- MATUSKA Ágnes (2008), ‘Masking players, painted sepulchers and doubledealing ambidexters’ on duty: anti-theatricalist tracts on audience involvement and the transformative power of plays, *SEDERI Yearbook*, 45–59.
- NELSON, Alan H. (1997), *Early Staging in Cambridge*, in John D. COX–David Scott KASTAN (szerk.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 59–67.
- SIMPSON, James (2012), *John Bale: Three Laws*, in Thomas BETTERIDGE–Greg WALKER (szerk.), *The Oxford Handbook of Tudor Drama*, Oxford, Oxford University Press, 109–122.
- SPIVACK, Bernard (1958), *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York–London, Columbia UP.
- SZÉKELY György (2003), *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai*, Budapest, Európa.
- SZENCZI Miklós–SZOBOTKA Tibor–KATONA Anna (1972), *Az angol irodalom története*, Budapest, Gondolat.
- TIDDY, R. J. E. (1923), *The Mummers’ Play*, Oxford, Clarendon Press.
- TWYXCROSS, Meg (1994), *The Theatricality of Medieval English Plays*, in Richard BEADLE (szerk.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 37–84.
- TYDEMAN, William (1994), *An introduction to medieval English theatre*, in Richard BEADLE (szerk.), *The Cambridge Companion to Medieval English Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1–36.
- WALKER, Greg (2005), *Writing Under Tyranny. English Literature and the Henrician Reformation*, Oxford, Oxford University Press.
- WASSON, John M. (1997), *Church as theatrical space*, in John D. COX–David Scott KASTAN (szerk.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 25–35.
- WEIMANN, Robert (1978), *Shakespeare and the popular tradition in theatre*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- WEST, William (2003), *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- WESTFALL, Suzanne (1997), *“A Commonly a Christmas gambold or a tumbling trick”. Household Theater*, in John D. COX –David Scott KASTAN (szerk.), *A New History of Early English Drama*, New York, Columbia University Press, 39–58.
- WHITE, Paul Whitfield (2009), *Interludes, Economics, and the Elizabethan Stage*, in Mike PINCOMBE–Cathy SHRANK (szerk.), *The Oxford Handbook of Tudor Literature. 1485–1603*, Oxford, Oxford University Press, 555–570.

GÁRDOS BÁLINT

## Cockney költők köre

1816. december 11-én az *Examiner*, a korszak legfontosabb liberális, reformpárti hetilapja (amelyben a politika mellett a költészet és az irodalomkritika is nagy hangsúlyt kapott) a következő megállapítást közölte: „Bizonyára számos olvasónk felfigyelt már rá, hogy egy ideje új költészeti iskola van kialakulóban, amely talán véget vet majd a francia iskola II. Károly ideje óta tartó uralmának. A kezdete valamelyest túlzó volt, mint a legtöbb forradalomé, de ez fokozatosan elkopott, s maradt a nyilvánvaló törekvés a valódi természetre és az eredeti fantáziára, ami az angol Múzsza nagyszerűbb korszakaira emlékeztet” (KUCICH–COX 2003, 73).

A cikket a lap szerkesztője, Leigh Hunt (1784–1859) írta. Huntra a közelmúltig kevés kritikai figyelem irányult, ám saját korának egyik meghatározó figurája volt, akinek számos írása ma is olvasásra érdemes. Mire 1815-ben kétéves börtönbüntetését letöltve (a régensherceget – a későbbi IV. Györgyöt – gúnyoló szavaiért ítélték el) szabadlábra helyezték, Hunt nem csupán a radikális társadalmi reform ügyének szószólójaként és mártírnaként élvezett nagy elismerést: otthona (sőt már korábban a börtöncellája) a kor irodalmi életének egyik központja volt. Az innen eredeztethető barátságok, vetélkedések, eszmecserék és publikációk alapvetően meghatározták a brit romantika történetét. A fenti idézet jellemzi szerzőjét: Hunt nem kidolgozott elemzést ír, ám érzékenyen rátapint az irodalmi élet egy fontos változására. Nem is csoda: a változásokat részben ő maga okozta.

Az 1980-as évek óta – mindenekelőtt az újhistorizmusnak nevezett kritikai irányzat hatására – növekvő figyelem irányul a romantikus irodalmi csoportok dinamikájára. A szakértők sokáig vagy nagy magányos személyiségek (zsenik) soraként gondoltak e korszak legjelentősebb képviselőire, vagy (a hegeli hagyományt követve) a korszak „szellemének” megragadására törekedtek. A 19. század elejének kritikai diskurzusában azonban – az izoláció vagy az absztrakció helyett – a különféle iskolák elkülönítése s gyakran kegyetlenül éles ütköztetése volt meghatározó, ami alapvetően befolyásolta számos nagy alkotó énképét, énfelmérését is (Cox 1998, 4–5).

Marilyn Butler nagyhatalmú 1981-es monográfiája festett először átfogó képet a romantika második generációjáról (középpontban a hagyományos kánonnak

megfelelően Lord Byronnal, Percy Shelleyvel és John Keatsszel) mint nem csupán személyes és publikációs hálózatok, de egy jól felismerhető értékrend által is szorosan összekapcsolt csoportról. Hunt fent idézett cikke Shelley, Keats és a ma kevesebb figyelmet élvező John Hamilton Reynolds érkezését harangozta be (és persze Byront is említette, akit már nem kellett bemutatni). Ebben röviden utalt a „francia” – vagyis a restauráció korszakától (1660) valóban erőteljes, de eddigre sokak által idegennek érzett – neoklasszikus hagyománnyal való szakításra s a természethez, valamint a legköltőibb kornak látott reneszánszhoz való „megtérésre”. Hunt e gesztust forradalminak érzekelte, de a forradalmak túlzó kezdeti korszakával szemben a békésebb későbbi korszakához kapcsolta. Politikai értelemben ez a francia forradalom, poétikai értelemben pedig a Wordsworth nevéhez kötött „kísérleti” költészet örökségéhez való viszonyulást jelenti – poétika és politika pedig erősen összekapcsolódik Hunt gondolkodásában.

Hunt köre már nem élte át sem a forradalmat övező társadalmi és spirituális megújulás millenáris reményeit, sem Wordsworth és Coleridge generációjának csalódását. Radikális utópiák helyett a fokozatos előrehaladásban bíztak, s ehhez egy idealizált mediterrán felszabadultsággal társított optimizmust tartottak szükségesnek. Innen a görög mitológia és az olasz költészet iránti szenvedélyes érdeklődés. A Dél képzetéhez a test és a lélek felszabadultságát társították, s ez egyszerre jelentette az érzéki tapasztalatok gazdag megélését, az emberi kapcsolatok felszabadítását, a kultúra általános evilági irányultságát s a politikai szabadság kibontásának reményét (BUTLER 1981, 113–137). Ezen értékrend mentén irodalmi csoportokat lehetett meghatározni és szembeállítani. Hunt egy 1819-es recenziójában például a következőképpen írja le Wordsworthöt (mint tavi költőt) és Shelleyt (mint kozmopolitát):

Wordsworth úr azért adagolja olvasóinak a melankóliát, mert félénkké, szolgálivá és (vallási tekintetben) önzővé akarja tenni az embereket. Shelley úr célja ellenben az, hogy bátrak, önállóak, melegszívűek és végtelenül társiasak legyenek. Wordsworth úr filozófiájának hatására az ember akár az ördögöt is képes lenne isteníteni, Shelley úrénak hatására azonban kész újra hatalomhoz juttatni a trónfosztott jószágot. A Tavi Költő soha nem válik meg önzésétől [...], s ha a dolgok nem az ő kedve szerint alakulnak, akkor sértettségében a legrégebb zsarnokok és rabszolgatartók oldalán foglal helyet. Kozmopolita Költőnk minden bizonnyal a saját életét is örömeit feláldozná azért, hogy ésszerűnek és boldognak lássa embertársait. [...] Wordsworth úr feladta a reményt e világgal kapcsolatban, s ezért mindenki mást is kétségbeesetté akar tenni. Shelley úr felette áll a kétségbeesésnek is, és nem fogadja el, hogy minden boldogságnak és minden erőnek az szabna határt, hogy maga mit képes átérezni vagy elérni. (KUCICH-COX 2003, 192–3.)

Hunt körének legaktívabb korszaka a brit romantika hosszú ideig legkevésbé vizsgált fél évtizede a Napóleon bukását követő években. A viszonylagos érdektelenség persze érthető: a leghíresebb romantikus művek nem ekkor születtek, hanem jellemzően vagy korábban – Wordsworth és Coleridge költői virágzása az 1790-es évekre esett –, vagy később: Keats legnagyobb művei szinte kivétel nélkül 1819-ben íródtak, Byron ugyanekkor a *Don Juan*on dolgozott, Percy Shelley a *Leláncolt Prométheusz*on, a *Cencieken*. Korszakunk irodalmi körökben legnagyobb érdeklődést kiváltó költeménye Wordsworth ma már jellemzően csak specialisták által olvasott *Excursion*je (Kirándulás, 1814; a Hunt-kör reakciójáról – akik csodálták Wordsworth tehetségét, de elutasították e művének didaktikusságát és ideológiáját – lásd PÉTER 1996, 162–164 és Cox 2011). Mégis ekkortájt kristályosodik ki a korszak irodalmi életének struktúrája, válnak láthatóvá jellegzetes érdek- és erőviszonyai: a Waterloo (Napóleon veresége 1815. június 18-án) és „Peterloo” (egy parlamenti reformokat követelő békés, kb. százezer fős tüntetés brutális szétverése 1819. augusztus 16-án) közötti feszült időszakban.

Hunt évekkal volt idősebb csoportjának legtöbb tagjánál, befolyásos újságíró és szerkesztő s botrányos hírű, de elismert költő volt, mire Keats vagy Shelley első versei megjelentek. Legendás börtöncellája (amelyet rózsamintás tapétával díszített, velencei kárpitokkal, költők szobraival, hangszerekkel és egy kisebb könyvtárral töltött meg) szinte zarándokhellyé vált. Megfordult itt Lord Byron; Jeremy Bentham, a filozófus; Henry Brougham, a whig politikus s a kor talán legmeghatározóbb kritikai folyóiratának, az *Edinburgh Review*-nak az egyik alapítója; William Godwin, a politikai filozófus; Benjamin Robert Haydon, a kor kiemelkedő festője; William Hazlitt, az esszéista és kritikus; Thomas Moore, a költő; Maria Edgeworth, a regényíró és esszéista Charles Lamb, aki nővérével, Maryvel írta a Shakespeare-meséket. Hozzájuk csatlakozott Hunt kiszabadulása után Keats és Percy Shelley, a kevésbé ismert költők közül John Hamilton Reynolds és Horace Smith, a zenész Vincent Novello és a színész Charles Mathews. A kör tagjai kicserélték egymás között a kézirateikat, megvitatták munkáikat, támogatták egymást, és versengtek egymással. A kapcsolati háló, a közös eszmék és poétikák erejét mutatja, hogy Byron és a Shelley-kör genfi tartózkodása, majd a különböző itáliai városokban történt letelepedése után is megmaradt az irodalmi párbeszéd és együttműködés, legalábbis Keats és Percy Shelley haláláig (1821-ben és 1822-ben). Hunt hampsteadi házáat s az ottani baráti együttlétet örökítették meg Keats *Sleep and Poetry* [Álom és költészet, 1817] és Shelley *Letterto Maria Gisborne* [Levél Maria Gisborne-nak, 1820], valamint *Adonais* (1821) című költeményei.

Hunt kultúraszervező tevékenységén kívül (nagyon tágan értett) fordítói munkájával gyakorolt látványos hatást a kor költészetére. A klasszikus költők közül például Theokritoszt, Anakreónt, Catullust fordította, nagyban hozzájárulva



ezáltal a bukolikus költészet újrafelfedezéséhez. Az olaszok közül Dante, Pulci, Boiardo, Ariosto és Tasso verseit ültette át, azzal a sajátos módszerrel, hogy a narratívát prózában összefoglalta, majd kedvenc szakaszait versben fordította, s az egészet kritikai kommentárokkal kísérte. Hunt lelkesedését egész köre osztotta. Ezt mutatja Tasso alakjának jelenléte Byron és Percy Shelley költészetében, Pulciottava rimájának használata Keats és Percy Shelley, de mindenképp Byron által, aki maga is fordította Pulcit (leveleiben ezt legnagyobb teljesítményének nevezte), majd egy rövid elbeszélő költemény, a *Beppo* után főműve, a *Don Juan* (1819–24) versformájává tette a nyolcsoros stanzát. Az olasz történelem és általában az itáliai milió iránti érdeklődés is számtalan ponton felbukkan a kör tagjainak műveiben. Példaként Mary Shelley *Valpergája* (1823), Percy Shelley *Cenciékje*, Byron *Marino Faliero* és *A két Foscari* című drámái (1819) vagy a *Childe Harold* IV. éneke (1818), Keatstól a *Szent Ágnes-este* vagy a Boccaccio *Dekameronján* (a kör egy másik állandó forrása) alapuló *Isabella* (1819) említhető. Az olasz kultúra és a kortárs Nagy-Britannia közti közvetítés legbotrányosabb darabjává Hunt *Story of Rimini* [Történet Riminiből, 1816] című elbeszélő költeménye vált. Ez Dante Paolo és Francesca epizódjának kibontása, ám a párral szembeni ítélkezés helyett a házasságtörő, sőt – hiszen sógorával hál Francesca – vérfertőzőnek tartott kapcsolat megértésére csábít, s (mint később Keats elbeszélő költeményei) az elbeszélést festményszerű, időtlennek ható, érzékletesen megragadott pillanatokban állítja az olvasó elé, s ennek során szinte példátlan bátorsággal keveri az emelkedett, archaizáló költői nyelvet a kortárs városi beszéddel.

Itália (hasonlóképpen Görögországhoz) nem egzotikumként jelent meg e költők érdeklődésében, hanem egy olyan gazdag (köztársasági!) hagyományokkal rendelkező, de jelenleg elnyomás alatt élő kultúraként, amelynek értelmezése Nagy-Britanniára is vonatkoztatható. A *Story of Rimini* a szerelem felszabadításáról szól, az itáliai irodalom használata pedig a műveltség felszabadítását célozza: szakít mind a latinban gyökeredző iskolázottsággal, mind az elit „King’s English” használatával, s a nyelvi regiszterek keverésén át a kultúra hozzáférhetővé tételére irányul (Cox 2014, 160–216). A legkülönbébb stílus- és műveltségrétegek, csoportnyelvek együttes használatának és ütköztetésének leghíresebb példája Byron *Don Juanja* lett.

A görög mitológia és irodalom használata is hasonlóképpen felforgató hatású volt – éppen a klasszikusok nagy tekintélye miatt (RoE 1998, 51–87). Amikor Keats 1816-os szonettje címében kiemelte, hogy Homéroszt Chapman fordításában olvasta (nem pedig ógörög nyelven), azzal közvetve rákérdez: ki birtokolja a kultúrát, van-e rögzített (iskolázottsági vagy éppen származási) előfeltétele a költővé válásnak? A görög mitológiát Keats és Percy Shelley is egy progresszív ideológia keretei között használja, explicit módon összekapcsolva az érzéki szépséget a fejlődés gondolatával (vö. Péter 2007, 121–143). Ennek leghíresebb példája

Keats *Hyperion*jából az egymást váltó istengenerációk leírása (PÉTER 1970, 71–8; REED 1988, 195–232).<sup>1</sup>

A csoport nyitott volt a legkülönbözőbb társadalmi csoportokkal szemben (a kiváltságos családokból származó Byron és Shelley fejet hajtottak a meglehetősen nyomorból érkezett Hunt előtt), nők is fontos tagjai voltak, és gyakran álnaiv magatartásukkal okoztak botrányt, amikor a társadalmi korlátokat úgy lépték át, mintha azok ott sem lennének. Mintha egy felségsértésért elítélt újságíró börtöncellájába magától értetődően odatartoznának a magaskultúra olyan óriásai, mint Dante, Milton és Mozart (a kör néhány vezérsillaga). Mintha az irodalom általában a művészet legkitüntetettebb formái bármely társadalmi csoport által, bármely olvasóközönség számára, bármilyen dialektusban minden további nélkül megszólaltathatóak lennének. Ez persze sokak számára elfogadhatatlan volt.

A korszak irodalmi életének csoportdinamikája kiélezetten szembeállította a tavi költők (Wordsworth, Coleridge és Southey) és a cockney költők (Hunt köre) csoportját. A szembeállítás John Gibson Lockhart 'Z' álnév alatt írott cikksorozatában kristályosodott ki, amelyet a tory *Blackwood's Edinburgh Magazine*-ban 1817 októberében kezdett publikálni. A *Cockney Iskola* mint elkülöníthető, néven nevezhető irodalomkritikai jelenség ezekben a személyeskedő támadásokban született meg (WHEATLEY 1992, 1–31). E kritikákban Wordsworth (aki korábban éppen ezzel ellentétes bánásmódot szokhatott meg) egyszerűen a legtisztább, leg-

<sup>1</sup> Ahogy az ég és a Föld sokkalta szebb  
a régvolt Káosznál és merő Sötétnél,  
s ahogy mi Égen s Földön túlesztünk  
tömör, szép forma, szabad akarat  
s barátság dolgában, s a tiszta élet  
ezer jelével – úgy lép a nyomunkba  
egy friss tökéletesség, gyönyörűbb  
erő: belőlünk született, de sorsa,  
hogy felülmúljon minket, mint ahogy  
a vén Sötétséget mi túlragyogtuk; [...].  
(Ford. Vas István.)

(As Heaven and Earth are fairer, fairer far  
Than Chaos and blank Darkness, though once chiefs;  
And as we show beyond that Heaven and Earth  
In form and shape compact and beautiful,  
In will, in action free, companionship,  
And thousand other signs of purer life;  
So on our heels a fresh perfection treads,  
A power more strong in beauty, born of us  
And fated to excel us, as we pass  
In glory that old Darkness [...].)

emelkedettebb, legnemesebb és legklasszikusabb (!) élő költővé vált, szemben Keatsszel, Hunttal és barátaikkal, akikre a kamaszok éretlensége, mocskos fantáziája, vulgáris nyelvhasználata, megvetésre méltó nagyvárosi és kisemberi pökhendisége és tiszteletlen felfelé törekvése jellemző (a *cockney* szó hagyományosan a londoni munkásosztályt és annak jellemző akcentusát nevezi meg). Elmondható, hogy a mai kritika gyakran éppen ezekhez a kategóriákhoz tér vissza, csupán az értékelést fordítja ellentétére: a nyelvi tisztátalanság a regiszterek izgalmas vegyítésével változik, a társadalmi tiszteletlenség a klasszikus kultúra zárt kánonjának felnyitásával, a betegesnek értékelt szexuális tematika a testiség realitásainak őszinte, szép bemutatásával (Cox 1998, 16–37).

Lockhart cikkei egy már létező konfliktust éleztek tovább. A Hunt-kör tagjai némi joggal érezhették úgy, hogy a tavi költők elkötelezték magukat a Napóleon bukása utáni visszarendeződés mellett, sőt, hogy a társadalmi reform ügyének teljes lesöpülésére használják költészetüket és értekező műveiket. Reakciójuk szinte hisztérikus élességét jól mutatják a „cockney Arisztotelészként” emlegetett William Hazlitt brutális és értetlen recenziói Coleridge 1816-os és 1817-es könyveiről, amelyekben (Francis Jeffreyt követve) Wordsworth, Coleridge és Southey csoportját „iskola”-ként azonosítja (Cox 1999).

Fontos látni, hogy az irodalmi csoportok dinamikusan változtak. Miközben a kritika máig szembeállítja a tavi és a cockney költőket, Wordsworth 1816-ban még több szonettet jelentetett meg az *Examiner*ben (ROE 2005, 257–258), s bár Wordsworth költészetét számos tekintetben kritizálták, Hazlittnél és Huntnál senki nem tett többet azért, hogy már az 1810-es években őt lehessen a legfontosabb élő költőnek tekinteni. Az is igaz, hogy a csoportok nem voltak állandók. Byron esetenként a hecckampány stílusában csúfolta Keatset, Keats maga pedig egy időre eltávolodott Hunttól. A fentiekben vázlatosan jellemzett esztétikai és ideológiai értékrend, személyes és publikációs háló mégis világosan kirajzolódik a romantika irodalmi életében.

## Bibliográfia

- BUTLER, Marilyn (1981), *Romantics, Rebels and Reactionaries: English Literature and Its Background 1760–1830*, Oxford, Oxford University Press.
- COX, Jeffrey N. (1998), *Poetry and Politics in the Cockney School: Keats, Shelley, Hunt and their Circle*, Cambridge, Cambridge University Press.
- COX, Jeffrey N. (1999), Leigh Hunt's Cockney School: The Lakers' 'Other', *Romanticism on the Net*, 1999/14 (<http://id.erudit.org/revue/ron/1999/v/n14/005859ar.html?lang=en#no8>).
- COX, Jeffrey N. (2011), Cockney Excursions, *The Wordsworth Circle*, 42/2, 106–115.

- COX, Jeffrey N. (2014), *Romanticism in the Shadow of War: Literary Culture in the Napoleonic War Years*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KUCICH, Greg–COX, Jeffrey N. (szerk.) (2003), *The Selected Writings of Leigh Hunt, Volume 2. Periodical Essays, 1815–21*, London, Pickering and Chatto.
- PÉTER Ágnes (1970), *Keats költészetelméletének fejlődése*, Budapest, ELTE Angol Nyelv és Irodalom Tanszéke.
- PÉTER Ágnes (1996), *Roppant szívárvány: A romantikus látásmódról*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.
- PÉTER Ágnes (2007), *Késbet a tavasz? Tanulmányok Shelley poétikájáról*, Budapest, Akadémiai.
- REED, Thomas A. (1998), Keats and the Gregarious Advance of Intellection: *Hyperion, English Literary History*, 55/1, 195–232.
- ROE, Nicholas (1998), *John Keats and the Culture of Dissent*, Oxford, Oxford University Press.
- ROE, Nicholas (2005), *Fiery Heart: The First Life of Leigh Hunt*, London, Pimlico.
- WHEATLEY, Kim (1992), The Blackwood's Attacks on Leigh Hunt, *Nineteenth-Century Literature*, 47/1, 1–31.

GÁRDOS BÁLINT – KOMÁROMY ZSOLT –  
PÉTI MIKLÓS – TIMÁR ANDREA

---

## Szerzői körök *Az angol irodalom magyar történetében*

*Az angol irodalom magyar története* című kötet 1640 és 1830 közötti korszakot tárgyaló fejezetének anyagát jelentős mértékben szerzői körök szerint rendeztük el. Szerzői körön azt az összetett személyes, gazdasági, politikai, vallási, ideológiai nézeteken és kapcsolatokon alapuló társadalmi viszonyrendszert értjük, amely az irodalmi művek létrejötte, publikálása és befogadása szempontjából meghatározó; a továbbiakban az „irodalmi hálózatok”, „irodalmi csoportok” kifejezéseket rokon értelemben használjuk.<sup>1</sup> Az alábbiakban a teljesség és a szisztematikus kidolgozás igénye nélkül néhány szempontot szeretnénk felsorolni, amelyek e megközelítés hasznosságát igazolják.

1) Egy irodalomtörténetnek tekintetbe kell vennie az olvasók azon elemi elvárását, hogy a tartalomjegyzékben meg lehessen találni a leghíresebb szerzőket. Ez azonban nem kell, hogy a „nagy nevek” elszigetelt tárgyalásához vezessen: az irodalmi viszonyrendszer élő, emberi helyzetekben mutatja a gyakran magányos, hideg „hegycsúcsokként” ismert és tanított szerzőket.

A szerzői körök koncepciója részben a szerzőportrék írásával szemben fogalmazódott meg bennünk; az efféle portrék ugyanis feltételezik a kiterjedt és összetett életművek viszonylag rövid bemutatását, amely könnyen a legjelentősebbnek gondolt művek és az életmű korszakainak elősorolásává válhat, s ez óhatatlanul egy öröklött kánon merevségét erősíti tovább. A kánon fellazítása persze nem cél önmagában (és önmagáért), fixálása azonban megerősíti azt a szemléletet, amely az irodalomtörténet egy időszakát elszigetelt géniuszok egyéni teljesítményein keresztül próbálja bemutatni, ezt a szemléletet pedig nem osztjuk. Természetesen minden korban vannak kiemelkedő szerzők, akiknek az életműve formálja az

<sup>1</sup> Megközelítésünk nem idegen a kortárs angolszász irodalomkritikától/irodalomtörténet-írástól; az újhistorizmus örökségének köszönhetően ma már a történeti recepcióban leggyakrabban légtüres térben ábrázolt angol szerzőt, Shakespeare-t is lehet „körei” szerint tárgyalni (lásd például Paul EDMONDSON–Stanley WELLS[szerk.] [2015], *The Shakespeare Circle: An Alternative Biography*, Cambridge, Cambridge University Press).

irodalomtörténetet, ám nem kevésbé fontos, hogy ezek az életművek nem elszigetelt géniuszok termékei, nem egy elmének egy csendes szobában való működése hozza létre őket, hanem emberi, szellemi, materiális, kulturális viszonyrendszerek sokaságában formálódnak – szerzőportrék helyett azért koncentrálnunk inkább szerzői körökre, hogy a hagyományosan kiemelkedőnek tekintett alkotók teljesítményét is e viszonyrendszerekben helyezzük el.

2) Egy magyar olvasók számára írt angol irodalomtörténetnek tekintettel kell lennie a magyar recepcióban kialakult kánonra, de nem kell automatikusan átvennie azt. Az irodalmi hálózatok bemutatása során számtalan ponton adódik lehetőség kevésbé ismert vagy magyarul eddig soha nem tárgyalt szerzők, művek bevonására, s így a vállalkozás ajánlatokat tehet a recepció további alakulására nézve.

3) Az, hogy a kanonikus nagy szerzők továbbra is központi szerepet játszanak, természetesen nem jelenti, hogy nem lehet új értelmezési szempontokat bevonni; éppen ellenkezőleg, az irodalmi körök dinamikájának tárgyalása ezt számtalan esetben elkerülhetlenné is teszi.

4) Az irodalomtörténet történetiségének megértése lehetetlen az irodalom konkrét társadalmi beágyazottságának és finanszírozáshoz, intézményrendszerekhez, publikációs fórumokhoz, valamint különböző befogadási mintákhoz kötött viszonyainak ismerete nélkül. Az irodalmi körök tárgyalása részben személyes kapcsolatrendszereknek, részben ezeknek a tágabb összefüggéseknek a vizsgálatát követeli meg. Egy ilyen megközelítésben az irodalom kétségkívül elveszíti hagyományosan privilegizált helyzetét, ám cserébe szervezesebben integrálható a múlt kulturális gyakorlatainak tárgyalásába.

5) Az irodalmi körök vizsgálata lehetővé teszi a kritikai reflexió beépítését az irodalomtörténeti narratívába. Ha megvizsgáljuk egyes irodalmi csoportok dinamikáját, vitáit, önmeghatározási kísérleteit, gyakran láthatjuk, hogy a kritika nem feltétlenül másodlagos a kreatív tevékenységhez képest, sőt gyakran nem is különül el tőle. Ez a lépés (a kritika integrációja) különösen indokolt az általunk tárgyalt korszak egészének esetében, mivel a koramodern irodalomkritika reneszánsz humanizmusig visszanyúló hagyománya, amely elsősorban retorikai alapokon nyugszik, és erősen etikai-pedagógiai irányultságú, éppen ezekben a századokban adja át fokozatosan a helyét a modernebb, szerzőközpontú esztétikai megközelítéseknek.

6) A szerzői körök tárgyalása lehetőséget ad arra, hogy megmutassuk, milyen „csoportokat” láttak a korban és a későbbiekben az irodalomtörténetet formáló közegek számára. Egyes szerzők összetartozásról vagy össze-nem-tartozásról al-



kotott felfogása vagy (mert ez nem mindig válik explicitté) a gyakorlatban való megmutatkozása, melyre az irodalmi élet viszonyrendszerének tárgyalása rávilágít, fontos irodalomtörténeti adat. De ugyanilyen fontos adat az is, ahogyan ezeket a köröket a kor és az utókor látta: az, hogy mit gondoltak maguk a szerzők, kritikusaik és az irodalomtörténészek arról, hogy milyen szerzői körök formálták egy kor irodalmát, s hogy egyes szerzők miért alkotnak „kört” (hiszen ennek okai gyakran eltérnek, az idők során változnak). E szempontok olyan kritikai, történeti és historiográfiai perspektívákat nyitnak meg, amelyeneket a „nagy szerzők” elkülönülő portréinak sora nem tenne lehetővé.

7) Az elmúlt évtizedek irodalomelmélete és irodalomtörténet-írási gyakorlata nyilvánvalóvá tette, hogy az irodalomról nem lehet mediatizáltságának tudatosítása nélkül beszélni. Betűről betűre ugyanaz a vers sem ugyanaz kéziratban, folyóiratban vagy szerzői kötetben. A szerzői csoportok vizsgálatával bemutatható, milyen körökben terjedtek a kéziratok, milyen elkerülhetetlen jelentéseket vett fel egy szöveg pusztán azáltal, hogy éppen abban a folyóiratban vagy gyűjteményes kötetben jelent meg, amelyikben. Ebben az összefüggésben számos esztétikai, ideológiai, befogadástörténeti vagy éppen pénzügyi szempont is megvilágítható. Az irodalmi csoportoknak – csakúgy, mint a folyóiratoknak vagy a kiadóknak – sajátos értékrendjük és finanszírozási rendszerük van, amelyek hozzátartoznak az irodalom életéhez.

8) A szerzői körökről való beszéd az 1980-as évektől egyre megkerülhetlenebbé váló újhistoricista olvasási módok hatásait viseli magán. Az olvasó itt kevésbé találkozik majd kifejezett műelemzésekkel (amelyek az új kritika, a strukturalizmus vagy a dekonstrukció inspirálta megközelítések fókuszai lehetnének). Miközben a „műalkotás” és az „irodalom” pontosan a 18–19. században kezdett elkülönülni más diskurzusfajtáktól (ezért a szépirodalomnak az egy tágabb értelemben vett irodalomtól való – állítólagos –, „autonómmá” válását éppen e korszak kapcsán tárgyaljuk), sőt a „génusz” eszméje és a „nagy művek” „szoros olvasásának” gyakorlata is ekkoriban terjedt el (megelőlegezve az előbb említett 20. századi iskolákat is), a jelen fejezet többek között e fejlemények történelmi, politikai, kulturális, materiális lehetőség-feltételeit vizsgálja.

9) A fenti általános szempontokon túl a fejezet által lefedett korszakokban különösen fontos az irodalom társasági jellegével foglalkozni, hiszen gyakran minden árnyaltság nélkül állítjuk szembe (talán kiváltképp az oktatásban) a felvilágosodás korának kifelé forduló, társadalmi elkötelezettségű, a közügyekben állást foglaló alkotóit a szentimentalizmus és/vagy a romantika állítólag befelé forduló, a közügyektől s általában a világtól menekülő szerzőivel – a nyilvános észhasználatra épülő irodalommodellt a privát érzelmek és emlékek kifejezésével. Az irodalmi

élet konkrétumainak vizsgálata elkerülhetetlenül szembesít azzal, hogy a magányosságnak is társadalmilag kódolt kultúrai és kultuszi vannak, a közügyektől való elfordulás pedig esetenként nyilvános állásfoglalásnak számít – ahogy persze a közügyek felvállalásának is vannak privát előfeltételei.

10) Éppen e korszakkal kapcsolatban fogalmazódott meg Jürgen Habermas nagyhatású tézise a kultúra szerepéről a társadalmi nyilvánosság kialakulásában. Habermas klasszikus tanulmánya szerint a restaurációt (1660) követően kialakult hatalmi viszonyok, kulturális intézmények (klubok, kávéházak stb.) és az egyre sikeresebb sajtóorgánumok tették lehetővé, hogy a tágran értett irodalmi élet a majdani politikai nyilvánosság gyakorlóterepévé váljon. E korszak vizsgálatában így kiemelten fontos szerepet tölt be a különböző irodalmi szalonok, klubok, sajtótermékek, könyvkiadók, írói együttműködések – általánosságban a kultúra és a politikum kapcsolatának – vizsgálata, s erről az irodalomtörténetnek is számot kell adnia.

TIMÁR ANDREA

---

## Az angol nemzeti irodalom kialakulása

Amikor az angol nemzeti irodalom kialakulásáról próbálunk beszélni, rögtön számos problémával találjuk szembe magunkat. A jelen fejezet nem arra vállalkozik, hogy annak a dolognak a kialakulását vizsgálja, amit ma „angol irodalomnak” [*English literature*] hívunk, és az egyetemek bölcsészkarán tanítunk. Ha erről lenne szó, akkor ez a fejezet *Az angol irodalom magyar története* első kötetének első fejezete lenne, és nem valahol a 17., 18., 19. század tárgyalása során bukkanna föl. A kérdés inkább az, hogy mikor kezdtek el az írni-olvasni tudó közép- és felső osztályok angol irodalomról beszélni, vagyis hogy mikor jelent meg – és terjedt el – a köztudatban az a gondolat, hogy létezik olyasvalami, amit ma angol nemzeti irodalomnak hívunk. Ahhoz, hogy ez megtörténhessen, két dolog kialakulása volt feltétlenül szükséges: az egyik a nemzettudat, a másik pedig az irodalom mint *szépirodalom* fogalma. Mert annak ellenére, hogy ma irodalom alatt nyilvánvalóan és elsősorban szépirodalmi műveket értünk, ez korántsem volt mindig így. Míg 1817-ben Samuel Taylor Coleridge annyira különböző szerzők műveit sorolja az „irodalom” (*literature*) címszó alá, mint például Cicero, Xenophón, Sir Thomas More vagy Sir Francis Bacon, 1820-ban, vagyis mindössze három évvel később, Thomas de Quincey már fontosnak tartja, hogy megkülönböztesse a szépirodalmi műveket azoktól, amelyek valamiféle tudást közvetítenek.

*Az irodalom [literature] szó állandó félreértések forrása, mert két értelemben is használható, és ezeket rendszeresen összekeverik. Filozófiai értelemben az irodalom a tudást közvetítő könyvek direkt antitézise, tökéletes ellentéte. A köznyelvben mégis egy adott nyelven írt könyvek összességét értik alatta. (Levél egy fiatalemberhez, akinek elhanyagolták a nevelését, *London Magazine*, 1823, idézi BATE 2010, 32–33.)*

Vagyis annak ellenére, hogy az irodalom szót már a 18. században is használták a mai értelmében (erről lásd PATEY 1988; TERRY 2001), az irodalom [*literature*] mint szépirodalom fogalma, amely alatt már kizárólag a képzelet termékeit értették, csak a 19. század első felében terjedt el – bár a szépirodalom fogalommal egyelőre nem rögzült eszméje, melyet a *belles lettres* vagy a *poesy* közvetítettek,

szintén megjelent már a 18. században. De Quincey különbségtétele a tudományos és szépirodalmi művek között hasonlóképpen a 18. századból eredeztethető: bár az esztétika megjelenését általában Baumgarten 1735-ös disszertációjához kötik, amely szétválasztotta az érzékelés tárgyait a tudás tárgyaitól, Joseph Addison már 1712-ben megkülönbözteti az „értelem gyönyöreit” a „képzelőerő gyönyöreitől”, majd így érvel: „a képzelőerő, avagy a fantázia (ezt a két szót változtatva fogom használni) gyönyöreit alatt olyan gyönyöröket értek, melyek látható tárgyakból fakadnak: akár amikor ténylegesen a szemünk előtt állnak, akár amikor festmények, szobrok, leírások vagy valamely hasonló dolog segítségével felidézzük ideáikat az elménkben” (ADDISON 2007, 1184). Addison nyomán Angliában az érdeklődés nélküli [*disinterested*] esztétikai ítélet ideája úgyszintén már viszonylag korán, 1725-ben megjelent: Francis Hutcheson az *Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* című művében úgy írja le a szépség tapasztalatát, mint ami független attól, hogy a megtapasztalt tárgy mennyiben hasznos számunkra, vagy mennyire kelti fel intellektuális érdeklődésünket (lásd PATEY 1988, 24). 1817-ben pedig Coleridge már úgy tesz különbséget a költői és a tudományos művek között, hogy azt állítja, a költészet közvetlen célja a gyönyör, szemben a tudománnyal, melynek közvetlen célja az igazság (*Biographia Literaria*, 1983. II. 12.). Általánosságban elmondható tehát, hogy bár a 19. század elején „irodalom” alatt nem csak szépirodalmat értettek, az *irodalmisság* gondolata már létezett.

Voltak már például költészeti antológiák, bár ezek jórészt arra szolgáltak, hogy olvasójuk maga is elsajátíthassa a versírás csínját-bínját (PATEY 1988), vagy műveltnek mutakozhasson. 1779 és 1781 között Samuel Johnson *Lives of the Most Eminent English Poets* című sorozata is megjelent, amely 17–18. századi angol költők életrajzát tartalmazta, ami szempontunkból azért lényeges, mert a költőket ezzel a gesztussal el is különítette a nem költőktől (például a filozófusoktól, a teológusoktól vagy a természettudósoktól). Johnson célja azonban még nem a tradíció megteremtése vagy az irodalmi kánon megalkotása volt; az előszó szerint pusztán azt kívánta megmutatni, miként vált az angol költészet egyre kifinomultabbá. Ugyanakkor a kötetben szereplő szerzőket valójában a Johnsont megbízó könyvtárosok válogatták ki úgy, hogy az olvasók kíváncsiságát, vagyis a keresletet kielégítsék: a kötet Miltonnal kezdődik, Thomas Grayjel végződik, és nem szerepel benne például Shakespeare, Chaucer vagy Donne. Annak ellenére azonban, hogy Johnson műve még nem tanúskodik egy egységes „angol irodalom” vagy a mai értelemben vett irodalmi kánon és/vagy tradíció meglétéről, mégis jól mutatja, hogy az irodalmi túltermelés miatt már a 18. században felbukkant az igény valamiféle kalauzra, arra, hogy az angol irodalom bizonyos képviselőjét azonos textuális térben jelenítsék meg. Itt azonban fontos megjegyeznünk, hogy szintén Johnson az, akinek az 1765-ös, Shakespeare-hez írt előszavában a kritikai közvélekedés az első úgynevezett „kánonformáló gesztust” látja. Bár a *Költők élete* még nem tekinthető az *irodalmi* hagyomány narratíváját megteremtteni kívánó műnek,

a Shakespeare-előszó már azt hangsúlyozza, hogy Shakespeare műveinek értéke épp időtlenségükben rejlik, vagyis pontosan abban, hogy régiiek, és mégis fennmaradtak: ez bizonyítja az egyes korok egyediségén túlmutató általános érvényüket. Márpedig az, hogy egy régi angol szerző örökérvényű és következképpen értékes lehet, olyan fejlemény, amely már egy nemzeti kánon kialakulása felé mutat.

Az előző bekezdésben a „textuális tér” kifejezés használatával Benedict Anderson *Elképzelt közösségek* [Imagined Communities] című művére utaltam. Anderson azt állítja, hogy a nemzet (esetünkben az angol nemzet), pontosabban a nemzet elképzelése éppen egy textuális tér egységének, jelesül a regény szövegvilágának modelljén alapul. A nemzet Anderson szerint olyan elképzelt közösség, melynek tagjai, bár sosem találkoztak, mégis összetartozónak érzik magukat. Az elképzelt közösségként értett nemzet modellje pedig szerinte nem más, mint az éppen a 18–19. században fénykorát élő *Bildungsroman* (fejlődésregény). Nemcsak arról van szó, hogy a nemzet, akárcsak a regény hőse, a 19. századi elképzelés szerint egy lineáris narratíva nyomvonalán „fejlődik”, hanem arról is, hogy bár a szereplők esetleg sosem találkoznak (miközben A szereplő Londonban vásárol, B szereplő Párizsban épp elcsábítja a feleségét), az olvasó fejében mégis egységes szövegvilágot képeznek. Bár Anderson narratívája csábító, mégis megoszlanak a vélemények arról, hogy az angol nemzeti identitás pontosan mikor is alakult ki: a 16., a 18. vagy a 19. században? A történészek számára elsősorban az a kérdés, mikor alakult ki politikai, kulturális és társadalmi értelemben a nemzettudat, vagyis mikortól mondhatjuk például azt, hogy egy angol lord érzelmi és érdekközösséget vállalt egy angol paraszttal, pontosabban mikortól vállalt inkább érzelmi és érdekközösséget egy angol paraszttal, mint egy francia comte-tal (ha egyáltalán...). Amellett, hogy a társadalmi osztályokon is átívelő közösségérzéshez elengedhetetlenül szükséges az „együttérzés” 18. századi felértékelődése az angol morálfilozófiában, az általánosan elfogadott nézet (Linda Colley nagyszabású munkája óta) az, hogy bár a (protestáns) angol nemzeti identitás nyomai a (katolikus) franciákkal szemben már korábban is fellelhetők, a mai értelemben vett „nemzet” (többé-kevésbé) egalitáriánus eszméje, amely egy ország összes lakóját magában foglalja, csak a francia forradalom után jelent meg, és különösen a napóleoni háborúk során terjedt el.

Ezen a ponton meg kell jegyeznünk, milyen fontos szerepet játszott az angol nemzeti irodalom későbbi fogalmának kialakulásában a franciákkal szembeni ellenszenv, amely az angolság mibenlétét is segített definiálni. Ugyanis már a 17. században és némi szünet után (amikor is Boileau *L'art poétique*-ja Pope közvetítésével erőteljes hatást gyakorolt az angol kultúrára, lásd TOMALIN 2013) egészen a 19. század második feléig a művelt értelmiség úgy gondolta, hogy a francia dráma és költészet mélyen alulmúlja az angolt: Dryden már 1668-ban a francia drámaírók, különösen Racine rovására magasztalja fel Shakespeare-t az *An Essay of Dramatick Poesie*-ben, a franciaellenesség azonban a francia forradalom után és

Napóleon felemelkedésével párhuzamosan a romantika korában válik kifejezetten általánossá. Az irodalmi „értékek” romantikus „átértékelődését” követően a francia filozófia „mechanikusnak” vélt racionalitása, a francia verselés és dráma mesterségesnek és kötöttnek nevezett szabályai, amelyeket Boileau-nak a 18. század neoklasszicista Angliájában népszerűvé vált *L'art poétique*-je testesített meg, különösen az angol romantikusok első nemzedékének szemében (többek között Edmund Burke *Töprengések a francia forradalomról* című művének hatására) az általános elgépiesedés és erkölcsi tunyaság szimptomáivá válnak. Márpedig az angol érzékenység, a szárnyaló képzelet és a természetesség (mely tulajdonságokat, mondanunk sem kell, Shakespeare ötvözi a legkiválóbban) pontosan ezekkel szemben tételeződik.

Ugyanakkor a francia forradalom körül kristályosodik ki Skócia és Írország Angliával való komplex és sokszor ellentmondásos viszonya is: a skót Walter Scott vagy az ír Edmund Burke (szintén franciaellenes) brit nacionalizmusa az angol kultúrát egyre inkább egy átfogóbb, brit kultúra részének tekinti. E folyamatokat előlegezi meg, hogy a 18. század második felében, mint erre a későbbiekben visszatérünk, a skót egyetemeken a skót értelmiség kiművelésének szolgálatába állított retorikaoktatás már kifejezetten az angol irodalomból vesz példákat<sup>1</sup> (a művelt angol nyelv használata pedig a felsőbb osztályokhoz való tartozás szinonimájává válik), miközben mindezen folyamatokat ellentételezve egy skót népi-nemzeti irodalom is megjelenik, például Robert Burns színre lépésével.<sup>2</sup>

Anderson, amikor a nemzet mint elképzelt közösség kialakulásáról beszél, a folyóiratok elterjedésének is kitüntetett szerepet tulajdonít: szerinte azok érzik magukat egy nemzethez tartozónak, akik ugyanazokat a folyóiratokat és napilapokat olvassák. Mindez remekül beleillik Habermasnak a „nyilvános tér” 18. századi kialakulásával kapcsolatos narratívájába: Habermas az autoritásokat kritikával illető demokratikus „közvélemény” legfontosabb lehetőség-feltételének a sajtó és ezzel párhuzamosan az írni-olvasni tudás elterjedését tekinti. Itt rögtön megjegyezhetjük, hogy mivel a racionális vitában való részvétel feltétele az írni-olvasni tudás, valamint a folyóiratokhoz való hozzáférés és a kávéházi kultúrában való részvétel volt, annak ellenére, hogy az írni-olvasni tudók száma a 18. század során jelentős mértékben megnövekedett, és a kávéházakat (szemben a klubokkal) elvileg mindenkinek joga volt látogatni, a Habermas által demokratikusnak és racionálisnak tartott nyilvános térben a nőknek és az alsóbb néprétegeknek valójában kevés szerep jutott. Angliában tehát éppen a 18. század során jelennek meg egyre-másra azok a folyóiratok, amelyek az angol irodalmat a kulturális diskurzus tárgyává teszik, és az irodalomkritikán keresztül *megteremtik*: így a Joseph Addison és Ri-

<sup>1</sup> Robert Crawford egyenesen azt állítja, hogy az angol irodalmat Skóciában találták ki (CRAWFORD 2000).

<sup>2</sup> Az angol-brit problematikáról részletesebben lásd BURGESS 2009.



chard Steele szerkesztette *Spectator* és *Tatler*, valamint a 18–19. században megjelenő többtucatnyi, a legkülönbözőbb politikai beállítódásokat képviselő folyóirat.

Ez a helyzet számos paradoxonnal teli. Nemcsak arról van szó ugyanis, hogy a folyóiratokban megjelenő kritikáknak köszönhetően az irodalom egy olyan új, esztétikai diskurzus tárgya lesz, amely sokak számára hozzáférhető, hanem arról is, hogy a nyilvános tér és a közvélemény megjelenése egyben a kultúra „kommodifikációjához”, vagyis áruvá válásához is vezet. Való igaz, hogy a kultúra előbújt a poros könyvekből és a könyvtárakból, és többek számára elérhetővé vált, miközben a 18. század első felének kritikai közvélekedése szintén elősegítette a kultúra demokratizálódási folyamatát. Ám a nemzeti irodalom eszméjének kialakulásához elengedhetetlenül szükséges nemzeti irodalmi kánonról ebben az időben még nem beszélhetünk, az angol irodalmi kánon kialakulása ugyanis, melynek mintegy lehetőség-feltétele volt a régi, ugyanakkor nehezebben érthető művek felértékelődése (ennek volt egyik fontos lépése Samuel Johnson előszava Shakespeare-hez), tulajdonképpen válasz volt a modernizációra, a kultúrának a folyóiratok, a regények és általában könyvnyomtatás és az írni-olvasni tudás elterjedése nyomán létrejött demokratizálódására. Jonathan Kramnick egyenesen egy, a 18. század második felében bekövetkező „filológiai fordulatról” beszél, amelynek az eredménye az első „angol nemzeti kánon” (Spenser, Shakespeare, Milton) kialakulása. Kramnick szerint az egyik első lépés az volt, amikor Joseph Warton az *Adventurer* című folyóiratban esszé-sorozatot jelentetett meg Shakespeare-ről, amelyben kifejtette: Addisonék tehetnek róla, hogy eltűntek a valódi értékek, degradálódott a jó ízlés és devalválódott a tudás, amelyet Addisonék szerinte túl széles körben terjesztettek (KRAMNICK1999).<sup>3</sup> Az olvasás ugyanis, mint állítja, nem lehet egyszerű és könnyű folyamat, hanem nagyon is nehéznek kell lennie, és a kávéházakból vissza kell húzódnia a könyvtárakba, az iskolákba és az egyetemekre. Kramnick érvelésével szemben állítja Trevor Ross, hogy a régi szerzők fölértékelése és ennek nyomán a magas irodalmi kánon megszületése nem valamiféle filológiai fordulat következménye, hanem egy ezzel éppen ellenkező irányba ható eseményé. Ross szerint a modern értelemben vett irodalom s így az angol irodalmi kánon megszületése az 1774-es „copyright act” következménye, amelynek nyomán egyfelől a modern irodalmi művek magántulajdonná, vagyis árucikké lettek, másfelől viszont a régebbi szerzők művei nyilvánossá, mindenki által hozzáférhetővé váltak, tehát bárki hozzáférhetett Miltonhoz, Shakespeare-hez vagy Spenserhez (Ross 1998).

<sup>3</sup>Warton *Az angol költészet története (1774–81)* című háromkötetes művéről ismert, amely az angol nemzeti irodalom megképződésének narratívája szempontjából szintén megkerülhetetlen. Ugyanis annak ellenére, hogy –mint Gárdos fogalmaz – a rengeteg összezsúfolt anyag miatt „az óriásművet széthullás fenyegeti”, mégis „Wartonnál állnak össze először nagy történeti narratívává a megelőző évtizedek kritikai kezdeményezései” (GÁRDOS 2013, 117).

Általánosságban elmondható, hogy a 18. század második felében történik meg a magas/alacsony irodalom szétválása, és a magas irodalmi kánon is ekkor születik meg. Ekkoriban jelenik meg az a kritikusok által „rossznak” tartott, könnyen emészthető, alantas, populáris, szórakoztató mű és a „jónak” nevezett nehéz, magasröptű, elit, nagy önfegyelmet igénylő művek közti oppozíció is, amely az irodalommal való professzionális foglalatосkodást előbb-utóbb az egyetemre és a tudósok dolgozószobájába száműzi.

Egészen a 19. századig azonban az angol irodalom mint olyan nem volt intézményes diszciplína tárgya, annak ellenére, hogy angol szerzők már a 18. században megjelentek az egyetemi tananyagban, amikor Hugh Blair Skóciában, az Edinburghi Egyetemen Adam Smith retorika-előadásai nyomán bevezette az új retorikát. Blair a klasszikus szerzők mellett Shakespeare-től, Milontól vagy épp saját kortársaitól (például Addisonától) is idéz, hogy megfelelően érzékeltesse azokat a retorikai fogásokat, amelyek az úriember társadalmi sikeréhez, bizonyos foglalkozások űzéséhez vagy egyszerűen csak a jó ízlés kialakításához szükségesek. Vagyis annak ellenére, hogy a 18. században újabb és újabb Shakespeare-kiadások jelentek meg (Alexander Pope, 1725; Lewis Theobald, 1726; Samuel Johnson, 1765), Shakespeare-t vagy más szerzőket még az úttörőnek számító skót egyetemeken sem „irodalmiságukért” tanulmányozták: sokkal inkább példaként szolgáltak a szenvedélyek kifejezésének vagy a meggyőzés eszközeinek bemutatásához (retorika), segítettek tanulmányozni az emberi működést (lásd erről RUTKAY 2013), vagy útmutatót nyújtottak a jó ízlés kifejlesztéséhez. Az, ahogyan előadásainak bevezetőjében Blair elképzelt olvasótáboráról ír, azonban nemcsak az előadások sokrétűségét érzékelteti, hanem már az ízlésítélet tárgyaként értett irodalom gondolatának elterjedésére is reflektál: „néhányuk olyan foglalkozást űz [...] amelyhez jó fogalmazási készség vagy a nyilvános beszéd fortélyainak elsajátítása szükséges. Mások, akiket ilyen célok nem vezérelnek, pusztán meg akarnak tanulni ízlésesen írni vagy beszélni, netán fejleszteni akarják az ízlésüket azért, hogy megfelelő ítéleteket alkothassanak az írott művek [*literature*] azon csoportjába eső művekről, amit Belles Lettres-nek hívunk” (idézi Ross 1998, 408).

Talán Coleridge az első, aki nem irodalomkritikát vagy pusztán retorikai elemzést, hanem a mai értelemben vett irodalomelméletet művel: az ő nevéhez fűződik az úgynevezett *practical criticism* módszere, amely aprólékos elemzést ad az egyes irodalmi művekről, miközben a költészettel (mai értelemben az irodalommal) kapcsolatban kritikai és elméleti kérdéseket is feltesz. Fontos megjegyezni, hogy a „practical criticism” tulajdonképpen a 20. század elején megjelenő „szoros olvasás” azon új kritikai módszerének az előfutára, amely, éppen Coleridge nyomán, mindig a mű „organikus egységére”, „az ellentétek összebékítésére” és az „egybeformáló képzelőerő” működésére helyezi a hangsúlyt. Coleridge ekkoriban már elkötelezett híve az angol monarchiának, és fontosnak tartja a „nemzet” felemelkedését (és ezzel párhuzamosan elkötelezett ellensége mindannak, ami fran-

cia), ám a későbbi viktoriánus, majd 20. századi szerzőkkel szemben ő még nem a kanonikus angol művek olvasását, az angol irodalmi tradíció megteremtését vagy magának az angol irodalomnak a „fejlődését” tekinti a nemzeti felemelkedés le-téteményesének; szerinte a nemzet fejlődéséhez nem az irodalmi művek olvasása, hanem a Biblia helyes értelmezése szükséges. Ha ugyanis a Bibliát megfelelően („szimbolikus”, nem pedig „allegorikus” módon)<sup>4</sup> olvassuk, akkor a bibliai történe-tekéből, amelyek szimbolikus viszonyban állnak az (angol) nemzet történelmével, ez utóbbira vonatkozó következtetéseket is levonhatunk.

Az angol irodalom először Indiában fonódott össze kifejezetten az angolság politikai ideológiájával (lásd erről EAGLESTONE 2010). A Kelet-indiai Társaság-ban 1835-ben bevezetik az angol oktatási törvényt, melynek eredményeképpen az angol lesz az oktatás hivatalos nyelve, és az angol irodalom is kötelező tárgy lesz. Ennek oka az, hogy amikor az angol gyarmatosítók „civilizálni” akarták az őslakosokat (a magát „civilizatorikus missziónak” feltüntető gyarmatosítás sötét oldalát mutatja meg Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című kisregénye), akkor elő-ször megpróbálták őket keresztény hitre téríteni; ám ez a próbálkozás kudarcba fulladt. Gazdasági gyarmatosítás azonban nem jöhet létre intellektuális gyarma-tosítás nélkül: az angoloknak szükségük volt rá, hogy az indiaiak is higgyenek az angol civilizáció felsőbbrendűségében, hogy ők is angolok akarjanak lenni (és hogy ez soha ne sikerüljön nekik). Mivel a hittérítés kudarcba fulladt, végül arra a belátásra jutottak, hogy a civilizatorikus küldetést akkor is teljesíthetik, ha az indiai iskolások angol irodalmat olvasnak angolul; ugyanis így sajátíthatják el a leghatékonyabban az angolsághoz szükséges viselkedési szokásokat. Angliában azonban az angol irodalom mint diszciplína megjelenése még váratott magára, az angol irodalmat mint „irodalmi értékükért” vizsgált válogatott szépirodalmi mű-vek sorát még nem oktatták az egyetemeken.

A 19. század második felében Matthew Arnold elsősorban a kultúrát tekintet-te a nemzeti felemelkedés eszközének; szerinte a kultúra feladata, hogy Angliát megmentse az anarchiától (innen művének címe: *Culture and Anarchy*, melyben az „és” kötőszó helyett a „vagy”-nak kellene szerepelnie). Arnold a kultúra meg-váltó erejét elsősorban az ipari forradalom hatásaival (a politikai szempontból

<sup>4</sup> „A jelenkor nyomorúsága, hogy nem ismer átmenetet a metaforikus és a szó szerinti között. A hitet vagy halott betűbe temeti, vagy a mechanikus megértés áleredménye bitorolja el nevét és becsületét, mely az önhittség vakságában összekeveri a szimbólumot az allegóriával. Az allegória ugyanis nem más, mint elvont fogalmak képi nyelvre fordítása, s e képi nyelv se több, mint az érzéki tárgyak elvont megragadása. [...] A szimbólumot ellenben az jellemzi, hogy az egyedien áttetszik a különös, a különösön az általános, az általánoson pedig az egyetemes. S mindenekfölött, hogy az időbelin s az időbeliben áttetszik az örökkévaló. A szimbólum »részesül a valóságból, melyet felfog-hatóvá tesz; s miközben az egészet hirdeti, élő részeként jelenik meg az egységnek, melyet képvisel.” (COLERIDGE 2003, 198–199).

„veszélyesnek” számító szegények számának növekedése), az utilitáriánus és pénzközpontú gondolkodás térnyerésével, valamint a vallásos hit megingása nyomán fenyegető anarchiával szemben tétélezte, ám kultúrán egyelőre nem a műalkotások összességét, hanem inkább a műélvezetet és a kritikát értette. Ahogy *A kritika jelenlegi funkciója* [The Function of Criticism at the Present Time, 1865] című művében fogalmaz: „a kritika [és nem pedig a művészet!] érdek nélküli [disinterested] kísérlet arra, hogy megtudjuk és propagáljuk mindazt, ami a legjobb, amit valaha is tudtak vagy gondoltak a világon” (ARNOLD 1895, 32). A kritika pedig nem más, mint maga a kultúra, hiszen Arnold magát a kultúrát is a „tökéletesség tanulmányozása”-ként definiálja.

Bár Arnold kifejezetten az irodalomkritikát tekinti a nemzeti felemelkedés eszközeként, az angol egyetemeken egészen a 19. század végéig nem adnak angol irodalomból diplomát, mert úgy gondolják, az angol irodalom mint irodalom(kritikai) tanulmányozása nem tudományos tevékenység. 1894-ben azonban megtört a jég, és Oxfordban megalapították az első angol irodalom tanszéket, ezt követte Cambridge 1912-ben (SARBU 2008, 13). Az angol irodalom mint egyetemi diszciplína és az angol irodalmi kánon mint ún. irodalmi „tradíció” végül csak az első világháború után vált elismertté. A háborút követően az a meggyőződés, hogy magas kultúra nélkül Anglia borzalmas káoszba fog merülni, a (konzervatív) értelmiség jó részét Matthew Arnold követőjévé tette: T. S. Eliot már angol irodalmi „hagyományt” említ *Tradition and the Individual Talent* című esszéjében (ELIOT 1919), 1922-ben pedig Lord George Gordon, az Oxfordi Egyetem irodalomprofesszora egyik beszédében így fogalmaz: „Anglia beteg, és az angol irodalomnak kell megmentenie. Mivel az egyház [...] megbukott, és a társadalom gyógyulása lassú, az angol irodalomnak ma hármas funkciója van: azt hiszem, még mindig gyönyörködtetnie és tanítania kell, de mindenekelőtt meg kell mentenie lelkeinket, és be kell gyógyítania az állam sebeit” (idézi EAGLETON 2010, 20).

## Bibliográfia

- ADDISON, Joseph (2007), A képzelőerő gyönyörei, ford. GÁRDOS Bálint, *Jelenkor*, 2007, 50. évf. 11. sz., 1184–1209.
- ANDERSON, Benedict (1983), *Imagined Communities*, London, Verso.
- ARNOLD, Matthew (1869), *Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism*, Smith, Elder.
- ARNOLD, Matthew (1895), *The Function of Criticism at the Present Time*, in *The Function of Criticism at the Present Time by Matthew Arnold and an Essay on Style by Walter Pater*, London, Macmillan.
- BATE, Jonathan (2010), *English Literature: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

- BURGESS, Miranda (2009), *Nationalism in Romantic Britain and Ireland: Culture, Politics, and the Global*, in John KLANCHER (szerk.), *A Concise Companion to the Romantic Age*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- BURKE, Edmund (1990), *Töprengések a francia forradalomról*, ford. KONTLER László, Budapest, Atlantisz.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1995), *Biographia Literaria*, szerk. James ENGELL–W. Jackson BATE, 2 vols. Vol. 7 of *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, Princeton, Princeton University Press.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2003), *Az államférfi kézikönyve*, ford. TIMÁR Andrea, in PÉTER Ágnes (szerk.), *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, Budapest, Kijarat Kiadó.
- COLLEY, Linda (1992), *Britons: Forging the Nation 1707–1837*, Ithaca, Yale University Press.
- CRAWFORD, Robert (2000), *Devolving English Literature*, 2nd edition, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- EAGLESTONE, Robert (2010), *Doing English*, London, Routledge.
- EAGLETON, Terry (1993), *Literary Theory: An Introduction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- GÁRDOS Bálint (2013), *Thomas Warton, Az Erzsébet-kor és az angol irodalomtörténet-írás kezdetei*, in GÁRDOS Bálint–KÁLLAY Géza–VINCE Máté (szerk.), *A Shakespeare-kritika kezdetei*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- HABERMAS, Jürgen (1993), *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, ford. ENDREFFY Zoltán–GLAVINA Zsuzsa, Budapest, Osiris.
- KRAMNICK, Jonathan Brody (1999), *Making the English Canon: Print Capitalism and the Cultural Past 1700–1770*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PATEY, Douglas Lane (1988), The Eighteenth Century Invents the Canon, *Modern Language Studies*, 18, 17–37.
- ROSS, Trevor (1998), *The Making of the English Literary Canon: From the Middle Ages to the Late Eighteenth Century*, Toronto, McGill–Queens University Press.
- RUTTKAY Veronika (2013), *A skót felvilágosodás irodalomkritikusa: Samuel Richardson*, in GÁRDOS Bálint–KÁLLAY Géza–VINCE Máté (szerk.), *A Shakespeare-kritika kezdetei*, Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- SARBU Aladár (2008), *The Study of Literature*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- TERRY, Richard (2001), *Poetry and the Making of the English Literary Past, 1660–1781*, Oxford, Oxford University Press.
- TOMALIN, Marcus (2013), French Poets and British Reviewers, 1817–1830, *Romanticism*, 19.1, 57–76.

REICHMANN ANGELIKA

---

## Prózapoétika

Joseph Conrad

Joseph Conrad (1857–1924) írói hitvallását hagyományosan az impresszionizmus, illetve a pesszimizmus (nihilizmus) címszavaival jellemzik, amelyekhez gyakran társul a végső igazság(ok) léte iránti mélységes szkepszis gondolata. E megközelítés érhető tetten többek között annak a négy történetnek az elbeszélésmódjában, amelyeket a Conrad által létrehozott legemlékezetesebb narrátor, Marlow kapitány személye fon laza egységbe, s amelyek ugyanakkor nagyjából felölelik a conradi életpálya legmagasabb művészi színvonalú szakaszát, az 1897 és 1911 közötti időszakot (SARBU1974,76–205). Megírásuk sorrendjében: a Marlow kapitányt először felvonultató *Youth* [Ifjúság, 1898] című elbeszélésben, a *Heart of Darkness* [A sötétség mélyén, 1899] című kisregényben, valamint a *Lord Jim* (1900) és a *Chance* [Véletlen, 1913] regényszövegeiben.

Conrad modernista írásmódjának kulcsfogalmait a szerző kritikai és szépirodalmi alkotásai együttesen rajzolják körül. Az előbbiek néhány kortárs (például Henry James és a Dosztojevszkijjel élesen szembeállított Turgenyev [CONRAD 1923, 11–19,45–8]) esszéisztikus méltatására, a regényekhez-elbeszélésekhez írt előszókra, valamint a Conrad levelezésében szórványosan megjelenő kritikai megjegyzésekre korlátozódnak. Conrad impresszionistaként történő elkönyvelésének alapszövege a *The Nigger of the 'Narcissus'*-hoz [A Narcissus négere, 1897] írt előszó (MILLER 1966, 26–27), amely az irodalmi mű hatásmechanizmusának kulcsaként az érzéki benyomások keltését jelöli meg:

[Az irodalomnak...] a festészethez, a zenéhez, mindenféle művészethez hasonlatosnak kell lennie: a lelkialkat [temperament] egy fajtájának varázslatos vonzerejével kell hatnia számtalan más típusú lelkialkatra, hogy nehezen megragadható és ellenállhatatlan hatalma által a mulandó eseményeket igazi jelentésükkel [true meaning] ruházza fel, és létrehozza az adott hely és idő erkölcsi és érzelmi légkörét. Ahhoz, hogy e vonzerő valóban hatással bírjon, érzéki benyomásnak [an impression conveyed through the senses] kell lennie. Ezért mindenféle művészet elsősorban az érzékekre hat, s amikor a művészi szándék írott szóban fejeződik ki, szintén kénytelen az érzékekre hatni, ha leghőbb vágya, hogy elérje az érzelmi viszonzó válasz titokzatos forrásvidékét. (CONRAD 1985, 12; ford. tőlem – R. A.)



Conrad kritikai meglátásainak elemzői ugyanakkor szinte egyöntetűen hívják fel a figyelmet arra, hogy a szerző szépirodalmi művei autentikusabb képet rajzolnak róla, mint egyéb írásai. Ez utóbbiakban ugyanis – például Edward Said véleménye szerint – Conrad következetesen egy nagyközönség előtt vállalható közéleti szerepet épít fel önmaga számára (SAID 1966, 12–28; INGRAM 1986, 10). Ezzel is magyarázható, hogy például Hillis Miller Conrad szépirodalmi és nem szépirodalmi műveit mintegy összefüggő szövegkomplexumként olvassa, az impresszionizmus fogalmához a nihilizmust (MILLER 1966, 5–7) és a pesszimizmust társítva (18), Conradot a nyelv iránt végletesen bizalmatlan (36–9), az igazságot csak impresszionista felvillanásokként elképzelni képes íróként, valódi modernista szerzőként mutatva be (19). Olvasatában Conrad számára a szó, az írás funkciója a jelenségek mögött rejlő sötétség, káosz valódi természetének pillanatnyi felfedése, s jellegzetes módon e gondolat legszebb összefoglalásaként *A sötétség mélyén* gyakran idézett részletét említi Miller is (MILLER 1966, 36–9):

De Marlow nem volt tipikus hajós [...], és számára egy esemény jelentése [the meaning of an episode] nem belül rejtőzött, miként a mag, hanem kívül, mintegy beburkolta a mesét, amely csupán megvilágította a jelentést, mint izzó fény a ködfátyolt [brought it out only as a glow brings out a haze], ahogyan néha a hold kísérteties ragyogása láthatóvá teszi ködszerű fényudvarát. (CONRAD 1979c, 274.)<sup>1</sup>

Miller gondolatvezetése többek között azt is sugallja, hogy az e szöveghely által megidézett jelenségek – a történetmondás alaphelyzete, Marlow kapitány mint elbeszélő, valamint az általa elmondott történetek sajátosságai – a conradi életművet meghatározó írói attitűd emblematisz leképeződései. A történeten kezdve: e részletben a névtelen elbeszélő Marlow meséjét, amelynek mélyebb értelme mintegy a szövegen *kívül* helyezkedik el, élesen szembeállítja általában a tengerész-történetekkel, amelyek tapasztalata szerint csupán diónyi magértelmet, vélhetően egyszerű, végső, lezárt jelentést hordoznak *belsejükben*. Ezzel a szóképnek, a jelölő és a jelölt kapcsolatának olyan értelmezését sejteti, amely teljes egészében egybevág Edward Saidnak Conrad levelezése alapján az igazság, az eszme és a kép összefüggéseiről levont következtetéseivel. Said olvasatában Conrad számára az igazság „sötét, baljóslatú, tovatűnő árny, amelynek nincs képe [*image*]”. Magyarázatképpen igazság, eszme és kép kapcsolatát ciklikus, örök ismétlődés-képpen körvonalazza, amely egy elkerülhetetlenül hamis (ön)azonosság-tudattól (igazság) annak egyúttal a szelfet is tükröző képpé és eszmévé történő merevedéséig, majd e képnek a világra történő narcisztikus kivetítéséig (igazság) ível (SAID 1966, 137–138). Said nyomán a kép, azaz a történet nem magértelemként hordozza az

<sup>1</sup>Vámosi Pál fordítását az angol eredeti (CONRAD 1994a, 8) alapján a szögletes zárójeles kifejezés esetében pontosítottam, a műfordítás igénye nélkül – R.A.

igazságot – az éppen akkor tárul fel, amikor kép nem létezik –, hanem, mint arra *A sötétség mélyén* névtelen elbeszélője rámutat, izzó ragyogásként csupán tűnékeny, holdudvarszerű és minden tekintetben „kísérteties” jelentést idéz fel. Ez azonban – Miller olvasatához visszatérve – fényével csak még inkább megvilágítja és láthatóvá teszi azt a feneketlen, kaotikus mélységet és sötétséget, ami az igazság, és amivel az egyén számára a szembenézés végzetes (MILLER 1966, 38).

Ez persze nem jelenti az igazság, azaz a megismerhető és megérthető világ és koherens énkép utáni mégoly nosztalgikus vágy eltűnését – épp ellenkezőleg. Erről tanúskodik többek között a történetmondás e négy művet jellemző alaphelyzete: mindegyik keretes elbeszélés, amely részben vagy teljes egészében Marlow mint szereplő szóbeli, a keretben megjelenő fiktív közönség előtti történetmondásának narratív szituációjára épül. Ez a regény műfajának születésétől jól ismert, ugyanakkor sokkal archaikusabb történetmondást megidéző elbeszéléstechnikai megoldás hagyományosan a tárgyilagosság, hitelesség benyomásának keltését szolgálja (STAPE 1996, 68): az *Ifjúság* kivételével mellékszereplőként megjelenő Marlow felszíni olvasatban kívülálló szemtanúként jelenik meg, aki több esetben szinte szorgos nyomozóként gyűjtögeti az első kézből származó információkat azokról az eseményekről, amelyeknek nem volt tanúja. Apró részletekbe menő alaposága, szakszerűsége, látszólag nyitott és megértő álláspontja (GREANEY 2002, 57–58) mind-mind a megértés utáni vágy és a megérthetőségbe vetett hit irányába mutatnak. Akkor is, ha önnön ifjú tengerészletének még kételyek nélkül megélt romantikus hősiességére emlékezik vissza (*Ifjúság*), vagy éppen ezen ártatlanság elvesztésére a gyarmatbirodalom Kurtzban megtestesülő rettenetének látán (*A sötétség mélyén*), ha részben újraéledő ifjonti romantikus önmagának szét-hullásához és önmegsemmisítéséhez asszisztál egyszerre iszonyodó és együttérző távol-közeli apafiguraként a *Lord Jim*ben, vagy ha egy kilátástalan helyzetben vergődő nő sorsát és lelkét próbálja megérteni (*Véletlen*). Történetmondásának célja egyszerre a trauma feldolgozása és a rejtély megértése, megértetése közönségével, amit az egyszerre látást és értést jelentő *see* ige makacsul visszatérő, ötszöri ismétlése jelez például *A sötétség mélyén*ben: „El tudják őt [Kurtzot] képzelni [*see*]? Értik [*see*] a történetet? Látnak [*see*] bármit is? [...]”<sup>2</sup> Persze maguk, barátaim, többet látnak [*see*] ebben, mint én akkor. Mert maguk engem is látnak [*see*], akit ismernek...” (CONRAD 1979c, 310–311; CONRAD 1994a, 39). Az utolsó két mondat egyúttal felfedi a narratív szituáció által sugallt másik típusú látszólagos optimizmust is: az elbeszélő jelenléte mintegy szavatolni látszik az elmondott történet hitelességét, igazságát és értelmét (SAID 1966, 132). Ez Michael Greaney meglátása szerint a referenciális jelentést hordozó nyelv álmával együtt felvillantja egy, a történetmondót, fiktív közönségét és remélhetőleg a fiktív közönséggel azono-

<sup>2</sup> E szöveghelyen megváltoztattam Vámosi Pál fordítását: „Látnak benne [a történetben] bármi érdekeset?” Vö.: „Do you see anything?”

suló olvasókat is magában foglaló, kölcsönös megértésen és egyetértésen alapuló „beszédközösség” (GREANEY 2002, 11–26) „nyelvi utópiájának” vízióját (2).

A hallgatóság és Marlow ábrázolása, az utóbbi alakja és (ön)kommentárjai azonban *A sötétség mélyéntől* kezdve éppen ezzel ellentétes irányban hatnak, egyre inkább szertefoszlatva a történeteinek elmondhatóságába, megérthetőségébe vetett hitet és bármiféle végső igazság léte iránt táplált reményt. Marlow látást és megértést egyenértékűvé tevő makacs reménykedése például a kerettörténet névtelen elbeszélőjének rákövetkező ironikus hatású kommentárjával együtt olvasva sokkal inkább tűnik kétségbeesettnek: „Közben annyira besötétedett, hogy mi, a hallgatók alig láttuk egymást. Marlow már hosszú ideje, távolabb ülven tőlünk, csupán hang volt számunkra. [...] A többiek akár alhattak is, [...]. Figyeltem, [...] ez az elbeszélés a folyó nehéz éjszakai levegőjében szinte emberi ajkak nélkül formálód[ott]...” (CONRAD 1979c, 311). Nem egy Conrad-értelmező mutat rá, hogy ezen a ponton Marlow a szövegben szinte mindvégig csupán a sötétből feltörő testetlen hangként megjelenített Kurtzhoz válik hasonlónak (BERTHOUD 1978, 54; BROOKS 1984, 238–263) – ahhoz a démoni és örült alakhoz, akinek a szájából minden szólhat, csak éppen az igazság hangja nem. Peter Brooks pedig nem másban, mint Marlow „olvashatatlan [kongói] jelentés”-ében jelöli meg irodalomtörténetileg azt a valódi modernista fordulatot, amelynek eredményeképpen eltűnnek az epikai művek végeről a rejtélyeket felfedő, a történ(e)teket visszamenőleg megmagyarázó, értelemmel felruházó „elsődleges elbeszélések” (261). *A sötétség mélyénben* ez az elsődleges narratíva Kurtz elbeszélése lenne – a gyarmati helyzet traumatikus tapasztalatának hatására széthulló személyiség története –, amelyről csak annyi tudható, hogy elhangzott, és hogy Marlow a tanúja volt: „Ó, igen, többet is hallottam a kellesténél. [*Oh, yes, I heard more than enough.*][...Kurtz] Alig volt több hangnál. Hallgattam [...] a hangot – más hangokat – [...], e napoknak emléke itt kóvályog körülöttem, megfoghatatlanul, mint valami roppant locsogás elhaló rezdülése, [...] tökéletesen értelmetlen” (CONRAD 1979c, 344; CONRAD 1994a, 69).<sup>3</sup> E ponton már nem tudható, hogy Kurtz története valóban értelmetlen, vagy csupán Marlow számára értelmezhetetlen és így újramondhatatlan, hiszen a kongói utazás, a Kurtzcal és egyúttal önnön sötétebb énjével való találkozás okozta testi és talán lelki betegség prizmáján át tekint reá. Kurtz történetének helyére csupán a halálos ágyán mondott enigmatikus szavai kerülnek – „Borzalom! Borzalom! [*The horror! The horror!*]” (379) –, alig-alig leplezve a hiányzó végső magyarázat űrjét.

Ami a *Lord Jimet* illeti, a címszereplő történetének megértése iránti igény a tárgyilagosságra való törekvés széleskörű apparátusának felvonultatásához és a korábbiaknál jóval bonyolultabb elbeszélés-szerkezethez vezet: mindhiába, tehet-

<sup>3</sup> Vámosi Pál fordításában „túlságosan is sokat hallgattam Kurtz beszédét” szerepel e szöveghe-lyen, amely indokolatlanul leszűkíti a konkrét tárgy nélküli angol mondat jelentését, ezért módosítottam – R.A.

nénk hozzá. Az ötödik fejezetben megszemélyesített elbeszélőként belépő Marlow a látszólag sülyedő *Patna* fedélzetén elkövetett végső és megbocsáthatatlan tengerészbűnnek – a nyolcszáz kiszolgáltatót utas magára hagyásának – a hivatalos eljárás és tárgyalás procedúrája során megfogalmazott, számára értelmezhetetlen és elfogadhatatlan változatát próbálja felülírni. Eszerint ugyanis az egyetlen bűnös – mert egyetlen jelenlévő vádlott – a hajó fiatal, ártatlan kinézetű, szégyentől gyötört másodtisztje, Jim.

Egyrészt azonban a tárgyaláson jelenlévő Marlow a történet felütésétől fogva ambivalens érzelmekkel viseltetik a fiatalember iránt, ami a későbbiekben az epikus distancia – az elbeszélőnek az elbeszélte történethez viszonyított távolsága – tekintetében finom hullámzásokat eredményez. Marlow ugyan a szóbeli történetmondás spontaneitásának irodalmi leképezéseként az időrend teljes felrúgásával, előreugrások és visszapillantások kacskaringós ösvényeit bejárva a *Patna* többi, visszataszító tisztjének bemutatásával és a tárgyalást vezető Brierly összeomlásával, későbbi öngyilkosságával domborítja ki Jim első pillantásra vonzó normalitását, mégis fokozatosan érzékelteti e látszat csalóka jellegét is:

Tetszett nekem [Jim]: ismerem az effajtát; jó helyről jön, közülünk való. [...] csak mert külsőre annyira megfelel annak a jó, buta típusnak, amelyet szívesen látunk, ha az élet útjain elkísér, s amelyet még nem zavartak össze az értelem szeszélyei és, mondjuk így, az idegek eltévelyedése. [...] Erre a Jimre első látásra rábíztam volna a fedélzetet, és nyugodtan álomra hajtottam volna a fejemet – de isten a tanúm, hogy baj lett volna a dologból. (CONRAD 1983, 242–244.)

Ugyanez az ambivalencia testesül meg a Conradra jellemző „késleltetett dekódolás” [*delayed decoding*] (LOTHE 1989, 30–31) impresszionista technikájának iskolapéldájában: Jim története tulajdonképpen a sárga kutya Marlow által ördögiként [*diabolical*] értelmezett közbeavatkozásával kezdődik – „ugye Önök sem hinnék, hogy egy rühes bennszülött korcsot [*tyke*] csak úgy hagynak embereket felbuktatni a bíróság teraszán?” (CONRAD 1983, 233)<sup>4</sup> –, amelynek szó szerinti

<sup>4</sup> Az angol szöveghely hangsúlyai lényegesen eltérnek a magyar változattól [*you would not think a mangy, native tyke would be allowed... , would you?*, CONRAD 1994b, 31], ezért módosítottam Örkény István fordítását. Egyrészt a visszakérdezéssel megerősített „would not” kimondottan azt sugallja, hogy a hallgatóság ne higgyen a felvetett lehetőségben, szemben a „ki hitte volna” változattal. Másrészt a kétely a megengedés aktusára vonatkozik, amelynek a nemcsak kutyát, hanem embert is jelentő pejoratív felhangú „tyke” a szenvedő – és nem cselekvő – alanya. A meg nem nevezett cselekvő lehet a bíróság személyzete, de még inkább a szöveggörnyezetben megidézett ördög, aki Marlow elmondása szerint fondorlatos módon hozza őt össze mindenféle, őt bizalmukba fogadó emberekkel. Ki tudja, talán a kutya nem is egyszerűen a gonosz „engedélyével”, sokkal inkább annak közbeavatkozásával került Marlow útjába a *Faustot* is megidéző jelenetben?

értelmére csak majd két fejezettel később derül fény, figuratív jelentése viszont mindvégig ott lebeg Marlow és Jim története felett. Azért a sárga kutya ugyanis az egész eseménysor felidézője, mert a hozzá kapcsolódó félreértés – Jim azt hiszi, hogy Marlow kapitány „nyomorult korcs”-nak (268) titulálta – sodorja bele Marlow-t Jim történetébe. Az ördög által előidézett botlás azonban több jelentéssel is bírhat: vonatkozhat a gyarmati szituációban – ne feledjük, a kutya sárga és bennszülött – többször is látványosan kudarcot valló, elbukó Jimre és az általa megtestesített európai civilizációra vagy a szóképek szintjén valóban a „nyomorult korcs” sorsára jutó Jim történetén akarata ellenére fennakadó, annak elmondásával kudarcot valló Marlow kapitányra.

Másrészt ugyanis hiába a rengeteg szemtanútól összegyűjtött történet, ha ezek végső soron nem mozdulhatnak el az anekdota vagy éppen a pletyka horizontjáról (GREANEY 2002, 81–83), s a több nézőpontból történő ábrázolás a tárgyilagosság benyomása helyett végleg elbizonytalanítja az olvasót (STAPE 1996, 68). A sokszor megkérdőjelezhető szavahihetőségű tanúk – a *Patna* delirium tremensben szenvedő tisztje, a Brierly kapitányhoz érzelmileg mélységesen kötődő első tiszt, a szakszerű, ám éppen ezért némileg talán korlátolt francia kapitány stb.– történetei annak a Marlow kapitánynak a tudatán szűrődnek keresztül, aki narrátorként bizony egyre nyilvánvalóbban kétféle elfogultság között ingadozik: az emberi és tengerésznormák sugallta kérlelhetetlen elítélés és a „közülünk való”, önnön fiatalabb énjét felidéző Jim iránti atyai szeretet között. A *Lord Jim* így elbeszélői technikáján – a Marlow által vallott látványos történetmondói kudarcon – keresztül mintegy performatívan színre viszi egyik legfontosabb témáját, a koherens személyiség illuzórikus voltának leleplezését (STAPE 1996, 64–76).

A fenti irányvonalak mentén válik még bonyolultabbá a *Véletlen* elbeszéléstechnikája, amely egyben a regény kritikailag vitatott státusának kulcsa is a conradi életműben. Bár meglepő módon e könnyed olvasmánynak korántsem mondható szöveg hozta meg a szerző számára az oly régen várt népszerűséget (SARBU 1974, 210), elemzői szinte egyöntetűen vetik a szemére, hogy témájához képest túl bonyolult a történetmondás szerkezete (GREANEY 2002, 109). Már a probléma ilyen jellegű felvetése is megérne egy közelebbi gender szempontú elemzést. A lekicsinylő bírálat alapjául ugyanis az szolgál, hogy – a conradi életműben kivételes módon – női főszereplő (Flora de Barral) és szerelmi téma áll a középpontban, s ebből következően Marlow és Conrad számára egyaránt valóban nagy kihívást jelent a hibrid történetészövés. Mint Greaney rámutat, a Henry James-regényekbe illő hősnő és a tipikusan conradi hős rossz (mert elhibázott alapokról induló) házasságának nyomon követése maga után vonja két hasonlóképpen nehezen összeegyeztethető műfaji hagyomány nem kevésbé problematikus összekapcsolását a regényben (GREANEY 2002, 101–102). Míg maga a narratíva happy enddel zárul, a „rossz házasság” megítélése erősen megosztja a kritikusokat: a „jelentéktelen” szerelmi témához képest tűnik túlbonyolítottnak a többszörösen keretezett, Marlow mellett egy névte-

len elbeszélőt, illetve Powell kapitányt is történetmondóként szerepeltető mű, amely visszatekintések és előreugrások, akár többszörösen közvetített narratívák bonyolult rendszerével nehezíti meg olvasója számára a történet kihámozását. Az ezzel kapcsolatos álláspontok széles spektrumát példázza egyrészt Said, aki Conrad elbeszélés–kezelésének „virtuóz csúcspontjaként” emlegeti a *Véletlent* (SAID 1974, 125), vagy Bényei Tamás, aki a „tudás perspektivikusságá”-nak és „közvetítettségé”-nek felismertetésében (BÉNYEI 2008, 27) azonosítja a regény legizgalmasabb aspektusát, másrészt Jakob Lothe, aki egyenesen a modernista elbeszéléstechnikai kísérletezés kudarcának [*narrative failure*] (LOTHE 1989, 21–45) tartja Conrad e művét. A Marlow-narratívák kontextusában ez a fajta összetettség azt az elvárást ébreszti, hogy a szövevényes történetmondás mögött a Kurtz vagy Jim által képviselt rejtélyhez hasonló volumenű megfejthetetlen személyiség álljon (GREANEY 2002, 107) – és Flora de Barral sokak számára elbukik e teszten, azon egyszerű oknál fogva, hogy nő, története pedig szerelmi narratíva.

Példaértékű lehet azonban e ponton a többször idézett Greaney olvasata, aki rámutat, hogy a probléma Marlow-nak a korábbiakhoz képest némileg megváltozott elbeszélői szerepében gyökerezik. A *Véletlenben* ugyanis a korábban csak szórványosan felbukkanó nőgyűlölő megjegyzései uralkodó szerepet töltenek be, és ezáltal meg is határozzák az általa elmondott történethez való viszonyát – az attól való markánsan ironikus, sokszor fájoan gunyoros távolságtartását. Számátlan vitriolos megjegyzése közül ízelítőként álljon itt az a női nem elleni általános kirohanása, amely Mrs. Fyne – Marlow meggyőződése szerint Florába is átplántált – feminista nézeteinek apropóján hangzik el:

Ami a becsületet illeti, ahogy ön is tudja, ez a nagyszerű középkori örökség sohasem került a nők birtokába. Nem lett az övék. És mivel általános elvként leszögezhető, hogy a nők mindent megszereznek, amit akarnak, arra kell következtetni, hogy ezt nem igényelték. Ráadásul híjával vannak a tisztességnek [*decency*] is. Úgy értem, hogy a férfiakra jellemző tisztességnek. Idegen tőlük a megfontoltság is, a súlyos és racionális megfontoltság, amely nemünk dicsősége. Ha megvolna bennük, akkor olyan szenvedélyt csinálnának belőle, hogy a saját anyja (mármint a megfontoltság anyja) sem ismerne rá. A bölcsesség náluk izgalom és mámor kérdése, mint minden más világi [*sublunary*] lelemény. „Szenzáció [*Sensation*] mindenáron”, ez a titkos jelszavuk. Nem elég nekik minden erény, az összes bűnt is ki akarják sajátítani. És miért? Mert az ilyen teljességben hatalom van – az a mámor, amely számukra a legfontosabb... (CONRAD 2008, 80–81; CONRAD 1914, 65.)<sup>5</sup>

<sup>5</sup>Tótfalusi István fordítását minimális mértékben megváltoztattam, elsősorban a szögletes zárójelben beszűrt eredeti változatban rejlő kétértelműségek (*decency*) és alig leplezett klisék – a nő mint a holddal (*sublunary*) asszociált, teljes mértékben testi, érzéki (*sensation*) lény stb. – érzékeltetésére – R.A.



E tirádát persze mindjárt helyére is teszi a névtelen elbeszélő reakciója: „És elvárja, hogy mindezzel egyetértsek?” (81). Noha ez a dialogikus viszony nem változtat a tényen, hogy Flora történetének Marlow nyilvánvalóan elfogult olvasatát adja – például a lány eltűnését és keresését feltételezett öngyilkossági kísérletének idején kezdettől fogva „bohózatként” (72) kommentálja –, Greaney meglátása szerint alkalmas arra, hogy Marlow megbízhatatlan elbeszélői státusát tudatosítsa az olvasóban (GREANEY 2002, 100), s ezáltal értékítéleteit, nézőpontját kritika tárgyává tegye. Ennél is fontosabb talán, hogy Marlow magabiztos, szentenciózus stílusa egyben a patriarchális alapokon nyugvó viktoriánus realista irodalom mindentudó elbeszélőjének hangját (110–111), illetve a patriarchális diskurzus egészét (103) is megidézi. Nemcsak arról van szó tehát, hogy Marlow patriarchális beszédmódja teljességgel alkalmatlannak bizonyul a női lélek rejtelseinek felfedésére – ennyiben a regény tényleg az „elbeszélés kudarca” –, hanem arról is, hogy a névtelen elbeszélő és Powell beszédmódjával ütközve a viktoriánus regényhagyománnyal és általában a patriarchális diskurzus egészével egyetemben kritika tárgyává is válik. Ugyanezt a kritikai attitűdöt képezi le az elbeszéléstechnikája, amely a fenti okokból végső soron ismét csak az elbeszélés tárgyának megismerhetetlenségét tételezi.

A Marlow-narratívák elbeszélő szituációja és elbeszéléstechnikája mintegy summáját adja tehát annak a fájó ellentmondásnak, amely Conrad prózájában az emberi léthelyzet megértésének kényszerítő vágya és reménye, valamint a századfordulón végképp letűnni látszó végső válaszok ténye között feszül. Egyrészt az *Iffúság*ban megalapozott séma – egyre halványabban bár, de – felidézi a szóbeli történetmondás során az elbeszélő jelenlétén alapuló hitelesség és a közönséggel közös nyelven alapuló megértés utópisztikus reményét. Ehhez társul a szemtanúk történeteinek beemelése a tárgyilagosság, az objektív igazság fellelésének igénye. Másrészt viszont a több nézőpont éppen hogy megállíthatatlan elbizonytalanodáshoz vezet, amelyhez nem kis mértékben hozzájárul Marlow alakjának változása, egyre inkább távolságtartást generáló narratív fogásként (LOTHE 1996, 166–170) való lelepleződése. E történetekben Conrad elbeszéléstechnikája olyan, a viktoriánus kort meghatározó és annak ethoszát tápláló műfajokat forgat fel radikálisan, mint a nevelődési és a kalandregény, hogy a modernista próza szkeptikus és tudatos technikai kísérletezés által körülírt álláspontjáról gondolja őket újra. A Marlow-történetekből kiindulva válik még látványosabbá a Conrad más, több nézőpontból elbeszélte történeteinek mélyén rejlő bizonytalanság és szkepszis. Talán elegendő megemlíteni Decoud leveleit és Mitchell kapitány megállíthatatlan szóáradatát a *Nostrómban* (1904), vagy az *Under Western Eyes* [Nyugati szemmel, 1911] oroszul tudó angolnyelv-tanár elbeszélőjét, aki részben a főszereplő Razu-mov orosz nyelvű naplóját tolmácsolja, miközben bevallottan nem érti az orosz lelket – már ha van ilyen. A Marlow-narratívák a conradi történetmondás egyik

alapvető sajátosságát világítják meg, amelyhez nem feltétlenül van szükség a keres szerkezet és szóbeli elbeszélést utánzó narratív szituáció következetes, az egész művet felölelő végigvételére.

## Bibliográfia

- BÉNYEI Tamás (2008), A mindentudás kockázatai, *Élet és Irodalom*, LIII/49, 2008. december 5., 27.
- BERTHOUD, Jacques (1978), *Joseph Conrad. The Major Phase*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BROOKS, Peter (1984), *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, MA–London, Harvard University Press.
- CONRAD, Joseph (1914), *Chance. A Tale in Two Parts* (1913), Garden City (New York), Doubleday, Page, *Internet Archive*, <https://archive.org/details/chanceataleintw00conr-goog>, 2016. július 1.
- CONRAD, Joseph (1923), *Notes on Life and Letters* (1921), Garden City (New York), Doubleday, Page, *Internet Archive*, <https://archive.org/details/notesonlifelette00conr>, 2016. július 1.
- CONRAD, Joseph (1971), *Under Western Eyes* (1911), Harmondsworth, Penguin.
- CONRAD, Joseph (1979a), *Iffúság*, ford. VÁMOSI Pál, in *A haladás előőrse. Kisregények és elbeszélések*, ford. BALABÁN Péter–MÉSZÁROS Klára–VÁMOSI Pál, Budapest, Európa, 223–268.
- CONRAD, Joseph (1979b), *A Narcissus négere*, ford. VÁMOSI Pál, in *A haladás előőrse. Kisregények és elbeszélések*, ford. BALABÁN Péter–MÉSZÁROS Klára–VÁMOSI Pál, Budapest, Európa, 5–188.
- CONRAD, Joseph (1979c), *A sötétség mélyén*, ford. VÁMOSI Pál, in *A haladás előőrse. Kisregények és elbeszélések*, ford. BALABÁN Péter–MÉSZÁROS Klára–VÁMOSI Pál, Budapest, Európa, 269–392.
- CONRAD, Joseph (1983), *Lord Jim*, ford. ÖRKÉNY István, in *Almayer légvára. Lord Jim*, ford. ÖRKÉNY István–VÁMOSI Pál, Budapest, Európa, 201–606.
- CONRAD, Joseph (1985), Preface to *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897), in *The Nigger of the 'Narcissus'. Typhoon and Other Stories*, Harmondsworth, Penguin, 11–14.
- CONRAD, Joseph (1994a), *Heart of Darkness* (1899), London, Penguin.
- CONRAD, Joseph (1994b), *Lord Jim* (1900), London, Penguin.
- CONRAD, Joseph (1994c), *Nostramo* (1904), London, Penguin.
- CONRAD, Joseph (1997), *Youth. A Narrative* (1898), in *Selected Short Stories*, Ware, Wordsworth, 69–94.
- CONRAD, Joseph (2008), *Véletlen*, ford. TÓTFALUSI István, Budapest, Európa.
- GREANEY, Michael (2002), *Conrad, Language and Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.
- INGRAM, Allan (1986), *Introduction*, in Joseph CONRAD–Allan INGRAM (szerk.), *Selected Literary Criticism and The Shadow-Line*, London, Methuen, 1–23.

- LOTHE, Jakob (1989), *Conrad's Narrative Method*, Oxford, Clarendon.
- LOTHE, Jakob (1996), *Conradian Narrative*, in J. H. STAPE (szerk.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 160–178.
- MILLER, Joseph Hillis (1966), *Poets of Reality*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press.
- SAID, Edward W. (1966), *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press.
- SAID, Edward W. (1974), Conrad: The Presentation of Narrative, *NOVEL: A Forum on Fiction*, 7.2, Winter 1974, 116–32.
- SARBU Aladár (1974), *Joseph Conrad világa*, Budapest, Európa Könyvkiadó.
- STAPE, J. H. (1996), *Lord Jim*, in J. H. STAPE (szerk.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 63–80.

BALAJTHY ÁGNES

---

## Térkép nélkül

Utazási irodalom a két világháború között

„Travel is the most private of pleasures” [„Az utazás gyönyöre a legbensőségesebb”, ford. tőlem – B. Á.] – hirdeti Vita Sackville-West 1926-os teheráni útirajzának elhíresült kezdőmondata (SACKVILLE-WEST 1926, 9). Az utazás örömforrásként való megnevezése jól jellemzi azt az érárt, melyet egyrészt a brit gyarmatbirodalom kiteljesedésével, más tekintetben a globalizáció reflektált tapasztalattá válásával írhatunk le (CARR 2002, 71–73), és amelyben a technológiai fejlődés a távolságok legyűrésének korábban elképzelhetetlen sebességét és kényelmét tette lehetővé. Az idézet tükrözi az útirajz szubjektivizálódását is: az egyre inkább az önéletrajzírás kódjai szerint szerveződő utazási irodalom és a magasirodalmi műfajok között ekkorra végleg elmosódik a (persze korábban sem stabil) választóvonal. A körülbelül 1890 és 1940 (CARR 2002, 71) közé tehető időszak végén keletkezett szövegek különösen izgalmas belátásokat tartogatnak: Paul Fussell *Abroad* című könyvében a két világháború közötti periódust nevezi az utazás – és ezzel együtt az utazási irodalom – aranykorának (FUSSELL 1982, 210).

Az aranykornak természetesen megvoltak a maga előzményei: Barbara Korte nyomán itt három jelenséget érdemes kiemelni (KORTE 2000, 82–126). Először is, a viktoriánus Nagy-Britanniában afféle nemzeti hősként tartották számon a földgolyó még érintetlen területeinek meghódítására (Fekete-Afrika, Antarktisz) vállalkozó expedíciók résztvevőit. A távolból hazatérő felfedezők és misszionáriusok (Richard Burton, David Livingstone, Henry Morton Stanley) könyv formában kiadott beszámolóit a kor legnépszerűbb bestsellerei közé tartoztak. A művek sikerének kulcsa a kalandregényekét idéző cselekményszövegszerűségben és a brit felfedezők heroikus bátorságának hangsúlyozásában rejlett; nem véletlen, hogy ezeket a műveket erősen átítatta a gyarmatosítás ideológiája. A hosszú 19. század másik fontos fejleménye az, hogy a turizmus bevett gyakorlattá vált, hiszen a Thomas Cook-féle szervezett utazásoknak köszönhetően a brit középosztály egyre szélesebb rétegei számára vált lehetővé egy-egy Velencét, Rómát vagy akár a Szentföldet megcélzó hosszabb kirándulás. A turistaszerep elkerülhetetlenségére az éra legkiválóbb szépiroái is reflektálnak: izgalmas e tekintetben összevetni Charles Dickens 1842-es *American Notes*-át [Amerikai jegyzetek] és Anthony Trollope

épp húsz évvel később kiadott *North America* [Észak-Amerika] című útirajzát. Fontos itt megjegyeznünk, hogy az utazási irodalom közegén belül – valószínűleg épp a hagyományos műfaji hierarchiában elfoglalt alacsony pozíciója miatt – a női szerzők kifejezetten hamar teret nyerhettek. A korszak olyan híres női utazói, mint Isabella Bird és Mary Kingsley, komoly tudományos eredményeket értek el, miközben úti beszámolóik remekül tükrözik szuverén, a társadalmi konvenciókkal szakító látásmódjukat. Míg azonban a viktoriánus „utazásszövegekről” többnyire elmondható, hogy a szórakoztatáson túl továbbra is igyekeztek praktikus vagy tudományos értékkel bíró információkat közvetíteni, addig a modernista útirajzok már a „par excellence”, önmagáért való utazás tapasztalatát helyezték előtérbe.

Fussell fentebb idézett, *Abroad* című kötete – habár többen bírálták eurocentrizmusa, illetve elitista turizmuskritikája miatt – az első és máig legszínvonalasabb munkák egyike, melyek önértékű irodalmi szöveggént tekintettek az utazási regényekre. A szerző afféle szoros motívumelemzést végezve vizsgálja az egyes műveket és a köztük létesülő kapcsolódásokat, így tárva fel a korszak utazásról szóló irodalmi diskurzusának legjellegzetesebb mintázatait: az új testkultusszal együtt járó napimádatot, a zsidó-keresztény kultúrkör Másikjaként értett „primitív” iránti vonzódást, az idegenség áterotizált megközelítésmódját. Ő is rámutat arra, hogy a két világháború közötti időszak számos alkotója (Auden, Isherwood, D. H. Lawrence, Norman Douglas, Graham Greene) töltötte életének jelentős részét külföldön. A világháború traumájának angliai utóhatásai, így a gazdasági megszorítások, az intellektuális horizont beszűkülése, a nonkonformista életstílusokat elvető társadalmi normák újbóli felerősödése mind-mind hozzájárultak az elvándorlás vágyához. (Az utazási láz megnövekedése egy szélesebb horizontból nyilván összefüggésbe hozható a személyiség válságának és a nyugati civilizáció „alkonyának” a húszas-harmincas évek irodalmi és bölcséleti diskurzusát meghatározó problémakörével is.) Valószínűleg hasonló tényezők álltak az útirajzok kifejezetten nagy méreteket öltő népszerűségének hátterében, ami anyagilag is érdekelttette az időszak első vonalbeli szerzőit úti élményeik megírásában. Fontos látnunk azt is, hogy az ismeretterjesztés funkcióját ekkorra egyre inkább a film, a rádió és a fotográfia veszi át, az új földrajzi információkat pedig tudományos források közlik. A „szépirodalmi útirajz” ezzel szemben nem pusztán informál, hanem a médiumában rejlő lehetőségeket kiaknázva az idegenség érzékelésének működésére kérdez rá (MICHEL 1990, 255).

A más kultúrák felé forduló szövegek vizsgálata előtt ki kell térnünk arra, hogy a harmincas években a 17–18. századi eredetű „home tour” gyakorlata is újraéled: a háború utáni válságtól szenvedő Anglia gazdasági és társadalmi viszonyainak felmérésére vállalkozik az utazó J. B. Priestley *English Journey* [Angliai utazás, 1935] és George Orwell *The Road to Wigan Pier* [A wigan móló, 1937] című könyvében. A *The Road...* az északi iparterületek éhbérért dolgozó vagy éppen munkanélküli bányászainak életkörülményeit vizsgálja. Orwell arról számol be,

hogy milyen tapasztalatokra tett szert a Mandalay-tól Wiganig tartó „hosszú úton”, úgy, hogy afféle részt vevő megfigyelést végezve mindig munkások között szállt meg. A könyv második részét egy, a szocializmusról szóló esszé teszi ki, az első rész számos pontján pedig a korabeli statisztikai adatokat kommentáló szociológiai elemző szólama válik uralkodóvá, a kitérők, a megvilágító erejű hasonlatok, a nyomor ábrázolásának nyelvi nehézségeire tett reflexiók a szöveget azonban a jelen horizontjából is izgalmas olvasmánnyá teszik. A *The Road...* esztétikai hatása legfőképp azonban az utazásdiskurzusra való rájátszásból fakad: az implicit olvasót magához hasonlóan középosztálybelinek tételezve az elbeszélő mindvégig a földrajzi, illetve kulturális távolság metaforáival érzékelteti a munkásosztály áthidalhatatlan idegenségét. „Different universes” („különböző világok”, ORWELL 2001, 35), „strange country” („különös vidék”, ORWELL 2001, 117) – ezek a jelzős szerkezetek egy radikálisan más, mind konkrét, mind szociális értelemben láthatatlan, föld alatti világként jelenítik meg Lancashire és Yorkshire bányáit. Orwell valóban Malinowski etnográfusához hasonlóan próbál belehelyezkedni a megfigyelték nézőpontjába, az ő mindennapjaikból kiindulva keresi a választ olyan triviálisnak tűnő kérdésekre, hogy miért nem tiszták soha teljesen a bányászok, és miért isznak még a legszegényebb családok is rengeteg teát. A *The Road...* azáltal fordítja ki az utazás romantikus eredetű mítoszát, hogy kiderül: a *travelling* (‘utazás’) főnév a helyiek szóhasználatában azt a borzalmas utat jelöli, melyet a szénbányásznak a munkaidő lejárta után az aknából a felszínig kell csúszva-mászva megtennie.

A kor utazási irodalmában, főként annak populáris regiszterén belül mégis azok a művek vannak jelentős túlsúlyban, amelyek kifejezetten egzotikus helyszíneket mutatnak be: a szórakoztató vonal legnépszerűbb darabjának minden bizonnyal Peter Fleming *Brazilian Adventure* [Brazíliai kaland] című 1933-as regénye számított. Fleming később ázsiai útleírásaival is nagy sikert aratott: védjegye a Wodehouse-regényekre emlékeztető humor és karikatúrisztikus karakterformálás, amely már csak parodisztikus formában idézi a Stanley típusú viktoriánus felfedező fensőbbégtudattal áthatott, önfelnagyító retorikával élő beszámolóit. Az az expedíció, mellyel Fleming Brazíliába indult, hogy felkutassa az amazóniai őserdő egyik feltérképezetlen részén eltűnt Fawcett ezredest, a rossz szervezés miatt eleve kudarcra ítéltetett, és ezt a ténnyt a szerző az út krónikásaként már az első oldalakon elismeri, sőt nyomatékosítja. A heroizáló önábrázolás elutasítása a póznélküliség, az „őszinteség” megnyilvánulásaként nyeri el a befogadó szimpátiáját, és Fleming alakja így éppen az elbeszélés stiláris könnyedségének, illetve az elbeszélő szerzőfigura vidám nemtörődömségének köszönhetően formálódik meg valódi kalandregényhősként.

Mindeközben azt is megfigyelhetjük, hogy a korszak utazási irodalmának számos darabja kifejezetten magasirodalmi szövegalakító eljárásokat működtet innovatív módon; a műfaj (vagy inkább műfajcsoport) „emancipációja” azzal (is)



függ össze, hogy szövegei maguk is bevonódtak az elbeszélő próza modernista átalakulásának folyamatába. Fussell úgy emeli a *The Road to Oxiana*t [Út Oxianába] a saját maga által felállított kánon csúcsára, hogy az *Ulyssessel* és az *Átokföldjével* állítja párhuzamba. A szerzőt, Robert Byront a nyugati megfigyelő számára addig jobbára hozzáférhetetlen iszlám építészet csábította az akkori Afganisztán és Perzsia területére. A tíz hónapos barangolás történetét megörökítő monumentális beszámolót diskurzív kevertsége, töredezettsége, anekdotikus elbeszélést, egyenesen idézett dialógusokat és minieszéket vegyítő, kollázszerű szerkesztésmódja valóban rokoníthatóvá teszi a klasszikus modernizmus emblematikus szövegeivel. A mű keletkezését egy érdekes mediális körülmény befolyásolta: mivel a fényképezés a legtöbb helyen tiltva volt, és Byron rajzokat sem készíthetett, hiszen sok mecsetet csak helyinek álcázva közelíthetett meg, az építészeti kincsekről szerzett vizuális információk közlését csak a nyelv médiumába való átfordításuk tette számára lehetővé (DUFF 2005, 94–95). Ennek az átfordításnak a problematikuságára a leíró szövegrészek maguk is utalnak, a jelmezöltés gyakorta visszatérő motívuma pedig az utazó identitásának fluiditását sugalmazza. Mindezen túl a könyv egyfajta radikális konzervativizmus jegyében bírálja a modern tudományos expedíciók praktikumorientáltságát, utazás és olvasás elválaszthatatlansága mellett törve lándzsát: Byron érvelése szerint a legfontosabb úti felszerelés csakis a könyv lehet.

Azt a meglátást, miszerint az „irodalmi utazás” fogalma már-már „tautologikus” (FUSSELL 1982, 212), Norman Douglas *Alone* [Egyedül, 1921] című műve is alátámasztja, melyben az auktoriális elbeszélő egy 1868-as skót útirajzot olvasva és egyúttal szó szerint a megboldogult Craufurd Tait Ramage nyomában haladva gyalogol végig a háború süjtött Olaszország déli régióin. Douglas könyvével (akárcsak az 1915-ös *Old Calabria*val) a Wordsworth nyomán népszerűvé váló „walking tour” hagyományát folytatja, de az asszociatív, impresszionisztikus szerveződésű szövegben a bejárt útvonalak ismertetéséhez képest megnő a szerepe az önéletrajzi emlékek előszámlálásának és az olasz mentalitásra tett játékos-ironikus megjegyzéseknek.

D. H. Lawrence *Twilight in Italy* [Itáliai alkonyat, 1916] és a *Sea and Sardinia* [A tenger és Szardínia, 1921] című könyvei is azt példázzák, hogy a Grand Tour fő végállomásának számító Itália a 20. századi eleji angol utazóra is delejes hatást gyakorol. Lawrence utazásszövegeinek vannak bizonyos jól körülírható vonásai: ilyen az idegenség megjelenítésének kultúrmorfológiai toposzokhoz való igazodása, a jelen és az ősi múlt összevetésében megfogalmazódó civilizációkritika és egy, a *Rossz közérzet a kultúrában* lapjairól ismerős, freudiánus ihletettséggű vágyakozás egy „természetesebb” állapot iránt. A *Sea and Sardinia* azonban azzal fordítja ki a témaválasztásából fakadó előzetes várakozásokat, hogy Anglia és Itália szembeállítása helyett az Olaszországot színekdochikusan jelölő Szicília ellenpontjaként lépteti elő Szardíniát. Azaz a mű elején a főszereplő-elbeszélő és párja

azért hagyja maga mögött Szicíliát, mert a lakóinak „lágyságával”, „túlfinomultságával” azonosított, azaz igencsak ismerős klisék szerint ábrázolt Itáliához képest az időtlennek, történelmen és civilizáción kívülinek tekintett sziget az „emberi” egy jóval eredendőbb minőségének ígérését hordozza. A *Sea and Sardinia* angol írója tehát az „európai civilizáció Másikjának” (ROBERTS 2004, 32) felkutatására indul, és jellemző módon mindig előzetes előfeltevéseinek megfelelően értelmezi a látottakat – a szardíniai útitársak viselkedése a hajón már Szardínia esszenciális másságát példázza számára akkor is, amikor a szigetet egyébként még meg sem pillantotta. Az első immár érzékszervi, vizuális benyomások – a part kopársága, sárga, meztelen sziklái – is a korábbi elképzélések felől válnak számára jelentéssé: az elbeszélő én tekintete a tájba vetíti ki azt, amit Szardínia múltjáról, kulturális klímájáról tudni vél. Ez az ábrázolási stratégia nyilvánul meg abban is, hogy az elbeszélői nyelvhasználat a földrajzi környezetet és lakóit ugyanazokkal a jelzőkkel („soft” [puha], „hard” [kemény], „uncivilised” [civilizálatlan]) illeti, a köztük fennálló metonimikus viszonyt egy metaforikus dimenzióval is kiegészítve – ezáltal azt sejtetve, hogy ugyanabból az anyagból vannak. A szardíniaiak egyébként is mintegy materiális voltukban válnak a megfigyelés tárgyává: az introspekció elkerülését a könyv gondolatmenete szerint az teszi indokolttá, hogy a személyiség szárdokra is jellemző archaikus képletét eleve az „öntudatlanság”, vagyis az önreflexió hiánya határozza meg. Az idegenség nemi kódoltsága szembevetődő a könyvben: míg Szicília feminin jellege miatt kárhoyzatható, addig Szardíniát kétségbevonhatatlan maszkulinitása teszi vonzóvá. A sziget ősinek vélt világa az utazót saját pszichéjének felszín alatti terrénumaiba is visszavezeti, legalábbis erre utal elbeszélése akkor, amikor egy-egy benyomást a freudi kísérteties (*unheimlich*) fogalmát felidézve rögzíti. A *Sea and Sardinia* jelentésképződésére mégsem jellemző az az egyneműség és ideologikus irányítotttság, amely a későbbi *Mornings in Mexico* [Mexikói reggelek, 1927] olvasását már nagyon megnehezíti. A mű gyakran kitér az utazás eseményszerűségére, kiszámíthatatlan voltára, a mozgás önmagáért való örömére, melyet nyelvileg is színre visz. „Comes over one an absolute necessity to move” [„Végigfut az emberen az érzés, hogy mozdulnia kell”, ford. tölem – B. Á.] – a nyelvtani szabályokat felrúgva, egy mozgást jelentő igével így indul a regény első mondata (LAWRENCE 1997, 7). Az efféle szintaktikai megoldásokhoz társul a mozaikos, életképekkel és dialógusokkal egyaránt operáló szerkesztésmód, az elbeszélő én és elbeszélői távlatának különbségéből fakadó, helyenként humoros hatást keltő feszültség, a közvetlen megszólalást imitáló, aposztrofikus fordulatokkal, gyakori modális váltásokkal élő narráció. A szöveg ráadásul bizonyos pontokon aláássa a főszereplő-elbeszélő deklarált önértelmezését és Szardíniáról alkotott képét. Egyrészt ironikus fényt vet rá a saját magatartása és az általa a szárdokban fellelt férfieszmény között észlelhető különbség: a férfi sehová sem mozdul a felesége nélkül, sőt igencsak feminin viselkedési kódokat megidézve képes beszámolni a háztartási apróságokról és lelkesedni egy „csodálatos karfiol”

látán – lásd a Lawrence-próza legjobb pillanatait idéző, fantasztikus leírást Cagliari piacairól (LAWRENCE 1997, 70–72). Másrészt a gondosan felállított Szardínia–Szicília-dichotómia is összeomlik a regény végén, egy Palermóban megtekintett marionett-előadás kvázi-jelenidőben való elbeszélésével. A játék komoly és férfias, nyoma sincs benne a szicíliaiaknak tulajdonított korábbi lágyságnak: a könyv utolsó sorait a „generous, hot southernblood” [„nagylelkű, forró, déli vér”, ford. tőlem – B. Á.; LAWRENCE, 1997, 213] iránti lelkesültség hatja át.

A pszichoanalízis személyiségfelfogása, „primitív” kultúrákról vallott nézetei és a *Rossz közérzet...* civilizációkritikája különösen erős hatást gyakorolt a kor kiemelkedő író-utazói közül Graham Greene-re. 1936-os műve, a *Journey without Maps* [Utazás térkép nélkül] annak az egy hónapnak a történetét örökíti meg, melynek során a Sierra Leonéba való érkezés után kis csapatával sikerült behatolnia Libéria belsejébe: a később világhíróvá avasult Greene-nek ez volt az első Európán kívüli úti célja. A főszereplő-elbeszélő a könyvben is beszámol saját tapasztalatlanságáról és a libériai állam fehérek iránti ellenszenvéről, a rá leselkedő veszély hangsúlyozása azonban itt nem jár együtt a kalandregényekre jellemző karakterformálással. Írásában sokkal inkább arról tesz tanúságot, hogy vállalkozásának szerencsés végkimenetele a véletlenül és – ahogy azt többször hangsúlyozza – a szolgálatában álló feketék segítőkészségén múltott. A könyvben egy olyan afrikai utazó perspektívája képződik meg, akinek rálátása van a gyarmatbirodalmi terjeszkedés pusztító következményeire és az európai kulturális fölény viszonylagosságára. Sőt a *Journey...* már kifejezetten büntudatként jeleníti meg azt a kényelmetlen érzést, mely a romlást hozó civilizáció képviselőjeként, illetve a fillérékért hordszékeket, no meg azt cipelő bennszülötteket bérlő úrként fogja el a fehér idelátogatót. A címben szereplő „térképnélküliség” képzelet szerint értendő, hiszen a harmincas évek bezárkózó Libériájáról valóban nem állt sok térképészeti információ a külvilág rendelkezésére, az utazó önreprezentációját azonban mégsem a földrajzi felfedezők szerepkörét megidéző mozzanatok hatják át; helyett egy egyéni kvalitásaitól független, megérzések, spekulációk, egymásnak ellentmondó híradások alapján való tájékozódási képesség lassú elsajátításáról számol be. Greene könyvében a nyugat-afrikai bennszülöttek a civilizált emberénél archaikusabb lelki működést testesítenek meg. Habár – pont ebből az eszenczializáló megközelítésből fakadóan – az elbeszélő szövegében kimutathatóak a feketék idegenségének rögzítését, tárgyiasítását megcélzó stratégiák, egy, a jóindulat hermeneutikájával élő olvasat mégis inkább az irántuk érzett erős szimpátiát, a megértésükre tett kísérleteket regisztrálja, és azt, hogy a fehér főszereplő a típusokba való besoroláson túl igyekszik individuumokként megismerni kísérőit. Nagyon jellemző viszont a mű kultúraszemléletére az a korszakban elterjedt válságregorika, mely a kulturális keveredést mindig értékvesztésként, torzulásként kezeli: a part menti városok közege hibriditásánál fogva taszítóbbnak minősül, mint a kietlen vadon eldugott falvai.

A szöveg felkínálja a térképen nem rögzíthető belső utazás interpretációs alakzatát is: a főhős rögzült szokásainak, kényelemérzetének, igényeinek elvesztésével párhuzamosan egyre közelebb jut személyiségének mélyrétegeihez, ráébred élni akarására. Ahogy a zárlat nyíltan is kifejti, Afrika azokat a tudattalan erőket metaforizálja, melyeket a szubjektum valójában mindig is magában hordozott. Hogy a mű értelmezési lehetőségei mégsem szűkíthetők le egy ilyen rövidre zárt allegorizációra, az többek között annak köszönhető, hogy az epifanikus pillanatok színlényül szolgáló nyugat-afrikai vadon a könyvben távolról sem emlékeztet a korszak népszerű, romantizált Afrika-képére (lásd például a Tarzan-regények és -filmek díszleteit), inkább – ahogy azt Valentine Cunningham is kifejti – *A sötétség mélyén* világát idézi meg (CUNNINGHAM 1989, 409). Kerülve az egzotizáló és/vagy esztétizáló megközelítésmódot, a libériai erdőség rendkívül monoton, tájként is nehezen megkonstruálható, kísérteties fenoménként tárul fel a szövegben, melynek fenyegető idegensége nem számolódik fel a benne megtett mérföldek során. Érdekes az is, hogy az utazó fizikai állapota, illetve az undor tapasztalata talán a korszak egyetlen hasonló művében sem kerül ennyire előtérbe: a patkányok jelenlététől görcsbe ránduló fehér test kiszolgáltatottságára, fertőzéseknek való kitettségére, gyengélkedésére tett reflexiókból egy alternatív, az utazás elbeszélő által megállapított példaértékével nem mindig összesimítható történet rajzolódik ki.

A válságba jutott európaiság alternatívájának kereséseként leírható utazás elbeszélése már politikai ideológiákkal terhelt Rebecca West *Black Lamb and Grey Falcon* [Fekete bárány és sötét sólyom, 1941] című monumentális terjedelmű opusában. West az akkori Jugoszláviát járta be férjével, és az úti eseményekről íródó beszámolóját gyakran megszakítják azok a szövegrészek, melyekben a balkáni politikai helyzetet és annak történelmi hátterét ismerteti délszláv nézőpontból: a horvátokat eszményítő *Zagreb II* című fejezetben Jellasics például hőssé válik, Kossuth pedig nacionalista diktátorrá. Az archetipikus vonásokkal felruházott, paraszti társadalmának (vélt) osztálynélkülisége miatt is idealizált szlávság természetes őseréjét kikezdő hatalom a „civilizációnál” viszont már jóval konkrétabb formát ölt. West könyvében Németország fenyegető árnya vetődik rá mindenre – még a horvát asszonyok germán hatást mutató hímzésére is.

Az a modern útleírást meghatározó (és annak legitimitását egyúttal mindig meg is kérdőjelező) tapasztalat, miszerint nemcsak a saját, de immár a másik kultúra is válságba került (PFISTER 1999, 469), a műfaji önreflexió felerősödését eredményezi W. H. Auden és Louis MacNeice közösen írott, *Letters from Iceland* [Levelek Izlandról] című 1937-es, kevert műfajú könyvében. A három hónapos izlandi kaland elbeszélésének nehézségeit Auden szólama azzal magyarázza, hogy az utazási regényt a visszatérő cselekményelemek ismétlődése elkerülhetetlenül monotonná, azaz unalmassá teszi. Az ilyen módon műfaji sajátosságnak tekintett *unalom* ellenszereként a mű az elbeszélés lehetséges módjaival folytatott játékot jelöli ki, mely a legkülönfélébb diskurzusok, szövegtípusok és szövegalakító

eljárások imitációjára, esetenként paródiájára nyújt lehetőséget. Ennek megfelelően a könyvben megtalálhatóak a *light verse* tradícióját tudatosan felelevenítő episztolák, melyeknek a címzettje Lord Byron, továbbá prózában írt levelek Erika Mann-nak, valamint kátészerű, kérdés-felelet struktúrában íródó ismertető a szigetéről és egy verses végrendelet is.

Az utazók Izland iránti vonzalmának forrásai közt elsősorban az ősi sagákat emeli ki a könyv, mely helyenként szintén operál a megrontó civilizáció modernista toposzával: hangsúlyos benne az a megfigyelés, miszerint az archaikus germán-kelta kultúrától eltávolodó városi középosztály tagjainak mentalitását már itt is a „közönségesség” határozza meg. A primitív-modern szembeállítás alapján a világlátás azonban nem határozza meg teljes egészében a mű jelentésszerveződését, sőt a tiszta, érintetlen eredet iránti vágyakozást az idelátogató náci turisták Izland-rajongásában erősen ki is karikírozza a szöveg. A *Letters from Iceland* mégis azt feltételezi, hogy Izland rokonságba léptethető Angliával, ennek azonban nem a germán származástudat, hanem az a megfigyelés képezi az alapját, hogy a földrajzi izoláltság tapasztalata egyfajta közös horizontot biztosít a két szigetország lakói számára. Az idelátogatás éppen ezért teremthet az otthoni élet górcső alá vételére is alkalmat: a könyvben legalább annyi szó esik a brit társadalomban bekövetkezett változásokról, mint az izlandiak szociális viszonyairól. Másrészt az egyik levél arra utal, hogy Nagy-Britannia tulajdonképpen már elvesztette szigetjellegét, hiszen lakóinak saját testéhez fűződő viszonya is átalakult a „naposabb klímát” feltételező kontinentális divatáramlatok hatására; azaz a szociokulturális tényezők – a napozás, a szabadtéri testgyakorlás, a kirándulás praxisainak népszerűvé válása – erősebbnek bizonyultak az éghajlat hatalmánál. A földrajzi környezet jelentőségének leértékelődésére nem ez az egyetlen példa a könyvben: az Auden-féle szövegrészek beszélője úgy jelöli ki a természettel szemben az embert a művészet valódi tárgyaként (habár ez a kijelentés sem nélkülöz egyfajta, saját deklaratív voltán ironizáló hangoltságot), hogy azt a Wordsworthtól eredeztethető romantikus természetvallás bírálatával köti össze. Mindez azért kelt meghökentető hatást, mert Izland sajátosságát legtöbb ábrázolója éppen a vulkánokkal és gleccserekkel szabdalta tájban látja, melyet a viktoriánus művészek (például az 1871-ben odalátogató William Morris) a természeti fenséges közegeként fedeztek fel maguknak (WIENS 1996, 14). A *Letters from Iceland* érvelése szerint az unalom nemcsak az utazási regények olvasásának, hanem magának az utazásnak is meghatározó tapasztalati rétegét alkotja, és az izlandi kirándulás esetében épp a természeti látnivalók elképesztő mennyisége kelt monotóniaérzetet: „One waterfall is extraordinary like the other.” [„Az egyik vízesés pont ugyanolyan, mint a másik”, ford. tőlem – B. Á.; AUDEN–MACNEICE 1985, 135.] Ezek a megjegyzések az esztétizáló természetdiskurzust kfigurázó komikus effektusként működnek a szövegben; mindeközben a tájleírás kívánalmát a turisztikai kiadványokra áthárító elbeszélői gesztusok mintha az érzékelésben beálló, éppen a táj megemészthe-



tetlen másságából fakadó deficitjeleként is olvashatóak lennének. A wordsworthi hagyománnyal való szembehelyezkedés mindenestre az utazói szerepkör deheroizálásával és az utazás által a szubjektumra gyakorolt hatás relativizálásával is együtt jár a műben. „No great happenings at all” [„Semmi nagyszerű dolog”, ford. tőlem – B. Á.; AUDEN–MACNEICE 1985, 252], foglalja össze az epilógus azt, hogy mi (nem) történt a két útítárrsal. A *Letters from Iceland* azonban anélkül demitizál egy elsősorban mítoszairól ismert földet, hogy bármiféle tragikus veszteségérzetet sugározná.

A világ töredezettségének tapasztalatával összekapcsolható irónia és öngúny (BLANTON 1997, 22), a félreértések által vezérelt kommunikáció és az ebből fakadó helyzetkomikum kerül előtérbe Evelyn Waugh utazásszövegeiben is. Waugh számos útirajza (*Remote People, Ninety-Two Days, The Holy Places*) közül az első és talán legsikerültebb a *Labels* [Címkék], mely, ahogy a cím is sugalmazza, kizárólag olyan helyeket mutat be, amelyek fel vannak „címkézve”, azaz jól ismert turisztikai úti célnak számítanak. Az elbeszélő a „címkék” dekonstruálását, az ismerősségérzet felszámolását, a klisék kiforgatását célozza meg. Az Etna feletti színpompás napkelte leírásának groteszk csattanója például így hangzik: „Nothing I have ever seen in Art or Nature was quite so revolting”. [„Sem a Természetben, sem a Művészetben nem láttam még semmit, ami ennyire visszataszító lett volna”, ford. tőlem – B. Á.; WAUGH 1974, 169.] A földközi-tengeri hajóutat így nem a látnivalók, hanem azok az embertípusok teszik szórakoztatóvá, akikkel a főszereplő a (tömeg)turizmus intézményrendszerének keretein belül kapcsolatba kerül. „Every Englishman abroad [...] likes to consider himself a traveller and not a tourist” [„Külföldön minden angol szereti magát utazóként és nem turistaként látni”, ford. tőlem – B. Á.; WAUGH 1974, 44] mutat rá a könyv ezen identitások szétválaszthatatlanságára: a *Labels* a múltba vágyódó, elitista utazásművésztikus normáit figurálja ki, kiállva a jóval komfortosabb turistalét örömei mellett.

Waugh 1945-ben már maga is a nosztalgiát árasztó *When the Going Was Good* [Mikor jó volt úton lenni] címmel ad ki egy válogatást korábbi útirajzaiból, melynek előszavában amellet érvel, hogy a szögesdrótok között sodródó menekültek korában értelmét veszti az irodalmi utazás. Fussell is hasonló konklúzióval zárja könyvét, Waugh viszont hozzáteszi, hogy két nemzedékkal később talán ismét nyílik tér ilyen vállalkozások számára, s jóslata igaznak bizonyult: a hetvenes-nyolcvanas évek időszaka azt hozza magával, amit Jan Borm szavaival nem is a brit utazási irodalom „újjáéledésének”, inkább „megújulásának” tekinthetünk (BORM 2007, 14). Patrick Leigh Fermor, aki tizennyolc éves korában végiggyalogolta Európát, 1986-ban adta ki visszaemlékezéseit. A *Between the Woods and the Water* [Erdők és vizek között] címet viselő második kötetben azt követhetjük nyomon, ahogy 1934-ben, a vándorcigányok, pásztorok és Trianon miatt lesújtott, mégis nagylelkű arisztokraták már-már mesebeli világaként megjelenített Magyarországon, illetve Erdélyben grófok és bárónők adják kézről kézre az angol



vendéget. Jonathan Raban a „home tour” új változatát teremti meg a *Coastingban* (1987), ahol a Thatcher-éra Angliájának partjai körül való hajózás azt a bonyolult identitásalakzatot metaforizálja, melyet a saját kulturális örökség iránti vonzás és taszítás egyaránt jellemez. A *The Road to Oxiana* új, 1981-es kiadásának előszavát az a Bruce Chatwin írta, akinek *In Patagonia* [Patagóniában] és *The Songlines* [*Álomösvény*] című utazási regényei az angol próza posztmodern fordulatához is köthetőek. „Never. Never. Never” [„Soha, soha, soha”, ford. tőlem – B. Á.] – gyászolják Lear királyt is megidéző szavai azt a Byron által megörökített világot, mely többé már soha nem hozható vissza (CHATWIN 1994, xx). Az az olvasó, aki végigkövette Chatwin utazóinak barangolását az ausztrál sivatagban és Patagónia nem létező szörnyetegei között, mégsem a szakadást, hanem egy irodalmi hagyomány elevenségét és folytonosságát érzékeli.

## Bibliográfia

- AUDEN, Wystan Hugh–MACNEICE, Louis (1985), *Letters from Iceland*, London–Boston, Faber and Faber.
- BLANTON, Casey (1997), *Travel Writing. The Self and the Other*, New York–London, Twayne Publishers, 1997.
- BORM, Jan (2007), „What Am I Doing Here”: Contemporary British Travel Writing From Revival to Renewal, *Literatura*, 49/5, 9–16.
- CARR, Helen (2002), *Modernism and Travel (1880–1940)*, in *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Peter HULME–Tim YOUNGS (szerk.), Cambridge, Cambridge University Press, 70–86.
- CHATWIN, Bruce (1994), *Introduction*, in Robert BYRON, *The Road to Oxiana*, London–Basingstoke, Pan Macmillan, xi–xx.
- CUNNINGHAM, Valentine (1989), *British Writers of the Thirties*, Oxford, Oxford University Press.
- DUFF, Sarah Emily (2005), „Writing on the face of architecture”. Travel and translation in Robert Byron’s *The Road to Oxiana*, *English Academy Review: Southern African Journal of English Studies*, XXII/1, 89–99.
- FUSSELL, Paul (1982), *Abroad. British Literary Traveling Between the Wars*, Oxford, Oxford University Press.
- KORTE, Barbara (2000), *English Travel Writing from Pilgrimiges to Postcolonial Explorations*, ford. Catherine MATTHIAS, Basingstoke–London–New York, Palgrave Macmillan.
- LAWRENCE, David Herbert, *Sea and Sardinia* (1997), Cambridge, Cambridge University Press.
- MICHEL, Willy (1990), *Modelle der Fremdwahrnehmung und Projektion im literarischen Reisebericht und im Roman der Gegenwart*, in Dietrich KRUSCHE–Alois WIERLACHER (szerk.), *Hermeneutik der Fremde*, München, Iudicium, 254–281.
- ORWELL, George (1989), *The Road to Wigan Pier*, Harmondsworth, Penguin.

- ORWELL, George (2001), *A wigan móló*, ford. LÁZÁR Péter, Budapest, Cartaphilus Kiadó.
- PFISTER, Manfred (1999), Robert Byron and the Modernisation of Travel Writing, *Poetica*, XXXI/3–4, 462–487.
- PRATT, Mary Louise (1992), *Imperial Eyes. Studies in Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge.
- ROBERTS, Neil (2004), *D. H. Lawrence, Travel and Cultural Difference*, Basingstoke–London–New York, Palgrave Macmillan.
- SACKVILLE-WEST, Vita (1926), *Passenger to Teheran*, London, Hogarth Press.
- WAUGH, Evelyn (1946), *When the Going Was Good*, Harmondsworth, Penguin.
- WAUGH, Evelyn (1974), *Labels. A Mediterranean Journal*, London, Duckworth.
- WIENS, Pamela Bracken (1996), Fire and Ice. Clashing Vision of Iceland in the Travel Narratives of Morris and Burton, *Journal of the William Morris Society*, XI/4, 12–18.

SZLUKOVÉNYI KATALIN

---

## Angol holokausztköltészet

When we went out of Germany  
carrying six million lives that was Jewish  
**history** but each child was one refugee  
we unlike the Egyptian slaves were  
exiled individually and each in  
desolation has created his own  
wilderness

(GERSHON: *The Children's Exodus*)

Amikor kivonultunk Németországból  
cipeltük a hatmillió életetamizsidó  
történelem de minden gyermek külön menekült  
nem úgy mint az egyiptomi rabszolgák  
minket egyesével száműztek és mindegyikünk  
elhagyatva teremtette meg saját  
sivatagát

(GERSHON: *A gyermekek kivonulása*)

A fenti versrészlet szerzője, Karen Gershon Németországban született Kaethe Löwenthal néven, és kamaszként került Angliába a Kindertransportprogram keretében. A programot a kristályéjszaka hatására indította a brit kormány a kontinentális Európa nácizmus által fenyegetett zsidó közösségeinek megsegítésére. 1938 decembere és 1940 májusa között körülbelül tízezer gyermeket sikerült az Egyesült Királyságba menekíteniük. Többségük itt is nőtt fel, mivel családjuk a holokauszt– vagy a kilencvenes évek közepe óta egyre elterjedtebb héber szóhasználat: a soa– áldozatául esett. Közös, mégis egyénenként igen eltérő történetükről Gershon több kötetnyi versében ad számot, illetve *We Came As Children: A Collective Autobiography* [Gyermekeként jöttünk: Közösségi önéletrajz] című gyűjteményben, amelyet számos sorstársa visszaemlékezéseiből szerkesztett.

Az Egyesült Királyságot Németország és szövetségesei sohasem szállták meg, tehát az itt élő zsidóság nem vált közvetlenül a holokauszt áldozatává. Azaz holokausztirodalmon a brit szerzők esetében elsősorban nem a haláltáborokból kiszabadult túlélők tanúságtételét értjük, ami történetileg a műfaj magjának tekinthető. Így azonban talán még világosabban látszanak az érintettség különböző fokozatai, valamint az egyetlen fogalom alá vont egyéni tragédiák és nézőpontok sokfélesége, amelyet a Gershontól vett idézet is hangsúlyoz. Bár Antony Rowland *Holocaust Poetry: Awkward Poetics in the Work of Sylvia Plath, Geoffrey Hill, Tony Harrison and Ted Hughes* [Holokausztköltészet: ügyetlen poétika Sylvia Plath, Geoffrey Hill, Tony Harrison és Ted Hughes műveiben] című könyvében meggyőzően érvel amellett, hogy fontos megkülönböztetni a holokausztot testközelből megtapasztalt szerzőket – a nemzetközi névsorban többek közt Radnóti Miklóst és Pilinszky Jánost is említi – és azokat a könyv alcímében felsorolt költőket, akiket a posztholokauszt-irodalomhoz sorol, mégis épp a fent említett nevek alapján nyilvánvaló, hogy az időbeli távolság csupán egy a téma megközelítését befolyásoló számos tényező közül. Hiszen egészen más pozícióból, más hangon szólal meg az elhurcolt Radnóti, mint a tragikus események szemtanúja, Pilinszky – ahogy a tömeggyilkosság elől kimenekített, ám családjukat elveszítő gyermekek helyzete is eltér azokétól a zsidó kortársaikétól, akik eleve az Egyesült Királyságban születtek, így legközelebbi hozzátartozóikat viszonylagos biztonságban tudhatták. Mindazonáltal a zsidó származású, angol nyelvű walesi költő, Dannie Abse szintén a kivédhetetlen érintettség élményének ad hangot például *White Balloon* [Fehér léggömb] című versében: „Dear Love, Auschwitz made me / More of a Jew than Moses did.” („Kedves Szerelmem, Auschwitz inkább tett / zsidóvá, mint Mózes.”) A magyar és részben zsidó származású, de már a II. világháború után született és kisgyermekként Angliába kerülő George Szirtes *The Budapest File* [A Budapest-akta] című kötetének némely darabjában a másodgenerációs túlélő hangja szólal meg. Vagyis az egyes művek holokauszt-szemponút olvasásakor az időbeli távolság mellett érdemes figyelembe venni a földrajzi távolságot, az áldozatokkal önként vagy kényszerűen vállalt sorsközösség szintjét, valamint azt is, hogy a holokauszt az adott szöveg központi témájaként, árnyaló kontextusként, avagy csupán egészen eltérő jelentéseket közvetítő poétikai eszközként szerepel.

Már a Kindertransporttal érkezett költők körén belül is nagy a változatosság. Lotte Kramer szintén Németországból indult a Kindertransport egyik menekültjeként. *Bilingual* [Kétnyelvű] című verse inkább az egyénre, mint a közösségre koncentrál, és a nyelvet meghatározó, ám ambivalens identitásképző tényezőként jeleníti meg, az eredetileg javarészt német anyanyelvű bevándorló zsidó gyermekek esetében ugyanis – ahogy arra Claire M. Tylee is rámutatott – a nyelv „külön feszültség forrása lett részben a holokauszt, részben pedig a németellenes előítéletek miatt, amelyekkel Nagy-Britanniában szembesültek” (TYLEE 624).

Myself, I'm unsure  
 In both languages. One, with mothering  
 Genes, at once close and foreign  
 After much unuse. Near in poetry.  
 The other, a constant love affair  
 Still unfulfilled, a warm  
 Shoulder to touch.

(KRAMER: *Bilingual*)

Ami engem illet, bizonytalan vagyok  
 mindkét nyelvben. Az egyik anyáskodó  
 génjei egyszerre közeli és távoliak,  
 olyrág nem használom őket. Csaknem mint a vers.  
 A másik állandó szerelmi viszony,  
 mégis beteljesületlen, meleg  
 váll, érintésemre vár.

(KRAMER: *Kétnyelvű*)

Kramer fájdalmas hangú költészetének ellenpontjaként olvashatók Gerda Mayer gyermekverseket imitálóan dallamos, ám ironikus távolságot teremtő szövegei, például a *The Agnostic's Prayer* [Az agnosztikus imája], amelyben a fekete humor látszólagos könnyedségén a holokausztirodalom jellegzetes toposzai – az emlék távolába vesző istenhit és a gyilkos indulatok örök fenyegetése – sejlenek át.

Thank you for your grace and your favour,  
 Though the memory's remote,  
 Keep my cat, keep my neighbour's,  
 Keep them from each other's throat.

Köszönök minden kegyet és áldást,  
 bár távol emlék ködébe vész,  
 óvd a cicáms a szomszéd cicáját,  
 ki ne kaparják egymás szemét.

A zsidó származású költőkön kívül számos, személyes történetében közvetlenül nem érintett angolszász szerző is jelentős művekkel járult hozzá az angol holokausztköltészethez. A kortárs W. H. Auden *Here War is Simple...* [Itt egyszerű a háború...] kezdetű szonettjében éppúgy az emberiség másik nagy háborús katalizmájával összekapcsolva utal a haláltáborokra, ahogy később Tony Harrison *The Shadow of Hiroshima* [Hiroshima árnyéka] című kötetében. Rendkívül ellent-

mondásos Sylvia Plath holokausztutalásainak fogadtatása: miközben az angol-szász költészet kontextusában különösen a feminista kritika kiemelkedő teljesítményként értékeli például a *Daddy* [Apu] és *Lady Lazarus* [Lázárasszony] című verseket, addig a holokausztköltészet felől nézve kifejezetten problémás a holokausztirodalom motívumkincsének többek szerint sekélyes, öncélú használata az egyéni fájdalom kifejezésére (ALEXANDER, 22). Ebből a szempontból érdekes adalék, hogy épp e két vers kiváló magyar fordítását a magyar holokausztköltészet egyik tekintélyes szerzője, Gergely Ágnes készítette, e gesztussal némiképp oldva a magyar olvasó számára a nemzetközi kritikában élesnek tűnő ellentétet.

### Bibliográfia

- ABSE, Dannie (1990), *White Balloon*, in *Remembrance of Crimes Past: Poems*, London, Hutchinson, 34.
- ALEXANDER, Jeffrey C. (2009), *The Social Construction of Moral Universals*, in Jeffrey C. ALEXANDER et al. (szerk.), *Remembering the Holocaust: A Debate*, Oxford, Oxford University Press, 3–104.
- AUDEN, W. H. (1939), *In Time of War XVI*, in *Journey to a War*, London, Faber and Faber.
- GERSHON, Karen (1966), *The Children's Exodus*, in *Selected Poems*, London, Gollancz.
- GERSHON, Karen (1966), *We Came As Children: A Collective Autobiography*, London, Gollancz.
- HARRISON, Tony (1995), *The Shadow of Hiroshima and Other Film/Poems*, London, Faber and Faber.
- ROWLAND, Antony (2005), *Holocaust Poetry: Awkward Poetics in the Work of Sylvia Plath, Geoffrey Hill, Tony Harrison and Ted Hughes*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- SZIRTES, George (2000), *The Budapest File*, London, Bloodaxe.
- KRAMER, Lotte, *Bilingual*, in *Poetry of the Kindertransport*, <http://voiceseducation.org/content/poetry-kindertransport>, 2015. november 13.
- MAYER, Gerda (1999), *The Agnostic's Prayer*, in *Bernini's Cat: New and Selected Poems*, North Shields, Iron Press, 38.
- PLATH, Sylvia (1965), *Daddy*, in *Ariel*, London, Faber and Faber, 49.
- PLATH, Sylvia (1965), *Lady Lazarus*, in *Ariel*, London, Faber and Faber, 5.
- PLATH, Sylvia (1990), *Apu*, ford. GERGELY Ágnes, in FERENCZ Győző (szerk.), *Amerikai költők antológiája*, Budapest, Európa, 828–830.
- PLATH, Sylvia (1990), *Lázárasszony*, ford. GERGELY Ágnes, in FERENCZ Győző (szerk.), *Amerikai költők antológiája*, Budapest, Európa, 824–827.
- TYLEE, Claire M. (2007), *British Holocaust Poetry: Songs of Experience*, in Tim KENDALL (szerk.), *The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry*, Oxford, Oxford University Press.

*A versrészleteket Szlukovényi Katalin fordította.*



KIRCHKNOPF ANDREA

## A kortárs történelmi regény

A neoviktoriánus irodalom

Ahogy a könyvesboltokban a krimik és életrajzi regények mellett a történelmi regényeknek szentelt külön szekció is bizonyítja, a 20. század végére a történelmi regény újfent népszerűvé vált. Ennek a nemzetközi jelenségnek legjelesebb hazai képviselői (Márton László, Rakovszky Zsuzsa, Darvasi László, Láng Zsolt és mások) jellemzően a 15–18. századot írják újra, míg Angliában legfőképpen a 19. század adaptációi terjedtek el. A viktoriánus témájú kortárs történelmi regények térhódítása nem független az irodalomtudomány kulturális fordulatától, pontosabban attól, hogy ennek a kulturális fordulatnak kitüntetett tárgya lett a viktoriánus kultúra, újabban pedig a korszakot megidéző prózairodalom is önálló kutatási tárggyá nőtte ki magát: a neoviktoriánus stúdiumoknak szentelt első konferencia 2007-ben volt az Exeteri Egyetemen. A jelenség lehetséges megnevezései között a nagyobb alműfaji kategóriákon belül (történelmi regény vagy a historiografikus metafikció) versenyben volt például a viktoriográfia (WOLFREYS 2001), a retro- (SHUTTLEWORTH 1998, 253–268), neo- (SHILLER 1997, 538–560) vagy posztviktoriánus (KUCICH–SADOFF 2000) regény. Végül, leginkább a közérthetősége miatt, a neoviktoriánus elnevezés került ki győztesen, hiszen ez jelzi a legpontosabban, hogy noha az elemzett művek fő vonatkoztatási pontja a viktoriánus kor, ehhez a korhoz képest mégis valami újat mutatnak fel. A neoviktorianizmus első meghatározásai szerint ebbe a kategóriába tartozik minden történelmi, historiográfiai vagy történelemfilozófiai témájú, a 19. századdal bármilyen narratív szinten párbeszédet létesítő fiktív szöveg (BORMANN 2002, 62). Időben és térben is megengedők ezek a definíciók: az időintervallumot nem kötik szorosan Viktória királynő uralkodásához, és földrajzilag sem kell az elemzett szövegeknek szorosan Nagy-Britanniához vagy a gyarmatbirodalomhoz kapcsolódnia (KOHLE 2008, Introduction 2). Ezek a tágabb értelemben vett meghatározások magukban foglalják az erre az időszakra nosztalgikusan visszatekintő, a populáris regiszterbe tartozó szövegeket is, Amanda Grange románcos Jane Austen-sorozatától a számos Sherlock Holmes-filmadaptációig.

Hogy jobban eligazodjanak ebben a sokféleségben, a terület kutatói gyakran tovább szűkítették definíciójukat, keresve azokat a jelenségeket, amelyeket az

adaptációkban elemzésre érdemesnek tartanak. E pontosítások leglényegesebb eleme az, hogy a neoviktoriánus szövegek valamilyen szinten tudatosan és reflexíven foglalkoznak az újraértelmezés problémájával (HEILMANN–LLEWELLYN 2010, 4), és jelenkori történelemértelmezésünket formálva, konstruktívan befolyásolják törekvéseinket a jövő társadalmi és politikai létezőmódjainak kialakítására (McGOWAN 2000, 24; CARROLL 2010, 195–199). Szintén fontos kérdés, hogy melyik történelmi-(kultúr)politikai korszakban és korszakról született az adott neoviktoriánus adaptáció: közvetlenül Viktória királynő halála után (esetleg még előtt), azonnal reagálva a 19. század zavaró jelenségeire, ahogy azt Joseph Conrad *A titkosügynök* [The Secret Agent] című műve teszi; a 20. század első felében, az előző századra az első világháború tükrében nosztalgikusan visszatekintve, mint Agatha Christie könyve, a *Gyilkosság az Orient expresszen* [Murder on the Orient Express]; az 1960-as évek szexuális forradalmának kontextusában, mint például Jean Rhys *Széles Sargasso-tenger* [Wide Sargasso Sea] és John Fowles *A francia hadnagy szeretője* [The French Lieutenant's Woman] című regénye; a nyolcvanas évek Thatcher-kormányának ellentmondásos időszakában, ahogy Peter Carey *Oscar and Lucinda* és A. S. Byatt *Mindenem* [Possession] című alkotása; vagy az ezredforduló környékén, mint Lloyd Jones regénye, a *Mister Pip*.<sup>1</sup> Az első kritikai elemzések, amelyek figyelmet fordítottak a neoviktoriánus regényekre, az 1990-es évek végétől jelentek meg (SHILLER 1997; SHUTTLEWORTH 1998; KUCICH–SADOFF 2000; GUTLEBEN 2001), és egyre egyértelműbben reflektáltak arra a kettősségre, amely a viktoriánus kor átírásából fakadt: egy letűnt kor iránt érzett nosztalgia együtt jelent meg a kritikai újraértelmezés igényének szellemével.

### Misztifikáció és lázadás, avagy hogyan közelítsük meg a viktoriánus kort

Az 1990-es évek környékén megjelent számos neoviktoriánus mű közül talán a két legérdekesebb és legszemléletesebb A. S. Byatt *Mindenem* (ford. BOZAI Ágota, N. KISS Zsuzsa, PALKÓ Ágnes) és Alasdair Gray *Poor Things* [*Sanyarú sorsok*]<sup>2</sup> című regénye. Mindkét szöveg egyszerre nosztalgikus és kritikus hangvételű; az előbbi egyértelműen a 19. század letűnt értékeit favorizálja korunk sivárságával szemben, az utóbbi viszont inkább a viktoriánus kor visszásságaira hívja fel a figyelmet. Mindkét szöveg a 20. században véletlenül megtalált fiktív kéziratokon

<sup>1</sup> A folyamatosan megjelenő és megjelenés előtt álló neoviktoriánus szövegeket nyomon követhetjük az ezzel a kutatási területtel foglalkozó *Neo-Victorian Studies* folyóirat számainak „Announcements” szekciójában.

<sup>2</sup> A mű magyar nyelven még nem jelent meg, a fenti fordítás egy, a szerzőség kérdését vizsgáló magyar nyelvű publikációból származik (GYURIS 2011).

keresztül kapcsolódik a viktoriánus korhoz: Byatt művében egy kitalált 19. századi angol költőpár gondolkodását és titkos szerelmi viszonyát, Gray írásában egy képzeletbeli skót szüfraszett és orvosnő életének korai szakaszát segítenek felgöngyöltíteni. A regények felsorakoztatják a neoviktoriánus irodalom kedvelt témáit: a szexualitásról és a genderpolitikáról alkotott nézeteket, a személyes és a társadalmi identitás kérdéseit, az evolúcióelmélet kulturális lecsapódását és a válás válságát, a spirituális és a tudományos diskurzus szerepét, egyes gazdasági és társadalmi rétegek marginalizálódását, valamint a brit birodalom repedezését és a gyarmati örökséget. Mindezt polifonikusan teszik: sokféle élethelyzetből és karaktertípus által szólaltatják meg a viktoriánus kort és annak mai olvasatait. Byatt regénye egyszerre zajlik ebben a két időszakban, Gray pedig három korszaknak is teret enged a narrációban: megszólaltatja a késő viktoriánus korszakot, az erre adott 20. század eleji reakciókat, illetve egy 20. század végi szerzői hangot, amely a korábbi narrátorokat szerkeszti és kommentálja. A domináns fiktív elbeszélésen kívül mindkét regényben többféle szövegtípus jelenik meg a naplóbejegyzésektől a leveleken keresztül a jegyzetekig; nyelvezetüket is a szövegutánpótlás, a 19. századi regény szókincsét, szövegfajtaikat és toposzait megelevenítő *pastiche*, valamint az imitatív *pastiche*-t aláíró, transzformatív paródia (HUTCHEON 1985, 38) határozza meg. A *Mindenem* még a viktoriánus regényeket megidéző módon mottókat is közöl a fejezetek elején, amelyek legtöbbször fiktív versrészletek, és jelentőséggel bírnak a fejezetek tartalmát illetően, a *Poor Things* pedig tartalmaz bevezetőt, tartalomjegyzéket és illusztrációkat is, amelyek azonban – megszokott rendeltetésükkel ellentétben – nem kiegészítik és magyarázzák a főszöveget, hanem inkább szétzilálják azt. Műfajukat tekintve szintén sokrétűek a szövegek: mindkettőben megtalálhatók a gótikus regény<sup>3</sup> és a románcos történet alműfajai, a Byatt-regényben fellelhetők a detektívregények elemei is, Gray szövege pedig sci-fi elemekkel tarkított fejlődésregényként is olvasható. Ez a két szöveg nemcsak azért érdekes, mert tartalmi és formai szempontból is rendelkezik a neoviktoriánus regény főbb jellemzőivel, hanem azért is, mert jól szemlélteti azokat az olvasásmódokat, amelyekkel keresztül a viktoriánus kort megközelíteni és újraértékelni szokás.

A. S. Byatt mindentudó elbeszélője a kritikus olvasás és történelemszemlélet problémáit egyenesen rajtunk, 20. század végi anglistákon keresztül mutatja be. A regény cselekménye ugyanis angol és amerikai irodalmárok kutatómunkájára épül, akik napjainkban divatos posztstrukturalista irodalomelméleti módszerekkel próbálják értelmezni a viktoriánus cselekményszál főszereplőinek, Randolph Henry Ashnek és Christabel LaMotte-nak, két fiktív 19. századi szerzőnek az életművét. E törekvések többnyire sematikus, az adott elméleteket igazoló, de a történelmi szerzők szövegeinek szempontjából inkább semmitmondónak értékelt

<sup>3</sup> A gótikus regény konvencióinak a *Mindenemben* való nosztalgikus újraélesztéséről és egyben kritikus újradefiniálásáról lásd MARINOVICH-RESCH 2003, 64–73.

olvasatokat eredményeznek, amelyeknek publikálásától a nagyrészt boldogtalan és egyhangú életű irodalmárok a hierarchikus és pénzszerűben működő egyetemi struktúrákban való előmenetelüket remélik. A változást ebbe az igencsak negatív korrajzba egy váratlanul felbukkanó, eddig ismeretlen levelezés hozza, amelynek első darabjait Roland Michell, a 20. századi főszereplő irodalmár megtalálja és elloppja, így azok nem kerülnek bele a rendszerbe, hanem képesek azt a kutatók életével egyetemben fenekestül felforgatni: további felfedezésekhez és történesekhez vezetnek, amelyek megújítják mind az eddigi kutatási eredményeket, mind a kutatók önképét. A regény szoros összefüggést teremt a (tudományos) megismerés és a személyes identitás között, hiszen az irodalmárok szorosan összefonódnak kutatási tárgyukkal, szinte azon keresztül definiálják önmagukat. Byatt parodizálja és a múlttal való párbeszéd folytatására alkalmatlannak nyilvánítja a túlzottan elméleti és személytelen irodalomelméleti megközelítésmódokat: minden olyan, „az igazság” kiderítésére tett kísérletük kudarcba fullad, amely pusztán elméleti alapú, legyen ez az elmélet a dekonstrukció, a lacani pszichoanalízis, a marxista vagy feminista irodalomtudomány. Ugyanakkor azonban azok sem lehetnek sikeresek a múlt értelmezésében, akiket a hatalom-, státus- vagy tulajdonszerzés motivál (JANIK 1995, 164). A cselekmény azokat jutalmazza, akik preconcepcióiktól elszakadva, valódi kíváncsisággal fordulnak a múlt felé, és ebben a folyamatban saját életüket is újragondolják. Ilyen például a kéziratokat ellopoó Ash-szakértő Roland és LaMotte-specialista kutatótársa, Maud Bailey, akik eddigi gondolkodásmódjukba belefáradva úgy vélik: „Lehet, hogy egy egész rakás kimerült tudós és kutató hasonló tünetekkel küzd” (BYATT 2006, 275), és akik éppen akkor kerülnek a legközelebb a múlthoz, amikor megpróbálnak kiszakadni szokásos tevékenységükből: „Én csak szeretnék megnézni valamit, ami érdekel, anélkül, hogy különböző jelentésrétegeken kellene törnöm a fejem. Valami újat” (276). Közben kiderítik, hogy Randolph Henry Ash és Christabel LaMotte titkos viszonyt folytattak egymással, ők maguk is képesek belekezdeni egy élhetőnek tűnő párkapcsolatba. Maud a viktoriánus szerzőpár törvénytelen lányának leszármazottjaként megtalálja gyökereit, és képes újradefiniálni magát, Roland pedig egész kutatói létet megkérdőjelezve feladja tudományos karrierjét, hogy – a rajongásig tisztelt Ashhez hasonlóan – a sokkal kreatívabb és személyesebb versírásra adja a fejét.

A történet tehát, ahogyan a könyv alcíme (*a Romance* is ígéri, boldog véget ér, és nemcsak a két főszereplő szerelmespár, hanem a többiek számára is: a leszbikus amerikai kutató nő meglepő módon heteroszexuális viszonyt kezd Roland némileg ódivatú, de humanista beállítottságú főnökével,<sup>4</sup> *Roland* exbarátnője pedig egy gazdag, a kéziratok Angliában maradását finanszírozó ügyvéd karjaiban találja meg számításait.

<sup>4</sup>E mozzanat miatt nevezték homofóbnak Byatt regényét (YELIN 1992, 39).

A regény narratív struktúrája is jelzi, hogy a szerző a viktoriánus kort privilegizálja: a 19. századi figurák a szövegeiken keresztül, melyeket Byatt egyébként mesterien alkotott meg, egyes szám első személyben beszélhetnek, míg a 20. századi szereplők kalandjait csak a narrátor parodisztikus elbeszélésén keresztül ismerhetjük meg. Erre jó példa mindkét cselekményszál szereplőinek az események egyik fő mozgatórugójához, a szerelemhez és annak nyelvi kifejezőmódjához való viszonya:

„...mivel én úgy hiszem, hogy mi mindannyian egy isteni szervezetnek a részei vagyunk, amely önállóan lélegzik, itt él egy kicsit, amott meghal egy kicsit, de örökévaló. Te pedig ennek a titkos tökéletességnek a megtestesülése vagy. Te vagy az élet.” „Te vagy az élet. Te csak állsz, és magadhoz vonzod az élet jelenségeit. Elég csak rápillantanod az unalmas dolgokra, és rögtön felragyognak” (292–293).

– vallják egymásnak a 19. századi költők, míg a 20. századi szerelmesek „[o]lyan kor és kultúra gyermekei voltak, amely nem bízott a szerelemben, a szerelmeségben, a romantikus szerelemben, egyáltalán a romantikában, bosszúból viszont rájuk zúdította a szexuális nyelvezetet [...], tanultak a fallokráciáról, a péniszirigységről [...] a megduzzadó és összehúzódó Test ábrázolásáról, mely vágy tárgya, támadás alanya, kimerítő, kimerített és rettegett” (434). Más szóval: „a viktoriánusok megjelenítése együttérzést, a korunkbeli kutatóké pedig gúnyt szül” (GUTLEBEN 2001, 79–80; ford. tőlem – K. A.), a 19. századi szereplők pedig nemcsak sokkal szebben fejezik ki magukat, de meg is tudják élni az érzéseiket, míg a 20. századi figurák csak arról tudnak beszámolni, hogy megvan ugyan a nyelvezetük a dolgokról való beszédhez, de magukhoz a dolgokhoz sem bizodalmuk, sem hozzáférésük nincs. Byatt a kettő összekötése mellett kardoskodik, hitet téve a nyelv dolgokra való vonatkozathatósága mellett, és a történelem megértését is csak a beleélés képességével és a képzelőerő használatával tartja lehetségesnek.

Byatt elhallgatásokkal teli regényével szemben Alasdair Gray művében a társadalmilag marginalizált rétegek kerülnek reflektorfénybe. Míg a *Mindenemben* a viktoriánus költőpáros élettársai, Blanche Glover és Ellen Ash, valamint az őket kutató Leonora Stern és Beatrice Nest inkább zavaró körülménynek bizonyulnak, és ezért a szerző valamilyen módon igyekszik rövidre zárni történetüket (Blanche öngyilkos lesz, Leonora konformizálja szexualitását, Ellen és Beatrice pedig belekerülnek az érdektelen feleség, illetve kutató kategóriába), addig a *Poor Things*ben a fő hangsúly egy feleségen van, aki ellenáll a sztereotípiáknak. Ez a feleség Bella Baxter vagy Victoria McCandless, akinek már a neve is attól függ, hogy kinek a történetét hisszük el eredetéről. Kronológiailag Archibald McCandless, a férj 19. századi naplója fejt ki elsőnek részletesen Bella Baxter történetét; eszerint a nő egy orvosi kísérlet eredménye, amelyben egy öngyilkos terhes lány testébe saját meg nem született gyermekének agyát ültetik be. Erre a műveletre kizárólag egy

Godwin Baxter nevű sebészszeni képes, aki Mary Shelley Frankensteinjéhez hasonlóan életet ad a halott anyagnak, és megteremti magának az ideális viktoriánus angyali nőt, aki egyszerre szép és engedelmes. Ezután „Isten” (*Godwin*) teremtménye önállósul, majd útra kel, és hatalmas szexuális étvágyának engedelmessé válik – amelyet állítólagos volt férje, Blessington tábornok hisztérikus erotomániaként értelmezett, és ezért klitoridektómiát akart végrehajtani feleségén – egymás után fogyasztja a férfiakat. „Áldozatai” ijedt történetmesélésének köszönhetően Bella *femme fatale*-ként (SHILLER 1995, 163), sőt 19. századi elődje nyomán szörnyként konstituálódik.<sup>5</sup> A genderkritikai vonatkozások egyértelműek: valakiből mások szemében szörnyeteg lesz pusztán azért, mert nő léte követi saját akarátát és vágyait. A regény a tudományos diskurzusok szempontjából is érdekes, színre viszi az orvostudomány fejlődésével kapcsolatos korabeli, bioetikainak nevezhető félelmeket (BÖHNKE 2004, 58). Fontos kérdésként vetődik fel például, hogy milyen kézbe kerül a tudás és az ezzel járó hatalom. Godwin Baxter szerint például az ő, illetve a hozzá hasonlók esetében a lehető legrosszabb helyre: „az emberbarát liberálisok véleményével ellentétben EZÉRT nem tudja a művészet és a tudomány jobbá tenni a világot. Mert először természetünk és nemzetünk kárhordozatnivalóan mohó, önző és türelmetlen egyedei használják óriási új tudományos szaktudásunkat” (GRAY 2002, 68; ford. tőlem –K.A.). Archibald narratívája a *Mindenem*-hez hasonlóan megnyugtató lezárással végződik: Bella hozzámegey szerelméhez, és boldogan élnek, míg meg nem hálnak. Hazugnak és érzelgősnek nyilvánítja ugyanakkor ezt a beszámolót Victoria McCandless, az azóta orvosként praktizáló szüfrasset, és alaposan korrigálja férje állításait: ő kizárólag azért választotta Archie-t férjéül, mert Godwin, akit valóban szeretett, nem akart tőle gyereket, és a férje ezt a döntését effajta lehetetlen történetek kitalálásával próbálta kompenzálni; a fején található repedés pedig nem tudományos kísérlet, hanem a szemtelensége miatt kapott apai ütlegelések nyoma. Ekként Victoria, az Új Nő szarkasztikus kritikai megjegyzéseivel és férjét plágiummal is vádolva Archie verzióját teljesen eljelentékteleníti és hiteltelenné teszi. Ehhez a negatív véleményhez részben csatlakozik a bevezetést és jegyzeteket író szerzői-szerkesztői hang is, amely szerint Archibaldnak nincs elég képzelőereje és tehetsége az íráshoz. A szerkesztő „Alasdair Gray” ugyanakkor egyértelműen McCandless verzióját fogadja el igaznak, miközben Victoriáét mindenféle módon megkérdőjelezi.

Egészen különböző nézőpontokból olvashatjuk tehát ugyanazt a történetet, és végül nyitva marad, hogy kinek a verziója igaz a három narrátoré közül. Gray regénye ezt a bizonytalanságot a személyes szinten kívül társadalmi és politikai szinten is színre viszi, felvetve azt a rendkívül időszerű kérdést a viktoriánus kor

<sup>5</sup> A *Poor Things* és a *Frankenstein*, valamint annak alkotója, Mary Shelley élete közötti kapcsolódási pontokról részletesebben lásd BÖHNKE 2004, 57.



újraértelmezése kapcsán, hogy kié a történelem, s hogy melyik olvasata tekinthető legitimnek és autentikusnak. Ezt nagyszerűen szemlélteti Victoriának a férje történetmondására adott reakciója: „A második férjem története egyértelműen bűzlik a 19. századnak, a századok e legmorbidabbjának összes morbiditásától” (202; ford. tőlem – K. A.). Az elbeszélő a későbbiekben részletesen kifejti, hogy ezt a bűzt a viktorianizmusnak tulajdonítja, majd felsorolja a korabeli építészet számára visszatetsző struktúráit, mint például a londoni parlament épületét, és felhívja a figyelmet az ilyen beruházások mögött álló társadalmi igazságtalanságokra is:

...ezeknek az épületeknek a teljesen haszontalan túldíszítését szükségtelenül magas profitból fizették, a heti 6 nap, több mint napi 12 órát, SZÜKSÉGTELENÜL koszos gyárakban dolgozó gyerekek, nők és férfiak rövidke életének kárára; a 19. században már megvolt a tudásunk a dolgok tisztán tartására. De nem használtuk. A gazdagok óriási bevétele szent és sérthetetlen volt. (275; ford. tőlem – K. A.)

Victoria beszámolója szem előtt tartja, hogy ugyanazok az értékek mennyire mást jelentenek az alsóbb társadalmi rétegek számára, s emellett pellengérré állítja az önelégült angol felsőbbrendűség-tudatot, egy olyan jövőképpel szembevetve azt, ahol a minden szempontból lesüllyedt angolok fogják szórakoztatni a Londonba érkező tibeti turistákat (160–161). Ez az 1914-ben kelt levél a Viktória királynő halála utáni időszakra tipikusan jellemző modernista kor lázadó hangnemében egyértelműen bírálja a 19. Századot (BULLEN 1997, 2). A viktoriánus korhoz való hasonlóan ellentétes és ellentmondásos viszonyulások azonban nemcsak az egymást követő történelmi korok egymásra következésében, hanem minden egyes, a múltat újradefiniáló koron belül is megtalálhatók (JOYCE 2002, 7). Ezek az eltérő értelmezések a 20. század nyolcvanas–kilencvenes éveiben, amikor a *Poor Things* keletkezett, különösképpen erőteljes hatást kelthettek, hiszen ekkor egészen magas szinten, a politikai közbeszédben propagálták a viktoriánus értékek újrafelfedezését; nem véletlenül vált épp ekkor nagyon intenzívvé a neoviktoriánus regénytermelés is. A politikai erők újrahasznosították az úgynevezett „viktoriánus értékeket”, ki-ki a maga javára fordítva azokat. A hatalmon lévő, Margaret Thatcher vezette konzervatív párt a viktoriánus korhoz köthető fejlődés és prosperitás ethoszával dolgozott, így próbálván elfedni a társadalmi rétegek közötti különbségek növekedését, valamint a privatizációnak és a birodalom széthullásának hatásait, míg az ellenzéki Neil Kinnock által irányított Munkáspárt a robotolást és a nyomort kapcsolta a felelevenített 19. Századhoz (JOYCE 2002, 3–4). Amint azt az imént idézett véleménye is mutatja, a regénybeli Victoria nézetei az utóbbi táborot erősítik.

## A neoviktoriánus irodalom főbb témái és kritikai megközelítésmódjai

Mint ahogy az a fenti elemzésekből is kitűnik, a szexualitás viktoriánus diskurzusa a neoviktoriánus regények egyik legfontosabb témája és az újraértelmezés kiemelkedő mozgatórugója. Az egyik, ma már klasszikusnak számító ilyen mű, John Fowles *A francia hadnagy szeretője* című regénye remekpéldája a viktoriánus szexualitásról alkotott téves elképzeléseink eloszlására tett kísérletnek, hiszen a könyv, Michel Foucault *A szexualitás története* (1976) című nagyszabású művének szellemében megszabadítja a viktoriánus regényt a túlzott erkölcsöségtől és prudériától. Fowles megírja a 19. században megírhatatlant,<sup>6</sup> és akinek nem lenne elég a testiség és a szexuális aktusok nyílt tárgyalása, annak még ott vannak a viktoriánus korban uralkodónak hitt szexuális elfojtást statisztikai adatokkal cáfoló lábjegyzetek. Michel Faber *A bíbor szírom és a fehér* [The Crimson Petal and the White, 2002] című regénye egy 19. századi prostituált mindennapjain keresztül mutatja be részletesen a női test narratíváit,<sup>7</sup> míg Miranda Miller *Nina in Utopia* [Nina Álomországban, 2010] című műve egy Viktória-korabeli anya gyermeke elvesztéséből fakadó gyászának és örületének testi megéléseit jeleníti meg, a főszereplőnő egy 20. századi szerető és egy 19. századi bolondokháza közötti, gyakran humoros időutazásában. Természetesen idetartoznak Sarah Waters lesbikus-neoviktoriánus regényei, mint például az *Affinity* [Testvériség,<sup>8</sup> 1999], a Henry James életéről, munkásságáról és kulturális örökségéről szóló adaptációk is – Colm Tóibín *The Master* [A Mester, 2004], David Lodge *Author Author* [Szerző, szerző, 2004] –, vagy Alan Hollinghurst *A szépség vonala* [The Line of Beauty, 2004] című regénye, amelyek transzgresszivitásuknak köszönhetően jól értelmezhetők a queerkutatás és más genderelméletek kritikai megközelítésmódjában.

Az 1960-as évek szexuális forradalmával együttjelent meg a neoviktoriánus regénytermelés másik alapvető tematikája: a politikai hatalom újradefiniálása és a társadalom marginalizált tagjainak integrációja. Egyre több neoviktoriánus szövegben kap központi szerepet a brit birodalmi múlttal való számvetés, a gyarmati visszaélések elismerésén és az elhallgattatott hangok megszólaltatásán keresztül. Ilyen például Matthew Kneale *English Passengers* [Angol utazók, 2000] című műve, amelyben egy anglikán lelkész, egy dilettáns botanikus és egy tudományos babérokra törő orvos egy Man-szigeti kapitány csempészhajóján indul útnak, hogy Tasmaniában megtalálja a földi paradicsomot: a tájékozatlanságon alapuló opportunist gyarmatosító expedíciót sokféle narratív szemszögből tárgyaló regényben megjelenik a hit és a tudomány ellentéte, majd mindkettőnek az angolok

<sup>6</sup> A regény műfaji újításairól lásd TAKÁCS 1996, 326–337 és BÉNYEI 1995, 121–139.

<sup>7</sup> Erről részletesebben: BÉNYEI 2006, 28.

<sup>8</sup> Ezt a fordítást Gergely Nikolettta adja meg zárójelben a magyarra le nem fordított mű részletes elemzésében (GERGELY 2008, 190).

rasszizmusának álcájaként való leleplezése; vagy Alan Moore és Kevin O'Neill *The League of Extraordinary Gentlemen* [Rendkívüli úriemberek szövetsége] című képregényének első része, amelyben Viktória királynő parancsára hívnak össze egy 19. századvégi hősökből – többek közötta Stoker *Drakulájából* ismert Mina Murray-ből, Verne Nemo kapitányából, Haggard kalandregényeinek Allan Quatermainjéből, Stevenson dr. Jekyll/Mr. Hyde-jából és Wells *A láthatatlan emberének* Hawley Griffinjéből – álló illusztris és groteszk társaságot, hogy védjék meg a brit birodalmat a fenyegető külső ellenségektől, de a James Bondot idéző küldetés során kiderül, hogy az ellenség belül van, egészen pontosan a megbízók, az angol titkosszolgálat vezetői készülnek a nemzetet leginkább veszélyeztetni; illetve idetartozik a kolonizációs utazásokkal szorosan összefonódó darwinizmussal járó tapasztalatokra és tévedésekre épülő regény, Liz Jensen *Ark Baby* [*A bárka szülöttje*, 1998] című disztópiája is, amely egy 19. századi gyermektelen papi család által felnevelt majomember viszontagságait állítja párhuzamba egy 20. századi angliai termékenységi válsággal, amelynek következtében az elkeseredett nők életében a majmok a steril férfiakat, illetve a meg nem született gyerekeket helyettesítik, és végül csak a Viktória korabeli majomember leszármazottai képesek teherbe esni. Ezek a szövegek a vallás, a tudomány, a történelem és a technológia viszonyát, valamint a genetikai manipuláció ma igen releváns kérdéseit feszegetik, és kiválóan értelmezhetőek biopolitikai, ökokritikai vagy éppen poszthumanista megközelítésmódok révén.

### Charles Dickens és Charlotte Brontë életműve neoviktoriánus szemmel

E fontos témák színrevitele és újratárgyalása mellett a neoviktoriánus szerzők szívesen foglalkoznak kanonikus 19. századi írók életének és szövegeinek átértelmezésével is. Kedvenc adaptációs alany például a botrányos életű Oscar Wilde vagy a sovíniszta Thomas Hardy, de nagy népszerűségnek örvend Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes- és Lewis Carroll Alice-figurája is. Még kiemelkedőbb helyet foglal el Charles Dickens és Charlotte Brontë, akiknek az élete és életműve már számos értelmezést inspiráló, adaptációs térképekkel megrajzolható mennyiségű neoviktoriánus irodalmi szöveget ihletett. Patsy Stoneman már az 1990-es években behatóan foglalkozott a Brontë nővérek műveinek – különösen Emily és Charlotte fő regényeinek, az *Üvöltő szeleknek*, illetve a *Jane Eyre*-nek – a kulturális emlékezetbe való beépülésével (STONEMAN 1996),<sup>9</sup> a 2012-ben *A másik Dickens* címmel megrendezett konferencia pedig kifejezetten azt vizsgálta, hogy miként változott a viktoriánus szerző és szövegeinek interpretációja, és mit kezd

<sup>9</sup>A könyv az elemzéseken kívül a két regény 19. századtól az 1990-es évek közepéig született adaptációinak átfogó listáját és rendszerezését is tartalmazza.

a jelenkor a dickensi kulturális örökséggel.<sup>10</sup> A legtöbb Dickens-adaptáció talán Peter Ackroyd nevéhez fűződik, aki többféle módon is hozzányúlt a 19. századi szerző életéhez és műveihez: a *The Great Fire of London* [A nagy londoni tűzvész] című 1982-es regényében a *Kis Dorritot* adaptálja, az *English Music* [Angol zene, 1992] című műben sok Dickens-szöveget dolgoz fel egyetlen fejezetben, a monumentális *Dickensben* pedig a történelmi szerző fiktív életrajzát írja meg.<sup>11</sup> A fikcionalizált viktoriánus szerző és annak egyik leghíresebb regénye, a *Szép remények* [Great Expectations] két ismert adaptációban is megjelenik, az ausztrál Peter Carey-nek a 19. századi Angliát megjelenítő *Jack Maggs*-ben (1997) és az új-zélandi Lloyd Jonesnak a mai Pápua Új-Guineában játszódó *Mister Pip*-jében, amelyek kombinálják a szerzőség és a brit posztimperialista örökség kérdéseit. Mindkét regénynek a gyarmatokon él a főszereplője: Jack Maggs, az ausztráliai száműzetéséből Angliába visszatérő elítélt, illetve kortársunk, Mathilda, az egyik polgárháború dülta új-guineai szigeten felnövő kislány. Carey főhőse, a *Szép remények* Abel Magwitchének verziója a 19. századi csalókkal és bűnözőkkel teli Angliába utazik, hogy megkeresse támogatottját, Henry Phipps-et, aki Dickens *Pip*-jének feleltethető meg. A Dickens-paródiaként értelmezett író, Tobias Oates elloppja a sikertelenül beilleszkedni próbáló Jack Maggs naplóját, és az ez alapján készülő nagy művből szándékozik meggazdagodni, végül azonban pórul jár, és ugyanazt a tűzhalált szenved el, amelyet regényében az elítéltnak szánt. Maggs mind az őt kihasználó Oatesban, mind a pénzét felélő és az életére törő Phippsben csalódik, és végül inkább visszatér Ausztráliába, ahol jó közösségben prosperálni tud. Mivel Jack Maggs visszafelé ír, az élettörténetét csak tükörrel lehet elolvasni, aminek szimbolikus jelentősége van: a regényben úgy értelmeződik át a történelem, hogy az író válik bűnözővé, a bűnöző pedig íróvá (SADOFF 2010, 180); ily módon az anglocentrikus történelmi diskurzus elhiteltelenedik, míg a kriminalizált ausztrálok rehabilitálódnak (LETISSIER 2004, 124). Jones Mathildája az 1990-es évek bougainville-i háborús övezetéből szeretne kitörni, ahol az ausztrálok brit imperialista módszerekkel szítanak helyi etnikai konfliktusokat gyarmatosító törekvéseik elősegítésére. Ép elméjének megőrzése érdekében a kislány Dickens *Szép remények* című regényének világába menekül, és egy jobb sors reményében a főszereplővel, Pippel azonosul. Az iskolában a regény könnyített változatát olvastatja velük botcsinálta tanáruk, Mr. Watts, a közösség egyetlen fehér tagja. A regény népszerűsége felháborodást vált ki a gyerekek szüleiből és félelmet a helyi lázadókból, akik – nem tudván különbséget tenni fiktív és valós személyek

<sup>10</sup> A konferencia anyaga megtalálható itt: *Neo-Victorian Studies*, 2012/5.2.

<sup>11</sup> Dickens annyira népszerű, hogy egyedüli 19. századi szerzőként belekerült egy, a neoviktoriánus regényírás szabályait taglaló ironikus útmutatóba, hangsúlyozva, hogy aki jól akarja árulni a műveit, mindenképp jellemezze dickensinek művét (BURSTEIN 2006). Valóban, úgy tűnik, hogy Dickens szinte márkanévvé vált, a viktoriánus kort (és relikviáit) jól el lehet vele adni.

között – boszorkányüldözést folytatnak a híres Mr. Pip ellen. A hajtóvadászat rengeteg áldozatot követel, többek között Mathilda édesanyját is, míg végül Mr. Watts előbb azt kénytelen vallani, hogy ő Dickens, az értelmi szerző, majd amikor ez sem elég, hogy ő Mr. Pip. Miután meghallgatják, az autoritását a viktoriánus szerző életén és regényén keresztül vindikáló Mr. Watts történetét, őt is megölik a lázadók. Mathilda egy árvíz során megmenekül, azonban ahogy utánajár először Mr. Watts múltjának Ausztráliában, majd Dickensének Angliában, csalódik, és elmegy a kedve az irodalmi tanulmányok folytatásától: inkább a saját történetének írójává válik. Carey és Jones regényei rávilágítanak, hogy milyen konfliktusokkal teli Dickensnek és műveinek más kulturális közegbe való áthelyezése.

Charlotte Brontë műveinek adaptációtörténetében kiemelkedik a kultikus *Jane Eyre*, amelyet rengetegen írtak újra. A neoviktoriánus kutatás – Stoneman kronológiáját kiegészítve – külön kötetet is szentelt a *Jane Eyre* adaptációinak, amelyben médiumok szerint csoportosítják az átiratokat, és a legújabb adaptációk is szerepelnek (RUBIK–METTINGER–SCHARTMANN 2007). Ebben a kötetben is kiemelt helyet kap a feminista és a posztkolonialis kritikai diskurzusban óriási jelentőségű, elsőként kanonizált *Jane Eyre*-adaptáció, a *Széles Sargasso-tenger*, amelyből Jean Rhys egész egyszerűen kihagyja a főhősnőt, Jane-t, és – kizárólag Rochester első feleségére, a kreol Berthára, valódi nevén Antoinette-re koncentrálna – megírja a *Jane Eyre* előzményregényét, egy kétszeresen marginalizált szereplő, a gyarmati nő szemszögéből, akivel szemben bőrszíne miatt jamaicai otthonában mind az európaiak, mind az afroamerikaiak bizalmatlanok és gyakran kirekesztők, és aki Angliában, ahová az őt gyakorlatilag megvásároló férje viszi, egy padlásszoba zárva, az örületbe kergetve végzi életét. Mind Brontë, mind Rhys szövegéből (és életrajzából) merít D. M. Thomas 2000-es *Charlotte: The Last Journey of Jane Eyre* [*Charlotte: Jane Eyre utolsó utazása*] című regénye, s így századokon átívelő kettős cselekményszálú adaptációs szövegláncolatot létesít. A viktoriánus történet Jane és Rochester házasságát Rochester impotenciája miatt sikertelennek ábrázolja; a feloldást Rochester öngyilkossága után Jane karibi utazása hozza meg. Ennek során a hősnő Martinique szigetén frigre lép Rochester és Bertha fiával, a félvér Roberttel, a házasság azonban rövid ideig tart, mert a várandós Jane egy trópusi láz következtében meghal. A történet ezen átirata hangot ad a 19. században elhallgatott szexuális problémáknak, és teret biztosít Jane boldogságának is, azaz követni látszik elődjének fejlődésregény-ethoszáét. Ennek a viktoriánus cselekményszáznak a szerzője a 20. századi történet főszereplője, Miranda, egy, a *Mindenem* szereplőjéhez hasonlóan boldogtalan irodalmár, aki az őt ért gyermekkori traumákból és kilátástalan mindennapjaiból az írásba, szexuális kalandokba és egy karib-tengeri Brontë-konferenciára menekül. Erről az utazásról terhesen és egy, az afférait rögzítő hangfelvétellel tér haza, férje és gyerekei helyett apjához, a korábbi szexuális bántalmazások elkövetőjéhez. Miranda narratívája nem mutat fejlődést, inkább az identitáskeresés teljes kudarcát, a szétesést, sőt regressziót; az

ő esetében a 19. századi hisztéria *Poor Things*-ben is megjelenő toposza 20. századi depresszióként<sup>12</sup> értelmeződik újra, vagyis a mű egésze mégsem hagyja jóvá a nevelődési regény viktoriánus ethoszát. A 19. századi szöveget ennyire szem előtt tartó adaptációs láncokon kívül olyan művek is születnek, amelyek csak beolvasztják vagy felhasználják a Brontë-regényt. Ilyen például Jasper Fforde *A Jane Eyre-eset* [*The Eyre Affair*, 2001] című regénye, amely egy Thursday Next nevű irodalmi detektív eseteit feldolgozó, irodalmi szövegek újrahasznosításával foglalkozó regénysorozat első kötete. Akárcsak a *Széles Sargasso-tengerből*, ebből a történetből is kimarad Jane hangja és – a *Charlotte*-hoz hasonlóan – *A Jane Eyre-eset* is két időtérben zajlik: egy 1980-as évekbeli orwelli Angliában és a viktoriánus *Jane Eyre* regényvilágában. A két szál a regény történetének „eredeti” vége köti össze, amely szerint Jane Indiába utazik, hogy St. John Rivers mellett dolgozhasson, és amelytől mind a 20. századi olvasók, mind a regénybeli Rochester idegenkednek. Ezt a 19. századi történetbe egy futurisztikus regényportálon érkező irodalmi nyomozó, Thursday Next és Rochester közösen orvosolják (a nyomozás során humorosan pragmatikus magyarázatot nyernek az eredeti regényben található természetfeletti jelenetek is), és úgy alakítják a cselekményt, hogy az Jane és Rochester házasságával végződjön. A Brontë Társaság és más hivatalos szervezetek erősen ellenzik ezt a durva beavatkozást, a Brontë az Emberekért szervezet viszont védelmébe veszi, mert az olvasók szívesebben fogyasztják az „új” verziót. A regényben konfliktusok, rajtaütések és háborúk formájában feszülnek egymásnak a hatalmi, tudományos és a populáris intézmények által képviselt érdekek, olyan kérdéseket felvetve, mint például hogy mennyi beleszólása van a politikának, a kritikának és a piacnak egy irodalmi szöveg elkészülésébe. *A Jane Eyre-eset* tehát az előbbiekkal szemben nem 19. századi elnyomást és jogtalanságokat akarja helyrehozni vagy napjaink kontextusába helyezni, hanem inkább rávilágít az alkotói folyamat összetettségére és ezzel együtt magának adaptáció intézményének a problematikusságára is.

### A neoviktoriánus jelenség jövője

A neoviktoriánus irodalom helyzetét talán Marie-Luise Kohlke meglátása világítja meg a legjobban: a kritikus szerint ebben a „hedonista, fogyasztóközpontú és szexuálisan túlterhelt jelenkorban” (Kohlke 2008, *The Neo-Victorian Sexsation*, 12; ford. tőlem –K. A.) maga a libidóját szabadon engedő, az egzotikumért keletre forduló viktoriánus kor válik a nyugati kultúra misztikus, erotizált és egzotikus „másikává”. Szerinte az egész neoviktoriánus műfaj afféle új orientalizmusként

<sup>12</sup> Ezt a jelenséget más regényekben Marta MIQUEL-BALDELLOU (2008) vette észre, azonban Thomas regényére is kiválóan alkalmazható.



definiálható, amely most, hogy a földrajzilag felkutatható ismeretlen területek elfogytak, az időben indul visszafelé területet foglalni (12). Ez a területfoglalás, mint láttuk, sok szinten történik: viktoriánus témák napjaink hasonló problémáinak tükrében való újragondolásától a 19. században használatos műfajok, elbeszéléstechnikák és írásmódok újrahasznosításáig. De idetartoznak egészen konkrét történelmi események feldolgozásai is, mint például az 1851-es londoni világkiállítás újraértelmezése Brian Moore *The Great Victorian Collection* [A fantasztikus viktoriánus gyűjtemény, 1975] című regényében vagy az 1853-tól 56-ig tartó krími háború viszontagságainak ecsetelése Beryl Bainbridge *Master Georgie*-jában [Georgie úrfi, 1998], illetve történelmi személyek, köztük híres regényírók, mint például Emily Brontë és Charles Dickens életének és írásainak a fent bővebben tárgyalt átdolgozásai is. A neoviktoriánus irodalomhoz hasonlóan annak kritikai recepciójára is jellemző a fenti területfoglalás: éppen az idézett kutató indított másodmagával egy, a neoviktoriánus irodalmat a gótikustól a traumairodalmon keresztül a humorig feldolgozó kritikai sorozatot.<sup>13</sup> Gyakran a gyakorló irodalmárokból lesznek neoviktoriánus szerzők, ahogy A. S. Byatt, David Lodge és mások esetében történt, akik angol elitegyetemekről kerültek ki, és többen azóta is ilyen intézményekben tanítanak. Az effajta belterjesség veszélyeit latolgatja Elisabeth Ho *Neo-Victorianism and the Memory of Empire* című könyvében: érvelése szerint amennyiben a neoviktorianizmus nem tudja magát globális kategóriává kinőni, akkor nem fogja tudni hitelesen képviselni 19. századi témák, például a gyarmatbirodalom újraértékelését (Ho 2012, 201). Fennáll tehát a veszélye annak, hogy a neoviktoriánus irodalom és kritika belecsúszik egy, a problematikus viktoriánus értékeket nem reflexív távolságtartással kezelő, hanem azokat megerősítő neo-imperialista felfogásba, az irányzat azonban többek között épp az e veszélyekre való metareflexiók miatt fontos jelzőrendszere marad a jelenkori történelemértelmezéseknek.

## Bibliográfia

- ACKROYD, Peter (1982), *The Great Fire of London*, London, Hamish Hamilton.  
 ACKROYD, Peter (1990), *Dickens*, London, Mandarin.  
 ACKROYD, Peter (1992), *English Music*, London, Hamish Hamilton.  
 BAINBRIDGE, Beryl (1998), *Master Georgie*, London, Duckworth.  
 BÉNYEI Tamás (1995), Seduction and the Politics of Reading in *The French Lieutenant's Woman*, *Hungarian Journal of English and American Studies*, 1995/2, 121–139.  
 BÉNYEI Tamás (2006), A szajha útja (Michel Faber, *A bíbor szírom és a fehér*), *Élet és Irodalom*, 2006. április 14., 28.

<sup>13</sup> A sorozat köteteinek adatai itt elérhetők: *Neo-Victorian Series*.

- BORMANN, Daniel Candel (2002), *The Articulation of Science in the Neo-Victorian Novel: A Poetics (and Two Case-Studies)*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- BÖHNKE, Dietmar (2004), *Double Refraction: Rewriting the Canon in Contemporary Scottish Literature*, in Susana ONEGA–Christian GUTLEBEN (szerk.), *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Amsterdam–New York, Rodopi, 53–68.
- BRONTË, Charlotte (1847), *Jane Eyre*, Hertfordshire, Wordsworth.
- BULLEN, J. B. (1997), *Introduction*, in J. B. BULLEN (szerk.), *Writing and Victorianism*, London–New York, Longman, 1–15.
- BURSTEIN, Miriam E. (2006), *Rules for Writing Neo-Victorian Novels*, [http://littleprofessor.typepad.com/the\\_little\\_professor/2006/03/rules\\_for\\_writi.html](http://littleprofessor.typepad.com/the_little_professor/2006/03/rules_for_writi.html), 2016. július 10.
- BYATT, A. S. (1990), *Possession*, New York, Vintage, 2002.
- BYATT, A. S. (1990), *Mindenem*, ford. BOZAI Ágota–N. KISS Zsuzsa–PALKÓ Ágnes, Budapest, Gabo, 2006.
- CAREY, Peter (1988), *Oscar and Lucinda*, Brisbane, Queensland, University of Queensland Press.
- CAREY, Peter (1997), *Jack Maggs*, Brisbane, Queensland, University of Queensland Press.
- CARROLL, Samantha J. (2010), Putting the ‘Neo’ Back into Neo-Victorian: The Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction, *Neo-Victorian Studies*, 2010/3.2, 172–205.
- CHRISTIE, Agatha (1934), *Murder on the Orient Express*, London, Collins Crime Club.
- CONRAD, Joseph (1907), *The Secret Agent*, London, Methuen & Co.
- DICKENS, Charles (1861), *Great Expectations*, London, Chapman & Hall.
- FABER, Michel (2002), *The Crimson Petal and the White*, Edinburgh, Canongate.
- FFORDE, Jasper (2001), *The Eyre Affair*, London, Hodder and Stoughton.
- FOUCAULT, Michel (1976), *The History of Sexuality*, Volume 1, London, Allen Lane, 1979.
- FOWLES, John (1969), *The French Lieutenant’s Woman*, London, Jonathan Cape.
- GERGELY Nikolett (2008), „Ezt az összes, tökéletesen névtelen életet is le kell jegyezned”. A történetírás problémái Sarah Waters *Affinity* (Testvériség) című regényében, BITSKEY István–IMRE László (sorozatszerk.), *Studia Litteraria XLVI. Mozgásban. Irodalomtudományi PhD-konferencia elméleti irányvonalokról, kihívásokról és lehetőségekről*, Debrecen, Kossuth, 190–203.
- GRAY, Alasdair (1992), *Poor Things*, London, Bloomsbury, 2002.
- GUTLEBEN, Christian (2001), *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, Amsterdam–New York, Rodopi.
- GYURIS Norbert (2011), *A vénember lábnyma – metafikció, szimuláció, hipertextualitás és szerzőség*, AMERICANA eBooks, <http://ebooks.americanaejournal.hu/books/a-venember-labnyoma/>, 2016. július 10.
- HEILMANN, Ann–LLEWELLYN, Mark (2010), *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999–2009*, Basingstoke–New York, Palgrave Macmillan.
- HO, Elisabeth (2012), *Neo-Victorianism and the Memory of Empire*, London–New York, Continuum.
- HOLLINGHURST, Alan (2004), *The Line of Beauty*, London, Picador.
- HUTCHEON, Linda (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London, Methuen and Co. Ltd.

- DeJANIK, Ivan (1995), No End of History: Evidence from the Contemporary English Novel, *Twentieth Century Literature*, 1995/41.2, 160–189.
- JENSEN, Liz (1998), *Ark Baby*, London, Penguin.
- JONES, Lloyd (2006), *Mister Pip*, London, John Murray.
- JOYCE, Simon (2002), *The Victorians in the Rearview Mirror*, in Christine L. KRUEGER (szerk.), *Functions of Victorian Culture at the Present Time*, Athens, Ohio, Ohio University Press, 3–17.
- KNEALE, Matthew (2000), *English Passengers*, London, Hamish Hamilton.
- KOHLKE, Marie-Luise (2008), Introduction: Speculations in and on the Neo-Victorian Encounter, *Neo-Victorian Studies*, 2008/1.1, 1–18.
- KOHLKE, Marie-Luise (2008), *The Neo-Victorian Sexsation: Literary Excursions into the Nineteenth Century Erotic*, in Marie-Luise KOHLKE–Luisa ORZA (szerk.), *Probing the Problematics: Sex and Sexuality*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 345–356.
- KUCICH, John–SADOFF, Dianne F. (szerk.) (2000), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- LETISSIER, Georges (2004), *Dickens and Post-Victorian Fiction*, in Susana ONEGA–Christian GUTLEBEN (szerk.), *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, Amsterdam–New York, Rodopi, 111–128.
- LODGE, David (2004), *Author, Author*, London, Secker és Warburg.
- MARINOVICH-RESCH, Sarolta (2003), Nostalgic Postmodernism: Nostalgia and Subversion of Gothicism in A. S. Byatt's *Possession*, *HUSSE*, 2003, 64–73.
- MCGOWAN, John (2000), *Modernity and Culture, the Victorians and Cultural Studies*, in John KUCICH–Dianne F. SADOFF (szerk.), *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*, Minneapolis, University Press of Minnesota, 3–28.
- MILLER, Miranda (2010), *Nina in Utopia*, London, Peter Owen.
- MIQUEL-BALDELLOU, Marta (2008), From the Madwoman to a Prozac Nation: Rethinking Female Hysteria in Neo-Victorian Texts, *Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past* Conference, August 2008, University of Wales, Lampeter, UK.
- MOORE, Alan–O'NEILL, Kevin (1999–2003), *The League of Extraordinary Gentlemen*, La Jolla, California, ABC/WildStorm/DC Comics.
- MOORE, Brian (1975), *The Great Victorian Collection*, London, Jonathan Cape.
- MURPHY, Paul Thomas (2012), *Shooting Victoria: Madness, Mayhem and the Rebirth of the British Monarchy*, New York–London, Pegasus.
- Neo-Victorian Series*, <http://www.brill.com/products/series/neo-victorian-series>, 2016. július 10.
- Neo-Victorian Studies (NVS)*, <http://www.neovictorianstudies.com/>, 2016. július 10.
- RHYS, Jean (1966), *Wide Sargasso Sea*, London, André Deutsch.
- RUBIK, Margarete–METTINGER-SCHARTMANN, Elke (szerk.) (2007), *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of 'Jane Eyre'*, Amsterdam, Rodopi.
- SADOFF, Dianne F. (2010), *The Neo-Victorian Nation at Home and Abroad: Charles Dickens and Traumatic Rewriting*, in Marie-Luise KOHLKE–Christian GUTLEBEN (szerk.), *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*, Amsterdam–New York, Rodopi, 163–90.

- SHILLER, Dana (1995), *Neo-Victorian Fiction: Reinventing the Victorians* (Dissertation), Washington–Ann Arbor, University of Washington.
- SHILLER, Dana (1997), The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel, *Studies in the Novel*, 1997/29.4, 538–560.
- SHUTTLEWORTH, Sally (1998), *Natural History: The Retro-Victorian Novel*, in Elinor SHAFFER (szerk.), *The Third Culture: Literature and Science*, Berlin–New York, Walter de Gruyter, 253–268.
- STONEMAN, Patsy (1996), *Brontë Transformations: The Cultural Dissemination of ‘Jane Eyre’ and ‘Wuthering Heights’*, London, Harvester Wheatsheaf.
- TAKÁCS Ferenc (1996), *John Fowles: A francia hadnagy szeretője*, in KADA Júlia (szerk.), *Huszonöt fontos angol regény*, Budapest, Lord, Maecenas, 326–337.
- THOMAS, D. M. (2000), *Charlotte: The Final Journey of Jane Eyre*, London, Duck.
- TÓIBÍN, Colm (2004), *The Master*, New York, Picador.
- WATERS, Sarah (1999), *Affinity*, London, Virago.
- WOLFREYS, Julian (2001), *Victoriographies: Inventing the Nineteenth Century* (Spring 2001), [http://www.english.ufl.edu/courses/undergrad/2001spring\\_up-d.html#LIT\\_4930.jw](http://www.english.ufl.edu/courses/undergrad/2001spring_up-d.html#LIT_4930.jw), 2013. július 30.
- YELIN, Louise (1992), Cultural Cartography: A. S. Byatt’s *Possession* and the Politics of Victorian Studies, *Victorian Newsletter*, 1992/81, 38–41.



## Számunk szerzői

BALAJTHY Ágnes (1987), DE BTK. Legutóbbi írásai: A nagy utazó és a kis, fekete füzet: Márkaépítés Bruce Chatwin Álomösvényének nyomán, *Alföld*, 2016/12, 86–91; Térkép, mítosz, labirintus (Bruce Chatwin: *The Songlines*), *Prae*, 2016/1, 47–61; »In the labyrinth of invisible pathways«: Tropes of Aboriginal Australia in Bruce Chatwin's *The Songlines*, *The Journal of the European Association for Studies of Australia*, 2015, vol. no. 1/6, 42–50.

e-mail: abigel0925@gmail.com

BÉNYEI Tamás (1966), Debreceni Egyetem, Brit Kultúra Tanszék. Irodalomtörténész, kritikus, műfordító. Fő kutatási területe a 20. századi angol regény, de foglalkozik bűnügyi irodalommal, nőirodalommal és irodalomelmélettel is, és filmekről is több tanulmányt publikált. Könyvet írt többek között a krimiről (*Rejtélyes rend*, 2000), a mágikus realizmusról (*Apokrif iratok*, 1997), az 1945 utáni angol regényről (*Az ártatlan ország*, 2003), valamint a metamorfózisról (*Más alakban*, 2014). Mások mellett Angela Carter és Anthony Burgess regényeit fordította magyarra.

e-mail: benyei.tamas@arts.unideb.hu

GÁRDOS Bálint (1981), ELTE BTK. Legújabb publikációi: 'What could a Statue or Panegyric effect?' – A Note on the Abstractness of Hutcheson's Aesthetics, *Journal of Scottish Thought*, 2016, 6: (1), 19–33; History and Moral Exempla in Enlightenment Aesthetics, *Essays in Philosophy*, 2016, 17:(1), 22–54.

e-mail: balintgardos@gmail.com

KARÁTH Tamás (1977), Pázmány Péter Katolikus Egyetem. Kutatási területe a középkori angol vallásos irodalom és misztika. Legutóbbi írásai: *Mediating the Immediate: Richard Rolle's Mystical Experience in the Translations of his Self-Revelations*, in VASSÁNYI Miklós–SEPSI Enikő–DARÓCZI Anikó (szerk.), *The Immediacy of Mystical Experience in the European Tradition*, Cham, Springer International Publishing, 2017, 85–103; *The Re-Invention of Authority in the Fifteenth-Century Translations of Richard Rolle's Emendatio Vitae*, in Pieter DE LEEMANS–Michelle GOYENS, *Translation and Authority – Authorities in Translation; The Medieval Translator*, 16, Turnhout, Brepols Publishers, 2016, 255–274.

e-mail: tamas.karath@gmail.com



KIRCHKNOPF Andrea (1974), CEU. Eddigi fő műve: *Rewriting the Victorians: Modes of Literary Engagement with the Nineteenth Century* (McFarland, Jefferson/NC, 2013 – ESSE-könyvdíjas, 2014). Legutóbbi írásai a regény-, illetve film-adaptáció és a feminizmus viszonyát vizsgálják, és a Cambridge Scholars kiadó konferenciaköteteiben jelentek meg (*Travelling through Cultures*, 2016; *Growing up a Woman*, 2015).

e-mail: kirchknopfa@ceu.edu

KOMÁROMY Zsolt (1969), irodalomtörténész, adjunktus az ELTE Anglisztika Tanszékén. A készülő *Az angol irodalom magyar története* című munka egyik társszerkesztője és társszerzője, a *The Anachronist* című anglisztikai szaklap szerkesztője. Kutatási területe a hosszú 18. század és a romantika angol irodalom- és kritikátörténete. Társszerkesztője (Dávidházi Péterrel) a *Párbeszédben Ruttkay Kálmánnal: egy rejtőzködő életmű újraolvasása* című kötetnek (reciti, 2015), valamint (Kiséry Andrással és Varga Zsuzsannával) a *Worlds of Hungarian Writing. National Literature as Intercultural Exchange* című kötetnek (Fairleigh Dickinson University Press, 2016). A *Figures of Memory. From the Muses to Eighteenth-Century British Aesthetics* című monográfia szerzője (Bucknell University Press, 2011).

e-mail: komaromy.zsolt@btk.elte.hu

REICHMANN Angelika (1975), Eszterházy Károly Egyetem, a Magyar Anglisztikai Társaság titkára. Főbb művei: *Narcissus aranykora: (Poszt)modern Dosztojevszkij-olvasatok* (Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014); *Desire – Identity – Narrative: Dostoevsky's Devils in English Modernism* (Eger, EKF Líceum Kiadó, 2012).

e-mail: reichmanna@gmail.com

SZLUKOVÉNYI Katalin (1977), Móra Kiadó. A Magyar Műfordítók Egyesületének volt alelnöke. Kötetei: *Kísérleti nyúlórr* (2005); *Hamis nosztalgiák* (2013); *Irónia, önirónia és humor a huszadik századi zsidó amerikai prózában* (2017, megjelenés előtt).

e-mail: szlukov@gmail.com

TIMÁR Andrea (1974), ELTE BTK. Legutóbbi művei: *A Modern Coleridge: Cultivation, Addiction, Habits* (Palgrave Macmillan, 2015, 2017); Hellenizmus az angol romantikában: az Elgin-márványok sokkja, *Ókor*, 2016/4,15: (4), 11–17; *A katasztrófa már elkezdődött: a poszthumán olvasatok lehetőségei* (Wordsworth, Kant, De Man, Colebrook, Morton), in KULCSÁR-SZABÓ Z. et al. (szerk.) (2017), *Líra-elméletek; Az addikció kulturális és kritikai elméletei*, *Helikon*, 2016/1 (megjelenés előtt).

e-mail: timar.andrea@btk.elte.hu