

filológiai

közlöny
2013/4.
LIX. évfolyam

Szerkesztőbizottság

ABÁDI NAGY ZOLTÁN
BÓKAY ANTAL
CSÚRI KÁROLY
KOVÁCSÁRPÁD (ELNÖK)
PÁL JÓZSEF
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
VIZKELETY ANDRÁS

Szerkesztőség

Bényei Tamás
Bókay Antal
Hárs Endre
S. Horváth Géza
Jákfalvi Magdolna
Józan Ildikó (főszerkesztő)
Menczel Gabriella
Orosz Magdolna
Sándorfi Edina

A MAGYAR TUDOMÁNYOSAKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A folyóirat kiadását támogatta a Magyar Tudományos Akadémia
és a Nemzeti Kulturális Alap



A szerkesztőség címe:
Balassi Kiadó (1136 Budapest, Hollán Ernő u. 33. IV/5.)
e-mail: filologia@ligatura.hu

Terjeszti a Balassi Kiadó és a Libro-Trade Kft.

Előfizethető a Balassi Kiadónál (1136 Budapest, Hollán Ernő u. 33. IV/5.)
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a kiadó ERSTE Bank 11991102-02120733 számú számlájára

Példányonként megvásárolható
www.balassikiado.hu

BALASSI KÖNYVESBOLT
1137 Budapest, Katona József u. 9–11.
Tel.: 335 2885

ÍRÓK BOLTJA
1061 Budapest, Andrásy út 45.
Tel.: 322 1645

SZÉCHENYI ISTVÁN KÖNYVESBOLT
7624 Pécs, Rókus u. 5.
Tel.: 72/525 064

továbbá nagyobb könyvesboltokban
és a Libro-Trade Kft. mintatermében
1173 Budapest, Pesti út 237.
librotrade@librotrade.hu

www.librotrade.hu

Külföldön terjeszti a Balassi Kiadó

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Az angol irodalom magyar története

KÁLLAY GÉZA <i>Az angol irodalom magyar története: elvi kérdések</i>	369
DÁVIDHÁZI PÉTER Egy jelző mint új feladatértelmezés. <i>A magyarországi anglisztikától az angol irodalom magyar történetéig</i>	384
KISS ATTILA ATILLA Minek a története az irodalom? Egy irodalomtörténeti vállalkozás margójára	397
KOMÁROMY ZSOLT Hogyan írjunk Wordsworthról <i>Az angol irodalom magyar történetében?</i>	410
TIMÁR ANDREA Egy lehetséges Coleridge-fejezet kérdései	417
D. RÁCZ ISTVÁN A költészettörténet dilemmái	422
BÉNYEI TAMÁS <i>Az angol irodalom magyar története</i> mint „intervenció”: egy fejezetterv kapcsán	432
FRIEDRICH JUDIT Legyen-e szó kortárs irodalomról <i>Az angol irodalom magyar történetében?</i> Tibor Fischer és a kulturális emlékezet	445
<i>Műbely</i>	
EGERES ZSUZSANNA Kultúrák találkozása Nyikolaj Gumiljov <i>Mérgezett tunika</i> című drámájában	453

SZATHMÁRI JUDIT Sherman Alexie posztetnikus spokane indián rezervátuma	480
JITKA PAVLIŠOVÁ Kathrin Röggla színházi szövegei a posztdramatikus interpretációs elméletek kontextusában	493
BOLLOBÁS ENIKŐ Scheiber Sándor tanítása az örömről. Gondolatok egy kiadatlan írása kapcsán	503
Számunk szerzői	521

E lapszámunk tematikus írásait Kállay Géza szerkesztette

KÁLLAY GÉZA

Az angol irodalom magyar története: elvi kérdések

Milyen lehet, milyen legyen egy magyarul készülő angol irodalomtörténet?¹ Másfél esztendeje gondolkodunk erről leendő szerkesztőtársaimmal² rendszeres műhelybeszélgetések keretében.³ Ami itt következik, nélkülük sohasem fogalmazódott volna meg, ugyanakkor mindez az én álláspontom, amiért őket csak dicséret és köszönet illeti; a felelősség az enyém. Amiben feltétel nélkül egyetértünk: a több mint negyvenéves Szenczi–Szobotka–Katona: *Az angol irodalom története* (SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA 1972) helyett korszerű, a hetvenes évektől kezdődő „nyelvi és kulturális fordulat” után felnőtt új anglista nemzedék minél szélesebb bevonásával készülő munkát kell készítenünk. Az alábbiakban az irodalomtörténet-írásnak néhány elvi kérdését járom körül.

Mint mindennek, magának a történetírásnak is története és történelme van. Gyakorlatának számtalan célja volt az úgynevezett „nyugati kultúrákban”, például: jelen- vagy múltbeli hatalmi helyzetek, hierarchiák, szokások magyarázata, illetőleg indoklása, igazolása; a múlt társadalmi, gazdasági, politikai és egyéb szépségeinek, illetve rémségeinek idézése, hogy a jelenben bizonyos magatartásformákat kövessünk, illetve elkerüljünk (a történelem mint „tanítómester”); egy nép, nemzet karakterológiájának, identitásának, földrajzi elhelyezkedésének megrajzolása; pár emberi jelenség, jellegzetesség (például örület, büntetés, szexualitás, nevetés, sírás, főzés), intézményrendszer, kulturális örökség kialakulásának, formáinak, hatásainak, fennmaradásának, elenyészésének bemutatása. De bármennyire is a célja felől igyekszünk meghatározni a történetírást, hamar átcúsunk olyan körülírásokba, amelyek a „krónikát” témája, tárgya felől közelítik meg. Csakhogy

¹ Az irodalomtörténet a 101789 számú OTKA-kutatás keretében valósul meg. Jelen tanulmány KÁLLAY 2013 rövidített, átírt változata.

² Név szerint és ábécérendben: Bényei Tamás, Csikós Dóra, Dávidházi Péter, Friedrich Judit, Gárdos Bálint, Kiss Artilla, Komáromy Zsolt, Matuska Ágnes, Rác István, Séllei Nóra, Szigeti Balázs és Szőnyi György Endre.

³ 2013. január 25-én és 26-án, a HUSSE 11. konferenciájának keretében volt eddig a legnagyobb szabású műhelybeszélgetés; ebből adunk közre válogatást.

míg a közgazdaságtan, a szociológia vagy a nyelvészet viszonylag könnyen meghatározható a tárgya felől, a történész figyelmét (legalábbis elvben) – Reinhart Koselleck szavaival – nem „kerüli el semmi” (KOSELLECK 2002, 4): *bármí* a történetírás tárgya lehet, ami emberileg megismerhető, sőt még az a küzdelem is, amelyet valaki a megismerhetetlennel vív.

A történetírás egyik legtermékenyebb meghatározása abból a viszonyból indult ki, amely a történetírás „diskurzusát”, nyelvét az ábrázolni kívánt „valósághoz” fűzi. Amikor Arisztotelész a *Poétikában* megkülönbözteti az elbeszélő-, illetőleg a nála mindig cselekményes drámai költszetet a történetírástól, a história egyik legfontosabb előfeltevését, az *igaz mondatokra való igényt* említi. „A történetíró és a költő [...] abban különböznek, hogy az egyik megtörtént dolgokat mond el, a másik pedig olyanokat, amelyek megtörténhetnek [...] vagyis amelyek a valószínűség vagy a szükségszerűség szerint lehetségesek. Ezért a filozófiához közelebb álló és magasabb rendű a költszet, mint a történetírás, mert a költszet inkább az általános, a történetírás meg az egyedit mondja” (ARISZTOTELÉSZ 1997, 45 [51b]). Arisztotelész függőleges skálán állapít meg értéksorrendet, azaz hierarchizál és valorizál: a költszet épp azért magasabb rendű, mert nem kötik a történetírás alapját képező úgynevezett valós, egyedi tények. Arisztotelész „tényen” („megtörtént dolgon”) itt vélhetően verifikálható, azaz hiteles beszámolókon, tanúságtételeken, idézhető dokumentumokon alapuló faktumot ért, ami „történelmi-történeti hűség” néven később még amúgy fiktív eseményeket és karaktereket megjelenítő „történelmi” vagy „realista” regények értékmérőjeként is szerepelt, nem beszélve a történelmi eseményekről beszámoló művekről, a „történelemkönyvekről”, ahol az olvasó egyik fő – és jogos – elvárása a „tényszerű igazság”.

A történeti „relativizmus” szószólói – akik sohasem hittek az átfogó, „egysége-sítő”, egyetlen homogén térben és időben kibomló történet elmesélhetőségében – mindig azok közül az ismeretelméleti „nagy kételkedők”, szkeptikusok közül kerültek ki, akik akár a jelen pillanat „tényeinek” „objektív” megismerhetőségével szemben is kételyeket támasztottak. Példák bőven akadnak, a szofistáktól olyan mai filozófusokig, akik tiltakoznak mindenfajta „biztos alap” kimunkálása ellen.⁴ A filozófiai kérdések tárgyalását általában a nyelv elemzésével kezdő úgynevezett „analitikus”, „angolszász” hagyomány – például Bertrand Russell, Julius Ayer, Donald Davidson, J. L. Austin – is azonos ismeretelméleti kaptafára húzza a jelenbeli és múltbeli „tények” megismerhetőségének feltételeit és határait.⁵ Ennek a

⁴ Lásd erre nézve – irodalmi szempontból – az alábbi kötetek gazdag anyagát: SZILI 1989; különösen HANKISS 1989, 225–188; VERES 2004; HUTCHEON–VALDÉS 2002 és leginkább PERKINS 1992, amely, sorra véve az irodalomtörténetek kialakulását és típusait, minden irodalomtörténet-írást „kétes vállalkozásnak” tart, bár elismeri kulturális jelentőségét. Úgy gondolom, Perkins inkább a rossz irodalomtörténetek (és történelemkönyvek) sajátosságait sorolja fel, és mindenfajta intellektuális munka nehézségeit listázza, mintsem hogy bizonyítaná: egy irodalomtörténet (szinte) lehetetlen vállalkozás.

⁵ Vö. KÁLLAY 2011, 322–351.

megközelítésnek nem mondanak ellent a történetírás olyan átértelmezői sem, mint a történetírás és a szépirodalom határmezsgyéit kutató, „metahistóriájával” a hetvenes évek elejétől nagy port kavaráó Santa Cruz-i professzor, Hayden White. White azonban azt a szemléletet is meg akarja érteni, illetve azt a megközelítésmódot is jellemezni kívánja, amellyel egy-egy történész közelít az általa „ténylegesen megtörtént eseményeknek” tartott jelenségekhez. Többek között bemutatja, hogy a komoly, tudományos megalapozottságú történeti munkák is egy-egy (meglehetősen jól ismert) irodalmi műfaj – komédia, tragédia, románc stb. – szemléletmódja és narratívája szerint szerveződnek, s ez a szemléletmód mennyire átírja, színezi, újrarendezi, amit egy másik történész esetleg alig említ, rövidre fog vagy agyonhangsúlyoz. White épp azt a választóvonalat próbálja eltörölni („dekonstruálni”), amelyet Arisztotelész igyekezett meghúzni a történész „ténylegesen megtörtént eseménye”, „valóságos (bár lehet, unalmas, egyedi) ténye”, eseménysora, esetleg ok-okozati tényláncolata meg az eposz- és drámaíró (költő) vállaltan a leghetéseget, a valószínűt, sőt, szerencsés esetben szükségszerűt tömörre válogató, „filozofikusabb”, az emberi létre általánosabban vonatkozó és jellemző cselekményszövése közé. Vagyis White a történelemszemlélet *történetével* is foglalkozik – megközelítése ezért „metahistória” –, de szó sincs arról, hogy a közvetlen jelenben (itt és most) zajló eseményeket pártatlanul és „objektíven”, „jól verifikálhatóan” tudnánk leírni, míg a múlt eseményeit valami irodalmi műfajokból gomolygó ismeretelméleti köd vonná be.⁶ A „tényekkel”, a tényleíró mondatok igazságával kapcsolatos kétely – vonatkozzanak ezek a mondatok akár a jelenre, akár a múltra – egyáltalán nem új keletű, sőt, nem tudok olyan korszakot mondani, amelyben – így vagy úgy – ne bukkant volna föl. Elismerve persze, hogy már ez is egyfajta történelemszemléletet tükröz, azt a következtetést kell levonnunk, hogy minden, végső soron az igaz (vagy hamis) ismeretet a megnyilatkozó mondataiba horgonyzó, az (igaz) ismeretet a legfőbb értéknek tekintő episztemológiai megközelítés azonnal kitermel magából bizonyos mennyiségű kételyt, s ezt a helyzetet csak „kezelni” lehet, megoldani nem.

Természetesen számos kísérlet történt a történelemmel foglalkozó művek „igazságproblémájának” megoldásra, sőt, a 19. század elején-közepén induló, a mai értelemben vett irodalomtörténet-írás részben ilyen kísérletből nőtt ki. A szkepszis kikerülésére tett kísérletek egyik módja ugyanis az a régi törekvés, hogy a megfogalmazott mondatok igazságát valami, az emberi nyelven kimondott ítéleten (megállapításon, mondaton) *kívüli* valaki vagy valami szavatolja. Például – mint erre Erich Auerbach *Mimézis* című könyvének első fejezete, *Odüsszeusz sebhelye* figyelmeztet (AUERBACH 1985, 5–26) – az izraeli típusú, ószövetségi történetírás (krónika) a történet és történelem elbeszélését főként tanúságtételnek fogja fel. A megörökítés, a ráhagyományozás, az öröklődés, a monumentumemelés, a nem-

⁶ Vö. például WHITE 1978, 81–100; WHITE 1997 és WILKINS 1978.

zeti identitás kimunkálása, valamint az események példázatszerű felmutatása itt is fontos szerepet játszik. A lényeg mégis az, hogy Izrael története kivételes, különleges történet, amelyet más nemzetekről nem lehetne ugyanígy megírni. Izrael története nem csupán egy nép története, hanem a Nép története az ő Istenével, az elhajlások, a visszatérések narratívája, ami azért nem folyhat szokványos mederben, mert végső soron nem az ember, hanem maga az Isten írja, aki szüntelenül és emberi léptékekkel mérve szeszélyesen beleavatkozik ebbe a történetbe. A történet így nem annyira magyarázat, mint a megmagyarázhatatlan újbóli és újbóli felmutatása. A történetmondás ugyanakkor az igazság-, igazmondás teljességére, abszolútumára tart igényt: hogy bármi másképp történt vagy történhetett volna, mint ahogy a jellegzetesen névtelen elbeszélő elmondja, fel sem merül, s jaj annak, akinek kétségei támadnak, mert akkor magával a Törvénnyel szegül szembe. A történet ugyanis egyben már-már azonos a törvénnyel: ennek szép példája a Tízparancsolat eleje, ahol a szerző – mintegy „átképzéletes előadásban” – Isten nevében szólal meg, és Isten úgy azonosítja önmagát, mint a népet leginkább meghatározó tett, az Egyiptomból történt szabadulás egyedi és kizárólagos forrása, szerzője, ágense.

Ez a történetírás Isten mint „szerző” történetét mondja el népével, mintegy folyamatos jelenben, már eleve egy várt (már-már elvárt) végső jövőnek, *eszkatonnak* a szemszögéből. Ennek a jövőnek ismét csak a történelembe írt, a történelmet el is törülő *megszabadulás* a végcélja; a későbbi történetírás ezt már a kereszténység korai terjedése idején átvette, például Augustinus *Isten városa* című művében. Ilyen értelemben Isten épp azért szavatolhatja az elbeszélés igazságát senki és semmi mástól nem függő, szuverén lényként, mintegy „kívülről”, mert egyszerre a leírt mondatok tárgya, témája, s egyszerre maguknak a megesett történeteknek a szerzője, vagyis „igazság-szavatolóként” úgy érkezik a szövegen „kívülről”, hogy a tényleges, egyedi érzékletességükben előadott események legbelsejében van.

Ameddig tehát egy-egy mondat igazsága az egyes ember ismeretének függvénye, a szkepszis leküzdhetetlen. Ezért helyezte a 19. század elején Hegel, az európai történelemszemlélet egyik legbefolyásosabb formálója az igazság forrását az egyes ember ítéletének igazságát is a megfelelő helyre zökkenteni képes Szellembe, ami, bár az emberi tudat is e Szellem („Geist”) része, áttekintőképeség szempontjából messze meghaladja az egyén tudatát, és egyszerre tartalmazza a múltat, a jelent és a jövőt, vagyis magával a világtörténelem múlásával, előrehaladásával azonos.⁷ Az eszkatológia a hegeli rendszernek is fontos eleme, hiszen a Szellem –

⁷ Például: „Az *elem*, amelyben az *általános szellem* létezik [...] a *világtörténelemben* a szellemi valóság, belsőségének és külsőségének egész terjedelmében. [...] A világtörténelem továbbá nem a szellem *hatalmának* pusztá ítéltőszéke, azaz egy vak sors elvont és ész nélküli szükségszerűsége, hanem mivel a szellem magán- és magáértvalósága szerint *ész*, ennek magáértvaló léte pedig a szellemben *tudás*, azért a világtörténelem [...] az általános szellem *kifejtése és megvalósítása*” (HEGEL 1983, 355, kiemelések az eredetiben).

az egyes emberrel ellentétben – ismeri a jövőt is, ezért a múltra mint megbízható magyarázatra támaszkodhatunk; ahhoz, hogy a jelen egy-egy jelenségét megértjük, a jelenség történetét kell alaposan megismernünk: a jelenség azonos a történetével. A történet, lehetőleg a „teljes” történet, és a történelem mint a megértés legfőbb forrása szerepel Karl Marxnál is; nála a történelemnek megint határozott célja van, s a megállapítások igazságát ismét egy, az egyes embertől már minőségében független ágens, a közös társadalmi tudat szavatolja, amely megint csak előremozgó, dinamikus: a történelem maga.⁸

Az első irodalomtörténetek megjelenésekor az eszkatologikus-magyarázó történelemszemlélet elválaszthatatlanul összefonódott a francia forradalom utáni Európában kibontakozó nemzetállami eszmével, illetőleg a nemzeti identitáskereséssel, s az ennek nyomán a jobbára német, francia és angol romantikában kimunkált irodalomfogalom kialakulásával. Ráadásul a 19. század második felében e mellé sorakozott Charles Darwin evolúcióelmélete, amely természettudományos megalapozottsággal rajzolt fel egy „harcos” és előrehaladó fejlődésvonalat, hiszen *A fajok eredete* (1859) gerincét a „természetes kiválasztódás”, a legéletképesebb faj fennmaradásának és alkalmazkodási képességének tézise képezi. Mai távlatból Darwin – *Az ember származása* (1871), szintén nagy hatású könyvével – inkább betetőzője, mint elindítója az emberi faj, s általában a civilizációk fejlődéséről szóló, már a 18. század végétől terjedő tanoknak,⁹ de a 19. század második felében mégis földcsuszamlásszerű hatást váltott ki. Darwin nem pusztán biológiai felfedezést tett, hanem a „nyugati világ” legdédélgetettebb értékeit kérdőjelezte meg, és racionális megfontolásokból kiindulva igyekezett materiális alapokra helyezni a kérdést, „mit jelent embernek lenni” (BOWLER 1988, 36).¹⁰ Addig még a kérdésfelvetés is az Ember és a Természet keresztény értelmezésének fundamentumán nyugodott. Talán Kant volt az első filozófus, aki – a 18. század végén, a „romantika” indulásával párhuzamosan – az embert nem Isten viszonylatában, hanem a világhoz fűződő (igaz) ismereteinek feltételei szerint, valamint etikai kötelezettségei és esztétikai adottságai felől határozta meg mint alapvetően itt a Földön éppen korlátozásai ismeretében „szabadságra szánt” létezőt; e mellé sorakozik a *homo sapiens* mint az állati sorból kiemelkedő, generációk ezrein át fejlődő természeti lény, majd az ember mint az – egyre civilizáltabb – társadalom tagja, aki az előrehaladó történelem legfőbb szereplője: ezek mind a 19. század örökségeihez tartoznak.

Ami az irodalom történetjének megalkotását illeti, az úgynevezett „klasszicizmusban” érlelődő, 18. századi irodalomtörténeti-kultúrtörténeti kezdeményezéseket – például Dr. Samuel Johnson *A legkiválóbb költők élete* (*Lives of the Most Eminent*

⁸ Például: „Mint ahogy az egyént nem aszerint ítéljük meg, aminek önmagát véli, ugyanúgy az ilyen átalakulási korszakot sem ítélhetjük meg saját tudatából, hanem ellenkezőleg, ezt a tudatot kell az anyagi élet ellentmondásaiból, a társadalmi termelőerők és termelési viszonyok között meglévő összeütközésből megmagyarázni” (MARX 1957, 367).

⁹ Vö. WATSON 2006, 871–876.

¹⁰ Lásd még BOWLER 1988, 37–42 és MAYR 1982, 501–510.

Poets [1779–1781]) című munkája, egy igazi íróportré-gyűjtemény, vagy Voltaire kultúrtörténeti¹¹ – a 19. században a nemzetfogalomhoz kötődő irodalomtörténet-írás váltja fel, elsősorban német ajkú területeken, de Magyarországon is:¹² a 19. század második felétől ezek már az „egyetemi kutatáshoz” kötődő, az irodalom történetével hivatásszerűen foglalkozó professzorok tolla alól kerültek ki, s elsősorban a nemzeti szellemű középiskolai oktatást hivatottak irányítani.¹³ Ma, amikor az irodalom (természetesen szintén „történelembé vetett”) posztkoloniális olvasatai „az egész Földre kiterjedő”, globális, és nem nemzeti szemléletet sugallnak,¹⁴ a 21. századi irodalomtörténet-írás épp a klasszicizmus – természetesen a klasszikus (görög-latin) antikvitáshoz kötődő – globálisabb megközelítésmódjában találhat szövetségesre, s abban a tényben, hogy a klasszicizmus irodalomról értekező szerzői maguk is zömmel szépírók voltak: nem doktorátussal rendelkező „irodalomprofesszorok”, hanem autodidakták (mohó olvasók) és esszéisták. Napjainkban a 18. századi klasszicizmus és a francia enciklopédisták újrafelfedezése a globalizáció szempontjából is figyelemre méltó fordulat.¹⁵

A valóban a klasszikus, az ókori görög időkig visszanyúló retorikaoktatás, amely (mai értelemben vett) irodalmi művek tanulmányozását is mindig magába foglalta, s amelyet időnként az iskolai-egyetemi színjátszás is kiegészített, egyrészt performanszközpontú (az előadói erényekre összpontosító) volt, másrészt imitatív, vagyis a nagy elődök (költők, szónokok) követését mintaként írta elő. Például a stratfordi, a körülbelül a mai közép- és főiskolának megfelelő úgynevezett „Grammar School”-ban (már a [szó szerinti] neve is sokat elárul: „nyelvtan-iskola”), amelybe William Shakespeare vélhetően az 1570-es évek közepétől járt, a tananyag fontos része volt Horatius, Vergilius, s a korban annyira népszerű, és Shakespeare által is hőn szeretett Ovidius és mások „utánzása”.

Valamikor a 18. század vége felé tehát, azzal a felismeréssel, hogy a Természet története más, mint a társadalmi szervezetek, intézmények, ember alkotta politikai berendezkedések története, a mai értelemben vett „humántudományok” lassú önállósodása, s ezzel egy új irodalomszemlélet veszi kezdetét. Az előző korszakok az irodalmat többek között azért tanították, hogy mintát adjanak: bármely szinten is „művelte” a tanuló az irodalmat, azt egyes szám első személyben „meg kel-

¹¹ Például *Le siècle de Louis XIV* [XIV. Lajos százada] (1752); *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations* [Esszé a nemzetek szokásairól és szelleméről] (1756).

¹² Vö. TOLDY Ferenc: *A magyar nemzeti irodalomtörténet* (1851); ill. UŐ: *A magyar költészet története Kísfaludy Sándorig* (1854), és UŐ: *A magyar nemzeti irodalom története a legrégebb időktől a jelenkorig rövid előadásban* (1864). Lásd még DÁVIDHÁZI 2004.

¹³ Vö. WELLBERY 2004, xx–xxi. Itt szeretnék köszönetet mondani Kelemen Pálnak, amiért a Wellbery által szerkesztett irodalomtörténetre, valamint HUTCHEON–VALDÉS (2002) munkájára felhívta a figyelmemet.

¹⁴ Lásd erre nézve leginkább HUTCHEON 2002, 3–49.

¹⁵ A (francia) klasszicizmus újrafelfedezésére nézve lásd HOLLIER–GOLSAN–LARSON 2003, 17. (<http://www.jstor.org/stable/3685524>, letöltés ideje: 2012. 04. 23.)

lett élnie”, részben mint maga is (sokszor persze botcsinálta, ügyetlen) alkotó, részben mint olvasó, aki minden irodalommal kapcsolatos tevékenységén át végső soron a már előre meghatározott normához igazítandó ízlését pallérozza. Az irodalmat „csinálva” tanulta, így kellett megértenie, mi a „magas”, követendő irodalmi alkotás. Ezt váltja fel a szemlélet, amely az irodalmat társadalmi és kulturális kontextusba, mintegy az „emberiség” – a 19. században először inkább az „emberiségen belüli nemzet” – társadalmi és politikai intézményrendszerébe kívánja elhelyezni: az irodalomról mint harmadik személyben megjelenített, „amott, ott létező” jelenségről s mint az intézményrendszerek egyikéről beszél, amelyben egy „korszellem”, „népszellem”, egy „miliő”, „korhangulat”, „atmoszféra”, filozófiai vagy egyenesen a természettudományokra is visszavezethető „áramlat” jelenik meg, ölt testet. Ez – némileg paradox és ironikus módon – egybeesik a „romantikus korszak” költőideáljának megjelenésével, aki – némi túlzással – istenek által kiválasztott génius, és egy-egy, a hétköznapi beszédet messze meghaladó nyelven készült remekmű megalkotása során „maga sem tudja igazán”, mit hozott létre, mert rajta keresztül elsősorban a sokszor száználmas emberi erőfeszítéssel épített, hagyományos intézményeket elsöprő, elementáris „őserő”, új teremtés szólal meg. A – persze számtalan értelmű – „romantika” az irodalmi értéket a szuverén alkotói egyénhez, és annak messze kimagasló, különleges eredetiségéhez köti, miközben az egyetemeken hamarosan nagy ütemben folyik az irodalom „intézményesítése” a rendszeres tanításon, de az irodalomtörténeteken keresztül is.

Madame Germaine de Staël joggal ünnepeljük mint az első mai értelemben vett „irodalomtörténet” megalkotóját.¹⁶ Az *irodalomról* (*De la littérature dans ses rapports avec les institutions sociales*) nemcsak 1800-as megjelenési évével szimbolikus jelentőségű hosszú esszé. „Meg szeretném vizsgálni – írja a mű Előszavában – vallás, szokások és törvények hogyan hatnak az irodalomra, és hogyan hat az irodalom vallásra, szokásokra és törvényekre. Nekünk, franciáknak számos kifogástalan tanulmányunk van az írás művészetéről és az ízlés elveiről; az irodalom szellemét módosító erkölcsi és politikai tényezőket viszont, úgy vélem, nem vizsgálták meg eléggé” (STAËL 1978, 160). Nyilvánvaló, hogy itt az alapvetően esztétikai megközelítésmódot az emberi, országos (nemzeti) intézményrendszerek és az irodalom kölcsönhatására összpontosító érdeklődés váltja fel. „Irodalmon” sokan és sokáig (körülbelül az 1960-as évek végéig) épp azt értik, ami így meg így kapcsolódik társadalmi és politikai intézményekhez, az irodalom történetének pedig épp *ennek* a történetét tekintik.¹⁷

¹⁶ David Wellbery szerint ez a fordulat már Johann Gottfried Herder *Shakespeare* című esszéjében (1776) végbemegy, mert ő az első, aki irodalmi vonatkozásban leszámol a „időtlen irodalmi értékekkel”, és Shakespeare drámai formáinak sokféleségét a drámák történeti kontextusából igyekszik levezetni (vö. WELLBERY 2004, xix). A szemléletváltás valóban megtörténik, de Herder egyetlen – igaz, később a német irodalom egyik legfőbb „hőseként” adoptált – szerző munkásságát méltatja, nem az akkori „európai irodalmat”.

¹⁷ Lásd még HOLLIER 1989, xxii–xxiii.

Madame de Staël olyan értelemben is korszakos jelentőségű, hogy vizsgálódásait összehasonlító („komparatistikai”) alapon kívánta elvégezni: „Úgy látom, két, egymástól határozottan különböző irodalom van: az, amelyet a Dél, s az, amelyet Észak alkotott; az egyiknek Homérosz a forrása, a másik Ossziánból ered” (STAËL 1978, 161). A görögök, latinok, olaszok, spanyolok és „XIV. Lajos századának franciái” a „fénydús egű” Homérosz leszármazottai, a németek, angolok és skandinávok a „ködös, homályos énekű” Osszián örökösei.¹⁸ Mindezzel Madame de Staël még azoknak a népeknek az irodalmát is megjelöli, akiknek bejárásuk lesz majd a Goethe által varázsszóként kimondott „világirodalomba”, amely természetesen mind a mai napig távolról sem foglalja magába az összes, mai értelemben „irodalomnak” tekinthető alkotást szerte a Földön. Madame de Staël érthető okokból hagyta ki a mára a világirodalmi kánonba tartozó orosz és amerikai irodalmat, és még talán a mindig problematikus elhelyezkedésű kelet-európaiakat is. Mára a posztkoloniális szemlélet következtében a „világirodalom” folyamatosan bővül az indiai, „bennszülött” amerikai („Native American”), ausztrál, afrikai, arab és sok más irodalom megismerése révén, egyben magát az „irodalom” fogalmát is jelentősen átértelmezve.¹⁹

Az eszkatologikus rendszerek történelemszemléletének azonban általános problémája, hogy az egyes eseményt, művet, egyént egyfajta „szellem”, egész korszakot belengő „hangulat”, voltaképp „esszencia”, kivont és elvont „lényeg”, „főcsapás” megtestesülésének látja, s ennek rendeli alá, vagyis hajlamos az irodalmi műveket például egy filozófiai eszme vagy „korszellem” pusztá illusztrációjaként kezelni. Bármennyire is vonzó a történelem során kibomló, a jelenben is zajló és egy jövőbeli pontra szegeződő, eszkatologikus igazságeszme, veszélye éppen abban rejlik, hogy az igazság kérdése „kivándorolt” az egyén, a közvetlenül megnyilatkozó személyes mondataiból, miközben a „Szellemet”, a „társadalmi tudatot” a „világszellemes” gondolkodás óhatatlanul megszemélyesíti: nem az egyén (egy individuum) teszi, mondja, viszi véghez ezt vagy azt, hanem egyfajta földi szövegeken kívüli, túli – már-már delphoi – „órakulum” szólal meg. A „posztmodern apostolai” – főként Søren Kierkegaard és Friedrich Nietzsche – az eszkatologikus történeti rendszereket kezdték ki; ők a hegeli típusú történelemszemléletben eleve ideológiai és hatalmi hierarchiákat rögzítő viszonyok konzerválását, bárminemű emberi cselekvések könnyű és veszedelmes igazolását látták, amelynek keretében az egyes ember első-sorban a saját lét- és erkölcsi felelősségétől kíván megszabadulni. Kierkegaard²⁰

¹⁸ STAËL 1978, 161, kivéve persze a „fénydús eget” és a „ködös homályos éneket” – ezek Arany János *Őszel* című verséből valók: <http://mek.oszk.hu/00500/00597/html/vs185002.htm#23>, letöltés ideje: 2013. 01. 28.

¹⁹ Vö. GREENBLATT 2002, 50–62.

²⁰ „Én azonban azt hiszem – írja Kierkegaard »Az esztétikai és az etikai közötti egyensúly a személyiség kimunkálásában« című, a *Vagy-vagy* alfejezetét képező fiktív levelében –, hogy a történelmet helytelenül szemlélik. [...] [N]em tagadom, hogy azok a fiatal varázslók, akik a történelem szellemeit akarják felidézni, nagyon nevétségesnek tűnnek.

és Nietzsche²¹ minden rendszert alkotó filozófiai megközelítésmódot elutasított, s bár nagyon különböző végkövetkeztetésekre jutottak, mindketten elsősorban az egyéniség és a személyiség – a személyes igazság – eltűnését kérik számon egy olyan történelemszemléleten, amely a világtörténelmet hatalmas gépezetként látja működni.

Ami ugyanis a kívülről jövő erő, ágens szerepében az egyes emberi perspektívát meghaladva szavatolja a történelemre vonatkozó megállapítások igazságát – például a Szellem, vagy a társadalmi tudat –, az ezen igazság nevében hierarchizálja és személytelenül homogenizálja is az eseményeket, műveket, hiszen egy előre meghatározott cél elérésének szempontjából osztályoz. Például ha a modális viszonyok közül, amelyek az irodalmi elbeszélést a „valósághoz” köthetik, a „realizmust” tekintjük a legértékesebbnek (az áhított célnak), mert az a „kendőzetlen társadalmi valóságot” mutatja fel, akkor nyilvánvalóan azokat a szerzőket fogjuk kiemelni és valorizálni, akik ezt vagy – szerintünk – megvalósították, vagy – ahogy marxista szemléletű irodalomtörténetek emlegették – a realizmust „előkészítették”, ennek „előfutárai” voltak. Az ilyenfajta, voltaképpen ideologikus alapon történő „szalonképessé tétel” a mai napig tart.

Az idővel és ezáltal a történettel, történelemmel még sokfajta viszony alakítható ki, és nem meglepő, hogy az irodalommal foglalkozók – érzékelve, az eszkatologikus történelemszemlélet mennyire alárendelt szerepet szán az irodalomnak mint csupán a „történelem egyik tényezőjének” – ilyen vagy olyan formában fellázadtak. Például az 1920-as évektől terjedő strukturalista irodalomszemlélet képviselői (A. J. Greimas, a korai Roland Barthes, stb.) úgy döntöttek: habár egy-egy irodalmi mű kétségtelenül mindig meghatározott, kontextualizálható történelmi időszak terméke, a mű értékét a szöveg belső szerkezetének, nyelvi-retorikai megformáltságának, képi, narratív és egyéb összefüggésrendszereinek szempontjaiból kell megállapítani, vagyis a történetiség – különösen érték-, illetőleg igazságszempontból – hanyagolható, s vele az irodalmi művek szerzőinek életrajzai, vélt vagy valós „szándékai” is, különösen amelyekből egy-egy mű értelme, jelentése, jelentősége „megmagyarázható”. Ez a „visszavonulás a szövegbe” elv mintha azt monda-

[...] A történelmi folyamat számára nem létezik vagy-vagy, de hogy ez létezik a cselekvő individuum számára, azt bizonyára egyetlen filozófus sem tagadná. [...] A filozófiának semmi köze nincs ahhoz, amit belső cselekvésnek nevezhetnénk; de ez a belső cselekvés jelenti a szabadság igaz életét” (KIERKEGAARD 1978, 787–788).

²¹ „A szándék, mint a cselekedet egész eredete és előtörténete szinte a legújabb korig: ennek az előítéletnek a jegyében hangzott e földön az erkölcsi dicséret, gáncs, ítékezés, még a bölcselkedés is. De nem kellene-e ma már szükségszerűen eljutnunk odáig, hogy, hála az ember újabb magára eszmélésének és elmélyülésének, eltökéljük magunkat az értékek újabb megfordítására és alapjukban való megváltoztatására, nem állunk-e egy olyan korszak küszöbén, amelyet, negatív értelemben, elsősorban a *morálon kívülségnek* nevezhetnénk?” (NIETZSCHE 1984, 301).

ná: „a társadalmi intézmények akár össze is dőlhetnek, a fontos, hogy zengjen fel az irodalmi szöveg a maga nyelvi összetettségében!” Lényegét tekintve ezt az elvet vallotta az orosz formalizmus (Viktor Sklovszkij, Roman Jakobson, stb.), az amerikai New Criticism (például John Crowe Ransom, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren), a 1920-as, 1930-as években felvirágzó „cambridge-i iskola” (I. A. Richards, William Empson, F. R. Leavis), de még a dekonstrukció néhány változata (például Paul de Man) is – ezekben a műhelyekben nem is készült számottevő irodalomtörténeti munka.

De a történetiséget és az időt kifejezetten a megértés kulcselemének tekintő gondolkodók sem a hegeli elképzeléshez tértek vissza a 20. században. Martin Heidegger a *Lét és időben* például az időt az (egyres) emberi lét szempontjából tartotta döntő fontosságúnak: az embernek bizonyos értelemben mégiscsak „eszkatologikusan” „előre kell szaladnia” a Semmi személyes megéléséhez, gyakorlatilag saját halálának pillanatához, hogy az idő (ami mindig maga az ember) jelentőségét, a lét értelmét alapvetően meghatározó voltát felfoghassa.²² Rudolf Bernet szavaival Heidegger az emberi világba vetettség, itt-lét (*Dasein*) „végességének hermeneutikáját” kívánta megalkotni (BERNET 2010, 41). Ami Heidegger – inkább késői – gondolkodásában „nemzeti” (tehát jellegzetesen „romantikus”) vonás, az elsősorban a német nyelvhez, annak is a hétköznapit meghaladó teljesítményeihez köthető: például Hölderlin „a Lét üzeneteit” felmutató, élménnyé tévő költészetéhez, amelyben a nyelv képes megnyitni, „felnöveszteni” az egyszer csak epifánikusan, mintegy „önmagától” megmutató igazságot. Az igazság itt mintegy „önmagáról gondoskodik”; a mondatoknak nem kell megfelelniük egy (tőlük független) valóságnak.²³

A német hermeneutika, például Hans-Georg Gadamer – részben Heidegger nyomán – a történetiséget szintén alapvető jelentőségűnek gondolja, de a történeti vizsgálat nem társadalom- vagy politikatörténetből igyekszik egy művet értelmezni, hanem előfeltevéseink, elfogultságaink, megszokásaink, bizonyos helyzetekbe ágyazottságaink, rögzült munkamódszereink, végső soron „szubjektivitásunk” anatómiáját próbálja történetileg megmutatni; radikális tudatosítással el akarja takarítani mindazt, ami a múltból ránk hagyományozódva a megértés útjában áll, illetőleg

²² „Csak az a létező, amely lényegszerűen létében jövőbeli ügy, hogy saját halálára szabadon halálán szétzúzódva [sic!] képes visszavetetni magát saját faktikus jelenvalóságára, vagyis csak az a létező, amely mint jövőbeli egyformán eredendően a voltat jelenként őrző is, vállalhatja az öröklött lehetőségre hagyatkozva tulajdon belevettségét, és lehet pillanatszerű a »maga ideje« számára. Csak a tulajdonképpeni időbeliség, mely egyszersmind véges, tesz lehetővé olyan valamit, mint a sors, vagyis a tulajdonképpeni történetiség” (HEIDEGGER 1989, 618, az eredetiben csupa dőlt betűvel).

²³ „A *Heimkunftot* [hazajövetelt, hazaérkezést] költő Hölderlinnek viszont az a gondja, hogy »földieci« [sic!] benne lényegükre leljenek. Ezt azonban nem népe egoizmusában keresi. Épp ellenkezőleg, a Nyugat sorsába való beletartozás felől látja e lényegét” (HEIDEGGER 2003, 313 és vö. HEIDEGGER 1998, 202).

rámutat arra, mit és hogyan lehetne „lomtalanítani”. Ez nem egy csapásra, hanem folyamatosan történik, és közben a feltárt akadályokat a magunk javára fordíthatjuk. A program némileg hasonlít a „kései” (a *Filozófiai vizsgálódásokhoz* köthető) Wittgenstein törekvéseihez (aki ugyanakkor a történelemnek nem szán filozófia-módszertani szerepet): „Egy *kép* tartott fogva bennünket. És nem tudtunk tőle szabadulni, hiszen benne rejtett a nyelvünkben, és úgy látszott, nyelvünk csak ezt ismétli kérlelhetetlenül” (WITTGENSTEIN 1998, 80 [§ 115]). A nyelvről s a gondolkodásról le kell oldani a beidegződések béklyóit. Az irodalmi műveket Gadamer filozófiája szerint is „ki kell szabadítani” a „fogva tartó” előítéletekből, társadalmi és történetileg meghatározott intézményrendszerekből, bizonyos értelemben még magából az elhasznált, elkoptatott, kiüresedett „hétköznapi” nyelvből is, hogy a befogadás-szempontrú, és mindenekelőtt a nyelvhez kötődő esztétikai (költői) értékek minél tisztább hangon juthassanak szóhoz.²⁴

Ezzel szemben például Paul Ricoeur francia „fenomenológiai” hermeneutikája kimutatja, hogy minden, még a tudatosan a „tudományosságra” törekvő historiográfia is, tartalmaz fiktív elemeket (ahogyan a „való világra” utalás, a vonatkoztatás, a referencialitás még a legélénkebb fantáziaképekben is megtalálhatóak), s hogy az elbeszélések – a múlt vagy a jelen „valóságát” megjelenítő narratívák – a képzelet szüleményei, a lét (létezés) szempontjából mindenképpen nélkülözhetetlenek. „Létezni” annyi, mint „látni (valamit) valahogyan” (egy perspektívát magunkban tudatosítani), és mint „(valahonnan) látottként, elbeszéltként lenni”, mert az idő (legyen az egymáshoz közelítő vagy szétcsúszó részrendszerek ideje, vagy akár az egyén „saját ideje”) csak úgy és olyan mértékben megragadható és érthető, ahogyan és amennyire ez az idő egy elbeszélésben (legyen az fiktív vagy sem) „szétterül”, mert az – igen tág értelemben vett – cselekmény (vagy annak hangsúlyos hiánya) az elbeszélést szervezi, összetartja, s ezáltal mintegy „elemzi”, értelmezi az időt. Az idő, ha fogalmilag szeretnénk megragadni, kibújik szorításunkból, ellenáll a definícióknak, ezért az elbeszélés nélkülözhetetlen az idő megértéséhez: hogy mit jelent az idő, elbeszéléseket hallva, elbeszélésekben részt, szerepet kapva – mintegy magunk is „metaforizálódva” – juthatunk közelebb.²⁵

Talán a fenti, semmiféle teljességre nem törekvő példákban is látható, hogy a 20–21. században a történetírás miért áll ellen az irodalomnak, s az irodalom a történetírásnak. Az első fő ok a történelemhez és általában az időhöz fűződő viszonyunk átalakulása ahhoz a történelemfelfogáshoz képest, amelynek közepette az első irodalomtörténetek megfogantak és napvilágot láttak. A lehetőségek, a sok-

²⁴ Vö. „[...] a hermeneutikai tapasztalat minden jelentősége – s a történelem jelentősége is, egyáltalán a megismerés számára – abban áll, hogy itt nem egyszerűen a már ismert alá történő aláfogalásról van szó [nem arról van szó, hogy valamit a »ó, már régen ismerem« osztályába sorolunk], hanem az, amivel a hagyományban találkozunk, mond nekünk valamit [...] ami igazságként érvényesül, az igazi tapasztalat, azaz találkozás valamivel” (GADAMER 1984, 338).

²⁵ Vö. RICCEUR 1988, 12–22.

féleség tudatosulása a történetírással szembeni szkepszis okai közül még hatalmasabbra és fenyegetőbbre nagyított egy összetevőt, amely a történetírással egyidős. A „históriát”, „krónikát” ugyanis mindig is alapparadoxon feszítette: alaktalan, amorf, szeszélyesen és kiszámíthatatlanul változó, heterogén anyagot kellett valamiféle logika, módszer, eljárásrend szerint rendeznie. Mint láttuk, már Arisztotelész azt írta a *Poétikában*, hogy a történész az egyest vizsgálja. De nem maradhat meg a pusztá adatolásnál, kronológiánál, s persze még egy kronológia sem mindentől „objektív”: az is számít, egy eseményről hány szó tudósít; minden mondat valamit valahogyan óhatatlanul „beállít”; egy adat, szándékosan vagy véletlenül, könnyen elsikkad. A történész nem maradhat meg az „egyes”, mintegy „önmagában álló”, „kapcsolat nélküli” eseménynél: általánosít, fő „áramlatokat”, jellemző „irányzatokat”, „főcsapásokat” vázol, s az eseményeket e szerint rendezi, és Arisztotelész úgy vélte: nem nyúlhat azokhoz a szelekciós, cselekményépítő eszközök-höz, amelyek a drámai és epikus költők rendelkezésére állnak, mert a történész nem fikatív történetek szerzője.

Az amorf és heterogén történelmi nyersanyag eleve és önmagától semmiféle logikát nem ajánl saját megjelentetésére. Ahogyan a valóság sem ajánl semmiféle logikát, melyek legyenek a nyelv kategóriái, amikor – mint nyelvhasználók – a valóság jelenségeit általánosítjuk, besoroljuk, hierarchizáljuk, hogy közöttük eligazodjunk. A „valóságra mutató/utalás” kérdése, a „referencialitás” problémája, a valóságból nyerhető „visszaigazolások” talányai épp a múltra vonatkozó mondatok kapcsán térnek vissza a legmakacsabbul, még a referencialitást elutasító elméletek kereteiben is. A „megtörtént”-nek mintha nagyobb létvalóságra, több „léterősítésre” volna szüksége, mint a „van”-nak; mintha „annak, ami volt” a megjelenítő számára „jobban kellene” – nyelvileg – léteznie, mint egy jelenbeli eseménynek (különösen, ha a jelenbeli esemény a közvetlen térben közszemlére tehető). Ha egy pillanatra elfogadjuk, hogy van nyelvtől független valóság (ahogy a történész is általában feltételezi, hogy tőle bizonyos távolságra álló, de valós eseményeket ír le), azt is tapasztalhatjuk, a valóság önmagában néma: semmit nem mond arról, milyen osztályokba és viszonyokba ossza a nyelv a világot, például milyen jelenségeket nevezzen meg közvetlenül, melyeket körülírással, s a nyelvek sokfélesége ezt messzemenően igazolja. Ezért a világ „logikájá”-nak és a nyelv „logikájá”-nak egyszerre kell születnie, ahogy Wittgenstein a *Tractatus Logico-Philosophicus*-ban bemutatja: „Aminnek minden képben – bármilyen formájú is – közösnek kell lennie a valósággal, hogy azt egyáltalán – hüen vagy hamisan – leképezhesse, az a logikai forma, azaz a valóság formája” (WITTGENSTEIN 2004, 20 [2.18]). Ha pedig a nyelv és valóság logikája egyszerre születik, az ember el tudja képzelni, hogy a logikai rend már eleve benne van a világban, amelyet a nyelv csupán leképez és „felfedez”, ahogy azt is el tudja képzelni, hogy nincs is világ, valóság, csak a nyelv hozza létre és teremti. Ez a kettősség, úgy tűnik, az egész gondolkodás történetén végigvonul, sőt, ez az egyik központi vitatéma, különösen a 19. század vége óta. A világot, a nyelvvel „teremtés” jegyében, újra meg újra át tudjuk rendezni, s át is kell rendeznünk, ugyanakkor – a referencialitás jegyében – mégis úgy gondoljuk, az újraírás ellenére még mindig *ugyanarról* a világról van

szó, mint egy perccel ezelőtt, azaz: még az átrendezés előtti világról *is* szó van: az új ahhoz *képest* új, és jön létre. A nyelv teremtő oldalának hangsúlyozásával a különbséget (a híres, mindig újrafelfedezett *différance*-ot, az „elkülönböződést”), míg a rámutató, kijelölő, rögzítő aspektus hangsúlyozásával az azonosságot és a hasonlóságot tudjuk előtérbe helyezni.

A történetírásnak pedig legalább kétszeresen szembe kell néznie a „nyelvi kérdéssel”, jelölő és jelölt (nyelv és valóság) viszonyának állandó megbomlásával és újrarögzülésével. A vizsgált dokumentumok, beszámolók – az irodalomtörténet esetében a vizsgált „irodalmi művek” – mind nyelvi képződmények formájában jutnak el a történetíróhoz, s ezeket (ahogy a történészt is) körülöleli a kor, amelyben keletkeztek: például a szavak jelentései egy régi dokumentumban nem biztos, hogy azonosak a maiakkal, sőt; bizonyos nyelvi képződmények már kivesztek. Ugyanakkor a történész is emberi nyelven fogalmaz, amely éppúgy saját korába ágyazott, és korától (cselekvésvilágától, életformájától, értékrendjétől) meghatározott, mint azok a régebbi nyelvi képződmények, amelyeket vizsgál: a mocsárból a saját hajánál fogva igyekszik kihúzni magát, mint a legendás Münchhausen báró. A történésznek tehát tudatosítania kell azt a hasadékat, amely nyelvi közvetítettség és „történelmi valóság” között van, és állandóan emlékeztetnie kell magát, hogy nem a „pucér” történelmi valóságot ülteti át empirikus evidenciákkal meg támogatott „mai nyelvre”, hanem maga is egy szöveget, egy „diskurzust”, egy beszédmódot konstruál és komponál történelmileg meghatározott korban.²⁶ Úgy gondolom, az irodalmi műveket mégiscsak az általuk gerjesztett (nehezen megragadható) „megtisztulás”, „katarzis” kedvéért olvassuk, de azt is meg kell kérdeznünk, melyik korszak milyen kontextusában fogant „katarzisiról” beszélünk. Sajnos, egyetlen, az irodalomtörténeti korszakokon végighúzó, irodalomkritikai-esztétikai konszenzusra sem hivatkozhatom, mert – szemben olyan talán „boldogabb” korokkal, amikor például a költészet írása sokkal határozottabb szabályok mentén történt, s ezért jobban meg lehetett mondani, mi számít költészetnek, és mi nem – a 20. század végére, 21. század elejére épp a konszenzusok felmondása és újraírása a jellemző. Ma a legjobb, ha minden szöveggépződményről egyedi elbírálás során állapítjuk meg, elfogadjuk-e „irodalmi” alkotásnak, vagy sem, és miért – persze ez tovább fokozza a szükségképpen válogató, s ezért kénytelen-kelletlen hierarchizáló irodalomtörténetek körüli súlyos kételyeket. Azt hiszem, a legkövethetőbb stratégia, ha valaki úgy gondol az irodalom történetét elbeszélő szövegének írására, *mint egy új nyelv megalkotására*.

²⁶ Vö. WHITE 2002, xiii.

Bibliográfia

- ARISZTOTELÉSZ (1997), *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, szerk. BOLONYAI Gábor, Budapest, PannonKlett.
- AUERBACH, Erich (1985), *Mimézis: a valóság ábrázolása az európai irodalomban*, ford. KARDOS Péter, Budapest, Gondolat.
- BERNET, Rudolf (2010), *The Hermeneutics of Perception in Cassirer, Heidegger, and Husserl*, in Rudolf A. MAKKREEL–Sebastian LUFT (eds.), *Neo-Kantianism in Contemporary Philosophy*, Bloomington, Indiana University Press, 41–58.
- BOWLER, Peter J. (1988), *The Non-Darwinian Revolution*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press.
- DÁVIDHÁZI Péter (2004), *Egy nemzeti tudomány születése. Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet*, Budapest, Akadémiai–Universitas.
- GADAMER, Hans-Georg (1984), *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Gondolat.
- GREENBLATT, Stephen (2002), *Racial Memory and Literary History*, in Linda HUTCHEON–Mario J. VALDÉS, *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*, Oxford, Oxford University Press, 50–62.
- HANKISS Elemér (1989), *Fejlődik-e az irodalom? Az irodalom történeti fejlődésének néhány kérdéséről*, in SZILI József (szerk.), *Az irodalomtörténet elmélete. Tanulmányok I–II*, I, 225–288.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1983), *A jogfilozófia alapvonalai, vagy a természetjog és az államtudomány vázlatja*, 2. kiadás, ford. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai.
- HEIDEGGER, Martin (1989), *Lét és idő*, ford. VAJDA Mihály, ANGYALOSI Gergely, BACSÓ Béla, KARDOS András, OROSZ István, Budapest, Gondolat.
- HEIDEGGER, Martin (1998), *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez*, ford. SZABÓ Csaba, Debrecen, Latin Betűk.
- HEIDEGGER, Martin (2003), *Levél a „humanizmusról”*, ford. BACSÓ Béla, in Martin HEIDEGGER, *Útjelzők*, Budapest, Osiris, 293–334.
- HOLLIER, Denis (1989), *On Writing Literary History*, in Denis HOLLIER (ed.), *New History of French Literature*, Cambridge, Mass., London, Harvard University Press, xxi–xxv.
- HOLLIER, Denis–GOLSAN, Richard J.–LARSON, Ruth (2003), *Revisiting A New History of French Literature*, *SubStance*, 32 (2003) 3, 102: *The Politics of French Literary History*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 6–18.
- HUTCHEON, Linda (2002), *Rethinking the National Model*, in Linda HUTCHEON, Mario J. VALDÉS (2002), *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*, Oxford, Oxford University Press, 3–49.
- HUTCHEON, Linda–VALDÉS, Mario J. (2002), *Rethinking Literary History. A Dialogue on Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- KÁLLAY Géza (2011), *At T-time, the Inchoative Nick of Time, and ‘Statements about the Past’: Time and History in the Analytic Philosophy of Language*, *Journal of the Philosophy of History*, 5 (2011) 3, 322–351.

- KÁLLAY Géza (2013), Hagyományos és mai irodalomtörténet, *Liget*, 26 (2013) 5, 17–36.
- KIERKEGAARD, Søren (1978), *Vagy-vagy*, ford. DANI Tivadar, Budapest, Gondolat.
- KOSELLECK, Reinhart (2002), *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, trad. Todd Samuel PRESNER et al., Stanford, CA, Stanford University Press.
- MARX, Karl (1957), *Előszó a Politikai gazdaságtan bírálatához*, ford. RUDAS László, NAGY Tamás, in MARX és ENGELS *Művei*, I, 1839–1844, Budapest, Kossuth, 366–411.
- MAYR, Ernst (1982), *The Growth of Biological Thought, Diversity, Evolution and Inheritance*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press.
- NIETZSCHE, Friedrich (1984), *Túl jón és rosszon: egy jövődő filozófia előjátéka* (részlet), ford. SZABÓ Ede, in Friedrich NIETZSCHE *Válogatott írásai*, 2. kiadás, Budapest, Gondolat, 297–334.
- PERKINS, David (1992), *Is Literary History Possible?*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press.
- RICCEUR, Paul (1988), *Time and Narrative III*, trad. Kathleen BLAMEY, David PELLAUER, Chicago–London, University of Chicago Press.
- STAËL, Madame Germaine, de (1978), *Előszó Az irodalomról című művéhez* (1800), ford. RÓNAY György, in HORVÁTH Károly (szerk.), *A romantika*, 2. kiadás, Budapest, Gondolat, 160–162.
- SZENCZI Miklós–SZOBOTKA Tibor–KATONA Anna (1972), *Az angol irodalom története*, Budapest, Gondolat.
- SZILI József (1989) (szerk.), *Az irodalomtörténet elmélete. Tanulmányok I–II*, Budapest, Osiris.
- VERES András (2004) (szerk.), *Az irodalomtörténet esélye*, Budapest, Gondolat.
- WATSON, Peter (2006), *Ideas: a History from Fire to Freud*, London, Phoenix.
- WELLBERY, David E. (2004), *Bevezetés*, in David E. WELLBERY (ed.), *A New History of German Literature*, Cambridge, Mass., The Belknap Press of Harvard University Press, xvi–xxv.
- WHITE, Hayden (1978), *The Historical Text as Literary Artifact*, in Hayden WHITE, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 81–100.
- WHITE, Hayden (1997), *A történelem terbe*, Budapest, Osiris.
- WHITE, Hyden (2002), *Foreword*, in Reinhart KOSLLECK, *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, trad. Todd Samuel PRESNER et al., Stanford, CA, Stanford University Press, ix–xiv.
- WILKINS, Burleigh Taylor (1978), *Has History Any Meaning?*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1998), *Filozófiai vizsgálódások*, 2., jav. kiad., ford. NEUMER Katalin, Budapest, Atlantisz.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2004), *Logikai-filozófiai értekezés. Tractatus logico-philosophicus*, ford. MÁRKUS György, MEKIS Péter, POLGÁRDI Ákos, Budapest, Atlantisz.

Egy jelző mint új feladatértelmezés

A magyarországi anglisztikától az angol irodalom *magyar* történetéig

„The latest Gospel in this world is, Know thy work and do it. »Know thyself:« long enough has that poor »self« of thine tormented thee; thou wilt never get to »know« it, I believe! Think it not thine business, this of knowing thyself; thou art an unknowable individual; know what thou canst work at, and work at it like a Hercules! That will be thy better plan. [...] Blessed is he who has found his work; let him ask no other blessedness. He has a work, a life-purpose; he has found it, and will follow it! [...] Properly thou hast no other knowledge but what thou hast got by working: the rest is yet all a hypothesis of knowledge; a thing to be argued of in schools, a thing floating in the clouds, in endless logic-vortices, till we try it and fix it, »Doubt, of whatever kind, can be ended by Action alone.«”

(CARLYLE é. n., 136–137.)

Kiindulópontul, de nem eszményként, inkább vitaalapnak idézem a magyar anglisztika új feladatának küszöbén Thomas Carlyle buzdítását. Szűkebb szakmánk problémájához illetékesként szólhat 1843-ból a nálunk mára kissé elfeledett író, aki hosszú élete során (1795–1881) maga sem csupán anyanyelvének irodalmával foglalkozott, hanem Goethét fordított, német szerzőkről közölt tanulmányokat és Schillerről írt monográfiát. Zengzetes intelmének tompított összefoglalása: ne munkát próbáljuk megismerni, ami úgyis lehetetlen, hanem a feladatunkat megtalálni, mert ez az egyetlen áldás, amit kérünk érdemes, ettől kap célt életünk, csak ezen munkálkodva juthatunk igazi tudáshoz. Carlyle egyes itteni gondolataiból erőt meríthetünk, noha egészében bajosan fogadhatnánk el mondandóját „Gospel”-ként, mint ő vallási metaforával nevezi, s érzelmi beállítódása fölött eljárt az idő. Hősi munkaerkölcs, amelyet meghirdet, túl szűken férfiszempontú: az ismételt „he”, s ennek követendő mintaképe, a „Hercules” alapján a „thou”, akinek mindez szól, szintén csak hímnemű lehet. Számára a hipotézis, logikai vizsgálódás s persze bármiféle kétely eleve alig lehet más, mint szánalmas ködkép, mely nem szilárd alap a nagybetűs Tétthez. Kizárólagos vagy-vagyként választja szét önmagunk megismerésének ősi jelszavát, amely szerinte már eddig is túl sok gyötördést hozott az emberiségre, illetve feladatunk végzésének új ethoszát, s hallgat ezek összetartozásáról, pedig beleilleszthető volna programjába s részben akár még igazolhatná is célkitűzését, hiszen többek közt épp önmagunk megismerésével tudjuk felfedezni a nekünk való munkát, önmagunkról pedig sok minden épp feladatválasztásunk révén, munkánk közben szokott kiderülni, sőt amit énünként tartunk számon, az részben a feladatunktól is formáltan képződik, illetve alakul tovább. Ilyesfajta fenntartásaim mégsem téríthetnek el attól, hogy Carlyle gondolatmenetéből kiemeljem s tudománytörténeti üzenetté átértelmezve a mai magyar anglisztika közösségének figyelmébe ajánljam a 19. századi veretű retorikával hangsúlyozott, de manapság számunkra még időszerűbb mozzanatot: feladatunk megtalálásának elsődlegességét.

Hívjuk akár munkának, foglalkozásnak vagy hivatásnak, végső soron a *feladat* megtalálása közösségek esetében nem kevésbé fontos (legföljebb másként), mint egyénékében. Szembetűnő, hogy Carlyle első lépésként munkánk felismeréséről beszél („Know thy work”; „know what thou canst work at”), vagy megtalálásáról („Blessed is he who has found his work”), ami egyúttal életcélunk meglegelése („He has a work, a life-purpose; he has found it”), de bármennyire önelvű tette buzdít, szóhasználatában azt mintha kerülné, hogy feladatunk *kiválasztására* ösztökéljen. Mai nyelvünk ehhez képest feltűnően naiv magabiztossággal használja a *választ* ígét és származékait, például a pályaválasztást, nem firtatva, hogy ilyenkor mennyire jogosan beszélhetünk választásról, ami már tudatos, mérlegelő, gyakorlatias és végig ellenőrzésünk alatt tartható műveletre utalna, holott amihez végül eljutunk, az inkább *kiválasztódik*, általunk, és mégsem egészen tudatosan, sőt olykor mintha ő választana ki minket, s a folyamatban érezhető valami sorsszerű. Egy nagy magyar pszichológus, Szondi Lipót először 1944-ben megjelent fő műve (*Schicksalsanalyse: Wahl in Liebe, Freundschaft, Beruf, Krankheit und Tod*) nemhiába nevezte foglalkozásunkat a ránk jellemző sorsszerű alaptényezők egyikének: szrinte hivatásunk megtalálását vizsgálva sorsunk kialakulásának megértéséhez jutunk közelebb, s felismerhetjük az ösztönök genetikus meghatározottságának és a sorslehetőségek közti választás egyéni szabadságának közös viszonyrendszerét (SZONDI 1987). Noha a sorsvonatkozás egész életünkre ható választást feltételez, tegyük hozzá, hogy szakmai életünkben a feladat megtalálása nem okvetlenül végérvényesen, egyszer s mindenkorra történik, sőt az embernek (az egyénnek éppen úgy, mint a tudományos közösségnek) egyik legfontosabb teendője, hogy időről időre újragondolja és átértelmezze feladatát. Története során a magyarországi anglisztika nem először jut most olyan helyzetbe, amikor ez esedékessé válik számára.

Mai alapkérdésünk, hogy mit tekintünk a magyarországi anglisztika legújabb sajátlagos feladatának, már szaktudományunk hőskorában, a 20. század elején fölvetődött. Igaz, egyes idevágó filológiai művekhez szerzőik már addig sem pusztán ötletszerűen, hanem az itthoni szükségletekhez igazodva kerestek témát, noha persze különbözőképpen ítélték meg, hogy mire van szükség. Döbrentei Gábor második *Macbeth*-fordítása, az első közvetlenül angolból és már versben lefordított teljes Shakespeare-dráma magyar nyelven, amelyet kísérő tanulmányokkal körítve adott ki 1830-ban, e mellékelt (részben átdolgozott, részben saját) szövegek jóvoltából a hazai Shakespeare-kutatások egyik úttörőjének tekinthető; ezzel szemben Bajza József az egész vállalkozást túl korainak tartotta, ugyanis ő (aki bevallottan nem tudott angolul) a Schlegel–Tieck-fordítások alapján ekkor még úgy gondolta, hogy a magyar irodalmi nyelv fejlettségi foka egyelőre nem teszi lehetővé Shakespeare akár csak tūrhető átültetését (BAJZA 1899, 255). Greguss Ágost *Shakspere pályája* című monográfiája (1880) az első teljes magyar Shakespeare-kiadás (1864–1878) közösségi teljesítményéhez illeszkedett hiánypótlóan, vagy Bayer József *Shakespeare drámái hazánkban* című kétkötetes munkája (1909) nem véletlenül következett időben szorosan a második magyar Shakespeare-Bizottság megalakulása (1907) és tudományszervezői zászlóbontása után. Ezek a művek pél-

dázzák, hogy a magyarországi anglisztika bontakozása milyen sokat köszönhetett Shakespeare *megbonosításának* mint itthoni kulturális feladatnak; vagyis ez a tudományág sokáig kifejezetten hazai célt szolgált. Jellemző továbbá, hogy éppen a viszonylag legnépesebb gárdával szerveződő Shakespeare-kutatások fejlődtek leghamarabb közösségi méretűvé, s már a *Magyar Shakespeare-tár* füzeteiben (1908-tól 1922-ig) mondhatni pozitivista messianizmussal gyűjtötték az anyagot egy eljövendő értelmező számára, akinek majd (így hitték) immár minden szükséges ismeret rendelkezésére áll, érintésére az addigi holt adathalmaz megelevenedik és magáért beszél.

Lassanként azonban körvonalazódni kezdett egy feladatválasztási dilemma, némileg hasonlóan pozitivismus és szellemtörténet korabeli módszervitájához: vajon a hazai anglisztika a *magyar* történelemmel és irodalommal foglalkozó tudományok szolgálatába szegődjön, egyelőre főként anyaggyűjtésre törekedve az ő szükségleteiket tartsa szem előtt, s tőlük várja feltárt adatai mérvadó értelmezését, vagy honosítsa meg magyar földön az *angol* történelem és irodalom önálló és önelvű, teljes jogú tudományát, a Nagy-Britanniában művelt anglisztika mintájára? Arthur B. Yolland 1936-ban e kérdés tudatában indította el az *Angol Filológiai Tanulmányok* sorozatát, előszavában leszögezve, hogy bármilyen fontos segédanyagot nyújt a magyar tárgyú filológia vagy történetírás számára az angol–magyar kapcsolatok kutatása, s ezt bármennyire csak itt, a budapesti egyetem angol irodalmi tanszékén lehet végezni, ez a tevékenység mégsem léphet az önelvű anglisztika helyébe, amelyet szintén nem szabad elhanyagolni. Egy magyarországi tanszéknek, amely az angol irodalmat tanítja, szükségképpen feladatai közé tartozik ez a kapcsolattörténet mint az angol filológia speciális ágazata, s e felbecsülhetetlen értékű segédtudomány jótékonyan kiegészíti a magyar tárgyú történeti kutatások eredményeit, anélkül azonban, hogy elhomályosíthatná a tulajdonképpeni angol filológia művelésének fontosságát. („This field of study is naturally of the highest importance as a complementary branch of our work; [...] By this research work our Department is making English philology in Hungary an invaluable auxiliary science serving to aid the efforts of Hungarian philologists and Hungarian historians. This branch of study, however, must never prejudice the importance of the study of English philology proper [...]” [YOLLAND 1936, 2.]) Yolland itteni alapfogalmait később úgy értelmezték, hogy az „auxiliary science” ez esetben magyar célú anglisztikát jelent, az „English philology proper” pedig önmagáért művelt anglisztikát, vagyis itt egy nemzeti célt szolgáló, alkalmazott tudomány állt volna szemben a teljesen önelvű és (ahogy akkoriban lehetségesnek, sőt elvárhatóan hitték) csakis magáért az ismeretért művelt tudomány egyetemes (és akkoriban nagy tekintélyű) eszményével, amelynek magasabbrendűségét a „proper” szó mellékjelentései (‘helyes’, sőt ‘igazi’) tovább fokozták. Alighanem maga Yolland is érezte fogalompárjának eltérő értékvonzatait, mert finom lélektani érzékkel sietett hozzatenni, hogy magyar földön nem reménytelen a voltaképpeni angol filológia érdemi művelése sem, hiszen az európai kontinensen már nagyszerű tudósai akadtak. Könnyedén, mutatóba, de egyúttal talán a magyar anglisták becsvágyát serkent-

ve felsorolt néhány fényes nevet a nyelvészet, filológia, irodalomtörténet és kritika híres külföldi mesterei közül, akiknek sikerült az áttörés („it will suffice in this connection to mention the names of the great linguists Sievers, Max Kaluza, Luick, of the pre-eminent philologist Jespersen, and of the brilliant French literary historians and critics, Taine, Jusserand, Guyot, Legouis, Cazamian”), végül azonban saját szerkesztői elveként leszögezte, hogy a közölt tanulmányok válogatásával és a mellékelt bibliográfiák összeállításával egyensúlyra törekedett a kétféle tudományos feladatértelmezés között (YOLLAND 1936, 2). Bár e gondolatmenet minden kiegyensúlyozó törekvése ellenére a szakozás elnevezései azt sugallják, hogy az „English philology proper” eredendően magasabb rendű diszciplína, mint az „auxiliary science”, Yolland olyan kompromisszumot kínált megoldásul, amely közvetve elvi javaslatként szólt az itteni anglisztika közösségének egészéhez. Eszerint kellenek, akik az „auxiliary science”, s mások, akik (a híres európai példák nyomában) az „English philology proper” köréből választják feladatukat, hogy e kettő egyensúlyából épüljön fel e szak folyóiratbeli vagy kötetbeli reprezentációja, sőt, kimondatlanul: egész tudományos közössége.

Válaszainktól függetlenül maga a kérdésselvetés, bármennyire eleminek és ártatlannak látszik, nagy horderejű logikai előfeltevést rejt magában, amelyet érdemes felszínre hozni. Yolland érvelésében ugyanis egy szétválasztó (diszjunktív) „vagy” működik, mely okvetlenül egymást kizáró választási lehetőségeket sugall, s bár ennek szükségessége elvileg egyáltalán nem magától értetődő, tudósok nemzedékeinek pályafutása mutatja, hogy a gyakorlatban milyen nehéz lehetett megkerülni a korán felbukkanó, majd makacsul vissza-visszatérő dilemmát. Célratörően rövid előszavában Yolland nem fejtette ki, hogy kérdésselvetéséből mi következik az egyéni tudós lehetőségeire nézvést, pedig már akkor is a magyar anglisták fontos szakmai döntéseit, s közvetve egész életstratégiájukat érintette, hogy vajon arányosan megoszthatják idejüket a kétféle alapfeladat között, vagy mindenkinek választania kell. Máig tanulságos, hogyan küzdött e problémával a magyar anglisztika jelentős alakja, Fest Sándor (1883–1944), akit nemhiába neveztek később a „magyar célú angol filológia” úttörőjének (KOLTAY-KASTNER 2000, xiii). Művei hatalmas posztumusz kötete jól mutatja, hogyan kezdte el gyűjteni és úgynevezett „kisebb közlemény”-ekben feldolgozni (mind érezhetőbben egy későbbi szintézis reménybeli előkészületeiként) az angol irodalom és történelem magyar, illetve a magyar irodalom és történelem angol vonatkozású epizódjait, előbb az alkalmi kutatás szórványos témáinak esetleges sorrendjében, majd összefüggőbben és tervszerűbben, sőt egy vázlatos, de hézagpótló történeti áttekintést is megkockáztatva (FEST 1917). Művei keletkezéstörténetét vizsgálva később megfigyelték, hogy a kutatás egy pontján vállalkozása kinötte saját kereteit, és megrekedt két lehetőség közt: egyrészt az összegyűlt anyagot nem lehetett többé alkalmi kisebb közleményekként megírni, másrészt az új ismerethalmaz mégsem volt annyira összefüggő és megalapozott, hogy az addig hangoztatott szigorú bizonyítási igények szerint egy átfogó művet lehetett volna írni belőle (RUTTKAY 2002, 297–298). Fest élete eközben akarva-akaratlanul példázta a Yolland emlegette

segédtudományi szerep önzetlenségét: egy-egy angol irodalmi hatásra vagy szövegközi párhuzamra ő hívta fel sógora, Horváth János figyelmét. Munkássága persze korántsem merült ki ilyesféle szolgálatokban, s közvetve még ezek által is hasznos munkát végzett. De itt látjuk legvilágosabban, milyen egyoldalúságokat zárt ki Yolland kettős feladat kijelölése, azaz hová vezethetett volna, ha egy magát segédtudománynak tekintő diszciplína rendre más szaktudományok művelőitől várja összegyűjtött adatai létjogosultságának igazolását, s nem tartván magát (nem magát tartván) illetékesnek értelmezésükre, másoknak engedi át felhasználásukat.

Ha eltekintünk a fogalompár lappangó elméleti problémáitól (például hogy létezik-e egyáltalán olyan tudomány, amely akarva-akaratlan sem szolgál külső célt), akkor a dilemma magyar célú, illetve önelvű anglisztika között még mindig időszzerűnek mutatkozik, illetve ma ismét az, csak máshogyan, azaz e hazai tudomány szak új korszakának megfelelően. Az utóbbi években is megfigyelhettük, hogy pályája során a magyar anglista előbb találkozik e dilemmával, mintsem tudatosítaná magában, s már az egyetemi hallgatók egy eleve kétfelé szakított szerepkészlet egyik kínálatából próbálják ösztönösen megtalálni a szerintük nekik valót. Négy évtizedes oktatói tapasztalatom szerint (az ELTE-n) eleinte még a legjobb diákok is úgy próbálnak szakdolgozatot, sőt akár PhD-disszertációt írni, hogy átveszik az olvasott angol–amerikai szakirodalom tudós szerzőinek magatartásmintáit, s mivel azok írásaiban nem találkoznak magyar szerzőkre való hivatkozásokkal vagy magyar kulturális utalásokkal, úgy érzik, ez ott nem lenne helyénvaló („appropriate” vagy akár, Yollanddal szólva, „proper”), ezért ők is letiltják magukban a kezdetben nyilván feltoluló hazai képzettársításokat, beleértve a szinte teljes magyar szakirodalmat, sőt bármiféle párbeszéd lehetőségét a magyar kultúrával. Más szóval: egyetemi hallgatóinknak az anglisztikában fölvetett szerzői énje az életrajzi én szinte teljes elfojtása árán jön létre. Mi több, olykor még egy-egy nagydoktori disszertáció szerzői is így járnak el, s ez (is) magyarázhatja annak rejtélyét, hogy miért csak elvétve találunk náluk hivatkozást magyar szerzőkre. (Ilyenkor joggal kérdezhethetnénk: tényleg csak ennyi telnék a magyar anglisztikától? Szaktudományunknak miért épp a hazai képviselői maradnak ki egy-egy szinte mindenhol idéző értekezésben? Nem épp egy angol nyelven írott, tehát hazai és külföldi olvasókra egyaránt számító disszertáció kínálhatna alkalmat arra, hogy mértéktartóan szóhoz juttassuk itthoni kultúránk releváns mondanivalóját a magyarul nem tudók számára?) Nem az a baj ilyenkor, hogy anglista kutatóként vagy egy disszertáció szerzőjeként egy valamennyire fiktív ént teremtünk maguknak, hiszen ez egyrészt elkerülhetetlen, másrészt még termékeny is lehet; a baj ott kezdődik, hogy ez a fiktív én túlságosan fontos tudattartalmak (és képzettársítási beidegződések) feláldozása árán jön létre, így pedig legjobb esetben is csak az angol minták afféle jótanulói követésére indíthat, epigonszerepre kárhoztatva, igazi kreativitás helyett. Tisztelet a kivételnek, de többnyire ugyanígy küszködnek a yollandi ellentétpár lappangva tovább élő vagylagosság-hitének megosztva szűkítő korlátaival azok is, akik a másik lehetőséget, a magyar célú, segédtudományként művelt anglisztikát választják. Természetesen ma is hasznos dolog

angol–magyar (vagy amerikai–magyar) kapcsolattörténeti témát választani, de csak ha nem jobb híján teszi valaki, azaz nem úgy, hogy közben jobban szeretne kifejezetten angol témáról írni, megvolna hozzá a tehetsége, s az angol tudományosság számára is tudna újat mondani.

Yolland ellentétpárja dilemmaként mindmáig velünk él. Legszembeötlőbben, s mégis szinte észrevétlenül, a magyar anglisták publikálási stratégiában, főként annak (önkéntelen vagy tudatos) eldöntésében, hogy milyen nyelven, melyik országban, könyvkiadónál, illetve folyóiratban közöljék kutatási eredményeiket. Nemrég egy nemzetközi konferenciánk nyomán megjelent angol nyelvű tanulmánykötet egyetemi bemutatóján jellemző vita alakult ki arról, hogy a hazai angol tanszékek szakmai terméséből angol nyelvű könyveket igyekezzünk-e publikálni, főként a külföldnek, vagy inkább magyar nyelvűeket, főként itthoni használatra. Az egyik álláspont szerint egy hazai angol tanszéknek az egyetemes anglistika brit, amerikai és nemzetközi tudományát kell számottevően előrevinnie, s annak tudósi közössége előtt megméretnie, a másik szerint a saját nemzeti kultúráját kell gazdagítani s a hazai tudományosságban kivívnia méltó helyét. Bárhogy foglalkunk is állást e vitában (s bármit gondolunk e vagy-vagy állítólagos szükségességéről), a publikálási stratégia kérdése láthatólag régóta foglalkoztatja e szakmát. Jellemző, hogy 1932-ben Szenczi Miklós angol irodalomtörténeti tárgyú doktori disszertációja (SCHMIDT 1932) a Pázmány Péter Tudományegyetem sorozatában még magyarul jelent meg, de angol nyelvű (és lefordíthatlan) idézetekkel, tehát angolul értő magyar olvasókra számítva; ma az Akadémiai Kiadó *Philosophiae Doctores* sorozatában magyar vagy idegen nyelvű disszertációkat is lehet közölni, s itt és más hasonló helyeken az Eötvös Loránd Tudományegyetem anglista PhD-sei általában angolul publikálnak. Mindamellettt itthoni magyar szerző Angliában vagy az Egyesült Államokban megjelent anglistikai vagy amerikanisztikai szakmunkája máig ritkaságnak számít, főleg jelentős kiadónál, másfelől ugyanígy ritkaságnak számít, hogy egy-egy kiváló hazai anglistánk a disszertáción túljutva is hazai közönségnek, magyarul írja, és itthon publikálja anglistikai könyveit, mégpedig nem kényszerűségből, hanem átgondolt küldetéstudatból.

Tudománytörténeti és nem kis mértékben politikai okokból a hazai anglistika Yolland utáni úttörői főként magyarul írtak. Túlnyomórészt magyar nyelven jött létre az irodalomtörténetet, szótárszerkesztést, nyelvészkedést és könyvkritikát egyaránt művelő Országh László alapítói jellegű (némileg Samuel Johnsonéra emlékeztető) életműve, hasonlóképpen Szenczi Miklóssé, Kéry Lászlóé, vagy akár Ruttkay Kálmáné, aki kiváló angol nyelvű tanulmányokat is írt a 18. századi angol irodalom és kritika tárgy körében, s ezek bizvást számot tarthattak volna az angliai tudományosság figyelmére, de a korabeli szűk korlátok miatt csak itthoni folyóiratokban, nagyrészt egyetemi actákban tudta megjelentetni őket. Magyar nyelvű hazai publikálási alkalom viszont egészen a közelmúltig főként csak bizonyos féltudományos honosító vagy ismeretterjesztő műfajokban adódhatott a „magyar célú” anglistikában, ezek pedig a hazai anglista érdeklődésének és tudásának épp arra a legsajátosabban szaktudományi részére nem tartottak igényt, amelyet

tanárként az óráin sem tudott teljes mélységében használni. Frissen lefordított regények, drámák vagy versantológiák alkalmi utószavaiban, nagy ritkán egy-egy angol irodalmi tárgyú esszékötetben, vagy akár az *Irók világa* sorozat kismonográfiáiban a műfaji kívánalmakhoz igazodó szerzőknek nehéz volt szétfeszíteniük az ismeretterjesztő cél megszabta tematikai, módszertani és stílusbeli kereteket, s ha a legjobb kötetek szerzőinek ez mégis sikerült, eredményeiket az újabb nemzetközi szakirodalmon felnőtt következő nemzedék már nemigen tudta méltányolni, ma pedig végképp korszerűtlennek ítéli és legföljebb tünetszerű hiányosságairól beszél (lásd például BÉCSY 1980, 216–217, majd erről SÉLLEI 2012, 68).

Ráadásul ezek az erőfeszítések szórványosak, témakínálatukban hézagosak, részlegességükben pedig esetlegesek maradtak, rendszeres megvitatásuk híján sokáig nem jöhetett létre belőlük átfogó tudományos élet. Legjobbaink egyénileg nem maradtak el angliai kollégáiktól, s bár a Yolland felvillantotta nem angol származású anglista világnagyságokhoz (Taine-től Jespersenig) nálunk eddig senkinek nem sikerült felőnie, már Szenczi Miklósról méltán jegyezték meg, hogy az ő „tudósi működésében emelkedett nemzetközi szintre a magyarországi anglistika”, általa emelkedett ki „bizonyos provinciális kezdetlegességéből” és válhatott „egy nemzetközi stúdium partnerévé” (SÓTÉR 1989, 7), sőt ugyanezt el lehetett volna mondani Országh Lászlóról és legjobb utódaikról. Csakhogy anglistáink kevesen voltak, s többé-kevésbé egymástól is elszigetelten olvastak, céduláztak, tanítottak, vajmi ritkán hallhatták egymás előadását az (óhatatlanul vegyes témájú) Anglisztikai Napok alkalmából, s legföljebb remélhették, hogy egyszer majd mindez kiégyesülhet egy tudományos közösség összhangzó tevékenységévé. Ma már sokkal több anglisztikai tanszéken sokkal többen tanítanak és tanulnak, mint akár csak három évtizeddel ezelőtt, így létszámra nézvést már elegen vagyunk, főként, ha arra gondolunk, hogy a két világháború közti hazai irodalomtudomány egésze is egy viszonylag kicsiny gárda magas színvonalú eredményeként jött létre, s ezen belül az anglisztika, s általában a modern filológia, mennyire kevesek munkájára támaszkodhatott. Egy-egy professzor már kezdetben is volt az anglisztikában, de nem volt elég ahhoz, hogy átfogó szakmai közösséget formáljon; néhány anglista, bármilyen kiváló volt is, csapat híján nem tudhatta bejátszani az egész pályát se témában, se tudományos műfajokban. Az ötvenes években Országh körül az angol–magyar és magyar–angol nagyszótár munkálataikor, illetve Kéry körül az új Shakespeare-összkiadás idején kialakult egy-egy munkatársi gárda, de ha irodalomtörténetet kellett írni, egy-egy szerző maga vállalkozhatott rá, mint Országh az amerikai irodalom történetének megírására (1967), s még Szenczi Miklós is csak Szobotka Tibort és Katona Annát vonta be az angol irodalom történetébe (1972), ha pedig egy-egy népesebb gyűjteményes esszékötetre volt kiadói szerződés, az eredmény színvonalának egyenletlensége mindmáig szembeötlő. Láthatjuk, sohasem pusztán a létszámon múlt, hogy mire vagyunk képesek; Berzsenyivel szólva „nem sokaság hanem / Lélek s szabad nép tesz csuda dolgokat”. Lélek mindig volt a magyar anglisztikában, s a mellőzöttsége közepette is megőrzött belső szabadságtudathoz olykor (például az utóbbi két és fél évtizedben) meglehetősen külső sza-

badtság is járult, mindebből azonban legföljebb jó egyéni teljesítményekre futotta, a szakma mint közösség egyelőre nem tett csuda dolgokat, s nem tudott lehetőségeihez méltó, jelentős szerephez jutni. Bár a politikai ellenszél már az 1970-es évektől enyhülni kezdett, az anglisztika mégsem tudta kellőképp megszólítani a magyar irodalomtudományt, nem tudott kitörni itthoni kulturális elszigetelődéséből, eredményei nem váltak tudományos közkinccsé, s olyankor sem jutott szóhoz, amikor szavára égető szükség lett volna.

Fájdalmas példa erre a magyar irodalomtudomány esete Bulcsu Károly Shakespeare-fordításával. Arany János 1861 elején Bulcsu Károly verseskötetét olvasta, hogy kritikát írjon róla a maga szerkesztette *Szépirodalmi Figyelő*-be. Szeme megakadt az *Életkorok* című költemény *Shakspere után* alcímén, s mivel első pillantásra nem tudta forrását azonosítani, kritikájában némi büntudattal megjegyzi: „megvallom, nem kerestem rá” (ARANY 1968, 112–113, 117). Ezután nemcsak Erdélyi János hallgatott az *Életkorok* problémájáról Bulcsu kötetéről szólva (ERDÉLYI 1991, 425–431), hanem az első magyar Shakespeare-összkiadáson dolgozó fordítók sem jelentkeztek a megfejtéssel, talán mert sem Bulcsu kötetét, sem Arany kritikáját nem olvasták. Bulcsu verseit ezután gyorsan és szinte nyomtalanul elfeledte a magyar íróvilág, Shakespeare-re utaló költeményével együtt; nyilván ezért sem szóllhatott meg a később (1880-ban) Shakespeare-monográfiát is publikáló Greguss Ágost, sem a századforduló pozitívista forráskutatási lázában kibontakozó magyar Shakespeare-filológia, mely számos korai magyar Shakespeare-utalás eredetét azonosította a *Magyar Shakespeare-tár* hasábjain. Bayer József nagyszabású monográfiája, a kétkötetes *Shakespeare drámái hazánkban* (1909) a töredékfordításokat is igyekezett leltárba venni, de nem említi Bulcsu szövegét. Elek Oszkár 1912-ben tanulmányt szentelt Arany és Erdélyi Bulcsu-bírálatainak, mégpedig éppen azért, hogy néhány utalás forrását kinyomozza és Arany nézetével több ponton vitába szálljon, de hallgatott az *Életkorok* shakespeare-i kérdéséről (ELEK 1912). Horváth János a nemzeti klasszicizmus irodalmi ízléséről és irodalomszemléletéről szóló előadásaihoz az 1920-as évek végén és az 1930-as évek elején sokat forgatta a költő bírálatait, majd (1935) egy levélkiadás erejéig Bulcsuval is foglalkozott (HORVÁTH 1935), eközben gondosan elolvasta Arany Bulcsu-kritikáját, sőt annak épp a szóban forgó részlete utáni mondatához fűzött széljegyzetet, megadva Bulcsu egyik versbeli motívumának korábbi előfordulásait, ám az *Életkorok* shakespeare-i forrászövegének Arany által fölvetett kérdéséhez nem tudott hozzászólni (ARANY 1884, 499).¹ Igaz, a magyaron kívül ő főként a francia irodalomban volt járatos, de sőt, a kiváló anglista Fest Sándor szükség esetén szívesen állt rendelkezésére, alaposan ismerte Shakespeare drámáit, kutatóként éberén figyelt az életmű magyar hatástörténetének adataira, s ezt a problémát, ha felkérlik, könnyűszerrel megoldhatta volna. A századközép magyar Shakespeare-kiadásainak sajtó alá rendezői jegyzeteikben összegezték, amit az addigi magyar anglisták felkutattak, itt-ott

¹ Horváth János széljegyzetelt példányát Korompay H. János bocsátotta rendelkezésemre; ezúton köszönöm.

hozzá is téve, s jegyzeteikben utaltak a drámák hazai utóéletének szórványos nyomaira, de Bulcsu szövegét nem említették. Így amikor Arany műveinek kritikai összkiadásában (1968) sorra kerültek a költő irodalmi kritikái, sajtó alá rendezőjüknek, Németh G. Bélának átvehető előmunkálatok nélkül kellett magyarázó jegyzetet fűznie az immár évszázados talányhoz: „Bulcsú *Életkorok*. Verse gondolat, tárgy, stílus tekintetében csakugyan »Shakespeare-ies«, de Shakespeare-versek között nem találtuk a párját. Talán valamely dráma lírai részlete, esetleg annak parafrazisa” (NÉMETH 1968, 672). Jó irányba mutató sejtés, de innen senki nem jutott tovább, ugyanis a Németh gondozta kötetet Barta János lektorálta, sorozatszerkesztője Keresztury Dezső volt, mindhárman Arany és a 19. századi irodalom kiváló szaktekintélyei, de az anglisztikai kérdéshez nem tudtak hozzászólni. Azóta a problémának is nyoma veszett, mintha végképp eltűnt volna a két illetékes szaktudomány között; Vargha Ágnes *Shakespeare-drámák magyarul* című kismonográfiája (1991) mit sem tud Bulcsu szövegéről. Így eshetett, hogy még engem is megvárt a másfél évszázados rejtvény, amelyet pedig az utóbbi évtizedekben nyilván bármelyik Shakespeare-kuratónk kapásból megoldott volna, *ha* megkérdezzük. Bulcsu szövege Jaques monológjának fordítása az *Ahogy tetszik* II. felvonásából, s híres kezdősora még e kissé terjengős változatban is azonnal felismerhető: „Az egész világ bizony nem egyéb / Mint egy színpad” (vö. DÁVIDHÁZI 2005). Ámde Shakespeare-kutatóinkat nem kérdezték meg, s az esetből figyelmeztetően kirajzolódik a hazai anglisztika hosszan tartó hazai elszigeteltsége, sőt mellőzöttsége, mely (e példából is láthatóan) a magyar irodalomtudomány egészét károsítja.

Mára azonban megteremtődtek a feltételek egy olyan szakmai feladat elvállalására, amely segíthetne megtalálnunk a hazai anglisztika új korszakának megfelelő jelentősebb szerepet és hatásköröségeket. Számos jelből látható ugyanis, hogy bár nem a legkedvezőbb pillanatban, sőt éppen a bölcsészstudományok válságos órájában, a hazai anglisztika új és sokat ígérő korszak küszöbére ért. Nem csupán szervezeti megerősödésünk mutat erre, bár az is rendkívül biztató, hogy mára a *Hungarian Society for the Study of English* kiválóan biztosítja a szakmai munka intézményes kereteit. Egyetemeinken az angol irodalom olyan népes szak lett, hogy ma már az oktatásban részt vevő anglisták együtt képesek az angol irodalom minden korszakának nem csupán tanítására, hanem kutatására is, s ehhez a legfőbb módszertani irányzatok képviselőit is rendre megtaláljuk soraikban. Mindez egy régről ismerős kihívás új változatával szembesít bennünket, s már nemcsak egyéneknél. Ahogy Fest Sándornak egy bizonyos pályaszakaszában azzal kellett szembenéznie, hogy kikutatott és összegyűjtött anyagai mennyiségileg elérték egy kritikus tömeget (critical mass), s ehhez kellett volna megtalálnia a megfelelő új módszertani és műfaji munkalehetőséget, most a magyar anglisztika egészének kell megtalálnia az angol irodalom egészére vonatkozó új ismeretanyagának kifejezési formáját. Persze nem térhetünk vissza a negyven évvel ezelőtti anglisztikai konferenciáink nyomán olykor megjelent gyűjteményes kötetek alakatlan és tagolatlan tematikai vegyülékességéhez és belső hiányait elföldni igyekvő látszategységéhez, hanem meg kell próbálnunk összképet adni közös tárgyunkról, az angol irodalomról.

Országának igaza volt, amikor a Szenczi–Szobotka–Katona irodalomtörténetet éppen szintetikus voltáért nevezte mérföldkőnek szakmánk eddigi útján. „A magyarországi anglisztika jelentős teljesítménye, fejlettségének ékes bizonyága ez a tekintélyes kötet, mely tudománytörténeti korszakot zár és nyit is egyben. A hazai filológia történetében az elmúlt száz évben már született néhány jelentős alkotás, mely e tudományosság meghonosodásának és megerősödésének volt sokatmondó tanúja. [...] Szintetizáló törekvésnek azonban nem sok nyomát találjuk, a nagyobb távlatú összefoglaló művek nem jellemzők anglisztikánkra. Filológusaink és kritikusaink érdeklődése rendszerint csak egyes körülhatárolt témakörök (művek, szerzők, korszakok, műfajok, részletkérdések) tanulmányozásában mutatott fel számottevő eredményeket. Ezért van okunk örömmel üdvözölni, kilencven évvel Taine klasszikus műve után az első magyar nyelven, magyar szerzőktől származó olyan művet, mely az angol irodalom történetének tizenkét évszázadát [...] tekinti át” (ORSZÁGH 2007, 393–394). Ugyanakkor Ország az is észrevette, hogy a kötet nem egységes szemléletű, sőt olyan, mintha három különböző értékrendű és tárgyalásmódú irodalomtörténet lenne egymás mellé rakva, így recenziójában ezeket ő is kénytelen volt külön tárgyalni (ORSZÁGH 2007, 395). Ezzel szemben most megérett az idő arra, hogy a szórványos rész kutatásokon túllépve újra valami közös, tervszerűbb, átfogó, sőt szintetikus vállalkozásba fogjunk, amelyet nem valami más kulturális feladat, például egy angol irodalmi életmű lefordítása ösztönöz, nem kísérőszövegül íródik valamihez, nem is pusztán ismeretterjesztő célzatú, hanem önálló tudományos munka.

Ehhez szükséges, hogy *meghaladjuk* a segédtudományként szolgáló, „magyar célú” anglisztika, illetve az önálló tudományként működő anglisztika, az „English philology proper” yollandi dilemmáját. Mégpedig nem csupán az eddig is rendelkezésünkre állt feladatválasztásokkal, a nemzetközi fogadtatás- és hatáskutatástól a klasszikus összehasonlító irodalomvizsgálaton át a posztmodern intertextualitás tanulmányozásáig, amelyeknek eredményei már eddig is egyszerre több országban tarthattak számot figyelemre. (Bár ezek sem megvetendő, hiszen manapság angol könyvsorozatok serkentik az európai országok tudósait, hogy egy-egy tanulmányban összegezzék valamelyik brit klasszikus szerző fogadtatástörténetét saját országukban; ezek közül Shakespeare európai hatástörténete az utóbbi évtizedekben nagyszabású nemzetközi kutatási ágazattá fejlődött, saját szervezettel és publikációs lehetőségekkel [vö. például BEZZOLA LAMBERT–ENGLER 2004]. Noha e fejlemények első pillantásra mintha a segédtudományi státusz nemzetközi változatának újraéledését jeleznék, legjobb eredményei jelentősen hozzájárulhatnak *mindkét* irodalom, illetve kultúra jobb megértéséhez.) Yollandtól öröklött dilemmánkat emellett nem is csupán olyan kutatási területek művelésével haladhatjuk meg, mint a kulturális emlékezeté, amelyet az utóbbi években számos külföldi és hazai egyetem felkarolt (Vö. BEZZOLA LAMBERT–OCHSNER 2009; GÁRDOS et al. 2011), s amelynek volnának még kiaknázatlan irodalomtudományi lehetőségei, hisz például az utalások emlékezetben maradásának vagy elfelejtődésének eseteit szemügyre véve a kulturális emlékezet működésének legkisebb vizsgálható láncszemét

tanulmányozhatnánk. Mindezek hasznosságát elismerve a régi dilemma meghaladásához immár egy olyan irodalomtörténeti vállalkozásra van szükség, amely az angol irodalom magyar vonatkozásait már nem az önmagáért kutatott magyar vagy akár angol irodalom segédtudományaként, valamiféle külső anyagszállítójaként fogja fel, hanem abból indul ki, hogy az irodalmat mindig eleve csak valahonnan és valamikor, egy (megadott vagy rejtett) tér- és időbeli nézőpontból lehet tanulmányozni, tehát egy irodalom története mindig *valamilyen* történet, legfőlőbb szerzője nincs tudatában a jelzőnek, amely a történet elé kívánczik. Így az angol irodalom mai *magyar* története elvileg nem másodlagosabb, mint bármilyen más feldolgozása, beleértve az angolokét, és éppen a saját kulturális és történelmi nézőpontja és hozzá kapcsolódó előfeltevései jussán mondhat lényegeset, tárgyáról és közvetve önmagáról egyaránt.

Bár közös előfeltevéseink kialakulásának vagy épp változásainak olykor csak utólag ébredünk tudatára, s a nemzetközi anglisztikában is mindmáig előfordul, hogy egy közösségének menet közben, programtervezet nélkül, szinte ösztönösen alakul át meggyőződése az elfogadható tudományos eredmény kritériumaira és beszédmódjára nézvést,² nekünk az angol irodalom magyar történetének megírására készülve mégis tanácsos élesre állítanunk, hogy mit értsünk itt és most a „magyar” jelzőn, mely feladatértelmezésünk egyik legfontosabb sajátosságát hordozza. Pontokba szedem, hogy szerintem mit akar jelenteni ez a jelző *Az angol irodalom magyar története* címben. Az egyes fejezeteket író magyar anglistáknak (a) nem kell kényszeresen eltüntetniük itthoni történeti és kulturális beágyazottságuk, illetve az ezzel összefüggő egyéni nézőpontjuk gondolkodásbeli következményeit, hanem vállalhatják és kreatívan (s persze az alkalomhoz mérten) érvényesíthetik azokat; (b) az épp szóban forgó angol irodalmi jelenség magyar fogadtatástörténetének legjelentősebb sajátosságait szükség és lehetőség szerint beszöhetik az elbeszélésbe; (c) gondot fordíthatnak a magyar anglisztika általános gondolati (elméleti, módszertani stb.) és tételes szakirodalmi örökségének dialogikus használatára, azaz párbeszédet folytathatnak a magyar szakirodalommal, persze az angol, illetve nemzetközi mellett; (d) a szakirodalmi bibliográfiába fölvehetik a magyar anglisztika releváns tételeit, tehát nem okvetlenül mindent, amit magyar szerző valaha írt, hanem csak amit abból bármilyen (akár csupán tudománytörténeti) szempontból ma is figyelemre méltónak gondolnak. Ezekhez járulhat még, amit Szőnyi György Endre javasolt az egyik értekezetünkön: hogy (e) alkalmanként, azaz érdemleges hasonlóság esetén bátran vessenek össze egy-egy angol irodalmi jelenséget, szerzőt vagy művet magyar irodalmi párjával. Természetesen egy-egy fejezetnek nem kell mind az öt szempontot érvényesítenie, sőt ha csak erőltetve tudná megtenni, akkor inkább mellőzze őket, de *lehetőségként* ezek mindegyike rendelkezésünkre áll.

² Ezt másutt kifejtettem; vö. DÁVIDHÁZI 2013.

Végül térjünk vissza a bevezetőül idézett Carlyle-passzus egyik mondatához: „Properly thou hast no other knowledge but what thou hast got by working”. Azt hiszem, számunkra ebben megszívlelendő útmutatás rejlik. Ha ugyanis valóban csak a munkánk által juthatunk igazi tudáshoz, akkor mielőbb el kell kezdenünk dolgozni közös témánkon, mert így derülhet ki, hogy pontosan mit kell tennünk. Paradox módon arra is már csak munka *közben* jövünk rá, hogy hol, mivel és hogyan kell *elkezdenünk* a munkát. Lassan nyolcvan éve annak, hogy Horváth János, az előző század egyik nagy magyar irodalomtudósa hasonló tanácsot adott levelében a fiatal Keresztury Dezsőnek, aki egy hosszabb tanulmány megírását tervezve a fogalmak előzetes kidolgozásának gondjával küszködött. Saját műveiben Horváth soha nem vette félvállról a fogalmi tisztázás szükségességét, s most (1934. május 23-án) ráadásul épp egyik legkedvesebb alapfogalma, a „nemzeti klasszicizmus” értelmezéséről volt szó. Mégis arra intette Kereszturyt, hogy tervezett munkájának ilyesféle előmunkálatokkal ne kerítsen túl nagy feneket, hiszen a *Bolond Istók* költője szerint is többnyire abbamaradt művekhez vezet a sok „kerített óriás »fenek«”. Hanem mit tegyen? „Vágjon neki túlságos aggályoskodás nélkül! A terminológia munka közben jön ki, s a munka végeztével tisztázódik. A mi tudományunk *szöveges* tudomány: szöveg nélkül semmi, s csak a szöveg teremti meg. Ha tehát eleget olvastunk, tanultunk, észleltünk, hozzá kell fogni a megírásához [...] Neki kell hát látni, mint a selyemgubó legöngyölítésének. Végül is megtalálja az ember az *elejét*, s akkor aztán lefut egyvégtében. Van-e arra theoria, hogy hogyan kell megtalálni a gubón a szál végét (elejét)? Míg valaki ezen töprenkedik, a paraszt, a diákfickó elkezd babrálni rajta, és megtalálja az elejét. Tapasztalatból tudom” (HORVÁTH 1999, 83). Elvileg nyilván azt sem tudnánk eldönteni, hogy mikor olvastunk már „eleget”, sőt kétséges, eljönne-e az a pillanat valaha, s érdemes-e várni rá, de azt megérezzük, hogy mikor kell megkeresnünk a szál elejét.

Bibliográfia

- ARANY János (1884) *Prózai dolgozatai*, 2. kiadás, Budapest, Ráth Mór.
- ARANY János (1968), Bulcsú Károly költeményei, *Szépirodalmi Figyelő*, I. évf., I. félév (1860–1861) 20–21. sz.; kötetben ARANY János *Összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, XI, *Prózai művek 2. 1860–1882*, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Budapest, Akadémiai, 1968, 107–121.
- BAJZA József (1899), *Válasz Döbrentei Gábornak a Conversations-Lexikon ügyében*, in BAJZA József *Összegyűjtött munkái*, s. a. r. BADICS József, 3., bővített kiadás, IV, Budapest, Franklin-társulat, 249–268.
- BÉCSY Ágnes (1980), *Virginia Woolf világa*, Budapest, Európa.
- BEZZOLA LAMBERT, Ladina–ENGLER, Balz (2004) (eds.), *Shifting the Scene: Shakespeare in European Culture*, Newark, University of Delaware Press.
- BEZZOLA LAMBERT, Ladina–OCHSNER, Andrea (2009), *Moment to Monument: The Making and Unmaking of Cultural Significance*, Bielefeld, transcript Verlag.

- CARLYLE, Thomas (é. n.), *Past and Present*, in *Sartor Resartus, Heroes and Hero Worship, Past and Present*, London–New York–Melbourne, Ward, Lock & Co.
- DÁVIDHÁZI Péter (2005), „Shakspere után”: Egy rejtélyes műfordítás nyomában, *Filológiai Közlöny*, 2005/3–4, 197–206.
- DÁVIDHÁZI, Péter (2013), Redefining Knowledge. An Epistemological Shift in Shakespeare Studies, *Shakespeare Survey*, 66 (2013), 166–176.
- ELEK Oszkár (1912), Arany János és Erdélyi János Bulcsú-bírálat, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 59–64.
- ERDÉLYI János (1991), *A legújabb magyar lyra* [1963], in *Irodalmi tanulmányok és pályaképek*, s. a. r. és jegyz. T. ERDÉLYI Ilona, Budapest, Akadémiai, 425–431.
- FEST Sándor (1917), *Angol irodalmi hatások hazánkban Széchenyi István fellépéséig*, Budapest, Magyar Tudományos Akadémia (Értekezések a nyelv- és széptudományok köréből, XXIII. kötet, 7. szám).
- [GÁRDOS et al.] GÁRDOS, Bálint–PÉTER, Ágnes–PIKLI, Natália–VINCE, Máté (2011) (eds.), *Confrontations and Interactions. Essays on Cultural Memory*, Budapest, L’Harmattan.
- HORVÁTH János (1935), Bulcsú Károly levele Károlyi Istvánhoz, *Irodalomtörténet*, 93–95.
- HORVÁTH János (1999) *levele Keresztury Dezsőböz, 1934. május 23.*, in MONOSTORY Klára, Horváth János és Keresztury Dezső levelezéséből, *Holmi*, 11 (1999) 1, 83–84.
- KOLTAY-KASTNER Jenő (2000), *Fest Sándor emlékezete*, in FEST Sándor, *Skóciai Szent Margittól a walesi bárdokig. Magyar–angol történeti és irodalmi kapcsolatok*, szerk. CZIGÁNY Lóránd, KOROMPAY H. JÁNOS, Budapest, Universitas, xiii–xxxiii.
- NÉMETH G. Béla (1968), *Jegyzete*, in ARANY János *Összes művei*, szerk. KERESZTURY Dezső, XI, *Prózai művek 2. 1860–1882*, s. a. r. NÉMETH G. Béla, Budapest, Akadémiai, 1968, 666–672.
- ORSZÁGH László (2007), *Szenczi Miklós–Szobotka Tibor–Katona Anna: Az angol irodalom története*, in ORSZÁGH László *Válogatott írásai*, szerk. VIRÁGOS Zsolt, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 393–405.
- RUTTKAY Kálmán (2002), *Fest Sándor: Skóciai Szent Margittól A walesi bárdokig*, in *Összegyűjtött írások*, összegyűjtötte ITTÉZS Gábor, KISÉRY András, Budapest, Universitas, 291–301.
- SCHMIDT Miklós (1932), *Webster tragikus művészete*, Budapest (A Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Angol Filológiai Intézetének Kiadványai, 9).
- SÉLLEI Nóra (2012), *A másik Woolf. Kulturális (ön)reflexivitás Virginia Woolf harmincas évekbeli szövegeiben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó.
- SÖTÉR István (1989), *Szenczi Miklós*, in SZENCZI Miklós, *Tanulmányok*, s. a. r. GÉHER István, Budapest, Akadémiai, 7–12.
- SZONDI, Leopold (1987), *Schicksalsanalyse: Wahl in Liebe, Freundschaft, Beruf, Krankheit und Tod*, unveränderter Nachdruck der vierten Auflage, Basel–Stuttgart, Schwabe & Co AG.
- YOLLAND, Arthur B. (1936), Introduction, *Angol Filológiai Tanulmányok / Studies in English Philology*, Vol. I, Budapest, 1–2.

KISS ATTILA ATILLA

Minek a története az irodalom? Egy irodalomtörténeti vállalkozás margójára

„Éppen az idevágó viták olykori apokaliptikus hangvétele jelzi külföldön és idehaza egyaránt, hogy milyen szívós, mindent túlélő, az újnak keményen ellenálló hagyományt teremtett a 19. század irodalomtörténet-írása, minden belső ellentmondásával és megoldatlan problémájával együtt, köztük a tapasztalatilag ellenőrizhető okfejtés követelményének megvizsgálatlan hagyományozásával.”
(DÁVIDHÁZI 2004, 41.)

Homo politicus

„[...] úgy gondolom, jót tenne a hazai irodalomértésnek valamivel nagyobb adag ebből az importból, hiszen ez a gondolkodás [ti. a kritikai kultúrákutató, K. A. A.], amely az irodalmat a társadalmi-politikai kontextushoz köti, már posztstrukturalizmus *utáni*.”
(BÉNYEI 2006, 44.)

Mentegetőzésnek tűnhet, hogy előrebocsátom, de nem annak szánom: meglehet, fejtegetéseim során túl közel engedem majd a jelenkori közélet eseményeit a tárgyerülethez. Nem az a célom, hogy a politikumot becsempésszem az irodalomtörténet-írás elméletéről és gyakorlatáról folytatott eszmecseréinkbe. (Nem lehet becsempészni – már mindig is ott volt.) Hadd jegyezzem meg ugyanakkor itt a lelegején, hogy az angol irodalom történetét magyarul megírni szándékozó szakembereknek nemcsak a vállalkozás nehézségeit, hanem az általa kínált lehetőségek nagyságát és fajtaát is számba kell venniük. Ez pedig csak annak a megfontolásnak a belátása révén történhet, amely legalábbis a Niccolò Machiavellitől Étienne Balibarig terjedő politikai filozófiából ismerős mindannyiunk számára: az ember azáltal válik csoportokban tevékenykedő és viszonyrendszerek között élő *szubjektummá*, hogy aláveti magát a város, a kommunális lét, a *polisz* szabályainak. A civilizációs folyamatba ágyazódott ember léte, így tehát az irodalomtudósé is, szükségképpen a *homo politicus* létmódja. Szeretném elkerülni a félreértéseket. Nem azt szorgalmazom, hogy politikai állásfoglalásaink jelenjenek meg az irodalom történetéről való gondolkodásunkban – ennek veszélyére már kitűnő hazai szerzők is többször felhívták a figyelmet.¹ Amellett szeretnék érvelni, hogy az irodalomról, annak történetéről szóló elméleti diskurzus – különösen akkor, ha elválaszthatat-

¹ Takáts József, a jelen írásban is hivatkozott *Mi, filológusok* vita egyik legmarkánsabb megszólalója például így ír az újhistorizmus magyarországi recepciója kapcsán: „Bár azt hiszem, nálunk az újhistorizmus programja nem jelent akkora újdonságot, mint amelyet angolszász tudományos közegekben jelentett, s e program némely vonásával egyáltalán nem rokonszenvezem (például a történész politikai elkötelezettségének érvényesítése vizsgálódásaiban), azon törekvéseivel azonban teljesen egyetértek, amelyekkel megkérdőjelezi az »irodalmi« és a másféle szövegek, kulturális gyakorlatok közti határokat.” (TAKÁTS 2006, 83.)

lanul összekapcsolódik az oktatás, a felsőfokú stúdiumok, a kritikai elemzők utánpótlásának és a tudományszervezésnek a kérdéseivel – semmiképpen nem keltheti azt a látszatot, hogy létezik az irodalom termelésének (írásának, közvetítésének, befogadásának, tanításának) politikától mentes modalitása. Amikor a harmadik évezred elején, Magyarországon az angol irodalom történetét magyar nyelven, magyar közönség számára kívánjuk bemutatni, az elmúlt évtizedek dekanonizáló és dekonstrukciós belátásai alapján megítélésem szerint mindennél fontosabb, hogy az irodalomnak mint társadalmi gyakorlatnak a történetét mutassuk be úgy, ahogy ez a gyakorlat erőviszonyokba ágyazódik, hatást fejt ki, láttat és eltakar, előnyhöz juttat és hátrányt okoz – ahogy sohasem ártatlan. Tanítványainkat, olvasóinkat veszélyes és hátrányos helyzetbe hozhatjuk, ha reflektálatlanul hagyjuk vagy folytatjuk az irodalomtörténet írásának azt a hagyományát, amely az irodalomban olyan menekülési útvonalakat kínál, amelyek a materiális és aktuális valóság fölé emelnek bennünket.²

Irodalomtörténeti vállalkozásunknak a fentiek miatt különös aktualitása van. Tevékenységünket javarészt vagy legalábbis jelentős részben az egyetem intézményes keretei között folytatjuk. A hazai felsőoktatás válságos állapotának kezelésére és jobbítására irányuló erőfeszítések közepette nem tudok nem felfedezni valamiféle összefüggést abban, hogy a felbolydult hazai oktatáspolitikai diskurzusokban szerepet vállaló hallgatók között kimagasló számban vannak olyanok, akik anglistikával, irodalom- és kultúraelmélettel, vizuális- vagy kommunikációelmélettel foglalkoznak. Ezeket a hallgatókat mások mellett mi tanítottuk meg arra, hogy a hatalmi technológiaként működő nagy narratívákkal, intézményesült beszédmódokkal szemben kritikusak legyenek; hogy átlássanak az életüket átítató médiumokon; hogy értsék és használják a sajtót. Sokkal fontosabb ugyanakkor az, hogy azokat a hallgatókat, akik nem vesznek részt a társadalmi esélyegyenlőségről, az egyetemi autonómiáról, a szolidaritásról, a tudáspolitikáról folytatott vitákban és eszmecserekből, mi *sem* tanítottuk meg a szerepvállalásra, az ilyesfajta érzékenységre. Személyes meggyőződésem, hogy ez aggasztó jelenség, amely feladatot ró ránk. Egyetértek Bényei Tamással, amikor azt mondja, hogy „Megmosolyogtató és torz túlzásokhoz is vezet, ha az irodalommal való foglalkozást átengedjük az identitáspolitikának” (BÉNYEI 2006, 44), de úgy gondolom, az egyetemnek fel kell vállalnia, hogy a középiskolai és egyetemi fiatalságot a *homo politicus* lét gyakorlására sarkallja, és ennek igenis köze van még az irodalomtörténet-írásához is. Dolgozatom címével azt kívánom érzékeltetni, hogy az irodalomtörténet terminus már ha-

² Úgy látom, napjainkban igenis nagy tétet hordoz az, hogyan vélekedünk és cselekszünk az oktatási és kutatási tevékenységeket egyaránt meghatározó irodalomfelfogással kapcsolatosan, hiszen megvan a kockázata annak, hogy nem mozdulunk ki abból az alapfeltevésből, amelyet Bényei Tamás nagyon precízen és tömören így írt le: „Az irodalomtanítás alapfeltevése szerint az osztálykülönbségeken felülemelkedő, egyetemesnek nevezett esztétikai, morális és nemzeti értékek – és azok élvezeti módjainak – elsajátítása révén mindenki egy spirituális értelemben felfogott nagy nemzet tagjának érezheti magát.” (BÉNYEI 2003, 37.)

gyományszerűen egy bizonyos (meglehetősen teleologikus) perspektívába helyezi az irodalom fogalmát, és ezzel rögtön el is takar, el is mismásol valamit. Az irodalom történetével való foglalatatoskodás közben, mialatt óhatatlanul egyfajta folytonosságot tételezhetünk fel a történetben, hajlamossá válunk elfeledkezni arról, hogy a mindenkori irodalom maga is valaminek a története – az irodalom termelésének története leképezi azt az erőteret, amely az irodalmat kihasználja. Meglátásom szerint a kritikai gondolkodás elsajátításának elősegítéséhez használható, rendelkezésünkre álló módszerek közül az egyik leghatékonyabb az, ha az irodalomtörténet metaperspektívájából az irodalomnak mint történetnek a perspektívájába helyezzük vizsgálódásainkat.

Anekdotikus kitérő

„Csak azt szeretném tudni, az olyasfajta szörnyeteg melodramákat, mint amilyen *A bosszúálló tragédiája*, förtelmes szexualitásával és őrjöngő vérszomjával, tényleg a civilizált irodalomhoz sorolhatjuk-e? Én azt mondom, vagy merő barbarizmus, vagy valami szánalmas pszichopata perverzió szülte ezt a drámát.”
(ARCHER 1923, 74.³)

Életem első szabályos nevetőgörcsét akkor kaptam, amikor az angliai University of Hull könyvtárban a kora modern tragédiákat leíró valamelyik fejtegetésben *Az ateista tragédiáját* elemző résznél ahhoz a ponthoz jutottam, ahol az egyik karakter véletlenül lefejezi saját magát. Ezt semmiképpen nem tudtam feldolgozni, a darab alaposabb megismerése után sem, pedig addigra már sokat olvastam az angol reneszánsz dráma fénykora után egyre fokozódó dekadenciáról és egyéb kritikai közhelyekről. Értetlenségemet csak fokozta, hogy Bowers klasszikus monográfiájában a vonatkozó rész szinte átsiklik az esemény felett, semmi különösebb érdekességet vagy jelentőséget nem tulajdonítva neki – az illető zavarodottá vált, ezért sikerült lenyakaznia magát, szól a leírás.⁴ Ekkor szántam el magam véglegesen a kora modern dráma és színház tanulmányozására, hogy megértsem, hogyan lehetséges olyan szövegkörnyezet és társadalmi kontextus, amely értelmes működési keretet kölcsönözhet egy ilyen jelenetnek, és hogy miért söpörte a szőnyeg alá a kritika évszázadokon keresztül ezeket a drámákat a számunkra megmagyarázhatatlan, néhol már kétségbeejtően értelmetlennek tűnő részek miatt.

Az angol reneszánsz irodalmi kánont jelentős mértékben átrendező újhistorista, posztstrukturalista értelmezési eljárások természetesen már sokkal árnyaltabb és a korabeli társadalmi energiák összefüggésrendszerébe helyezett képet alkotnak a

³ Ford. K. A. A.

⁴ „D’Amville egyre nagyobb sikerrel ármánykodik, míg végül az Ég bosszúja utoléri: két fia meghal, ő zavarodottá válik, és véletlenül megöli saját magát, mikor éppen lesújtani készül, hogy kivégezze az ellenállást nem tanúsító bosszúállót.” (BOWERS 1959, 141. Ford. K. A. A.)

bosszútragédiák hagyományáról és a Tourneréhez hasonló drámákról.⁵ Mit tudhat meg azonban ezekről a szövegekről a magyarországi érdeklődő, ha nem kíván meglegedni a manierista dráma dekadenciájáról szóló kritikai szövegekkel? Székely György *Lángözön* című kötetében ennyit olvashatunk:

Így D’Amville elveszti mindkét fiát. Sikerül azonban bíróság elé állítania Charlemontot, akit egy bíróság – a hőiesen szerelmese mellé álló Castabellával együtt – halálra ítél. Az ítéletet maga D’Amville kívánja végrehajtani. A hirtelen magasba emelt bárd azonban a saját fejére zuhan – bosszúja önmagát érte el. A szerelmespár végre boldog lehet. (SZÉKELY 2003, 592.)

Ettől a magyarázattól a magyar olvasó természetesen még sületlenségnek fogja tartani a darabot, úgy, ahogy van, és az sem sokat segít az érdeklődőn, hogy egy hossz- szas idézet után Székely még hozzát teszi, egyben be is fejezve a dráma taglalását:

Az ateista D’Amville egyetlen elismert világhatalma a Természet és annak törvényei. A dráma iróniája, hogy éppen a természeti törvények pusztítják el az anti-hőst: nem ismervén a hóhérbárd súlyát, nagy lendülettel emeli feje fölé, de az visszazuhan rá, és halálosan megsebesíti. (SZÉKELY 2003, 594.)

Feltételezhetjük, hogy Székely nem tekinti a kora modern angol drámai és színházi kánon kitüntetett részének Tourner darabját, mindenesetre nem kell feltétlenül meglegednünk azzal, hogy ebben az iróniában csak a természeti törvények szemléltetését lássuk. A kor bosszútragédiái között tájékozódva azonban nem jár jobban a magyar olvasó akkor sem, ha például *A bosszúálló tragédiája* alaposabb megértésének igénye vezérli. A magyar nyelven elérhető ismertetések nemcsak a szerzőiség kérdésében nem érték egyelőre utol az angolszász szakirodalmat, amely immár egyértelműen Middletonnak tulajdonítja a tragédiát Tourner helyett. Székely sem ezzel, sem a többi vérpatakos bosszúdrámával kapcsolatban nem tesz jelentős előrelépést az 1972-es angol irodalomtörténethez képest, és ugyanúgy pusztán monstruózus melodramának állítja be az ilyesfajta tragédiákat, mint ahogy azt Szenczi Miklós tette harminc évvel korábban, vagy ahogy alfejezetem fenti mottójában William Archer fogalmazott ötven évvel Szenczi előtt.⁶ Jól érezhetően

⁵ Lásd különösen CLARE 2006, 76–92; WOODBRIDGE 2010, 31–33; SIMKIN 2001.

⁶ A pontosság és az érdekesség kedvéért meg kell jegyezni, hogy Szenczi utal Archer elítélő véleményére, de azt is hozzát teszi, hogy Archer után tizenkét évvel „Muriel C. Bradbrook, az angol reneszánsz dráma egyik legmélyrehatóbb elemzője, huszonkét ironikus sorsfordulatot számolt meg *A bosszúálló tragédiájában*, amelyet szerkezeti szempontból a kor legjellemzőbb, legbravúrosabb tragédiájának tart.” (SZENCZI–SZOBOTKA–KATONA 1972, 151.) Éppen ezért is érdekes, hogy a darab mégsem kapott soha kitüntetettebb helyet az angol irodalom vagy dráma magyar nyelvű történeteiben, és Szenczi angol nyelvű egyetemi jegyzetében is csak jó oldalt érdemel ki, a Bradbrook-idézettel együtt. Lásd SZENCZI 1982, 205.

ugyanolyan ellenszenv fűti ezeket a szerzőket a reneszánsz bosszútragédia hagyománya iránt, mint amilyen ellenszenvvel és előítélettel igyekezett évszázadokon keresztül a tudósok közössége kirekeszteni a *Titus Andronicust* a Shakespeare-kanonból, hozzácsapva a „sátáni univerzumot” bemutató dekadens darabok özönéhez, azok korai előhírnökeként.

A *Titus Andronicusról* Voinovich Géza is szükségesnek tartott egy külön megjegyzést 1926-ban megjelentetett (és 1907-es eredetű) rövid angol irodalomtörténetének a Shakespeare-fordításokról szóló lábjegyzetében: „1902-ben Shakespeare összes színművei (Titus Andronicussal).” A „borzalmakat halmozó” (SZENCZI 1972, 114) dráma szerepeltetése az angol reneszánsz bárd művei között az 1900-as évek elején még egyáltalán nem volt magától értetődő. Szenczi már egyértelműen Shakespeare-hez sorolja „a restaurációs kor finnyásabb ízlése” (uo.) által elfojtásra ítélt bosszútragédiát, de az angolszász modern filológusok még a 20. század első felében is több nagyszabású vállalkozásban igyekeztek cáfolni azt, hogy Shakespeare-nek bármi köze lehetett volna a darabhoz. John Mackinnon Robertson 1924-ben ezzel az ellentmondást nem tűrő összegzéssel zárja 494 oldalas heroikus vállalkozását:

Bizonyítást nyert tehát, hogy nem ő [ti. Shakespeare] a szerző, függetlenül attól az egyébként rendkívül meggyőző feltevéstől, hogy az egész Erzsébet-kori drámairodalom legdurvábban iszonyatos darabja nem lehetett a kor legnagyobb és legkifinomultabb szerzőjének műve. (ROBERTSON 1924, 480. Ford. K. A. A.)

Voltak ugyan már a 18. században is elemzők, akik Shakespeare szerzősége mellett szálltak síkra, és felfigyeltek a tragédia poétikai jelentőségére és az Erzsébet-kori drámai, színházi hagyományokkal való kapcsolatára (így például Benjamin Heath 1765-ben és Edward Capell 1768-ban), de a *Titus Andronicusszal* kapcsolatban sokáig az angolszász szakirodalomhoz is hiába fordulunk elfogulatlan eligazításért.⁷ George Brandes 1899-ben még azt írja:

Vegyük észre, nemcsak arról van itt szó, hogy térdig járunk a vérben, hanem kívül kerültünk mindenféle történelmi realitáson is. Shakespeare számos ponton megváltoztatta a régi darabokat, így például Vespasianus császár neve fel sem bukkan ebben a zagyva horrorparádében. [...] Igaz ugyan, hogy mindenféle magyarázkodás nélkül kihagyták ezt a drámát Shakespeare műveinek holland fordításából, mégsem helyes, ha a diák vagy a tudós átsiklik felette, hiszen ő leginkább azt igyekszik tetten érni, ahogy megszületik és kifejlődik a költő zenije. Minél lejjebbről indul, annál csodásabb szárnyaló emelkedése. (BRANDES 1899, 31, 33. Ford. K. A. A.)

⁷ A darab kritikai fogadtatásának történetéhez lásd SCOTT 1987, 609–684.

Brandes tehát nem veti ki a kánonból a darabot, de legfőképpen arra tartja érdekesnek, hogy szemléltesse számunkra, milyen mélységekből indult Shakespeare, mielőtt szárnyalni kezdett volna. E. K. Chambers is kételyeinek ad hangot az általa szerkesztett 1907-es kiadás előszavában Shakespeare szerzőségével kapcsolatban, T. S. Eliot pedig csaknem az egész 20. század számára eltemette a darabot, amikor azt állította, hogy a *Titus Andronicus* az egyik legbutább és legfantáziátlanabb darab, amit valaha is írtak.

Mindannyian tudatában vagyunk annak, hogy a hetvenes évek dekanonizáló kritikai irányultságai és az előadás-központú szemiotikai megközelítések térnyerése megváltoztatta az általános kritikai közvéleményt ezekről a darabokról. Mégis, szándékosan választottam ezeket a példákat, mert a hazai értelmezői és irodalomtörténeti diskurzusokban csak nagy késlekedéssel látszódik lejátszódni a – szűkebb értelemben véve kánonrevíziós, tágabb értelemben pedig reprezentációlogikai – elméleti fordulat. Ebből fakad az, hogy a magyar recepciótörténet látja, de talán nem tud még mit kezdeni azzal a jelenséggel, hogy a *Titus Andronicus* a korabeli Erzsébet-kori közönség számára *legalább* annyira népszerű volt, mint a *III. Richárd*; hogy a *Spanyol tragédia* összességében népszerűbb volt, mint a *Hamlet*; hogy az ezredfordulón Julie Taymor az ikonikus Anthony Hopkinsszal készített mozifilmet a darabból; legfőképpen pedig azzal, hogy néhány éven belül háromszor is előadták Shakespeare „horror drámáját” a magyarországi színházakban. Azért mutatok rá erre, mert fel kell tennünk a kérdést, vajon csak abban kereshetjük-e mindennek az okát, amit Székely György előrebocsát kötetének előszavában:

Egyre gyorsabb iramban bukkantak fel olyan javaslatok, sőt irányzatok – a freudizmustól a dekonstrukciós törekvéseken át, a „szocreal”-tól a feminista hadüzenetig –, amelyek lényegüket tekintve a jelenkor gondolkodásmódját, problematikáját vetítették vissza a négy évszázaddal korábban keletkezett művekre. Sok mindent belemagyaráznak a múltba, olyan ideológiai és pszichológiai tartalmakat fedezve fel a XVI–XVII. század drámairodalmában, amelyek akkor még fel sem merülhettek az alkotókban. (SZÉKELY 2003, 10.)

Lássuk be, nehezen boldogulhatunk a Titus-jelenséggel, ha abból a meggyőződésből indulunk ki, hogy Shakespeare-nek nem lehetett Ödipusz-komplexusa, hiszen Freud akkor még nem is élt.

Hatástörténet/befogadástörténet

Az alábbiakban igyekszem valamivel bővebben feltárni, mit értek Titus-jelenségen, és így igyekszem egy lépéssel közelebb kerülni annak megválaszolásához, hogy minek a története is az irodalom. A darab az utóbbi tizenöt-húsz évben reneszánszát éli nemcsak a kritikában, hanem a színházakban is. Ahogy a tragédia Erzsébet-kori népszerűségének magyarázata során, úgy jelenlegi divatba kerülésének vizsgálá-

takor sem elégedhetünk meg azzal a felszínes meglátással, hogy a kora modern közönség ugyanolyan szenzációéhes és vérszomjas volt, mint a posztmodern nézők és újraértelmezők. Sokkal inkább arról van szó, hogy az újabban rendelkezésünkre álló értelmezői eljárások adta kulcsok együttesen működnek azokkal a posztmodern kérdésfeltevésekkel, amelyek affinitást mutatnak a *Titus Andronicus*-ban megjelenített dilemmákkal. Az új olvasatok a drámát szervező reprezentációs logika olyan elemeit hozzák működésbe, amelyekre eddig nem volt rálátásunk, és egyben kiemelik a szöveget a kánon ideologikus elfojtó stratégiáinak hatása alól. Tudjuk, ilyenkor sok minden megtörténhet, ahogy erre Bényei Tamás is figyelmeztet bennünket:

A hatástörténetnek szerencsére nincsenek kőbe véssett szabályai: az, hogy valamely szöveg vagy alkotó értelmezéstörténetének mely olvasatok lesznek a legfontosabb szereplői, megjósolhatatlan, s ekként az ahistorikus értelmezések legvadabb példáinak is mindig van esélyük. (BÉNYEI 2006, 43.)

Meggyőződésem azonban, hogy a kánon átformálásának, a darabok újraolvasásának természetesen nem merő belemagyarázás az oka, hanem sokkal inkább annak az elvnek az érvényesülése, amelyet Jauss hangsúlyoz abban a híres javaslatában (JAUSS 1970), amellyel megoldást kínál az irodalomtörténet-írással kapcsolatos dilemmákra. Vélekedése szerint az irodalomtörténetnek mindig valahol a diakrón és a szinkrón között kell elhelyezkednie, olyan speciális keresztmetszetben, amelyet számomra a legemlékezetesebb módon Dávidházi Péter jelölt ki nagyszabású hozzájárulásával a 2006-os filológusvitához:

[...] filológiai és elméleti munka viszonyáról előidejűség helyett sokkal inkább egyidejűségben, munkamegosztás helyett kölcsönhatásban tanácsos gondolkodnunk, hiszen a filológus már maga is valamilyen elméleti irányzat előfeltevéseivel és célképzeteivel lát a szöveg megállapításához, s feladatát, tudva vagy öntudatlanul, ezek szerint végzi. (DÁVIDHÁZI 2004, 5.)

A legérdekesebb új olvasatok az újabb elméletek előfeltevéseitől vezérelve igyekeztek alapos filológiai munkát végezni. A *Titus Andronicus* összetettebb, a sztereotípiákat felülvizsgáló megértéséhez természetesen szükség volt azokra a feminista, posztszemiotikai és posztkolonialis meglátásokra, amelyek kiemelték a tragédiát az évszázados leegyszerűsítésekből, de ezek a meglátások az esetek többségében alapos filológiai, történeti, etimológiai kutatásokra támaszkodnak. Végezetül ezt a széles körű kritikai együttműködést szeretném szemléltetni, annak érdekében, hogy alátámasszam következő vélekedésemet. Az angol irodalom magyarul írt történetének hatástörténeti alapokra kell helyezkednie, és ez a hatástörténet nem nélkülözheti az ideológiakritikát mint középponti vezérlőelvet: azt az ideológiakritikát, amely, ahogy a tervezett irodalomtörténettel kapcsolatos műhelybeszélgetéseink során már rámutattunk, a leginkább hiányzik Perkins irodalomtörténet-írást problematizáló tanulmányából (PERKINS 1992).

A *Titus Andronicus* elfojtástörténetének megvan a maga ideologikuma, és ennek olvasatomban az a legfőbb oka, hogy a darab az irodalomnak és az irodalomtörténetnek ahhoz a „nullfokához” csatol vissza bennünket, melyről Stephen Greenblatt ír a nyakversről (*neck verse*) szóló nevezetes tanulmányában.⁸ A középkori perrendtartás értelmében az elkövető életét menthette meg az irodalom, a betűk ismerete, amennyiben a vizsgálat során bizonyítani tudta, hogy olvasni tud, azaz képes felolvasni az ötvenegyedik zsoltár első versszakát – amelyet persze egy idő után minden valamirevaló bűnöző fejből tudott. Ebben az esetben írástudónak (*litteratus*) minősítették, és kijárt neki a klérus számára fenntartott kiváltság (*benefit of clergy*), csak egyházi bíróság ítélezhetett felette, ott pedig nem volt halálos ítélet. A „nyakvers” persze nem működött a végtelenségig. Bár egészen a 18. század elejéig hatályban volt, az idők során a hatóságok különféle módokon igyekeztek megfogni az ügyeskedőket. A 15. század vége felé bevezették például, hogy nem lehet „ismételni”: ha valaki egyszer sikeresen írástudónak minősítette magát a világi ítélőszék előtt, forró vassal bélyeget, egy betűt sütöttek a bőrébe, ezt aztán elég volt a hatóságoknak a következő fülön csípés során „elolvasniuk” ahhoz, hogy kizárják az egyház felé való menekülés újabb lehetőségét. Itt persze a betűk ismerete, a *litteratus* minősítés még egészen mást jelentett, mint amilyen jelentést a későbbi évszázadok során az irodalom a *belles-lettres* értelmében felvett. Itt találjuk azonban, ahogy Greenblatt állítja, az irodalomtörténet nullfokát, és innen válik világossá, hogy az „irodalmi ismeret”, a művelődéshez és az olvasottsághoz való hozzájutás milyen elválaszthatatlanul összefonódott a történelem során a társadalmi pozíciók és lehetőségek rendszerével. Nemcsak arról van szó, hogy az írástudás elterjedésének egyik fő oka az egyházi kiváltság elnyerésének lehetősége volt (GREENBLATT 1997, 465), hanem sokkal inkább arról, hogy a betű, pontosabban a *latin ábécé* ismerete jelentette a választóvonalat a barbár és a civilizált, a marginalizált és a fősodorbeli között – ebből fakadóan pedig a szöveghez, a betűhöz való hozzáférést hatalmi technológiák irányították már a középkorban, és irányítják azóta is.

Az irodalomtörténet nullfokát jelentő, középkori testi bevésés és a társadalmi pozíciót, hovatartozást szimbolizáló modern irodalmi műveltség között nem nehéz felfedezni az összefüggést és a folytonosságot. Ennek a történelmi folyamatnak részletes feltárása itt nem lehet feladatom, de az irodalmi technológia későbbi fejlettségére és szerepére rávilágít az a bekezdés, melyben Terry Eagleton szemlélteti, hogyan kerül bele az esztétizáló történet- és kánonképzés nyakig a termelési folyamatba:

A társadalmakat alkotó különféle „technológiák” közt van egy, amely, úgy tűnik, messze elkerülte mindenki figyelmét – ezt nevezhetnénk „erkölcsi technológiának”. Az erkölcsi technológiát olyan eljárások és tevékenységek meghatározott csoportja alkotja, amelyek segítik bizonyos értékek, jól nevelt viselkedésmódok és válaszreakciók betáplálását az emberi szubjektumokba: s az

⁸ „Ahol a *litteratus* státusát kitörölhetetlenül a húsba vésvé jelölik, megtaláltuk az irodalomtörténet nullfokát.” (GREENBLATT 1997, 465. Ford. K. A. A.) A nyakversről lásd még SZILASI 1994.

erkölcsi technológia egyik igen fontos válfaja napjainkban Irodalom néven fut. (EAGLETON 1995, 55.)

Az irodalom többek között annak a története, ahogy az irodalom nullfokát (és általában a *litteratus* társadalmi pozícióját legitimáló reprezentációs eljárásoktól különböző lehetőségeket) ignoráló és elfojtó ideológiai (erkölcsi) technológiák irányítják a szövegek termelését. Az irodalom az ábécé zsarnokságának a története.⁹ Az irodalomban „részesülő” társadalmi rétegek erkölcsi nevelésében azonban, Eagleton érvelése szerint, az irodalmi technológia szerepe legfőképpen az, hogy az oktatási rendszereken keresztül egyre radikálisabban passzívává és a társadalmi változások iránt érzéketlenné tegye a szubjektumokat. A klasszikus irodalomtörténet esztétizáló kánonalkotásával természetesen szöges ellentétben áll minden olyan kísérlet, amely az irodalomtörténet ilyesfajta nullfokához vagy a latin ábécé európai zsarnoksága előtti időkhöz igyekezne visszakanyarodni. A *Titus Andronicus* egyik központi emblemikus alakja a megerőszkolt, nyelvétől és kezeitől megfosztott Lavinia; főszereplője, Titus levélként küldi el saját levágott bal kezét, melyet Lavinia a szájában, a fogai közé szorítva visz le később a színpadról; a végső jelenetben Tamora húspástétom alakjában falja fel két tulajdon fiát, akikből Titus készített fasírtot. A darab bővelkedik a horror dráma irracionálisan felfokozott elemeiben, jól ismert mitológiai témákat dolgoz fel újból, ugyanakkor az írásnak, a reprezentációnak olyan módozatait tematizálja, amelyek összeegyeztethetetlenek az ábécé kultúrájával, a római kultúra Európát meghatározó hagyományával. Csak a posztstrukturalista értelmezési módszerek tudtak igazán bármit is kezdeni azzal, amikor Titus a fájdalom ábécéjét szándékozik feltalálni, hogy a szenvedés térképévé vált leányát olvasni tudja, Aaron pedig római betűket vés emberi testekre, és így kommunikál. Mindez magyarázattal szolgál arra, miért vetette ki magából a nyugati kánon oly kitartóan ezt a darabot, és miért kellett a kritikai gondolkodás korporális fordulatáig, vagy a színháztudomány performatív fordulatáig várnunk ahhoz, hogy elkezdődhessen a tragédia rehabilitációja, és közelebb kerüljünk a testeken és a testekkel való írás reprezentációs logikájának megértéséhez. Az újabb olvasatok a korpo-szemiotikai elméletek talajáról indulva olyan történelmi és ikonográfiai jelentésrétegeit tárják fel a drámának, amelyek az irodalomtörténet nullfoka elé visznek vissza bennünket, és amelyeket nem vizsgált vagy elfojtott a másfajta érzékenységen nevelkedett kritika.

Carolyn Sale 2011-ben megjelent tanulmányában többek között Greenblatt tévedésére mutat rá, és ezen keresztül tárja fel a *Titus Andronicus* komplexitását. Amikor Greenblatt a *litteratus* minőségét és társadalmi pozícióját jelző, az ember bőrébe süttött betűben jelöli ki az irodalomtörténet nullfokát, egyúttal kizárja a (római eredetű) kultúra köréből az ábécé uralma előtti reprezentációs hagyományokat és kultúrákat. Ugyanúgy jár el tehát, mint ahogy a *Titus Andronicus*ban megjelenített

⁹ Vö. HARRIS 1986, II. fejezet: The Tyranny of the Alphabet.

római kultúra és civilizációs folyamat (SALE 2011, 26): Róma minden magával elmentés népcsoportot, minden „latin ábécé előtti” kultúrát egységesen a „barbárok” halmazába sorol, és ezzel legitimálja erőszakos, hódító politikáját. Sale azonban egyúttal amellel érvel, hogy ebben jóval több van, mint amit eddig a darab újraolvasását végző posztkoloniális vagy politikai olvasatok észrevettek. Az irodalomtörténet ilyesfajta nullfokát nem szabad egy fejlődéstörténet egyenesen elképzelt, visszább haladást, korábbi történetet nem ismerő zéruspontként értelmeznünk. Lehet, hogy voltak a Róma által megszállt területeken bőven olyan testre rajzolt, bőrbe süttött, arcra vésett nyelvezetek, amelyek csak azért nem kerültek be az irodalom birodalmába, mert velük szemben, ezeket elfojtva határozta meg magát a latin ábécé később uralkodó kultúrája.

Aaron fekete bőrszíne és a testére tetovált, „ábécé előtti” jelek nyelve, a rómaiak által megvetett afrikai eredete és az őt jelölő népnevek etimológiája mind olyan mitológiai és történelmi jelentéseket hoz mozgásba, amelyek alapján a mór, akit korábban a bűn vagy a machiavellista gonosz közönséges allegóriájának tartottak, a britek őseivel, a Brit-szigeteken élő, rómaiak előtti első népcsoportokkal válik azonosíthatóvá. Ezen a konnotációs hálózaton keresztül a tetovált mór, az „éjszín néger”¹⁰ megátalkodott, buja idegen helyett olyan alakként olvasható, akit a korabeli Erzsébet-kori színpadon a nézők saját nemzettörténetükkel hozhattak összefüggésbe.¹¹ Ezeknek a jelentésrétegeknek a felfejtéséhez az Aaron megnevezésére használt jelzők mitológiai és történelmi, egészen az Aineiasz-mondakörig visszavezető árnyalatait ugyanúgy figyelembe kell vennünk, mint a darab lehetséges működését a korabeli emblematikus színpadon, ahol a mórt játszó, sötétre mázolt fehér színész testi jelenléte és megjelenése, a festék alól kitűnő fehér színe folyamatosan mozgásban tartotta a faji megkülönböztetés alapját képező bőrszín bizonytalanságát, többértelműségét, átalakíthatóságát. A korabeli „kulturális szemantikát”¹² vizsgáló filológiai munka, a testi megjelenítés reprezentációs logikájára

¹⁰ „swart Cimmerian” – azaz sötét árnyalatú kimmériai; Vajda Endre magyar fordítása nem adja vissza a földrajzi és történelmi jelentésárnyalatot.

¹¹ „A darab nemcsak azt sugallja, hogy a »szénfekete« árnyalat idővel eltűnhet, hanem azt is, hogy a fehérséget *meg lehet szerezni*, és ezen keresztül a »faj« és a »színárnyalat« közötti összefüggés olyan elméletét tárja elénk, amely Aaron többjelentésű alakjának lényeges eleme. Aaron figurája és az elmélet egyaránt a 16. századi historiográfiára reflektál, amikor arra kéri az angolokat, hogy emlékezzenek saját fajuk történetére, melynek során a rómaiak »barbároknak« tekintették őket. »Éjszín néger«-ként [swart Cimmerian] Aaron a brit szigetek összetett faji történetét idézi fel, ahogy azt megírta William Harrison is, aki azt állította, hogy a britek valaha sötétebb árnyalatúak [hue] voltak, ugyanis »Kámtól eredeztethető a fajuk«, aki Noé fia volt, és akinek a történet szerint azért kellett feketévé változnia, mert ez volt a büntetése azért, hogy meztelenül pillantotta meg apját, vagy pedig azért, mert a bárkán nemi életet élt a feleségével az apai tilalom ellenére. A dráma tréfái, köztük Aaron kaján megjegyzései és színpadi színének folyamatos vicces felhangja, mind arra ösztönzik a közönséget, hogy elutasítsa a történelem »fehérre mosdatását.«” (SALE 2011, 30–31. Ford. K. A. A.)

¹² Patricia PARKER terminusa, vö. Barbers and Barbary: Early Modern Cultural Semantics, *Renaissance Drama*, 33 (2004), 201–244.

figyelő előadás-szemiotika, a politikai, ideológiai antagonizmusokat kimutató posztkoloniális megközelítés és a darab egésze iránt affinitást kialakító posztstrukturalista szubjektumelméletek tehát együttesen képeznek olyan olvasatot a *Titus Andronicus*-ról, amely alapján vállalhatóan tartom azt a kijelentést, hogy amennyiben írnom kellene egy új, magyar nyelvű angol irodalomtörténetben, akkor legalább annyira szívesen írnék Shakespeare első tragédiájáról, mint a későbbi századok során kultikussá tett *Hamletről*.

Az angol irodalomtörténetek hagyományosan kevés figyelmet fordítottak arra, hogy az irodalom termelésének alakulása többek között annak a története, ahogy a kánonformálás marginalizálta a *Titus Andronicus*-hoz hasonlóan gazdag, de az irodalomnak mint erkölcsi technológiának, vagy a „latin ábécé zsarnokságának” az elváráshorizontjához nem illeszkedő szövegeket. Talán felesleges hangsúlyoznom, nem a klasszikus műveltség ellen érvelek. Visszatérve a dolgozatom elején feltett kérdéshez, úgy gondolom, a felvállalt irodalomtörténeti projekt arra ad számunkra elszalaszthatatlan lehetőséget itt és most, hogy egy hegemoniára szert tett nyelv irodalmával kapcsolatban rámutassunk azokra a folyamatokra, diszkurzusokra, erőviszonyokra, amelyeknek belátásával nemcsak esztétikai élményhez, hanem fokozottabb társadalmi tudatossághoz, tágabb rálátáshoz, a kánonokhoz való kritikusabb hozzáálláshoz segíthetjük tanítványainkat és olvasóinkat. Azt sem kívánom állítani, hogy amikor a *Titus Andronicus* Sale-féle „barbár esztétikáját” az Erzsébet-kor kulturális szemantikáján és az irodalom történelmileg sajátos ideológiájának kritikáján keresztül olvassuk, akkor az „elsődleges kontextus” rekonstrukciójára törekednénk csupán. Ismét a filológusvitához folyamodva Szilasi László meglátását ajánlom megfontolásra:

Az interpretáló jelenének a megértésre gyakorolt befolyását kiküszöbölni szándékozó igyekezet talán tudományos ugyan, de bizonyosan történelmietlen. Meglehet, a hatástörténet az eljövendő értelmezők által vélhetőleg valóban elvégzi majd a mai történész történeti feltételezettsége számbavételének munkáját, de az a történész, aki saját történeti feltételezettségét nem veszi tudomásul a jelenben, az a megértés legfontosabb forrásától szakítja el magát. (SZILASI 2003, 750.)

Az emblemikus és előadás-központú értelmezések korpo-szemiotikai fordulata előtt senkit nem érdekelt igazán, milyen olvasási eljárások szükségesek ahhoz, hogy a pátriárka kezét fogai közé szorító, néma Lavinia térképpé vált testét értelmes szöveggé olvassuk. A kritikai kultúrakutatás fordulata előtt arra is kevés erőfeszítés irányult, hogy az allegorizáló-moralizáló, leegyszerűsítő interpretáción túllépve kiemeljük a tragédiát az évszázadokon át ráakódott esztétizáló előítéletek alól. Az angol irodalom újonnan megírandó története akkor válhat hatást gyakorló irodalomtörténetté, ha folyamatosan reflektálunk arra, hogy saját „történeti feltételezettségünk” hatására, jelenlegi elváráshorizontunkhoz képest következtek be ezek a fordulatok. De bekövetkeztek, nem fordulhatunk hát el tőlük.

Bibliográfia

- ARCHER, William (1923), *The Old Drama and the New*, London.
- BÉNYEI Tamás (2003), *Az ártatlan ország. Az angol regény 1945 után*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó.
- BÉNYEI Tamás (2006), Akhilleusz és a teknősbéka. Fodor Péter beszélgetése Bényei Tamással, *Alföld*, 57 (2006) 5, 36–49.
- BOWERS, Fredson Thayer (1959 [1940]), *Elizabethan Revenge Tragedy 1587–1642*, Gloucester, Peter Smith.
- BRANDES, George (1899), *William Shakespeare. A Critical Study*, New York, Macmillan.
- CLARE, Janet (2006), *Revenge Tragedies of the Renaissance*, Northcote House Publishers.
- DÁVIDHÁZI Péter (2004), Mi, filológusok, és a bizonyosság vágya (Pozitivisták kötődéseink egy szakmai vita fényében), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 108 (2004) 1, 3–55.
- EAGLETON, Terry (1995), Az irodalom szubjektuma, *Helikon. Irodalomtudományi Szemle*, 41 (1995) 1–2, 55–61.
- GREENBLATT, Stephen (1997), What Is the History of Literature?, *Critical Inquiry*, 23 (Spring 1997), 460–481.
- HARRIS, Roy (1986), *The Origin of Writing*, Open Court Publishing Company.
- JAUSS, Hans Robert (1970), Literary History as a Challenge to Literary Theory, *New Literary History*, 2/1 (1970), 7–37.
- PERKINS, David (1992), *Is Literary History Possible?*, Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press.
- ROBERTSON, John Mackinnon (1924), *An Introduction to the Study of the Shakespeare Canon: Proceeding on the Problem of „Titus Andronicus”*, Westport, Connecticut, Greenwood Press.
- SALE, Carolyn (2011), Black Aeneas: Race, English Literary History, and the „Barbarous” Poetics of *Titus Andronicus*, *Shakespeare Quarterly*, 62/1 (Spring 2011), 25–52.
- SCOTT, Mark W. (1987) (ed.), *Shakespearean Criticism, Vol. 4.*, Detroit, Gale Research Company.
- SIMKIN, Stevie (2001) (ed.), *Revenge Tragedy. Contemporary Critical Essays*, Basingstoke–New York, Palgrave.
- SZÉKELY György (2003), *Lángözön. Shakespeare kora és kortársai*, Budapest, Európa.
- SZENCZI Miklós–SZOBOTKA Tibor–KATONA Anna (1972), *Az angol irodalom története*, Budapest, Gondolat.
- SZENCZI Miklós (1982), *English Drama during the Middle Ages and the Renaissance* (Bölcsészettudományi Karok, Egységes jegyzet, 10. változatlan utánnomás), Budapest, Tankönyvkiadó.
- SZILASI László (1994), Nyakvers (Irodalmilag releváns kontextus-e az angol jog?), in SZILASI László, *Miért engedjük át az ácsnak az építkezés örömét*, Budapest, JAK–Pesti Szalon Könyvkiadó, 57–67.

- SZILASI László (2003), „Nem ma”. Az irodalom külügyeitől való ideiglenes tartózkodásom okairól (Válasz Takáts Józsefnek), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 107 (2003) 6, 746–747.
- TAKÁTS József (2006), *Módszertani berek. Írások az irodalomtörténet-írásról*, Jyväskylä, Jyväskylä University Printing House.
- VOINOVICH Géza (1926 [1907]), *Az angol irodalom története*, Budapest, Franklin-Társulat.
- WOODBIDGE, Linda (2010), *English Revenge Drama: Money, Resistance, Equality*, Cambridge–New York, Cambridge University Press.

KOMÁROMY ZSOLT

Hogyan írjunk Wordsworthról *Az angol irodalom magyar történetében?*

Maga a törekvés, hogy azon gondolkozzunk, hogyan is lehetne és hogyan is lenne érdemes egyáltalán ma Magyarországon angol irodalomtörténetet írni, a hazai anglistika történetében egyedülállóvá teszi *Az angol irodalom magyar történetére* tett kísérletet. Egyedülálló persze azért is, mert sokszerkesztős és sokszerzős műként ez az első olyan vállalkozás, amely a szakma egészének együttműködésével készül. De úgy gondolom, azért is úttörő munka lehet ez, mert itthon elsőként próbálja az angol irodalom történetét úgy elmondani, hogy reflektál saját történeti és kritikai pozícionáltságára. Az előkészítő műhelymunka során talán az egyetlen pont, melynek szükségességében megegyeztünk, az volt, hogy a leendő műnek tükröznie kell nemcsak azt, hogy az elmúlt három-négy évtized során az angolszász irodalomtörténet-írásban és -kritikában milyen átalakulások zajlottak le, de azt is, hogy mindez hogyan hatott, hogyan jelent/jelenhetett/jeljenhet meg a magyar anglistikában, sőt, általában a hazai irodalomkritikában.

Ez az elhatározás adott egyfajta választ arra a kérdésre is, amely számomra talán a legtöbb fejtörést okozta, vagyis hogy a címben mintegy szándéknyilatkozatként is szereplő *magyar* jelző hogyan is alakítsa a könyvet. A szándéknyilatkozat, emlékeztetőül, az, hogy ez a könyv ne egy angolszász országban és angolszász kritikusok tollából született angol irodalomtörténet magyar nyelvű megfelelője legyen (amire szükség is aligha volna), hanem tükrözze a magyar irodalomkritika sajátos perspektíváját, azt, amit mi, itt, most hozzá tudunk tenni az angol irodalomtörténet-íráshoz, s amit az angol irodalomtörténet tanulmányozása hozzá tud tenni a magyar irodalomkritikához. Ám hogy ez a célkitűzés hogyan valósuljon meg a gyakorlatban – hogy konkrétan mit is jelent tehát az angol irodalom *magyar* történetének megírása –, az nem értetődik magától. Hisz jelenthet ez például recepciótörténeti megközelítést, jelentheti a magyar és az angol irodalomtörténet egyfajta összehasonlító tárgyalását, vagy jelentheti egyszerűen csak azt, hogy az irodalomtörténet magyar, mert mi írjuk, itt és most. Úgy gondolom, hogy az a törekvésünk, hogy irodalomtörténetünk mindig tisztában legyen saját elméleti és történeti pozíciójával (annak relatív voltával) valamiféle választ erre a kérdésre is ad, amennyiben arra szólít fel, hogy ne csak a nemzetközi, hanem, sőt talán első-

sorban, az angol irodalomról szóló magyar kritika története is reflexió tárgyává váljon.

Az alábbiakban egy gyakorlati példát szeretnék kínálni arra, hogy ez a törekvés milyen formát ölthet. Igaz, nem feltételezem, hogy ez a példa minta lehet az angol irodalomtörténet minden részterületének vagy szerzőportréjának megírására, de talán szemléltetheti egy lehetséges módját annak, ahogyan egyes elméleti megfontolásaink a gyakorlatba átültethetők.

Mikor a könyv gyakorlati megvalósításán gondolkoztam, azt a kérdést tettem fel magamnak, hogyan írnék meg egy fejezetet William Wordsworthról. Ez a romantikus költő az angol irodalomtörténet egyik kimagaslóan fontos alakja, akinek életműve az elmúlt évtizedekben az elméleti és szövegkritikai viták egyik gyakorlóterepévé vált, s ez igencsak átformálta kritikai megítélését a 19. századból és a 20. század első feléből örökölt kritikai konszenzushoz képest. Mivel mindehhez képest Wordsworth a magyar irodalmi köztudatban alig-alig jelen lévő szerző, s mivel éppen ezért a megítélésével kapcsolatos viták és változások alig-alig hagytak nyomot recepciójában, adódott a gondolat, hogy a Wordsworth-fejezet vezérmotívuma a magyar kánon átírása lehetne. Úgy gondolom, ez a megközelítés összhangban van a könyv történeti önreflexiójával és magyar perspektívájával is, mindezeknek egyfajta megvalósítása lehet, miközben megújítja a magyar olvasó ismereteit az angol költészettörténet e kimagasló alakjáról.

I. Milyen érvek szólnak tehát amellet, hogy egy leendő Wordsworth-fejezetet (feltételezve persze azt, hogy egyáltalán lesznek szerzőket bemutató külön fejezetek) a költő magyar recepciójának kontextusában írjunk meg?

1. Mint említettem, az angol irodalom magyar történetének egyik megjelenési formája lehet az, hogy reflektálunk a magyar recepcióra. Fontos azonban hangsúlyozni, hogy ezen nem azt értem, hogy recepciótörténetet írunk (hisz az bizonyos szerzők esetében túl sok, mások esetében túl kevés információt nyújtana, s összességében egy másfajta könyvet adna ki, nem irodalomtörténetet a szónak abban a hagyományos értelmében, ahogyan még akkor is értjük [értem] azt, amikor az *angol irodalom magyar történetéről* beszélünk). A recepcióra való reflexión azt értem, hogy annak összegzéséből indulunk ki: a „magyar olvasó” (akinek kilétéről alább szólok) mit tud Wordsworthról. Ha ehhez a tudáshoz viszonyítjuk, amit írunk róla, azzal kapcsolódunk a magyar (és nem az angol) irodalomtörténet-írás hagyományához, és valóban az angol irodalom magyar történetét folytatjuk.

2. Ez a történet azonban – legalábbis Wordsworth esetében, de felteszem, ez sok esetben lesz így – továbbfejlesztésre szorul. A másik érv amellet, hogy e szerző tárgyalásának a fókuszában a magyar kánon revideálása álljon, az, hogy Wordsworth az angol irodalom magyar kánonjában meglepően marginális figura: az irodalmi köztudatban, a fordításirodalomban alig-alig jelenik meg. Ennek persze valószínűleg vannak történelmi okai, amelyek nem csupán a magyar recepcióra érvényesek

(Wordsworth ismertsége a kontinensen soha nem volt nagy). Ám mint említettem, a modern irodalomtudomány számára Wordsworth mára központi figura lett. Ha irodalomtörténetünk nem csak egy angolszász irodalomtörténetet akar magyar nyelven megjelentetni, s nem is csak angol szerzők hazai recepciójának történetét akarja leírni, akkor ahol csak lehet, törekednünk kell arra, hogy találkoztassuk az angolszász és a magyar kritikai hagyományt. Wordsworth esete, ahol ez a két hagyomány szignifikánsan eltér, jó példát kínál arra, ahogyan ez az irodalomtörténet alakíthat is a magyar kritikai perspektívákon. Mindezek miatt a fejezetnek célszerű volna rámutatnia, hogy Wordsworth helye az angol irodalom kánonjában mennyire eltér az angol irodalom magyar kánonjában elfoglalt helyétől. Röviden tehát a cél itt Wordsworth újraszituálása volna, a hangsúlyok átrendezése az angol romantikáról itthon élő felfogásban – ez pedig egybevág a kötet azon feltételezett céljával, hogy „modernizálja” a létező magyar nyelvű angol irodalomtörténeteket, ám a magyar hagyományhoz való viszonyulás miatt mégsem pusztán csak egy angol nyelvű irodalomtörténet újramondása révén.

II. Néhány példa a megközelítés diktálta gyakorlati teendőkre

1. A fejezet azzal kezdődhetne, hogy összefoglalja, amit a magyar olvasó tudhat Wordsworthról (a *Táncoló tűzliliomok* költőjéről, ahogyan itthon elsősorban ismert). Világos persze, hogy a „magyar olvasó” nem egy könnyen definiálható „valaki”, de úgy gondolom, hogy rekonstruálható egy olyan kép, mely a könyvünk által megcélzott olvasóközönség számára többé-kevésbé közös. Ez az általánosnak tételezett ismeret a magyarul hozzáférhető szakirodalom, a hazai középiskolai és egyetemi tankönyvek, illetve a magyarul olvasható művek alapján kirajzolódó „magyar Wordsworth” képét jelenti, ezt a képet kellene tehát első lépésben rekonstruálni. Nem a recepció története lenne tehát ez, bár feltételezi a magyar recepció feldolgozását, háttér munkaként, hanem egy összefoglalója annak, amiről azt gondolhatjuk, hogy a közfelfogásban élő tudás Wordsworthról.

2. Ezután a fejezet (ahelyett, hogy egy pályaképet rajzolna meg) ennek a hazai Wordsworth-képnek a kulcsmotívumain keresztül haladna. A Wordsworth-recepció ismeretében ilyen kulcsmotívumnak tekinthetők többek között a következők:

a) „Wordsworth mint természetköltő: költészetének jellemzője a táj belsővé tétele leírás és meditáció során; Wordsworth a csend és magány, a bensőségesség költője.”

Megemlítve ennek a gondolatnak a viktoriánus gyökereit és ezáltal Wordsworth helyét a Viktória-kor Angliájában (körülbelül: a természet morális tanításait közvetítő bölcs remete kulturális ikonja), érdemes volna itt szólni a „természetköltészet” modern értelmezéseinek alakulásáról. Ezek közül néhány (például a természet és az elme összeolvadásának vallásos-panteisztikus felfogása, illetve a romantikát átható szubjektum-objektum probléma) összefüggésbe hozható a hazai Wordsworth-értelmezésekkel, néhány másik (például a természet mint a politikum szublimációja;

a természet mint nyelvi jelenség) azonban nem; ezek ismertetése így nemcsak a Wordsworth-értelmezés újabb irányait mutatná be, de ezen keresztül a romantikáról való gondolkodás hazai hagyományait is árnyalhatná (bizonyos fokig talán magyarázhatná, illetve gazdagíthatná is).

Amennyiben a könyv tartalmaz majd szerzőportrékat, akkor ezeknek bizonyára kell hogy legyen valamiféle központi szervezőelve, *leitmotíffja*. Wordsworth esetében, s abból kiindulva, hogy itthon mint természetköltőt tartjuk számon, ez lehetne az egyén és a természet viszonya. A „bensőségesség, a magány költőjének” képét elsősorban azon keresztül lehetne itt árnyalni, hogy a hangsúlyt arra tesszük, hogy a természethez való szubjektív viszony és az egyén szociabilitása közötti feszültség Wordsworth egész munkásságán végigvonul. Ez a problémakör sok szálal köti Wordsworth életművét a 18. századi irodalom és kultúra jelenségeihez, problémáihoz, és így alkalmas annak a bemutatására, hogy milyen központi szerepe van Wordsworthnek a felvilágosodás és a romantika közötti átmenet sajátosan angol változatában. (Bár erre a szerepre vannak utalások a magyar szakirodalomban Babitstól Péter Ágnesig, mivel Wordsworth az angol irodalom magyar történetében ez idáig csak névlegesen kapott fontos szerepet, a munkásságában fókuszálódó irodalomtörténeti folyamatok is háttérbe szorulnak a magyar narratívában.)

b) „Wordsworth az egyszerűség költője: költészetét a természet apró részleteinek csodája, a trivialis felmagasztalása jellemzi.”

A recepció e visszatérő (és összefüggő) motívumait érdemes volna történeti kontextusba állítani. Hasznos volna Wordsworth elhíresült egyszerűségét az efféle költészet korabeli divatjához viszonyítani, és taglalni, hogy Wordsworth egyszerűsége miért váltott ki e divat korában is megrökönyödést (lásd Jeffrey korabeli Wordsworth-kritikáját), illetve hogy a Wordsworth trivialisága feletti korabeli bosszankodás miért köszön vissza a magyar kritikában még a 20. század végén is. Mindez nemcsak az „egyszerű” versek önreflexivitását és ezáltal Wordsworth viszonylagos modernségét emelheti ki, de alkalmat ad arra is, hogy a „természetesség” poétikáját és annak problémáit a korabeli elméleti viták kontextusában mutassuk meg. Ez az előzőleg felvetett témakörhöz kapcsolná a kérdést, amennyiben a „természetköltészet” értelmezéseit a „természetesség” fogalmának korabeli kontextusába állítaná.

A magyar recepció gyakorta ismételt tézise, hogy Wordsworth költői hanyatlása a triviálishoz és az egyszerűhöz való ragaszkodásával magyarázható. Ha azonban a „szent együgyűséget” (Babits), vagyis a triviális tárgyakkól kinyert vallási/morális tapasztalatot úgy kezeljük, mint a felvilágosodás induktív, empirista, materialista gondolkodása és a romantikus szublimitás közötti kapcsolatot, akkor ezáltal ismét megmutatható, ahogy Wordsworth romanticizmusa nem egyszerűen csak negációja a 18. század gondolati áramlatainak, és ez a kontinuitás az egyik, ami az európai romantika meghatározó alakjává teszi.

Ehhez az érveléshez célszerű olyan műveket is bemutatni, amelyeket a magyar olvasóközönség talán csak hírből, de talán még onnan sem ismer, főként mert Wordsworth állítólagos költői hanyatlásának korából származnak. Megjegyzendő,

hogy a toposzt, mely szerint Wordsworth körülbelül 1805 után semmi érdekeset nem csinált, az angolszász kritika egy korábbi szakaszából örököltük, ám a Wordsworth-kritika már egy jó ideje ismét támaszkodik az 1805 utáni időszak termelésére is ahhoz, hogy a költő életművének teljes kultur- és irodalomtörténeti jelentőségét feltérképezze. Így például alkalom nyílna az 1807-es kötet és az arról ma többnyire elfogadott nézet tárgyalására, mely szerint a „trivializálódás” együtt járt Wordsworth klasszicizálódásával, reneszánsz és 17. századi költői technikák adaptálásával – ez is azt az irodalomtörténeti szerepét húzná alá, hogy Wordsworth nem a múlttal szakító lázadó, hanem az irodalmi múlttal számot vető alkotó. De többek között a szintén 1807-ben született, és 1815-ben megjelent (s némi torzítással és késéssel még Magyarországon is említést kapó) *The White Doe of Rylstone*, vagy az 1814-ből származó, s a korban a költő fő művének tekintett *Excursion*, vagy az 1820-as években született *Egyházi szonettek* és *River Duddon* szonettek, vagy az 1830-as években írt *Yarrow Revisited* ismertetése a saját trivialitásába bele-szürkülő költő képe helyett arra hívhatná fel a figyelmet, ahogy Wordsworth költészetének alakulása (és kontinuitásai) elősegítik, hogy a romantikus újjátóból kulturális ikon, intézmény váljon, s hogy ebben a folyamatban nem az állítólagos hanyatlás bizonytalan esztétikai ítélete az, ami az irodalomtörténet számára fontos, hanem az, amit mindez az angol kultúrtörténetről elárul. A hanyatlás- és trivialitás-toposzok hazai felkarolása pedig természetesen a magyar kultúrtörténetről is mondhat valamit, s a toposz újragondolása és a magyar Wordsworth-kánon kibővítése pedig ezáltal formálhatná is irodalomkritikai és kultúrtörténeti látóterünket.

c) „Wordsworth költészete a romantikára jellemző lirizálódás folyamatának egy kiváló példája.”

Erről a recepcióban rendszeresen visszatérő (és egyéb alapvonásokkal összefüggő) motívumról szólva azzal kellene árnyalni a képet, hogy kiemeljük: Wordsworth egész életében egy eposz megírásán dolgozott, és legjelentősebb művei narratív és filozófiai költemények. A „lírikus” előtérbe állítása szintén viktoriánus örökség (nagyban Matthew Arnold műve), ám a Wordsworth-korpuszt ma már egész másképp látja a kritika, részben a költő életében ki nem adott művek, illetve kiadott művek korábbi változatainak előtérbe kerülése miatt, részben pedig amiatt, hogy a korpusz e bővülése világosabb rálátást enged az életmű belső fejlődésére. Igaz, hogy a narratív versekben is fontosak a lírai elemek, epizódok (például az önéletrajzi mű úgynevezett „spots of time” epizódjai), de összességében gyanítható, hogy a pillanat lírai kifejezése (mint azt a *Prelude* eleje vagy a *Home at Grasmere* mutatja) némiképp korlátozta is Wordswortht epikus céljainak elérésében. Hangsúlyozni kell, hogy Wordsworth nem elsősorban a lírai pillanatok költője; e lírai pillanatokot arra akarta felhasználni, hogy azokat egy narratívába illesztve a társadalom, az egyén és a természet viszonyrendszerét magyarázza, vagyis lényegileg didaktikus, filozófikus költő, még ha az efféle költészetet új utakra is terelte.

d) „Wordsworth költészete jól példázza, hogy a romantikát a szubjektum primátusa jellemzi.”

Ez a romantikával kapcsolatos közhely is visszatérő eleme Wordsworth bemutatásainak, és teljes joggal. Ugyanakkor ezt is érdemes volna árnyalni azzal, hogy még az önmagáról írt eposz (*Prelude*) szervezőelve, előrevivő paradoxona is az az ellentmondás, hogy egyszerre helyezi magát az eseményeket értelmező autoritativ pozícióba, és ábrázolja magát az események véletlenszerű résztvevőjeként. A *Prelude* továbbá nem csak a szubjektum primátusának problémáját állítja fókuszba, de ettől nem függetlenül műfaji kérdéseket is felvet, s alkalmat ad arra, hogy a romantikus szubjektivitás kérdését a romantika műfajkísérleteinek kontextusában tárgyaljuk. Ezáltal a lírai-eposzi probléma, vagy a lírai és a balladai keveredése, melyek Wordsworth életművében meghatározóak, a fejezet *leitmotif*jának, az egyén-társadalom problémakörnek a kontextusában válhatnak relevánssá.

Jobban megértjük például a *Lírai balladákat*, de még a *Prelude*-öt is, ha figyelembe vesszük, hogy Wordsworth egy „költői közösség” tagjaként alkotott. Rokoni/baráti/költői körének tagjaival, de elsősorban Coleridge-dzsal és Dorothy Wordsworthszel mintegy dialogizálva írta sok jelentős művét, melyek hatásmechanizmusához, geneziséhez, sőt, formai szerveződéséhez is hozzátartozik a párbeszéd, az együttgondolkodás és általában a kommunalitás. Az így keletkező intertextuális háló még sűrűbb lesz, ha tekintetbe vesszük az irodalomtörténettel való dialógusát is, tudatos viszonyulását a költők közösségéhez, és elsősorban Miltonhoz. Továbbmenve, az egész életművet átszövő témák között találjuk úgy a lokalitás közösségteremtő erejét, mint az élők és a holtak közösségét. Egyszóval hangsúlyozandó, hogy Wordsworth nem izolált szubjektív élmények rögzítője, vagy nem elsősorban az, hanem költészetét – csakúgy, mint természetszemléletét vagy műfaji kísérleteit – közösségteremtő törekvés jellemzi, még ha ez termékeny feszültségben is áll a szubjektív élményvilág leírásával.

III. Összefoglaló megjegyzések

1. Az itt felsorolt példák valóban csak példák: nem kizárólagosak, nem is feltétlenül követendőek, körük és tartalmuk további megfontolások, döntések, valamint gyakorlati tényezők (terjedelem, hangsúlyok, szerzői ízlések, a könyv egyéb részeivel való összjáték) fényében alakítandóak; s a magyar recepcióban ismétlődő jellemzések közül is kiválasztható más is, több is, és kevesebb is. Példaként pusztán csak arra szolgálnak, hogy megmutassák: elképzelhető egy olyan fejezet, amely a magyar és az angol kritikai hagyomány ütköztetésére épül. Itt ugyan listáztam néhány ilyen ütközési pontot a Wordsworth-kritikából, de elgondolásom szerint ez a fejezetben nem listaként szerveznék a szöveget – talán megszerkeszthető ez úgy, hogy a „magyar Wordsworth-kép” átírására törekszik ugyan, de egy vezérmotívumnak (például „egyen és közösség”, „felvilágosodás és romantika”, „a Wordsworth-kritika és a kultúrtörténet”) rendelődnek alá az egyes részletek.

2. Nagyon fontos hangsúlyozni, hogy a magyar Wordsworth újrafogalmazásával nem az eddigi magyar recepció „hibáira” kell felhívni a figyelmet – hisz ebben

a kontextusban a „hiba” szó nem is értelmes: az angol irodalom magyar történetének az eddig meghonosodott Wordsworth-kép ugyanannyira része, mint a kísérlet, hogy ezt mai tudásunkkal megújítsuk, s az angol irodalom magyar történetét épp azáltal tudjuk elmondani és tovább írni, hogy a hazai kritikátörténeti hagyományt komolyan vesszük, ahhoz alkalmazkodunk, abból indulunk ki, annak kultúrtörténeti jellegével és jelentőségével számot vetünk. Vagyis a Wordsworth-kép újrafogalmazása nem a régi és újabb mesterek kritikáját jelenti (semmiképp sem valamiféle „jobb tudást”, kurrens elméletek és kritikai áramlatok magas lováról történő „helyretétel”), hanem annak érzékeltetését, hogy mit jelentett és mit jelenthet számunkra, magyar kritikusok és olvasók számára egy szerző. Ezt – s ezáltal ennek az angol irodalomtörténetnek specifikusan magyar perspektíváját – tehát azzal érhetjük el, ha egy életmű vagy irodalomtörténeti jelenség tárgyalásakor a kiválasztott jellegzetességeket az határozza meg, mi szerepel egy szerzőről vagy jelenségről a hazai köztudatban, és azt hogyan tudjuk árnyalni azoknak az ismereteknek és kérdéseknek a révén, melyekkel a mai magyar anglistika számol.

3. Tisztában vagyok javaslatom lokális voltával is. Egyrészt feltételez egy olyan recepciótörténeti háttér munkát, amelyet nem minden szerző esetében lehet elvégezni, vagy mert már magáról a recepciótörténetről is könyv terjedelmű tanulmányt lehetne írni, vagy éppenséggel mert egyáltalán nincs egy szerzőnek recepciótörténete (például mert tökéletesen ismeretlen) Magyarországon. Másrészt ezek az eltérések természetesen a tárgyalt korszaktól is függnék, hisz egyes korok esetében valószínűbb, hogy értelmes kontextust kínál a recepció (vagy akár annak hiánya), mint másoknál, ahol nem is beszélhetünk recepcióról, s a hazai befogadás történetének még a hiánya sem bír kritikátörténeti jelentőséggel. Az általam leginkább ismert 18. századi és romantikus angol irodalom esetében van olyan magyar recepció- és kritikátörténeti kontextus, amely meggyőződésem szerint alkalmas egy ilyen megközelítésre, és úgy gondolom, ennek a korszaknak az esetében akkor is használható módszer ez, ha más korokra ugyanebben a formában nem feltétlenül alkalmazható. Sőt, lokális volta ellenére általános megfontolásra (más korok, szerzők, jelenségek esetében is valamiféle adaptálásra) is kínálok ezt a javaslatot, mert példázhatja a történeti reflektáltság alapelvének és a magyar perspektíva alapelvének találkozását, összeegyeztetését, komplementaritását. Számomra pedig jelenleg ez a találkozás és ez a komplementaritás definiálja ezt az irodalomtörténeti vállalkozást.

TIMÁR ANDREA

Egy lehetséges Coleridge-fejezet kérdései¹

Beszélgetésünk tárgya az a felvetés, hogy a kötetben legyenek úgynevezett „szerzőportrék”, amelyek bemutatnák bizonyos szerzők „életét és munkásságát”. Problematikus elképzelés ez, Coleridge esetében különösen. A szerző tradicionális fogalma régen megkérdőjeleződött, az angol irodalomtudományban pedig jó ideje megdőlt a „big six” mítosza, amely azt diktálná, hogy a „hat nagy” romantikus férfi szerzőt (Blake-et, Wordswortht, Coleridge-t, Keats-t, Shelley-t és Byront) külön fejezetben tárgyaljuk, a marginálisabbakat pedig egy összefoglaló fejezetben mutassuk be. A romantikát, mint minden más irodalomtörténeti kort, manapság inkább egymással összefüggő diskurzusok hálójaként látjuk, és az angolszász országokban megjelenő romantika könyvek fejezetei nem szerzőket, sokkal inkább jellegzetes problémákat tárgyalnak. „Coleridge-könyvek” azonban mégiscsak léteznek, jellemző azonban, hogy például a 2009-ben, 758 oldal terjedelemben, 37 szerző közreműködésével készült *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge* (COLERIDGE 2009) a következő nagy fejezetekre osztja a „szerző munkásságát”: a hat alfejezetből álló *Életrajz* (I.); a tíz alfejezetből álló *Prózai művek* (II.); az öt alfejezetből álló *Költői művek* (III.); a tizenegy alfejezetből álló *Források és hatások* (IV.) – ez a fejezet Coleridge írásait a korszak legkülönbözőbb diskurzusaiba beágyazva, és más szerzőkkel való relációiban tárgyalja –, valamint a négy fejezetből álló *Recepció* (V.). Ez a rövid áttekintés máris felülírná azt a közhelyet, hogy Coleridge a *Kubla kán* ópiumfüggő költője; az *Oxford Handbook* azonban mégsem szolgálhat egy magyar Coleridge-fejezet modelljéül, és nem pusztán terjedelme miatt. *Az angol irodalom magyar története* olvasóinak sokkal kevesebb előzetes tudásuk van Coleridge-ről, mint egy angol olvasónak, aki számára Coleridge olyan, mint számunkra mondjuk Vörösmarty vagy Arany. Tehát – Komáromy Zsolttal egyetértve – egy magyar Coleridge-fejezetnek először is árnyalnia vagy épp átírnia kellene mindazt, amit a magyar olvasó a „Szerb Antal”-ban, a wikipédián vagy a kidolgozott érettségi tételek között megtalál. Másrészt viszont mást és máshogyan kell bemutatnunk, mint egy, az angolszász piacon megjelenő publikációnak: a Coleridge-fejezet

¹ Hozzászólás ahhoz a kerekasztal-beszélgetéshez, amely *Az angol irodalom magyar története* Romantika fejezetének szerzőportréi kérdését járta körül a Magyar Anglisztikai Társaság 2013. januári konferenciáján.

nem lehet a már létező angolszász szakirodalom összeollózása egy bizonyos, a fejezetíró érdeklődését tükröző szempontrendszer alapján – noha a fejezet szerzője szempontjából nyilván ez lenne a legkényelmesebb megoldás. Harmadrészt annak sem lenne értelme, hogy valamiféle leegyszerűsített „összefoglalóját” nyújtsuk Coleridge írásainak. Coleridge olyan sokat írt (a Princeton kritikai kiadás jelenleg huszonhárom, egyenként több részből álló kötetből áll), és annyi különböző diskurzusban (politikai, természettudományos, teológiai, esztétikai, filozófiai, stb.) vett részt alakító módon, hogy a rá jellemző stilisztikai és tematikai sokszínűség, vagy (hogy nagy szavakat használjunk) Coleridge óriási jelentőségét saját kora és későbbi korok számára egyetlen „összefoglaló” sem tükrözhetné megfelelően.

Magam úgy oldanám meg a Coleridge-fejezet kérdését, hogy kiválasztanék egy Coleridge-szöveget, és ezt, valamint változatait egyfajta ablaknak tekinteném, amelyen keresztül nemcsak számtalan más Coleridge-szövegre, de az angol romantika korának egészére is rálátás nyílhat. A módszer nem a *pars pro toto* elvét követné (vagyis nem azt állítaná, hogy egyetlen költemény az egész életművet reprezentálhatja), sokkal inkább a szövegek metonimikus láncain keresztül haladna, esetlegesnek és műveinek, nem pedig természetesnek és szükségszerűnek tüntetve fel önmagát. (A különbségtétel, jegyezhetnénk meg rögtön, többek között Coleridge révén került be az angolszász kritikai köztudatba.) Az elemzést kísérő reflexió (kezdve onnan, hogy miért ez a bizonyos szöveg vagy épp szövegváltozat került kiválasztásra) rávilágíthatna a romantika korában született szövegekkel való foglalkozás kihívásaira is. Előnye az lenne, hogy az olvasót is aktivitásra készítené: azt mutatná meg, hogy némi felkészültséggel bárki hozzáláthat a Coleridge-szövegek feltérképezésének – annál is inkább, mert Coleridge összes műveinek kritikai kiadása itthon is elérhető.

Ismeretes, hogy az angolszász kritikában Coleridge honosította meg a történelmi és földrajzi esetlegességek felett transzcendensen lebegő „génusz” (*absolute genius*) (COLERIDGE 1983, I, 31) és az „organikus műalkotás” (COLERIDGE 1987, I, 495) eszményét, amelyet az úgynevezett „gyakorlati kritika” (*practical criticism*) (COLERIDGE 1983, II, 19) eszközeivel vesznek górcső alá. Ennek az irodalomszemléletnek az örökösei azok a posztstrukturalista olvasatok, amelyek bár nem hisznek többé a mű „organikus egység”-ében, sem az „ellentétek összebékítésében” (COLERIDGE 1983, II, 12; COLERIDGE 2003a, 210), még mindig úgy tekintenek egy-egy elemzett szövegre, mint amely a korszak egyéb diskurzusai fölött lebeg. Az általam javasolt szövegelemzések szintén a (Coleridge Wordsworth- és Shakespeare-kritikája által is inspirált) szoros olvasás módszerét alkalmaznák, ám alapvetően a különböző diskurzusok összefonódására és párbeszédére helyeznék a hangsúlyt (vagyis számot vetnének az újhistorizmus belátásaival is). Annál is inkább, mert bár Coleridge maga is a műalkotás „organikus egész”-ének eszménye mellett tette le a voksát, saját szövegei töredékesek és igen változatos műfajúak (folyóiratcikkek, előadásjegyzetek, gondolatfutak, különböző versváltozatok), ugyanakkor jórészt más szövegekkel és szerzőkkel való dialógusból születtek. Alkotói módszere gyakran a „lapszéli jegyzetelés”, melynek eredménye sokszor egy (esztétikai, filozófiai, történelmi, politikai, bibliai, irodal-

mi, önéletrajzi stb.) asszociációs láncokon keresztül építkező szövegfolyam, melynek „egységét” az utólagos szerkesztéseknek sem sikerül megteremteniük.

Az újhistorista fordulattal való számot vetés különösen fontos az angol romantika magyar kutatói számára, hiszen a „tavi költők” gyakran Paul de Man elemzésein keresztül jutottak el a magyar irodalomtudományos köztudatba. Jó példa ezen elemzések határainak illusztrálására de Man azon elhíresült, és Magyarországon sokat idézett esszéje, amelyben az allegória és a szimbólum közti különbséget „dekonstruálja” Coleridge allegória-szimbólum különbségtételére támaszkodva (DE MAN 1996). Tudni kell, hogy az idézett rész Coleridge *Az államférfi kézikönyve* (!) című művében szerepel, ahol Coleridge amellet érvel, hogy a Bibliát az államférfinak szimbolikusan, nem pedig allegorikusan kell olvasnia ahhoz, hogy jó politikai döntéseket tudjon hozni (magyarul lásd COLERIDGE 2003b, 198–199). A Biblia történetei ugyanis „valójában” (ha megfelelőképpen olvassuk őket) Anglia organikusán fejlődő történelmének szimbolikus reprezentációi, és így a nemzet jövőjét is előrevetítik. De Man azonban a Coleridge-idézetet dekontextualizálja (vagyis megfelelkezik annak közvetlen teológiai és politikai kontextusáról), és úgy tesz, mintha az a politikai, történelmi és földrajzi meghatározottságok felett lebegő transzcendens entitás lenne, amely ráadásul, az irodalomról, hovatovább a költői képről beszél. Mondhatni, úgy tesz, mintha Coleridge műalkotáseszmenye alkalmazható lenne a (teológiai és politikai diskurzusokba íródó) Coleridge-szövegre. Ugyanis annak ellenére, hogy Coleridge máshol valóban értekezik a költészet és a természet szimbolikus viszonyáról vagy éppen annak kérdésességéről, *Az államférfi kézikönyvének* szimbólum-allegória különbségtétele a politikailag „veszélyes” francia eszmék, a francia forradalom filozófusainak tulajdonított történelemszemlélet és az instrumentális ész uralma elleni érvelés része, amely a konzervatív Edmund Burke organikus történelemszemléletének jegyeit viseli magán.

A jelen könyv Coleridge-fejezetének tehát számot kell vetnie a Coleridge-szövegek óhatatlan történeti beágyazottságával, ezzel is árnyalva a „tavi költők” magyar recepcióját. A történeti perspektíva azt is jelenti, hogy egyazon szöveg változatait változó *kontextusokban* és változó *repciójukon* keresztül szemléljük. A különböző diskurzusok („eredendő”) egybefonódásának érzékeltetésén kívül tehát azt is fontosnak tartom, hogy a fejezet a romantikakutatás különböző kortárs területeibe is betekintést engedjen – gondolok itt például a „természet” fogalmának problematizálására az ökokritika kérdésfelvetésein keresztül, vagy a politikum „tagadására” a természet és a képzelet felmagasztosítása által, netán a „másik” együtt érző (*sympathetic*) ábrázolásában rejülő etikai csapdákra, és a már jól ismert gender-kérdésekre, stb.

Elemzésem tárgyául, talán a fentieket is illusztrálendő, *Az eolbárfa* című költemény 1795 és 1824 között született versváltozatait választanám: a vers címe 1795-ben még „Kíáradás XXXV” volt, Coleridge 1817-ben a címet *Az eolbárfára* változtatta, és kiegészítette egy a kanonizáció szempontjából igen fontos versszakkal (amely a híres „egy Élet” tematikát veti föl), majd az életében utolsó, 1824-es megjelenésig jórészt változatlanul hagyta. A költemény minden változata két egyenrangúnak tűnő, ám egymással ellentétes nézőpontot rendel egymás mellé: egy a korai,

politikailag radikális Coleridge-ra jellemző panteistát, valamint egy másik, a kései, konzervatív Coleridge-ra jellemző ortodox anglikánt. Kizárólag a változó kontextus figyelembevétele és a kontextus tágabb elemzése mutathatja meg, hogy a vers hangsúlya az idő előrehaladtával egyre inkább a második nézőpont felé tolódik (vagyis ugyanaz a sor mást „jelent” 1795-ben, és mást 1824-ben) – erre az eltolódásra ugyanis „magában a szövegben” semmiféle utalást nem találunk. *Az eolbárfa*, amely látszólag nem más, mint a feleségéhez címzett, és az emberi elme, a természet és az Isten viszonyát problematizáló természetvers, azért is érdekes költemény, mert egyik legkorábbi változatának lábjegyzetében a francia forradalom eszményei iránt még lelkesedő fiatal Coleridge egy francia forradalmárno memoárjaiból idéz, vagyis a (később eltűnő) lábjegyzet nyomban felfedi a születő természetvers politikai és gender-kontextusát (vö. TIMÁR 2013, 222–223). Ennek a lábjegyzetnek a későbbi versváltozatokban nyilván nyoma vész: Coleridge kései, konzervatív írásaiból arra következtethetünk, hogy a legkésőbbi változat (amely valójában nem sokban különbözik az elsőtől) már az ortodox anglikanizmus nézőpontját képviselő „feleség” alakja mellett teszi le a voksát, és a család, az állam és az egyház összefonódó közösségének eszményét képviseli (COLERIDGE 1976).

Elsőként azonban azt kellene megindokolnunk, hogy miért esik a választás egy költeményre, és miért pont egy „természetversre”, amikor Coleridge összes versei a kritikai kiadás eddig megjelent huszonhárom kötetéből csak egyetlenegyét tesznek ki, és itthon éppen a „természetfeletti” verseiről (*Rege a vén tengerésztől*), vagy a „látomásos” *Kubla kántról* ismert. Fontos, hogy *Az eolbárfa* a „conversation poem”, vagyis a „beszélgető vers”-ek közé tartozik: ezek olyan, önmagukat dialógusnak feltüntető költemények, amelyek valójában egy másik, sokszor hiányzó entitáshoz (a természethez, Wordsworthhoz, a szerelméhez, a feleségéhez, a barátjához, vagy a fiához) intézett monológok, amelyek betekintést engednek többek között az „együtt érző képzelőerő” illuzórikus működésébe is. Ugyanakkor ezek a versek problematizálják talán a legnyilvánvalóbban az úgynevezett romantikus szimbólum fogalmát, vagy tágabb értelemben az elme (a szubjektum) és a természet (az objektum) viszonyát, amely Coleridge munkásságának egyik központi kérdése. Ennek kapcsán nyilván a német és a korábbi brit hatásokról, valamint a „plágium” problémájáról is beszélhetnénk, és felvethetnénk a romantikus „szerzőség” kérdését (akár Wordsworth és Coleridge közös kötete, a *Lírai balladák*, vagy Coleridge Kant, Schelling vagy August Wilhelm Schlegel szövegeihez fűződő sajátos viszonya kapcsán). A vers központi képe, az eolbárfa elemzése alkalmat nyújtana arra is, hogy Coleridge szimbólumfelfogásának természetfilozófiai, teológiai és politikai kontextusait is megvizsgáljuk (lásd fent), vagy hogy a verset a teremtő képzelőerő leírásának (esztétikai, filozófiai, politikai) kontextusába helyezzük, és megvizsgáljuk a próza tézisei és a líra működése között feszülő esetleges ellentmondásokat. Sajnos e keretek között nincs mód a versváltozatoknak a Coleridge-életműben betöltött központi szerepének illusztrálására, és a versszöveg hiányában nem is lenne értelme ennél hosszasan időzni. Összegezve tehát, a „Coleridge-fejezetet” én egy szövegelemző fejezetként képzelem el, amely kitekintést nyújt az életmű egészére, miközben a Magyarországon kialakult Coleridge-képet is árnyalja.

Bibliográfia

- COLERIDGE, Samuel Taylor (1976), *On the Constitution of the Church and State* (1829), ed. John COLMER, in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, X, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1983), *Biographia Literaria* (1817), eds. James ENGELL, W. JACKSON BATE, in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, VII, Princeton, Princeton University Press.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (1987), *Lectures 1808–1819 on Literature*, ed. R. A. FOAKES, in *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge* VIII, Princeton, Princeton University Press.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2003a), *Biographia Literaria*, XIV. fejezet, ford. TIMÁR Andrea, in *Angol romantika*, szerk. PÉTER Ágnes, Budapest, Kijárat, 209–214.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2003b), *Az államférfi kézikönyve, Szimbólum és allegória, 1816*, ford. TIMÁR Andrea, in *Angol romantika*, szerk. PÉTER Ágnes, Budapest, Kijárat, 198–199.
- COLERIDGE, Samuel Taylor (2009), *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge*, ed. Frederick BURWICK, Oxford, Oxford University Press.
- DE MAN, Paul (1996), *A temporalitás retorikája. Allegória és szimbólum*, in *Az irodalom elméletei*, I, szerk. THOMKA Beáta, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem–Jelenkor, 1–60.
- TIMÁR, Andrea (2013), The Origin of Coleridge's Quotation from Madame Roland in 'Effusion XXXV', *The Analytical Review, Notes & Queries*, Oxford, Oxford University Press, 60 (2013) 2, 222–223.

D. RÁCZ ISTVÁN

A költészettörténet dilemmái

A költészet története természetesen elválaszthatatlan a többi műnem és műforma történetétől, azonban különös problémákat is fölvet. Elsősorban a mediatisálás és a koronként változó „autentikus”/autentikusnak tartott megjelenés vagy létezési mód dilemmáját. Bár a költészetet szinte mindig az irodalom összefüggésében tárgyaljuk, nem mellőzhetünk egyéb kontextusokat sem. Ilyen kapcsolódási pont a régebbi korok költészettörténetében a zene¹ (hiszen a költészet csak a 18. században vált véglegesen függetlenné tőle), a legújabb korban pedig az a kulturális közeg, amelyben a versek (főként a lírai versek) eljutnak az olvasókhoz vagy hallgatókhoz.

Az olvasó vagy befogadó szempontjából a következő a kérdés: hogyan jut el hozzám a vers? Olvassam vagy hallgassam? Egyedül tegyem, vagy egy közösség részeként? A 19. és 20. századi európai kultúrában fölerősödött az a (korábban is létező) nézet, hogy a vers befogadása csak az intimitás szférájában lehetséges. Ez részben a romantika egyéniség- és magányosságkultuszában gyökerezik: ha a versírás az individuum műve, és egyetlen elképzelhető tere az alkotást lehetővé tevő magányosság, akkor a befogadás folyamata ennek szükségszerűen a tükörképe. Ha könyvből vagy folyóiratból verset olvasunk, az elmélyülést igényel – ez régóta, közhelyszerűen ismételtetett doktrína, irodalomtanárok egyik kedvence. Ilyenkor a verset többször is elolvassuk, és minden alkalommal valami újat fedezünk fel benne. Valószínűleg ma is ez a meghatározó versolvasási mód, de egyáltalán nem vagyok biztos benne, hogy ez a legelterjedtebb. Amikor azt írom, „meghatározó”, azt úgy értem, hogy általánosan tiszteletben tartott, nagyra értékelt. Ugyanakkor hozzá kell tennünk: kevesek által gyakorolt.

De maga a versolvasás aktusa is többféle stratégiát takarhat. Riffaterre-rel vitázva Paul de Man először Riffaterre álláspontját idézi:

Nem lehet kellően hangsúlyozni az olyan olvasás fontosságát, amely ugyanabba az irányba halad, mint a szöveg, tehát az elejétől a vége felé. [Megjegyzem: ez az az olvasói stratégia, amelyet az imént úgy jellemeztem mint az alkotói

¹ Költészet és zene kapcsolatának néhány korábbi elméletéről vö. KOVÁCS 2006.

folyamat leképezését vagy tükörképét. De persze fölvetődik a kérdés: akarja-e az olvasó végigjárni a költő által bejárat utat? Egyértelmű válasz nincs, csak nagyon sokértelmű. D. R. I.] Ha valaki nem veszi tekintetbe ezt az „egyirányúságot”, akkor az irodalom jelenségének egy alapvető elemét hagyja figyelmen kívül... nevezetesen azt, hogy a szöveg fokozatos fölfedezés, dinamikusan és folyamatosan változó percepció tárgya, amelyben az olvasó nemcsak meglepetésről meglepetésre halad, hanem ahogy halad előre, azt is érzékeli, hogyan módosul az eddig olvasottak megértése, s minden újabb felfedezés új dimenziót ad a megelőző elemeknek, megismételve, ellentmondva vagy kiterjesztve azokat. (DE MAN 2002, 402.)

De Man különösen a lírai versek esetében kifogásolja az olvasásnak mint lineáris folyamatnak a leírását, és hozzáteszi: Riffaterre-nek „[a]z olvasás mozgását leíró később kialakított metaforái, mint amilyen a »pásztázás«, jóval pontosabbak” (403). Miről is van szó?

A versről alkotott első benyomásunk mindig vizuális élmény – már ha olvassuk, nem pedig halljuk a verset. (Most tehát még azon az elitista állásponton maradok egy munkahipotézis kedvéért, mely szerint az igazi versolvasás magányos, elmélyülést igénylő tevékenység.) Nemcsak a képversek és konkrét versek esetében van ez így: az ilyenek csak szélsőséges (és olykor provokatív) módon szemléltetik, ami általában is igaz a költészetre. Ha rápillantunk egy versre (különösen, ha az egyetlen oldalon elférő költemény), rögtön megítéljük, hogy az hagyományos vagy formabontó szöveg-e: látjuk, hogy egyenletes-e a sorok hossza, a versszakok terjedelme és így tovább. Ez nagyon fontos része annak a mezőnek, amelyet Jaus elvárásai horizontnak nevez. Hogy mennyi mindent észreveszünk, mielőtt elkezdenénk lineárisan olvasni a verset, arra jó példa Tony Harrison „Them and [uz]” című szövege. Íme néhány jellemző sor:

*αἰαί, ay, ay! . . . stutterer Demosthenes
gob full of pebbles outshouting seas –*

*4 words only of mi 'art aches and . . . 'Mine's broken,
you barbarian, T. W.!*

*.....
All poetry (even Cockney Keats?) you see
's been dubbed by [ʌs] into RP,
Received Pronunciation, please believe [ʌs]
your speech is in the hands of the Receivers.'*

(HARRISON 1987, 122.)

„Pásztázó” olvasásunk máris kiszúrja, ami szokatlan egy hagyományos lírai szövegben, felettes énünk fölemeli a mutatóujját, az olvasóban rejlő tanár emelné a piros ceruzát. Feltűnnek a tipográfiai furcsaságok: a sok nagybetű, a dőlt betűk, a szám-

jegyek, az első sor görög betűi, a fonetikai szimbólumok, a kipontozott részek. (Ez az első benyomás a versről nagyon fontos, mert rögtön azt sugallja, hogy a beszélőnek nem elég az angol ábécé huszonhat betűje. Persze ehhez az olvasóban is működni kell annak a képességnek, amelyet Coleridge így nevez: „a kétely szándékos felfüggesztése” [COLERIDGE 2003, 210].) De gyakran még tipográfiai eltérésre sincs szükség. A szokatlanul hosszú szavakat is hamar észre vesszük, és a nem odaillő (például trágár) szavak is rendszerint hamarabb fölhívják magukra a figyelmet, mint ahogy lineáris olvasásunkban odaélnénk.

Ha gyakorlati szempontból nézem ezt az olvasási stratégiát, ez még különösebb dilemmát nem okoz az irodalomtörténet írójának, ugyanis a mű befogadása megmarad az egyéni versolvasás keretei között. Legföljebb az jelenthet fejtörést, hogy ha a verset egyszer vizuális egységnek tekintjük, akkor szabad-e néhány sorral szemléltetnünk, ahogyan szoktuk – hiszen ritkán idézzük a teljes verset, hacsak nem nagyon rövid. De a válasz biztosan „igen”, hiszen a művészettörténeti könyvek is szoktak képrészleteket közölni, sőt a zenetörténet is közöl kottarészleteket. Csak tudatában kell lennünk, hogy mi is hasonlót művelünk, nemcsak a textuálitás, hanem a vizualitás szintjén is. Ugyanis ilyenkor a költeményt nemcsak mint szövegeget, hanem mint képet is megbontjuk.

Vizont ha belehallgatunk a versbe Harrison saját előadásában, akkor már újabb problémába ütközünk. Ha csak olvassuk a verset, valószínűtlen, hogy magunktól rájövünk: az első „ajaj” még a görög tragédiák jellegzetes fölkiáltása, a második viszont már egy népszerű stand-up komikusé. Mikor leszünk igazából birtokában a versnek: ha megvesszük a kötetet, vagy ha megvásároljuk a hangzó anyagot? Ha ez utóbbi is fontos, akkor hogyan jelenhet meg egy irodalomtörténeti munkában?

Ellene lehet vetni, hogy az előadás (még ha az magától a költőtől származik is) nemcsak bővíti, hanem szűkíti is az olvasatokat, és megfosztja az olvasót saját befogadói aktivitásától (vagy legalábbis csökkenti ezt az aktivitást). Vannak azonban olyan szövegek, amelyek csak így kelnek életre. Ilyen a kanadai Douglas Barbour *An Alphabeatitude* című szövege (amely vizuálisan csak az ábécé betűiből áll, ám a költő előadásában erősen ritmizált, szenvedélyeket és eseményeket imitál); ugyanez a kettősség jellemző Carol Ann Duffy \$ című versének kinyomtatott és előadott változatára is. A lapon megjelenő szöveg ilyen esetben csak az első lépés az élményt adó vers létrejöttéhez, melyet előadásával a költő (vagy az őt helyettesítő előadó) hoz létre, ám létrehozhat az olvasó is.

Bár az ilyen versek sokban emlékeztetnek a popzene szövegeire (már csak a zeneszerző, a szövegíró és az előadó azonossága miatt is), mégis megőrzik költeményjellegüket és -értéküket, mivel verseskötetek kontextusában is megjelennek – vagyis többféle medialitás határozza meg a befogadásukat. A karibi származású angol költő, Amryl Johnson *Fire!* című verse ilyen sorokból áll:

fire!
fire in de mornin'
fire!

flames gettin' higher

fire!

fire ridin' de water

fire!

(JOHNSON 1992, 34.)

Nemcsak azért tanulságos szöveg, mert a szerző hangfelvételén dallammal és ritmussal együtt kel életre (és mert ezt az életre keltést helyette megteheti az olvasó is), hanem a vizualitása miatt is. Johnson saját nyelvjárását jegyzi le többé-kevésbé fonetikusán – és ezzel a szöveget elidegeníti mind az angol köznyelvtől, mind saját szóbeli előadásától. Az olvasó számára a hangzás szerint lejegyzett szavak közel sem olyan természetesek, mint a hallgató számára a karibi dialektus sajátos kiejtése és grammatikája. A költő kettős szerepet játszik, és ezek két különböző ágensként jelennek meg a versben. Az egyik az „otthoni” (karibi) kultúra talaján álló, annak nyelvét természetesen beszélő dalnok; a másik az ezt lejegyző krónikás. A nyelvjárást beszélők ugyanis egyúttal nem írói is annak a nyelvjárásnak, és különösen ritkán képesek a fonetikai jellegzetességeket is megjeleníteni. Szükség van tehát egy másik költői szerepre is, a krónikáséra, aki lejegyzi a dalnok (a másik ágens) szavait. Csakhogy emiatt szembe kell néznünk az olvasott és a hallott szöveg különbözőségével: a hangos változatban csak egy szerepet játszik a költő, az írottban kettőt. Ez pedig nem kisebb különbség, mint ha két szövegváltozat lenne (melyeket, mint tudjuk, rendszerint különböző verseknek tekintünk).

A jamaikai háttérű Benjamin Zephaniah kötetében is találunk ilyen sorokat:

From de land of wood an water
Came they to where de air waz cold
(ZEPHANIAH 2001, 37.)

A kötetben elidegenítő az a hatás, amely a szerző populáris előadásában anyanyelvi közegként van jelen. Akárcsak Amryl Johnsonnál, itt is két szerepet látunk; ezekből a krónikásét fölerősíti az az előszó, amelyben Zephaniah az angol középosztálybeli költői hagyomány kliséit írja újra, valamint a versek között Philip Larkin *This Be The Verse* című szövegének újraírása. Az ilyen kötetszerkezetben a reggae- és egyéb dalszövegek más jelentést kapnak, mint a koncerteken és a cédfelvételen: a domináns középosztálybeli angol hagyománnyal helyezkednek szembe, maga az indulat és a provokatív szándék az esztétikum alapja. Az olvasó vagy hallgató csak ennek elfogadásával és (ismét Coleridge-ra utalva) „a kétely felfüggesztésével” kap esélyt arra, hogy a szövegben (legyen az akár olvasott, akár hallott vers) élvezetet találjon.

Harrison, Johnson és Zephaniah fönt idézett verseiben a harcként megélt versírás példáit láttuk, a hagyomány elfoglalását és átírását, ennek pedig része az is, hogy a verset visszavezetik a szóbeliséghez, és előtérbe helyezik a szóbeliséget imitáló írásbeliséget. Mint láttuk, ez a két módszer nem egyazon forma két oldala,

sokkal inkább két különböző versírási mód: az első (a szóbeli előadás) közösséget teremt, a második (az írásban lejegyzett szóbeliség élménye) termékeny módon elidegenít.

A nyelvjárás azonban nem mindig kapcsolódik a lázadás vagy a kulturális elhódítás gesztusához. Peter Reading a fönt említett három költőtől eltérően megmarad kívülállónak, és az ő lírájában csak lejegyzett szóbeliséggel találkozunk, vagyis nagyon erőteljesen jelenik meg az elidegenítés. A *Duologues* három rövid szövege közül az első egy kedvese elvesztésébe beleőrülő leányról szól:

'...See,
er bloke (im as ad that motor bike crack
comin ome off the piss that time Gonder's Neck way)
e got buried in Boultibrooke churchyard
as lies at back of the farmuss, so
as er looks out er bedroom er sees is stone and
they reckon as ow evertime er thinks on it.'

(READING 1995, 99.)

A fonetikusán leírt nyelvjárási formák egyrészt a középkori balladák világát idézik, másrészt olyan fölényérzetet hoznak létre, amelyen osztozhat a bennfoglalt szerző és az olvasó: *én* tudom, hogy hogyan kell leírni, amit az énekmondó csak szóban képes átadni. (Ne feledjük: legtöbbször a balladát sem az írta le, aki előadta.) A fenti szövegrészletben egy parasztember hangját *halljuk*, de a szavait híven lejegyző értelmiségi szövegét *látjuk*. Így formálódik újra a balladának az a sajátossága, hogy a személytelen narráció és a dialógusok feszültsége egyszerre készíti az olvasót beleézésre és erkölcsi ítéletalkotásra.

Tanulságos az, ami megkülönbözteti Readinget az imént említett három költőtől: a könyv lapján látható szöveghez nem kapcsolódik olyan szóbeli előadás, amely a verset más közegbe helyezné és újraértelmezné. (Johnson és Zephaniah a nyelvjárási közösségből beszél, Harrison pedig leghíresebb műve, a *v.* című hosszú vers videováltozatában magát a felolvasóestet teszi mindenki számára hozzáférhető élménnyé.) Különösen jelentőségteljes a szóbeliség mint előadás hiánya Reading olyan verseiben, amelyekben a nyelvjárást más nyelvi rétegekkel ütközteti. Ilyen a *Parallel Texts* (READING 1995, 155). Ennek a versnek a tipográfiája torzított tükörképet imitál, amelynek mindkét fele ugyanazt a balesetet beszéli el. Az egyik szövegrész itt is fonetikusán lejegyzett nyelvjárás, a másik pedig újsághír. Mivel a két szöveg vizuálisan szimmetriát alkot, a látvány fölveti a kérdést: melyik történet az „eredeti”, s melyik a tükörkép? A zsurnalizmus nyelve ad formát a nyers élőbeszédnek, vagy a szikár újsághír telik meg étellel a másik szövegben? Ez a kérdés persze csak arra szolgál, hogy ráébresszen önmaga helytelenségére, hiszen egyetlen szöveg sem lehet azonos magával az eseménnyel. Következésképpen mindkét szöveg tükörkép, egymás torzításai.

Nem kívánok értékrendi különbséget tenni a fõnt említett költõk és költemények között, viszont fõlhívom a figyelmet a költészettörténet írójának felelõsségére: ha a versnek van hangos változata (különösen akkor, ha az elõadó maga a költõ), akkor azzal is számolni kell – olykor mint másik verssel. A másik tanulság a tipográfia jelentõsége: a kinyomtatott vers látványa éppolyan fontos, mint a szõvegszerû jelentés. Nem csoda, hogy a kiváló skót költõ, Edwin Morgan dühösen fakadt ki a szerzõket semmibe vevõ kiadói gyakorlat ellen. Jellemzõ példája, hogy Ezra Pound híres kétsorosát, az *In a Station of the Metro* címût szinte sohasem nyomtatják ki úgy, ahogyan azt a költõ eredetileg írta:

The apparition of these faces in the crowd :
 Petals on a wet, black bough :
 (MORGAN 1974, 32.)

Morgan saját szõvegeiben is igen nagy a tipográfia jelentõsége, különösen a konkrét verseiben, amelyeknek performativitása és inskriptív jellege általában a költészetnek is színekdochéjává válik. A vizualitás sem egyedi ezekben a versekben, csupán elõtérbe kerül az, ami a költészet lényegi jellemzõje.

Mi történik akkor, ha a vizualitás nem csupán magában a szõvegtestben jelenik meg, hanem hozzákapcsolódik egy önmagában is létező látványvilághoz? A klasszikus példa Blake; az egyszerűség kedvéért kimondhatjuk, hogy az õ életmûvében külön-külön is teljes értékû a költészet és a képzõmûvészet (bizonyos fokig az iparmûvészet), bár a kettõ állandó kölcsönhatásban van, és ennek során új jelentéseket hoz létre. Hasonló történik a 20. századi filmversben vagy televíziós versben. A legismertebb példa ismét Tony Harrison, de sokan mások is kísérleteznek vele. Ugyanaz érhető tetten, mint Blake-nél: a költészet pusztán textuális létezése és a film vizualitása feszültségbe kerül egymással. Erre emlétek most egy példát.

A *The Gaze of the Gorgon* címû vers filmes feldolgozásában a gorgó pillantása szörnyalakokat hoz létre. Harrison (és a rendezõ, Peter Symes) sokkoló elsõ világháborús dokumentumfilmeket és fényképeket használt föl harctéri amputálásokról, tömegsírokról és eltorzult arcokról. Így maguk az arcok is gorgókká válnak: a legyõzöttek gyötrelme azért megdöbbentõ, mert áldozati mivoltukban az agresszor lényegéhez válnak hasonlónvá, így azt képviselik. Ezzel alkot analógiát az, hogy maga a fiktív beszélõ, Heinrich Heine is kővé dermedt figura, szobor. Ugyanígy a vers másik költõalakja, Sissy, az osztrák–magyar királyné is saját szobra által létezik. A két szobor természetesen színtelen, de mindig színes környezetben jelennek meg. Egyszerre mûalkotások és maguk is gorgók: Heine pillantása fölforgatja a Goethe és Schiller által képviselt értékrendet, Sissy Heine iránti rajongása pedig a Ferenc József és Vilmos császár által képviselt kulturális hierarchiát. A költõnek ez a kettõs arca, áldozata vagy agresszora általi gorgóvá válása, a filmben sokkal gazdagabban megjelenik, mint a nyomtatott költeményben.

A fenti példák fontos tanulságot kínálnak. John Keats híres metaforája a kaméleon-költőről (KEATS 1999, 69) úgy is érthető, hogy a költő más művészetekhez is idomul. Ha a költő „jellegtelen: állandóan más, állandóan feloszlik valami másban” (KEATS 1999, 70),² ez éppen a költészetten kívüli világban való feloldódást is jelentheti. A zenei vagy festői költészet eszménye (mindkettőnek tengernyi szakirodalma van) az ilyen értelemben vett kaméleon-költő jelenlétét föltételezi. Ugyanezt jelzi az is, hogy a szöveg nemcsak textusként, hanem látványként vagy zenei egységként is létezik.³

Mindez különösen fontos akkor, ha szembenézünk az olvasó megnövekedett szerepével, akinek elvárásai horizontjába beletartozik azoknak az élményeknek az összessége, amelyek más művészeteket befogadva érték. Ha „a költő a legköltőietlenebb Isten minden teremtménye közül” (KEATS 1999, 70), akkor az olvasó sem lehet pusztán versolvasó, neki is kaméleonná kell válnia. Így tudja a jelentést saját maga számára kialakítani. Kérdés tehát, hogy a költészet történetéről könyvfejezeteket író irodalomtörténész milyen szerepet kaphat a befogadás (azaz a műértés) folyamatában. Az semmiképpen sem lehet a cél, hogy az olvasó *belyett* elvégezze a jelentésképzést, mint ahogy az sem, hogy föltárja a szerzői szándékot. Föl kell viszont tárnia a jelentés megalkotásának lehetséges folyamatait, melynek során példának használja saját olvasatát. A befogadói folyamatnak mindenképpen része az a közeg, amelyben a költemény eljut az olvasóhoz; ezért lényeges a fent említett tág befogadói horizonttal számot vetni.⁴

Az eddig felsorolt szempontok és jelenségek fölvetik az értelmezői közösségek kérdését is. Ha ugyanis szakítunk azzal a hagyományos nézettel, amely a vers befogadását kategorikusan a magányos, elmélyült olvasással azonosítja, akkor a közösség szerepe mindenképpen megnő (amellett, hogy természetesen a magányos versolvasó is tagja különböző értelmezői közösségeknek). Ez a megnövekvő szerep a romantika előtti befogadói gyakorlatok föltámadását jelenti: a görög rapszódoszt ugyanúgy közösség hallgatta, mint később az ír bárdot vagy a magyar históriás énekest a várharok korában. A költészet mint közösségi *versus* magányos élmény korról korra változik; ennek nyomon követése nélkül aligha lehet költészettörténetet írni. Az olvasó- és hallgatóközösség elvárása pedig nagyban meghatározza a

² Randall Jarrell egy Wallace Stevensről szóló esszéjében ezt így parafrázeálja: „a kaméleon szégyentelen érdeklődése minden iránt, ami nem ő maga” (JARRELL 1955, 124). Stevenst éppen azért bírálja, mert véleménye szerint nem rendelkezik ezzel a képességgel, vagyis Keats „negatív képességével” (KEATS 1999, 34).

³ Hozzá kell tenni: az újabb költészetelméletek (melyek szakítanak a nyelv mint áttetsző közeg felfogásával) magát a szöveget is diskurzusként, azaz anyagi jelenvalóságként értelmezik (EASTHOPE 1983, *passim*).

⁴ Elkerülhetetlen a valódi szerző kérdése is. Bár itt a beleértett szerzőről mint a szöveg által megalkotott konstrukcióról beszélek, ha az olvasóról föltételezhető, hogy ismeri a szerző életrajzát, az a lehetséges elvárásai horizontnak fontos része (maga is szövegek által létrehozott fikció, de attól még a jelentés meghatározó eleme).

megírandó szöveget is: a költő és a befogadó kölcsönösen alakítják egymást. Minél többször vállal a mai költő felolvasóestet, annál erősebben érzi a kísértést, hogy könnyen érthető, lehetőleg humoros, szórakoztató szövegeket írjon. Ha ugyanis nem az elmélyült, magányos olvasóra számít, aki többször is végigrágja a verset, hanem a spontán közösséget formáló hallgatóra, akkor nemigen tehet mást. Politikai szónokká vagy stand-up komikussá válik – arra pedig külön erőfeszítéseket kell tennie, hogy közben költőnek is megmaradjon. Az irodalomtörténet-író pedig nem legyinthet erre a jelenségre, mondván, hogy ez már nem költészet. Nagyon is az, már csak azért is, mert a felolvasott/előadott szövegek megtalálják a helyüket a hagyományos verseskötetben is, vagyis többféle médiumban érik el az olvasót.

A 19–20. századi lírában megszokott két jellegzetesség, a dramatizáltság és a vallomásosság az újfajta közegben vagy élesedik (és első hallásra befogadhatóvá válik), vagy eltűnik, hogy más elveknek adja át helyét. Az 1970-es és 1980-as években nagy feltűnést keltő Craig Raine költészete például nem önkifejezésre törekvő, nyelve alapvetően nem referenciális, és nem jellemző rá a browningi hagyományokon nyugvó drámaiság sem. Visszanyúl viszont más hagyományokhoz, melyek közül legszembeötlőbb a középkori verses találós kérdés (*riddle*). Bár az olvasói befogadás a rejtvény megfejtésére irányul, az erre épülő költészetnek (éppen mivel költészet) az is velejárója, hogy a megfejtéssel nem veszti el esztétikai funkcióját. Legalábbis ezt mondja az egyik felfogás. Mások azonban úgy látják: ha az olvasó megfejtette a versbe szedett rejtvényt (azaz dekódolta az egyne-műnek föltételezett jelentést), a szöveg nem ösztönzi újraolvasásra, nem készíti arra, hogy abban további jelentéseket és esztétikai értékeket tárjon föl. Ezt írja Neil Corcoran a kilencvenes évek közepén (CORCORAN 1996, 887), de ugyanezt a gondolatot fogalmazza meg már a nyolcvanas évek elején (a Craig Raine-féle „marslakó-költészet” fénykorában) a kortárs magyar költészet hasonló tendenciáit elemezve Szegedy-Maszák Mihály is: az ilyen vers „rejtvénytyszerű megfejtésre ösztönöz”, nem újraolvasásra (SZEGEDY-MASZÁK 1983, 1990).

Az olvasói stratégiának ez a föltérképezése legalább két további kérdést vet föl. Először: ha valóban csak az egyszeri jelentésfölsimerés határozza meg az ilyen versek olvasatát, ennek intenzitása nem pótolhatja-e a jelentésrétegek hagyományos értelemben vett egymásra rakódását és ezek olvasói analízisét? Másodszor: bizonyos-e, hogy a rejtvénytyszerűen megfejtendő szöveg nem ösztönöz újraolvasásra? Magányos, önmagunknak való újraolvasásra valószínűleg nem, de „újra felolvasásra”, másoknak való átadásra igen. Raine *A Martian Sends a Postcard Home* című versében a marslakó így ír le egy számára ismeretlen földi eszközt:

In homes, a haunted apparatus sleeps,
that snores when you pick it up.

If the ghost cries, they carry it
to their lips and sooth it to sleep

with sounds. And yet, they wake it up
deliberately, by tickling with a finger.

(RAINE 1979, 1–2.)

Éppen csak hozzá kell tennünk, mint a gyermekeknek szóló találós kérdésekhez: mi az?⁵ Természetesen telefon. Míg a magányos újraolvasás valóban nem sok újabb élménnyel (jelentésfeltárással vagy gazdagodó esztétikai tapasztalattal) kecsegtet, fokozott indíttatást érzünk arra, hogy másoknak is fölolvassuk a verset. Ugyanez vonatkozik a képversekre és a konkrét versekre is. Az elmélyült, egyénhez kötött versolvasás élménye szertefoszlik ugyan, de tágul a befogadó horizontja, és paradox módon éppen a költészet legfőbb jellemzőinek egyike, a jelölő ismétlésére épülő szerkezet (vö. EASTHOPE 1983, 16) tárul föl a nem nyelvi (vizuális és zenei) struktúrákban, valamint az újra felolvasás közösségi rítusában.

Egy tervezett irodalomtörténet saját létezési módja nagymértékben meghatározza azt is, hogy az elemzett műveknek milyen létezési módját veszi elsősorban figyelembe. Nyomtatott könyvet tervezünk – valószínűleg elkerülhetetlen, hogy ennek megfelelően az elemzett és történetbe rendezett műveket is a szó szoros értelmében vett irodalomként, leírt szöveggként értelmezzük. Viszont egy olyan korban, amikor valószínűleg ismét többen hallgatnak verset, mint ahányan olvassák, és amelyben a vers befogadásának újszerű közösségi formái alakultak ki, kötelességünk legalábbis leírni a líra más médiumait is.

Bibliográfia

- COLERIDGE, Samuel Taylor (2003 [1817]), *Biographia Literaria*, XIV. fejezet, ford. TIMÁR Andrea, in *Angol romantika. Esszék, naplók, levelek*, vál. és szerk. PÉTER Ágnes, Budapest, Kijárat, 209–214.
- CORCORAN, Neil (1996), *Craig Raine* [szócikk], in *Contemporary Poets*, ed. Thomas RIGGS, New York, St. James, 887–888.
- DE MAN, Paul (2002), *Olvasás és történelem. Válogatott írások*, Budapest, Osiris.
- EASTHOPE, Anthony (1983), *Poetry as Discourse*, London, Methuen.
- HARRISON, Tony (1987), *Selected Poems*, London, Penguin.
- JARRELL, Randall (1955), *Poetry and the Age*, London, Faber and Faber.
- JOHNSON, Amryl (1992), *Gorgons*, Coventry, Cofa.
- KEATS, John (1999), *Keats levelei*, vál. és ford. PÉTER Ágnes, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó.

⁵ A rejtvényfejtő és az elmélyült olvasás természetesen nem zárja ki egymást. Most készülő disszertációfejezetével Kiss Boglárka hívta föl figyelmemet Sylvia Plath *Metaphors* című versére, amely ugyancsak a *riddle* szerkezetét követi, ám magányos újraolvasásra, a képszerkezet újraértelmezésére is késztet.

- KOVÁCS Béla Lóránt (2006), Ritmika és metrika. Ponori Thewrewk Emil a költészet medialitásáról, *Alföld*, 57 (2006) 11, 78–87.
- MORGAN, Edwin (1974), *Essays*, Cheadle, Carcanet New Press.
- RAINE, Craig (1979), *A Martian Sends a Postcard Home*, Oxford, Oxford University Press.
- READING, Peter (1995), *Collected Poems 1. Poems 1970–1984*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (1983), A kísérleti versírás esélyei, *Kortárs*, 27 (1983) 12, 1988–1991.
- ZEPHANIAH, Benjamin (2001), *Too Black, Too Strong*, Tarsnet, Bloodaxe.

BÉNYEI TAMÁS

Az angol irodalom magyar története mint „intervenció”:
egy fejezetterv kapcsán

Elmélet: az irodalomtörténet önpozicionálása

A tervezett angol irodalomtörténettel kapcsolatos műhelybeszélgetések és levélváltások során többször felvetődött a vállalkozás önpozicionálásának kérdése: ennek az önpozicionálásnak a mibenléte, illetve egyáltalán a szükségessége. Természetesen minden irodalomtörténet pozicionálja önmagát, az is, amely nem bajlódik önreflexív gesztusokkal, összességében azonban úgy gondolom, jobb irodalomtörténet lehet az, amely tudatosan gondolkodik arról, hová és hogyan helyezheti el önmagát az irodalomtörténet-írás hagyományában. Elképzelhető a „gyenge” önpozicionálás, amely csupán a (magyarországi) anglisztikán belül határozza meg a közös vállalkozás helyét és szerepét, és természetesen dönthetünk az önpozicionálás „erős” változata mellett is, amely a magyarországi irodalmi-irodalomtudományi mezőn belül is helyet keres önmagunknak, intervencióként tekintve a majdan megjelenő műre. Én magam ennek az erősebb önpozicionáló gesztusnak vagyok híve, „intervención” pedig azt értem, hogy a tervezett irodalomtörténet nem csupán szerintünk korszerű és tárgyyszerű ismereteket kínál a magyar irodalomértőknek az angol irodalom történetéről, hanem a maga szerény módján az irodalomtörténet-írás módszertanára, illetve – még nagyratőbben – az irodalom történetiségére, sőt, fogalmára, diszkurzív beágyazottságára vonatkozó elképzeléseket is alakítani kívánja. Másfelől tekintve úgy fogalmazható meg az önpozicionálás kérdése, hogy a hazai anglisztikának (tágabban: a modern filológiának) egyáltalán milyen típusú jelenlétre, láthatóságra, megmutatkozásra vannak lehetőségei – és igényei – a magyar irodalmiság közegében. Az én „intervenció” javaslatom messzemenően összhangban van Kiss Attila elképzeléseivel arról, hogy a tervezett irodalomtörténet milyen módon legyen tudatában saját kettős kontextusának, vagyis annak a ténynek, hogy a könyv egyfelől a nemzetközi anglisztika magyar nyelvű terméke, másfelől a magyar irodalomtudomány – sőt, a kortárs magyar kultúra – közegében kell magának helyet, jelentéseket és jelentőséget találnia.

Az önpozicionálás kérdése tehát elválaszthatatlan a hazai modern filológusok szellemi kétlakiságából adódó identitásproblémáktól és dilemmáktól, amelyekről többek között Dávidházi Péter beszélt a műhelybeszélgetések során. Ha ez utóbbi problémából indulunk ki, a készülő munka „erős” önpozicionálása azt a lehetőséget veti fel, hogy identitásproblémáink egyik lehetséges – és persze ideiglenes – megoldása talán maga a probléma. Szellemi kétlakiságunk eleve elkerülhetetlen-

né teszi az általunk gondoltak és leírtak hibridségét, és ha a tervezett könyvben ez a hibridség nem csupán passzívan elszünetelt állapot, hanem reflexió tárgya is – és az önpozicionálás eszköze –, az már önmagában valami intervencióféle: ha reflektálunk saját kettős (vagy többszörös) meghatározottságunkra, ezáltal elkerülhetetlenül meg is szólítjuk a magyar szakmát. Más kérdés, vajon párbeszédbe elegyednek-e velünk a magyar irodalomtudományi műhelyek és szerzők a sokféleségről, ha azonban sikerül mindvégig szem előtt tartanunk ezeket a kontextusokat, akkor az angol irodalomtörténet pusztán létezése a magyar irodalmi mezőben – ha mégoly csekély mértékben is – talán felhívja a figyelmet a mező megváltoztathatóságára, és a könyv legalább annyit megtesz, hogy tudatosan kérdésként, felhívásként, ajánlatként fogalmazza meg önmagát.

Meggyőződésem, hogy az angol irodalom története ma csak úgy jeleníthető meg itthon hitelesen, ha az angol irodalomtörténet angolszász (ön)megjelenítéseinek tanulságaival is számot vet, de közben nem teszünk úgy sem, mintha közreműködésünkkel egyszerűen egy újabb angolszász (magyar nyelven írt, de tulajdonképpen angol, kétlakiságunk magyar meghatározottságairól megfelelően) irodalomtörténet születne, hiszen ez utóbbi esetben a munkánk nyugodtan helyettesíthető lenne valamelyik korszerű angol irodalomtörténeti összefoglaló lefordításával. Konkrétan, kétlakiságunk kettős közegére utalva: nem tehetünk úgy, mintha az angolszász irodalmi mezőben (még hozzá elsősorban éppen Nagy-Britanniában) a kritikai kultúrakutatás nem forgatta volna fel radikális módon az irodalom történetiségéről, mibenlétéről, használatairól való gondolkodást, de a készülő mű kontextusának az is fontos részét képezi, hogy nálunk – legalábbis magyar nyelven, a szélesebb irodalmi közvéleménynek szánt munkában – korántsem magától értetődő döntés a kritikai kultúrakutatás szempontjait is érvényesíteni egy irodalomtörténeti szövegben. Angol nyelven, angol vagy hivatásos anglista olvasók számára írott szövegeinktől eltérően most jelentőséggel bír számunkra az a tény, hogy itthon nem zajlott le az irodalomtudomány kulturális fordulata (amit erről Takáts József és mások írtak annak idején a kritikavitában, összességében ma is helytálló). Az is kétségtelen ugyanakkor, hogy ha egyáltalán nálunk is szükség van efféle kulturális fordulatra, akkor az nem lehet az angol kritikai kultúrakutatás egyszerű importálása, hiszen a magyar irodalmat övező és meghatározó diszkurzusok viszonyrendszere és mozgása nagyon más logikát követ, mint az angolszász irodalomértés mintegy harminc éve – az irodalomoktatáson keresztül történő disszeminációjában is – uralkodónak mondható változatai, amelyekben keverednek egymással a posztstrukturalista (például dekonstrukciós, a foucault-i diszkurzusfogalmon, a lacani pszichoanalízisen alapuló stb.) olvasási módszerek és az identitáspolitikai alapú, a tiszta esztétikum történetietlen fogalmára meglehetősen gyanakvással tekintő felfogások, mint amilyen a gender studies vagy a posztkoloniális kritika. Az utóbbit idehaza a legtöbben még mindig a gyarmati történelemben közvetlenül érintett országok belügyének tartják, és csak kevesen ismerték fel relevanciáját a magyar kultúra szempontjából (noha erre nézve történetek kísérletek, például a kortárs magyar film újraolvasásában), a gender-érzékeny irodalomértést (feminista irodalomtudományról beszélni pontatlan és elavult) pedig

széles körű ellenszenv övezi (legalább valamiben egyetért a nemzeti és a kozmopolita oldal), nem rendelkezik intézményes háttérrel (tanszékek, folyóiratok, pályázatok stb.), és – épp ezért – nem végezhetette el azokat az (irodalom)történeti alapkutatásokat, amelyek nélkülözhetetlenek egy komplex szemléletű magyar irodalomtörténet megírásához. De a fenti szempontok közül a többről (például a pszichoanalitikus olvasásról) sem állítható, hogy elfogadott lenne Magyarországon, és hogy részévé vált volna a magyar irodalomról való gondolkodás napi gyakorlatának, nem is beszélve az oktatásban-tanárképzésben történő disszeminációról.

Az új magyar nyelvű angol irodalomtörténet akkor lehet sikeres, ha mind szerkesztési elveiben, mind részleteiben látszik majd rajta, hogy tud a kulturális fordulatról, ami természetesen nem jelenti azt, hogy mindenhol gépiesen követi a kritikai kultúrakutatás műveleteit, ahogy nem jelenti például az identitáspolitikai alapú elrendezés kizárólagosságát sem, azt viszont jelenti, hogy nem korlátozódik az irodalom belső önmozgásának logikáján alapuló pusztán formalista irodalomtörténet-írás kissé sterilnek tűnő gyakorlatára. Az irodalmi formák történetét is meg kell írunk, még hozzá részletesen és szövegérzékenyen, de időről időre emlékeztetve önmagunkat, hogy a formák eleve a diszkurzív mezőben megképződő szimbolikus formációk, amelyek már forma voltaknál fogva is mentalitástörténeti, társadalmi, politikai tartalmak sűrűsödései, lerakódásai. Jó, hogy a tervezett irodalomtörténet szerkesztői sem gondolkodnak egyformán a kritikai kultúrakutatás jelentőségéről, értékeléséről, irodalomtörténeti vagy hermeneutikai tartalékairól és relevanciájáról, nem is beszélve az alfejezetek számos szerzőjéről. Magától értetődik, hogy a szerzőktől nem követelhetjük semmiféle ideológiai vagy poétikai álláspont elfogadását, s még kevésbé azt, hogy jobb meggyőződésük ellenére ezeket a szempontokat érvényesítsék fejezeteikben. Valami közös minimumra mindazonáltal szükség lesz, s ez egyrészt az lehetne, hogy egyetlen közelítésmódot sem utasítunk el mint per definitionem irrelevánsat, mint az irodalomtörténetről való értékes és hasznos tudás létrehozására eleve alkalmatlant, másrészt pedig az, hogy az „irodalom” fogalmába tartozó szövegek körét nem szűkítjük a hagyományosan „magas irodalomnak” nevezett kategóriára: az angol irodalom új történetében helye van a Sherlock Holmes-történeteknek, a *Micimackónak* vagy *A Gyűrűk Urának*. Legnagyobb közös nevezőként talán a kritikai kultúrakutatásnak arra a belátására alapozhatnánk, hogy az irodalomnak nincs „természetes” (tiszán, időtlenül esztétikai) létezés- és befogadásmódja, amely mellett minden mást csak az irodalom különféle „használatainak” (értsd: nem rendeltetésszerű, például identitáspolitikai használatainak) nevezhetünk. A tiszta esztétikumtól megkülönböztetett „használat” szóhoz járuló kissé elítélő hangsúlyt, amellyel egyébként nem értek egyet, a hazai anglistika egyik jelentős életművet létrehozó képviselőjének, Sarbu Aladárnak 2008-ban megjelent kézikönyvből vettem (*The Study of Literature*), amelyet angol szakos hallgatók számára írt, s amelynek szerzője – és itt látszik, mennyit számít a modern filológusok kettős identitása és meghatározottsága – komoly ellenérzéseinek dacára is úgy gondolja, muszáj beszélni például a posztkoloniális vagy gender-szemponutú irodalomértésről – ellentétben akár a legfrissebb és sok

szempontból újszerű magyar irodalomtörténettel, amelyben még kérdésként sem merül fel mondjuk egy (netán több) női irodalmi hagyomány megrajzolhatósága. „Használatmentes” tiszta irodalomról és esztétikumról már csak azért sem beszélhetünk, mert az egyenlet minden egyes tényezője folyamatos alakulásban van; a kritikai kultúrakutatás közhelye, hogy az esztétikai használat is az irodalom egy – privilegizált, természetessé vált és teljesen legitim – használati módja, amely elválaszthatatlan az európai szubjektumfelfogás egy bizonyos történeti állapotától, s amely alighanem mindannyiunk eszmélésében és irodalomszemléletében megke-
rülhetetlen szerepet játszott és játszik. Egyik műhelybeszélgetésünk során Kállay Géza úgy fogalmazott, hogy a nagy művel való katartikus találkozás élménye nélkül aligha akarnánk most irodalomtörténetet írni, s legalábbis részben kikezdeni vagy akár lebontani az időtlen esztétikum kiemelkedő hegycúcsaira alapozott szemléletet. Teljesen jogos a felvetés; más kérdés, hogy nem tudom, nem azért éreztem-e katarzist, mert megtanultam, hogyan is kell ezt csinálni, s hogy vajon éreztem volna-e ilyesmit, ha alapvetően másféle neveltetés kontextusában hoz össze a sors mondjuk García Márquezzel vagy Bulgakovval.

Egy konkrét példa erejéig visszatérve a formák mint formák történetére: néze-
tem szerint fontos (illetve a mi kettős pozícióinkból nézve ma fontosnak látszik) például azt megírni, hogy az angol regény, s főként annak középponti helyzetű műfaja, az etikettregény (*novel of manners*) miért válhatott „női” formává, s hogy egyrészt milyen kísérletek történtek a regény felemelésére – s ezzel együtt férfias-
sá, robusztussá tételére –, másrészt milyen módon reflektált önmaga nemi identi-
tással való ellátására, egyszerre központi és marginalizált helyzetére a műfaj egyre erőteljesebben önreflexív regénynyelve. Ezeket a történeteket – ahogy számos má-
sik történetet – nem lehet pusztán a formai változások történeteként elmondani, mert a regény mint a társadalom önábrázolásai közt fontos szerepet játszó műfaj-
diszkurzus *története* csak úgy válhat érthetővé, ha megmutatjuk, hogyan kapcsoló-
dik össze másféle, egymást kölcsönösen metsző és alakító diszkurzusokkal (a nemi
szerepeké mellett például a nemzeti közösség – angolság, britség – vagy a szubjek-
tivitás diszkurzusával, vagy a könyv, a szerzőség és a mű diszkurzusának változá-
saival, a regényműfajnak az irodalmi mezőben betöltött szerepével). Ahogy azt is
meg kell írunk, hogy az angol regény műfaji (ön)meghatározása mennyire elvá-
laszthatatlan az irodalom materiális (könyv- és nyomtatástörténeti, mediális) meg-
határozottságaitól, vagy hogy a „novel” szó mennyiben jelentett mást angol kon-
textusban, mint a „regény” a magyarban. Az efféle gesztusok is a tervezett mű
elkerülhetetlen „magyarságához” is hozzájárulnának, s épp azért van szükség ma-
gyar szerzőkre, hogy ezek a dolgok láthatóvá váljanak, a diszkurzus tárgyaként je-
lenhessenek meg, hogy a könyv témái olyan fénytörésben tűnjenek fel, amelyet a
mi sajátos nézőpontunk, kettős identitásunk tesz egyáltalán lehetővé. Ezek a szem-
pontok ma már elidegeníthetetlen részévé váltak annak, ahogyan megírhatóvá vá-
lik a formák története, és ha ezekre a szempontokra tudatosan utalunk (nem min-
denhol, nem egyforma kidolgozottsággal, de rendszerszerűen jelezve, hogy az
irodalomtörténetünk tud róluk), akkor a vállalkozás mintegy magától, minden

külön deklarált programszerűség nélkül is újszerű lesz a magyar irodalmi mezőben – egyszerűen attól, hogy nem rejtjük el szellemi meghatározottságunk hibridségét. Az ezzel kapcsolatos felfogásunk és gesztusaink – kimondva vagy kimondatlanul – szükségképpen részét képezik a vállalkozás önmeghatározásának. Ha pedig ez a felfedés megtörténik, a készülő irodalomtörténet – függetlenül minden más érénytől vagy fogyatékosától – mindenképpen olyan lesz, amilyen magyar nyelven egyetlen irodalomról sem jelent, jelenhetett meg, legkevésbé a magyar irodalomról. (Az egyetlen részleges kivétel Bollobás Enikő 2005-ös amerikai irodalomtörténete, amely az identitáspolitikai szempontokat tudatosan és programszerűen játékosan tartja, más szempontból ugyanakkor – például felosztásában, szerző- és életmű-központúságában, s főként a populáris irodalom kizárásában – a miénknél alighanem hagyományosabb felfogású; hozzáteszem, ezek a különbségek részben annak köszönhetőek, hogy Bollobás könyve egyszerűs.)

S hogy miért fontos, hogy a tervezett irodalomtörténetben képviseltesse magát a kritikai kultúrakutatás? Néha még anglisták körében is lehet találkozni azzal a vélekedéssel, amely egyenesen nevelésnek tartja, ha régebbi (például középkori vagy kora újkori) szövegeket mondjuk gender-szempontról olvas valaki. Az ilyesféle kinyilatkoztatások ex cathedra illegitimnek nyilvánítják, és bizonyos szempontból megbélyegzik sok száz kutató munkáját szerte a világon (a párbeszédnek még a lehetőségét is elutasítva), de mintha a hagyománytörténetes folyamatát, a történetiség hermeneutikáját is félreértenék, és rögtön viszontkérdésre ösztönöznek: vajon mennyivel nevelésesebb (inadekvátabb, történetietlenebb) a gender-szempontról olvasás, mint pozitívista, szellemtörténeti vagy újkritikai szempontrendszerrel közelíteni középkori szövegekhez? Nem épp azt mutatja-e a hagyománytörténetes legtágabban értelmezett folyamata, hogy az eredeti szöveg a maga tisztaságában nem hozzáférhető, hiszen a kulturális mezőbe ágyazódva születik, s ekként már megszületése előtt rárakódik számtalan réteg, ahogyan azóta is folyamatosan rakódnak rá rétegek, amelyek már nem választhatók el az eredetitől – hogy Bohumil Hrabal idézzem – „az anyag megsértése nélkül”? S hogy a múlt szövegeinek értelmezése úgyszólván mindig a jelen önértelmezésének része? Inkább örülnünk kellene, hogy a kulturális fordulatnak köszönhetően például gender-szempontról is olvashatóvá váltak többek közt a középkori szövegek is, hogy retroaktív módon megváltoztak, hogy másfajta szöveggé olvassuk őket, hogy olyan új jelentések keletkeznek, amelyek annak a kornak és a mi korunknak a feszültségteli kölcsönhatásában jönnek létre. A pozitívizmus, a szellemtörténet vagy a retorikai szoros olvasás ugyanúgy a maga korának kimondatlan alapfeltevéseit vetítette rá korábbi szövegekre, ahogy például a posztkoloniális kritika, illetve most épp úgy tűnik, mintha a posztkoloniális kritika az említetteknel valamivel tisztábban látná önmaga történeti pozícionáltságát és ideológiai beágyazottságát, de lehet, hogy ötven év múlva ez másképpen fog tűnni. Miért volna neveléses a korabeli nemi szerepek, faji előítéletek, közösségfelfogások stb. jelenlétének felszínre hozása, e felfogások és a formák kölcsönhatásának vizsgálata mai kultúraturományi apparátussal? Nem hinném, hogy neveléses volna, amikor Chaucer

Griselda-történetét vagy a bathi asszonyág meséjét gender-szempontról, *A vibart* vagy az *Othellót* posztkoloniális szempontból olvassa valaki. Közhely, vagy annak kellene lennie, hogy a kritikai kultúrakutatás nem adja fel a hagyományosabbnak tűnő (például paleográfiai) szempontokat, csak éppen másféle szempontokkal ötvözi ezeket. A kulturális fordulat nem a történeti szempont végét, hanem éppen séggel annak újbóli, átformált, szétszázalott, egyetlen mesternarratívába nem kényszeríthető megjelenését: a történeti szempont elmélyítését és radikalizálódását jelenti.

A tervezett irodalomtörténet természetesen nem szűkülhet a gender-szempontról, posztkoloniális vagy a szövegek materialitását előtérbe helyező elemzésekre és résztörténetekre: ezek az elmondható és végig játékban tartott történetek közül mindössze néhányat jelentenek, s mellettük ott lesz a szellemtörténeti, bölcsélet-történeti szempont is, és persze nagyon hangsúlyosan műfaj- és formatörténeti szálak. A könyv remélhetőleg úgy tudja majd érzékeltetni az elmondható történetek sokaságát, hogy valahol a mindent maga alá gyűrő mesternarratíva és a kezelhetetlen szétforgácsoltság között marad, folyamatos belső párbeszédet tartva fenn e történetiszálak között, s erre azért lehet képes, mert mindegyik fejezet az ábrázolt kor és a most (a mai magyar/angol hibrid most) valamely aspektusának feszültségében fogalmazza meg saját tárgyának történeti és hagyománytörténeti relevanciáját. Mindenesetre olyan irodalomtörténetet lenne jó szerkeszteni, amely mindvégig reflektál saját pozíciójának, előfeltevéseinek törekenységére, és nem valamely esztétikai (modernista) szempont késleltetett teleológiájának magasából néz le minden mást, párbeszédképtelenül.

A tervezett irodalomtörténet intervencióss jellege természetesen nem lehet minden főfejezetben ugyanolyan erősségű vagy akár irányultságú. Az angol irodalomtörténet kulturális fordulat utáni átírásában a kora újkor és a viktoriánus kor szakértői voltak az úttörők, e két korszak új szempontú feldolgozása-megjelenítése jutott legtovább – ez feltehetően a tervezett irodalomtörténetben is megjelenik majd –, míg más korszakok esetében feltehetően „hagyományosabb” szempontok uralkodhatnak. Aligha szükséges amiatt aggódnunk, hogy a főfejezetek szerkesztőik világát, előfeltevéseit, irodalomszemléletét is közvetítik. Az irodalomfogalom történetiségének, alakulásának körbejárása például – ami a 18. századi fejezetterv egyik középponti témája – maga is „intervencióss” gesztus, hiszen az irodalom történetietlen, időtlen fogalma ellenében hat. Épp ezért nem találnám aggasztónak azt sem, ha kimaradna valami, és osztom Matuska Ágnes gondolatát, amelyet az egyik műhelybeszélgetés után írott levelében így fogalmazott meg: „nem telefonkönyvet kap az olvasó, hanem egy irányt, és ha nem is talál minden keresett tételhez komplex értelmezést, a példák alapján látni fogja, hogy milyen szempontok mentén, potenciálisan hogyan helyezhető el egy általunk esetleg nem tárgyalt téma is a vázolt kontextusban – és azt is, hogy ez milyen dolgok miatt lehet fontos nemcsak egy szűkebb irodalmi, hanem egy tágabb, társadalmi közegben”. Ha tehát téma lesz a tervezett mű bármely fejezetében az angol regény neme, a diaszpóradráma vagy a gyermekirodalom alakulása, a tartalomjegyzék különösebb

szerkesztőségi deklaráció nélkül önmagában is jelezni fogja, mennyiben különbözik ez az irodalomtörténet bármely jelenleg megírható magyar nyelvű, például a magyar irodalmat tárgyazó átfogó irodalomtörténeti vállalkozástól. A hagyományos kategóriák (korszak, műfaj, mű, szerző) természetesen nem tűnnek el, de nem kizárólagosak, és a többi szemponttal, résztörténettel együtt szervezik az anyagot. Úgy gondolom, összességében a mi irodalomtörténetünknek még az identitáspolitikai szerveződésű fejezeteiben is a jelenlegi angol irodalomtörténetírási vállalkozásokban láthatónál jóval erőteljesebben lesz jelen a poétikai (és a „formalista”) szempont, s ha valóban így lesz, az alighanem kétlakiságunk, kettős identitásunk automatikus következménye.

A tervezett irodalomtörténet sokfélesége számomra elsősorban azt jelenti, hogy a sokféle lehetséges (poétikai, mediális, identitáspolitikai stb. szempontok által megrajzolt) történet párhuzamosan fut a könyvben, de természetesen nem tudjuk elmondani mindegyik történetnek minden elemét. Az viszont, hogy miről beszélünk a kötet bizonyos helyein (egyéb szerkesztői gesztusokkal együtt), érzékeltetni fogja, hogy ezek a történetek lehetőségként mindvégig ott vannak, néha központi helyzetbe kerülnek, néha épp csak a diszkusszió peremén válnak láthatóvá, máskor elmondatlanok maradnak, de mindegyikük a potenciálisan megírható résztörténet státusával bír. Ezeknek a történetlehetőségeknek a hierarchiáját a hazai anglista szakma személyi állománya (objektív lehetőségek) és a mi szerkesztői döntéseink-gesztusaink együttesen fogják meghatározni. Óriási különbség a mi vállalkozásunk és egy magyar irodalomtörténet között, hogy mi – objektív okoknál fogva – nyilvánvalóan nem is tudnánk *mindent* megírni, mindent belevenni, még akkor sem, ha akarnánk, és ha korlátlan terjedelem állna rendelkezésünkre. A mindent megírás az angol és amerikai tudósok dolga: a mienk inkább az, hogy – a magunk korlátozott és mozaikos tudását és „magyar” perspektíváját kiegészítve az angolszász szakirodalom belátásaival – olyan irodalomtörténetet írjunk, amelynek tétje nemcsak az angol irodalom történetéről való, általunk korszerűnek vélt tudás közvetítése, de egyúttal a hazai anglistikai szakma megmutatkozása és a korábban említett szelíd intervenció is.

Gyakorlat: egy fejezetterv részletei

Fontos, hogy a mindenre való nyitottság és a heterogenitás mellett is legyen koncepciója az egyes korszakfejezeteknek, hogy programszerűen, a szerkesztői koncepció részeként kerüljenek elő olyan témák, amelyeknek ismételt megjelenítését a szerkesztők szorgalmazzák mindazokban az alfejezetekben, ahol a téma megjelenítése releváns. E témák kidolgozása, kibomlása, ismétlődő visszatérése teheti valóban történetivé az adott főfejezetet. A könyv egyes konkrét részleteinek rétegzettségét így több tényező folyamatos kölcsönhatása, változó intenzitású, de folyamatos jelenléte szabná meg: ilyen tényező a könyv általános szemléletmódja, a korszakfejezet meghatározó témái (természetesen több főfejezetben is megjelenhetnek ugyanazok a té-

mák), a szerzők saját szempontrendszeréből, nézőpontjából kibontakozó témavariációk, a vállalkozás „magyarságának” folyamatos jelenléte, és természetesen a konkrét tárgyalt korszak és jelenség elbeszélhetőségének jellegzetességei és lehetőségei.

Néhány lehetséges példa az említett rétegzettségre a közelmúlt irodalmával kapcsolatos fejezetből, ennek is a két világháború közötti részből. Ha a tervezett irodalomtörténettel kapcsolatos konszenzuális pontok egyike az az alepfeltevés, hogy az angol irodalom története nem mesélhető el egyetlen narratívára felfűzve, akkor ez még fokozottabban igaz a közelmúlt irodalmának történetére, amely nem is lehet más, mint mozaikos, még műfajokon belül sem – illetve számos olyan alfejezet lehet, amely esetleg több műfajt is érint. A közelmúlt irodalmával kapcsolatban természetesen nem alakulhattak ki olyan uralkodó és egymásra rétegződő narratív mintázatok, mint korábbi korszakokkal kapcsolatban. A kortárs angol prózáról hallgatók számára írt, kanonizáló szándékú tanulmánygyűjtemények például többnyire legalább részben identitáspolitikai alapon szervezik meg az anyagot, vagyis a legújabb korszak megjelenítésének az identitáspolitikai narratívák sok esetben a legelső, magától értetődő keretét adják – ezeknek a narratíváknak értelemszerűen nincs mit felülírniuk. A két háború közötti időszak is hasonló helyzetben van: részben épp azért válhatott a kritikai kultúrakutatás egyik kitüntetett terepévé, mert a hagyományosabb megközelítések nehezen találtak rajta fogást – a korszak (újra)felfedezése elválaszthatatlan a kritikai kultúrakutatás térnyerésétől.

A harmincas évektől napjainkig terjedő időszakot tárgyaló főfejezet fő témái között – a hagyományos irodalomtörténeti szempontok, illetve a kritikai kultúrakutatás szokásos és természetesen nem csak ebben a fejezetben érvényesülő témái mellett – kulcsfontosságú az *angol irodalom globalizálódása*, annak minden vetületével együtt, ennek a hatalmas témának egyik önmagában is hangsúlyos részterülete pedig az angolság/britség kérdése a birodalom felbomlásának és Nagy-Britannia belső „széthullásának” kontextusában. Hasonlóképpen vezértémának tűnik a *modernizmus tovább élése*, szétírása, kanonizálódása, jelenlétének sokrétű módja, vagy például a magyar és angol irodalmi mező közötti alapvető különbségek folyamatos érzékeltetése – ennek része például az úgynevezett *middlebrow* irodalom folyamatos jelenlétére, belső rétegzettségére való reflexió. Szintén fontos téma a háttörténeti folyamatok vizsgálata, az a mód, ahogy a régebbi korok irodalma és az ebben a főfejezetben tárgyalt irodalmi jelenségek is folyamatosan új meg új fénytörésbe kerülnek, újraíródnak, méghozzá nem is egyszer, és ez – jó esetben – afféle palimpszeszt-hatást eredményezhet majd (Shakespeare jelenléte, *Jane Eyre*-átiratok stb.). Ezek mellett természetesen más meghatározó témák is jelen lesznek (köztük olyanok, amelyeknek mi magunk sem feltétlenül leszünk tudatában, csak az olvasók veszik majd észre őket), de fontos, hogy a fejezet életre képzelése során eleve legyenek *történeti jellegű* fő témáink, hogy a szerzőknek ne csak technikai iránymutatást tudjunk adni, hanem érdemibbet is.

Ha a közelmúlt irodalmát bemutató főfejezetben belül közelebről szemléljük a két világháború közötti korszakot, megfigyelhetjük, hogyan működnek – működhetnek – a főfejezet alaptémái, hogyan kombinálódnak másfajta témákkal a konk-

rét anyag megjelenítésében-megkonstruálásában. Ilyen téma a „harmincas évek” irodalomtörténeti pozíciójának megváltozása. Olyan korszakról van szó, amelynek megítélésében, sőt, percepciójában, megkonstruálásában óriási kritikai áttrendeződés történt az utóbbi időben, és feladatunk, hogy ezt a magyar olvasók számára érzékeltessük: a harmincas évek monolit megítélését és az évtizeddel kapcsolatos régebbi, nálunk máig uralkodó kliséket („rózsaszín évtized”, Auden-évtized, a modernista csúcspont után érdektelenebb, konzervatívabb próza stb.) természetesen le kell bontanunk, és ennek a műveletnek a végső forrása nyilvánvalóan az a mód, ahogyan ez a lebontás-szétírás az utóbbi évtizedekben megtörtént az angol irodalomtörténet-írásban, amely a kiemelkedő, kanonikus hegycsúcsok mellett – és nemritkán azok helyett – a társadalmi diszkurzusokba ágyazott, azokkal állandó kölcsönhatásban létező irodalmi beszédmódok működésére, e diszkurzusrendek összefüggéseire helyezi a hangsúlyt, nem egyszerűen a hegycsúcsokat cserélve le új hegycsúcsokra, de a hegycsúcs/lapály logikát mint történetképző logikát is megkérdőjelezve. A regénybeszéd alakulásáról szólva beszélni kell a modernizmus elleni reakcióról (az évtized korábbi felfogásának egyik toposza), illetve arról, hogy ami reakciónak tűnt, az valójában sokkal összetettebb jelenség, többek közt épp azért, mert ma már a modernizmus sem az a monolitikus jelenség, amilyenek korábban tűnt. Vagyis inkább modernizmusok tovább éléséről, megjelenéséről, átírásáról beszélhetünk (elég itt utalni az ekkor induló Beckett, Lowry, Joyce Cary és Lawrence Durrell munkásságára). Evelyn Waugh több műve (*A Handful of Dust* {Egy marék por}, *Brideshead Revisited* {Utolsó látogatás}) vagy Orwell *Coming Up for Air* {Légszomj} című regénye például tökéletesen alkalmas rá, hogy bemutassuk a harmincas évek arculatát sokáig meghatározó nemzedék modernizmushoz való viszonyának bizonyos módozatait. Ez a rész, illetve ennek a témának a kifejtése tehát már a korábbi részekre épülhet, nevezetesen arra a belátásra, hogy a modernizmus eleve sokféle volt, s így az is magától értetődő, hogy a sokféle modernizmus sokféle változatban létezett tovább (nem csak poétikai meghatározottságok mentén). Fontos például próbára tenni a „késő modern” vagy az újabban divatos „intermodernizmus” mint korszak- vagy stíluskategória irodalomtörténeti tartalékait, bemutatni a szűkített regénynyelvek nagy változatosságát, és fontos, hogy a „tipikus” harmincas évekbeli írók (Christopher Isherwood, Evelyn Waugh, Orwell, Huxley, Edward Upward, Rex Warner, Graham Greene) mellett – noha a tervezett irodalomtörténet nem szerzőközpontú – legyen szó azokról az írókról, akiknek a kanonizálása vagy már megtörtént, vagy folyamatban van (például Ivy Compton-Burnett, Elizabeth Bowen, Henry Green, James Hanley, Sylvia Townsend Warner vagy Patrick Hamilton, aki mostanra a harmincas évek Londonának emblematikus írójává vált).

Mármost az, hogy az árnyalásnak, sokszínűsítésnek mely vetületeit tudjuk megmutatni és megvalósítani, egyaránt függ a szerkesztők alapkoncepciójától és a korszakfejezetek főtémáitól, a felkért szerzők előfeltevéseitől és saját kibontandó témáitól, valamint a magyar szempont relevanciájától, és egy-egy fejezet belső elbeszélő szerveződése csak ezeknek a tényezőknek a kölcsönhatásában bontakozik

ki. A harmincas évek homogén évtizeddiszkurzusának szétírása például kétségkívül a főfejezet egyik fontos feladata és témája, a konkrét megvalósítás mikéntje azonban a könyv egészének koncepciója és a főfejezet témáinak játékban tartása mellett a szakma hazai lehetőségeitől is függ. Vagyis szerkesztőségi döntéseinket befolyásolni fogja, ha valamely résztémának vagy szempontnak van olyan hazai szakértője, aki egyrészt tárgyi tudással rendelkezik az adott témáról, másrészt – még ha nem azonosul is vele – érti és nem utasítja el zsigerből irodalomtörténetünk alapkoncepcióját. Hogy kell-e külön alfejezet a két háború közötti munkásirodalomról vagy a harmincas évek jelentős útleírás-irodalmáról, hogy külön alfejezetben érdemes-e tárgyalni a kémtörténet kialakulását (Greene, Maugham, Ambler), a walesi irodalom, a komikus irodalom vagy a gyermekirodalom alakulását a két háború között, az egyelőre kérdés, hiszen ezeknek a témáknak nemigen van magyar kutatója, de ha nem kaphatnak külön alfejezetet, akkor ezeknek a megíratlan történetsegmentumoknak a létezésére, a megírhatóságára a többi fejezetnek és főként a főfejezet szerkesztőinek kell majd előre- és visszautalniuk: mindvégig ott lesz a háttérben a belátás, hogy mindezek a résztörténetek elmondható, releváns, a többi elmondott és elmondatlan történettel állandó kölcsönhatásban álló, korábbi és későbbi elmondott történetsegmentumokkal kapcsolatban álló történetlehetőséget jelentenek. Más témák viszont bizonyosan megírhatók, illetve részletesebb megírásukat esetleg épp a szakma hazai állapota indokolhatja. Ma például a számunkra rendelkezésre álló terjedelemben minden bizonnyal megírható lenne az irodalomtörténet – s benne a harmincas-negyvenes évek irodalmának újraírása – a Powys fivérekről szóló külön alfejezet nélkül, de van magyar kutató (Reichmann Angelika), aki John Cowper Powys regényeinek alapos ismerője, s aki meg tudja úgy írni az alfejezetet, hogy az – mondjuk bevonva David Jonest és esetleg más szerzőket is – a mitologizálás két háború közötti szerepéről és a modernizmus tovább éléséről is szóljon, vagyis a Powysról való tárgyi tudás mellett bekapcsolódjon a tervezett irodalomtörténeti munka által elmondott történetek némelyikébe. Emellett – apró gesztusként a vállalkozás magyar perspektívája felé – utalni lehet Szerb Antalnak a modernista angol regényről kialakított képére, amely Powyst Joyce és mindenki más fölé helyezte.

Egy másik példa. Nemrég jelent meg Séllei Nóra könyve a harmincas évek Woolf-szövegeiről, amelynek szemléletmódja (kulturális emlékezet, a konzervatív poétikai visszarendeződés irodalomtörténeti kliséjének megkérdőjelezése) nagyon is jól illeszkedik az évtized újraértékelésének vegyes, mégis markáns szemléletmódjához, illetve a tervezett irodalomtörténet által elmondott számos kisebb résztörténet közül nem is egyhez. Tehát, mivel van hozzá szerző, és illeszkedik is a főfejezet témáihoz, érdemes volna alfejezetet szentelni a harmincas évek Woolfjának (esetleg Eliottal párba állítva). Aligha kétséges, hogy írni kell a harmincas évek prózájának poétikai újraértéséről (körüljárva a „késő modern” és az „intermodernizmus” korszakfogalmakat), ez az irodalomtörténeti feladat viszont elválaszthatatlan a modernizmus szétírásának nagyobb, az egész korszakfejezetet is meghatározó témájától. Szintén megfontolandó, hogy nyoma legyen a fejezetben annak,

hogy a hazai anglisztikában az antiutópia műfajának és a műfaj két háború közti képviselőinek (Huxley, Rex Warner) több szakértője is van (Pintér Károly, Sarbu Aladár, Farkas Ákos, Czigányik Zsolt). Ez is azok közé a szerkesztői gesztusok közé tartozhat, amelyek révén a vállalkozás valóban az angol irodalom „magyar” története lehet. Ahogy annak révén is – ennél a korszaknál maradván –, hogy Arthur Koestlernek esetleg jelentőségén felül jut terjedelem, hogy szó lesz Eric Ambler *Epitaph for a Spy* című kémregényéről, amelynek főszereplője a magyar Joseph Vadassy, vagy hogy Orwell-lel kapcsolatban nem mellőzhető a magyar Orwell-képre való „korrektív” szándékú reflektálás.

Az egész fejezet egyik főtémája a sok más témával, résztörténettel összekapcsolódó *middlebrow* irodalom, s ezen keresztül az „angol regény” ethosának 20. századi létrejötte és kulturális önpozicionálása (nem feltétlenül a modernista és posztmodern, vagyis regénypoétikai szempontból viszonylag könnyen azonosítható jegyek alapján). E jelenség és téma tárgyalása természetesen nem korlátozódna a két háború közötti időszakra, de sokféle tényezőnek köszönhetően talán épp a modernizmus legaktívabb korszaka (a húszas évek) és az ötvenes évek konzervatív visszarendeződése közötti időszakban vált a *middlebrow* leginkább főcsapásszerűvé, vagyis ennek a résztörténetnek és témának a szempontjából ez a korszak kulcsszerepet kap, noha a neki szentelt alfejezet akár napjainkig, Barbara Pymig, Anita Brooknerig és tovább is terjedhet. Az egész angol irodalmi mező megértése szempontjából fontos, hogy ez a téma megjelenjen; összekapcsolódik vele a *mainstream* kérdése, a műfaj(iság) kérdése (etikettregény, érzékenységregény), konzervativizmus és modernizmus viszonya, a társadalmi nem és a műfaj (*gender* és *genre*) összefonódása. Néhány fontos és újabban kanonizált író megjelenítésének itt lehet a másik kézenfekvő terepe. Vannak köztük abszolút jamesiánus (posztwoolfiánus) (késő-)modernisták, mint James legnagyobb követője, Elizabeth Bowen, illetve L. P. Hartley vagy Rosamond Lehmann, s ekként ez a fejezet – a skóthoz és a többihez hasonlóan – a monolitikus modernizmusfelfogás szétírásának is fontos összetevője: mindegyikben más fénytörésben jelenik meg a modernizmus és annak hatástörténete-alakulása. Ivy Compton-Burnett például ide is illene, hiszen a vele kapcsolatos fogadtatástörténeti viták középpontjában épp a *middlebrow* jelenség áll (az ő számára a neoviktóriánus regényről szóló későbbi fejezet is lehetséges kontextus). Érdemes ebben a kontextusban tárgyalni Elizabeth Taylort, Barbara Pymet (még később Anita Brooknert vagy Rachel Cuskot), de sok más, sokféle regiszterben alkotó író tárgyalható itt: Ronald Firbank, W. Somerset Maugham, Rose Macaulay, Stella Gibbons, L. R. Delderfield, Winifred Holtby, Daphne du Maurier, Sylvia Townsend Warner, Stella Gibbons, Winifred Watson, Elizabeth Whipple, Marghanita Laski, E. H. Young, Jan Struther („Mrs Miniver”), Antonia White, J. B. Priestley, Nancy Mitford, Barbara Comyns, Pamela Hansford Johnson, Mollie Panter-Downes, Elizabeth Hocking, F. M. Mayor, Angela Thirkell, Monica Dickens.

A harmincas évek szét- és újraírásából nem maradhat ki a háború utóhatása sem: a két háború közötti periódus irodalmának jelentős részét új színben láttatja az a tény – s ez a korszak közelmúltbeli újraolvasásának egyik legmarkánsabb írá-

nya –, hogy az háború utáni, poszttraumás irodalomként is olvasható. Az utóbbi évtizedek egyik legmarkánsabb irodalomtörténeti újdonsága, a kánon átalakulásának egyik fontos tényezője épp a (világ)háborús irodalom újrafelfedezése, illetve a háború és a háborús trauma jelenlétének újszerű feldolgozása (csak egyetlen példa: a *Mrs. Dalloway* mint traumaregény). A húszas évek végén meginduló háborús irodalom, a *War Boom* keretében tárgyalhatóak a leginkább kanonizálódott, irodalmi(as) emlékiratok (Graves, Blunden, Sassoon) és kevésbé kanonizáltak is (Vera Brittain, Mary Borden), a húszas-harmincas évek fordulóján született háborús regények (Ford Madox Ford tetralógiája az évtized közepén jelent meg, de Richard Aldington, Christopher Isherwood, R. H. Mottram, Frederic Manning, Helen Zenna Smith, Irene Rathbone és A. G. Macdonell háborús regényei valóban ehhez a pár évhez köthetők), R. C. Sherriff *Journey's End* (Az utazás vége) című drámája, amely Európa több országában sikerdarab volt, vagy David Jones *In Parenthesis* (Zárójelben) című könyve. Az első világháború kollektív emlékezetének irodalmi lecsapódása, illetve megkonstruálása egy évtizedeken átívelő fejezetben is tárgyalható, bemutatva a háború folytatódó jelenlétét az irodalmi emlékezetben, a háborús költészettel kezdve, végighaladva a 20. századon, említve például az *O What a Lovely War* (Milyen kedélyes háború!) című kísérleti színpadi revüt, és kiemelve a kortárs regény első világháborús boomját, amely közepes, de ismert regények mellett (Sebastian Faulks: *Birdsong* [Madárdal]) izgalmas darabokat is hozott létre (Pat Barker *Regeneration* [Újjászületés]-trilógiája, Adam Thorpe *Nineteen Twenty-One* [Ezerkilencszázhuszonegy] című regénye, Robert Edric regényei, stb.), és amely nem választható el az új történelmi regény (historiografikus metafikció) virágzásától. A háborús kollektív trauma és gyász kontextusában jeleníthető meg például az a tény is, hogy a korszak a klasszikus (nemzeti kódoltságú és erőteljesen feminizált) detektívtörténet aranykora, Agatha Christie, Dorothy Sayers és Margery Allingham működésének ideje. A klasszikus krimi tárgyalásának lehetséges módja pontosan jelzi a főfejezet – és talán az egész vállalkozás – elbeszélő stratégiáját: a klasszikus detektívtörténet az irodalomtörténetben sokféle diszkurzus metszéspontján képződik meg: mint a háborús gyászmunka, mint a *middlebrow* regény része, mint a „konzervatív modernizmus” jelenségének példája, és persze mint a detektívtörténet műfaji narratívájának fontos fejezete. A stratégia egyrészt jelzi az angol irodalmi mező másságát, azt, hogy a magas irodalom és a populáris irodalom közötti éles határvonal és az ezáltal létrehozott kétosztatóság helyett itt sokkal inkább irodalmi spektrumban érdemes gondolkozni, másfelől pedig arra szolgál, hogy a populáris irodalomnak ez a szegmentuma nem gettósítva, hanem a többi diszkurzus összjátékában, az irodalmi mező részeként jelenik meg.

Ha az angol irodalom globalizálódása a főfejezet egyik fő témája, akkor ezt bizonyos hangsúlyok kitételével végig érzékeltetni kellene. Ilyen hangsúlyt kaphat például Jean Rhys harmincas évekbeli prózája, amely az újragondolt modernizmusnak immár megkerülhetetlen része, és minimum két jelentős regényt mutat fel: *After Leaving Mr Mackenzie* (Az élet Mr. Mackenzie után) és *Voyage in the Dark* (*A sötétség utasa*). Rhys tehát egyrészt a modernizmus szétírásának egyik kulcsfigu-

rájaként jelenik meg, másrészt pedig a globalizációs történet részeként – a *Voyage in the Dark* például tanulságos módon olvasható párban V. S. Naipaul harminc évvel későbbi *The Mimic Men* (Utánzat-emberek) című regényével. Ebben az összefüggésben érdemes említeni a diaszpórairodalom kezdeteit, G. V. Desani *All about H. Hatterrjét* (Mindent H. Hatterr-ről, 1948), amelyet az első jelentős angol-indiai diaszpóraszöveggként tartanak számon, és a globalizálódás témájának jegyében legalábbis említést érdemel az érem másik – többi – oldala, például a születőfélben lévő angol-indiai irodalom a szubkontinensen, hiszen a globalizálódás éppenséggel azt jelenti, hogy elmosódnak a határok, hogy az angol nyelvű irodalom kategóriája elbizonytalanítja a nemzeti irodalmi kánonok elgondolhatóságát, amelyek pedig épp ekkortájt vannak létrejövőben Angliában (F. R. Leavis deklaráltan kanonizáló igényű munkásságában). Az angol nyelv nemzetközisége nyelv és nemzeti irodalom, nyelv és nemzeti identitás viszonyának újragondolását is elindítja (például skót, walesi, ír, kanadai és ausztrál kontextusban, de az angol irodalom újraképzésének kontextusában is), többek közt arra kényszerítve az irodalmi establishmentek szereplőit, hogy a nyelv helyett esetenként másfajta mozzanatokban találják meg a nemzeti irodalom identitásképző és kánonalkotó tényezőit. Ebből a szempontból is érdekes az ír irodalom „hivatalos” leválásának kérdése, az ausztrál, kanadai, új-zélandi irodalmi függetlenség kialakulása és viszonyuk az anyaország irodalmához. Talán az angol regényethosz (mint más angol nyelvű irodalmaktól független valami) megszilárdulása is összefügghet ezzel a folyamattal, illetve általában a brit birodalmi azonosság ellenében megkonstruálódó angol identitás újra-definiálása is, műnemektől függetlenül (Orwell, J. B. Priestley, a költő John Betjeman stb.).

A skót irodalmi reneszánsz – a skót irodalmi hagyomány és identitás megteremtésének, sokrétű intézményesülésének, belső tagolódásának időszaka a húszas, de főként a harmincas években – szintén olyan narratív elem, amely az összes főtémához kapcsolódik, hiszen az elbeszélésben a skót reneszánsz modernizmus, nemzeti és osztályidentitás izgalmas konstellációiban képződhet meg, a párhuzamos történetek kölcsönhatásainak, a diszkurzív mező változásainak tanulságos eseteit felmutatva. Például: mivel az értelmiség jelentős része nyelvben „elangolosodott”, a nemzeti eszmélés fő társadalmi bázisát a munkásosztály jelentette, ráadásul a nemzeti irodalmi identitás kiépülése itt nem a romantika vagy a realizmus uralkodásával esett egybe, hanem összecsúszott a modernizmussal: a modernizmus, a munkásirodalom és a nemzeti identitás kapcsolódott össze egyedi módon.

A fentiekben egy főfejezet egyik részével, a két háború közötti irodalom (főként próza) elbeszélésével kapcsolatban igyekeztem felvázolni, hogy a tervezett angol irodalomtörténet újszerű és „intervenció” jellege milyen konkrét szerkesztői gesztusokban, narratív stratégiákban ölthet testet, hogy a kötet alapkonceptiója, a főfejezet szerkesztői koncepciója, a szerkesztők által meghatározott főtémák jelenléte miképpen kapcsolódhat össze a hazai anglistika objektív lehetőségeivel, elsősorban a bevonható szerzői kapacitásokkal.

FRIEDRICH JUDIT

Legyen-e szó kortárs irodalomról *Az angol irodalom magyar történetében?* Tibor Fischer és a kulturális emlékezet

Kérdés, hogy mennyire lehet a még bizonytalan értékelésű kortárs műveket belevenni egy irodalomtörténetbe, különösen, ha a nyelvi-kulturális és földrajzi távolság miatt a kortárs angol irodalmat még a sajátunknál is bizonytalanabban értékeljük.

Az ellenérvek világosak: nincs még rálátásunk, nem tudjuk, pár évtized múlva fontos lesz-e, ami most fontosnak látszik, és ez a része fog talán a leghamarabb elavulni irodalomtörténetünknek. Ráadásul nem biztos, hogy egy irodalomtörténetnek feladata körülnézni a kortárs irodalom területén. Másrészt nagy a kísértés, hogy valamennyire mégis beszéljünk a kortársakról, vagy legalább a még aktívan publikáló, de már elismert élő alkotókról, hiszen ez is érdekelheti a művelt olvasót és az irodalomtörténetet forgató diákjainkat.

Van egy elméleti szempont is, amely amellet szól, hogy legalább egy pillantást vessünk a kortárs irodalomra. Ha fontos számunkra, hogy olyan irodalomtörténetet írjunk, amely önreflexív – tehát nem tesz úgy, mintha elérkezett volna a végső igazsághoz, tudja, hogy mikor és hol íródik, érzékeli, hogy Magyarországon írják szerzői, húsz-huszonöt évvel a vasfüggöny szétszakadása, a berlini fal ledöntése, a szovjet mintájú rendszerek szétesése után –, akkor azt sem kell eltitkolnunk, mit tekintünk érdekesnek a kortárs irodalomból, milyen szempontokat fogadunk el vagy választunk tudatosan az értékeléshez, és mit tartunk saját megismerési folyamataink korlátainak.

Ha úgy döntünk, lesz kortárs irodalmi fejezet, el kell döntenünk, mit tekintünk kortárs angol irodalomnak: mennyire menjünk vissza az időben, milyen alapon válogassunk a kortárs szerzők közül, kik azok, akiket feltétlenül meg akarunk említeni. Salman Rushdie mindenképpen meg kell jelenjen, de szerepeljen-e Julian Barnes? Jeanette Winterson? Ian McEwan? Vagy a még újabb generációból Amy Sackville? Segítségképpen, viszonyítási alapul kiválaszthatjuk a kanonizációs jelenségek egyik-másik formáját, például az irodalmi díjazottak, köztük a Booker-díjasok listáját, de akkor az irodalmi díjak fogalmát és a Booker-díjat is elemezni kell, a történetét, a mechanizmust, a merítését, a médiajelenséget.

Fókuszálhatunk másrésztől egy-egy számunkra jelentőséggel bíró alkotóra, például Tibor Fischerre, és megpróbálhatunk pályaképet rajzolni róla eddig megjelent könyvei alapján, elfogadva, hogy az irodalomtörténet megjelenése pillanatában

ezek a részek lesznek a mű legtámadhatóbb pontjai. Ugyanakkor ebben az esetben is felmerül, nem kellene-e valamilyen kontextusban tárgyalni a szerzőt. Lehetnek egyértelmű vagy kedvenc kategóriák a kortárs irodalom értelmezésében, amelyek már összekapcsolódtak vagy most termékenyen összekapcsolhatók egy-egy szerzővel, mint Salman Rushdie és a mágikus realizmus, vagy Tibor Fischer és a kulturális emlékezet. A továbbiakban ez utóbbi példát kidolgozva próbálom bemutatni, hogyan alakulna egy bejegyzés a kortárs irodalom alfejezetben.

Tibor Fischer Az angol irodalom magyar történetében

Tibor Fischer, aki magyar emigráns (akkori szóhasználatnál disszidens) szülők már Angliában született gyermeke, az 1956-os forradalom és az azt megelőző időszak komikus regényformában való ábrázolásával alapozta meg angol regényírói karrierjét és írta be magát a magyar olvasók tudatába. Első regénye, *A béka segge alatt* (1994) angolul 1992-ben jelent meg *Under the Frog* címmel, nem sokkal a rendszerváltozás után, amikor viszonylag nagy érdeklődés övezte a Szovjetunió összeomlása után ismét önállósuló közép- és kelet-európai országokat. A cím angolul magyarozatra szorul: a szövegből derül csak ki, hogy egy magyar szófordulatra utal szelídebb változatban (az angol cím szó szerinti fordítása: „a béka alatt” lenne), amit persze a magyar fordítás visszaállított az eredeti formára. A regényt olyan nagyra értékelték az Egyesült Királyságban, hogy Fischer elnyerte a Betty Trask Award nevű irodalmi díjat, amelyet harmincöt év alatti elsőkönyves szerzők kaphatnak. A könyv bekerült a Booker-díjra jelölt legjobb hat regény közé is, ahol korábban nem szerepelt elsőkönyves szerző.

A kedvező kritikai fogadtatást elősegítette, hogy az 1980-as években nagyszemű írók tollából számos olyan mű jelent meg, amelyeket a historiográfiai metafikció szakkifejezéssel lehet legjobban jellemezni. Olyan művek ezek, amelyek a posztmodern önreflexív regény keretein belül egy jól körülhatárolható történelmi témát választottak és a történelmi folyamatokra, sőt, magára a történetírára is reflektáltak, ugyanakkor bemutattak egy többé-kevésbé ismeretlen kultúrát is az angol nyelvű olvasóközönségnek. Ilyen mű volt Salman Rushdie *Az éjjel gyermekei* (1987) című regénye, amely 1980-ban jelent meg, és a korábbi brit gyarmati sorsból függetlenné váló, majd többfelé szakadó India 1947 utáni történelmét írta meg a mágikus realizmus eszközeivel.

Rushdie a posztkoloniális idők írója: indiai születésű, de iskolázottsága angol. Olyan átütő erővel ír angol nyelven, hogy nemcsak a végtelenül fájdalmas történelmi helyzeteket ismerjük meg, de megérezzük a régebbi és a modern India színeit, ízeit is, és személyes ismeretségre kerülünk a történetet mesélő Szelímmel és az őt hallgató Padmával, vagyis bevonódunk az előtérbe állított narratív szituációba. Rushdie aztán többször is megismételte ezt a mutatványát: úgy siratta el Kaszírt a *Sálimár bobóiban* (2007), hogy semmit sem veszített írói virtuozitásából, és a tragikus helyzet ábrázolása az olvasóban a harag és a fájdalom mellett mégsem

az öngyilkosság vágyát keltette fel, hanem az élet káprázatos, kegyetlen sokszínűsége és az írás minősége iránti tiszteletet.

Tibor Fischer regényét Rushdie az ígéretes tehetségnek kijáró örömmel üdvözölte, ahogy *A béka segge alatt* 2002-es angol nyelvű Vintage kiadásának hátlapján olvasható. Ez a regény is tekinthető historiográfiai metafikciónak: Fischer anekdotafűzér formájában vezeti a történelmi szálat az első 1955-ös pillanattól vissza 1944-be és onnan kronologikusan 1956-ig; a történelmi időket szubverzív módon, a változás veszteseinek oldaláról, a komikum eszközeivel ábrázolja; és az angol nyelv, illetve a történet szerelmi szála, a lengyel Jadwiga alakja és a mű befejezése egyaránt eltávolít a közvetlen magyar történelmi háttértől.

Kulturális emlékezet – narratív és nem narratív változatok

A béka segge alatt anekdotái jól mutatják, miért volt fontos a kulturális emlékezet fogalmának megalkotása, és miért vált olyan termékennyé a kulturális emlékezet mint szempont és elméleti keret a nemzetek és más közös kultúrával bíró csoportok identitásának vizsgálatában. A kulturális emlékezet Jan Assmann meghatározásában olyan, szövegben és generációk közötti párbeszédben hagyományozott emlékezés, amelyben a múlt átadásának módja a legfontosabb, ahol arra figyelünk, mit és hogyan ad át egyik generáció a másiknak, és hogyan határozza meg ezáltal a múlt a jelent (ASSMANN 2006, ix–x). A kulturális emlékezet azért nagyon fontos, mert a hivatalos történetírással szemben a mindennapi élet és a közönséges emberek emlékei alapján próbálja megtudni, mi történt. Ez különösen olyan esetekben lényeges, amikor a hivatalos történetírás szempontjai és szereplői gyakran változnak, és az éppen hatalmon lévő történetírók igyekeznek eltüntetni a korábbi történetírás dokumentumait. Így egyre nehezebben hozzáférhető a jelen számára, valójában mi is történt a múltban, és megnő a szemtanúk visszaemlékezéseinek a jelentősége, akkor is, ha tudjuk, hogy a szemtanúk sem egyformán emlékeznek az eseményekre. Tibor Fischer úgy jár el, ahogy a kulturálisemlékezet-kutatás: a hivatalos történetírás helyett a család és a család barátai által mesélt történetek alapján rajzolja meg a kor figuráit és eseményeit. Amit ehhez még hozzátesz, az a magát és a helyzetet semmiképpen komolyan nem vevő, a helyzet szereplőjeként is kívülálló antihős látásmódjának komikuma, ahol a Rejtő Jenő-féle szóvicc és helyzetkomikum meg a magyar akasztófahumor találkozik az angol „understatement”, vagyis a lefelé túlzás művészetével és az angol nyelv és az angol humor virtuóz használatával.

Tibor Fischer nemcsak olyan regényt írt, amely világosan felismerhetően a múlt megőrzésére fókuszál. *A Gógyigaleri* témája a filozófia, az *Agyafúrt agyag* a művészettörténettel játszik, a magyarul mind ez ideig még meg nem jelent *Voyage to the End of the Room* (magyarul Utazás a szoba végébe lenne a címe) abszurd útirajz, a *Megváltás Miamiában* a hitről és a vallásról szól, ugyanakkor mindegyik visszanyúl a középpontba állított jelenség gyökereihez és történetéhez, akkor is, ha fekete hu-

morban pácolva, a komolykodást a végletekig kerülve jeleníti meg témáját, és nagyon vonakodik attól, hogy hagyományos módon bármilyen történetet elejétől a végéig elmeséljen.

Ez a sztorizásba rejtett vonakodás, amely kerüli a nagyívű történelemmesélést, szintén ismerős a kulturális emlékezet kutatói számára. Ha a traumaelmélet felől közelítünk, azt mondhatjuk, addig kell ismételni a történetfoszlányokat, amíg sikerül úgy elmondani őket, hogy az értelmezhetővé válik az egyén számára, és feloldást adhat. A traumaelmélet a kulturálisemlékezet-kutatás egyik igen fontos irányzata, és azt tanítja, hogy a hibák beismerése és a múlt feldolgozása lehet a legtermékenyebb út a válságokból való kilábalásra, akár az egyén személyes szintjét tekintjük, akár a csoportok vagy az egész európai kultúra szintjét vizsgáljuk. Ebbe a vonalba tartozik, hogy akkor is beszélni kell a traumatikus eseményekről, ha nem tudunk róluk beszélni. Ebből a szempontból válik például értelmezhetővé Fischer második regénye, *A Gógyigaleri* (1996), amely angolul 1994-ben jelent meg. Ebben a regényben egy Copporshow (az angol eredetiben Coffin) nevű cambridge-i filozófus az antihős, aki azt hiszi, hamarosan elviszi a mája, de ami még hátravan az idejéből, azt legalább Franciaországban fogja tölteni, ahol süt a nap és jó a konyha. A helyzet úgy alakul, hogy ott bankrablóként tengeti napjait, miközben rengeteg z-vel kezdődő, mindenki számára ismeretlen szót használ. A történet nem megy sehonnan sehová, bár ezen a regényen szoktak a legtöbbet nevetni Fischer olvasói. Tekinthejtük ezt az utazás közbeni toporgást, regény közbeni történet nem mondást frusztráló posztmodern írói gyakorlatnak, de megpróbálhatjuk megkeresni a jelenség traumatikus magját is. A könyv vége felé megjelenik az *Amiről nem akarok írni* című fejezet, ahol azonban nem találunk semmi különösét, sőt, a *Hol siklott félre az életem?* címűben sem. Aztán néhány oldallal később, az *Ahol az életem félresiklott 1000.1* fejezetben mégis nekifog az elbeszélő, és végül a *Megírom, amiről nem akarok írni* fejezetben megtudjuk, hogy volt egyszer egy Zoe nevű szerelme: „Ha majd felpattintják a szívemet, Zoe tökéletes miniatűr képmását fogják megtalálni benne” (FISCHER 1996, 375). De erről több szó nem esik.

A személyes múlt ilyenfajta traumaalapú elfedése-felfedése gyakran megjelenik a kortárs posztmodern angol szerzők közül Julian Barnes regényeiben, az angolul 1984-ben kiadott *Flaubert papagájától* (1989) egészen a *Felfelé folyik, hátrafelé lejt* (2013) című regényig, amelyért 2011-ben Barnes megkapta az akkor már Man Booker-díjnak nevezett nagy elismerést. Barnes általában az igazság megismerhetetlenségét jeleníti meg így, de hősei önismeretének hiányára is utal. Ezek a párhuzamok tovább erősítik Fischer angol irodalmi beágyazottságát.

A kulturális emlékezet egyik vonala kétségtelenül a narratív emlékezet, amikor történetmeséléssel próbálja feldolgozni egy csoport vagy egy egész kultúra a saját emlékeit, amikor akár többszöri nekifutással eljut odáig, hogy el tudja mondani traumatikus, de legalábbis meghatározó történeti vagy életeseményeit. Van azonban a kulturális emlékezetnek más aspektusa is, amely éppolyan jól dokumentálhatja egy kulturális identitás kialakulását vagy jellemezheti az identitás megtartásának módozatait. Ilyen a tárgyi emlékek vagy fényképes dokumentáció gyűjtése.

Tibor Fischer harmadik regénye, az *Agyafúrt agyag* (2005), amely *The Collector Collector* címmel jelent meg angolul 1997-ben, a tárgyi emlékezet tárgyiasulása. Főhőse és narrátora egy emlékezésre képes tárgy, egy görög váza, amely nemcsak saját emlékeit őrzi, hanem belelát annak a múltjába is, aki őt kézbe veszi. Ez a váza bármikor átalakul, összetört állapotból újjáterem, és szerteágazó történelmi tudás birtokában katalogizál mindent, ami látóterébe kerül, gyűjtői gazdagságától a körülötte lévő emberszemélyek orrformájáig. Egyszerű perspektívaváltásnál többről van itt szó: nem csak arról, hogy a gyűjtemények fontos darabja szempontjából látjuk a gyűjtés folyamatát és a gyűjtők és szakértők figuráit, nem csak arról van szó, hogy a tárgy katalogizálja az embert, hogy a tárgyi emlék kutat az őt kezében tartó ember emlékezetében. Ami itt különösen érdekes, az az, hogy a regény megpróbál megszabadulni az identitás problémáitól, mert ezúttal nincs narratív főhős, aki a sikertelenségről beszélne nekünk. Persze mégis van, de nagy felszabadító ereje van annak, hogy nem a szokásos lúzergyánus emberi mesélő az, hanem egy elpusztíthatatlan, többezer éves, csúcsragadozó tárgy. A váza nem emelkedik felül az emberi gyarlóságokon, sőt, lecsap ellenségeire. Összetett karakter, akit fel lehet bosszantani: azt az egyet nem tudja elviselni, ha másolják, ha kétségbevonják, hogy ő az eredeti. Posztmodern regényben ezzel mégis eleve vesztesre ítéltett: a posztmodern annyira kikezdte az eredetiség fogalmát, hogy semmilyen narrátor, még egy autentikus görög váza sem lehet minden kétséget kizáróan eredeti.

Historiografikus metafikció: az angol posztmodern regény mint más nemzetek kulturális emlékezete

Ahogy *A béka segge alatt* című regény és Salman Rushdie művei kapcsán már szó volt róla, az angol regény érdekes új funkciója, hogy más népek, nemzetek kulturális emlékezetét is őrzi. Kétélű megoldás ez. Egyrészt az egész világ számára hozzáférhetővé válik az, ami angol nyelven, sőt angol nyelvterületen jelenik meg. Másrészt az angol nyelv és kultúra hegemoniáját, a kulturális imperializmus jelenségét láthatjuk abban a gesztusban, hogy elsősorban angolul legyen olvasható számos másik nép és kultúra története. Biztos-e, hogy a világnak tudnia kell, mi történt 1956-ban Magyarországon? Óvatosan azt mondhatjuk, a világ majd eldönti, tudnia kell-e róla – de ha regényben is megjelenik ez a sokféle múlt, több esélye van rá, hogy megismerhető legyen, mint ha csak történelmi szakmunkákban lehetne róla tájékozódni. Ami ugyanakkor szintén nagyon érdekes, az az, hogy mi is másképp látjuk saját nemzeti múltunkat, ha angolul olvasunk róla, ha az angol szövegben felismerjük a magyar szavakat, szokásos kontextusukból kiragadva. Sőt, egész másképp fogjuk olvasni Salman Rushdie regényeiben az indiai kultúrára utaló szavakat, vagy Keri Hulme *The Bone People* (Csontemberek, 1983) című, magyarra még le sem fordított új-zélandi regényében a maori mondatokat, ha egyszer már megismertük, milyen az angol nyelv, egy angol regény kicsit mindenképpen torzító tükrében látni saját kultúránkat és történelmünket.

Az is előfordulhat másrésztől, hogy éppen az angol nyelv az, ami a szerző reményei szerint pontosan fogja visszaadni az elbeszélendő múltat. Panos Karnezis egyenesen azért választotta az angol nyelvet történelmi regénye megírására, mert úgy érezte, csak angolul tudja tényszerűen elmondani nemzeti történelme traumatikus eseményét. Karnezis, aki a Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválon az Európai Elsőkönyvesek Fesztiváljának vendége volt Nagy-Britannia képviselőjeként a *The Maze* (Útvesztő, 2004) című könyve megjelenése alkalmából, azt mondta, az 1922-ben Anatóliában játszódó regényt nem tudta volna megírni görögül, saját anyanyelvén. A történet, amely a görög–török konfliktusról szól, görögül, de törökül is csak úgy írható le, hogy a szavak már eleve sugallják, a konfliktus melyik oldalán áll a beszélő. A nyelv már önmagában meghatározza, kinek van igaza – bármiféle objektivitás csak egy harmadik nyelven látszott a szerző számára megvalósíthatónak.

Mást is jelenthet azonban, ha az ember legfontosabb emlékeit más nyelvre bízza. Van olyan szerző is, akinek ugyan anyanyelve az angol, tehát azonnal szólhatna a teljes angol nyelvű olvasóközönséghez, mégsem mindent ír angolul. Christopher Whyte verseit skót gael nyelven publikálja, amihez pedig külön meg kellett tanulnia ezt a nyelvet, hogy aztán nagyon kevés olvasó számára olvasható módon írhasson. Karnezis taktikájával szemben Christopher Whyte mintha egyenesen titkosírással írva palackba akarná zárni vagy el akarná ásni mindazt, ami legszemélyesebb emléke. Ugyanakkor regényeit angol nyelven adja ki, pedig ezek a regények sem problémátlan identitásokat jelenítenek meg, akár a glasgow-i katolikus világ mágikus-komikus képére gondolunk az 1995-ös *Euphemia MacFarrigle and the Laughing Virgin* (Euphemia MacFarrigle avagy a nevető Szűz Mária) című regényben, akár az 1998-ban megjelent *The Gay Decameronra* (A meleg dekameron).

Van olyan eset is, amikor, Fischerhez hasonlatos módon, nevében világosan más kultúrából származik a szerző, de iskolázottsága, nyelve szempontjából nagyon is angol. Ilyen Kazuo Ishiguro, aki szüleivel Japánból érkezett, iskolába már Angliában járt, és angol író lett, bár első két regényének témája még japán volt. Következő nagy sikert aratott regénye, *A főkomornyik szabadsága: a napok romjai* (1992), amelyből 1993-ban film is készült, már az angol történelmi múltat veti egybe főszereplője személyes múltjával, sokan mégis felismerni vélik a japán kultúra hatását az angol főkomornyik ábrázolásában.

Híd a két kultúra között

Számunkra *Az angol irodalom magyar történetében* Tibor Fischer azért érdekes, mert hidat képez a magyar és angol olvasók között: két kultúrához tartozik egyszerre. Fischer *A béka segge alatt* című regénnyel a magyar irodalom részévé is vált. Felfigyeltünk rá, 1996-ban Bart István fordításában kiadta az Európa Könyvkiadó, majd 2005-ben átvette a Magyar Könyvklub, és Fischer legtöbb könyve azóta is

megjelent magyarul. Kötetnyi hallgatói dolgozat bizonyítja, hogy érzékeny pontjain szólítja meg a két kultúrában szocializálódó angol szakos egyetemistákat is. Szegedy-Maszák Mihály hosszú tanulmányt szentelt munkásságának a 2007-ben kiadott, *A magyar irodalom történetei* című monumentális, sokszerzős magyar irodalomtörténetben. Ez a tanulmány a *Villanyspenő*ban is hozzáférhető, egyetlen kattintásnyira van bárkitől.

Egyebekben azonban Tibor Fischer angol szerző. A többi regényében csak az vesz észre egy-egy magyar utalást, aki maga is magyar – különben megoszlik a figyelem a rengeteg egyéb utalás között. Sikeres első regénye maga is ugyanúgy az angol irodalom részét képezi, mint Salman Rushdie vagy Vidiadhar Surajprasad Naipaul, akik olyan módon bánnak az angol nyelvvel, hogy minden pillanatban világos, ismerik az egész angol irodalomtörténetet és bármikor kibontható utalásaikból műveltségük szerkezete, de ezt a nyelvi virtuozitást olyan történetek megírására használják, amelyeket egy angliai születésű, angol családban nevelkedett szerző talán nem vagy nem így írna meg. A kétkultúrájú szerzők sokszor éppen a két kultúra találkozási pontjaiban látják meg a téma lehetőségét.

A híd közvetít és összeköt, de meg is erősíti a két part közötti távolságot. A hídon áthaladva közelebb kerülünk a másik kultúrához, ugyanakkor saját kultúránktól valamennyire eltávolodva más perspektívából látunk rá önmagunkra, saját történelmünkre. Ez az egyik legfontosabb szolgálat, amelyet egy más nyelv és kultúra irodalmának megismerése tehet: mélységet ad látásunknak, kontrasztot, ellenpontot, összehasonlítási alapot nyújt, megmutatja, hogy minden műnek van irodalmi és kulturális közege, minden szerzőnek van valamilyen családi, nyelvi, iskolázottságbeli háttere, minden véleménynek van előzménye, minden gondolatnak van kerete és minden narratívának van nézőpontja. Azzal, hogy megmutat nekünk egy másik kultúrát, abban is segít, hogy ráismerjünk saját magunkra.

Bibliográfia

- ASSMANN, Jan (2000), *Religion und kulturelles Gedächtnis*, München, C. H. Beck oHG.
- ASSMANN, Jan (2006), *Religion and Cultural Memory. Ten Studies*, trad. Rodney LIVINGSTONE, Stanford, Stanford University Press (Cultural Memory in the Present).
- BARNES, Julian (1984), *Flaubert's Parrot*, London, Jonathan Cape.
- BARNES, Julian (1989), *Flaubert papagája*, ford. CZINE Erzsébet, Budapest, Magvető.
- BARNES, Julian (2011), *The Sense of an Ending*, London, Jonathan Cape.
- BARNES, Julian (2013), *Felfelé folyik, hátrafelé lejt*, ford. KARÁTH Tamás, Budapest, Partvonal.
- FISCHER, Tibor (1992), *Under the Frog*, Edinburgh, Polygon; (2002), London, Vintage.
- FISCHER, Tibor (1994a), *A béka segge alatt*, ford. BART István, Budapest, Európa.

- FISCHER, Tibor (1994b), *The Thought Gang*, Edinburgh, Polygon.
- FISCHER, Tibor (1996), *A Gógyigaleri*, ford. SZÉKY János, Budapest, Helikon.
- FISCHER, Tibor (1997), *The Collector Collector*, London, Secker & Warburg.
- FISCHER, Tibor (2000a), *Don't Read This Book If You're Stupid*, London, Secker & Warburg.
- FISCHER, Tibor (2000b), *I Like Being Killed*, New York, Metropolitan Books/Henry Holt & Company.
- FISCHER, Tibor (2003), *Voyage to the End of the Room*, London, Chatto & Windus.
- FISCHER, Tibor (2005a), *Agyafúrt agyag*, ford. BOZAI Ágota, Budapest, Magyar Könyvklub.
- FISCHER, Tibor (2005b), *A Gógyigaleri*, ford. SZÉKY János, Budapest, Magyar Könyvklub.
- FISCHER, Tibor (2005c), *Aki hülye, ne olvassa!*, ford. LÓRÁND Zsófia, HAMVAI Kornél, előszó BÉKÉS Pál, sorozatszerk. ZILAHY Péter, Budapest, Gondolat (Világirodalmi Sorozat).
- FISCHER, Tibor (2008), *Good to be God*, Richmond, Alma Books.
- FISCHER, Tibor (2011a), *Megváltás Miamiában*, ford. VAJDA Tünde, Budapest, Helikon.
- FISCHER, Tibor (2011b), *Crushed Mexican Spiders: And Possibly Forty Ships*, London, Unbound.
- HULME, Keri (1983), *The Bone People* [Csontemberek], New Zealand, Spiral/Hodder & Stoughton.
- ISHIGURO, Kazuo (1982), *A Pale View of Hills* [A dombok halvány képe], London, Faber and Faber.
- ISHIGURO, Kazuo (1986), *An Artist of the Floating World* [A sodródó világ művésze], London, Faber and Faber.
- ISHIGURO, Kazuo (1989), *The Remains of the Day*, London, Faber and Faber.
- ISHIGURO, Kazuo (1992), *A főkomornyik szabadsága. A napok romjai*, ford. KADA Júlia, Budapest, Európa (Modern Könyvtár).
- KARNEZIS, Panos (2004), *The Maze* [Útvesztő], London, Jonathan Cape.
- RUSHDIE, Salman (1980), *Midnight's Children*, London, Jonathan Cape.
- RUSHDIE, Salman (1987), *Az éjfél gyermekei*, ford. FALVAY Mihály, Budapest, Európa.
- RUSHDIE, Salman (2005), *Shalimar the Clown*, London, Jonathan Cape.
- RUSHDIE, Salman (2007), *Sálímár bobóc*, ford. GRESKOVITS Endre, Budapest, Ulpius-ház.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2007), *A magyarság (nyelven túli) emléke. 1992: Megjelenik Tibor Fischer regénye az 1956-os forradalomról*, <http://villanyspenot.hu/?p=szoveg&n=12410>, illetve in SZEGEDY-MASZÁK Mihály–VERES András (szerk.), *A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig*, Budapest, Gondolat, 831–837.
- WHYTE, Christopher (1995), *Euphemia MacFarrigle and the Laughing Virgin* [Euphemia MacFarrigle avagy a nevető Szűz Mária], London, Gollancz.
- WHYTE, Christopher (1998), *The Gay Decameron* [A meleg dekameron], London, Gollancz.

Kultúrák találkozása Nyikolaj Gumiljov *Mérgezett tunika* című drámájában

Nyikolaj Gumiljov elsősorban mint költő, valamint a Költők Céhe – amelyből az akmeista költészeti irányzat kisarjadt – alapítójaként ismert a magyar olvasó számára. Drámaíróként kevésbé ismert, dramatikusan műveinek száma meglehetősen szerény, mindössze hat: *Don Juan Egyiptomban* (*Дон-Жуан в Египте*, 1912), *Játék* (*Игра*, 1912), *Akteon* (*Актеон*, 1913), *Gondla* (*Гондла*, 1916), *Allab gyermeke* (*Дитя Аллаха*, 1916), *Mérgezett tunika* (*Отравленная туника*, 1917–1918). Közülük valójában csak a *Mérgezett tunika* tekinthető klasszikus értelemben vett drámának. Fennmaradtak ezenkívül 1918–1921 között keletkezett részletek megkezdett vagy eltervezett, de be nem fejezett dramatikusan műveiből is: *Hárun ar-Rasíd* (*Гарун аль-Рашид*), *Az átváltozások fája* (*Дерево превращениуи*), *Buddha élete* (*Жизнь Будды*), *Zöld tulipán* (*Зеленый тюльпан*), *Orrszarvúvadászat* (*Охота на носорога*) stb. A *Don Juan Egyiptomban*, az *Akteon* és a *Játék* egyfelvonásos darab, utóbbi pedig voltaképpen csak egyetlen jelenetből álló színpadi mű. A *Gondla* című művet maga Gumiljov „dramatikusan költeményként” aposztrofálta, az *Allab gyermeke* pedig az alcím tanúsága szerint „arab mese három jelenetben”. Keleti tematikája okán tanulmányomban a *Mérgezett tunika* című dráma értelmezésére teszek kísérletet, és eközben arra törekszem, hogy felidézzem és megrajzoljam azt a kultúrtörténeti hátteret, amelyben Nyikolaj Gumiljov műve keletkezett.

A *Mérgezett tunika* Gumiljov drámaírói művészetének utolsó, egyben legkiválóbb darabja. A mű sorsa meglehetősen kalandosan alakult. A keletkezésének körülményeiről, lehetséges forrásairól szóló mindmáig legátfogóbb, legrészletesebb tanulmány, mely egyben a tragédia történelmi hátterét is megvilágítja, Gleb Sztruve tollából született. A szerző részletesen bemutatja a dráma keletkezéstörténetét az elgondolás pillanatától, melyet Gumiljov párizsi útjának időszakára, 1917 őszére tesz, egészen a befejezéséig, amely feltehetően 1918 vége. A dráma, Gumiljov több más művével egyetemben, sajnos nem került bemutatásra a szerző életében, és a költő halálának tizedik évfordulójáig létezéséről, tartalmáról is csak hallomásból tudtak. A teljes szöveg nyomtatásban először 1952-ben jelent meg, ugyancsak Gleb Sztruve professzor közreműködésének köszönhetően, New Yorkban (СТРУВЕ 1991).

Szergej Singyin orosz kutató *Részletek Mandelstam és Gumiljov költői párbeszédéből: a Hagia Szophia alakjának recepciójához az „Ezüstkor” kultúrájában* című tanulmányá-

ban (ШИНДИН 2004, 195)¹ a dráma keletkezésének körülményei közt említi, hogy Gumiljov eredetileg egy baletthez írt librettónak szánta művét, melyet Natalia Goncsarova színpadi díszlettervei alapján vittek volna színre. Szergej Singyin úgy véli, hogy a bizánci téma kiválasztásában szerepet játszhattak Natalia Goncsarova 1906–1913 között készített, az orosz népi grafika, a lubok-képek stílusának hatását tükröző evangéliumi témákra festett képei, valamint az első világháború kitörésének évében készített grafikai darabjai, *A háború misztikus alakjai* (*Мистические образы войны*) című ciklusa, és legfőképpen Goncsarova párizsi korszakában, 1914–1918 között készített számos jelmezterve, melyeket Szergej Gyagilev társulatának a *Liturgia* című balettjéhez készített, amelynek a színpadi bemutatója végül nem valósult meg.²

Mihail Larionov visszaemlékezéseiből ismeretes, hogy Nyikolaj Gumiljov párizsi tartózkodása alatt szeretett volna kapcsolatba lépni az orosz balett-társulattal, Mihail Larionov és Natalia Goncsarova közbenjárására be is mutatták Szergej Gyagilevnek, aki egy librettót rendelt Gumiljovtól, ő pedig egy bizánci életnek szentelt darabra, a *Theodóra* című műre tett javaslatot. A darab végül részben anyagi okok, részben egyéb körülmények miatt nem készült el (ЛАРИОНОВ 1991, 103–104). Mindennek ellenére Gumiljov életrajzának ez a mozzanata is tanúsítja, hogy költői képzeletvilágában a bizánci téma kezdettől fogva kitüntetett szerepet játszott.

Nyikolaj Gumiljov drámáinak egyik jeles oroszországi kutatója, Vszevolod Szecskarjov *Gumiljov, a drámaíró* (СЕЧКАРЕВ 1991, III–XXXVII) című cikkében kiemeli, hogy bár a Gumiljov-drámák formájukat tekintve különböznek egymástól, mégis egy központi kérdésfelvetés köti össze őket, melyet a szerző minden művében körüljár. Vszevolod Szecskarjov úgy véli, hogy Gumiljov felfogásában az ember legvégső célja a bölcsesség elérése, ami a szépség és az erő megismerésén és ezek egyensúlyának megteremtésén alapul, ami egyúttal kizár minden rosszat. Gumiljov ugyanakkor tisztában van azzal, hogy a bölcsesség elérése olyan ideális állapot, ami felettébb keveseknek adatik meg. Háfiz, az *Allah gyermeke* című mesedráma idealizált költője, illetve bölcse elérte ugyan ezt az állapotot, de csupán egy

¹ Szergej Gennagyjevics Singyin a Humán Tudományok Orosz Állami Egyetemének professzora, a Mandelstam költészetét Kutató Társaság egyik alapítója. Szergej Singyin már egy korábbi tanulmányában is hoz példákat Nyikolaj Gumiljov és Oszip Mandelstam költői dialógusának bemutatására (ШИНДИН 1992). Ez utóbbi hivatkozott tanulmányában többek között az Oszip Mandelstam által fordított, Max Barthel *Megbódítjuk a világot!* (*Завоеем мир!* 1925) című verseskötetében szereplő *Az ismeretlen katonának* (*Неизвестному солдату*) című vers kapcsán kimutatja, hogy az számtalan burkolt „gumiljovi” réteget rejt magában.

² Goncsarova a lubok stílusában, keresztény témákra festett képeinek címei: *Keresztre feszítés* (1906), *Gábrriel arkangyal* (1909–1910), *Menekülés Egyiptomból* (1909–1910), *Szentbáromság* (1909–1910), *Az Istenanya a gyermek Jézussal* (1910), *Krisztus születése* (1910), *Evangélisták* (1910), *Az Istenanya és a gyermek Jézus* (1911), *Kalendárium* (1913).

mesei világ keretei közt – maga Gumiljov is „mesedráma” műfaji megjelöléssel látta el ezt a művét. A *Mérgezett tunika* központi alakja is költő, de egyben bátor harcos is. Imrul Kajsz ugyan egyesíti magában a költészet szépségét és a hősiességet, ám az ő esetében ez a két princípium nem kerül egyensúlyba, mivel Imrur elragadja a szenvedélye, mely egyben a halálát is okozza. Hasonlóképpen a *Mérgezett tunika* másik központi szereplője, a trabzoni cár, bár erős és becsületes férfiú, hiányzik belőle az isteni szépség szikrája, s így ő sem érheti el ezt az ideális állapotot.

Michael Basker, Nyikolaj Gumiljov egyik legjelesebb monográfusa, a drámaköltő korai, 1913-ban íródott *Akteon* című drámája kapcsán megállapítja, hogy eszmei alapjául a halandó embernek az istenekkel való vetélkedése szolgál. Gumiljov ez esetben is egyik kedvelt témáját, az alkotói tehetséggel megáldott kiemelkedő személyiség problémáját dolgozta fel. Akteon költő, egyben álmodozó, aki magasabb szinten áll, mint az őt körülvevő egyszerű halandók, de éppen ennek tudatában még magasabbra tör, istenné szeretne válni, de természetyszerűleg elbukik (БАКЕР 2000, 115).³ Imr, a *Mérgezett tunika* költő szereplője szintén tudatában van költői tehetségének, valamint szavai mágikus erejének, amely nemegyszer hozott már sikert a számára, ugyanakkor tisztában van azzal is, hogy ő csak egy földi halandó, s ezért nem tör isteni szerepre.

Nyikolaj Gumiljov a *Mérgezett tunika* című drámájában a 6. századi Bizánci Birodalomba kalauzolja az olvasót.⁴ Mielőtt a dráma elemzéséhez kezdenénk, rövid áttekintést kívánunk nyújtani arról, miért támadhatott fel a 20. század elejének orosz kulturális tudatában különös elevenséggel a bizánci hagyományok iránti

³ E helyütt meg kell említenünk, hogy ugyanez a tragikus végkifejlettel záruló vetélkedés – a földi halandók és isteni lények közt – alkotja Gumiljov tanítómestere, Innokentyij Annjenszkij *Thamyris Kytbarodos* című drámájának központi kérdésfelvetését is.

⁴ Gleb Sztruve a történeti források és Gumiljov *Mérgezett tunika* című drámájában szereplő utalások, valamint a történelmi események egybevetésével arra a megállapításra jut, hogy a dráma cselekménye 533-ban vagy 534-ben játszódik, Justinianus bizánci császár udvarában. A kutató véleménye szerint Gumiljov a darab megírása előtt jelentős előtanulmányokat végzett a korszak és a dráma központi alakjainak megismerése céljából. Megállapítása szerint Gumiljov minden bizonnyal forgatta Fjodor Ivanovics Uszpenszkij 1912-ben Szentpétervárott megjelent, *A Bizánci Birodalom története (История Византийской Империи, 1913)* című művét, illetve Charles Diehl *Justinianus, és a bizánci civilizáció a VI. században (Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle, 1901)*, valamint *Theodóra, a bizánci császárnő (Theodora, impératrice de Byzance, 1908)* című művét. Gumiljov a császári párra, Justinianusra és Theodórára vonatkozó ismereteit meríthette az adott korban élő Caesareai Prokopios *Épületekről (De Aedificiis)* és *Titkos történet (Anecdota vagy Historia arcana)* című műveiből vagy ezek másodlagos forrásaiból. Gleb Sztruve fenti cikkében megemlíti, hogy Charles Diehl *Justinien et la civilisation byzantine au VI^e siècle* című művének orosz fordítása 1908-ban látott napvilágot, míg a Theodóra alakját bemutató monográfia 1914-ben jelent meg orosz nyelven, *Bizánci arcképek (Византийские портреты)* címmel (СТРУВЕ 1991, 251).

érdeklődés, továbbá arról, hogy a Gleb Sztruve által felsorolt források mellett milyen további munkák inspirálhatták Gumiljovot arra, hogy az 1917–1918-as években Bizánc témájához forduljon.

A bizánci örökség kérdése kezdettől fogva meghatározó szerepet játszott az orosz kulturális tudatban, de különös erővel támadt fel a 20. század elején. Bizánc és Oroszország kapcsolatának gyökerei a kereszténység felvételéhez, a bizánci ortodox egyházhoz való kapcsolódáshoz nyúlnak vissza.⁵ Ezzel együtt az orosz művészet, elsősorban az orosz ikonfestészet is ebből a kulturális közegeből táplálkozott, s ennek köszönhetően nyerte el a századok során sajátos nemzeti jellegét. A Bizánc-hoz fűződő kapcsolat a „Moszkva a harmadik Róma”⁶ teórián keresztül újabb megerősítést és hangsúlyt nyert, hisz 1453-ban azzal, hogy Konstantinápolyt elfoglalták az oszmán törökök, Moszkva, az Orosz Birodalom tekintette magát a keleti kereszténység letéteményesének, szellemi és fizikai központjának. Bizánc ugyanakkor földrajzi elhelyezkedésénél fogva szintén fontos szerepet töltött be: a kultúrák keresztútján jött létre, Kelet és Nyugat, Európa és Ázsia határán épült, összekötötte Keletet és Nyugatot, a keresztény világot és a más vallási tanításokat képviselő Ázsiát, de azok ütközőpontja is volt egyben, s ez, valamint ezzel együtt a centrum-periféria folytonos áthelyeződése a történelem folyamán – amint erről később részletesen szó lesz – Nyikolaj Gumiljov drámájában is kulcsfontosságú szerepet játszik.

Bizánc ugyanakkor megtestesítette azt is, amit az akmeisták egyik legfontosabb tételükként hirdettek. A századelő orosz kultúrájának más irányzataival, elsősorban a kulturális hagyományokat tagadó futuristákkal szemben az akmeisták magukra mint a kulturális hagyományok őrzőire tekintettek, és ezek a hagyományok az akmeista költők nézete szerint biztosítják az emberiség kollektív emlékezetének továbbélését.⁷

A bizánci kultúra civilizációk, vallások, hagyományok, nyelvek keleti olvasztótégléje, a hellenisztikus Kelet, Alexandria, Szíria, Palesztina és Kis-Ázsia kultúrájának keveredéséből alakult ki. Andrej Belij 1916-ban írt *Kelet avagy Nyugat*

⁵ A Bizánci Birodalom történetével foglalkozó tanulmányok közül lásd még MEYENDORFF 2001 és BRÉHIER 1999.

⁶ A „Moszkva a harmadik Róma” elmélet Filofej pszkovi szerzetes nevéhez fűződik, aki 1523–1524 körül keletkezett írásában fogalmazta meg ezt a tételét, mely teljességében úgy hangzik, hogy: Moszkva a harmadik Róma, negyedik Róma pedig nem lesz. Ez az elmélet voltaképpen annak a kifejeződése, hogy Oroszország az egész kereszténység, de elsősorban az ortodoxia képviselőjének, védelmezőjének, letéteményesének tekintette magát. Az első Róma elbukott, mivel elszakadtak a pravoszláv kereszténységtől, a második Róma, Konstantinápoly úgyszintén elbukott. Szergej Filippov (FILIPPOV 1995) hívta fel arra a figyelmet, hogy a „Moszkva a harmadik Róma” elméletet a 16. század második felétől összekapcsolták a „Moszkva mint új Jeruzsálem” és „Oroszország mint új Izrael” elképzelésekkel. A kérdésről lásd továbbá УСПЕНСКИЙ 1976 és ФИЛИППОВ 2007.

⁷ Az akmeista irányzat kialakulásáról, főbb eszméiről lásd СИЛАРД 1989; ЛЕКМАНОВ 2000; БОГОМОЛОВ 2001; СОКОЛОВА 1988; ЭТКИНД 1995.

(*Восток или Запад*) című művében a kulturális szinkretizmus folyamatát leírva hosszasan időz az alexandriai időszaknál, mely Bizánchoz hasonlóan olvasztótégely, és egyszerre tölti be a „mesés kor” és a „síremlék” szerepét:

Az alexandriai kor olyan mese, melyben nem lehet érzékelni azt, ami újszerű benne; ám a benne elporladó, ki nem virágozó kultúrák törmelékes világa érzékelhető. Az alexandriai kor egy síremlék, melyben ott porlad az egész múlt, a benne lévő múlt csak az eljövendő halotti leplek káosza.⁸ (БЕЛЫЙ 1918, 175.)

Az orosz kultúrának a bizánci kultúrával való szoros kapcsolatára mutat rá Szilárd Léna Vjacseszlav Ivanovról, a szimbolizmus második nemzedékének kultúraelméletét megalapozó művészről szólva. Vjacseszlav Ivanov költészetének azt a jellegzetességét emeli ki, hogy a költő „ünnepléses, ódai »szófüzéreit« a monumentális bizánci stílus szellemében írta” (SZILÁRD 2002, 207), Bizáncre mintegy az ógörög és az orosz nyelvi kultúra között átívelő hídra tekintett. Mint Szilárd Léna megállapítja, Vjacseszlav Ivanov költészetének és elméleti írásainak központi gondolata éppen az egyetemes kultúra szerves egységének és a kulturális emlékezet szerepének a hangsúlyozására irányult, melyet a költő-teoretikus Szilárd Léna által idézett szavai is tanúsítanak: „Az emlékezet a lét dinamikus princípiuma, a feledés – a fáradt mozgásnélküliség, hanyatlás és visszatérés a tehetetlen tunyaság állapotába.” (SZILÁRD 2002, 207.) Vjacseszlav Ivanovnak a kultúra eredetéről, kialakulásáról és tovább éléséről szóló gondolatmenete azon az elgondoláson alapszik, hogy a kulturális fejlődés gyökerei a mára már homályba vesztett archaikus korokba vezetnek vissza, amikor az ember kialakította első kultuszát, melyet a kollektív népi tudatlan őriz mind a mai napig.

A művészettörténész Nyikolaj Punyin is abban látja kora művészete felvirágzásának egyik zálogát, hogy a kulturális emlékezet éltető ereje révén újjászületik Bizánc hagyománya. Megfogalmazása szerint: miután Róma csillaga leáldozott, a Kelet vált az ígéret földjévé, s a császárok Bizáncba helyezik át székhelyüket:

S Bizánc fönixmadárként feltámad az enyészetnek indult és egymással keveredő kultúrák hamvaiból, hogy azután hosszú évszázadokig tomboljon a Hippodromon, Jézus isteni természetéről vitatkozzon a köztereken, s áhítatosan fohászkodjon a Hagia Szophia átriumában.⁹ (ПУНИН 1913, 18.)

A Bizánci Birodalom a letelepedett, kőbe zárt világot képviselte, s útját állta a nomád, szabad élethez szokott „barbárokknak” és pogányoknak. Bizánc ugyanakkor nem csupán a megmerevedett, kőből épült hideg város volt, hanem a bölcsesség és

⁸ Az Andrej Belij *Kelet vagy Nyugat* című tanulmányából vett idézetet saját fordításomban közlöm.

⁹ Golub Xénia fordítása.

a köznapi bölcselkedés bölcsője és színtere is egyben. Nem véletlen, hogy Gumiljov darabjában fontos szerepet kap a Justinianus uralkodása alatt újjáépülő Hagia Szophia székesegyház is, mely maga is az isteni bölcsességre való törekvést jelképezi. Nyikolaj Punyin fentebb idézett cikkében szemléletesen érzékelteti a bizánci nép köznapi gondolkodásának összefonódását a bölcselkedéssel, a bölcsesség szeretetével, s annak aktív művelésével, ami az akkori hétköznapi élet szerves részét képezte.

Az, amit Nyikolaj Punyin megfogalmaz a bizánciak hétköznapi filozofálásával kapcsolatban, a drámában párhuzamot mutat egy másik, egykor fényes kulturális központtal, Alexandriával, melyet ugyancsak a kultúrák és vallások sokszínűsége jellemzett, s ezt a dráma egyik szereplője, a bennfentes eunuch így fogalmazza meg a IV. felvonás 1. jelenetében:

Как ты забавно молишься. Люблю
И я сплетенье силлогизмов тонких.
В Египте это общая забава,
Там греки, финикияне, арабы
При помощи логических фигур,
Геометрических сопоставлений
Творят еще неслыханные веры,
Которые живут, как мотыльки,
Лишь день один, но все-таки пленяют.¹⁰
(IV/1, 212.)

A Bizánc felé fordulás tehát a 19. század végén, 20. század elején új lendületet és jelentőséget kapott az orosz kulturális tudatban és kultúrfilozófiában. Nem véletlen tehát, hogy művében Gumiljov a Bizánci Birodalom korszakához nyúlt vissza. Természetesen nem tekinthetünk el azoktól az olvasmányélményeitől, a korábban felsorolt forrásoktól sem, melyek e témára irányították a figyelmét.

Érdekes adalékkal szolgál Bizánc témájának a jelentőségéhez Szergej Singyin Mandelstam-kutató. Hogy megvilágítsa a Hagia Szophia székesegyház alakjának az orosz századelő kultúrájában betöltött szerepét, Szergej Singyin két akmeista költő művét: Oszip Mandelstam *Hagia Szophia* című versét, valamint Nyikolaj Gumiljov *Mérgezett tunika* című drámáját teszi meg összehasonlító elemzése tárgyául. A cikk szerzője megalapozottnak tartja azt a feltevést, hogy Mandelstam

¹⁰ A *Mérgezett tunika* című drámából vett idézeteket minden esetben az alábbi kötetből idézem: ГУМИЛЕВ 2004b, 161–243. Az idézetek után római számmal a felvonást jelölöm, arab számmal a jelenetet, vesszővel elválasztva az oldalszám(oka)t.

„Milyen különösen imádkozol. Szeretek / Én is agyafúrt szillogizmusokat szőni. / Egyiptomban ez bevett szórakozás, / Ott a görögök, föníciaiak, arabok / A logikai alakzatok segítségével / Geometriai szembeállításokkal / Alkotnak soha nem hallott hittételeket, / Melyek úgy élnek, akár a pillangók, / Mindössze egy napig, mégis megigéznek.”

költőtársának útirajzai alapján szerezte a pontos ismereteket a Hagia Szophia székesegyházról, hiszen Gumiljov keleti utazásai során (1908, 1909, 1910, 1913) több alkalommal is járt az egykori Bizáncban, s megcsodálhatta az annak szimbólumát képező templomot (Шиндин 2004, 194–195). Gumiljov a templom leírását az *Afrikai napló* című útirajzában is rögzítette, 1913-ban:

Félrehajtottuk a kis ajtón függő sűrű szövésű hánccsfüggönyt, és beléptünk a templomot körülvevő hűvös, félhomályba boruló folyosóra. [...] Még egy ajtó, és előttünk Bizánc szíve. Nincsenek oszlopok, lépcsők vagy falmélyedések, a gótikus templomok oly könnyen elérhető örömei. Csak a tér van a maga arányosságával. Úgy tűnik, mintha az építész azt a célt tűzte volna ki maga elé, hogy megformázza a levegőt. A kupola alatti negyven ablak ezüstnek tűnik a rajtuk beáramló fénytől. A kupolát tartó keskeny faldarabok azt az érzetet keltik, mintha rendkívül könnyű lenne. A puha szőnyegek elnyelik a hangot. A falakon még látszódnak a törökök által lefestett angyalok árnyai.¹¹ (ГУМИЛЕВ 2005, 73.)

Szergej Singyin párhuzamokat von Mandelstam *Hagia Szophia* című versének sorai és Gumiljov útleírásának fentebb idézett sorai között:

Ведь купол ивой, по слову очевидца,
Как на цепи, подвешен к небесам.

Прекрасен храм, купающийся в мире,
И сорок окон – света торжество;
И серафимов гулкое рыданье
Не покоробит темных позолот.¹²

(МАНДЕЛЬШТАМ 1990, 83.)

A cikk szerzője ugyanakkor azt is valószínűsíti, hogy Gumiljov az *Afrikai napló* megírásakor maga is meríthetett Mandelstam verséből (Шиндин 2004). Singyin ezt a feltevést azzal támasztja alá, hogy Gumiljov részt vett az *Apollon* című folyóirat szerkesztési munkálataiban, s ugyanennek a folyóiratnak a hasábjain két alkalommal is írt recenziót Mandelstam *Kő* című verseskötetének első, illetve második kiadásáról, először 1914-ben, ezt követően pedig 1916-ban.

¹¹ Nyikolaj Gumiljov útirajzának részletét magyarul saját fordításomban közlöm – E. Zs.

¹² Az Oszip Mandelstam-vers részletét magyarul saját fordításomban közlöm – E. Zs.

„[...] Hiszen a kupola, mint a szemtanú mondja, Mintha láncon függne az égre akasztva / [...] / Gyönyörű a mindenségben megmártózó székesegyház, / És negyven ablaka – fénynek diadala; [...] És a szeráfok messze hangzó zokogásától / Nem vetemedik meg a sötét aranybevonat.”

A Hagia Szophia székesegyház Gumiljov *Mérgezett tunika* című drámájában is kiemelt szerepet játszik, egyrészt Justinianus hatalmának demonstrálását szolgálja az épülő székesegyház, aki az eunuchot kérdezi, hogy áll az építkezés:

Так и знал я! Этот Рим,
Гордясь своей языческою славой,
Понять не хочет, что отныне солнце
Для всей земли – один Константинополь.
А что собор святой Софии?¹³

(I/5, 176.)

Nem véletlen ugyanakkor, hogy éppen a császári hatalom jelképének szánt Hagia Szophia faláról veti le magát a trabzoni cár, akinek kis birodalma így – Justinianus szenttelen megállapítása szerint – nagy valószínűséggel a Perzsa Birodalomhoz kerül. A türelmetlen császár, az eunuch válaszát hallva, miszerint újabb oszlopot állítottak fel, további összeget utaltat ki az építkezésre. Majd belső monológját így folytatja:

Миропомазанья великой тайной
Ты приказал мне царский труд, желая,
Чтоб мир стал храмом и над ним повисла,
Как купол, императорская власть,¹⁴

(I/5, 177.)

Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy Nyikolaj Gumiljov nem véletlenül választotta drámája színhelyéül a bizánci udvart, mivel saját korának kultúrájában az egyik alapvető kérdés az volt, hogy fel lehet-e támasztani a bizánci kultúrát, illetve az foglalkoztatta a kor művészeit, gondolkodóit, hogy vajon Bizánc szelleme megtermékenyítheti-e a kor kulturális válságban lévő életét.

A dráma szereplői

Nyikolaj Gumiljov, költői szabadságával élve, drámájának szereplői között egyaránt felvonultat valóságos személyeket (Justinianus és felesége, Theodóra, Imrul Kajsz,¹⁵ arab költő), valamint a szerzői fikció által létrehozott alakokat (Zója, Justinianus lánya, a trabzoni cár és az eunuch).

¹³ „Tudtam én! Ez a Róma / Pogány dicsőségével büszkélkedve / Nem akarja megérteni, hogy mostantól / Az egész földkerekség napja / Egyedül Konstantinápoly. / És hogy halad a Szent Szophia székesegyház építése?”

¹⁴ „Az uralkodóvá való felkenés szentsége révén / Ruháztad rám a cári terheket, azt kívánva / Hogy a világegyetem templommá váljon és kupolaként / Boruljon föléje az imperatori hatalom / Melyet, Uram, a Te keresztet dicsősége övez. [...]”

¹⁵ Imrul Kajsz (magyaros átírás), Imru-l-Qays (tudományos átírás). A továbbiakban a magyaros átírást használom.

Prokópios *Titkos történetéből* tudjuk, hogy Theodóra lány korában színésznőként és kurtizánként kereste a kenyerét. Erre a drámában is utalás történik, Imr és Zója is tudomást szerez Theodóra dicstelen múltjáról. Prokópios tudomása szerint a bizánci császári párnak egy fia és egy lánya volt, lányát anyja után Theodórának nevezték, más források szerint viszont nem volt gyermekük. Gumiljov itt eltér a valóságos tényektől, a császár lányát a darabban Zójának nevezi, alakja némi találgatásra adhat okot. A bizánci történelemben ismeretes Zója (Zoé) bizánci császárnő (980–1050), akinek életrajzi adataival kimutatható párhuzamokat fedezhetünk fel.¹⁶ Zoé első férje valószínűleg mérgezés következtében hunyt el, s így Zoé újból férjhez mehetett – egy intrikus eunuch révén megismert – fiatal szeretőjéhez. Ez utóbbi azonban, amint megkaparintotta a hatalmat, kolostorba akarta küldeni feleségét, amit a népharag akadályozott meg. Végül Zója-Zoé testvérhúgával, Theodórával együtt lett társuralkodó.

Justinianus méltán az egyik leghíresebb bizánci császár. Uralkodása alatt – ha csak rövid időre is – sikerült visszaállítania a Római Birodalom egységét, nevéhez győztes hadjáratok, új törvénykönyv éppúgy kötődik, mint a Hagia Szophia székesegyház újjáépítése. Nagy munkabírásu, kötelességtudó uralkodó volt, akit az Isten és a birodalom előtti kötelesség vezérelt, minden más ennek a célnak rendelt alá. Az egyház egysége és a választott ortodoxia érdekében üldözött minden más – eretneknek tekintett – vallást. A darabban Gumiljov az eunuch szájába adja e szavakat, melyekkel Imrul Kajszt a császár, Justinianus elé bebocsátást kérő költőt vizsgáztatja az I. felvonás 1. jelenetében:

Ответь мне правду: ты не манихей?
Как помышляешь ты о Воплощенье?¹⁷
(I/1, 163.)

Az eunuch így folytatja:

Ну что ж! Язычник может быть крещен,
Еретика исправит лишь железо.¹⁸
(I/1, 164.)

Imrul Kajszt¹⁹ (500 k.–540 k.), aki a délarab Kinda törzs leszármazottja volt, az egyik leghíresebb pogány kori arab költőként tartják számon. A darabban a költő rögtön a származására tett utalással, törzse megnevezésére és annak elismertségé-

¹⁶ A Hagia Szophia székesegyház egyik híres mozaikján a Trónoló Krisztus látható IX. Konsztantinosz Monomakhosz császár és Zoé császárné között.

¹⁷ „Mondd meg az igazat: nem manicheus vagy? / Mit gondolsz a megtestesülésről?”

¹⁸ „No és aztán! A pogányt meg lehet keresztelni, / Az eretneket csak a vas gyógyítja.”

¹⁹ Gleb Szturve véleménye szerint Gumiljov – mivel Imrul Kajszról, az arab költőről kevés információhoz juthatott Diehl fentebb már említett könyvéből – Clément Huart *Littérature arabe* című, 1902-ben, Párizsban megjelent munkáját vette alapul.

re és közismertségére, presztízsére vonatkozó felvezetéssel jelenik meg, melyből kiderül, a császári palota kapujában álló költő nem akárki, elismert és a császári udvar számára sem érdektelen látogató, akit a császár udvaronca, az eunuch így szólít meg az I. felvonás 1. jelenetében:

Ты Имр из Кинда, кажется? Случалось
И мне слышать о племени твоём.
Оно живет не в кесарских владеньях,
Не в золотой руке Юстиниана,
Но все-таки достаточно известно,
Чтоб я решился выслушать тебя.²⁰
(I/1, 161–162.)

Imrul Kajsz nagyapja, al-Háarith, Észak-Arábiában, Mezopotámia és Szíria határán egy hatalmas törzsszövetséget hozott létre. Ez a szövetség azonban veszélyeztette Bizánc és a Perzsa Birodalom közötti két ütközőállam, a Ghassanidák és a Lakhmidák²¹ államát. A törzsszövetség a nagyapa halála után felbomlott, Imrul Kajsz apja már csupán a Banú Asad törzset irányította. Imrul Kajsz a hagyomány szerint kőbor költőként, a sivatag vándoraként élt, mígnem hírért vette, hogy édesapját a fellázadt Aszad törzs fiai meggyilkolták. Imrul Kajsz természetesen kötelességének érezte a vérbosszút teljesíteni. Az arab költő a bizánci császárhoz, Justinianushoz fordult katonai szövetséget kérve. Justinianus kezdetben kegyesen fogadta, mivel politikai céljainak kedvezett egy újabb ütközőállam létrehozása a Perzsa Birodalommal szemben, ám miután a forróvérű arab állítólag szerelmi viszonyt kezdeményezett lányával, kegyvesztett lett, és el kellett hagynia az udvart. A legenda szerint a császár egy mérgezett inget küldetett utána, mely a halálát okozta.

A fent bemutatott feltételezett források ellenére Nyikolaj Gumiljov nem törekedett a tökéletes történelmi hűségre, szerzői szándéka, a dráma központi feszültségéül szolgáló szerelmi háromszög és a kor szellemének ábrázolása kedvéért több ponton tudatosan eltért attól.

Gumiljov költői képzeletvilága és életmódja, valamint az arab-iszlám kultúra világa több ponton is érintkezik egymással, ezért feltételezhető, hogy olvasmányélményei, forrásai mellett további adalékokkal kell szolgálnunk annak érdekében, hogy bemutassuk, ezeken kívül mi inspirálhatta még a költőt, hogy a látszólag tőle távol álló kultúra felé forduljon, annak képviselőjével szemben szimpátiával viseltessen. Ezt a kapcsolódási pontot többek között abban is felfedezni véljük, hogy bár Gumiljov maga a letelepedett, kőből épült civilizáció, a pétérvári kultúra szülötte, őt magát élete során a vándorlás iránti vágyakozás hajtotta, a nomádok sza-

²⁰ „Te lennél a Imr a Kinda törzsből? / Én is hallottam a nemzetségedről, amely / Nem Justinianus arany kezei közt / Nem az ő felségterületén él, / De mégis eléggé híres ahhoz / Hogy meghallgassalak.”

²¹ A térség Kr. u. 6. századi történelmi hátteréről, valamint az arab ütközőállamok (Ghassanidák és Lakhmidák) szerepéről bővebben lásd SIMON 1994, 421–457.

badságának az igénye vonzotta, mint erről számos kalandos és egyben veszélyes utazása is tanúskodik.

Gumiljov választása – életrajzi adatai alapján, valamint költészetének, művészetének ismeretében – tehát nem véletlenül eshetett a kóborló költő alakjára. Az egyik ok maga a költői hivatás, szellemiség bemutatása, ami Gumiljov művészi önértelmezésében központi figyelmet kap. Másrészt a törzsi és a letelepedett életmód közötti ellentét problémaköre is vonzotta. A pogány kori arabok körében, de egészen napjainkig a leszármazás, a törzsi kötelék az arab társadalom egyik alapköve, egész életének meghatározó kerete, s a büszkeség forrása. A törzsi társadalomból érkező arab költő és a bizánci császári udvar találkozása a történelmi tényeken túl Gumiljov költői felfogása számára egy sokkal fontosabb gondolatot is hordozott, mégpedig a különböző eredetű és eltérő fejlettségi szinten álló kultúrák és a hozzájuk kötődő életformák összeütközésének Gumiljov költői életművében oly gyakran visszatérő kérdésfelvetését. A kóborló, vándorló sivatagi élet, ahol leginkább a természet elemeinek van kitéve az ember, és a végtelen szabadság éles ellentétben áll a letelepedett élet körülményeivel. A sivatagi szabad élet szimbóluma a nomád körülményeket jelképező és biztosító sátor, mely önmaga is az állandó vándorlás, a folyton úton levés állapotát vetíti előre. A sátor a sivatagi népek számára sokkal több, mint egyszerű hajlék. Óv az időjárás viszontagságaitól, ugyanakkor a közösségi élet színtere, annak meghatározó szabályaival, a nemek elkülönülésével együtt. Jelképezi a biztonságot, s ez vonatkozik arra a szokásra is, hogy ha egy üldözött egy sátor kötelébe fogódzott, akkor annak tulajdonosa köteles volt oltalmába fogadni.²²

Imrul Kajsz jellemzéséhez nem találhatunk jobb példát, mint a 19. század második felének, 20. század elejének legkitűnőbb arabistájának-orientalistájának, Goldziher Ignácnak egyik legkiválóbb műve, *Az iszlám* egy rövid részletét:

Az arab sivatagnak is megvan a maga vallása. A beduin ember vallása: a *murú a*. Ezt a szót nehéz volna lefordítani. A *murú á*-t gyakorló férfi ugyanegy azzal, kit az angol *gentleman*-nek nevez. A *murú a* szó szerint: *férfiasság*. Származását tekintve ezen alapszótól ered: *mar'un*; ez annyit jelent, hogy: *férfi, vir*; *murú a* tehát: *férfiasság*, de ily értelemben: *virtus*. [...] Éltető eleme a *jogérzet* és dogmája a *hűség*. Aki a vendégszeretet erényét nem gyakorolja, aki a sátrába menekülő üldözöttnek nem nyújt segílyt üldözői ellen, aki az ígért hűséget meg nem tartja, aki törzsét s ennek érdekeit elárulja, aki nem áll bosszút törzsfelének vagy a hozzá menekült idegenek kiontott véréért, aki féltékenyen meg nem őrzi a szabad születésű telivér nemes arab jogait a nem szabad születésű ellenében, az nem becsületes arab ember. [...] Az emberi tökéletesség ideálját pedig, szerintök, az éri el, aki egy személyben jeles költő, hős, stilisztá, kuruzsló, íjász; s akik ezen tulajdonságokkal bírtak, ahol a *kamil* = tökéletes melléknévre méltatták. (GOLDZIHÉR 1980, 22–23.)

²² Nem véletlen, hogy Nyikolaj Gumiljov afrikai utazásai hatására keletkezett verseit a *Sátor* (*Шатер*, 1921) című kötetben összegezte.

Imrul Kajsz költői erényeit mi sem bizonyítja jobban, mint hogy híres kaszídája egyike a leghíresebb arab versgyűjteménynek, a *Muallaqát*nak.²³ S még Mohamed próféta is – aki maga ellenségesen viszonyult a költőkhöz, egy neki tulajdonított mondás szerint elismerte Imrul Kajsz költői nagyságát: „Ő a legnagyobb költő és a költők vezére a pokolban” (GOLDZIER 1980, 73).

Nyikolaj Gumiljov képzeletének szülötte a trabzoni cár, Zója leendő férje. Talán azt sem tekinthetjük véletlennek, hogy Gumiljov választása éppen Trabzonra esett. A város a római és bizánci korban ugyanis kiemelkedő központ volt, a darab cselekményének idején Bizánchoz tartozott. A bizánci korból származó Hagia Szophia temploma mai napig a város nevezetességei közé tartozik. Gumiljov életrajzából tudjuk, hogy ő maga is részt vett az első világháborúban, s így nagy valószínűséggel követte a frontokról érkező híreket. A Fekete-tenger partján fekvő Trabzon (egykori nevén Trapezunt) városa stratégiai szerepet játszott – utat nyitott a Kaukázus felé –, ami alapításától kezdve (Kr. u. 8. sz.) fontos központtá tette mind a római, mind a bizánci, majd később az oszmán fennhatóság alatt. 1916-ban, a *Mérgezett tunika* megírása előtti évben, a város környékén heves harcok folytak, melynek során a település orosz fennhatóság alá került. Az is figyelemre méltó, hogy a trabzoni cár az egyetlen szereplő a darabban, akinek nincs saját tulajdonneve. Tisztességes és bátor harcos, de hiányzik belőle az a bizonyos isteni szikra – amely vetélytársában, Imrben megvan –, s így nem nyerheti el a császár lányának kezét. Miután Zója bevallja, hogy az arab költő lett, aki édes szavaival megbabonázta, nem lát más kiutat, mint hogy leveti magát az épülő Hagia Szophia templomból. Úgy véljük, hogy a trabzoni cár alakja Gumiljov drámájában az egyensúly szerepének megteremtését célozza a két egymással ellentétes világ közt – ami összhangban van az akmeisták művészetfelfogásának egyik alapvető tételével. Két világ: a nomád és a letelepedettek között próbálja betölteni a híd szerepét, ám ez végül nem jár sikerrel.

A két egymással szembenálló világ – a nomád társadalom és Bizánc, valamint a kettő között egyensúlyozó, a trabzoni cár személyében megtestesülő civilizáció – vol-

²³ A *Muallaqát* (*Mu'allaqāt* – tudományos átírás) (*A felfüggesztettek*), az egyik leghíresebb arab versgyűjtemény, melyet a hagyomány szerint Hammád al-Rāwīya állított össze a 8. században. Kizárólag pogány kori, azaz az iszlám előtti arab költészet legszebb kaszídái (klasszikus arab időmértékes versek) kaptak helyet benne. A legelterjedtebb variáció szerint Imrul Kajsz (Imru-l-Qays), Tarafa ibn al-Abd (Tarafa ibn al-Abd), Zuhajr ibn Abí Szulma (Zuhayr ibn Abī Sulmā), Antara ibn Saddád (Antara ibn Shaddād), Amr ibn Kulthúm (Amr ibn Kulthūm), Hārith ibn Hillíza (al-Hārith ibn Ḥillīza) és Labíd ibn Rabí'a (Labīd ibn Rabī'a) egy-egy hosszú verse szerepel benne. A kötet állítólag onnan kapta a nevét, hogy az ukádhi költői versenyek győztesének költeményeit Mekkában a Kába falára függesztették ki. Erre vonatkozóan azonban nem rendelkezünk hiteles forrásokkal.

A *Muallaqát* verseit a mai napig nagy becsben tartják, s mivel nyelvezetük, lexikájuk a klasszikus arab nyelv egy mára már csak igen szűk réteg, a vájt fülű olvasók számára érthető stádiumot tükröznek, valamint a bennük található nevek, utalások eredete a homályba vész, ezért olvasásukhoz szójegyzéket és magyarázatokat is fűznek. Imrul Kajsz kaszídájának általában használt arab nyelvű szövege kommentárokkal: HĀRŪN 2005, 3–112.

taképpen a kultúrák fejlődésének három szintjét hivatott képviselni. Gumiljov drámájának szereplői nem csupán a különböző kultúrákat testesítik meg, hanem ezeknek a kultúráknak az egyenlőtlen fejlődési szintjeit is, s a szerző ezeket az eltérő szinteket próbálja egyensúlyba hozni. Az egyensúlyra való törekvés, a hagyományos törzsi társadalmak és a dráma cselekménye idejének megfelelő „modern” kultúra létteményesei közötti arany középút megtalálása, az akmeisták eszmeiségének egyik legfőbb alaptétele volt. Az akmeista költő szemléletét még jobban aláhúzza, hogy a *Mérgezett tunika* kóbor költőjének neve Imr, ami arabul annyit jelent, „ember”, „férfi”, ahogy az Adam, azaz Ádám is embert, férfit jelent. Ily módon Imr személye több szinten egybefonódik az akmeizmus irányzatán belül az adamizmus vonulatával, hiszen amellet, hogy a nevében az irányzat elnevezésére utal, tetteiben is mintegy a társadalmon kívüli (az európai civilizáció szemszögéből nézve legalábbis annak tűnő) ember, akit a darabban – amint erre később kitérünk – többször is „vadembernek” titulál a többi szereplő.

A *Mérgezett tunika* című drámában a kultúra fent említett szintjei egyenlőtlen küzdelemben végül nem jutnak közös nevezőre, s e küzdelemből látszólag a közülük legfejlettebb Bizánc kerül ki győztesen, ám e győzelem kimenetele ambivalens.

Imr a pogány, törzsi társadalom, Justinianus a keresztény kultúra, Trabzon pedig a kettő közötti stádiumot képviseli, hisz a trabzoni cár büszke keresztény hagyományára, ugyanakkor az ő hazájának társadalmában kialakult hierarchikus rendszer még korántsem olyan merev, mint amilyen a császári udvarban tapasztalható. Érvényes ez a különbözőség az államszervezetre, az intézmények rendszerére is. Justinianus részben örökölte, részben ő maga is tovább erősítette a jogalkotást és a törvényi szabályozást. Imr ezzel szemben az íratlan törvényeket, a szokásjogot és az ehhez kötődő társadalmi gyakorlatot testesíti meg. A törzs a sejk irányítása alatt áll, ám a közösségen belüli hierarchia demokratikusabb jelleggel bír, a törvények világosak, és mindenki számára egyértelműek, érvényesek. Ebben a társadalomban az adott szónak mindennél nagyobb ereje, becsülete van. Imr éles ellentétben áll a cselszövészek mesterével, Theodórával, átlát rajta, ám ennek ellenére végül ő maga is a mesterien szőtt intrika áldozatává válik. Imr átlát a szitán, s a III. fejezet 2. jelenetében e szavakkal fordul Theodórához:

Хитришь, императрица, ясно вижу,
 Что ты хитришь. Обманывай других,
 Детей и стариков, в тебя влюбленных,
 Сановников лукаво-раболепных,
 Но не меня, бродягу из пустыни,
 Который верит только облакам,
 Да самому себе, да спетой песне.²⁴

(III/2, 201.)

²⁴ „Ravaszkodsz, császárnő, tisztán látom, / Hogy ravaszkodsz. Csapj be másokat, / Gyermekeket és öregeket, azokat, akik szerelmesek beléd, / Az alattomos, szolgálalkú méltóságokat, / de ne engem, a sivatagból jött csavargót, / Ki csak a felhőknek hisz, / saját magának, és az eldalolt dalnak.”

Az intrika szálai Gumiljov drámájában

A darab, amint arra Vszevolod Szeckarjov rámutat, a klasszikus dráma tér–idő–helyszín hármasságának szabálya szerint épül fel, és öt felvonásból áll. A helyszín a bizánci császár palotája, a cselekmény huszonnégy órán belül játszódik. Gumiljov kevés, mindössze hat szereplőt (Imrul Kajsz, Justinianus, Theodóra, Zója, a trabzoni cár és az eunuch) vonultat fel, akik mind meghatározott szerepet játszanak az ármány kibontakozásában.

A darab címével, valamint a szüzsével kapcsolatban röviden két mozzanatra hívjuk fel a figyelmet. Amint azt fentebb Mihail Larionov visszaemlékezései kapcsán megemlítettük, Gumiljov *Theodóra* címmel kezdte el írni a drámáját, ezzel is hangsúlyozván, hogy a darabban a központi szerepet egy nőalak játssza. Menet közben megváltoztatta eredeti elgondolását, és egy olyan címet – *Mérgezett tunika* – választott, amely sokkal több értelmezési réteget biztosított a drámaíró számára.²⁵

Hasonló példa Euripidész *Médeia*²⁶ című tragédiája is (EURIPIDÉSZ 1984), melyet Nyikolaj Gumiljov jól ismerhetett, már csak Innokentyij Annyenszkij drámaelméleti koncepciója és fordításai alapján is.²⁷ A cselszövés, melynek szálaait a darabban Theodóra tartja a kezében, már az I. felvonás 3. jelenetében kezd kibontakozni. Theodóra ugyanis tudatja Imrrel, hogy a lány, akinek szép szavakat duruzsolt a fülébe, a trabzoni cár menyasszonya, és nem rejti véka alá, hogy a lány őt magát mélyen megsértette, amikor felhánytorgatta, hogy korábban utcalányként kereste a kenyerét Alexandria utcáin, s ezért minden vágya, hogy bosszút állhasson mostohalányán, Zóján. Theodóra tehát nyíltan Imr értésére adja, hogy lehetőséget biztosít neki arra, hogy kedvét töltse Zójával. Az I. szín 5. jelenetében Justinianus és az eunuch párbeszédéből nyilvánvalóvá válik, hogy a szívélyes fogadtatás, amely

²⁵ A mérgezett ruhadarab az ókortól kezdve vándormotívumnak tekinthető a világirodalomban, elég csak a Héraklész alakjához kötődő legendára utalnunk. Héraklész és felesége, Déianeira az Euénosz folyón akart átkelni, ám a kentaur, Nesszosz, aki a nőt a hátán vitte, erőszakoskodni kezdett vele. Héraklész nyilával halálra sebezte Nesszoszt, ám az állnok haldokló kentaur azt tanácsolta Déianeirának, hogy fogja fel a vérét, mert az később segíthet megtartania Héraklész szerelmét. Később, amikor Déianeira tudomást szerzett Héraklész hűtlenségéről, egy inget küldött neki, melyet Nesszosz vérébe mártott. Nesszosz vére azonban Héraklésznak a lernai hidra epéjébe mártott nyilatól méreggá vált, így Héraklész meghalt, majd a hír hallatán Déianeira szíven szúrta magát (TOKAREV 1988, 661).

²⁶ Médeia hírül véve férjének, Iaszónnak a hűtlenségét, bosszút forralt, és vetélytársnőjének, Glaukénak egy méregbe áztatott inget küldött, mely kegyetlen halált hozott viselőjére (TOKAREV 1988, 714–715).

²⁷ Innokentyij Annyenszkij, eredendően görög–latin szakos tanár lévén, Euripidész négy elveszettnek vélt tragédiáját rekonstruálta, megidézve az eredeti művek szellemiségét. Ezek a következők: *Melanipposz, a filozófus* (Меланиппа-философ, 1901), *Ikszion, a király* (Царь Иксион, 1902), *Laodameia* (Лаодамия, 1906) és *Thamyris kytibarodos* (Фаммира-Кифаред, 1906), önálló kötetben első ízben csak 1913-ban, Annyenszkij halála után jelentek meg.

ben Imr és a trabzoni cár részesült, egy kegyetlen terv része, a trabzoni cárt a menyegzőt követően méreggel átítatott tunika várja, s ily módon a cár minden vagyona Zójára, s rajta keresztül Justinianusra száll.

A II. felvonás elején Justinianus hízelkedve bízza meg a Kinda törzs elleni boszszúhadjárat vezetésével a trabzoni cárt, aki Theodórától tudomást szerez arról, hogy Zóját elvarázsolta az arab költő. Imr ugyanakkor számon kéri a trabzoni uralkodótól, hogy milyen jogon veszi el tőle a seregek irányítását. Mindkét fél sértve érzi magát, ám a rövid párviadalban a trabzoni cár kerekedik felül. A III. felvonásban Theodóra és Justinianus párbeszéde során kiderül, hogy Imrre, a költőre börtön vár. Theodóra addig hízelkedik férjének, amíg az teljes bizalma jeleként átadja neki a pecsétgyűrűjét, mely biztosítja, hogy aki azt felmutatja, annak minden parancsát teljesítik. Theodóra ezt követően, az arab költőt félrevezetve, s a trabzoni cárt befeketítve, azt állítja, hogy ez utóbbi szorgalmazta, hogy a költőt börtönbe vessék. Theodóra a gyűrű felmutatásával biztosítja Imr számára a szabadságot, s ugyanakkor igyekszik őt rábírní, hogy vegye el Zója ártatlanságát. Cselszövéseivel sikerül rávennie a trabzoni cárt, hogy magára hagyja a lányt, Zója pedig némi ellenállás után Imr karjaiba omlik.

A 4. jelenet a bennfentes eunuch és Imr beszélgetésével indul, melynek során Imr tudomást szerez Theodóra nem túl dicső múltjáról. Imr úgy érzi, ennek a titoknak a birtokában felülkerekedhet Theodórán, s megszerezheti, amit akar: Zóját hozzáadják, és a csapatok irányítása is az ő kezébe kerül. Theodóra újabb női praktika bevetésével meggyőzi Justinianust, hogy nevezze ki Imrt a csapatok vezérévé, s megnyugtatja, hogy Zója lecsitítja a trabzoni cárt. A IV. felvonás végén a trabzoni cár számára nyilvánvalóvá válik, hogy jegyese nem szereti, és hűtlenné vált hozzá.

Az V. felvonás Imr diadalmával indul: kinevezték főparancsnokká. Ettől kezdve Zója iránti lelkesedése alábbhagy, minden figyelmét a közelgő remélt diadal köti le. Zója érzékeli a változást, ám ez csak mintegy az előjele a közelgő bajoknak. Theodóra elárulja Zójának, hogy a trabzoni cár a menyegzőre méregbe mártott tunikát kap, s a lány hiába kérleli apját, hogy hagyjon fel tervével, az uralkodó az állam érdekét sorolja legelőre. Ekkor érkezik az eunuch a szörnyű hírrel, hogy a trabzoni cár az épülő Hagia Szophia templomból a mélybe vetette magát. Zója magát okolja a cár haláláért. Theodóra pedig a párbeszéd során elejti, hogy Zójának titkos kapcsolata van Imrrel. A felbőszült Justinianus, amikor megtudja, hogy lánya a koldus arab költő szeretője lett, megparancsolja, hogy küldjék utána a mérgezett tunikát, mellyel elveszejtí lánya megbecstelenítőjét, lányát pedig kolostorba küldi. A dráma Theodóra teljes diadalával ér véget, záró monológjában nyíltan vall megelégedettségéről, hisz mindenkit félreállított az útjából, s mostohalányának is megfizetett korábbi becsmérő szavaiért.

Vszevolod Szeckarjov *Gumiljov, a drámaíró* című tanulmányában (Сечкарёв 1991) a dráma nyelvezetéről megállapítja, hogy nincsenek benne rímek, a szereplők a hétköznapi beszédet imitálják. Egyedül Imr beszéde tér el ettől: rímekbe szedett sorok, ékesebb nyelvezet jellemzi, de nem megy át túldíszítettségbe, mester-

kélttségbe. A darab szerzője a III. felvonás 5. jelenetében Imr beszédével mintegy újra aláhúzza, hogy a költő – hasonlóképp korábbi drámái szereplőihöz – kiválasztott személy:

Мой дом сожжен, от моего народа
Осталась только кучка беглецов.
И ты, и ты, чьи губы слаще меда,
Становишься среди моих врагов.²⁸
(III/5, 208.)

Zóját az ékes nyelvű arab költő szavai elkábítják:

Плеяды в небе, как на женском платье
Алмазы, были полными огня.²⁹
(I/2, 167.)

A lány mintegy megigézve, szinte szóról szóra idézi a költő szavait a trabzoni cárral folytatott párbeszédében:

А если на небе горят Плеяды,
Как украшения на женском платье?³⁰
(II/2, 183.)

Nyikolaj Gumiljov közvetítő nyelven keresztül ismerte meg Imrul Kajsz költészetét, de az arab költő beszédében használt fordulatok, jelzők visszaadják a szerelmet oly csodásan megéneklő Imr szavait, érzéseit, melyet Zója és a költő párbeszédéből idézünk:

Плеяды в небе, как на женском платье
Алмазы, были полными огня.
Дозорами ее бродили братья,
И каждый мыслил умертвить меня.
А я прокрался к ней, подобно змею.
Она уже разделась, чтобы лечь,
И молвила: „Не буду я твоею,
Зачем не хочешь ты открытых встреч?”
Но всё ж пошла за мною; мы влачили
Цветную ткань, чтоб замести следы.
Так мы пришли туда, где белых лилий
Вставали чаши посреди воды.
Там голову ее я взял руками,
Она руками стан мой обвила.

²⁸ „Házamat felégették, népekből / Csak egy maroknyi menekülő maradt. / És te, kinek ajka édesebb, mint a méz, / Te is az ellenségeim közé állsz.”

²⁹ „A Fiastyúk az égen, mint a női öltözeten / A gyémántok, tűzvörösen izzik.”

³⁰ „És amikor úgy tündököl a Fiastyúk az égbolton / Akárcsak a női öltözék díszei?”

Как жарок рот ее, с ее грудями
 Сравнятся блеском только зеркала.
 Глаза пугливы, как глаза газели,
 Стоящей над детенышем своим,
 И запах мускуса в моем постели,
 Дурманящий, с тех пор неистребим.³¹
 (I/2, 167–168.)

E tény alátámasztására idézünk egy részletet Imrul Kajsz kaszídájának Jékely Zoltán által készített műfordításából:³²

Midőn az esticsillag, miként aranszegekkel
 kivert öv, szállt az égre, akkor jövék, igen,
 s ő, készülvén aludni, ruháját épp levetette,
 és köntösét felölté hímes kárpit mögött.
 S szólt: „Istenemre, semmi mentséged nincs előttem,
 s mi sem mulasztja, látom, vak tévelygésedet!”
 De sátrából kivontam, s ő úsztatá nyomunkban
 maga után leomló hímes-szép köntösét,
 s jutván végtére messze törzsének táborától,
 a hullámos homokban, a lankán üstökét
 kétoldalt megragadva elkaptam, mire karcsú
 izmos dereka, combja engedve meghajolt.
 Bársony csípője keskeny, bordája mint megannyi
 aranyrúd, oly rugalmas s oly fénylő-síma volt.
 A teste tiszta, fehérét helyenként sárga váltja –
 tán struccmadár, mely édes, tilos vízből ivott.
 Nyaka mint a gazella nyaka – kinyújtva mégsem
 hosszabb a kellenél, gyöngyök gyűrűiben;
 hajának szénfeketéje szépen símul fejére,

³¹ „A Fiastyúk az égen, mint a női öltözet / A gyémántok, tűzvörösen izzik. / Órjáratként kóboroltak a fivérei, / S mindegyikük terveket szőtt, hogyan tudnának megölni engem. / S én, mint egy kígyó, odalopóztam hozzá. / Már levetkezett a lefekvéshez, / És így szólt: »Nem leszek a tiéd, / Miért nem akarod, hogy nyíltan találkozzunk?« / De mégis jött utánam; Húztunk / Magunk után egy színes szövetet, hogy eltöröljük a nyomokat. / Így jutottunk el oda, hol a fehér liliumok / Serlegei nyíltak a víz közepén. / Ott kezembe fogtam orcáját, / Ő karjaival átfonta derekam. / Mily tüzesek az ajkai; kebleivel / Csak a tükör csillogása vetélkedhet. / Szeme riadt, akár a gazelláé, / ki óvón kicsinye fölé hajol, / S azóta is pézsmailat lengi be fekhelyemet / És bódító ereje sohasem szűnik.”

³² Imrul Kajsz kaszídájának nyersfordítását az eredeti arab szöveg alapján Germanus Gyula készítette, Jékely Zoltán ennek alapján végezte a műfordítást (GERMANUS 1961, 62–63).

a mint a datolyapálma fűrtje, oly sűrűen;
 hol rendben felcsavarva, hol meg lazán omolva
 tornyosodik fonatja csigásan fölfele;
 dereka drágalátos, oly karcsú, mit az íj-fa,
 combja izmos s fehér, mint papírosz levele.
 Pézsmaitlatot áraszt ágya fölött, sokáig
 alszik még reggel is, és nem ölt pongyolát.

Gumiljov életrajzából ismeretes, hogy a *Mérgezett tunika* című drámával egy időben születtek *A kék csillaghoz* (*К синей звезде*) kötet versei. Nem tekinthető tehát véletlennek, hogy a „ragyogó csillag” költői kép a dráma hasonlataiban is megjelenik: „Плеяды в небе, как на женском платье / Алмазы, были полными огня” („A Fiastyúk az égen, mint a női ruhán / A gyémántok, tűzben ég” I/2, 167). A trabzoni cár visszatérte után Zója így jellemzi Imrt: „Его глаза светились, словно звезды” („szemei ragyogtak, mint a csillagok” II/2, 185), az éjjeli pásztoróra után pedig így emlékezik az estére: „Молчал и он, лишь звезды пели / Так звонко в сонном небе” („Ő is hallgatott, csak a csillagok daloltak / oly csengőn az álmos égen” IV/4, 223). Imr világa, szavai teli vannak ragyogó csillagokkal, míg a racionális, érzelmileg tartózkodó trabzoni cár még sosem látott madárcsicsergéssel, rózsaszínű bokrokkal tarkított országot, ahol a láthatatlan boldogság feltűnik, ő csak „видел лишь насмешливые скалы / Да ясные бесчувственные звезды” („csak a gunyorosan tekintő sziklákat látta / No meg az érzéketlenül fénylő csillagokat” II/2, 183).

Theodóra férjének mondja: „О мой супруг, тебя любила я, / Как дивный жемчуг, как звезду Востока” („Ó, hitvesem, úgy szerettelek, / Miként a ragyogó igazgyöngyöt, mint Kelet csillagát” IV/3, 220), míg az ellehetetlenítésére készülő arab költő lelkét így jellemzi: „Твоя душа черней беззвездной ночи” („Lelked sötétebb, mint a csillagtalán égbolt” III/3, 202).

Gumiljov drámájának másik fontos képe a tűz, mellyel elsősorban az arab költő szenvedélyét ábrázolja. Imr így vallja meg Zója iránt érzett szerelmét Theodórának: „Так маленький, так красный огонек / Лизнет, исчезнет, а на теле рана” („Így mardos az apró, vörös láng / Megnyalint, ellobban, sebet hagy maga után” III/3, 200). Zója, mintha kissé maga is megrettenne az Imr iránt érzett szerelemtől, és próbálna ellenállni a csábításnak, így felel: „Ты слишком страшен, и твои слова / Меня палят, а не внушают нежность” (Túl hevesek és félelmetesek szavaid / Megperzselnek, nincs bennük gyengédség” III/5, 209). Amikor apja megtudja, hogy a bizánci trón várományosa, egyetlen lánya a kóbor arab költő szeretője lett, utána küldte a mérgezett tunikát, s lányának e szavakkal festi le a férfit váró rettenetes kínokat:

Сухой огонь его испепелит,
 Ломая кости, разрывая жилы,³³
 (V/4, 242.)

³³ „A száraz tűz elemészti, / Csontjait törve, szétszaggatja ereit,”

Gumiljov gyakran él olyan hasonlatokkal, amelyek révén természeti jelenségek segítségével jellemzi hőseit, de gyakoriak a drámában az állathasonlatok is, Imr alakját a dráma többi szereplője – időnként pedig ő maga is – különféle állatokkal azonosítja:

Hol „szezett madárnak” titulálja magát, akinek a versei úgy szálltak, mint a sasok: „И песни, мною спетые, летали / По всей стране, как рыжие орлы” („És dalaim úgy szálltak / Szerte az egész országban, mint rőt sasok” I/1, 162), hol sasnak nevezi magát, és Zóját az ő párjának: „Нежна ль орлица к своему орлу, / Когда их брак свершается за тучей?” („Vajon kedves-e a nőstény sas a párjához, / Míg dőn nászuk a felhők mögött beteljesül?” III/5, 209), hol kígyóként kúszik szerelmi kalandjában, melyet Zójának mesél, kedveséhez: „я прокрался к ней, подобно змею” („Kígyóként lopóztam hozzá” I/2, 167). Theodóra „ravaszkodó kígyónak” („лукавящий змей” IV/3, 220) nevezi, Justinianus vadembernek („дикарь” II/1, 181), az eunuch vadállatnak („этот зверь опасный на свободе” („ez a vadállat veszélyes, ha szabadon van” III/2, 198), a trabzoni cár „fenyegető vadállat módjára” („С повадкой угрожающего зверя” IV/4, 224). Az egyik legnagyobb sértés, amit a cár Imr fejéhez vág, amikor tigris helyett hiénának nevezi: „Я думал, что ты тигр, а ты гиена, / Покрытая тигриной пестрой шкурой.” („Azt hittem, hogy tigris vagy, de te hiéna vagy / Mely tarka tigrisbőrbe bújt.” II/4, 189), arra utalva, hogy Imr nem egyenes ember, akinek hitte, mert letagadta, hogy beszélt Zójával. Theodórával való párbeszédében a cár ugyanakkor – bár szavaival leleplezi a császárnőt, aki Imrben felszítja a szennvedélyt és a bosszút – kijelenti, hogy képes megbabolázni a tigrist és a kígyót is:

Он точно тигр, почувавший добычу,
Но я могу смирить, императрица,
И тигра и ползучую змею.³⁴
(III/4, 204.)

Rejtetten bár, de Imr is hiénának nevezi Theodórárt, amikor az férje parancsa ellenére nem zárhatja börtönbe, hogy saját céljaira felhasználja: Imr így ítéli meg Theodórárt: „Я верю, / Что льву всегда сопутствует гиена” („Hiszem, / Hogy az oroszlánt mindig követi a hiéna” III/2, 199).³⁵

³⁴ „Olyan ő, mint a tigris, mely megérezte zsákmánya szagát, / De én meg tudom békíteni, császárnő, / A tigrist, és a csúszó-mászó kígyót is.”

³⁵ Megjegyezzük, hogy az a mondat, miszerint „az oroszlánt mindig követi a hiéna”, már Nyikolaj Gumiljov *A szimbolizmus öröksége és az akmeizmus* című írásában is megjelenik: „Megjelentek a futuristák, az ego-futuristák és más hiénák, akik mindig az oroszlán nyomában járnak” (GUMILJOV 2006, 287). Oroszul így hangzik: „появились футуристы, эго-футуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом” (ГУМИЛЕВ 2006, 146).

Vajon nem Gumiljov elvesztett vagy mindenesetre távoli édenkert iránti vágyakozása szól-e az alábbi sorokból?

О как я счастлив! Милый южный ветер,
 Когда я шел сюда, лицо мне жег,
 И волны горбились среди Босфора,
 Те самые, быть может, что стучали
 О камни Африки, когда смотрелись
 В них пьяные ночным убийством львы.³⁶
 (V/1, 228–229.)

Mint egy mesebeli kép az *Ezeregyéjszaká*ból, mondja a trabzoni cár: „Он город выстроит себе высокий / С фонтанами, садами и дворцами” („Előkelő várost épített magának / Szökőkutakkal, kertekkel és palotákkal” II/1, 181). Ugyanerről a képzeletbeli idilli állapotról ábrándozik Zója is, s az általa lefestett kert a hatalmas virágzó rózsákkal és mágikus, kék színű madarakkal (a boldogság kék madaraival), mintha Nyikolaj Gumiljov mesedramája, az *Allah gyermeke* (Гумилев 2004a) kertjét idézné fel előttünk:

Ты город свой вернешь, в твоём дворце,
 Не правд ль, будут бить всегда фонтаны
 И перед ними заплетаться розы,
 Большие, точно голова ребенка?
 И в роще пальмовой по вечерам,
 Где будем мы бродить рука с рукою,
 Не правда ль, птицы запоют такие
 Магические, синие, как луны,³⁷
 (V/1, 227–228.)

Más szempontból is összevethetjük az *Allah gyermeke* című mesedráma Péri tündér alakját és Zójáét, ám a *Mérgezett tunika* esetében a végkifejlet nem mesébe illő, tragédiák sorába torkollik. A trabzoni cár kezdetben Zója szemeit a paradicsomi ártatlanságához hasonlítja „безгрешные, как рай, ее глаза” („szemei ártatlanok, mint a Paradicsom”). Justinianus is lánya tisztaságát dicséri a III. felvonás 1. jelenetében:

³⁶ „Mily boldog vagyok! A kedves déli szél, / Midőn jöttem, arcom égeté, / S hullámok emelkedtek a Boszporusz partjain / Tán épp azok, melyek nekiverődtek / Afrika köveinek, midőn szemüket rászegézték / az éjszakai öldökléstől megrészegült oroszlánok.”

³⁷ „Visszaszerzed városodat, palotádban, / nem így csobognak-é majd a szökőkutak / És előttük oly nagy rózsafonatok / Miként egy gyermek feje / És esténként a pálmaligetben, / Hol kéz a kézben sétálunk majd, / Oly varázslatos madarak fognak énekelni / Melyek a holdfényhez hasonlóan kék színűek.”

Мать Зои, словно лилия Господня,
Небесною сияла чистотой,
И Зоя ей подобна.³⁸

(III/1, 193.)

A trabzoni cár a III. felvonás 4. jelenetében e szavakkal illeti menyasszonyát:

Ты для меня Святых Даров святей,
Христос улыбкой светлой улыбнется,
Когда ты в белый рай его войдешь.³⁹

(III/4, 207.)

Utóbb azonban, megcsalatra, már másként tekint az őt eláruló nőre, a IV. fejezet 4. jelenetében:

Я вспоминаю древнее преданье,
Которое, не помню где, я слышал,
Что женщина не только человек,
А кроткий ангел с демоном свирепым
Таинственно в ней оба совместились.
И с тем, кто дорог ей, она лишь ангел,
Лишь демон для того, кого не любит.⁴⁰

(IV/4, 225.)

Zója a trabzoni cár halálával ráébred, hogy a férfi miatta vetett véget az életének: „Он умер, живший для меня. И я, / Да, только я одна – его убийца.” („Ő meghalt, értem élve. És én / Igen, egyedül én vagyok a gyilkosa.” V/4, 239), ám legfőbb gondja mégis az, hogyan vallja be bűnét Imrnek, hogyan lehet boldog vele egy ilyen teherrel a szívében: „О, как я оправдаюсь перед Богом, / Как Имру объясню свою вину?” („Ó, hogyan igazolom magam Isten előtt, / Hogyan magyarázom meg Imrnek a bűnömet?” V/4, 240). David Zolotnyickij cikkében (Золотницкий 1990, 3–38) azonban megjegyzi, hogy a cselekmény kibontakozása során, ahogy Imr személyiségén egyre jobban elhatalmasodik a harcos én, az ő beszéde is, a többi szereplőéhez hasonlatosan, szabad vers formát ölt:

³⁸ „Zója anyja, mint az Úr lilioma, / égi tisztasággal ragyogott, / És Zója hozzá hasonlatos.”

³⁹ „Szentebb vagy te számomra a Szent Adományoknál. / Krisztus boldogan elmosolyodik majd, / Midőn belépsz fénylő Paradicsomába.”

⁴⁰ „Felidézek egy régi mondát, / Melyet, nem emlékszem, hol hallottam, / Hogy a nő nem pusztán ember, / Hanem olyan lény, kiben a szelíd angyal / A vad démonnal egyesül titokzatosan. / S ki kedves számára, azzal angyal ő, / Kit pedig nem szeret, démoni arcát mutatja feléje.”

Но что там?
 Войска проходят... Первая колонна
 Уж грузится на первую галеру.
 И я не там! Прощай. Пора идти.⁴¹
 (V/1, 230.)

A kóbor arab költő alakja és a palotában uralkodó hidegség, gazdagság és pompa, intrika közötti ellentét, a feszültség csírái már az első jelenetben, az eunuchhal történő beszélgetésben megnyilvánulnak. Ennek a beszéd szintjén való kifejeződésére fentebb már utaltunk. Imr nem köntörfalaz, bebocsátást kér a császár elé, és segítséget vár tőle, hogy vérbosszút állhasson apjáért. Imr a sivatagból érkezik, s az eunuch „nevetséges vadembernek” („смешной дикарь”) nevezi, Imr magát „esztelen/meggondolatlan csavargónak” („безрассудный бродяга”) titulálja, Theodóra pedig „lírai költőnek” („лирический поэт”) és „rettenetes bosszúállónak” („ужасный мститель”). Az első színben Imr rögtön szinte mindenkivel megismerkedik: az eunuchhal, Zójával, Tehodórával, majd a trabzoni cárral. A trabzoni cár – bár Zója jegyeseként majdan a bizánci trón várományosa – idegenül mozog a palotában, s visszavágyik a kis városba, ahonnan származik. Imrt ilyen tekintetben közelebb érzi magához, s ezért teszi fel a kérdést az I. felvonás 4. jelenetében, hogy mi vonzza ide őket a sivatagból, Bizáncba, ebbe a bágyadt, idegen palotába:

А ты здесь для чего? Не понимаю,
 Зачем вас всех так тянет в Византию
 От моря, от пустынь широких в эти
 Унылие, чужие вам дворцы!⁴²
 (I/4, 174.)

Szimpatíáját rögtön felkelti a bátor harcos, s fel is ajánlja neki a segítségét a harchoz, ám Imr ezt becsületből elutasítja, már csak azért is, mert tudja, a cár Zóját készsül feleségül venni. A trabzoni cárt neveltetése is közelebb hozza az arab költőhöz. Együtt játszott, cseperedett fel a nép gyermekeivel, de azok egyként kiálltak uralkodójuk mellett. A cár – bár Trabzon ura, s a bizánci trón várományosa – büszkén hirdeti, hogy nem rendelkezik sem arannyal, sem drága mozaikkal, legfőbb vagyona az atyjától örökölt páncélöltözet, a kereszt, amellyel Pál apostol az ő népet megkeresztelte, s nem utolsósorban a dicsősége, amelyet kész megosztani az arab költővel. Az ismerkedésnek a császár, Justinianus érkezése vet véget. Imr azonban vele nem találkozik. Beszámoltatja bizalmasát, az eunuchot, s kiderül,

⁴¹ „De mi van ott? / Seregek indulnak... / Az első oszlop már szedelőzködik a gályahajóra. / És én nem vagyok ott! Isten veled. Ideje indulni.”

⁴² „Miért vagy itt? Nem értem, / Mi vonz ennyire benneteket Bizáncba / a tengerektől, a tágas sivatagból ezekbe a / szomorú, számotokra idegen palotákba!”

hogy mit forral Justinianus a trabzoni cár ellen: mérgezett esküvői inget készített neki, hogy a lányával kötött frigyét követően, vérontás nélkül megszerezze Trabzont, amely utat nyit a Kaukázus felé, s ezáltal újabb ékkövet helyezzen el Bizánc koronáján:

еще одной жемчужиной бесценной
Украсится корона Византии⁴³

(I/5, 178.)

A számító uralkodó saját lányát és saját érzelmeit is feláldozza, semmi sem lehet előrébb való, mint az államérdek. Justinianus az államügyekben határozottnak tűnik, ellentmondást nem tűr, Theodóra előtt mégis gyenge akaratúnak és befolyásolhatónak bizonyul, felesége kérésére rendelkezésére bocsátja az őt jelképező pecsétgyűrűt, melynek felmutatására mindenki köteles engedelmessé válni a parancsnak. Az ármányt Theodóra szövi, de a véletlen is a kezére játszik.

A trabzoni cár elveszti Zóját, akinek a szívét vetélytársa elrabolja. Imr számára – bár a darabban csak utalás történik rá – a mérgezett tunika hozza el a halált. E tekintetben a tunika szimbolikusan is értelmezhető, hisz Theodóra szavai szerint Zója maga a mérgezett tunika „отравленная брачная туника” („mérgezett menyegzői tunika”), s ő hozza a halált mind a trabzoni cárra, mind pedig önmagára. A darab végén Theodóra elégedetten nyugtázza, hogy bosszút állt Zóján, és végre megszabadul a gyűlölt lánytól, s ezt nem is rejti véka alá. Zója, aki apja parancsára kolostorba vonul, voltaképpen élőhalottá válik, a mérgezett tunika átka őt is utoléri.

Vszevolod Szecskarjov fentebb idézett tanulmányának (Сечкарев 1991) koncepciója szerint Nyikolaj Gumiljov a drámáiban az emberi létezés legfőbb célját, a bölcsesség elérését járja körül. Az *Allah gyermeke* és a *Mérgezett tunika* című drámák elemzésének, valamint Gumiljov életrajzi adatainak ismeretében és a költő személyiségjegyeinek tükrében ugyanakkor úgy vélem, hogy a legnagyobb hangsúlyt a költői hivatás kapja, a költőé, aki akár a szavak erejével is harcol, hódít, megigéz, Istennel beszélget, átkot szór. Az *Allah gyermeke* című mesedramában Háfiz a paradicsomi kertben a bölcs, megvilágosodott ember nyugalmával fogadja be Allahot. Imrul Kajsz a *Mérgezett tunikában* ezzel szemben a nyughatatlanság, a kalandvágy, a nyers erő megtestesítője, akiben egyszerre lakozik a gyengéd, ékesszóló költő, az átkot szóró, a világot megdelejező hódító, a vakmerő harcos, a muru'a megtestesítője. S talán nem túlzás azt állítani, hogy mindezek fényében Imrul Kajsz Gumiljov egyik legkedvesebb alakja, aki bár elbukik, de nem hasonlik meg önmagával.

Imrul Kajsz alakjának ábrázolása alapján talán túlzás nélkül kijelenthetjük, hogy Gumiljov jól ismerhette az arab költő életéről szóló forrásokat, másrészt a darab írása során olyannyira beleélte magát az arab költő szerepébe, hogy az ábrázol-

⁴³ „még egy felbecsülhetetlen drágakő / Ékesíti Bizánc koronáját”

lás tökéletesen hiteles lett. Másrészt úgy gondoljuk, hogy Gumiljov ugyan nem minden vonatkozásban azonosulhatott a nőcsábász arab kalandorral, s ebben első-sorban erkölcsi alapállása gátolhatta, mégis Imrul Kajsz vált azzá az alakká, akit drámájában a legpozitívabb megítélésben ábrázolt.

Gumiljov – a darab megírása előtt készített – pizkozatai alapján megállapítható, hogy a szerző alaposan átgondolta a mű felépítését és a szereplők rendszerét (СТРУКТУРА 1991, 266–272). A drámáról formai szempontból elmondható, hogy az egyes fejezetek tömör stílusban viszik előre a szüzsé kibontakozását. A szereplőket Gumiljov elsősorban a szavaik és nem a cselekedeteik révén jellemzi, a főbb eseményeket is csak a szereplők monológjain és replikáin keresztül ismerjük meg: Az eunuch számol be a trabzoni cár öngyilkosságáról, Justinianus és Theodóra beszélgéseiből derül ki, hogy Imrul Kajsznak elküldték a mérgezett tunikát. Ugyanígy fennmaradtak Gumiljov feljegyzéseiben az egyes szereplők jellemrajzá-
nak tipikus vonásai is, és ebből a feljegyzésből kiderül, hogy Gumiljov a drámái alakoknak olyan rendszerében gondolkodott, amelyben az egyes szereplők gyakorlatilag ellentétpárokat képeznek. Ennek az elgondolásnak megfelelően a következő pólusok állnak szemben egymással: szubjektivitás (Imrul Kajsz) – objektivitás (a trabzoni cár), aktivitás (Justinianus) – passzivitás (Zója), intellektus (Theodóra) – testiség (eunuch).

A darabban – visszaulva azokra az ellentétpárookra, melyeket Michael Basker a *Zava hercegnő* című elbeszélés elemzése (БАСКЕР 1996) során állapított meg – két egymást kizáró, egymással szemben álló világ ütközik egymással. Ugyanezt a szituációt látjuk megvalósulni a *Mérgezett tunika* című darabban is: a szabad, kalandokkal teli életet képviselő életmód, a nyitott, sivatagi lét áll szemben a korlátokkal teli császári palota terével, a palota szűk, kövek és nehéz kárpitok közé szorított bizánci udvarával. A tiszta, becsületos, „primitív” Imr áll szemben a züllött erkölcsű bizánci légkör által megfertőzött másik oldallal, a dráma szüzséje szempontjából elsősorban Theodórával és a bizánci császárral. Michael Basker szavaival: „Absztraktabb értelemben véve a gondolkodás két eltérő módusza áll szemben egymással: a fennkölt-romantikus és az alázatosan realizisztikus, vagyis a »költői« és a »prózai«” (БАСКЕР 1996, 125–137).

Ugyanez az ellentétpár állítható fel a darabban Imr és a trabzoni cár között egy másik megközelítésben. Gumiljov jegyzeteiben Imr titáni, míg a trabzoni cárt olimposzi tulajdonságokkal ruházta fel, és a köztük feszülő kibékíthetetlen ellentétre helyezte a hangsúlyt. Ez az elképzelés közelebb áll Innokentyij Annyenszkijnek az Euripidész-drámákról vallott felfogásához, mintsem Nietzsche, illetve Vjacseszlav Ivanov drámaelméleti koncepciójához, amelynek alapját a dionüszoszi és apollóni princípiumok ellentétpárja képezi. Gumiljov arab költője „barbár”, féktelen, szélsőséges lény, az érzelmei vezérlik, és át is adja nekik magát, morálisan elbukik, nem tud és nem is akar beilleszkedni a „fejlettebb” kulturális szinten álló világba. Saját magáról mondja az I. felvonás 1. színében bemutatkozó beszélgetése során az eunuchnak, hogy „a sivatagban nincs idő arra, hogy az Istenről elmélkedjen az ember” („В пустыне думать некогда о Боге”). Az eunuch erre válaszul „pogánynak” titulálja Imr-t.

A trabzoni cár ezzel szemben haláláig magas erkölcsi szinten áll. Szavaiból, a beszédébe szőtt hasonlatokból, melyekkel Zóját illeti, mély vallásos meggyőződés sugárzik. Az a mód is, ahogyan a két hős meghal, ezt a különbözőséget mutatja: egyikük sem fél a haláltól, de míg Imr méltatlan módon, nyomorult kinszenvedéssel, nem harcosként hal meg, a trabzoni cár „hősi” halállal távozik az élők sorából, s dacára annak, hogy önmaga vet véget életének, elismerést vív ki környezetéből. Krisztus nevével az ajkán veti le magát a Hagia Szophia székesegyház faláról, s ezzel az általa meghozott áldozati aktus több rétegű értelmezésére ad lehetőséget. A cár halálával megváltja mások (Zója, Imr) ellene (is) elkövetett bűnét (RUSINKO 1992, 404–405), s nem áll útjába szerelme boldogságának. A székesegyház lépcsőjén megkérdezi az őt kísérő eunuchot, hogy szkíta hagyomány szerint elástak-e valakit a templom alapjaiba, hogy a falak szilárdan álljanak.⁴⁴

A darab végkicsengése tragikus, és úgy tűnhet, hogy a cselszövő, lélektelen, csak a saját hasznukat néző erők (Theodóra és Justinianus) győzedelmeskednek, a katarzis elmarad. Ugyanakkor mégis úgy érezzük, Gumiljovnak a szépségbe, az erkölcsi tartásba, a művészetbe és a szerelembe vetett hitét bizonyítja a darab egész szellemisége.

⁴⁴ Vö. az ókori és a középkori építőáldozatokkal, valamint a magyar balladakincs *Kőműves Kelemenjével*.

Az építőáldozat már az ókori népek (például Egyiptom, vagy a Kr. e. 4. évezredtől Kánaán) szokásvilágában megtalálható. A rituális cselekményt a munkafolyamat valamely szakaszában kellett elvégezni, s a források gyakran ember-, később állatáldozatokról szólnak. A cselekmény célja, hogy a hely szellemét (genius loci), vagy a már elkészült épület őrzőszellemét megbékítsék, kiengeszteljék. Többfelé, így a szláv népeknél is elterjedt hit szerint az építőanyag (malter, kő, tégl stb.) minőségét javította, ha emberi vagy állati szőr, csont, vér került bele. Ennek a szokásnak Magyarországon egyetlen emléke ismeretes, a *Kőműves Kelemenné* balladája, amely a Hunyadi János seregében szolgáló balkáni zsoldosok révén került hazánkba (KALLÓS 1974).

Bibliográfia

- БАСКЕР, М. (1996), *Далекое озеро Чад Николая Гумилева. (К эволюции акмеистической поэтики)*, in Ю. В. Зобнин–В. Е. Триодин (Сост.), *Гумилевские чтения. (Материалы международной конференции филологов-славистов)*, Санкт-Петербург, СПбГУМ, 125–137.
- БАСКЕР, М. (2000), *Актеон – забытый манифест акмеизма*, in М. БАСКЕР, *Ранний Гумилев: Путь к акмеизму*, Санкт-Петербург, РХГИ, 114–154.
- БЕЛЫЙ, А. (1918), *Восток или Запад*, in А. БЕЛЫЙ, *Эпоха*, Москва, Книга первая.
- БОГОМОЛОВ, Н. А. (2001), *Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)*, Москва, Книга вторая, ИМЛИ РАН, Наследие.
- BRÉNIER, Louis (1999), *Bizánc tündöklése és hanyatlása*, Budapest, Bizantinológiai Intézeti Alapítvány.
- ЭТКИНД, Е. Г.–СЕРМАН, И. (1995) (ред.), *История русской литературы. XX век: Серебряный век*, Москва, Издательская группа Прогресс–Литература.
- EURIPIDÉS (1984) *Összes drámái*, Budapest, Európa.
- FILIPPOV, Szergej (1995), „Támaszt az eget Istene birodalmat, mely soha örökké meg nem rombol”. Történelembölcseleti elképzelések a 15–17. századi Oroszországban, *Aetas*, 1995/3, 5–31.
- ФИЛИППОВ, С. (2007), *Религиозная борьба и кризис традиционализма в России XVII века*, Budapest, Russica Pannonicana.
- GERMANUS Gyula (1961) (szerk.), *Arab költők a pogánykortól napjainkig*, Budapest, Magyar Helikon.
- GOLDZINER Ignác (1980), *Az iszlám*, Budapest, Magvető.
- ГУМИЛЕВ, Н. С. (2004а), *Дитя Аллаха*, in Н. С. ГУМИЛЕВ, *Собрание сочинений в десяти томах*, Т. 5, Москва, Воскресенье, 51–99.
- ГУМИЛЕВ, Н. С. (2004б), *Отравленная туника*, in Н. С. ГУМИЛЕВ, *Собрание сочинений в десяти томах*, Т. 5, Москва, Воскресенье, 161–243.
- ГУМИЛЕВ, Н. С. (2005), *Африканский дневник*, in Н. С. ГУМИЛЕВ, *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Т. 6, Москва, Воскресенье, 70–97.
- ГУМИЛЕВ, Н. С. (2006), *Наследие символизма и акмеизм*, in Н. С. ГУМИЛЕВ, *Собрание сочинений в десяти томах*, Т. 7, Москва, Воскресенье, 146–150.
- GUMILJOV, Ny. Sz. (2006), *A szimbolizmus öröksége és az akmeizmus*, ford. BAKCSI György, in BAGI I.–SZÓKE K. (szerk.), *Az orosz Kultúra Nyugat és Kelet között. Szöveggyűjtemény*, Szeged, Bölcsész Konzorcium, 287–289.
- HĀRŪN, ‘Abd al-Salām Muḥammad (2005) (szerk.), *Sbarah al-qasā'id al-sab'a at-Tiwāl al-jāhiliyyāt*, al-Qāhira, Dār al-Ma‘ārif.
- KALLÓS Zoltán (1974), *Balladák könyve*, Budapest, Magyar Helikon.

- ЛАРИОНОВ, М. Ф. (1991), *Из писем о Н. С. Гумилеве*, in Ю. В. ЗОБНИН–В. П. ПЕТРАНОВСКИЙ–А. К. СТАНЮКОВИЧ (Сост.), *Жизнь Николая Гумилева. Воспоминания современников*, Ленинград, Изд-во Международного фонда истории науки, 101–104.
- ЛЕКМАНОВ, О. А. (2000), *Книга об акмеизме и другие работы*, Томск, Водолей.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О. (1990), *Сочинения в двух томах*, Москва.
- MEYENDORFF, John (2001), *Birodalmi egység és keresztény szakadások. (Az egyház 450 és 680 között)*, Budapest, Bizantinológiai Intézeti Alapítvány.
- ПУНИН, Н. (1913), К проблеме византийского искусства, *Аполлон*, 1913/3, 17–25.
- RUSINKO, E. (1992), An Acmeist in the Theater: Gumilev's tragedy *The Poisoned Tunic*, *Russian Literature*, North-Holland, 1992/31, 393–414.
- SIMON Róbert (1994), *A Korán világa*, Helikon.
- ШИНДИН, С. Г. (1992), *Мандельштам и Гумилёв: О некоторых аспектах темы*, in И. Г. КРАВЦОВА–М. Д. ЭЛЬЗОН (Сост.), *Н. Гумилев и русский Парнас. Материалы научной конференции 17–19 сентября 1991 года*, Санкт-Петербург, 75–83.
- ШИНДИН, С. Г. (2004), *Фрагмент поэтического диалога Мандельштама и Гумилева: к рецепции образа Айна-Софии в культуре «серебряного века»*, in О. А. ЛЕКМАНОВ (Ред.-сост.), *В. Я Брюсов и русский модернизм*, Москва, ИМЛИ РАН, 194–203.
- СЕЧКАРЕВ, В. М. (1991), *Гумилев – драматург*, in Н. С. ГУМИЛЕВ, *Собрание сочинений в четырех томах*, Т. 3, Москва, Терра, III–XXXVII.
- СИЛАРД, Лена (1989) (Сост.), *Русская литература конца начала XX века (1890–1917)*, Budapest, Tankönyvkiadó.
- SZILÁRD Léna (2002), *Az orosz irodalom a 19–20. század fordulóján (1890–1917)*, ford. VÁRI Erzsébet, in ZÖLDHELYI Zsuzsa (szerk.), *Az orosz irodalom története a kezdetektől 1940-ig*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 192–234.
- СОКОЛОВА, А. Г.–МИХАЙЛОВОЙ, М. В. (1988) (Ред.), *Из истории русской литературы конца XIX – начала XX века*, Москва, Изд-во Московского университета, 1988.
- СТРУВЕ, Г. П. (1991), *Отравленная туника*, in Н. С. ГУМИЛЕВ, *Собрание сочинений в четырех томах*, Т. 3, Москва, Терра, 245–292.
- ТОКАРЕВ Sz. A. (1988) (főszerk.), *Mitológiai enciklopédia*, Budapest, Gondolat.
- ЗОЛОТНИЦКИЙ, Д. И. (1990), *Театр поэта*, in Д. И. ЗОЛОТНИЦКИЙ (Сост.), *Н. С. Гумилев. Драматические произведения. Переводы. Статьи*, Ленинград, Искусство, 3–38.
- УСПЕНСКИЙ, Б. А. (1976), *Отзвуки концепции «Москва – Третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко)*, in «Культурное наследие Древней Руси». (Истоки. Становление. Традиции), Москва, 236–249.

SZATHMÁRI JUDIT

Sherman Alexie posztetnikus spokane indián rezervátuma

A spokane–coeur d’alene származású Sherman Alexie, az egyik legismertebb kortárs indián író, 2007-ben két prózai művet jelentetett meg. A *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian* és a *Flight* számos elismerő kritikában részesült az Egyesült Államokban és Európában is. A magyarországi pozitív fogadtatást mi sem bizonyítja jobban, mint hogy két éven belül mindkét mű elérhetővé vált magyar nyelven is: a *Junior. Egy indián naplója* és a *Menekülés* magyar nyelvű kiadásai hiánypótlóak, hiszen annak ellenére, hogy már a 18. század második felében megjelent az első, a nyugati kultúra mércéje szerint is elismert indián irodalmi műalkotás,¹ nagyon kevés indián szerző művei olvashatók magyar nyelven.² Alexie két kötetének népszerűségét főként az magyarázza, hogy elsősorban a *Junior*, de bizonyos mértékig a *Menekülés* is ifjúsági regényként vált ismertté. Mindkét regény főszereplője indián felmenőkkel rendelkező tizenéves fiú, a cselekmény részben a felnőtté válás röghöz útjait idézi, a hangsúly mégis az identitáskeresés nehézségein van. A főszereplő fiatalok indián gyökereik által röghöz kötöten vagy azokat keresve válnak férfivá, ezáltal egy beavatástörténet főszereplői lesznek.

A 2008-ban és 2009-ben magyarul is megjelent művek sokkal pontosabban értelmezhetőek Alexie korábbi regényeinek tükrében. Alexie-re jellemzően a fiatal férfi indiánságához való viszonya meghatározó a cselekmény szempontjából. A szerző 1995-ös első regényében teremti meg azt a spokane indián rezervátumot, amely a későbbiekben is az indiánság referenciapontjaként szolgál. A *Junior* és a *Menekülés* főszereplői is a *Reservation Blues*-ban születnek meg, hogy a későbbiekben

¹ Samson OCCOM, *A Sermon Preached at the Execution of Moses Paul, An Indian Who Was Executed at New Haven on the 2nd of September 1772 for the Murder of Mr. Moses Cook, late of Waterbury, on the 7th of December 1771*. Az indián irodalomnak ezen „asszimilációs” korszakában született alkotások mind formailag, mind tartalmilag a nyugati (fehér) kultúra indián kultúrákra gyakorolt hatását tükrözik.

² Sherman Alexie egyike e keveseknek. 2003-ban a C+S gondozásában megjelent *Mai amerikai novellák* sorozat tartalmazta *Ha azt mondjuk: Phoenix, Arizona (This is What it Means to Say Phoenix, Arizona)* című elbeszélését.

hol idősebb, hol fiatalabb változatban újra és újra felbukkanjanak Alexie prózai alkotásaiban. Jelen tanulmány Alexie magyar nyelven is elérhető két regényének előzményeit kontextusba helyezve mutatja be azt az indián közeget, amelynek ismeretében a két mű ifjúsági regényen túlmutató értelmezése is lehetővé válik.

Alexie 1995-ben megjelent *Reservation Blues* (Rezervátum blues) című regénye gyakorlatilag kiadása pillanatában felkeltette az amerikai indián irodalommal foglalkozó kritika figyelmét. Az amerikai irodalmi kánonban egyre szilárdabb pozícióhoz jutó mű túlnyomórészt pozitív visszajelzéseket kapott, ugyanakkor néhányan indián identitásukban érezték sértve magukat. Gloria Bird szerint, aki maga is a spokane közösség tagja, a regény „felerősíti a rezervátumi életről kialakult túlzásokat [és] számos, az indián kisebbségről létező sztereotípiát népszerűsít, ezáltal az indián és nem indián olvasók számára egyaránt problematikus”³ (BIRD 1995, 1). Bird kifogásolja az Alexie által a *Reservation Blues* cselekményén keresztül közvetített rezervátumképet; véleménye szerint a rezervátum ilyesfajta ábrázolása a kortárs indián Amerikát olyan színben tünteti fel, amely megakadályozza annak széleskörű társadalmi elfogadását. Míg a többség posztmodern jellemzőkkel, iróniával és mágikus realizmussal gazdagon fűszerezett, egyszerű cselekményű, de kulturálisan sokat eláruló regénynek tekinti a *Reservation Bluest*, Birdhöz hasonlóan néhányan az indián kisebbség megítélését romboló alkotást látnak benne az indián kultúrák sztereotip megjelenítése miatt.

Bird állítását megerősíteni látszik David Treuer, anishinaabe (ojibway) író és kritikus, aki *Native American Fiction* (Amerikai indián próza) című könyvében a kortárs indián irodalommal kapcsolatos félreértéseket és félreértelmezéseket vizsgálja, és megkérdőjelezi azt a módot, ahogy a kortárs indián irodalom ábrázolja az őslakosokat. Véleménye szerint akár a feltétel nélküli elfogadás, akár a kirekesztés céljaira használják, a sztereotipizálás veszélyes út. Treuer úgy látja, az olvasók ugyanúgy tanulnak meg „irodalmi szövegeket értelmezni, ahogyan azt is, hogyan „»fogadják be« a Weisman Múzeum Indián Művészeti Kiállításán látottakat: a szívükkel, és ne az eszükkkel” (TREUER 2006, 163). Az identitás és a vélt vagy valós „autentikusság”, azaz a „rettenetes ikrek” (TREUER 2006, 5) jelenléte abban a tévhitben ringatja az olvasót, hogy nem irodalmat, hanem őslakos amerikai kultúrát olvas és tapasztal meg, így lehetetlenné válik a kortárs indián irodalmi értékek felismerése.

Jelen tanulmány azt vizsgálja, hogy 1. a *Reservation Blues* miképpen dekonstruálja a rezervátummal kapcsolatos, széles körben elterjedt sztereotípiákat, ekként – Bird állításával ellentétben – nem népszerűsítve, hanem rombolva azokat, 2. miképpen teremti meg Alexie azt az indián közeget, amely későbbi műveiben is referenciapontként szolgál. Ehhez Gerald Vizenor „posztindián” fogalmát hívom segítségül, amely szerint a posztindián harcosok utánzás révén a valódi vagy valós

³ A kritikai szövegrészek és a regényből származó idézetek mindegyike a saját fordításom. – Sz. J.

jelenlétének hiányát pótolják, „egy új indián jelenlét érzetét teremtik meg a kitárlt indián ábrázolások romjain” (VIZENOR 1994, 3), így biztosítva a valódi fennmaradását. Jelenlétük ellensúlyozza a domináns kultúra nyilvánvaló jellegzetességeit, az irodalomban pedig a túlélésnek a dominancia fölött aratott győzelmet testesíti meg. Elemzésemben bizonyítani kívánom, hogy a *Reservation Blues*ban Alexie sztereotípiahasználatának célja egy olyan indián identitás posztindián szellemű (re)konstrukciója, amely egyszerre fiktív és valóságos, és amely mélyen gyökerezik a 20. századi posztetnikus amerikai társadalomban. A humorral megalkotott új történetek révén az irodalmi posztindián biztosítja a valódi indián túlélését (VIZENOR 1994, 5), túlélési taktikájával pedig megkérdőjelezi az irodalomban uralkodó indiánképet, egyúttal újjáteremtve a valódit. A *Reservation Blues*ban megjelenő, általánosan ismerni vélt rezervátumi élet tulajdonságainak felvillantása révén magyarázatot keresek arra a kérdésre, hogy milyen szerepet töltenek be a sztereotípiák Alexie modern indián rezervátumi valóságának ábrázolásában.

A *Reservation Blues* bizonyos értelemben pikareszk szerkezetű úti regény, amelynek cselekményét a spokane törzsből származó három fiatalember kalandjai alkotják. A valóságban több mint fél évszázada halott bluesvirtuóz, Robert Johnson egy napon felbukkan a washingtoni spokane indián rezervátumban. Gitárja „megbűvöl” néhány indián fiataalt, akik Coyote Springs néven zenekart alakítanak, és elindulnak szerencsét próbálni, majd, miután álmaikban újraélték a kollektív indián történelmet, visszatérnek a rezervátumba. Többször megpróbálnak elszakadni a spokane rezervátumtól, de a hely mindannyiszor visszahívja őket.

A rezervátumok, ezek az Egyesült Államok tulajdonában lévő, indián közösségi létbe helyezett földterületek, mindig is kulcsszerepet játszottak a többségi társadalom és az őslakosok viszonyában. Mivel létrejöttük a nyugati (fehér) kultúra etnocentrikus álláspontját demonstrálja, a domináns és egy kisebbségi csoport közötti versenyhelyzet, illetve hatalombéli különbségek eredménye, a rezervátumok fizikailag és földrajzilag pontosan körülírható színterei az etnikai rétegződésnek. Az Egyesült Államok kormánya és bármely indián közösség szerződése meghatározza azt a területet, amelyhez egy adott indián csoport fizikailag és kulturálisan köthető. William Boelhower szerint a hely, „ahonnan az egyén származik, alakítja a személyiséget” és „szelleme áthatja azokat, akik ott élnek” (BOELHOWER 1996, 30). Részben az Egyesült Államok 19. és 20. századi indiánpolitikájának köszönhetően az amerikai indián származású lakosság többsége városokban él,⁴ ennek ellenére az indiánokról élő sztereotípiák nagy része a rezervátumi közegből ered, így a rezervátumok a szélsőséges sztereotipizálás melegágyai. Ennek egyik lehetséges magyarázata a rezervátum kézzelfogható mivolta, szemben „Indiánország” fogalmával, amellyel a későbbiekben részletesen foglalkozom.

⁴ A népszámlálási adatok csak becslést tükröznek, de ezek alapján a magát amerikai indiánnak valló egyének több mint kétharmada városban él (Demographic Services Center).

„Gyönyörű ez a hely” – mondja Robert Johnson, amint körbenéz a spokane rezervátumban. „De még nem láttál mindent” – válaszolja az egész életét ott töltő Thomas. Robert Johnson visszakérdez: „Miért, van még valami?” (ALEXIE 1995, 7). A túlvilágból a regény valóságába visszahívott bluesgitáros az olvasói – sztereotípiákon alapuló – elvárásokkal ellentétben nem a szegénységet, sivárságot és reménytelenséget látja meg spokane területre lépve, hanem azt a lehetőséget, amelyet Alexie narrátora a későbbiekben nyilvánvalóvá tesz. A *Reservation Blues* „oktató célú regény, bár [...] nem a főszereplő tanul belőle, hanem az olvasó. Mint »kulturális kézikönyv«, a *Reservation Blues* tanmenete a kívülálló számára íródott” (TREUER 2006, 164–165, 169). Az Alexie által előírt tananyag azonban egyszerre teremt meg és rombolja le önmagát.

A rezervátumi élet leggyakrabban félreértett aspektusainak irodalmi megjelenítésével a *Reservation Blues* megkérdőjelezi az indián identitást kívülről formáló erőket, és úgy ábrázolja ezeket, mint a spokane közösség által internalizált fogalmakat, amelyekből a spokane törzs a saját hasznára kovácsol előnyt, és a saját maga teremtette értelmezési keretek közt használja őket. Ily módon Alexie az „ősi” „Indiánország” fogalmát a posztetnikus amerikai társadalmi kereteken belül fogalmazza újra. Habár a posztetnikus és a posztindián fogalmak utalhatnak egy „kulturális szeparatizmuson” (HOLLINGER 2005, 6) túlmutató állapotra, a *Reservation Blues*ban bemutatott indián közösség ábrázolásával Alexie egyszerre igazolja és kérdőjelezi meg a kortárs őslakos Amerika ideáját azáltal, hogy más etnikai kultúrákat telepít a rezervátum határain belülre. Így az olvasó a regénybeli spokane indián rezervátumhoz viszonyítva értelmezi az afrikai, afroamerikai és a nyugati (fehér) kultúrákat.

Daniel Grassian szerint „a tradicionális afroamerikai és a kortárs zene modern rezervátumi környezetbe helyezésével, majd a főszereplőknek a rezervátumból a többségi amerikai társadalomba való utazásával a *Reservation Blues* átírja az etnikumokat, kultúrákat, idősíkokat [és] vallásokat elválasztó határokat” (GRASSIAN 2005, 78–79). Grassian a regény mágikus realista szereplőjére, Robert Johnsonra utal, illetve a seattle-i grunge zene megjelenésére, ez az olvasat azonban elsiklik az Alexie által teremtett, földrajzilag is jól körülhatárolható indián szféra léte felett, ahol a törzsi normáknak megfelelően ítélnék vagy fogadnak el más kultúrákat. Mindez annak ellenére van így, hogy Alexie nem definiálja pontosan, mit ért rezervátumon, sőt mintha ez teljesen magától értetődő lenne, ahogyan erre Treuer rámutat: a rezervátum „indiánt, az indián pedig rezervátumot jelent, aminek eredménye szédítően tautologikus duett, az indiánt a nem indiántól elválasztó határ mégis teljesen egyértelmű” (TREUER 2006, 181).⁵ Alexie későbbi munkáiban is már a címmel előhívja az olvasó indiánokkal kapcsolatos, leginkább vélt tudását.

⁵ Számos kritika a regény hiányosságaként rótta föl, hogy Alexie általában ír indiánokról, nem pedig egy adott törzsi kultúráról. Treuer gondolatát kiegészítve tehát a spokane indiánt, az indián rezervátumot jelöl és viszont.

A *Reservation Blues*hoz hasonlóan a *Ten Little Indians* (Tíz kicsi indián), *The Toughest Indian in the World* (A világ legkeményebb indiánja), *Indian Killer* (Indián gyilkos), *War Dances* (Harci táncok), *The Absolutely True Diary of a Part-time Indian (Junior. Egy indián naplója)* címeiben az indiánság mint etnikai kategória kelti fel az olvasó érdeklődését, így – legyen szó novelláskötetről, detektívtörténetről vagy naplóról – az olvasó indián területre lép. A cselekmény sok esetben arra kényszeríti az olvasót, hogy indiánokkal kapcsolatos elképzelését újra és újra átgondolja, ily módon igazolódni látszik Treuer állítása, amennyiben az eredmény inkább kulturális, mint irodalmi olvasat. Az indián mint etnikai kategória lesz az elsődleges referenciapont, amelyhez képest a történet másodlagossá válik, mivel azonban ez a referenciapont folytonosan változik, az olvasó nem kerül közelebb a „valódi” indián fogalmához, sőt egyre inkább távolodik tőle. Oktató célú regényként a *Reservation Blues* valóban szembesít a történeti és irodalmi hiányosságokkal (MOORE 2005, 300), de ez nem jelenti azt, hogy az identitás meghatározásának rovására nyerne teret az autentikusság.

A spokane–cœur d’alene származású Alexie a több évtizedes hagyománynak megfelelően, mely csak azokat az irodalmi alkotásokat tekintette indián irodalomnak, amelyeket indián származású szerzők írtak, így nyilatkozik erről: „amit én írok, az indián regény. Ha marslakókról írnék, az is indián regény lenne. Ha az amishekről, akkor az is. Ez vagyok én” (in GRASSIAN 2005, 7). Hasonlóképpen a *Reservation Blues* mindentudó elbeszélője is így jellemzi a gyakorlatot, ahogyan a rezervátum határain belül élő törzs spokane közösségi identitásból kiindulva fogad be vagy vet el bizonyos kulturális sajátságokat.

Az Alexie alkotta spokane indián rezervátum a korábbiakban már említett „Indiánországot” testesíti meg. A fogalom „aktív indián jelenlétet” (LURIE 2002, 52) és az indiánok indiánként való interakciójának (SZATHMÁRI 2009, 225) színhelyét jelöli, amely az indián közösségek számára mindig is létezett, a nem indián társadalom azonban csak az utóbbi évtizedekben ismerkedik vele. „Indiánország” olyan kulturális tér, amely fizikailag nem minden esetben körülhatárolható: a rezervátumok földrajzilag is megrajzolt határvonalai nyújtanak némi támpontot, de „Indiánország” magában foglalja például azt az internetes közeget is, amelyben indiánok indiánokkal kommunikálnak. A *Reservation Blues* címe is azt sugallja, hogy a rezervátum nem elszigetelt hely, ahová a külső erők csakis erőszakkal juthatnak be. Az afroamerikai blues zene, amely áthatja a cselekményt, a tipikusan rezervátuminak tartott szegénységet is „megéneкли”. Alexie „tanulni hívja olvasóját, ugyanakkor a »rezervátumi« jelzős szerkezettel folyamatosan kirekeszti őt a rezervátumból” (TREUER 2006, 182). A kirekesztés és befogadás ezen ellentétéből születik a jelentés, amely a Coyote Springs történetébe ágyazza az alkoholizmus, a segélyek, a hagyományok és a másság egyéni és kollektív tapasztalatait, ezáltal általánosítva azokat.

A regény cselekménye a tradicionális harcossá válási rítus újrafogalmazása is. A nagyrészt spokane indiánokból alakult Coyote Springs elindul a harci ösvényen, hogy roksztárrá válva pénzt és hírnevet „zsákmányoljon”. Ez ellentmond Robert

Parker állításának, amely szerint a kortárs indián irodalom egyik jellemző motívuma, hogy „az indiánok semmit nem csinálnak, vagy semmi olyat, ami számítana, szemben a fehér emberrel, aki viszont folyamatosan cselekszik” (PARKER 2003, 29): mintha az inaktív, cselekvésképtelen fiatal férfi alakja a legyőzött egykori harcos kultúra romjaira épülne. Alexie azonban energiával – még ha az olykor destruktív is – tölti meg szereplőit, akik a spokane rezervátumon belül akkor is cselekszenek, amikor a többségi társadalom ezt inaktivitásnak bélyegzi. Példa erre a zenekar névválasztása (Coyote Springs), amely egy hamarosan bekövetkező epifániára utal. Ironikusan szemlélve az őslakosok kultúrájának és ezáltal irodalmának tulajdonított természetközelséget, a Springs jelenthet forrást ('Prérifarkas-forrás'), valószínűbbnek tűnik azonban a szó 'ugrik' ('Prérifarkas ugrik') jelentése, még hozzá elsősorban azért, mert az őslakoskultúrákban a prérifarkas nemcsak a ragadozó, de nagyon gyakran a „trickster”, az alak- és nemváltó mitológiai karakter megnevezése is, így az Ugró Prérifarkas a fiatal spokane-ok saját jövőjének aktív formálására utal.

A hagyományokat követve a Coyote Springs tagjai is megteremtik a maguk harcos/hős ideálját, ezt azonban a többségi társadalom ugyanúgy félreértelmezi, mint a törzsi közösség. A zenekar a harcosok új generációja, annak a történelmi folyamatnak az eredménye, amely az őslakos amerikaiakat az állam által kijelölt határokon belüli életre kényszerítette. A három fiatal spokane fiú posztindián harcosként indul el a világban hősötteket⁶ véghezvinni, és megélhetést, illetve tapasztalatot „zsákmányolni” seattle-i, New York-i bárókban és útszéli lebujokban. Útjuk során mindvégig indiánként cselekszenek, így magukban hordozzák az „Indiánország” fogalmát. Míg azonban e fiktív ország pontos földrajzi meghatározása lehetetlen (SZATHMÁRI 2009, 221), a spokane rezervátumot nagyon is kézzelfogható vonalak határolják. Kijelölt határvonalai, amelyek eredetileg kultúrákat választottak el egymástól (és a „civilizált” többségi társadalmat, illetve annak érdekeit védték a „vadaktól”), most a határokon belül élők kultúráját hivatottak óvni. Ez a fajta védekezés olyan méreteket ölt, hogy maga a közösség is kétségbe vonja, hogy egy zenekar, amely „egy bolond mesemondóból, két felelőtlen iszákosból, két flatheadből és két fehér nőből áll” (ALEXIE 1995, 176), sikeres lehet-e. Ugyanakkor a törzs mintha Bird kritikáját fogalmazná meg, amikor a zenekar által a külvilág felé megtestesített indiánképet kritizálja. Az Egyesült Államok indiánpolitikájából eredő elszigeteltséget a törzsi integritás megóvása érdekében a spokane közösség a maga hasznára fordítja a kormány által megrajzolt rezervátumi határok között. A két fehér nő kivételével a zenekar tagjai mindannyian az őslakos etnikai-faji csoportba tartoznak, így mindannyian a föderális tulajdon ha-

⁶ A síksági indián kultúrák egyik jellegzetessége a „counting coup” szokása volt. A fiatal harcos úgy tett tanúbizonyságot bátorságáról és rátermettségéről, hogy életét is kockáztatva, pusztán kézzel megérintett egy ellenséges harcost, majd épségben visszatért törzséhez. A Coyote Springs is hasonló tetteket kíván véghezvinni: a zenekar tagjai csendben és ravasz módon közelítenek az „ellenséges” világhoz, a csatákban azonban sérüléseket szenvednek.

szonélvezői. A rezervátum, ahogyan a korábbiakban említettem, indián letétbe helyezett föld, „trust land”. A jelentés ebben az esetben ironikus, és tulajdonképpen az indiánok és a többségi társadalom viszonyát tekintve mindig is az volt. A *Reservation Blues*-ban a bizalom (*trust*) a letétes földterület (*trust land*) elhagyásával elvész. Ellentétben az ősi nagy harcosokkal, a bolond mesemondó, az öngyilkos hajlamú egykori főiskolás és a kötekedő alkoholista hiába hajtanak végre nagy tetteket, hazatértükkor a közösség ellenségesen fogadja őket: „de hát még itt élünk” – mondja Thomas, a mesemondó. „De elmentetek. Az egyszer is elég” (ALEXIE 1995, 180) – válaszol egy öreg bölcs.

A domináns kultúrák hajlamosak a kolonializált világot beskatulyázni. A *Reservation Blues* megfordítja ezt a gyakorlatot, és a domináns kultúrákra jellemző etnocentrikus perspektívát a rezervátum sajátjává teszi. A korábbiakban említett oktatási folyamat mindig ugyanazt a mintát követi: „egy fehér ember valami butaságot csinál, amit »fehér viselkedésnek« bélyegeznek, erre reagálnak az indián szereplők, néha csupán gondolati szinten, dialógus formájában, más esetekben, bár nagyon ritkán, tényleges tettekkel” (TREUER 2006, 167). Ily módon a rezervátum, amely korábbi valójában – Franz Fanont idézve – „kétes alakokkal benépesített hírhedt hely” (FANON 1963, 37), menedékké válik. A „kölcsonös kizárólagosság” (FANON 1963, 37) elvén működik, amelyet az indián gyakorlat erőltet, nem pedig a kirekesztő többségi társadalom. Olyannyira, hogy a spokane-ok a két flathead törzsből származó zenekartag hitelességét is kétségbe vonják.

Alexie spokane közege egyáltalán nem idealizált. Bár a rezervátum területén élő indián közösség kulturálisan mindenki fölött állónak tekinti magát, toleránsnak és befogadónak bizonyul a kívülállók iránt, feltéve, hogy azok helybe jönnek, a rezervátum földrajzi határain belülre lépnek. Így válik Elvis, Jézus, Jung és Freud tiszteletbeli indiánná, pontosabban spokane-ná. Tetteik és eredményeik igazolják a rezervátumi élet létjogosultságát. Elvis azzal a céllal tér vissza spokane földre, hogy a zene titkait eltanulja Big Momtól (Nagy Anyától), Jézus egy lazackonzervvel lakatja jól az éhező sokaságot, Jung és Freud pedig a többségi társadalom által oly sokszor megkérdőjelezett álmok fontosságának elismerésével bizonyítják spokane rokonságukat (ALEXIE 1995, 18). Az étkezés, a zene és az álmok nem kultúraspecifikus fogalmak, de a rezervátumi világnézet szerint egyenesen a spokane világ exportcikkei.

A rezervátum az otthon nyújtotta biztonság és gyógyítás képességeivel is rendelkezik. A szavak az átlagos és a természetfeletti határan létező csöndben alakulnak, és szent hatalmukkal képesek a fizikai és a szellemvilág közt hidat építeni (MOMADAY 1997, 16). Csakúgy, mint a szentnek tekintett szavak, az álmok, énekek, mítoszok és látomások is gyógyító erővel bírnak, ezért Robert Johnsonnak, a szellemszerű gitárosnak is itt kellene visszaszereznie lelke egészségét. Johnson azért érkezik a spokane rezervátumba, hogy semmissé tegye az ördöggel kötött egyezségét. Gitárja azonban Thomast, Victort és Juniort is a zene birodalmába ragadja el. Az indián irodalomra jellemző szóbeliség hagyományának (PARKER 2003, 80–101) helyét a blues veszi át, mint kölcsönösen érthető és elérhető kommunikációs csatorna. Emellett Thomas Builds-the-Fire, a korábbiakban már említett bo-

lond mesemondó egyben a zenekar énekese is, akinek mindkét minőségében szavakkal kell élnie, noha képtelen azok értelmét és hatását felfogni:

Thomas állandóan történeteket mesélt. A rezervátum lakosai olyan sokszor hallották már ezeket, hogy a szavak már az álmaikba is beköltöztek. Ha egy indián a barátjának az álmáról mesélt, már a történet felénél járt, amikor rájött, hogy ez valójában Thomas egyik álcázott meséje volt. Még a rezervátumban élő fehérek is unták Thomas történeteit, de sokkal udvariasabban menekültek előlük. (ALEXIE 1995, 15.)

Thomas alakjával és a szóbeliséghez való viszonyával együtt az indián irodalomban szent hatalommal bíró szavak elveszítik szakrális erejüket. A rendkívül hatékonyan működő mokaszin hírhálózatnak köszönhetően (a fogalom úgy a rezervátumi, mint a városi indián közösségek szájhagyomány útján terjedő informális hírcsatornájára utal) Robert Johnson megérkezése után öt perccel már mindenki tud róla, de egyedül a szavakkal hadilábon álló Thomas képes és hajlandó szóba állni a fekete gitárossal. Segítségével a reménybeli spokane „rocksztár” indián örökségét a rezervátumon kívülre exportálja. A spokane „gospel” megkopott hagyományát Robert Johnson bluesa frissíti fel, míg a rezervátumon kívüli világ a történetmondással gazdagodik.

Hasonló kölcsönhatás figyelhető meg a rezervátumi intézmények működésében. A korábban a közösség életét szoros ellenőrzés alatt tartó föderális erőket a spokane-ok internalizálják. Alexie dekolonializált rezervátumában nem „az indián szereplők [...] nevelésesek [...], sokkal inkább a világ, amelyben élnek, és a helyzetek, az indián cselekvés képezik gúny tárgyát” (TREUER 2006, 174). A nyugati kultúrát képviselő kormányhivatalok és szervezetek indián tartalommal telnek meg, feladataikat és fontosságukat is a közösség belső értékrendje határozza meg. Az eddig elnyomó intézmények a rezervátum topográfiájának is szerves részévé válnak: az alkalmazkodás megnyilvánulásai, amelyek az egyre erősödő spokane közösségi szellem meglétét bizonyítják. Az „alapvető” kormányhivatalok, mint az Indian Health Service (Indián Egészségügyi Szolgálat), Housing and Urban Development (a Lakásügyi és Városfejlesztési Minisztérium irodája), és a Bureau of Indian Affairs (Indiánügyi Hivatal) a mindennapi spokane élet részévé válnak.

A kereskedelmi állomás, amely az indián történelemben gyakran a legyőzöttség, a mélyszegénység és fehér elnyomás szimbóluma, itt a régi idők törzsi tanácsának szerepét játssza. Az 1890-es Wounded Knee-i megszállás és a Wounded Knee-i kereskedelmi állomásnak egy radikális indián csoport által végrehajtott 1973-as, emberéleteket is követelő megszállása az indián történelem és az amerikai indián politika tragikus eseményei. A spokane kereskedelmi állomás azonban új tartalommal telik meg: a közösségi élet és így a törzsi viták és konfliktuskezelések helyszíne is egyben. Maga az épület, de benne a modern indián világ szertartási kellékei is ugyanolyan szent hatalommal bírnak, mint a hagyományos szentély és regáliák száz évvel korábban: „A polcok tele voltak rezervátumi tartós élelmi-

szerrel: cukormentes Pepsi, húskonzerv, tartós kenyér, a különböző telítetlen szénhidrátok bőségszaruja. Az egyik sarok a minden rezervátumban kötelező félkarú rabló szentélye volt” (ALEXIE 1995, 12). A hagyományos nevelést folytatva a kereskedelmi állomás átveszi a korábbi közösségi és vallási szerepeket, amelyeket egykor a törzsi tanács látott el. Amikor a Coyote Springs nem tesz eleget a spokane viselkedési elvárásoknak, először a kereskedelmi állomás épületéből közösítik ki őket. Az oly sokszor kiátkozott többségi fogyasztói társadalom belép a rezervátum világába, és az ördögi fogyasztási cikkek új értelmet nyernek, a közösségi integrálás biztosítékává válnak.

Alexie más állami intézményeket is iróniával jellemez. Ugyanakkor nem pusztán létük teszi őket a kritika céltáblájává, vagy az, amit képviselnek, hanem diszfunkcionális mivoltuk. A Lakásügyi és Városfejlesztési Minisztérium „az itt meggyilkolt álmokra” (ALEXIE 1995, 7) építette a házakat. A múlt álmai a regény jelenében is kísértik a modern építményeket, mert „csupán pár hüvelyk mélyre földelték el őket” (ALEXIE 1995, 7). Ez a motívum szintén megjelenik Louise Erdrich *Tracks* (Nyomok) című regényében: „Olyan közeliek voltak a holtak, hogy végül elnémultunk” (ERDRICH 1988, 6). Ami azonban Erdrich esetében tragikus kép, a *Reservation Blues*ban az irónia segítségével a túlélés egyik eszközévé válik.

A meggyilkolt álmok, amelyek nemcsak egyéni, hanem egyúttal kollektív törzsi álmok is, még végtisztességet sem kapnak. Ennek ellenére az indián irodalomra jellemző gyógyító hatásukat szellem mivoltukban is képesek kifejteni. Bár ősi spokane álmokat tiportak földbe, a házak biztonságot nyújtanak, emellett a modern harcok gyülekezőhelyeül szolgálnak. Az eltemetett múltból felbukkan a vendégszeretet hagyománya, igaz, az eredeti szertartás pipáját mára az olcsó szőlőlé kézzel készre adása váltja föl. Hasonlóképpen az Indián Egészségügyi Szolgálat a törzs fizikai és szellemi jólétét hivatott biztosítani, és a lehetőségekhez képest a regény keretei között megpróbálja ezt a kötelességét teljesíteni. Ugyanakkor a nyugati kultúrát képviselő intézmény látomás keresés céljává válik: mivel „az Indián Egészségügyi Szolgálat csak fogselymet és óvszert osztogatott, Thomas egész életében a kettő közötti összefüggést kereste” (ALEXIE 1995, 6). Ezáltal Thomas spirituális utazóvá válik, aki életének állandóan változó körülményei közepette is megpróbál fiatalkori látomása szerint élni, és így értelmezni a valóságot. Mentális egészségét a Szolgálat működéséről való folyamatos elmélkedés garantálja, míg az intézmény egy részeg csetepaté után a zenekar tagjainak egészségügyi ellátásáról is gondoskodik.

A spokane közösség a lehető legjobbat hozza ki a kereskedelmi állomás, az Indián Egészségügyi Szolgálat és a Lakásügyi és Városfejlesztési Minisztérium nyújtotta szolgáltatásokból, ráadásul mindezeket be is építi a neotradicionalista rezervátum lelki életébe. Ez az újfajta spiritualizmus a hagyományossal egyenrangú. A három kormányhivatal szakrális helyé válik, habár a rezervátum területén működnek ennek a célnak sokkal inkább megfelelő, eredetileg is ezt a célt szolgáló intézmények. A cselekmény helyszínére érkezve az olvasó a spokane rezervátum három domináns épületébe ütközik: „az Isten Gyülekezetének Egyháza, a katolikus templom és temető, illetve a presbiteriánus templom és temető” (ALEXIE 1995, 3).

A rezervátumokról alkotott képpel ellentétben ezek azok a helyek, amelyeket az olvasó ha megpillant, mintha Hawthorne *A skarlát betűjének* szimbolikáját elevenítené fel Alexie. Nem sokkal később azonban az illúzió szertefoszlik, mert itt „senki nem hitt semmiben” (ALEXIE 1995, 28), bár az egyházak vasárnapi társadalmi eseményeiken igyekeznek közvetíteni erkölcsi normáikat. Az erős keresztény jelenlét iróniáját az egyik szereplő megjegyzése teszi még hangsúlyosabbá, amikor a rezervátum területén élő fiatalok lelkiállapotára utalva azt mondja: „mindent, amit a vallásról tudtak, a *Farkasokkal táncoló*ból tanultak” (ALEXIE 1995, 145).

Ez a kijelentés az elveszített – meg nem őrzött – hagyomány kritikájának tűnhet. Míg azonban a keresztény egyházak által birtokolt terület fizikailag uralja a spokane mindennapokat, a Wellpinit-hegy tetején álló házából egy örökkévaló indián jelenség tartja szemmel a rezervátumot. Spirituálisan és topográfiailag is a közösség fölé helyezkedve él Big Mom (Nagy Anya), aki, nevével ellentétben, a cselekményben legtöbbször láthatatlan, és aki hídként köt össze különböző kultúrákat. Az egykori klánanyák mai megfelelője a zene, illetve dalok iránti tehetséget ösztönösen hordozza magában, így válhat Elvis, Robert Johnson és Janis Joplin mesterévé, a zene segítségével egyesítve más-más etnikai-faji csoportokból érkező előadókat. A spirituálisan sivár rezervátum elismeri, tiszteletben tartja, esetenként féli is Nagy Anya jelenlétét. Halhatatlan figurája nemcsak a spokane, hanem egy univerzális jövő biztosítója.

A Nagy Anya lelkisége és a szó szerint földhözragadt templomok közötti arany középút maga a spokane közösség. A mindkét helyszínhez kapcsolódó szakrális feladatok egy részét a Spokane rezervátum „kisajátítja”. Samuel és Thomas Builds-the-Fire (Tűzrakó Samuel és Thomas), Lester Falls Apart (Széteső Lester), Michael White Hawk (Fehér Súlyom Michael), Plato, Socrates és Aristotle Heavy Burden (Nehéz Teher) – akiket a közösség nemes egyszerűséggel Philnek, Scottnak és Artnak szólít – és Luke Warm Water (Langyosvíz Luke) az őslakos és a keresztény kultúrákban egyaránt szakrális névadási rituálé modern és hagyományos elemeinek ötvözetét demonstrálja. Míg a szereplők többsége keresztény, sok esetben bibliai eredetű keresztnevet visel, vezetéknevük az indián tradícióból ered. Hollinger posztetnikus elméletét követve – amely az identitás alakulásának folyamatában az önként választott kapcsolatokat részesíti előnyben szemben a származással és vérrokonsággal – ez a fajta névadás azt sugallja, hogy ez utóbbi két tényező igenis meghatározza az egyén lehetséges etnikai-faji, sőt kulturális hovatartozását. A vezetéknevvel a törzsi kultúra generációról generációra örökítődik, míg az új kultúra az egyén megszólításában ölt testet.

Lester Falls Apart (Széteső Lester) neve és alakja kulturális tartalommal bíró példa. Lester a rezervátum „legsikeresebb alkoholista” (ALEXIE 1995, 151). A részeg indián sztereotípiáját tiszteletreméltó szerepkörre emelve⁷ a nyugati és az őslakos

⁷ A Coyote Springs két tagja, Victor és Junior, hasonlóan „megbecsült” tagjai a spokane közösségnek: ők az „újkori indián történelem” két legelismertebb agresszora (ALEXIE 1995, 13).

kultúra egyaránt szemléletet vált. A sztereotípiákban gondolkodó kívülálló számára Széteső Lester csak egy a számos alkoholista indián közül, akiknek soha semmi nem sikerül, és állandó nevetség tárgyai. Joggal kiérdemelt vezetőneve a többség szemében tipikus indián jellemző is. Tradicionális alakváltóként is nevéhez méltóan él és cselekszik: az esetlen, de szerethető „rezervátumi varázsló és bohóc” (ALEXIE 1995, 34) nevével, a népéhez kapcsolódó sztereotípiákkal és a többségi társadalomban róla élő képpel ellentétben azonban éppen Széteső Lester tartja össze a közösséget. Mint egyén valóban szétesik, de ő a törzsi összetartó erő. Erősen ittas állapotban véletlenül botorkál be a törzsi tanács ülésére, és mielőtt elájulna, az ő szavazata dönti el, hogy a közösség együtt marad, és toleránsabbá válik a kívülvilág iránt.

A névadás „szentségének” elvesztése mellett az egyházak a lelki gazdagítás és erkölcsi tanítások helyszíneiből valóságos csatatérre alakulnak át. Mindhárom gyülekezet elsődleges és legszentebb célja, hogy felkészüljön a Spokane Indián Keresztény Kosárlabda Bajnokságra, és a megváltott lelkek számának fontossága eltörpül a pályán szerzett pontok száma mellett. Alexie prózájában és költészetében a kosárlabda visszatérő motívum. *Defending Walt Whitman* (Védekezés Walt Whitman ellen)⁸ című versében Whitman *Song of Myself* (Ének magamról) című költeményének visszatérő sorát „What is the grass?”-ről (Mi a fű?-ről) „what is the score?”-ra (mi az állás?-ra) cseréli. A kosárlabda szentsége végigvonul a cselekményen, az egész törzs tisztelettel figyeli, ahogyan az indián rendőrség és a lázadó „harcosok” vérre menő küzdelmet folytatnak a palánk alatt. A régi idők fizikai konfliktusainak helyébe lépve a pálya lesz az erőpróba helyszíne, ezáltal rituálisan újravívják a régi harcokat.

A széles körben elterjedt sztereotípiák alkalmazásával a *Reservation Blues* de- és rekonstruálja a fiktív teret, amelyben a rezervátumi indián identitás megszületik. Új őslakostípust teremt azáltal, hogy elmozdítja azokat az etnocentrikus kulturális toposzokat, amelyeket a spokane és a rezervátumon kívüli közösség is elfogad. Későbbi prózai műveiben, mint például a *The Absolutely True Diary of a Part-time Indian (Junior. Egy indián naplója)* vagy *Flight (Menekülés)* című regényekben Alexie kiemeli alakjait a rezervátumi környezetből, így visszatérésük mindig útkeresés és a szereplő önmagára találásának eredménye. A *Reservation Blues* interkulturális hídjai azonban megmaradnak a posztetnikus és posztindián rezervátum örökségeként. Ezáltal Alexie megtanítja az olvasót, hogy más szemmel nézze „saját magát, Amerikát és az amerikai indiánokat” (MOORE 2005, 301).

⁸ A versben az amerikai költőóriás Whitman indián fiúk ellen játszik a rezervátum kosárlabdapályáján. A vers címe két jelentést is hordoz magában: egyszerre utal a Whitman ellen védekező, kisebbségi irodalmi alakra, illetve a Whitmant a kritikai támadásoktól megvédő költőre.

Bibliográfia

- ALEXIE, Sherman (1995), *Reservation Blues*, New York, Warner.
- ALEXIE, Sherman (1996), Defending Walt Whitman, *Beloit Poetry Journal*, http://www.bpj.org/poems/alexie_whitman.html.
- ALEXIE, Sherman (2000), *The Toughest Indian in the World*, New York, Grove.
- ALEXIE, Sherman (2003), *Ha azt mondjuk: Phoenix, Arizona*, in *Mai amerikai novel-lák*, ford. ABODY Rita, Budapest, C+S.
- ALEXIE, Sherman (2007), *The Absolutely True Diary of a Part-Time Indian*, London, Andersen.
- ALEXIE, Sherman (2008), *Menekülés*, ford. HOLBOK Zoltán, Budapest, Európa.
- ALEXIE, Sherman (2009), *Junior. Egy indián naplója*, ford. HOLBOK Zoltán, Budapest, Európa.
- ALLEN, Paula Gunn (1992), *Grandmother of the Sun. Ritual Gynocracy in Native America*, in *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston, Beacon, 13–29.
- BIRD, Gloria (1995), The Exaggeration of Despair in Sherman Alexie's *Reservation Blues*, *The Wicazo Sa Review*, 11 (1995) 2, 47–52.
- BOELHOWER, William (1996), *Ethnographic Politics: The uses of memory in Ethnic Fiction*, in Amritjit SINGH–Joseph T. SKERRETT Jr.–Robert E. HOGAN (eds.), *Memory and Cultural Politics*, Boston, Northeastern University Press, 19–40.
- ERDRICH, Louise (1988), *Tracks*, New York, Harper.
- FANON, Franz (1963), *The Wretched of the Earth. The Handbook for the Black Revolution that is Changing the Shape of the World*, New York, Grove.
- GRASSIAN, Daniel (2005), *Understanding Sherman Alexie*, Columbia, University of South Carolina.
- HOLLINGER, David (2005). *Postethnic America: Beyond Multiculturalism*, New York, BasicBooks.
- LURIE, Nancy O. (2002), *Wisconsin Indians*, Madison, State Historical Society of Wisconsin.
- MOMADAY, N. Scott (1997), *The Man Made of Words*, New York, St. Martin's Griffin.
- MOORE, David L. (2005), *Sherman Alexie*, in Kenneth ROEMER–Joy PORTER (eds.), *Cambridge Companion to Native American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 297–310.
- PARKER, Robert D. (2003), *The Invention of Native American Literature*, Ithaca, Cornell University Press.
- SZATHMÁRI, Judit (2009), *Indian Country: „When You See Clamsbells Know it's Indian Country. Leave it Alone”*, in Lehel VADON (ed.), *To the Memory of Sarolta Kretzoi*, Eger, EKF Department of American Studies, 221–231.
- TREUER, David (2006), *Native American Fiction. A User's Manual*, St. Paul, Graywolf.

VIZENOR, Gerald (1994), *Manifest Manners. Postindian Warriors of Survivance*, Hanover, Wesleyan University Press.

WHITMAN, Walt (1989), *Song of Myself*, in Nina BAYM (ed.), *The Norton Anthology of American Literature*, New York, Norton, 1974–2017.

JITKA PAVLIŠOVÁ

Kathrin Röggla színházi szövegei a posztdramatikus interpretációs elméletek kontextusában

Jelen tanulmány a német nyelvterület kortárs elméleti koncepcióit kívánja tárgyalni a posztdramatikus vagy a nem dramatikus színházi szövegeket [Theatertext] illetően. Egy kortárs osztrák drámaszerző két darabjának elemzése kapcsán szeretnék rámutatni arra, hogy mi által és miként különböznek a kortárs színházi szövegek a drámától és milyen ismertetőjegyeket követnek a(z új) színházi szövegek: Kathrin Röggla *worst case* (RÖGGLA 2009b) és *die beteiligten* (RÖGGLA 2009a) című szövegeiről lesz szó. Mivel az eredeti dráma¹ a színházi szöveg formájában egy lehetséges jelenetezés (nyelvi) anyagává vált, a dráma úgynevezett színházi szöveggé való formai és tartalmi átalakulásai állnak a vizsgálat központjában.

Arra a kérdésre, hogy miért éppen a kortárs osztrák dráma egyik képviselőjét választottam e tanulmányban kiemelkedő példaként e posztdramatikus interpretációs elmélet szemléltetéséhez, azon szempontokból válik érthetővé, melyek az osztrák irodalom (és főként a drámairodalom) jellemző vonásaival általánosságban összefüggnek.

Az osztrák drámaírókra általában jellemző, hogy műveikben nemcsak a nyelv központi helyzetét ismerik el, hanem számos nyelvi kísérletre is példát találhatunk esetükben: szójátékok, a központosítás használata, vagy nyelvjárási elemek, mesterseges szavak beemelése. A különböző eljárásokban a hétköznapi logika és a bizonyosság válnak kérdésessé. Továbbá a legtöbb esetben nyelvkritikát gyakorolnak. Mivel erősen kötődnek valóságos földrajzi helyhez és saját korukhoz, a nyelvkritika konkrétan ideológia- és társadalomkritikát is jelent (emlékezzünk csak ebben az összefüggésben Johann Nestroy, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal vagy Ödön von Horváth műveire). Nyelvük sohasem egyszerűen művészi, hanem utalá-

¹ A „dráma” fogalma már csak egy történetileg és esztétikailag elhatárolt, mind mennyiségileg, mind minőségileg különösen jelentős szövegtöredékre vonatkoztatható. Drámának olyan szövegeket nevezünk, melyeket bizonyos szövegi jellegzetességek alapján (például monológokra vagy dialógusokra való felosztás, főszöveg [Haupttext] és mellékszöveg [Nebentext]) azonosíthatók. Manapság ezek az identifikációs jellegzetességek már nem annyira egyértelműek. A színházi szöveg fogalma minden olyan típusú szöveget magában foglal, mely színpadon bemutatásra kerül. (BALME 2008, 77–83.)

sokkal terhelt, mely megfejtésre vár (DEUTSCH-SCHREINER 2007, 244). A Wiener Gruppe nyelvkísérletei, a korai ötvenes évek osztrák neoavantgárdja, mely felázadt a társadalmi korlátok ellen, és a nemzetiszocializmus előtti időszak művészetéhez nyúlt vissza, lényeges impulzusokat jelentenek a kortárs szerzők alkotásait illetően. Az akkori művészek kísérletet tettek a nyelv átalakítására, továbbá – ahogyan a képzőművészetben az absztrakt festészet tette – a konvencióktól való megszabadítására. Többek között konzekvensen a kisbetűs írásmódot használták. Analóg módon a bécsi akcionisták materiális provokációi is hatással voltak az osztrák irodalom további alakulására: a nyelvet egyúttal mindig mint testi funkciót értették (DEUTSCH-SCHREINER 2007, 244).

Ahogy Evely Deutsch-Schreiner tanulmányában megemlíti, mindenekelőtt a 20. század utolsó harmadában színre lépő osztrák szerzők generációja volt az, mely jelentős részt vállalt a kortárs színházi írásművészet (át)alakításában:

Az 1990-es évek elején az osztrák drámaírók kvintettje – Thomas Bernhard, Peter Handke, Werner Schwab, Elfriede Jelinek és Marlene Steerwitz – uralta a német nyelvű színházat. Tőlük indultak ki azok a nyelvi innovációk és dramaturgiai újítások, melyeknek köszönhetően, az irodalmi szöveg ismét a színház vonatkozási pontja lett. Az összességében nagyon mesterségesen ható, a nyelvre reflektáló és nyelvkritikus színházi szövegek dramaturgiájukban, alak- és szerepfelfogásukban sok mindenben megelőgezték már azt, amit a későbbiekben a színháztudomány „posztdramatikusként” határozott meg. A nyelvet visszahelyezték központi színházi dimenziójába, továbbá a nyelvet mint a voltaképeni dramatikust posztulálták. (DEUTSCH-SCHREINER 2007, 243.)

A kortárs színházi szövegek elemzése kapcsán fentebb említett színházelméleteket és osztrák (dráma)szerzőket a nyelv iránti központi érdeklődés kapcsolja össze. Kathrin Röggla színházi szövegei vizsgálatának centrumában többek között az a kérdés áll, milyen mértékben kapcsolódnak ezek a nyelv- és társadalomkritika messze a múltba nyúló osztrák hagyományához, ahogyan az is kérdés, miként viszik tovább az őket közvetlenül megelőző hagyományréteg dramatikusan formáinak dekonstruktív jellegzetességeit.

Rövid kitérő a színházi szöveg eredetéről

Legkésőbb Heiner Müller kései drámáinak keletkezése óta Gerda Poschmann szerint már nem beszélhetünk „drámáról” annak eredeti értelmében (mint Henrik Ibsen vagy Gerhart Hauptmann drámáiról). A tartalmi és formai eljárások a posztmodern, továbbá a posztdramatikusan színház e korszakában egészen más és új minőségekre tettek szert (köszönhetően olyan szerzőknek, mint Elfriede Jelinek, Rainald Goetz, Peter Handke vagy Gisella von Wysocki), és ezek esetén a meglévő drámaelemzések elvei már nem voltak alkalmazhatók. A dráma az emberi kapcsolatok

történéseinek reprezentációja és a tradicionális tartalmak elhalványodása (melyről Peter Szondi már *Die Theorie des modernen Dramas* című munkájában [SZONDI 1965] megemlékezett) terén mutatott elégtelensége a forma szétfeszítéséhez vezetett. Ez a szöveg lassú teatralizálását [Theatralisierung] jelentette, mely a különböző kísérletek során ment végbe: a beszélt nyelv deszemantizálása, a nyelvi jelrendszer dekonstrukciója és az elsősorban hangzó minőségek – hangzás és ritmus – használata, s mindezeket a mai napig a kortárs színház (vagy a színházi szövegek) jellemzőjeként tartják számon. Ezek a metamorfózisok a következő példákon válnak igazán érhetővé: az eredetileg pszichologizáló személyek identitás nélküli diskurzushordozókká vagy csak „beszélőkké” való átalakulása, a fő- és mellékszöveg pozicionálásának módosulása, a cselekmény kauzalitásának hiánya, a téma vagy a cselekmény kibontakozásának a nyelvi hegemonia alá való rendeződése. Az ilyen, sem alakokkal, sem cselekménnyel nem rendelkező szövegek számára vezette be Hans-Thies Lehmann (LEHMANN 2009) a „posztdramatikus” fogalmát. A hetvenes évek közepétől a posztdramatikus szövegek a posztmodern színház kísérletei számára reprezentatív helyet biztosítanak, és ezek így a drámaszöveg elsőbbségét mint a színpad számára kötelező szövegsubsztrátumot elbúcsúztatták (BALME 2008, 83).

A „színházi szöveg” fogalmának bevezetése alapvetően egy már régóta változásban lévő nyelvhasználat következménye. Tekintettel a drámafogalom elégtelenségére – már ami a műfaj értéksemleges megjelölését illeti –, a „színházi szöveg” fogalma a nyolcvanas években a tudományos publikációkban is érvényesülni kezdett, a kilencvenes évektől pedig számos elméleti vizsgálódás tárgyává is vált. Ez a még mindig meglehetősen fiatal színházelmélet, mely a kortárs színházi szövegek elemzését tűzte céljául, mind formailag, mind tartalmilag két alapvető munkából indul ki, az egyik Gerda Poschmann *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (POSCHMANN 1997), a másik Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színház (Postdramatisches Theater, 2005)* című kötete (LEHMANN 2009).

A „színházi szöveg” fogalmának használata mint a színház számára készült kortárs írások általános megjelölése egy jelentős változást foglal magába: a színházi szöveg kettős jellegzetességére utal, egyrészt a színre állítandó szövegre mint a színházi mű beszélt nyelvi alapjára, másrészt az irodalmi szövegre, melynek anyaga kizárólag a beszélt nyelv jeleiből tevődik össze (POSCHMANN 1997, 41). A színházi szöveg jellemző kritériuma az ő belső esztétikai médiumváltása, ami annyit jelent, hogy

[...] a színházi szöveg olyan színházi jeleket (vagy pontosabban: jelölőket) vesz figyelembe, melyek számára nem állnak rendelkezésre. Így azonban a nyelv médiumában a színházi jelölőgyakorlat jellemző tulajdonsága, a teatralitás fölött rendelkezik. Ezáltal a színházi szöveget olyan nyelvi szöveggé határozzák meg, melyben egy performatív, színházi dimenzió rejtőzik. (POSCHMANN 1997, 42.)

A színházi szöveg és a dráma közötti alapvető különbség a nyelv funkciójának felfogásán alapul. Míg a dráma egy fiktív történés cselekményvázlatait mutatja be, és

egyes szerep- és szereplői beszédekre osztható fel, addig a színházi szövegek a nyelv önreflexív tematizálására mutatnak rá és mint „költészet” olvasandók (BIRKENHAUER 2007, 16):

[...] a színházi szöveg nyelve ennyire megszabadulva a mindennapi kommunikáció alapvető polifunkcionalitásától, illetve a tisztán referenciális információközléstől, kitüntetetten aktiválhatja jeleinek poétikai funkcióját. [...] A nyelv poétikai funkciójával a jelölés gyakorlatának folyamata és a használt kód értelemalkotása a figyelem középpontjába kerül. A nyelv poétikai játékba kerülése önreflexióként egyszerre metanyelvi és metasínházi [...] (POSCHMANN 1997, 323.)

Metaforikusan ezt a folyamatot a „nyelv inszcenálásaként” írhatjuk le – egy olyan megjelölésről van itt szó, melyet Katharina Keim disszertációjában Heiner Müller kései drámai munkái kapcsán használt (KEIM 1995, 83).

Konkrét kortárs színházi szövegek elemzése során, melyek mind a szöveg eredeti dramaticitását mint a dráma külső megjelenési formáját lecserélték, nem lenne megfelelő, ha tovább használnánk az olyan klasszikus fogalmakat, mint a szereplő, fő- vagy mellékszöveg. Ezek helyett Poschmann egy új terminológiát javasol, azaz, hogy a továbbiakban a színházi szövegek esetén szöveghordozókról [Textträger], beszélt [Sprechtext] és kiegészítő szövegről [Zusatztext] essen szó. E megjelölések érthetőbben utalnak a színházi szöveg egészének szerkezetében az egyes összetevők helyzetére és egyúttal funkciójukra az implicit inszcenálások külső kommunikációs rendszerében (POSCHMANN 1997, 296).

A beszélt szöveg a színházi szövegben már rég nemcsak a figurák beszédét (azaz egy konkrét szubjektumhoz való kapcsolását) jelenti, hanem mindenekelőtt a színházi replikák metadramatikus és önreflexív eljárását, a montázsok gyakorlatát vagy diskurzusokat, melyek átlépik a szubjektum határait, és elég gyakran „nyelvi felszínként” [Sprachfläche] jelölik őket. A beszélt szöveget többé már nem elegendő fiktív alakok kommunikációs cselekményeinek reprezentációjaként érteni, hanem a külső színházi kommunikációra tekintettel autonóm művészi anyagként szükséges értelmezni, mely színházi minőségekkel rendelkező önálló nyelvi történetet konstituál (POSCHMANN 1997, 297–300).

A színházi szövegben a kiegészítő szöveg nem hasonlítható a megszokott értelemben vett „mellékszöveghez” vagy „szerzői utasításokhoz” [szenische Anweisungen]. Sokkal inkább kiegészíti a beszélt szöveg lehetséges alkalmazhatóságainak konstans multiplicitását, szélsőséges esetekben kiegészítő szöveg teljes egészében helyettesíti a beszélt szöveget (POSCHMANN 1997, 300) (mint például Handke *Das Mündel will Vormund sein* című színházi szövegében). A legtöbb kortárs színházi szöveg esetén a kiegészítő szöveg szintén rendelkezik saját poeticitással, mely így a beszélt szöveg ritmusát, hangulatát vagy tempóját és ezáltal a színpadi folyamatokat is meghatározza (POSCHMANN 1997, 300–305). A beszélt és kiegészítő szöveg helyzetét a színházi szöveg „hang- és képcsíkjaként” (POSCHMANN 1997, 303) is érthetjük.

Mint említettem, a színházi szövegekben a nyelv központi pozíciót foglal el, és mindent a nyelv határoz meg, ami leginkább a szereplők helyzete kapcsán fejeződik ki. A drámai színházban a szereplő mindig is – kiemelten – a reprezentációs teatralitás középpontjában állt. Logikusan ez a dominancia (a szereplő kiemelt helyzete a drámában)

[...] a posztmodern színház dekonstrukciós eljárásának első áldozata. Nem véletlen, hogy a posztdramatikus mellett a posztfigurális színház megnevezés is a posztmodern színház szinonimájaként használatos. (POSCHMANN 1997, 306.)

A metadramatikus tendenciák már a 20. század elejétől kezdődően tematizálják és problematizálják a drámai szereplő helyzetét, és ezzel a szubjektum koncepcióját kérdőjelezzik meg, továbbá felhívják a figyelmet a létezés szerepszerűségére, a szubjektum decentralizációjára és többszörös szerepdarabokra való hasadására. A „szereplő” fogalmát végül eliminálták és a „szöveghordozó” terminusával helyettesítették (POSCHMANN 1997, 305–310). A szöveghordozó és a beszélt szöveg közötti (ahol is a beszélt szöveg mindig elnyomja a szöveghordozót) bipoláris viszonyok lehetőségei határtalannak tűnnek. Néhány drámaszerző gyakorta inkább úgynevezett hangokkal dolgozik színházi szövegeiben szereplők helyett, ahol is a szubjektum leválik a diskurzusról, és a szubjektum elbeszélődik, tehát itt a személyek csupán mint egy diskurzus hordozói működnek (mint például Müller vagy Handke műveiben). Vagy egy másik lehetőség a szereplőket nyelvi szintként vagy nyelvi felületként értelmezni, s ez esetben a közlés és a diskurzus instanciája elválik egymástól, továbbá a szöveghordozó teljes mértékben a diskurzus alárendeltjévé válik (mint Jelineknél). Ezen újítás legradikálisabb lehetősége az emberi szereplők absztrakttal való helyettesítése, ahol is tehát a gondolkozás egyúttal beszéd is (ahogy ez például Rainald Goetz néhány színházi szövegében előfordult) (POSCHMANN 1997, 309). A szöveghordozók a közlésinstancia funkciójára való redukciója így egyrészt a diskurzív gyakorlatok (dekonstrukciós) kritikáját és elhatároló mechanizmusait szolgálhatja, másrészt helyet adhat a nyelvvel való kísérletezésnek (POSCHMANN 1997, 309).

Kathrin Röggla színházi szövegei

Kathrin Röggla egy olyan országban nőtt föl, ahol a művészi akcionizmus mindig is jelen volt, és a művészetet többnyire a politika kritikájaként és megváltoztatójaként is értették. Kathrin Röggla írásaiban meglehetősen igényes folytatója az osztrák nyelvkritikai hagyománynak. A szereplőtől való távolságtartás miatt előszeretettel alkalmazza a függő beszédet, jelentéselmozdításokkal és új szavak létrehozásával kísérletezik annak felmutatása érdekében, hogy a nyelv miként határozza meg a tudatot. Minden olyan absztrakt klisé használatát elutasítja, melyet a média, a gazdasági vagy a szakzsargon elfogadottá tett és melynek már semmi kö-

ze az emberek valós tapasztalataihoz. A radikálisan stilizált nyelv ellenére Röggl jelenünket tematizálja (DEUTSCH-SCHREINER 2007, 245).

„Neoexpresszionista nagyvárosi irodalma” (MATTHEISS 2002, 14) mindig az autentikus anyag aprólékos felgyűjtéséről és kutatásáról árulkodik, melyet aztán Röggl művészileg átalakít. Színházi szövegeiben a valóság tehát nem leírásokban, hanem irodalmi feldolgozásban tárul elénk. Műveiben nincs cselekmény vagy történet, csak egy a média által sokat vitatott téma (*a fake reports* 2001. szeptember 11-re utaló helyzetétől a *junk space*-ben megjelenő repüléstől való félelmen keresztül egészen a *worst case* mediális katasztrófa-forgatókönyveiig) és egy specifikus nyelv vizsgálata. Röggl a nyelvet olyan konstrukcióként ismeri fel, melybe beleíródik a jelen és a társadalmiság. A nyelvet az azt beszélő emberek alakítják. A nyelv nála társadalmilag megalkotott kódként működik, és ezzel szemben teremti meg nyelvkritikai pozícióját. Röggl színházi szövegeiben a nyelv egyúttal maga a forma, minden a nyelv alá rendelődik, amire leginkább a szöveghordozó helyzetéből következtethetünk. Ugyanis Röggl színházi szövegein egészen szemléletesen ki lehet mutatni, hogy a szereplők kapcsán már nem egy szubjektumról van szó, mely esetén sorssal, történettel vagy pszichoanalízissel foglalkozunk, hanem csupán arról van szó, hogy a szubjektum inkább a nyelv egy jelensége, és nem szuverén beszélő. A függő beszéd vagy a feltételes mód folyamatos használatának köszönhetően Röggl műveiben egy kölcsönös elidegenítés is létrejön:

A távolságtartás ezen műfogása a szövegek összes természetes gesztusát megakadályozza és erőteljesen a nyelvi megcsináltságra irányítja a figyelmet, mely főként akkor jelentős, amikor a szövegek pusztán tartalmilag szélsőségesen szubjektív és érzelmileg minősíthető kijelentéseket ábrázolnak. (KEMSER 2007, 101.)

A szöveghordozók ekkor poétikai jelekként érthetőek, melyek a külső kommunikációs rendszer fényében jönnek létre, s így ismét poétikai és nem referenciális elveknek engedelmessékednek, és „cselekmény” helyett inkább ritmust, idegenséget és diskurzust állítanak elő.

Még akkor is, ha Röggl beszélt szövegei több „szereplőre” tagolódnak, színházi szövegeiben dialogikus belső kommunikáció helyett mindig egy többhangú polilógus, egy polifon diskurzus jön létre. A beszélt szöveg értelme így nem az ő, nyelvi cselekményként értett – belső fikciós helyzetét kommentáló és megváltoztató – erejében rejlik, színházi potenciálja nem a „dialógus” dramatizáltságában rejtőzik, hanem a beszélő szöveget mindenekelőtt – mint említettem – a külső kommunikációs rendszerre való hatásában értékeljük (BIRKENHAUER 2007, 18). Kathrin Röggl szöveghordozóit tiszta „nyelvfelületekként” értelmezhetjük, melyek többszörösen is önreflexívek és egyúttal szerepükön belül és kívül léteznek. A szöveghordozók önreflexiójának e metaszintje a darabokban Werner Schwab azon szereplőire emlékeztet, akik folyamatosan önmagukról beszélnek, mintha egy harmadik személyről lenne szó. A szereplő saját maga illetően tematizálása során Schwabnál egy egészen specifikus, álomképszerű narratív tér jött létre, mely Rögglánál a társadalmi felszínnek illusztrálását jelenti.

Az összes ilyen színházi szöveg esetén ezzel egyúttal az „Én” identitásproblematikája válik megragadhatóvá. E jelenség Kathrin Röggla szinte összes művében terítékre kerül, bár leginkább az utóbbi két alkotásában, a *worst case* és a *die beteiligten* című munkákban, ahol is Röggla a szövegben az „Én”-nel tematikusan is foglalkozik. A *worst case*-ben az „Én” explicit módon a személyek jegyzékében is felsorolásra kerül (bár zárójelben), tehát mint egy mindig jelen lévő alak.

Az (én) központi, még ha néma szereplő is, a többiek játékszereként foghatjuk fel, mert letagadják, nem veszik figyelembe, elnémítják, megkerülik, és egyúttal uralja a többieket. Egy katasztrófátörténetek által meghatározott társadalomban az Én számára nincs többé veszténivaló, mert a katasztrófa mindig túl nagy az egyes ember számára. És mégis újra és újra megállapítást nyer, hogy egy olyan korban élünk, melyben az Én a legfontosabb. Ez egy érdekes ellentmondás. Az a darab provokációja, hogy az (én)-t teljes mértékben meghatározzák a többiek projekciói és reakciói és önmaga egyáltalán nem jut szóhoz. (AUER 2009, 4.)

Ez a problematika a *die beteiligten* című színházi szövegben is megjelenik, habár még rejtettebben. Az „Én” jelenlétéről csak a kiegészítő szöveg révén értesülünk (mint például: „2. jelenet: az álpszichológusnő elmagyaráz engem, és a valahogy-szomszéd vitatkozik közben” [RÖGGLA 2009a] vagy „3. jelenet: az ideális 14 éves mint-ha közvetlenül velem beszélne” [RÖGGLA 2009a]). Ebben az esetben az „Én” közvetlenül Natascha Kampusch személyének feleltethető meg. Bár Natascha Kampusch fizikailag sohasem jelenik meg a darabban, nevét a *die beteiligten*-ben soha nem mondják ki, s ennek köszönhetően nyeri el e komoly téma objektivitását. Mégis, Kampusch jelenléte a szövegben teljesen evidens. Mint egyfajta kívülről érkező segélykonstrukciót értelmezhetnénk őt, a mediális zűrzavar és következményeinek néma megfigyelőjét, mint olyasvalakit, aki az egész történet mögött vagy fölött áll. Ezért is van a *die beteiligten* kiegészítő szövegének a pozíciója a darabban megerősítve (ezzel szemben például Röggla a *worst case*-ben a kiegészítő szöveget csupán rövid utasítások céljából használja: „megváltoztatja a hangléjtését” [RÖGGLA 2009b, 2] vagy a „szakértőnő elhagyta a helyiséget” [RÖGGLA 2009b, 5], és soha kommentárként vagy a beszélt szöveg további kiegészítéseként). A *die beteiligten*-ben a kiegészítő szöveg teljessé teszi a beszélt szöveget, alaposabban elemzi a szöveghordozó viselkedését vagy az adott helyzetet (például éppen a szöveghordozók leírása a személyek jegyzékében vagy az olyan mondatok, mint: „4. jelenet: az ideális 14 éves fellép. Mindannyian csodálkozva bámulnak rá, egyszerűen senki sem számolt vele” [RÖGGLA 2009a], vagy a második jelenet teljes bevezetése, melyben egészen expliciten utalás történik Kampusch esetére). Kathrin Röggla színházi szövegeiben így mindig egy sajátos szövegteatralitást alakít ki, mely – ahogy említettem – a színházi szöveg egyik tulajdonságaként a drámától való lényegi különbséget bizonyítja.

A *worst case*-ben Röggla a szövegteatralitás értelmében például az emberek katasztrófákra született reakcióival dolgozik. Ezt az ötletet maga Röggla kommentálja egy beszélgetés során:

A 2004-es tsunami során az emberek a strandon álltak és a történést filmezték ahelyett, hogy biztonságos helyre mentek volna. Az ösztönök csődöt mondtak. Hamis szabályozás – mondhatnánk –, melyet bizonyossággal a média okozott. Ezzel ellentétben számos szociális és ökológiai katasztrófát nem vesznek tudomásul, mert nem illenek bele a mediális figyelem mintázatába. A katasztrófa-hoz vezető ok-okozati összefüggések egy globális világban már nem átláthatók. Úgymond már egy túlságosan is hatalmas katasztrófa-képből élünk, és saját tetteinket már nem hozzuk kapcsolatba az eseményekkel. Ez természetesen politikailag különösen érzékeny terület.” (AFFENZELLER 2009.)

E módon alakítja tovább Röggl a *worst case* színpadi történéseit is: egyfelől egy katasztrófa során rámutat azon emberek cselekedeteire, akik elszigeteltek és túlhajtottak, hiszen nem tudják, miként kellene megfelelően reagálniuk arra, ami voltaképpen éppen történik. Másfelől Röggl azon személyeket is bemutatja, akik ebből a helyzetből saját vagy mediális hasznot hajtanak. Ezen ellentétek középpontja végül egyetlen szereplő (valójában szöveghordozó): Cassandra, a látó. Az alakjában fellelhető irónia és humor abban áll, hogy Cassandra (számunkra) az igazat mondja, de senki sem akar hinni neki. Ezt elég gyakran „alarmizmusnak” nevezik, hogy diagnózist leértékeljék. Ebből a kétértelműségből fejlődik ki számos groteszk szituáció lehetősége, és így katasztrófavilágunk tragikomikuma demonstrálódik; ez volt a bécsi Schauspielhausban színre vitt darab rendezésének kiindulópontja is.²

A *die beteiligten* című színházi szövegben ezzel szemben éppen Röggl saját értelmezése nyújtott támaszpontot a szövegteatralitás továbbalakításához, és éppen egy olyan pillanat révén, amelyben Röggl Natascha Kampusch esetét egy modern mesehez hasonlította. Az egyik szöveghordozó ezen apró megjegyzését használta fel Stefan Bachmann, a bécsi Akademietheaterben bemutatott³ darab rendezője, amikor Röggl színházi szövegét *Piroska és a farkas* meséjének háttére előtt bontakoztatta ki (ahol is például az elrabló pincéje a rendezés szerint a farkas gyomra volt). Bachmann rendezésében Ausztriára vonatkoztatva intertextuális és inkább kritikus asszociációk egész sorát fejlesztette tovább (Falco *Jeanny* című dalától kezdve a *Sound of Music* [*A muzsika hangja* – 1964] című film neveléstörténetén keresztül egészen a gyönyörű osztrák hegyvidék videón való megjelenítéséig). Ebben a rendezésben – függetlenül attól, hogy dicsérték vagy provokációként értelmezték – egészen egyértelműen kapcsolódik össze a nem dramatikus színházi szövegintenció egy kortárs (posztdramatikus) színház esztétikájával és igényeivel.

Kathrin Röggl összes színházi alkotásában egy precízen végiggondolt szövegteatralitással dolgozik, mely a jövőbeni rendezésre utal. Röggl éppen egy színházi szöveg színpadra történő öntudatos átültetését tartja a színművészet legfontosabb csúcspontjának. Elsősorban az érdeklő, hogy a rendezők, dramaturgok és

² Ósbemutató: 2009. október 15.

³ Ósbemutató: 2010. október 16.

színészek miként reagálnak a kérdéseire, a szövegértelmezés lehetőségeire és esetlegesen hogyan alakítják tovább művének szövegteatralitását.

Anne Ubersfeld, az egyik legjelentősebb francia színháztudós állapítja meg, hogy az ember nem ír semmit a színház számára anélkül, hogy ne tudna valamit a színházról; az ember éppen egy létező színházi kód (BALME 2008, 86) számára, mellett vagy ellenében ír, így tehát Kathrin Röggla színházi szövegei azt bizonyítják, hogy nemcsak az aktuális társadalmi és politikai tematika, hanem a különböző öntematizálások metaszintjei és a színház médiumának önreflexiója is mindig és folyamatosan e jelentős osztrák drámaíró figyelmének központjába kerül.

Vincze Ferenc fordítása

Bibliográfia

- AFFENZELLER, Margarete (2009), *Kathrin Röggla: „Wir leben in einem großen Katastrophen-Bild”*, <http://derstandard.at/1254311055365/Schauspielhaus> (Letöltés dátuma: 2010. 10. 12.)
- AUER, Brigitte (2009), *Unheimlich ist das, was uns zu nabe kommt. Ein Gespräch mit Kathrin Röggla*, in *Programmbüch zu der Inszenierung worst case*, Schauspielhaus Wien, 3–5.
- BALME, Christopher (2008), *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 77–83.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter (2007) (Hrsg.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen, Niemeyer, 243–248.
- BIRKENHAUER, Theresia (2007), *Zwischen Rede und Sprache, Drama und Text: Überlegungen zur gegenwärtigen Diskussion*, in Hans-Peter BAYERDÖRFER (Hrsg.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen, Niemeyer, 15–23.
- DEUTSCH-SCHREINER, Evelyn (2007), *Länder-Informationen im Überblick: Österreich*, in Hans-Peter BAYERDÖRFER (Hrsg.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen, Niemeyer, 15–23.
- KEIM, Katharina (1995), *Theatralität in Heiner Müllers späten Dramen*, Tübingen, Niemeyer.
- KEMSER, Dag (2007), *Neues Interesse an dokumentarischen Formen: Unter Eis von Falk Richter und wir schlafen nicht von Kathrin Röggla*, in Hans-Peter BAYERDÖRFER (Hrsg.), *Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas*, Tübingen, Niemeyer, 95–102.
- LEHMANN, Hans-Thies (2009), *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZ Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor, Budapest, Balassi.
- MATTHEISS, Uwe (2002), *Professionelle Coolness und schrankenlose Hysterie*, *Süddeutsche Zeitung*, 2002. 10. 19., 14.

- POSCHMANN, Gerda (1997), *Der nicht mehr dramatische Theaterertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, Niemeyer.
- RÖGGLA, Kathrin (2009a), *die beteiligten*, digitális kiadás, Frankfurt am Main.
- RÖGGLA, Kathrin (2009b), worst case, *Theater heute*, 2009/1, 1–16.
- SZONDI, Peter (1965), *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

BOLLOBÁS ENIKŐ

Scheiber Sándor tanítása az örömről Gondolatok egy kiadatlan írása kapcsán

1974 tavaszán Scheiber Sándor meghívást kapott egy kis katolikus közösségtől, hogy húsvét vasárnapi szentmiséjükön prédikációt tartson. Scheiber elfogadta a meghívást, meg is írta a beszédet, minthogy azonban végül nem tudott elmenni, így elküldte azt maga helyett.

E húsvéti prédikáció témája az öröm, amelynek különböző változatait különböző forrásokon keresztül (Szentírás, irodalmi és zeneművek) tárgyalja: az ünnepeken engedélyezett testi élvezetektől a szeretett lényhez vagy a közösséghez tartozás adta örömteli érzésen és a természet örök megújulása nyújtotta boldogságon át egészen az Istenben való örvendezésig és az alkotás nyomán megízlelt szellemi gyönyörűségig. Mindarról ír, amire a magyarban az *öröm* szót használjuk.

A magyar *öröm* valóban meglehetősen tág szemantikai mezőt fed le. Tartalmazza az eredetileg latinban megkülönböztetett két fő jelentést: a *gaudium* (intellektuális, sztoikus öröm; gör. *chara*) és a *laetitia* (irracionális, túláradó öröm vagy örvendezés) szemantikai elemeit. Ez egyébként megfelelően látszik az etimológusok által megadott két lehetséges eredetnek: a finnugor alapszó (vidám, élénk, szellemes, jókedvű) nagyjából a *gaudium* jelentését tartalmazza, míg az *örül*, *örül*, *örvény* szavak tövéből való származtatás a *laetitia* jelentését hangsúlyozza (lásd erről BENKŐ 1976, 37).

Az örömet meg szokás különböztetni a boldogságtól is. Adam Potkay szerint a boldogság az öröm epizódjaiból áll össze, ekként nincsen is „története”; történetei csak az örömnek vannak, amelyek mindig hirtelen megvilágosodásról, a teljesség megélésének élményéről szólnak, ami a zsidó és a keresztény tanítás szerint a lélek végső rendeltetése (POTKAY 2007, 20–31).

A Scheiber-prédikációból valóságos örömfilozófia bontakozik ki: az ember nagy (öröm)lehetőségeit és (öröm)feladatait érintő tanítások együttese. Scheibernél az öröm olyan biztos lehetőségként jelenik meg, amely egyúttal a hívő ember nagy imperatívusza is: az isteni parancsnak való engedelmesség az ember kötelessége. Továbbá a gondolkodó ember imperatívusza is, amennyiben az öröme között prominens helyet foglal el a szellemi öröm, a tanulásban, illetve a tudományok művelése során megélt öröm.

Scheibernek a katolikus templomba küldött prédikációja a zsidó-keresztény hagyomány kontextusában tárgyalja az öröm formáit. Vagyis olyan tanításokat idéz, amelyek a zsidó és a keresztény vallás közös gyökereiből nőttek ki, illetve amelyek zsidó és keresztény szempontból egyaránt elfogadhatóak.

Milyen forrásokról van itt szó? Mely „történetek” jelenítik meg Scheiber szövegében ezt a zsidó-keresztény örömfilozófiát?

1. A bibliai parancs: „Örvendj az ünnepeden!”;
2. Gustav Mahler: *Dal a földről*;
3. Beethoven *Örömdája* a IX. szimfóniából, melyet Schiller *Az örömböz* című versére komponált;
4. Ady Endre *Az Isten barsonája* című verse, amelyet Kodály utolsó (meg nem valósult) terveként kívánt megzenésíteni;
5. Pierre Abélard himnusza *Urunk mennybemenetelére*.
Ezután következik két forrásmegjelölés nélküli szöveg:
6. egy mondat arról, hogy „a hallható csend Isten zenéje” és
7. egy példázat az asszonyi hangot a fejéből száműzni képtelen remetéről;
8. végül Vészi Endre *Csak az talál örömrre* című verse.

Tanulmányomban ezen a nyolc forráson keresztül vázolom a belőlük kibontakozó örömfilozófiát, tiszteletadásként a száz éve született Scheiber Sándor emléke előtt, aki minden átélte és megszenvedett tragédia ellenére egész életében az öröm parancsát hirdette.

*

A Scheiber által idézett nagy parancs – „Örvendj az ünnepeden!”¹ (Dt² 16.14)³ – általános bibliai örömparancsnak tekinthető, amely végigvonul mind az Ó-, mind az Újszövetség könyvein. Mint *par excellence* tárgyakapcsolati érzelem, az öröm az emberek közötti (személyes) és a csoportokon belüli (közösségi) viszonyulás legpo-

¹ Minden ó- és újszövetségi passzusra Károli Gáspár fordításában hivatkozom.

² A bibliai könyvekre történő hivatkozásaimban az ELTE Vallástudományi Központ Stíluslapjában foglalt rövidítéseket alkalmazom.

³ A teljes örömparancs a Hertz-kiadás fordításában így hangzik: „És örülj ezen az ünnepen [a sátrak ünnepén, hét napon át], te fiad és leányod, szolgád és szolgálód és a levita és az idegen, az árva és az özvegy, akik kapuidban vannak. Hét napon át ünnepet ülj az Örökkévalónak, a te Istenednek azon a helyen, amelyet kiválaszt az Örökkévaló; mert meg fog téged áldani az Örökkévaló, a te Istened minden termésedben és kezed minden munkájában; és légy mindig vidám. Évenként háromszor jelenjék meg minden férfi közül az Örökkévaló, a te Istened színe előtt azon a helyen, amelyet kiválaszt: a kovásztalan kenyér ünnepén, a hetek ünnepén és a sátrak ünnepén és ne jelenjenek meg az Örökkévaló színe előtt üresen; ki-ki keze adománya szerint, az Örökkévaló, a te Istened áldása szerint, amit neked adott.” (Dt 16.14–17)

zitivabb formája, amely egyúttal az Isten és az ember közti szeretetkapcsolat leképezése. Amint a 8. zsoltárban „Dávid dicséri az Istennek az emberekhez való jókedvét”, úgy dicsérendő az az örömteli és „jókedvű” szeretet, amelyet az emberek egymás iránt, közösségi kötelékekben éreznek. Az isteni teremtés nem áll meg az univerzum megteremtésénél: az új vagy második teremtésben – mint Ézsaiás írja – Isten a szövetség által „új egeket és új földet teremt”, „Jeruzsálemet vigassággá teremt[i], és az ő népét örömmé”. Isten itt már vőlegényként és királyként jelenik meg, akivel népe szerető szövetségben válik eggyé, s akinek anticipált békebirodalmát az öröm uralja majd (Is 65.17–19). Az Ószövetség efféle anticipációja azután az Újszövetségben teljesedik be, amikor is az evangéliumok meghozzák a *chara* vagy *gaudium* jó hírét. Ez a „jóhír-hozás” már Keresztelő Szent János születése előtt elkezdődik („a magzat repese az ő [Erzsébet] méhében” [L 1.41]), majd folytatódik Krisztus születésével („És monda az angyal nékik: Ne féljete, mert ímé hirdetek néktek nagy örömet, mely az egész népnek öröme lészen” [L 2.10]; „És mikor meglátták a csillagot, igen nagy örömmel örvendezének” [Mt 2.10]), a tanítványok visszatéréseivel („visszatérének nagy örömmel Jeruzsálembe” [L 24.52]), majd legexplicitőbb módon János evangéliumán és Pál apostol levelein vonul végig („És örülni fog a ti szívetek, és senki el nem veszi tőletek a ti örömeteket” [J 16.22]; „Örüljete az Úrban mindenkor; ismét mondom, örüljete!” [Ph 4.4]).

Eric Beyreuther és Günter Finkenrath rámutat, hogy az Ószövetség sehol sem veti el az életben megtapasztalható örömeket: elfogadja a jó egészség (Sir 30.16), az okos gyermekek (Prv 23.25), az evés és az ivás (1Rg 3.1; Ps 104.14), valamint a béke (1Mcc 14.11) nyújtotta örömeket (357). A Beyreuther és Finkenrath által idézett ótestamentumi passzusokban az öröm első forrása Isten, pontosabban Isten szava; rendelkezési nyomán „örömmel és víg szívvel” járnak majd Izráel fiai (1Rg 8.66).

Az Ószövetség könyvei közül talán a Prédikátor könyve említi a leggyakrabban az életben megtapasztalható örömeket.

Nincsen csak e jó is az embernek hatalmában, hogy egyék, igyék, és azt cselekedje, hogy az ő szíve lakozzék gyönyörűséggel az ő munkájából; ezt is láttam én, hogy az Istennek kezében van. (Eccl 2.25)

Megismertem, hogy nem tehetnek jobbat, mint hogy örvendezzen *kiki*, és hogy a *maga* javát cselekedje az ő életében. (Eccl 3.12)

Ez azért a jó, a melyet én láttam, hogy szép dolog enni és inni, és jól élni minden ő munkájából, a melylyel fárasztotta magát a nap alatt, az ő élete napjainak száma szerint, a melyet adott néki az Isten; mert ez az ő része. És a mely embernek adott Isten gazdagságot és kincseket, és a kinek megengedte, hogy egyék abból és az ő részét elvegye, és örvendezzen az ő munkájának: ez az Istennek ajándéka! Mert nem sokat emlékezik meg *az ilyen* az ő élete napjainak *számáról*, mivelhogy az ő szívének örömét az Isten kedveli. (Eccl 5.18–20)

No azért egyed vigassággal a te kenyeredet, és igyad jó szívvel a te borodat; mert immár kedvesek Istennek a te cselekedeteid. (Eccl 9.9)

Valóban, édes a világosság, és jó a mi szemeinkkel néznünk a napot. Mert ha sok esztendeig él is az ember, mindazokban örvendezzen [...] (Eccl 11.7–8)

Ezek az úgynevezett *carpe diem*-passzusok, amelyek egyértelműen ajándékként ünneplik az életet, illetve amelyekben a Prédikátor az élet örömeinek megünneplésére biztat (BARTHOLOMEW–O'DOWD 2011, 202–203). Az élet az öröm pillanataiban nyilvánul meg isteni ajándékként, így a teljesség megéléséhez hozzátartozik az evés és az ivás, a munka nyújtotta kielégülés és a természet élvezete (156). Ekképp az öröm az emberiség nagy parancsa, amelynek megélésére az ember köteles törekedni. Az élet az öröm pillanataiban teljesíti be az isteni tervet, mutat rá Bartholomew; ekként a Prédikátor könyvének *carpe diem*-passzusai az életnek ahhoz az örömteli megéléséhez adnak útmutatót, amely az isteni szándékból következik (BARTHOLOMEW 2009, 229).

Jeremiás szerint Isten szavai az ember „örömére válnak” és „szíve vigasságára” (Jr 15.16), a szenvedőknek pedig segít, hogy kitartsanak, amíg a gyász ünneppé, a „könnyhullatás” „vigadozássá” nem válik (Ps 126.5). Mint az öröm kérdésének halachikus forrásait elemző Gary Anderson rámutat, ez a parancs valójában nem egy belső érzelmi vagy lelkiállapot elérésére vonatkozott, hanem egy rituális állapokra; a *szimchá* nem valamiféle amorf szubjektív érzelem, hanem különböző viselkedésformák együttese, amelyekről úgy tartották, hogy azok előhívják a megfelelő érzelmet vagy érzést (ANDERSON 1990, 224). Vagyis az öröm kimutatásának különböző formáira vonatkozik, ami nemcsak a gyászidő leteltével lett kötelező, hanem a gyász idejére eső ünnepeken is: az ünnepeken a gyászolónak mintegy félre kellett tennie fájdalmát (226).

A zsidó hagyományban ekként az öröm parancsa felülírja a gyász parancsát – *mutatis mutandis*, a lét erősebb a hiánynál, az élet a halálnál, Isten reménye vagy bizonyossága az istenhiánynál. Ellentétes rituális törvények harcában a zsidó ember számára az öröm mindig erősebb parancs, mint a fájdalom vagy a gyász. Az öröm eredetileg a Mindenható jelenlétének ünneplése volt a Szentélyben, valamint a közösséghez tartozásé – szemben a gyásszal, amely Isten hiányát és a közösségből való kizárattatást (*karet*) idézi (ANDERSON 1990, 226). Az öröm tehát az isteni áldás formája, amely a gyászfolyamat átalakítását is jelenti. E tétel alátámasztására talmudi források mellett Anderson többek között Judit könyvét idézi (8.6), valamint két kisprófétát, Joélt (2.23–27) és Zakariást (8.13–19): az isteni átok áldássá való átlényegülésével a böjtök ünnepekké alakulnak, a vezeklést ünneplés váltja föl, vagyis a gyász fölött immár végérvényesen az öröm uralkodik.

Anderson elmondja, hogy az örömparancs sokáig követhető volt ebben az eredeti – és bizonyos szempontból problémamentes – formájában. Még az első jeruzsálemi Szentély lerombolását (i. e. 587) követő gyász és rituális böjt idején is bíznak abban, hogy a Szentély újból felépíthető, Isten hamarosan visszatér Jeruzsálembe,

Jeruzsálem visszanyeri régi dicsőségét – azaz a gyászt az öröm követi majd (Zch 2.5, 11–12). A második Szentély pusztulása (i. sz. 70) után azonban megrendült az örömparancs követhetőségébe vetett hit. Minthogy a pusztulás végérvényesnek tűnt, a gyász és a böjt megtartása egyre nagyobb elszántságot követelt. Kevés remény volt arra, hogy egy új szentély felépítése véget vethetne ennek az állapotnak, újra utat nyitva az örömnak.

Ekkor egészen sajátos megoldást találtak: azért, hogy az örömről vonatkozó bibliai parancsnak engedelmessé váljanak, újraértelmezték az öröm fogalmát. Miközben apró szimbolikus gesztusokkal ébren tartották a szentélypusztulás emlékét, olyan örömforrásokat kerestek, amelyek a Szentélytől függetlenek: olyan örömeket, amelyeknek nem feltétele a Szentély. A talmudi szövegek három ilyen „Szentélyen kívüli” örömet említenek: a bor és a nem áldozati húsok nyújtotta élvezetet, valamint – és legfőképp – a Tóra tanulmányozásából nyert örömet (lásd erről ANDERSON 1990, 252). (Utóbbi a Tóra öröme/örömmünnepe [a *Szimchát* Tóra] poszt-talmudi megjelenésével tett szert rituális jelentőségre.) Vagyis újfajta öröm nyert polgárjogot: a szellemi öröm, amelyet a szent könyvek olvasása és a tudomány művelése nyújt.

Az öröm bibliai parancsának értelmezésével kapcsolatban végül meg kell említenünk Emmanuel Lévinas örömfilozófiáját, amely modern szintézisét adja az említett helyeken (Ézsaiás könyvében, a Zsoltárokban és a Prédikátor könyvében) fellelhető utalásokból rekonstruálható bibliai örömfelfogásnak, és amellyel Scheiber bizonyosan egyetértett vagy egyetértett volna. (Nincs ismeretünk arról, hogy ismerte Lévinas vonatkozó művét, de akár ismerhette is, hiszen a *Totalité et Infini* 1971-ben jelent meg először.)

Lévinas szerint az öröm vagy élvezet egyik sajátossága, hogy tárgya és tartalma azonos: ez a „másikként elismert energia” a rá irányuló cselekvés során – amikor is az élvezet tárgyát úgy veszem magamhoz, akár evés közben a táplálékot – sajátommá válik, megtölti az életemet. Ebben a tekintetben magához az élethez hasonlít: az élet tartalmai is „megélednek: táplálják az életet”. „Az ember nem csupán megéli a fájdalmát vagy az örömét, hanem fájdalmakból és örömeiből él” – írja Lévinas –; „ez az a mód, amikor egy cselekvés saját tevékenységéből táplálkozik – az élvezet maga” (LÉVINAS 1999, 87). Az örömről és az életről egyaránt elmondható, hogy „feltételeihez való viszonya [önmaga] táplálékává és tartalmává válik” (88). Ezért mindkettő „olyan létezés, amely nem előzi meg lényegét” (88). És minthogy az élvezet „az a mód, ahogyan az élet saját tartalmához viszonyul” (97), az is elmondható, hogy az öröm az egyén lényegét alkotja: az én lényege, egyszerűsége, partikularitása az élvezetben kristályosodik ki (117). Vagyis az embert örömei teszik azzá, aki; minden ember attól lesz egyedi, különös és megismételhetetlen, ahogyan örömeit és élvezeteit egyéni, különös és megismételhetetlen módon megélni képes. „A személy személyessége, az én ipszeitása [...] jelenti az élvezet boldogságának *{bonheur de la jouissance}* különösségét” (91). Életem szeretete alkotja lényemet (88). Minthogy pedig – tehetjük hozzá – az élet jellemzője, hogy tárgya és tartalma azonos, az élet szeretete maga az élet.

Scheiber örömtanításának második forrása – ha úgy tetszik, „története” – Gustav Mahler *Dal a földről* (*Das Lied von der Erde*) című énekszimfóniája. Ezt írja Scheiber:

Az élet örömét hirdeti templomainkban a virág és a zene. Amikor Gustav Mahler fiatalon megtudta, hogy a szíve beteg, megkomponálta legszebb művét, a *Lied von der Erde*t. Megnyugszik a gondolatban, hogy a föld tavasszal mindig újraébred, az ég kék lesz, és a virágok örökre nyíltni fognak.

A prédikáció nyilván nem véletlenül emeli ki, hogy Mahlert betegségének híre készítette arra, hogy megírja művét a természet örök újjászületéséről. Mahlernél is, mint annyi más gondolkodó ember esetében, a kettő együtt jár: a tavasz évről évre való visszatérésének és saját elmúlásunknak biztos tudata.

A hat tételből álló úgynevezett „énekszimfónia” egyik sajátossága éppen a személyes elmúlásra és a (teremtett) természet megújulására vonatkozó dualista tézis; a műben fellelhető egyéb tematikai és szerkezeti kettősségek mind erre az alapdualizmusra vezethetők vissza. Mindenekelőtt az, hogy az élet mulandóságának elfogadása és a végtelen újjászületés reménye két gondolati és zenei ellenpólusként feszíti a művet. Az énekszimfónia kettősségeit tovább erősíti a moll és a dúr hangnemek váltakozásából adódó keserédes hangulat (WENK 1977, 34). A dualizmusok további billegését eredményezi a szöveg és a zene egyenrangúsága. Említhető az a tény is, hogy Mahler a Hans Bethge *Die chinesische Flöte* (A kínai fuvola) című kötetéből át-emelt klasszikus kínai verseket – melyek maguk is az ellentétek együttállását hangsúlyozó dualista filozófia megjelenítői – írta át, mintegy németesítve a már eleve európaivá gyúrt kínai darabokat (Bethge ugyanis a kínai versek angol, francia és német fordításaiból dolgozott [lásd erről WENK 1977, 33]). A nyugati költészethez való efféle alakítás magyarázza, hogy a Mahler-műben a kettősségre épülő trópusok dominálnak, így mindenekelőtt a metafora. A komponista által átírt szövegekben sorra olyan alakzati megoldásokat találunk, amelyek a versek uralkodó nagymetaforájához, az emberi és a természeti párhuzamba állításához vezethetők vissza, vagyis a korábban említett alapképletre, miszerint az ember mulandósága a természet mulandóságának vetülete, míg a természet újjáéledésének gondolata a halál elfogadását hivatott segíteni. Végül megemlíthető az a vers- és dallamszerkezeti megoldás, amely a harmadik tétel szimmetriáját adja: azzal, hogy a jáde híd íves formája metaforikusan az életutat jeleníti meg az ifjúságtól az öregségig, a térbeli pálya időbelivé alakul, és a vízben visszatükröződő másik ívvel teljessé, mintegy végtelenné válik az életkór – igaz, az nem valóság, pusztán a vizet fodrozó csalóka illúzió.

A *Dal a földről*ben Mahler a II. szimfóniában kipróbált nagyformát alkalmazza, amennyiben az első („Bordal a földi nyomorúságról”) és az utolsó tétel („Búcsú”) nyújt tragikus keretet a zeneműnek. Ez a keret négy rövidebb tételt fog közre, amelyek témája az évszakok örök ritmusa, az örökké múló és örökké visszatérő ifjúság és szépség – vagyis mindaz, amitől a halálba készülők búcsúznak. A közel fél óra hosszú utolsó tételben a szabadon szárnyaló hangszeres és vokális szólamok két Bethge-verset összegyúrva adják elő – a megszólaló pozíciók változtatásával – a „várakozó” és a

barát távozásának történetét, melynek során a végső búcsú pillanatait az örök tavasz bizonyossága emeli transzcendens régiókba. Ekként nemcsak arról van szó, hogy a halál keretezi az életet, de arról is, hogy minden halálban ott az élet, és fordítva, minden életben a halál. A szimfónia utolsó szavai – „ewig, ewig” („örökké, örökké”) pedig egyaránt vonatkoznak a halál, a szépség és a tavaszi újjászületés örök valóságaira.

Scheiber harmadik forrása Beethoven *Örömmódája* a IX. szimfóniából, melyet Schiller *Az örömhöz (An die Freude)* című versére komponált. „Beethoven hatyúdala” – írja Scheiber – „lázadón az élet örömet harsogja Schiller soraival”; a IX. szimfóniával „a búcsúzó zeneóriás hitet, örömet kívánt adni az embereknek, mert mindenkinek joga van reá”.

Gyűlj ki, égi szikra lángja,
Szent öröm, te drága, szép!

Scheiber nem a zenei előadásokhoz használt Jankovich Ferenc-féle fordításban, hanem Rónay György klasszikus fordításában idézi ezt a verset. Vagyis Schiller versére és Beethoven zenéjére mint két önálló pillérre támaszkodik Scheiber örömfilozófiájának szemünk előtt épülő háza.

Schiller 1785-ben írta nagyszabású költeményét, amely afféle 18. századi bordalként (*Trinklieder*) született, társasági dalként (*geselliges Lied*), amelyet barátok énekeltek pohárral a kezükben, s az előadás során más és más asztaltársaság szóltatta meg a különböző strófákat és refréneket. Ebből a dalból azután 1803-ban maga Schiller készített egy javított változatot, amelyből kihagyta a kifejezetten társasági célokat szolgáló szakaszokat és a szenvedésre történő utalásokat, s az öröm „világérzetét” (*Weltgefühl*) hangsúlyozva (MILLER 2003, 47, 99) új – utópisztikus, magasztos, szinte forradalmi – üzenetet adott a szövegnek.

Minden bizonnyal Scheiber számára is az öröm effajta világérzete miatt volt fontos a Schiller-vers: radikálisan új üzenete miatt, amely – mint Mezei Balázs rámutat – maga az *enthusiaszmosz*, vagyis a rajongás, a szárnyalás, az elragadtatás, az érzéki-től a szellemiig történő „végtelen emelkedés” sajátos élménye, a „konkrét végtelen” szabadságban való megélése (MEZEI 2006, 42, 47). Bár maga a szabadság (*Freiheit*) szó nem szerepel a szövegben, a kortársak – alapvetően azért, mert ismerték Schiller *Don Carlos*át, amely a szabadságot explicit módon összekapcsolja az örömmel, s amelynek sorait felismerni vélték a versben – magától értetődően azonosították a szabadság ethoszát a boldogság (*Freude*) gondolatával (lásd erről MILLER 2003, 47–48 és LEVY 2003, 44). Vagyis ez a későbbi változat az európai és az amerikai felvilágosodás hatását mutatja, valamint az ezen eszmék beteljesítésére törekvő francia forradalom eszmevilágát (a forradalmat követő terror és a napóleoni korszak csalódásai nélkül), amely azután a romantika nagy eszményeiben teljesedik ki.

Hiszen végül is a szellem szabadságában megvalósuló szeretet himnuszáról van itt szó. „Az örömhöz” utópisztikus üzenete az emberiségnek a szeretet és a szellem szabadságában létrejövő egyesülésére vonatkozik: „*alle Menschen werden Brüder*”, vagyis „Egy-testvér lesz minden ember” (Rónay György ford.). A szeretetben kap-

csolódik össze a szabadság, a racionalitás, az erkölcs és az esztétikum, s ez az immár szellemivé magasztosult egység képes azután további emelkedésre, az Istenben megvalósuló legmagasabb rendű kiteljesedésre. Vagyis – mint Dániel Anna rámutat – a vers az immár „nagykorúvá vált emberiség tudatosan megküzdött elíziumi boldogságáról” szól, az „összeölelkezett Föld és Ég felett” pedig ott trónol az óraművet egykor elindító Isten (DÁNIEL 1988, 96–97):

Ő a rúgó, ő az élet
 Ösztökéje: az öröm;
 Tőle, tőle jár a létnek
 Óraműve bölcs körön;
 (Rónay György ford.)

A Schiller-vers ezeket az elemeket tárja elénk nagyszabású látomásában, és Scheiber örömfilozófiájában is az öröm mint a természet és mint Isten ajándéka jelenik meg.

De a Scheiber-prédikáció nem magát a Schiller-verset idézi, hanem a Beethoven által megzenésített Schiller-verset. A komponista a vers 1803-as változatát használta föl a zárókórus szövegekönyveként – igaz, jelentősen átírva: csak az első három szakaszt zenésítette meg, a kórusrefrének közül pedig csak az elsőt, a harmadikat és a negyediket. Mindenesül kimaradtak tehát a dionüoszosi bordal elemei, miközben az egyes szakaszok sorrendje is változott. Így előbb az egyetemes öröm jelenik meg, azután a mennyeken átszáguldó hős, és csak ezután látjuk a Teremtőt a csillagok mögött. Vagyis a földi a szemünk (fülünk) előtt alakul égvé.

A IX. szimfóniának a zeneirodalomban betöltött kivételes helyét – így azt a jelentését is, amelyre később Scheiber is utal – Richard Wagner alapozta meg 1840 és 1870 között írt elemzéseivel és a szimfónia nagyszabású előadásaisal. Wagner nemcsak a hangszeres és a vokális muzsika egységének forradalmi megoldása miatt tartotta nagyra a szimfóniát, hanem – mint Nicholas Cook rámutat – szemlélete miatt is, miszerint a mű valójában a megfelelő bibliai asszociációkkal ellátott teremtésmítosz, amelyben a Genézis pillanatai jelennek meg, amikor is a káoszt megtöri a fény (COOK 1993, 71–72). Wagner elragadtatással írt a sötétség és a világosság hallható küzdelméről, amikor „a fény veszi birtokába a földet, amelyet Isten az örömmre teremtett” (idézi COOK 1993, 73). Vagyis Wagnerhez nyúlik vissza az implicit módon Scheiber által is megerősített értelmezés, miszerint a szimfónia az örömkeresés és az egyetemes testvériséghez elvezetni képes szabad erkölcsi választás allegóriája (COOK 1993, 73–74).

Ez az értelmezés nyilvánul meg a IX. szimfónia Wagner vezényelte első előadásában: mindenekelőtt az 1847-es híres drezdai bemutatón, melynek nyomán a zárókórus az 1848–1849-es európai forradalmak himnusza – vagy ahogyan később emlegették, az „emberiség *Marseillaise*-e” – lett. Wagner azután a záró kórusművet vezényelte a Bayreuthi Festspielhaus 1872-es alapkövetétele alkalmával is, és hasonló rituális alkalom volt a bécsi szecessziós kiállítás megnyitója 1902-ben, amelyen Mahler dirigálta az általa újrahangszerelt zárókórust.

A szöveg és a zene üzenete univerzális: a bennük megjelenő istenkép és istenhit független a konkrét vallásoktól – inkább azok fölött áll. Ekként – mint David Benjamin Levy rámutat – ideális szimbolikus mű a nemzetek, vallások, etnikumok egységét hirdető események és szervezetek számára (8). 1972-ben Európa hivatalos himnuszává vált (igaz, csak a zene, szöveg nélkül; lásd MILLER 2003, 237). De az 1989–1990-es közép-kelet-európai szabadságmozgalmak is saját szabadságtörekvéseik megerősítését látták a Schiller-versben és a Beethoven-szimfónia zárókórusában. Nem véletlen, hogy Leonard Bernstein ezt a művet vezényelte a vasfüggöny lebontását ünneplő karácsonyi koncertjén 1989-ben, amikor is – a korai értelmezéseknek megfelelően – a *Freude* [öröm] szót *Freiheitre* [szabadság] cserélte (lásd erről LEVY 2003, 44).

Nem kevésbé fontos a Beethoven–Schiller-mű náci recepciója; ezt Scheiber nyilván jól ismerte. Tudhatta, hogy Hitler – „a német zene nacionalizációs programjának” részeként (lásd MILLER 2003, 205) – milyen agresszíven igyekezett a nemzeti-szocialista szellem – a náci *Völksgemeinschaft* – megjelenítőjeként beállítani a szimfóniát. Ezek a kisajátítási kísérletek 1934-re nyúlnak vissza, amikor Hitler nagy pompával ünnepelte a „nemzetiszocializmus előfutárának” kikiáltott Schiller születésének 175. évfordulóját, és más Beethoven-művekkel együtt a német hivatalos rádió sugározni kezdte a zeneművet a kormány irányítása alá vont Berliini Filharmonikusok előadásában. Az 1936-os berlini olimpia nyitóünnepségén, majd Hitler 1937-es és 1942-es születésnapjára koncertjén egyaránt a IX. szimfónia hangzott el (Wilhelm Furtwängler vezényletével). Beethoven IX. szimfóniája volt az 1940-es évek legtöbbet előadott zeneműve: a Nácipárt, a Hitlerjugend, a Wehrmacht és az SS zenekarai állandóan játszották. (Lásd minderről MILLER 2003, 205–210 és POTKAY 2007, 218–219.)

Ám e náci kisajátítási kísérletek mit sem csorbítottak a IX. szimfónia egyetemes emberi vonatkozásain. Ezt támasztja alá az az auschwitzi előadás, amelyről a „Daniel K.” álnéven író egykori fogoly számol be 1995-ben, és amelyről ekként Scheiber talán nem tudhatott. „Daniel K.” egyike volt annak az ötezer cseh zsidónak, ezen belül annak a kétszáznyolcvanöt gyermeknek, akiket 1943 őszén Theresienstadt-ból (amelynek „zenei életére” egyébként nagy hangsúlyt helyezett a náci propaganda) átszállítottak Auschwitzba. A megsemmisítő táborban azután hat hónapon át életben tartották őket, amely idő alatt különböző „kulturális tevékenységeket” végeztek, például gyermekkorust működtettek. Ez a kórus a latinákban tartott „próbákat” (előadásra soha nem került sor), amelyek során egy Imre nevű karnagy vezényletével többek között az *Örömmódát* is énekelték (cseh nyelven). 1944. március 7-én küldték mindannyiukat a gázkamrákba – egyetlen gyermek, a visszaemlékező „Daniel K.” maradt életben. Ötven évvel később írt visszaemlékezésében több magyarázatot is ad arra, hogy Auschwitzban a biztos halál tudatában miért énekelték az *Örömmódát*. Talán kiállást jelentett az örök emberi értékek mellett? Vagy „szarkazmus” – kérdezi „Daniel K.” – az idea és a valóság ellentéte fölött érzett keserű gúny? Vagy a muzsika náci kisajátítására adott válasz? Mindez lehetséges, írja „Daniel K.”, aki ezzel együtt ma mindinkább úgy gondolja, hogy Imre karnagy azért tanította meg a kórusművet a gyermekeknek, hogy segítségével megtapasztalják a gonosz

működése fölé emelkedő transzcendencia létét, a „tragikus öröm” élményét („Daniel K.” 1995).

Ehhez a történethez kapcsolódik végül egy másik, közelmúltbeli szimbolikus előadás, amelynek során 2000. május 7-én a mauthauseni koncentrációs táborban hangzott föl a kórusmű Simon Rattle vezényletével.

Scheiber bizonyosan egyetértett volna ezekkel a szimbolikus gesztusokkal, amelyek a Schiller–Beethoven-művet a „tragikus öröm” megnyilvánulásaként értelmezik, elfogadva a tragédiák övezte öröm létjogosultságát is, pontosabban a hitet, miszerint az öröm győzedelmeskedhet a tragédiák fölött.

A Scheiber által idézett negyedik forrás Ady *Az Isten harsonája* című verse – „az utolsó nagy vers, amelyet Kodály még meg akart zenésíteni [...] Hogyan világitanak ezek a sorok: »Parancsa ez: mindenki éljen, Parancsa ez: mindenki örüljön!«”

Ez az ótestamentumi lendületű Ady-vers sajátos tematikai ívet jár be: az első versszak arról szól, ahogyan Isten megbünteti majd azokat, akik megölték mások örömeit, a második szakasz megerősíti a bibliai örömparancsot, végül a rövid záróstrófa visszatér a másoknak szenvedést okozók bűnhődésének témájához.

A végítélet napján az igazságtevő Isten kegyetlen büntetésben részesíti az „öröm-gyilkosokat”, akik megvonták az öröm esélyét a többi embertől: emezekből nem lehetett más, mint „az elnyomottak, a senkik”, „millió árnya / Méhébe halt erőnek és örömnék”, akik majd „[j]ajdulva, fegyverkezve jönnek”. Isten most fegyvert, erőt ad a korábban legyőzötteknek, kárpótolva őket szenvedéseikért.

A vers tengelyében rövid, harsogó tőmondatokban zeng Isten szava, hirdelve a fényes isteni igazságokat az örömparancsról és a végítélet igazságosságáról:

Mert Isten: az Élet igazsága,
Parancsa ez: mindenki éljen.
Parancsa ez: mindenki örüljön.
Parancsa ez: öröm-gyilkos féljen.
Parancsa ez: mindenki éljen.

Majd az indító téma – az örömgylkosok végbüntetésének témája – ad zárlatot, különös nyugopontot a versnek:

Aki csak élt mások könnye árán,
Rettenetes, rút véggel pusztul.
Sírban, mában, ágyékban, ki zsarnok,
Döggként fog elhullni, csapatostul:
Rettenetes, rút véggel pusztul.

Vagyis az örömparancs nemcsak saját örömeinkre vonatkozik, hanem a más emberek örömeire is; előbbi kötelesség, utóbbi felelősség. Az Ady-vers újdonsága abban áll, hogy az örömgylkosok bűnhődését, az ő megbüntetésük vízióját tárja elénk:

a gonoszokét, akik „erőt és örömet ölnek” és „mások könnye árán” élnek. És mint-hogy az örömgylkosság is gyilkosság, a végítélet napján az igazságosztó Isten az örömgylkost a többi gyilkossal – a „közönséges” gyilkosokkal – együtt fogja megbüntetni.

Pierre Abélard „Ki szállva száll a csúcsokig” („In montibus hic saliens”) kezdett himnusza „Urunk mennybemenetelére” (*Petri Abelardi Hymnus in Ascensione Domini*) alkotja Scheiber ötödik forrását.

„Az élet és az öröm. Ez szól” – írja Scheiber – „Abaelardus [...] lebegő pünkösdi himnuszából [...] Szinte látjuk a virágzó hegyormokat, a zöldellő dombokat, amelyekén át érkezik hozzánk az üzenet.” Az első két strófa Babits Mihály fordításában:

Ki szállva száll a csúcsokig,
dombokon át emelkedik,
menyasszonyát
hívja a hegy felett:
„Kelj fel, nővér,
kövess már engemet!”

Eléri atyja csarnokát
hol örökölt trónjára hág,
onnan kiált:
„Siess, szerelmemesem!
Atyám jobbján
fogsz ülni énelem.

Ez az első a négy himnusz közül, amelyben az öröm sajátos, bibliai forrásokra épülő értelmezésével találkozunk. A bibliai források között elsőként kell említenünk Ézsaiást, akinél – mint korábban említettem – Sion lesz a menyasszony, akinek az Atya vőlegényként fog örülni: „amint örül a vőlegény a menyasszonynak, akként fog néked Istened örülni” (Is 62.5). De a felidézett források között szerepel az Énekek éneke és a 45. zsoltár is; ezek beszédmódját alkalmazza Abélard, amikor – hasonlatosan ahhoz, ahogyan Ézsaiásnál Izráel népe Isten menyasszonyaként jelenik meg – itt a katolikus egyházat írja le a „Krisztus menyasszonya” metaforával.

A szent szeretet (*amor sanctus*) örömhimnusza ez, amelynek a párbeszédese forma különös drámai erőt kölcsönöz. A középkor nagy latin himnuszainak egyike, amelyek „felelgető strófaiban” Babits a „sűrített drámát” dicséri: az „áradást”, az „ujjongást” és a „lobogó formaboldogságot” (BABITS 1978, 359, 354, 350). „[R]ajfinált művészetnek” és „bűbájos poézisnak” nevezi ezt a himnuszköltészetet, amelyben együtt van „gyöngédség, finomság, szín, zene, öröm és szárnyalás” (350).

Abélard a tavasz és a szerelem lángoló metaforáin keresztül Krisztus mennybemenetelét ünnepli. Krisztus mennybemenetelének képe maga is összetett metafora, mégpedig a menyegző toposza révén, amely egyszerre köttetik az Atya és az égi trónra emelt Krisztus, valamint a Krisztus és az általa magához és az atyai trónra

emelt egyház között. Vagyis a himnusz a mennyei örömet ünnepli, de a földi örömek metaforáin keresztül.

„A hallható csend Isten zenéje – olvastam valahol”, írja Scheiber, újabb, immár a hatodik forrást emelve szövegébe – igaz, megnevezés nélkül. De nyilvánvalóan nem véletlen, hogy az örömmel kapcsolatos fejtegetései a csöndre való utalást is tartalmazzák. Hiszen a csönd a nyelv, a szavak határait mutatja: esetleg azt az óriási örömet, amelyre nincsen szó, amely szavakkal ki nem mondható. Ezt az elmondhatatlan, kifejezhetetlen érzést említi az Újszövetségben Péter apostol: „A kit, noha nem láttatok, szerettek; a kiben, noha most nem látjátok, de hisztek benne, kibeszélhetetlen és dicsőül örömmel örvendeztek” (1P 1.8). Erről szól „a másik Biblia”-ként emlegetett 14. századi *Kopt zsoltároskönyv* egyik himnuszának kezdősora: „öröm lett rajtam úrrá, és senki nem lesz képes azt elbeszélni” (idézi POTKAY 2007, 18). „Nem érez, aki érez / Szavakkal mondhatót”, írja Vörösmarty *Idához* című versében. Babits, hogy érzékeltesse a legkeserűbb sírást, „hang nélküli sírásról” ír *Bodri és Pityu* című novellájában.

Vagyis léteznek az érzéseknek olyan formái, amelyekhez nem társulhatnak szavak, amelyeknek a csend az adekvát közvetítője.

Eszünkbe jut Szerb Antal 1942-es kisesszéje a hallgatásról, a „termékeny hallgatásról”, a dolgozószoba csöndjéről, amikor „mosolyogva néznek ránk a könyvek a polcokon”. Ez a csönd – írja – „csakugyan olyan aranyszínű és aranymézes ízű, mint egy nyári késő délután” (SZERB 1978, 481). Utal a gyermek Harpokratésznek, a hallgatás istenének kultuszára; a püthagoreusok titkos társaságára, akik három év hallgatást követeltek meg az új tagoktól felavatás előtt; a karthauziakra, a „néma barátokra”; végül a halottak emlékének adózó néhány perces hallgatás szokására. Majd így folytatja:

A hallgatásnak mindmáig valami mágikus-misztikus ereje maradt: még mindig úgy érezzük, a hallgatásban gyűjti össze erőit a lélek, a saját erőit és a magányban beléje tóduló kozmikus erőket, az erőket, amelyek éltetik és továbbviszik. Ha beszélünk, kiadjuk magunkat, ha hallgatunk, akkor a német kifejezéssel élve: *wir sammeln uns*, összegyűjtjük magunkat. A beszéddel szegényebbek, a hallgatással gazdagabbak leszünk. (SZERB 1978, 481.)

Úgy gondolom, Scheiber örömtanításába is efféle gondolati úton került bele a csönd és a hallgatás: mint lehetőség arra, hogy a szellemi ember Isten jelenlétét közvetlenül megélhesse, a szavak és általában a nyelv kötött pályás közvetítése nélkül.

Ezután a prédikáció váratlan fordulatot vesz, amikor zárlatát – hetedik forrásként – egy példázattal készíti elő az asszonyi hangot fejből száműzni képtelen remetéről.

Egy remete szüntelenül az igazság után kutatott.

A világ legerősebb emberének kellett lennie, és mindenki azt mondta róla, hogy semmi gyöngesség nincsen benne, hogy már nem is ember, hanem maga a megtestesült gondolat.

Halála előtt azonban így szólott tanítványához: „Gyermekem, te nem is tudod, mit cselekedtem én egész életem folyamán. Hatalmas bűnre vetemedtem: asszonyi ének számára nyitottam meg fülem.

Szobámban egy régi óra állott. Egy szerencsétlen órás készítette. Csodaszép menyasszonya megőrült, és az óra ütése asszonyi hangra emlékeztetett. Ez a hang olyan gyönyörű és szomorú volt, hogy nevetnem és sírnom kellett, valahányszor hallottam. Tudtam, hogy bűnt követek el, amikor ahelyett, hogy az igazságot kutatnám, az órához lépek, és elhithetve magammal, hogy egy kicsit késik – vagy egy kicsit siet –, addig forgattam a mutatót, amíg az óra újból ütni kezdett, és belőle a leány hangja szólt felém. Szerelemről és bánatról mesélt nekem, és mesélt a csillagokról, elmúlt tavaszomról és az órásmester tavaszáról, melyben madarak énekeltek és csendesen csepegett az eső.”

A tanítvány félteni kezdte parányi hitét, és megkérdezte mesterét:

„És én most mit tegyek, mit tanácsolsz nekem?”

A jámbor pedig nyugodtan így felelt:

„Ha nincs órád, hallgathatod az eső csendes hullását, mert a könyvek nem tudják elvenni tőled az esőt, a mosolyt és a szerelmet.”

Ezzel a példázattal, amely a korábbi utalásokhoz képest jóval hosszabban időz az öröm egyik fajtájánál, „az eső, a mosoly és a szerelem” adta örömnél, Scheiber az e világi, fizikai és természeti örömforrások mellett tesz hitet. Azt állítja, hogy a lát-szólag kizárólag szellemi szférákban mozgó tudósnak is meg kell hallania a szerelemnek és a bánatnak, a madárénekek és az eső csöpögésének hangjait. A tanítvány azért kezdi félteni „parányi hitét”, mert nem tudja, hogy ezek is az „igazság” részei, és hogy Isten és az igazság keresése mellett meg szabad hallani az asszonyi hangot is. Hogy az igazság után kutató tudósnak sem kell „megtestesült gondolatnak” lennie, sőt élete úgy teljes, ha a fizikai valóságban is él, és úgy jár el helyesen, ha tanítványára örökül hagyja az esőkopogásra, a madárénekekre és szerelemre való nyitottság tanítását is.

Ezt a példázatot követi nyolcadik, utolsó „örömtörténetként” a beszéd zárlata, négy sor a szívének oly kedves szerző, Vészi Endre *Csak az talál örömrre* című verséből:

Csak az talál örömrre,
akinek sejtjeibe épült
az újrakezdés vágya és bizalma
s így növeszti a Nyárba önmagát.

A prédikáció ezzel visszatér a kezdő gondolathoz, az öröm nagy bibliai parancsához. Ám a Scheiber által idézett versrészlet némiképp más tartalommal fogalmazza meg a prédikációt indító örömparancsot. Vészi idézésével Scheiber különös csavart iktat eszme-futtatásába: az öröm korábbi teleologikus értelmezése helyett annak kondicionális értelmezését adja. Vagyis az öröm nem az isteni parancsnak

engedelmeskedő végső célként jelenik itt meg, hanem ok-okozati viszonylatként: olyan lehetőségként, amelynek szoros feltétele van. Ez a feltétel pedig az öröm akarása: a vágy az öröme és a bizonyosság az öröm lehetőségében. Vagyis az öröm akarati, volicionális állapot, amely egyszerre parancs és lehetőség. Ez pedig olyan konklúzió, amely talán mégis valamiféle vigaszt és reményt nyújthat a 20. század tragédiái után élő embereknek – zsidónak és nem zsidónak egyaránt.

*

Összegzésként elmondható, hogy Scheiber Sándor örömtörténeteinek alapja a bibliai örömparancs: „Örvendj az ünnepeden!” Isten azt kívánja, hogy Izrael fiai „örömmel és víg szívvel” járjanak, és örömeket találjanak a teremtett világ dolgai-ban: evésben, ivásban és a szellem szárnyalásában. Így teljesíthető be az isteni terv: az öröm pillanataiban, az élet ajándékként való megélésben. Mert Isten az életet örömtelnek szándékolta.

Ezt a bibliai alaptételt elsőként a Mahler-mű tanulsága egészíti ki: az ember még saját elmúlásának biztos tudatában se mondjon le az örömről, hanem merítsen reményt az örök újjászületés gondolatából. Leljen nyugalmat abban a tudatban, hogy a halál, a szépség és a tavasz „örökké, örökké” („*ewig, ewig*”) vissza fog térni. Schiller és Beethoven *Örömdájával* a szabadság szárnyalásának gondolata gazdagítja az öröm történeteit: az élet megélésének megfelelő módja az elragadtatás, az érzékítő a szellemiügg történő végtelen emelkedés. Van okunk örvideni, hiszen a fény (a szellem, a testvériséghez vezető szabadság) birtokába vette a földet.

Ady *Az Isten barsonája* című versének megidézésével ezután Scheiber az örömparancsot mintegy fonákjára fordítja, hiszen témája nem az öröme való törekvés, hanem az isteni parancsnak ellenszegülők várható büntetése. Az örömgylkosokra pedig, akik „erőt és örömet ölnek” és „mások könnye árán” élnek, az igazságosztó Isten rettenetes büntetéssel sújt majd le a végítélet napján. Az Abélard-ra való utalás révén az öröm fogalma kitágul, s tartalmazza a „szent szeretet” örömet, mégpedig a tavasz és a szerelem – vagyis a földi öröme – fénylő metaforáin keresztül.

Az örömparancs újabb fonák aspektusát érinti a szent csöndre való utalás. A csönd és a hallgatás a szellemi ember lehetősége arra, hogy Isten jelenlétét közvetlenül – a nyelv közvetítése nélkül – megélhesse. Az asszonyi hangot fejből száműzni képtelen remetéről szóló példázattal Scheiber a primer örömtörténetek létjogosultságát emeli ki, rámutatva, hogy az igazság után kutató szellemi embernek is meg kell hallania a szerelem és a bánat, a madárének és az eső hangjait.

Végül Vészi Endre soraival Scheiber visszatér a prédikációt indító bibliai örömparancshoz, de úgy, hogy tovább is lép a beleértett értelmezésen, amikor azt állítja, hogy az öröm immár nem egyszerű cél, hanem biztos lehetőség, amelynek feltétele akarati. Vagyis Lévinasszal együtt Scheiber azt állítja, hogy az öröm valóban az egyén lényegét alkotja; az embert örömei, akarati úton (is) előállított örömei (is) teszik azzá, aki. Örömeink akarása ekképp életünk szeretete, életünk szeretete pedig maga az élet.

A rövid, alig másfél oldalas beszéd első olvasásra ártatlanul egyszerű: a bibliai parancsot irodalmi és zenei példák támasztják alá. Ám szigorú olvasással nagy gondolati mélységek tárulnak föl, és a kibontakozó tételek zsidó és keresztény emberek számára egyaránt elfogadhatók. Scheiber Sándor különböző művészeteket és műfajokat felölelő örömtanítása ekként a zsidó-keresztény örömfilozófia alapvetésének tekinthető.

Scheiber Sándor katolikus húsvétra írt prédikációja (1974)

Vannak ókori vallások, amelyek ismerik a kultikus sírást. Hozzátartozik a szertartáshoz a könny, a szomorúság. Gondoljunk csak a tavaszbúcsúztató Osiris- és Tammúz-síratásra.

A Biblia ezzel szemben parancsként írja elő: „Örvendj az ünnepeden!” (Dt 16.14). Követni akarjuk szavát.

Az élet örömét hirdeti templomainkban a virág és a zene. Amikor Gustav Mahler fiatalon megtudta, hogy a szíve beteg, megkomponálta legszebb művét, a *Lied von der Erdét*. Megnyugszik a gondolatban, hogy a föld tavasszal mindig újraébred, az ég kék lesz, és a virágok örökre nyílni fognak.

Beethoven hattyúdala, a IX. szimfónia is lázadón az élet örömét harsogja Schiller soraival:

Gyűlj ki, égi szikra lángja,
Szent öröm, te drága, szép.

A búcsúzó zeneóriás hitet, örömet kívánt adni az embereknek, mert mindenkinek joga van reá.

Az utolsó nagy vers, amelyet Kodály még meg akart zenésíteni, Ady *Az Isten barsonája*. Hogyan világítanak ezek a sorok: „Parancsa ez: mindenki éljen, Parancsa ez: mindenki örüljön!”

Az élet és az öröm. Ez szól Abaelardus szinte lebegő pünkösdi himnuszából:

In montibus hic saliens
venit, colles transiliens.

Szinte látjuk a virágzó hegyormokat, a zöldellő dombokat, amelyeken át érkezik hozzánk az üzenet.

Az élet és az öröm. Ez zúg az orgona vox humanájából. Emberi hang: az emberiség magatartása, megtartása a világháborúk századában.

A hallható csend Isten zenéje – olvastam valahol.

Ebben a szent csendben hadd mondjak el egy régi példázatot.

Egy remete szüntelenül az igazság után kutatott.

A világ legerősebb emberének kellett lennie, és mindenki azt mondta róla, hogy semmi gyöngesség nincsen benne, hogy már nem is ember, hanem maga a megtestesült gondolat.

Halála előtt azonban így szólott tanítványához: „Gyermekek, te nem is tudod, mit cselekedtem én egész életem folyamán. Hatalmas bűnre vetemedtem: asszonyi ének számára nyitottam meg fülem.

Szobámban egy régi óra állott. Egy szerencsétlen órás készítette. Csodaszép menyasszonya megőrült, és az óra ütése asszonyi hangra emlékeztetett. Ez a hang olyan gyönyörű és szomorú volt, hogy nevetnem és sírnom kellett, valahányszor hallottam. Tudtam, hogy bünt követek el, amikor ahelyett, hogy az igazságot kutatnám, az órához lépek, és elhitve magammal, hogy egy kicsit késik – vagy egy kicsit siet –, addig forgattam a mutatót, amíg az óra újból ütni kezdett, és belőle a leány hangja szólt felém. Szerelemről és bánatról mesélt nekem, és mesélt a csillagokról, elmúlt tavaszomról és az órásmester tavaszáról, melyben madarak énekeltek és csendesen csepegett az eső.”

A tanítvány félteni kezdte parányi hitét, és megkérdezte mesterét:

„És én most mit tegyek, mit tanácsolsz nekem?”

A jámbor pedig nyugodtan így felelt:

„Ha nincs órád, hallgathatod az eső csendes hullását, mert a könyvek nem tudják elvenni tőled az esőt, a mosolyt és a szerelmet.”

Legyen ez a mai nap tanítása is. Aki boldog szívvel jár a kerti úton, csak az bukkanhat ismeretlen virágra.

Csak az talál örömré,
akinek sejtjeibe épült
az újrakezdés vágya és bizalma
s így növeszti a Nyárba önmagát.

Bibliográfia

- ANDERSON, Gary (1990), The Expression of Joy as a Halakhic Problem in Rabbinic Sources, *The Jewish Quarterly Review*, 80 (1990) 3–4, 221–252.
- BABITS Mihály (1978), *Amor Sanctus. Tanulmány a középkor latin himnuszairól*, in BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, II, Budapest, Magvető, 349–367.
- BARTHOLOMEW, Craig G. (2009), *Ecclesiastes*, Ada, Baker Academic Press.
- BARTHOLOMEW, Craig G.–O'DOWD, Ryan O. (2011), *Old Testament Wisdom Literature. A Theological Introduction*, Downers Grove, InterVarsity Press.
- BENKÓ Loránd (1976) (szerk.), *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, III, Budapest, Akadémiai.
- BEYREUTHER, Eric–FINKENRATH, Günter (1973), *Joy, Rejoyce*, in *New International Dictionary of New Testament Theology*, ed. Colin BROWN, II, Grand Rapids, Sondernan, 352–367.
- COOK, Nicholas (1993), *Beethoven: Symphony No. 9*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DÁNIEL Anna (1988), *Schiller világa*, Budapest, Európa.

- „Daniel K.” (1995), Singing the „Ode to Joy” in Auschwitz, *The Beethoven Journal*, 1995/10, 2–5.
- LÉVINAS, Emmanuel (1999), *Teljesség és Végtelen. Tanulmány a külsőről*, ford. TARNAY László, Pécs, Jelenkor.
- LEVY, David Benjamin (2003), *Beethoven. The Ninth Symphony*, New Haven, Yale University Press.
- MEZEI Balázs (2006), *Mámordal. Az európai himnusz új magyar szövege*, Budapest, Kairosz.
- MILLER, Richard (2003), *Beethoven's 9th. A Political History*, Chicago, The University of Chicago Press.
- POTKAY, Adam (2007), *The Story of Joy. From the Bible to Late Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SZERB Antal (1978), *A kétarcú ballgatás*, in SZERB Antal, *A varázsló eltöri pálcáját*, Budapest, Magvető, 478–482.
- WENK, Arthur B. (1977), The Composer as Poet in „Das Lied von der Erde”, *19th Century Music*, 1 (1977) 1, 33–47.

Számunk szerzői

BOLLOBÁS Enikő (1952) az ELTE BTK Amerikanisztika Tanszékének egyetemi tanára, az MTA doktora. Öt könyv és másfélszáz tanulmány szerzője, melyek magyar és nemzetközi tudományos és irodalmi folyóiratokban láttak napvilágot. Jelenleg egy magyar nyelvű Emily Dickinson-monográfián dolgozik.

DÁVIDHÁZI Péter (1948) az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetének osztályvezetője és az ELTE Anglisztika Tanszékének tanára. Anglisztikai tárgyú könyvei: *Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective* (Macmillan, 1998) és *Menj, vándor. Swift sírfelirata és a hagyományrétegződés* (Pro Pannonia, 2009). Az utóbbi években az angol és magyar költészet bibliai szerepmintáit kutatja.

EGERES Zsuzsanna az ELTE BTK arab–oroszc szakán végzett. Doktori disszertációját (*A Kelet világának értelmezési módozatai Nyikolaj Gumiljov műveiben és a XX. századi festészetben*) 2012-ben nyújtotta be.

FRIEDRICH Judit (1962) az ELTE BTK Anglisztika Tanszékének egyetemi docense. Kutatási területei: posztmodern angol nyelvű regény, kulturális emlékezet, gender-tudományok. Irodalomelméleti, regénytörténeti és az irodalom multimodalitását vizsgáló kurzusokat tart.

KÁLLAY Géza (1959) az ELTE BTK Anglisztika Tanszékének egyetemi tanára. Kutatási területei: angol kora újkor irodalom, elsősorban Shakespeare; irodalom és filozófia (főként Wittgenstein) viszonya. Legutóbbi, nyolcadik könyve: *És most beszélj! Nyelvfilozófia, dráma, elbeszélés* (Liget Műhely Alapítvány, 2013).

KISS Attila (1965) a Szegedi Tudományegyetem Angol Tanszékének egyetemi docense. Kutatási területei: angol kora modern dráma és teatralitás; a szubjektum posztszemiotikája; irodalom, test és szubjektivitás. Legutóbbi könyve: *Contrasting the Early Modern and the Postmodern Semiotics of Telling Stories* (The Edwin Mellen Press, 2011).

KOMÁROMY Zsolt (1969) az ELTE BTK Anglisztika Tanszékének adjunktusa. Kutatási területe a 18. századi és romantikus angol irodalom- és kritikátörténet. 2011-ben a Bucknell University Pressnél jelent meg *Figures of Memory. From the Muses to Eighteenth Century British Aesthetics* című monográfiája.

Jitka PAVLIŠOVÁ (1983) a prágai Palacky Egyetem (Olmütz) Színház-, Film- és Médiatudományi Tanszékének tudományos munkatársa. Kutatási területei: kortárs német nyelvű és cseh dráma, drámaelmélet.

D. RÁCZ István (1954) a Debreceni Egyetem Angol Irodalmi Tanszékének docense, az egyetem Angol–Amerikai Intézetének igazgatója. Elsődleges kutatási területe a 19. és 20. századi angol költészet. Könyvei, tanulmányai a romantikus líra, a versfordítás és a kortárs angol költészet témáiból jelentek meg.

SZATHMÁRI Judit (1973) az Eszterházy Károly Főiskola Amerikanisztika Tanszékének docense. Kutatási területei: a kortárs indián irodalom, a mai városi indián közösségek amerikai társadalomban betöltött szerepe. Legutóbb megjelent könyve: *The Revolving Door: Urban Indian Community Experience in Multicultural America* (Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013).

TIMÁR Andrea (1974) az ELTE Anglisztika Tanszékének oktatója, az *AnaChronisT* című folyóirat egyik szerkesztője. Kutatási területei: angol romantika (különösen S. T. Coleridge), kortárs kritikaelméletek, függőségelméletek, a kortárs regény. *The Modern Coleridge: Cultivation, Addiction, Habits* című könyve megjelenés előtt áll.

A kiadásért felel a Balassi Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
A borítót tervezte Szák András
Tördelte Szele Éva