

Filológiai KÖZLÖNY

LXV. évfolyam

2019/4

SKANDINÁV IRODALOM ÉS KULTÚRA (ÉS MAGYARORSZÁGI RECEPCIÓJA)

LEKTORÁLT FOLYÓIRAT

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

ABÁDI NAGY ZOLTÁN • CSÚRI KÁROLY • HORVÁTH KORNÉLIA (FŐSZERKESZTŐ) •
KOVÁCS ÁRPÁD (ELNÖK) • PÁL JÓZSEF • VIZKELETY ANDRÁS

SZERKESZTŐSÉG

BÉNYEI TAMÁS • BÓKAY ANTAL • HÁRS ENDRE • JÁKFALVI MAGDOLNA •
JÓZAN ILDIKÓ • MENCZEL GABRIELLA • OROSZ MAGDOLNA • SÁNDORFI EDINA

E SZÁMUNKAT **GERGYE LÁSZLÓ** ÉS **MISÁT ANDRÁS** SZERKESZTETTE

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK LEKTORÁLT FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



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

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

Előszó (<i>Masát András</i>)	5
ÁCS PÉTER – DOMSA ZSÓFIA: Viking kori emlékek pogány és keresztény vonatkozásai nyelvtudományi és kultúrtörténeti megközelítésben	7
GERGYE LÁSZLÓ: Az Ámor–Pszükhé-mítosz jelentésváltozatai Jens Peter Jacobsen <i>Niels Lyhne</i> című regényében	23
MÁDL PÉTER – ANNUS ILDIKÓ: Győry Vilmos, a skandináv kultúra közvetítője	33
DÉRINÉ STARK ZSÓFIA: Karen Blixen különös tér-narratívája. Az 'utak' motívum jelentése az <i>Útban Pisa felé</i> című novellában	59
CSÚR GÁBOR ATTILA: Szerb Antal és Skandinávia. Irodalmi élmények, források, képzetek és hatások	71
SOÓS ANITA: Utak az elbeszélés körül. Állandó tekintettel Karen Blixen <i>The Roads round Pisa</i> című elbeszélésére	93
▪ MŰHELY	
KOMLÓS KATALIN: Tolsztoj találkozása a csempalóval. Wanda Landowska látogatásai Jasnaja Poljanában	105
LOVIZER LILLA: Szövegközi motívumok ironikus transkripciói E. T. A. Hoffmann <i>Az arany virágcserep</i> című művében	115

▪ RECENZÍÓ

MASÁT ANDRÁS: Romantikus költészeteszmény és a 19. századi dán regény. Recenzió Gergye László: <i>A dán regény aranykora</i> (Universitas Könyvkiadó, Budapest, 2015) című könyvéről	139
BRANCZEIZ ANNA: Most akkor van olyan, hogy „lira”? White, Gillian (2014), <i>Lyric Shame. The „Lyric” Subject of Contemporary American Poetry</i> , Cambridge, Massachusetts & London, England, Harvard University Press, 350.	141
Számunk szerzői	153

Előszó

Az ún. kisebb (nyelvű) nemzeti irodalmak általában – és érthetően – elsősorban a nagyobb nyelvek és irodalmak iránt érdeklődnek. A Filológiai Közlöny mostani és következő számában öröndetes módon előtérbe kerülnek a tőlünk távolra eső, de még Európa határain belüli „kisebb” nyelvű, skandináv irodalmak. Ennek több oka is lehet: a világirodalom fogalmának tágulásával egyidejűleg az európai irodalmak egyre közelebb kerülnek egymáshoz; az északi régió irodalmára pedig a 19. századvégi nagy felívelés, világirodalmi szerep után az utóbbi években ismét – megalapozottan – erőteljesebb figyelem irányul. Magyarországon is nemcsak a skandináv krimiket, hanem a kortárs vagy klasszikus műveket egyre nagyobb mértékből fordítják a gyarapodó számú kompetens fordítók, hiszen mindig is megvolt az érdeklődés és a fordítási készség ezen irodalmak befogadására. A skandináv irodalmakat a földrajzi és nyelvi összetartozás nyomán hajlamosak vagyunk egységben látni. A régió kulturális erőterét, valamiféle közös mentalitást érzékelve ez helytálló benyomás. Az északi germán nyelvcsoporthoz adta nyelvi közelség és a folyamatos történelmi kapcsolatok, a politikai berendezkedések alakulása valóban számos ponton nemcsak érintkezést, hanem szoros kapcsolatot, sok esetben parallel fejlődést jeleznek. Különösen innen, Közép-Európából nézve dominál sokszor ez az egység, amelyet a földrajzi távolság csak felnagyít, sőt sok esetben misztifikál. Ez az egységesnek tekintett északi mentalitás valóban más, mint amihez tájainkon hozzászoktunk; hosszan sorolhatnánk alkotóelemeit, mint a szolidaritás, a szemérmes, visszahúzódo egymásrafigyelés, a természet iránti alázat stb. Ez persze az irodalmakban is kirajzolódik, de közelebből már nyilvánvalóan összetettebb a kép: a regionális kulturális hasonlóságok mellett különálló, az egyes nyelvekre épülő, autonóm skandináv irodalmakról kell beszélni. Ha csak az újkori skandináv irodalmakat nézzük, hiszen az alábbiakban ezek egy-egy szeletére, illetve a felénk is érzékelhető impulzusaira szeretnénk rávilágítani, szükség van annak felidézésére, hogy Északon a 19. században a napóleoni háborúk következtében bekövetkező nagy történelmi-politikai átalakulások alapjaiban változtatták meg az irodalmi közteret is. A nagy birodalom, Dánia összezsugorodott, miután Norvégiát 1814-ben Svédországhoz csatolták (jóval nagyobb önállósággal, mint

korábban, saját alkotmánnyal, de mégis perszonálunióban), még korábban Svédországtól Oroszországhoz került Finnország autonóm nagyhercegségként, tehát a nemzeti romantika mindhárom fő skandináv országban szorosabban kapcsolódott össze egy újkori nemzetépítéssel, vagy legalábbis *az új nemzeti identitás narratívájának kialakításával*, mint más helyütt Európában. Persze mindhárom országban másképp. Dániában az európai, értsd: német romantika (a földrajzi elhelyezkedés mellett nyilván szerepet játszik, hogy 1814 után 1864-ig a lakosság egyharmada német nyelvű volt) impulzusait a legkorábban érzékelő, azt innovatívan elsajátító irodalmi recepció a dán irodalom/regény aranykorát teremti meg, Svédországban inkább egy klasszicizáló, a korábbi francia nyelv rovására szintén német nyelvű orientációt láthatunk, míg Norvégiában az irodalom a nemzeti függetlenség és a társadalmi fejlődés nálunk jól ismert haza és/vagy haladás dilemmáját tükrözi. Így különböző fejlődési pályán futó irodalmakat szólít meg 1871-ben a „modern áttörés” Georg Brandes-i programja, amely a realista problémairodalom követelése után átvezet a 20. századi modern irodalomba. Az alábbiakban két dán szerző, Jens Peter Jacobsen legismertebb regényéről, a *Niels Lybnér*ről, valamint Karen Blixen két szintén híres (az előbbi megfilmesített) nagyívű novellájáról, a *Babette lakomájáról* és az *Útban Pisa felé* lesz szó. A svéd irodalomból Astrid Lindgren kultuszának egyes mozzanatairól, majd a svéd irodalom közvetítésének 19. századi történetéből egy fontos szeletet kapunk Győry Vilmos munkásságának méltatásával, majd Szerb Antal Skandinávia-képének elemzése szélesíti és teszi nyilvánvalóvá a kultúrák közvetítés fontos aspektusait. A következő skandináv számunk pedig a norvég irodalom egyes jelenségeit kívánja bemutatni.

Köszönet a főszerkesztőnek és jó olvasást kíván:

Masát András

Viking kori emlékek pogány és keresztény vonatkozásai nyelvtudományi és kultúrtörténeti megközelítésben

1. Bevezetés

Tanulmányunk célja, hogy egy, a viking kor vége felé állított norvég rúnakő példáján érzékeltsük a kereszténységre való áttérés folyamatának néhány ismert és kevésbé ismert, így nyelvi, vallástörténeti, társadalmi és képzőművészeti aspektusát. Konkrét példánk a Dynna-kő, amelyet a skandináv rúnakorpusz internetes adatbázisa, a RUNDATA (SAMNORDISK RUNTEXTDATABAS) N 68 szám alatt tart számon, és amelynek kapcsán megfogalmazott kérdéseinkkel az átmeneti korszakra vonatkozó ismereteinket igyekszünk árnyalni.

A tárgyalt rúnaemlék egy nagyjából három méter magas, halványvörös színű, homokkőből készült kő, melynek keskenyebb oldalán rúnaszöveg fut végig, míg a másik, szélesebb oldalán képi ábrázolással találkozhatunk. A rúnakő datálása az 1025–1050 közötti időszakra esik. Eredeti helye a norvégiai Oppland megye, Gran egyházkerület, Dynna település volt.

A Dynna-követ egyaránt idézzük példaként és ellenpéldaként mindarra vonatkozóan, amit a régi és az új hitvilág találkozásának koráról tudunk. Tanulmányunkban ezért először a kereszténységre való áttérésről lesz általánosan szó, majd megvizsgáljuk a Dynna-kő díszítése és rúnafelirata alapján fontos aspektusokat, így a hídépítés, a rúnakőállítás, a Krisztus-ábrázolás és a nemi szerepek szempontjait, és kitérünk e sajátos viking kori emlék nyelvtörténeti és irodalmi kontextusára is.

2. A kereszténység találkozása a régi vallással

A viking kor történelem által kanonizált kezdete a 8. század vége, 793. június 8. a lindisfarnei kolostor kifosztása. A korszak a 11. század végén, a kereszténység elterjedésével zárul. Ez ugyan nem köthető pontos dátumhoz, de 1066, a Stamford Bridge-i és hastingsi csata éve tekinthető lezárásnak. ALNÆS (1996, 6) Norvégia története című műve ugyanakkor korábbra, 1050 körülre teszi a viking kor végét. E turbulens korszak döntő részében a skandinávok még nem voltak keresztények, bár különböző módon már igen korán kapcsolatba kerültek keresztény hitűekkel.

„Az új hit azonban nem hódított gyorsan. A viking korszak kezdetekor, 800 körül, egész Észak pogány volt. 150 évben tellett, míg Dániába eljutott a kereszténység, 200 évbe, míg Izlandot és Norvégiát is meghódította, és több mint 300 évre volt szükség, míg Svédország is kereszténnyé lett” (BRØNSTED 1983, 272). Hivatalosan Dánia vette fel először a kereszténységet 965 körül, Norvégia a 11. század elején, Svédország pedig valamivel később, a 12. század végére térhetett át az új vallásra. A keresztény hitre térést az északi országok uralkodói általában felhasználták a királyi hatalom megerősítésére (ROESDAHL 2007, 194–195), ám az új vallás nemcsak a társadalom felső rétegeiben terjedt. Többek közt a Svédországban állított keresztény szemléletet tükröző rúnakövek nagy száma utal arra, hogy a közemberek nem királyi parancsra vették fel az új hitet. A Norvégiában zajló áttérés folyamatáról a későbbiekben részletesen is szó lesz.

Fontos hangsúlyozni, hogy a kereszténység térítő vallás, szemben a keresztények által gyűjtőnéven pogányként nevezett skandináv hitvilággal. Hozzá kell tenni, hogy a kereszténység ebben a korban közel sem volt még egységes: sem Róma, sem Konstantinápoly nem volt egyelőre monopolhelyzetben. Skandinávia viszonylatában az is jelentőséggel bírt, hogy Anglia, Franciaország, Kijev, Lengyelország vagy a Hamburg-brémai érsekség játszott-e szerepet a kereszténységet felvevő és hatalmának megerősítése érdekében terjesztő skandináv uralkodó életében. Ebben az aspektusban hatalomváltásról beszélhetünk: egy új típusú, *feudális* királyi hatalom és a hagyományos törzsi, nemzetségi hatalom szembenállásáról (STEINSLAND 2011, 39). Emiatt nem a szenvedő, önfeláldozó Krisztus, hanem a győzedelmes, mindenható istenalak, a fehér Krisztus, *Kvite-Krist* nyert teret, amelynek fontosságára a Dynna-kő kapcsán visszatérünk. A kereszténység tényleges elterjedésében nagy szerepet játszhatott az, hogy „a régi vallás türelmes volt, sok istent ismert, és új isteneket is befogadott” (ROESDAHL 2007, 197). A régi hit nem dogmákra, hanem az emberek istenekhez való gyakorlatias viszonyára épült, és nem zárta ki, hogy más istenek erejét is segítségül hívják. A hadjáratok és kereskedelmi utak során sok viking került kapcsolatba a kereszténységgel, és a hivatalos áttérés idején már a terület lakossága részben keresztény volt. A külföldön megkeresztelkedő vikingek gyakran egy jó üzlet, egy kedvező szövetség miatt akár többször is felvették a keresztény hitet, fehér ruhát (*í hvítavaðum*) öltöttek, vagy megkapták a kereszt jelét (*prima signatio*) (HOFTUN 2001, 327).

Számos dolog miatt lehetett vonzó a kereszténység a kor embere számára. „A kereszténység mindenekelőtt győzedelmes vallás volt. Isten és Krisztus erős, jó segítők voltak, ezt láthatták a pompás külföldi templomokban és a diadalmas Krisztust ábrázoló képeken” (ROESDAHL 2007, 211). Mikor a hittérítők lerombolták a pogány szentélyeket és a bálványokat, a régi vallás istenei nem segítettek. A sok tehetetlennek bizonyuló isten helyett egyetlen istent kellett tisztelni. A nem egységes túlvilágkép helyett a kereszténység a Paradicsomba jutást ígérte, amelynek feltétele a helyes életvitel és nem a bemutatott áldozat volt.

A skandinávok pogány vallásáról beszámoló írásos dokumentumokra általában igaz, hogy nem pogány skandinávok írták őket, hanem római történészek, keresztények, arab utazók. A mitológiai költemények antológiája, a *Verses Edda* a 13. században került lejegyzésre, Snorri költészeti tankönyve 1220 körül, azaz 200 évvel a kereszténység felvétele után keletkezett. „Az a kép tehát, amelyet a skandinávok kereszténység előtti vallásáról alkothatunk, sok korból és sok helyről származó információkon alapul, amelyeket pedig olyan emberek jegyeztek le, akiknek tökéletesen más volt a vallási hátterük” (ROESDAHL 2007, 196).

A tárgyi leletek, így a skandináviai rúnaemlékek kultúrtörténeti jelentőségét növeli, hogy valóban abban a korban keletkeztek, amelyre utalnak, azaz kortárs dokumentumok. Használati utasítás vagy pontos kerettörténet híján ugyanakkor ez a gazdag írásos anyag is néma marad, hiszen többnyire nem kommunikációs céllal készült rövid szövegekről van szó, hanem valaminek a leírásáról, írásban való rögzítéséről. A kommunikatív szándékban rejlő alapvető különbségre a nagyobbik Jelling-kő kapcsán fogunk még kitérni. Kontextus híján a gazdag rúnakőkorpusz igen nagy részének jelentésére, így az egyes rúnakövek rendeltetésére és jelentőségére csak következtetni tudunk.

A hitvilág és a rúnakövek összefüggésében elmondható, hogy a pogány vallás isteneiről meglehetősen kevésszer történik említés a fennmaradt rúnakorpuszban, ezzel szemben a keresztény szimbólumok megjelenése és térnyerése bizonyos területeken, így az 1000-es években Svédországban, jól dokumentálható. A kereszténységhez képi vagy szövegbéli kapcsolódást mutató rúnaleleteken belül saját csoportot alkotnak a keresztény és pogány szimbolikát ötvöző ábrázolások, amelyek közé a norvég Dynna-kő is tartozik.

Ezzel a különleges rúnakővel kapcsolatos problematika legfőbb kérdése a kereszténységhez való viszony. Nem lehet ugyanis egyértelműen eldönteni, hogy állítója miként viszonyult a régi és az új valláshoz. A rúnaállítás mozzanata a régi hitvilághoz kapcsolható, azaz pogány szokást követ, de a kövön szereplő kép, a háromkirályok és a gyerek Jézus-ábrázolás, keresztény szimbolikát alkalmaz. Nem egyértelmű, hogy a régi vallást legyőzöttnek vagy mellérendeltnek tekinti-e, illetve hogy egyáltalán fontos-e ilyen formában feltenni ezt a kérdést. Felmerül az a kérdés is, hogy a kő megrendelője vajon miért nem csak egy keresztet vésset a kőre, ahogy sokan mások tettek ebben a korban? Miért választ a megrendelő vagy éppen a követ véső mester bonyolult és szokatlan motívumot? A kérdések sorát tovább fűzve felmerül, fontos-e, hogy nő vagy férfi állította a rúnakövet, továbbá hogy milyen tettet és milyen emberi tulajdonságot rögzít a kő. Milyen társadalmi státusza lehetett a kő megrendelőjének, és mit kívánt a kő szövegével és ábrázolásával üzeni a saját korának és az utókornak. A vallástörténeti vizsgálódás szempontjából az a kérdés is releváns, hogy mennyiben tekinthető kivételes leletnek, és mennyiben vonhatunk le általános következtetéseket a kő alapján a kor világképéről. Kérdéseink érvényét nem vonja vissza,

hogy a kővel kapcsolatos dilemmák részben feloldhatatlanok, a kutatás, a forrásokban való elmélyedés azonban közelebb vihet bennünket a kor emberének megértéséhez.

3. A hadelandi Dynna-kő

Mint említettük, a vizsgált rúnakő az 1000-es évek elejére datálható, pontosabban az 1040 körüli időre. Ez egyúttal azt jelenti, hogy a Dynna-kő Norvégia belső, szárazföldi részén a kereszténységre való áttérés emlékét őrzi. A gazdag ornamentikával díszített kövön többek közt a betlehemi csillag, egy gyerek Jézus-ábrázolás és a háromkirályok látogatása látható. A díszítés a késői vikingkorra jellemző Ringerike-stílus jegyeit mutatja. A kő anyaga vörös, Ringerikéből való homokkő. 2,8 m magas, alsó szélessége fél méter, viszont a csúcsán csupán 15 cm széles, és eredetileg a hadelandi Granban található Nordre Dynna tanya területén emelt dombsíron állt, ahova régi szokás szerint a család tagjait temették.

A Dynna-kő sorsa elég hányattatott volt. Először 1643-ban említi a dán Ole Worm *Monumenta Danica* című gyűjteményben, 1700-ban a tanyán nyalósónak használták a háziállatok mellett, de volt egyszerű küszöbkő is. 1797-ben készült a kőről először részletes rajz, Martin Friedrich Arendt 1802-ben foglalkozott először műemlékvédelmi szempontból a kővel. Az 1800-as évek elején pedig egy a Dynna tanyát ábrázoló festményen feltehetőleg eredeti helyén, a tanyához tartozó két nagy domb egyikén látható. A festményt Peter Andreas Brandt készítette, akinek kérésére a követ ideiglenesen eredeti helyére állították fel. A festményen a tanyán található mindkét dombsír. A különös formájú, felül elkeskenyedő és emiatt gyakran feldőlő kő történetét Nicolay Nicolaysen régész írta le *Norske Fornlevninger* című gyűjteményében (NICOLAYSEN 1862–66). Nicolaysen számol be arról is, hogy 1840-ben a híres norvég romantikus költő, Henrik Wergeland figyelt fel a kőre, amely eldőlvé, vadrózsákkal körbenőve feküdt a tanyához tartozó réten. 1879-ben végül a körzeti orvos vásárolta meg, és adta le az Oslói Egyetem Régészeti Gyűjteményébe (Universitetets Oldsaksamling). Jelenleg az Oslói Történeti Múzeum (Historisk Museum, Oslo) középkori gyűjteményében van kiállítva. Másolata két múzeumban is látható, így a Hadelandi Skanzenben és a Norvég Úttörténeti Múzeumban, ahova a kövön szereplő rúnaszövegben említett hídépítés motívuma miatt került.

Magát a kőtömböt a Grantól kb. 80 km-rel délebbre eső Tyrifjord mellől hozták a tanyára, feltehetően télen, lovas szánon vontatva. Sajátos a kő formája is, hiszen elkeskenyedő teteje kicsit visszahajlik, a csúcsa le van csapva, mintha maga is gyászában meghajolna (RASK 1996, 25). A norvég nyelvész, rúnológus, a norvégiai rúnák átírója Magnus Olsen szerint a kő formája (djupr – könnyet hullat) az óészaki emlékversekkel, a drápákkal hozható kapcsolatba (STEINSLAND 2011, 45).

A kövön látható rúnafelirat a magas kő keskeny oldalán olvasható. A rúnajeleket Magnus Olsen tolmácsolásában adjuk vissza (1941):

× YNFNOR × YIRPI × BRN × ÞRIRIYN↑N1IR × IF1IRANRIBI ×
1N1NR × NIT × INN↑HYIR*ITIRH1 × I*IB↑TIT1

× kunuur × kirpi × bru × þririkstutir × iftirostripi × tutur × sina × suuasmarhanarst ×
ohapalanti

*Gunnvör gerði brú, Þryðríks dóttir, eftir Ástríði, dóttur sína. Sú var mæðr hönnurst á
Haðalandi.*

Norvégul: „*Gunnvor gjorde bro, Trydriks datter, etter Astrid, sin datter. Hun var bendigste mø på Hadeland.*”

Magyar fordításban:

Gunnvör, Trydrik lánya építette a hidat elhunyt lánya, Astrid emlékére. Ő volt Hadeland-szerte a legügyesebb hajadon.

Rúnológiai szempontból megjegyzendő, hogy a jelek a korszak skandináv, 16-os rúnaabécéjét mutatják úgy, hogy abban megjelennek mind az ún. dán vagy közönséges, más néven hosszúgallyas, mind az ún. svéd–norvég vagy rövidgallyas rúnajelek. Ez egyrészt azt jelenti, hogy a rúnavéső mindkét rúnaabécében jártas volt, másrészt, hogy – mivel egyazon sorban is keveredve jelenik meg a két rúnasor – a mester ezt a technikát erudíciós céllal alkalmazta.

A felirat valamikor a 10. század végén, illetve a 11. század elején készülhetett, a képi ábrázolásra jellemző Ringerike stílusra viszont 1025 előtt nincs nagyon példa, bár 980-tól számítják a stílus megjelenését (FUGLESANG 1992, 182, SPURKLAND 2005, 105f.). BRØNSTED (1983, 195) – a viking kori díszítőművészetet tárgyalva – a rúnakövek ringerikei csoportját a 11. századra datálja. Innen ered az a sejtésünk, miszerint elképzelhető, hogy a felirat és a képi ábrázolás között időszakadék lehet, azaz hogy a rúnavésőt szöveg a képi ábrázolásnál korábban jelent meg.

Érdeemes volna tudni, hogy ki róttta fel a feliratot, és ki keze munkáját dicséri a rúnakő díszítése. Sajnos Dániában, Norvégiában, illetve Dél-Svédországban ritkán jelölték meg munkájukat nevükkel a rúnavésők (RASK 1996, 158), és így volt ez a Dynna-kő esetében is. Rúnamesterből kevés akadt a viking korban, ők minden kétséget kizáróan „szakembereknek” számítottak, de kevés volt belőlük, így munkájuk keresett lehetett. Nagy területet bejárva alakult ki az írásmód viszonylagos egyezése, ami egyfajta runa-koinét eredményezhetett. „Viszont nem tudunk megnevezni valamely olyan intézményt, törzset, országot, »királyi« hatalmat, amely ezt »bevezette« volna” (VOIGT 2016, 22).

A felirat második mondatában a „h” hang alliterál, és egy fél verssort alkot: *Sú var mæ r hōnnurst /á Haðalandi* (DÜWEL 1982, 82, SEIP 1955, 40), ami különösen széppé teszi a szöveg csengését. Egy ún. csökevényes fornyrðislag, „régimérték” sorról van szó, amely – többek között – a *Verses Edda* egyik alapmetruma. A szövegben előforduló alliterációra még vissza fogunk térni. Az óészaki irodalomban az alliteráció alkalmazása összefügg a közölni kívánt mondandót hordozó szavak kihangsúlyozásával.

A rúnaszöveg kapcsán így egy szó értelmezése különös figyelmet kapott, nevezetesen az ónorrvég (norrön) *hōnnurst* ’legügyesebb’ jelző, ami egyfajta kézügyes-ségre utalhat, pontosabban szólva a skandináv nők egyik kedvenc foglalatosságára, a hímzésre és az abban való jártasságukra. Van kutató, aki úgy véli, hogy a rúnakő mintázata esetleg szövés vagy hímzésmintákra mehet vissza (STRÖMBÄCK 1970, 8). A szó egyik változatával találkozunk a *Verses Edda Második Gudrún-ének* című versében, ahol a szöveg kiemeli a nők emez egyik fő szabadidős tevékenységét. Két versszak fontos számunkra, a 14. és a 15. Álljon először itt norrön nyelven a szöveg:

13–14.

Sat ek með Þóru
sjau misseri,
dætr Hákonar
í Danmörku;
hon mér at gamni
gullbókaði
sali suðræna
ok svani danska.

15.

Hafðu vit á skriftum
þat er skatar léku,
ok á hannyrðum
hilmis þegna,
randir rauðar,
rekka Húna,
hjörðrótt, hjalmdrótt,
hilmis fylgju.

Magyar fordításban (TANDORI 1985, 302):

13–14.

Tóránál tanyáztam
Hétszer fél évig, Hákon leányánál,
Dánok dús földjén;
javamra készített
jártas kezével
dán hattyús hímzést,
délebbi házakét.

15.

Harci játékokat
jeleztünk a hímzésen,
királyok harcosait,
vörös pajzséleket,
hun vitézeket,
hadrakelt seregeket,
sisakok sűrűjét
király kíséretét.

Az énekben Gudrún egy hosszú monológ formájában beszéli el, hogy Sigurd halála után három és fél évig Dániában tartózkodott a pogány Haakon jarl lányánál, Thóránál, ahol hímzéssel ütötték el az időt. A hímzésen csaták és királyi vitézek jelentek meg. STRÖMBÄCK (i. m.) felteszi, hogy *A második Gudrún-ének*, annak tisztán pogány tartalma ellenére, időben nagyjából abban az időben készülhetett, amikor a Dynna-kő.

A Dynna-kövön szereplő két női név, Gunnvor és Astrid gyakran használt nevek voltak, és nem adnak a családra, nemzetségre vonatkozóan támpontot, de feltételezhető, hogy a lányának emléket állító Gunnvor megözvegyült, ezért nem a férjével együtt állítja a követ. Sejthető az is, hogy tehetős asszonyról volt szó, hiszen a rúnakő szállítása, a vésés elkészíttetése költséges vállalkozás lehetett.

A hasonló korból származó, elhunyt családtagot említő rúnakövek szövegében visszatérő elem, hogy X állította ezt a követ Y emlékére. A rúnafeliratok ezáltal mind az elhunyt, mind a gyászoló személy emlékét őrzik. Keresztény hatásra gyakran a lélek szó is feltűnik a szövegeken. Az elhunyt lelki üdvét is szolgálja az emlékkő vagy a híd. A Dynna-kövön azonban nem Astrid lelkéről olvashatunk, hanem az ügyességéről. A különös képességet megörökítő jelző alliterál a keletkezés helyével, a norvégiai Hadeland megyével. Felmerül a kérdés, hogy vajon miért volt szükség külön jelzővel jellemezni az elhunytat. Azért említi Hadelandot, hogy a h-val kezdődő szó bekerülhessen a szövegbe? Vagy fontosabb volt az elhunyt kiválóságának hangsúlyozása? Talán mert kétségbe vonható volt az erénye, ügyessége? Elgondolkodtató mozzanat, hogy szándékosan vagy véletlenül fogalmaz másképp a rúnaszöveg, mint a fennmaradt rúnakorpusz többi felirata. Más forrásokon ugyanis szerepel a lélek szó is a szövegben. A lélek üdvéért történik a hídépítés, a rúnakőállítás. Itt azonban a lélek nem szerepel, így a szöveg keresztény jellegét csak a többi rúnakő kontextusa adja. Ha elkülönítve vizsgáljuk a Dynna-követ, akkor látjuk, hogy a szöveg önmagában nem bizonyíthatóan keresztény tartalmú. További kérdés, hogy vajon a kereszténység szempontjából tekinthető-e fontosnak a lány ügyessége, vagy attól függetlenül? Egyedi eset-e, hogy nő állít követ egy másik nőnek?

A skandináv rúnakorpuszt vizsgálva látható, hogy ez utóbbi a szempontból nem egyedi esettel van dolgunk. Dynna-kövön kívül még számos helyen maradt fenn nő által állított kő. Svédország területéről, a Mälaren tó környékéről például 1300 hasonló rúnakövet ismerünk. Bár a régi szokásnak megfelelően állítanak emléket az elhunytaknak, de a köveken előforduló egy-egy ima, a lélek túlvilági boldogságának említése és a sűrűn használt kereszt-motívum a kereszténység terjedéséről tanúskodnak.

A pogány világkép számára az elhunyt ember emlékét őrző emlékezet számított elsősorban. Ennek fontosságát a *Verses Edda* Hávamál, azaz *A Nagyságos szava* című részének ismert soraival tudjuk leginkább alátámasztani BERNÁTH István fordításában (2005, 179).

92. (76.)

Meghal barom,
 meghal barát,
 meghal maga is az ember,
 de senkinek híre-neve
 meg nem hal soha,
 aki valamilyet szerzett.

93. (77.)

Meghal barom,
 meghal barát,
 meghal maga is az ember,
 egyvalami él,
 míg a világ,
 híre halottainknak.

4. A hídépítés

Az említett svédországi területről származó rúnaemlékek 39 százalékán női nevek is szerepelnek (GRÄSLUND 2003, 490), a 11. század során keletkezett, hídépítést említő kövek 55 százalékán olvasható női név. Mindez arra enged következtetni, hogy a nők gyakorlati szempontból fontosabb szerepet tölthettek be a kereszténység általános elterjedésében, mint arra a krónikákból következtetni lehet, amelyek a királyok hittérítő tevékenységére koncentrálnak.

A Dynna-kövön említett hídépítés első olvasásra metaforikus üzenetnek tűnhet, sejtetve, hogy a hídra azért van szükség, hogy a túlvilágra térhessen a lélek. A hídépítő, az antik *pontifex maximus*, azaz a legfelsőbb pap egyik jelentésben hídépítő embert jelent, tehát olyan vallási vezetőt, aki a konkrét világon túl hidat épít a halandók és az istenek között. Mielőtt azonban a hídépítés átvitt értelmét és mitológiai vonatkozásait vizsgálánánk, meg kell jegyeznünk, hogy a hídépítés a kereszténység terjesztésében gyakorlati okokból is fontos volt. A korabeli egyház azért szorgalmazta ugyanis a hidak építését, hogy ezzel segítsék a keresztény térítők útját a meglehetősen vad lápos-mocsaras skandináv földön, továbbá hogy a hívek eljuthassanak a templomokba, melyek ekkor igen messze voltak egymástól. A hídépítés tehát a korabeli egyház szemszögéből kegyes közmunkának számított. Az alamizsnaosztás és a zárandoklat mellett ezzel a tettel is bűnbocsánatot lehetett nyerni, és lerövidíteni a Tisztítótüzből való tartózkodás idejét. Hozzá kell tennünk azt is, hogy a híd kifejezés általában vonatkozott minden olyan útra is, amely a nehezen járható skandináv vidékeken vezetett keresztül, tehát nem kifejezetten csak a két partot összekötő építményre kell gondolnunk a 11. századi rúnaköveken is említett hídépítés kapcsán. A Dynna-kövön szereplő hídépítés a konkrét útépítés vonatkozásában is kérdést vet fel, hiszen a régészeti konszenzus szerint eredetileg egy sírdombon állt, és nem híd vagy út mellett. Ez az ellentmondás arra enged következtetni, hogy a kő eredeti helyéről el lett mozdítva, és esetleg a szöveg és kép nem egy időben került rá, melyet a felirat és az ábrázolás igen eltérő jellege is alátámaszt.

A hídépítés fogalma gyakorlatias magyarázata mellett érdemes kitérnünk a híd többletjelentésére, amely mind a pogány, mind a keresztény kötődés bizonyítékául szolgálhat. A túlvilági híd motívuma jelen van az ősi mitológiákban, így a skan-

dináv hitvilágban is. A *Bifröst* híd köti össze az istenek birodalmát az emberek világával, a Gjallarbrú pedig az egyik túlvilágba, Hel birodalmába vezet. Snorri Sturluson a *Próza Edda Gylfaginning* fejezetében arról számol be, hogy Hermóðr lovon kel át a Gjallarbrú hídon, amely arannyal van borítva. Hermóðr Hel-útjának célja, hogy Baldur visszahozza a túlvilágra. A hidat egy Móðguðr nevű nő őrzi, aki nevérol és családjáról kérdezi a bátor Hermóðrt, Óðinn fiát. A nő azt is elmondja, hogy a megelőző napon halott férfiak öt csoportja vágatott át a hídon, de Hermóðr nem tűnik olyan sápadtnak. Azt is elmondja, hogy látta Baldurt is átkelni a hídon. Hasonló arannyal borított, a másvilágra vezető hídról Saxo Grammaticus is említést tesz a *Gesta Danorum* nyolcadik kötetében. A híd szimbolikus jelentésére vonatkozó kutatásokban hangsúlyt kap az is, hogy a pogány kor kozmológiájában a hídon történő átkelés határátlépést is jelent, amely két világ vagy két társadalmi réteg közti határvonalat is jelentheti (LUND 2005, 118).

Érdekes a mitológiai hidak kapcsán megjegyezni, hogy a *Verses Eddában* szereplő mindkét híd, a Gjöll és a Bifröst a zajhoz kapcsolódik: a híd csörömpöl, recseg (gjallar), ahogy áthaladnak rajta, és mert a zajos, hangos (Gjöll) patak felett ível át. A Bifröst őrzője, Heimdallr pedig a Gjallarhorn-kürt segítségével riasztja az isteneket, mikor Ásgarðrot megtámadják.

A középkori norvég látomásköltészet sajátos remekművében, a *Draumkvedet* szövegében is találunk utalást a hídon való átkelésre. A pogány mitológiából át-emelt Gjallarbrú a purgatórium határán fekszik, és mitológiai állatok nehezítik a rajta való átkelést.

„Jól jár, ki ad e világban
szegénynek kis üszőt,
nem tántorul haladtában
Gjöl-hidon ár fölött”

ILLYÉS Gyula fordítása (BERNÁTH 1967, 185–186)

A Dynna-kő példájában a hídépítési cselekedet hozzájárulhatott ahhoz, hogy az elhunyt lány lelke könnyebben jusson át a túlvilágra, bár valamilyen oknál fogva csak az szerepel a kövön, hogy Astridért emelték a hidat, a lelke üdvéről nincs szó. Érdekes, hogy míg Norvégiában közvetlenül a kereszténység felvételének időszakából csupán egyetlen rúnaemlék, a rogalandi Eik-kő említi a híd motívumot, addig a szomszédos Svédországban 120 rúnafeliraton találunk erre utalást (STEINSLAND 2012, 133). Itt érdemes azt is megjegyezni, hogy a valamivel korábban keletkezett Eik-kő feliratán (*Saksi gerði, Guðs þakka, fyrir salu móður sinnar, Þorriði, brú þessa*) a lélek szó is szerepel, amelyet a Dynna-szöveg nem említ, továbbá a skandináv nyelvben szokatlan *Guðs þakka*, Istennek hála kifejezés (WELLENDORF 2006, 18). Ez is azt támasztja alá, hogy a Dynna-kő szövegének keresztény jellegét döntően a svédországi és az említett Eik-kő kontextusa adja.

5. A Dynna-kő díszítése

A díszítőelemek tekintetében is egyedi Dynna-követ vizsgálva az 1000-es évek elején keletkezett a norvégiai Totenben található, Alstad-kő látszik előzetes összehasonlítási alapnak. Ennek a kőnek készíttetője Ragnhild volt, aki elhunyt férjének állított emléket. A Dynna-kőhöz képest egy generációval korábbi kövön szereplő díszítőelemek, lovas alakok és egy vadászsólyom feltehetően a Sárkányölő Sigurd-legendájához kapcsolódó motívumokra épülnek (STEINSLAND 2011, 47), ami arra enged következtetni, hogy az Alstad-kő megrendelője, Ragnhild még a régi világgép, és nem a kereszténység szerint gondolkodott.

A Dynna-kövön látható díszítés felülről lefelé haladva értelmezhető, ahogy az angolszász díszített köveken is. A legfelső sávban egy nehezen kivehető ringerike-stílusú ornamentikát mutat. Ez alatt egy különös emberalak látható, feltehetően egy gyermek glóriával a feje körül. Rövid tunikát visel, nyakában négyyszög alakú dísz lóg, karjait áldásra nyitja. A gyermek alatt egy nagy négyágú csillag látható. Ez alatt három fegyvertelen lovas alak látszik. A lovak duplakontúrral vannak rajzolva, combjukon *spirálforma* jelzi a Ringerike-stílust. Alattuk egy elválasztó vonal látható, amely 6 darab *Irish slur* (kusza, egymásba folyó) elemet tartalmaz és hídként értelmezhető. A keskeny oldali rúnávéseten ezen a részen olvasható a híd szó. A kép és a szöveg így egyedi módon függ össze, ehhez hasonló interakció nemigen látható a rúnaemlékeken (LUND 2005, 125).

Az utolsó képrészlet 90 fokban el van fordítva az előbbiekhöz képest, feltételezhetően helyhiány miatt. Ezen a részen egy vaskori épületre, viking csarnokra hasonlító ház látható. A házon kívül egy aránytalanul nagy ló figyelhető meg térdelő pozícióban. A házban egy női alak áll szemben két férfival, akik ajándékot nyújtanak át neki, többek közt egy ivótülköt. Az alakok közt egy bútoelem található, lekerekített oldala van, oldalán fül, fogantyú. Érdekes, hogy a harmadik király alakja nem fért az épület belsejébe, és a felsőbb képre, az első, visszafelé tekintő lovas alak alá helyeződött.

A Dynna-kő rajzain korán felismerték az epifánia-motívumot. Az *Epiphania Domini* Jézus isteni kinyilatkoztatását jelenti. Krisztus születésekor az angyaloknak és a pásztoroknak nyilatkozott meg, ahogy erről legrészletesebben Lukács evangéliuma beszámol. A vízkereszt (skandináv nevén trettende dag) napjához kötődő epifániát pedig főleg Máté evangéliumából (2:1-12) ismerjük. Az evangélium apokrif változataiban három, kilenc, tizenkét király, illetve napkeleti bölcs szerepel, de feltehetően mivel a szövegben három ajándékról van szó, a kanonizált változatba három király került. A királyok a perzsa eredetű Mithras-kultuszhoz kapcsolhatók. A királyok látogatása a kora keresztény díszítőművészet kedvelt eleme volt, és a királyokat a zarándokok védőszentjeinek tekintették. Az háromkirályok története a keresztény vallás egyetemességének üzenetét hordozza. A rómaiaknál ez ünnep volt a legyőzhetetlen Nap-isten születésnapja, Dies Natalis Solis Invicti.

Északon Krisztus születése és vízkereszt közötti napokat szent időszaknak tekintették, úgy gondolták, hogy a víz borrá válhat, és az ezeken az éjszakákon látott álmok különös jelentőséggel bír. A már említett *Draumkvedet* kerettörténete szerint Olav Ásteson is karácsonytól vízkeresztig alszik és jár a túlvilágon. Miután átkel a Gjallarbrún, találkozik Jézussal, Mihály arkangyal seregével, az Odin alakjához hasonlítható sátánnal és a védelmező Szűz Máriával. Olav a túlvilágról visszatérve számol be hallgatóinak, hogyan járulnak Szűz Mária elé a holtak, és hogyan szenvednek a bűnösök a tisztító tűzben. Olav azonban nem a templomban beszél, ahol a papok prédikálnak, hanem a templom küszöbén szól az emberekhez. Üzenete így a fennálló egyház intézménye elleni kritikát is hordozza. Az *Álomének* eredete, alkotójának szándéka nem tisztázott. Nem eldönthető, hogy külföldi motívumok átvételéről vagy a fennálló rend és egyház elleni lázadásról van-e szó.

A Dynna-kővel kapcsolatos rejtélyhez is hozzátartozik a készítői szándék kérdése: vajon honnan ismerte Gunnvor, ez a norvég vidéki asszony az epifánia-motívumot? Miért választotta ezt a képet, miért ezt vésette a kőre, és miért nem az egyszerűbb és közismertebb keresztet? Északon az 1000-es években a Dynna-kövön kívül ugyanis nem ismerünk más epifánia-ábrázolást. Ez persze nem zárja ki, hogy ilyen nem létezett vagy nem létezik. A rúnakorpusz nincs lezárva, sűrűn kerülnek elő még napjainkban is újabb leletek, amelyek esetleg a Dynna-kő egyediségét is vitathatóvá teszik. Egyelőre azonban unikális jelenségként kell kezelnünk a Dynna-követ.

Dag Strömbäck a Dynna-kövön szereplő illusztráció kapcsán hangsúlyozta a gyermek és a csillag ábrázolás egyediségét (STRÖMBÄCK 1970, 11). Strömbäck megállapítja, hogy a 13. századi norvég és izlandi homíliák (szentbeszédek) nem említik ezt az elemet. Strömbäck állítása szerint jóval régibb forrásból, az 500-as években született Máté-protoevangéliumból, a középkori *Legenda Aurea* közvetítésével juthatott el az epifánia-elem a Dynna-kő készítőjéhez. Strömbäck fejtegetése azonban csak feltételezés, az ábrázolás eredete nem tisztázott.

Ha a Dániában található, 960–985 között keletkezett nagyobbik Jelling-kő Krisztus-ábrázolását összehasonlítjuk a Dynna-kövön megjelenő képpel, néhány hasonlóság vehető észre a két alak között: mindkettő arca ovális formájú, mindkettőnek glória van a feje felett, mindkettő rövid, csíkos tunikát visel. A jellingi Krisztus kitárt karjai keresztet formálnak, és az életfa veszi körül. Ez a Krisztus-ábrázolás megfelel annak a harcos Fehér Krisztus ideálnak, amely a viking kor hatalmi ideológiáját testesíti meg, és egy módosult Odin-ábrázolásként is felfogható, ahol a kereszt a pogány Yggdrasillal azonosítható. Ugyanakkor tudjuk, hogy a győzedelmes Megváltó képe több helyen tetten érhető az egész északnyugat-germán képi ábrázolásban. Ennek egyik lehetséges magyarázata az lehet, hogy a térítő – a János Jelenéseiben fellépő – Krisztust, az erőset és hatalmasat ajánlották a harcos vikingeknek is, mivel egy gyenge-szenvedő istenséget nem fogadtak voltak el (SANMARK 2004).

A Jelling-kövön található felirat egy új írásbeliség kezdetét jelenti. Nemcsak a már említett kommunikációs szándék, hanem az írás elrendezése miatt is. A kövön a betűk nem a megszokott tekerdő szalagba vagy függőleges csíkba rendezve láthatók, hanem vízszintes sorokban, ahogy a pergamenlapokon az írás.

A Dynna-kő Krisztus-alakja a jellingi Jézussal szemben áldást oszt és az életfa vagy kereszt helyett csillag egészíti ki a jelenséget. Nehéz eldönteni, hogy gyerek vagy felnőtt látható-e a képen, de mivel legfelül helyezkedik el, ő a leghangsúlyosabb alak. Egy kevésbé valószínű magyarázat szerint egy angyal látható a kövön, és nem Krisztus. Strömbäck, Magnus Olsen nyomán amellet érvel, hogy a kép alapjául az ügyes Astrid által készített szöttek szolgálhatott, amely német vagy angol mintára készült. Ezt az elméletet azonban a tárgyi leletek nem támasztják alá. A három király látogatásának történetét bemutató szöttesek általában más stílusban és egy későbbi korban keletkeztek (STEINSLAND 2011, 54).

6. A Dynna-kő problematikája

Eddig is láttuk, hogy a Dynna-kő problematikája sokoldalú. A lelet egyik legfontosabb vonása, hogy egyfajta kulturális folyamatosságot mutat a norvégiai kereszténységre való áttérés utáni korai időszakban, úgy, hogy visszapillant a korábbi, pogány világba. Ennek elsőrendű bizonyítéka, hogy a rúnakövet eredetileg a viking korban szokásos családi halomsírra emelték. A halott lányt valószínűleg a közeli templomkertben temették el az egyházi rendelkezések szerint. Az emlékére állított rúnakő azt a szándékot fejezi ki, hogy az elhunyt a tanyán nyugodjon, közel az élőkhez, viking szokás szerint (STEINSLAND 2012, 133), és ez valamiért fontos lehetett az anya, Gunnvör számára. Ugyanakkor a rúnakő képi ábrázolása keresztény szimbolikát használ, annak is az egyik legfontosabb, bár ahogy említettük, akkor még nem elterjedt elemét. Vannak nyomok arra nézve, hogy a Dynna-kőnek lehetett valamiféle kapcsolata skót területekkel, mivel a norvég rúnakő hasonlóságokat mutat fel Skócia egyes rúnaköveivel (EIKESET 2008, 84f).

Kétségtelen, hogy a Dynna-kő állításának motívumában jelen van a régi szokások és az új hit ötvözete. A szándékra, illetve a tudatosságra nézve azonban nehéz biztosat mondanunk. Nem tudhatjuk, hogy mit akart kifejezni a rúnakő elhelyezése. A régi hit feletti győzelmet, vagy a régi szokásnak és az új törvénynek való megfelelési szándékot. Nem tudhatjuk, hogy miért éppen ezt a motívumot vésette a kőre. Kérdés, hogy a munkát megrendelő asszony vagy az ábrázolást készítő mester döntött-e e mellett a motívum mellett. Azt sem zárhatjuk ki, hogy a rúnafelirat és a kép nem egyszerre került a kőre.

A Dynna-kő vallás- és kultúrtörténeti jelentőségét mutatja az is, hogy nem a kereszténységgel hamarabb megismerkedő part menti részen állították, hanem a norvég szóval innlandetnek nevezett az ország a tengertől távolabb eső, belső területén.

Ezen a ponton kell néhány megjegyzést tennünk a norvégiai térítés történetéből. Norvégiában a missziós tevékenység a 10. század elejére datálható. A norvégok ugyanakkor nem hazájukban találtak először az új tannal, hanem a viking kalandozások során a Brit-szigeteken. Ez a terület a fenti időszakban már keresztény volt. I. Haakon norvég király (uralkodott 934–961 között), I. Harald (Széphajú) legkisebb fia (uralkodott 863–872 között) idejében érkeztek az első térítők Angliából. A kanonizált norvég történetírás szerint a kereszténység igazán csak II. Olav Haraldsson (uralkodott 1015–1018) halála (1030) után tudott igazán gyökeret verni, többek között annak köszönhetően, hogy 1031-ben a király angol püspöke és udvari tanácsadója, Grimkjell, aki 1015–1035 között működött, kezdeményezte a király kanonizálását. Eképpen lett Olav Haraldssonból Szent Olav 1164-ben III. Sándor pápa áldásával. Általánosságban elmondható, hogy a part menti településeken hamarabb ment végbe a térítés, mint az ország belsejében, ezt a régészeti leletek bizonyítják, elsősorban a viking kori és a keresztény temetések elemzése, ugyanis a párhuzamos temetkezés hamarabb szűnt meg a tengerparthoz közeli részeken. III. Olav Haraldsson Kyrre vagy Csendes Olav (uralkodott 1067–1093) alatt kezdetben még kevés volt a pap, és azok is szinte kivétel nélkül angol vagy német területekről érkeztek. VII. Gergely pápa tisztában volt a norvégiai egyház sanyarú helyzetével, és kérte a királyt, hogy tanítás céljából küldjön jó családokból való, rátermett fiatal férfiakat a szent városba, akikből –miután megtanultak latinul, elsajátították a liturgiát és a szent tanokat – létrejöhessen a norvégiai klérus. Tudjuk azonban, hogy nem sokan jutottak el a Rómába. Az első püspökök térítőként érkeztek, akik jöttek-mentek ez egyes megtérítendő területek között. Az egyház megerősödéséhez viszont az ország szempontjából központi helyeken működő püspökségekre volt szükség. Ezek létre is jöttek III. Olav Haraldsson Kyrre uralkodásának ideje alatt Nidaros és Bergen városokban, majd a 12. század első évtizedeiben követte ezeket Oslo és Stavanger. A norvégiai érsekség 1152-ben jött létre.

A norvég egyházépítésben a 11. század még csupán a felkészülés időszaka. A Dynna-rúnakövet pedig éppen ebben az időszakban emelte egy vidéki asszony, Gunnvör elhunyt leánya emlékére. A Dynna-kő így gendertörténeti szempontból is jelentős. A lányát gyászoló anyának módjában állt, hogy ilyen monumentális emléket állítson magának és lányának egyaránt, amelyre ráadásul ne az új hit hatalmi ideálja szerinti Krisztus-ábrázolást véssesse, ami önmagában is az individualitást hangsúlyozza.

A Dynna-kövön látható kép meglepő eleme az ajándékot átvevő Mária aktív szerepe. A hagyományos ikonográfiában az ajándék átvételkor Mária ölében csak tartja a kis Jézust, aki maga veszi át a neki szánt drága holmikat. A Dynna-kövön Mária áll, és az ő alakja dominálja a jelenetet, a gyermeket a bölcső formájú bútor jelképezi. A bevett ábrázolási módhoz képest eltérő ábrázolás a képet készítő mester vagy a munka megrendelőjének autoritását bizonyítja. Ennek kapcsán el-

mondható, hogy a viking kor és a kereszténységre való áttérés korszakának kutatóit egyaránt foglalkoztatja a nők fontossága.

A nők szerepét a kereszténység elterjedésében szokás alábecsülni, és csak az újabb tanulmányok hangsúlyozzák, hogy a tömeges áttérésben a nők jelenléte és tevékenysége hangsúlyosabb, mint a hittérítőké és az új hitre áttérő királyoké (GRÄSLUND 2003, 483–496, STAECCKER 2003, 463–482, SKIPSTAD 2009, 24).

A viking kori patriarchális társadalomban a női függetlenség és ennek jelentősége olyan tény volt, melyet jól tükröznek az izlandi sagák, melyekben a nők egyenrangúak a férfiakkal. Ez az egyenjogúság korlátozva volt egyes hivatalos ügyekben, de a ránk maradt szövegek szerint a nők elnyomásáról nem lehet beszélni. Úgy fogalmazhatnánk, hogy a férfi–nő társadalmi viszonyára a különbözőség, és nem az egyenlőtlenség, illetve a dominancia volt a jellemző. A gyakorlati életben a nőé (*húsfreya*) volt minden autoritás a tanya belső ügyeit illetően, míg a férfié (*húsbondi*) minden a küszöbötől kifelé.

A női függetlenség és jelentőség a viking korban társadalmi tény volt. A gazdag sírleletek, például az osebergi hajólelet, valamint számos rúnakő igazolja azt, amit a mitológiai történetek és a király sagák és nemzetség sagák, valamint a törvények alapján sejteni lehet: annak ellenére, hogy egy patriarchális társadalomban éltek, nem szolgáskorban tartott alacsonyabb rendű emberek, hanem önmaguk és családjuk sorsáért dönteni és tenni képes nők voltak.

A kereszténység felvételével kapcsolatban a legújabb régészeti kutatások azt bizonyítják, hogy bár a királyok és hittérítők életét jegyzi le a krónika, a sírleletek és rúnafeliratok alapján a nők minden bizonnyal a hétköznapiakban jóval többet tettek azért, hogy a kereszténység elterjedhessen és fenn is maradjon Északon. A sírokban talált kereszténységre utaló holmik, a női rúnakőállítás és hídépíttetés ténye, számos templom alapítása szintén erre enged következtetni.

A Dynna-követ állító özvegy gazdasszony talán önállóan döntött és választotta az epifánia-motívumot. Talán szándékosan akarta Máriát aktív szerepben láttatni. Talán létezett az egyház és a királyi hatalom által propagált győzedelmes Krisztus-ábrázolás mellett vagy éppen ellene egy másik Jézus-felfogás, amely az evangéliumi történetekhez hűbb maradt.

A Dynna-kő a szöveg, az illusztráció és az elhelyezés alapján egészen egyedi rúnalelet. Fontosságát nem vonja kétségbe a számos megválaszolatlan kérdés, éppen ellenkezőleg: a lehetséges válaszokon töprengve újabb és újabb kérdés merül fel a kutatásban.

Bibliográfia

- ALNÆS, Karsten (1996), *Det ligger et land. Historien om Norge*, bind I. Oslo, Gyldendal.
- BERNÁTH István (2005), *Skandináv mitológia*, Budapest, Corvina.
- BERNÁTH István (szerk.) (1967), *Skandináv költők antológiája*, Budapest, Kozmosz Könyvek.
- BRØNSTED, Johannes (1983), *A vikingek*, Budapest, Corvina.
- DÜWEL, Klaus (1982), *Runenkunde*, Stuttgart, Metzler.
- EIKESET, Kjell Roger (2008), *Hadeland Bygdebok*, bind 1. Jaren, Hadeland folkemuseum.
- FUGLESANG, Signe Horn (1992), „Art.” *From Viking to Crusader: The Scandinavian Europe 800–1200*, ROESDAHL, Else – WILSON, David M. (szerk.), Copenhagen – New York, [exhibition catalogue], 176–185.
- GRÄSLUND, Anne-Sofie (2003), From Pagan to Christian – on the Conversion of Scandinavia, Viking Millennium International Symposium (2000: St John’s, Nfld. etc.) in *Vinland revisited: the Norse world at the turn of the first millennium*, 263–276.
- HOFTUN, Oddgeir (2001), *Norrøn tro og kult ifølge arkeologiske kilder*, Oslo, Solum Forlag.
- KRAUSE, Wolfgang (1993), *Runen*, Berlin – New York, Walter de Gruyter.
- LUND, Julie (2005), „Thresholds and Passages: The Meanings of Bridges and Crossings in the Viking Age and Early Middle Ages”. *Viking and Medieval Scandinavia* 1, 109–135.
- NICOLAYSEN, Nicolay (1862–66), *Norske Fornlevninger*, Kristiania.
- RASK, Lars (1996), *Nordisk runläsebok*, Stockholm, Stockholm Utbildningsförlaget Brevskolan.
- ROESDAHL, Else (2007), *A Vikingek*, Budapest, General Press.
- SANMARK, Alexandra (2004), Power and Conversion – a Comparative Study of Christianization in Scandinavia, *Occasional Papers in Archeology* 34. Uppsala.
- SAWYER, Birgit (1991), „Woman as Bridge-Builders; The Role of Women in Viking Age Scandinavia” WOOD, Ian N. – LUND, Niels (szerk.) (1991), *People and Places in Northern Europe, 500–1600: Essay in Honour of Peter Hayes Sawyer*, UK, Boydell & Br.
- SEIP, Didrik Arup (1955), *Norsk språkhistorie til omkring 1370*, Oslo, Aschehoug & Co.
- STEINSLAND, Gro (2011), „Dynna-steinen på Hadeland – en unik kilde til kristningen av Norge”, ASKEDAL, John Ole (et al.) (szerk.), *Norrøne forvandlinger*, Oslo, Vidarforlaget.
- STEINSLAND, Gro (2012), *Mytene som skapte Norge – Myter og makt fra vikingtid til middelalder*, Oslo, Pax Forlag.
- STRÖMBÄCK, Dag (1970), *The Epiphany in Runic Art: The Dynna and Sika Stones*, London, H. K. Lewis.
- TANDORI Dezső (1985) (ford.), *Edda*, Budapest, Európa.
- VOIGT Vilmos (2016), Ózlandi irodalom és kultúra, *Budapester Beiträge zur Germanistik* 76, Budapest, ELTE, Germanisztikai Intézet.
- WELLENDORF, Jonas (2006), „Over Mytologiske Floder”, *Maal og Minne* 2006/1, 20–24.
- SAMNORDISK RUNTEXTDATABAS <http://www.nordiska.uu.se/forskn/samnord.htm> (2018. január 10.)

Függelék

1. A Dynna-kő rúnafelirata (forrás: commons.wikimedia.org)
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Dynnasteinen_runer.jpg
2. A Dynna-kő epifánia-ábrázolása (forrás: commons.wikimedia.org)
https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Dynna_stone#/media/File:Dynnasteinen_tegning.jpg

GERGYE LÁSZLÓ

Az Ámor–Pszükhé-mítosz jelentésváltozatai Jens Peter Jacobsen *Niels Lyhne* című regényében

Dániában a 19. század utolsó harmadának legfontosabb kulturális eseménye a Georg Brandes által meghirdetett „modern áttörés” („moderne gennembrud”) irodalmi mozgalom. A megfogalmazott program eszmeisége leplezetlenül a romantikus tradíciók ellen irányult, ám Brandes felfedezettjei közül csak nagyon kevesen tudták a mester elképzeléseit vegytiszta formában megvalósítani. Holger Drachmann például egy éles fordulattal egyenesen neoromantikussá vált, míg az irányzat talán legfontosabb művét, a *Niels Lyhnet* (1880) és annak íróját, Jens Peter Jacobsent – romantikus beidegződései miatt – kezdettől fogva némi gyanakvással, sőt fanyalgással fogadta Georg Brandes. Az Ibsen által „*évszázadunk legjobb könyvének*” („Niels Lyhne er den bedste bog i vort århundrede”) titulált regény azonban a maga gazdag gondolatiságával és kifinomult stílusművészetével éppen azt bizonyítja, hogy a különböző irodalmi korszakok fogalmi tartományai kölcsönösen átjárhatók.

Jacobsen művének főhőse költő, aki a művészetben és a szerelemben próbálja megvalósítani önmagát. Ezen törekvésében legfőbb inspirálója édesanyja, Bartholine, aki makacsul hisz abban, hogy a művészet teremtő ereje képessé tehet egy magasabb rendű létforma átélésére. A Bartholine-féle romantikus megalapozottságú képzeletvilág igen gazdag alakváltozatokban bomlik ki a gyermekkori barátokkal játszott szerepjátékokban. Niels egyszerre vonzódik a dán 19. század két meghatározó ikonikus figurájához, a romantikus költő-zsenit megtestesítő Aladdinhoz, illetve a vasgyúró mondahőshöz, a dán Holgerhez. Igazából azonban a szerelem mindent felforgató és átpoetizáló erejében bízunk: áhítatosan vár arra, hogy vidéki birtokukon végre életre keljen a mesék tündéri hercegnője. Ez az álombeli alak a koppenhágai nagynéni, a halálos tüdőbeteg Edele Lyhne érkezésével válik valósággá, aki a regény mitikus kontextusában az antik szerelemistennő, Aphrodité arcélét villantja fel. Másik reinkarnációs alakváltozata az antik Déméter-Perszephoné mondakörből eredeztethető skandináv gabonalány lesz, aki őszi elhullásával, majd tavaszi új életre kelésével az ókori görögök regenerációs hitét erősíti a beteljesületlen szerelme halálát gyászoló kamaszfiúban. A kereszténység istenétől tudatosan elforduló Niels Lyhne szerelmet sóvárgó szellemi mozdula-

taiban – a kicsírázó vetőmag analógiájára – örökké ott él majd az Edelében megpillantott szépségeida újjászületésének reménye. Ennek első megvalósulási formája a regényben a Boyenével való találkozás lesz, aki már fizikai paramétereivel is kellő alapot ad a nagynéni keltette érzelm tovább hullámozására. A szalonélet ünnepe asszonyának eksztatikus előadása egy Mikkelsen nevű kortárs szobrász vértelen bacchánsnőt ábrázoló alkotásáról, illetve a nagy dán romantikus költő, Adam Gottlob Oehlenschläger *Helge* című románciklusának sellőjéről, Tangkjær-ről, valósággal felforgatja a főhős addigi szürke, nyugodt életét. A sápatagnak ítélt figurák megjelenítéséből mindkét esetben a művészet lényegét, a valósággá izzó teremtő erőt hiányolja. A nő tehát nemcsak erotikus erejének kisugárzásával, hanem az anya, Bartholine művészetfilozófiáját idéző kinyilatkoztatásaival is megnyűgözi őt. A vele átélendő szerelemtől várja azokat az éltető impulzusokat, amelyek majd életre galvanizálhatják költeményeit is. Nielsnek azonban keservesen csalódnia kell: az asszony csak hitegeti, játszik vele, alkotómunkájának karakterét pedig a világokat teremtő originalitás helyett továbbra is csak a terméketlen kópia-elv szabja meg.

A romantikus élet- és művészetfelfogás másik gyakorlati példáját a regényben a jó barát Erik Refstrup kezdetben gyorsan emelkedő, majd hirtelen mélyrepülésbe váltó pályaképének rajza nyújtja. Egy elejtett narratori közlésből tudjuk, hogy Erik is szerelmes volt Boyenébe, így vélhetően az ő emberi és művészi személyiségfejlődésének kezdőpontját ugyancsak abban a nevezetes műtermi jelenetben kell keresnünk, amely később Niels kibontakozásának irányát is oly markánsan határozta meg. Az a rejtett mitikus korrespondencia, amelyet akkor a Mikkelsen festményét magyarázó Boyené démétéri, szőkésbarna hajszíne és a bacchánsnő szőlőfürtjének önkéntelen képzettársítása ébresztett, Erik művészkarakterének metaforikus jellemzése során alig burkoltan ismét visszatér. Eszerint a Boyenétől gyökeresen eltérő művészetfelfogást képviselő festő nem tartozott azon nagy tehetségek közé, „*akiknek pályája a bacchánsmenethez hasonlít, mely ujjongva vonul át minden országon, mindenfelé aranyos vetőmagot szór szerteszéjjel*”.¹ Az aranyos vetőmag elhíntésének démétéri gesztusa közvetlenül is az antik istennő melléknevére (gör. „*likmaia*”, azaz „*gabonaszóró*”) utal, amely a műtermi jelenethez hasonlóan ismét magához vonzza a borkultúrát megalapozó bacchanália mitikus képzetkö-

¹ „*bvis gang paa Jorden er som et Bakkustog, der jubler frem igjennem alle Egne, med gyldne Sædekast til alle Sider.*”

A regény magyarul először 1911-ben jelent meg, Ritoók Emma tolmácsolásában. Modern fordítása 1985-ben látott napvilágot az Európa Kiadónál. Az eredeti dán szöveg alapján dolgozó Ritoók Emma megoldásai pontosabbak, de összességében a Faludy-féle változat költői nyelvezete hitelesebben adja vissza Jacobsen művének hangulatát. Ezért idézeteink – egy indokoltnak látszó kivételtől eltekintve – mindvégig ebből a kiadásból származnak. A dán nyelvű idézetek Jørn Vøsmar 1986-ban megjelent (Gyldendahl, København) kiadásán alapulnak.

rét is. De nemcsak a Bakkhosz–Déméter konnexió villanása idézi itt fel a szfinx-szerűen rejtélyes asszonyt, hanem a kisugárzó egyéniségének lenyomatát éppen az elhárítás gesztusával őrző festmények is. Erik szinte testetlenül sóvárgó, eszményi nőalakjai a Boyené szexuális impulzivitásától ösztönösen tartózkodó művészember menekülési reakcióját fejezik ki, aki egész élete során képtelennek bizonyul feldolgozni magában a művészetet tápláló emelkedett szépségideál, illetve az élet prózáját jelentő pusztá érzékiség kibékíthetetlen ellentétét. Ez az állandó feszültség csapódik ki nála az alkotás ihletett pillanatait követő durva mulatozásokban, amelyek előfordulási aránya egyenes arányban nő a lelkében mindinkább eltérélyesedő válsággal.

Boyené Mikkelsen és Oehlenschläger adaptációja így merőben ellentétes irányú hatást vált ki a két barátból. Niels a Boyené szavai nyomán megelevenedő sellő látványától a költészet életté, valósággá fokozódását várja, míg Erik a Boyené által vizionált, szőlőfürtöt morzsoló bacchánsnő túlságosan is életszerű alakjától megriadva a szublimált, éterien tiszta képi művilágba hátrál. Niels Edelét övező cherubinói rajongása így nemcsak őt, hanem az általa festett nőalakokat is folyamatosan jellemzi: *„Egy másik képen ugyanaz a lány már felemelkedett térdelő helyzetéből, és vágyakozva néz a barna pusztába, arca összekulcsolt kezén nyugszik; oly elragadó naiv sóvárgásában, és kisé boldogtalan is, amiért a csúf élet ennyire nem nyújt neki semmit. Miért nem jön Erósz csókos rózsáival, talán bizony túlságosan is fiatalnak találja őt? Csak hallaná Erósz, miként dobog a lány szíve, csak érintené meg kezével ezt a szívet, s érezné, hogy egy világ dobog benne, világok világa, ha egyszer igazán ébred. Miért nem hangzik feléje sehonnét kiáltás? Szíve szunnyadó bimbó, saját szépsége és kedvessége zárja körül, és csak önmagáért való, önnön elfogódottsága szorítja korlátok közé. Mert hiszen tudja, hogy van ott valami, csak éppen azt nem tudja, mi az.”*² Ebben az avatott kierkegaard-i lélekrajzban egyazon ritmusra lélegzik a teremtő és a teremtett. Erik a maga szinte tárgyitalan sóvárgását álmodja bele az Ámorra váró lányba, aki a majd Fennimore alakjában testet öltő Pszühké mitikus reinkarnációját készíti elő. Jacobsen közvetlen utalása mellett az ókori történet egyes elemeinek beszűrődését jelzi a sötét lombokat titkos sóhajként megrezzenítő „*fuwallat*” („*Pust*”) is, amely légies ölelésével mintha máris Zephusz ég és föld közötti ingajárását idézné.

Erik és Niels egyidejűleg szeret bele Fennimoreba, de ekkor még egyikük sem teljes, érett szerelemmel. Vágyódásuknak ebben az időszakban egyedül a papagenói keresés szab irányt, a birtoklás aktusa helyett „*csupán a szerelem első hajnalha-*

² „*Det var en andet et, hvor hun staar re top og ne dog længes paa den brune Hede, med Kinden tvunget til Hvile mod de foldede Hænder, saa sød i sin naive Længsel, saa bitte lidt ulykkelig vedt et stykke Liv, der lader hende gaa. Hvorfor kommer ikke Eros med kyssende Roser, tror han hun er for ung! Det ligger derinde som en Knop, foldet sammen om al sin Sødme og Skjønbed, bar etil for sig selv, og beklemte af sig selv. For den veed jo det er til, det, den ikke veed hvad er.*”

sadása, mely mint csodás tavaszi szellő lengedez a légben, bánattal telített, olvadó vágy és nyugtalanság, melyben már a vágy kopogtat csendesen”.³ S Fennimore a két férfi közül először Eriket választja. A kettejük között ébredező szerelem poetikusan megformált jelenete azonban alig észrevehetően megint csak a műtermi jelenetre alludál. A szöveg rendkívül finom módon eldolgozott motivikus szövedékei ezúttal nem Mikkelsen bacchánsnőt ábrázoló szobrához vezetnek vissza, hanem – meglehetősen implicit módon – az Oehlenschläger-előadás képvilágát integrálják magukba. A sötét tengeren Fennimore társaságában csónakázó Erik meglepetten tapasztalja, hogy nemcsak a művészi absztrakció képes az esztétikumot a valóságba transzponálni, hiszen a tárgyi világ részletei akár egy spontán módon feltörő érzelm hatására is átpoetizálódhatnak. Oehlenschläger Boyenében tettet öltő sellője, aki szirénhangjával és érzéki kisugárzásával hamis szerelmi reményeket ébresztett Niels lelkében, mintha láthatatlanul most is ott úszkálna Erik és Fennimore csónakja körül. Latens jelenlétéhez nincs szükség sem a festészet, sem a költészet életet galvanizáló erejére, mert a varázslatba ringató hangulattal átítatott tengeri környezet minden rezdülésében eleve ott lélegzik az élet ujjongó reményteliségét sugalló szerelem.

Ez a mindent átható szépség azonban gyakran csalfa ígéretekkel teli. A csónak hátsó evezőpadján ülő szerelmespár is talán önmagát akarja odüsszeuszi kísértésbe vinni, amikor hallani akarja, „*hogy a csendes estén hogyan cseng az ének a víz felett*”.⁴ Az élet szirénhangjait a szívükben megszólaltató sellő tehát máris ott leselkedik a hold ezüstös fényében suhanó csónak utasaira. Boyené eksztatikus monológiájában Oehlenschläger hablányának tekintetétől a „*víz ezerszínű ragyogása*”-nak⁵ tükröződését várta, mint ahogy valamitől hirtelen most is lenyűgöző, „*szokatlanul erős tengeri villódzás*” („*usædvanlig stærk Morild i Vandet*”) veszi kezdetét. A bárka éppen a tompa ragyogás centruma felé halad, hogy aztán az evezőkön hol féhéren felfelé kúszó, hol hátrafelé gyűrűző fény egy a vízben ide-oda cikázó tünevény felszikkázó körvonalait sejtse. A gyors irányváltásokkal mozgó fénynyalábok ugyan egy pillanatra sem formáznak felismerhető alakot, ám a fényeffektus „*foszforos esője*” („*Fosforregn*”) mégis mintha már most a tengervízben ficáncoló, sugártestű sellő mozgásáról árulkodna. Mert Boyené jól ismert szuggesztíója szerint a sellő bőre az, amely a holdsütötte nyári tengerben foszforeszkáló fényhatást („*Fosforskjaer*”) produkál... Néhány sorral lejjebb aztán Jacobsen a sellőt asszociáló, foszforeszkáló fényeffektust a merengő hangulatban már a hálóval társítja,

³ „...de var forelskede i Fennimore. Ikke med den fuldmodne Forelskelse, som skal og maa vide sin Skæbne, som higer efter a teje og favne og vre tryk, endnu ikke den, endnu første Kjærlighedens Dæmring, der ligger som underlig Vaar i Luften og svulmer med en Længsel, der er Vemod, med en Uro, der er sagte bankende Lykke.”

⁴ „man vilde høre, hvordan Sangen lød hen over Vandet”

⁵ „Vandets tusinde Farver maa gaa og komme i blinkende Skiften i hendes Øjne”

amely a mitológia jelentés holdudvarában a gyakran halált hozó csapda alapjelentésével telítődik. „*Senki nem beszélt, Fennimore a vízbe mártva hűsítette kezét, ő és Erik elfordult egymástól, a foszforos fényből szőtt hálót bámulták, mely a csónak mögött úszott, és világító szövedékébe fogadta gondolataikat.*”⁶ A partot érést követően Erik megvallja szerelmét Fennimorénak, s a lelkében szétáradó boldogságtól valóságos önkívületi állapotba jut. A hold sarlója, amely Oehlenschläger románcában vékonyan remegő ezüsfátyollal⁷ vonta be a Helge király mellett fekvő sellő habtestét, halovány fényével ezúttal a kikötőhídtól húz „*reszkető ezüstcsíkot*” („*en sitrende Sølvstribe*”) az öbölben horgonyzó hajó felé, amely üreges szerkezetével a freudi álomszimbolikában egyértelműen a női nemiség férfivágyat beteljesítő jelképe⁸ (FREUD 1994, 128). A tengerparti látvány Eriktől is előcsalja az alkalmi költőt, aki mandolinját pengetve most egy régi népdal éneklésébe kezd. Ezzel a korábbi Oehlenschläger-citátumot követően újabb vendégszöveg jelenik meg a regényben: Helge és Tangkjær szerelmi kettőse után a kedvese dalát éberen hallgató lány képe biztosítja ismét az onnan eredeztethető gondolati-hangulati kontinuitást.

Erik és Fennimore szerelmének mítoszba párolgó részleteit a továbbiakban leginkább Apuleius jól ismert története segít értelmezni. Az ókori rege szerint Pszükhé olyan szép volt, hogy az emberek azt hitték, maga Aphrodité szállt le közéjük. Folytatódni látszik tehát az a Jacobsen részéről tudatosnak tűnő eljárás, amelynek jegyében az író Niels valamennyi szerelmét úgy rajzolja meg, hogy annak mitikus középpontja mindig Aphrodité maradjon. Hiszen ha Edele maga volt az antik szerelemistennő, a sellővé vált Boyené pedig a habokból született tengeristennő közvetlen leszármazottjaként léphetett fel, akkor most a halandó Pszükhé mint akaratlan vetélytárs kerül vele szoros korrelációba. S ahogy a mesében Ámor íjat megfeszítő keze lehanyatlott Pszükhé elbűvölő szépsége láttán, a Fennimore alakját belengő „*friss és öntudatlan érzékiség*” („*en frisk, ubevidst San-*

⁶ „*Ingen talte, Fennimore kølede sin Haand i Vandet, og hun og Erik sad, vendt tilbage, og stirred efter det Fosfornet, der drog sig lydløst efter Baaden og fanged deres Tanker i sit lyse Væv.*” Faludy György a „*hun og Erik sad, vendt tilbage*” kifejezést úgy adja vissza, hogy „*ő és Erik elfordultak egymástól.*” Ugyanezt Ritoók Emma így adja vissza: „*Erikkel együtt visszafordulva ültek.*” Ez a megoldás talán szerencsésebb, mert a szerelmespár között ekkor még zavartalan az érzelmi összhang, az „*elfordultak egymástól*” pedig, még ha csak a testbeszéd szintjén is, de már némi disszonanciát sejtet.

⁷ „*Et tyndt og flagrende Sølvemor / Indhyller de dejligste Lemmer*”

⁸ Sigmund Freud szerint nemcsak a hajó a női genitále szimbóluma, hanem értelemszerűen a csónak, sőt a kert is. Ez a vizsgált szövegrész szempontjából azért érdemel említést, mert a hold fénye éppen a kerten („*Haven*”) keresztül húz ezüstcsíkot a hajó felé. A pszichoanalitikus olvasat lehetőségét támogathatja továbbá az is, hogy a szóban forgó hajó éppen Fennimore apjának tulajdonában áll, aki „*rendkívül büszke*” („*meget stolt*”) tulajdonára. A hajó („*Berendt Claudi Emléke*”) ráadásul Erik közelségében feltűnő módon antropomorfizálódik, szexuális jelentéstartalmat sugároz: „*a vasszerkezet nyögve sóhajtott, s a zászlókötél halkan csapkodta a rudat.*” („*Højt over hans Hoved rokked Havnefyrets røde Lygte sagte med en sukkende Lyd af Jærn, og Flaglinen klappede blidt imod sin Stang.*”)

selighed”), a „*lány merőben testi szépsége*” („*hendes rent legemlige Skjønhed*”) előtt ő is kénytelen lesz letenni a fegyvert. Az isteni és az emberi szintkülönbsége, amely a regényben eddig Niels szerelmeit karakterizálta, most fordított szereposztásban jelentkezik. Fennimore lelke teljes odaadásával szereti Eriket, a halhatatlanoknak kijáró „*félelem heves és reszkető izzásával; több volt mint isten – bálványja volt, mérhetetlenül és minden fenntartás nélkül imádta*”.⁹

A görög mítosz szerint Amor és Pszükhé kapcsolatában az jelentette a töréspontot, hogy a királylány nem érte be az isten őt láthatatlanul körbefonó szerelmével. Saját szemével is látni akarta, amit érzékeivel megtapasztalt, kíváncsiságért azonban nagy árat kellett fizetnie. Egy másodperc erejéig megpillanthatta ugyan Ámort, de ezzel rögtön el is vesztette őt, hiszen széttörte a halandók és a halhatatlanok világát átmenetileg egy szintre emelő varázslatot. A mítosz képzőművészeti ábrázolásaiban (Canova, Thorvaldsen) így kaphatott azonos gondolati nyomatókat az égi, isteni szeretet és a földi halandót jellemző, testi szerelem mozanata. A különböző festmények, szobrok soha nem is a beteljesülés pillanatát ragadják meg, hiszen az hétköznapi értelemben számukra csak a halálban lenne lehetséges. Az egymáshoz még csak közelítő ajkak látványa csupán sugallja a majdani, az igazi, a spirituális egyesülés reményét, amelynek a földi világban egyelőre mindenképpen korlátot állít a szerelmesek különböző ontológiai karaktere.

Erik, akárcsak a mítosz Ámora, képtelen lesz ellenállni Fennimore mindenél erősebbnek bizonyuló érzéki vonzásának. Niels még csak fantáziálhatott arról, hogy Boyené az ő „*rabnője*” legyen, akinek egyszer gögös királynői nyakára hághat,¹⁰ Erik számára azonban mindez kézzelfogható valósággá válik, mert Fennimore oly „*igéző volt vak szerelmében, és szépsége, melyben volt valami a rabszolganő szabadjára ereszett bujaságából és gyönyörre izgató alázatából, féktelenné és könyörtelenné gerjesztette a férfi szenvedélyét*”.¹¹ Niels sokáig hitt abban, hogy az élet és a művészet körvonalai zavartalanul egymásba simulhatnak, Erik azonban már Boyené bűvöletében sejti, hogy ez tartósan nem lehetséges. Jacobsen regényében Fen-

⁹ „*Hun elskede ham af hele sin Sjæl, med Angstens Heflighed og sittrende Glød, og han var hende mer end en Gud, langt nærmere, en Afgud, hvem hun tilbad, uden Forbehold og over Maade.*”

¹⁰ Niels szexuális vágyképeiben egymásba folynak a sadista és a mazochista beidegződések: egyszerre szeretne uralkodni a nőn, illetve élvezni az önmaga alávetettségéből származó kint: „*Te lehetnél a királynőm, s én a rabszolgád, de azt kívánom, hogy szolgálábammal a te gögös királynői nyakadra hághjak, s amit kívánok, nem örültség, mert hát nem is asszonyszeretem büszkének, erősnek lenni és meghajolni, de kétségtelenül szerelem: gyengének lenni és uralkodni.*” „*Du skulde være min Dronning og jeg din Slave, men min Slavefod skulde være paa din stolte Dronningenakke, det er ikke Vanvid hvad jeg attraar, for er det ikke Kvindeelskov at være stolt og stærk og bøje sig, det er Elskov veed jeg, at være svag og herske.*”

¹¹ „*for hun var saa bedaarende i sin blinde Elskov, og hendes Skjønhed, der var af en Slavindes ubevogtede Yppighed og ydmyge Ynde, ægged og spored ham til en Lidenskab, uden Grændser og uden Naade. I den gamle Mythe om Amor, staar der ikke etstede, at han lægger sin Haand over Psyches Øjne, for de, sødt berusede, suse hen i den glødende Nat?*”

nimore átmenetileg felszabadítja ugyan szerelmével Erikben a gátlásokkal küzdő érzéki embert, ám a benne tomboló testi szenvedély megpillantása, majd felszínre hozatala egyúttal a festő művész énjének fokozatos elhalását is eredményezi. Niels soha nem is akart dönteni arról, hogy önmegvalósítása keretében az életet vagy a művészetet válassza-e? Erik választott, ám úgy tűnik, rosszul. Ezért lesz számára különösen keserű az ébredés akkor, amikor rádöbben arra, hogy a szerelem nem nyújt többé kárpótlást azért, mert cserbenhagyta művészsálmait. A valóság érintése, amelyet a Fennimore iránti szerelem érzéki tapasztalata hozott számára, végérvényesen eltorlaszolja előtte az elvont művészi szépségeszmény leképezése felé vezető utakat. Erejéből nem is futja többre egyszerű imitációtervezeteknél (pl. Salvatore Rosa *Jónás*-ból a zöld inges nőalak valamiféle egyéni reprodukciójának szándéka), s teljes passzivitásba süllyedve, hol dorbézolással tölti idejét, hol pedig a gyermekkori emlékeket idéző Frederik Marryat kalandregényét, a Nielsszel hajdan gyakran együtt játszott *Peter Simplét* olvasgatja. A két művészfigura látszólag ellentétes felfogása az élet és a művészet viszonyáról tehát lényegében ugyanazt a végeredményt hozza: mindkettőjük feje fölé vésztojósloán hajol az eredetiséghiány és a fragmentaritás sötét árnyéka.

Niels Lyhne vissza-visszatérő ábrándjának tárgya az a bizonyos, muzsikává olvadó nagy mű volt, amely persze sohasem készült el.¹² Erik háta mögött is csupán torzók, ötletforgácsok, összetört gipszmásolatok kallódó tömege tornyosul. Ennek a létállapotnak egyik szemléletes kijelzője az a Fennimore kezéről készült gipszle vonat, amelyről hiányzik a mutatóujj. Földényi F. László hívja fel a figyelmet arra, hogy a romantikus töredéknek nem csupán esztétikai aspektusa van, hanem pusztító, még akár az emberi testet csonkokra aprító ereje is. A művész a Töredékből értelemszerűen mindig az Egészbe vágyik, a halandóságból a halhatatlanságba. Ha azonban kicsúszik a kezéből saját élete gyeplője, már pusztja létezésével is a töredékesség megtestesítője lesz (FÖLDÉNYI 2003, 61). Pontosan ez történik Erikkel is, amikor irányíthatatlanná vált kocsiját megvaduló lovai felborítják. Ez a tragikus momentum tesz pontot egy derékba tört életre, amelynek teljességérzetet mindig is csak a gyermekkor tökéletes egésznek látott, örökre elsüllyedt világa volt képes kölcsönözni.

Ahogy Niels, úgy Erik sem tud soha igazán elrugaszkodni az etalonnak tekintett gyermekkor szintjéről, amely az aktualizált szerepjátékok álomvilágában híven őrzi a később soha el nem ért totalitás élményét. Az idő és az időbelivé válás problémáján töprengő F. W. J. Schelling ezért éppen a gyerekkor példáján világítja meg azt az időbeliséget, amely még „minden megkülönböztetés nélküli” beteljesültség a pillanatban, vagyis – Hans Georg Gadamer magyarázata szerint – még annak az időnek a kezdete előtt, amelyben a múlt „tétéleződik” és a jövő megnyílik (GADAMER 1994,

¹² „Nem, ha ő, Niels Lyhne egyszer elkészül művével, az zene lesz harsonák zenéje!” – „Nej, naar han blev færdig en Gang, saa skulde blive Musik, – med Basuner.”

93). A terméketlen művész legnagyobb ellensége tehát értelemszerűen a gadameri „üres idő”. Erik Nielsnek írott levelében részletesen beszámol arról, hogy csak peregnék a napok, s mégsem tud alkotni semmit, „sokszor már reszket a félelemtől, mert azt hiszi vége van”.¹³ F. W. J. Schelling fogalmazza meg, hogy „az élet keltette szorongás kiűzi az embert a centrumából”, s helyét a kíméletlenül elterpeszkedő idő foglalja el. Erik is arra a következtetésre jut, hogy az élet mindenkori középpontjában az idő áll, amelynek mindent enyészetbe borító hatalma ellen csak az alkotás ihletett órái nyújthatnának védelmet (SCHELLING 1992, 81–82). „Mert lásd, az idő, amely alatt egy képet megfestettem, nem tűnik tova akkor sem, ha elmúlt.”¹⁴ Ez lenne az iménti negatív temporális minőség ellentéte, a Gadamer által elkeresztelt „betöltött idő”. A házasságával teljes csődbe jutott festőnek azonban szinte már semmi sem jut ebből az élményből. Minden kudarcba fulladt művészi kísérlet ráadásul egy-egy konkrét lehetőség eliminálódását is magával hozza, napról napra zsugorítva a jövő előtt nyitva maradó potenciális tereket. Gadamer megfigyelése szerint az elmúló időt „ilyenkor ürességében, mint valami jelenbelit” észleljük. Szomorú karikatúrája ez a művész „betöltött idejé”-ben tapasztalható örökkévalóság élménynek. Hiszen, amikor az üresen pergő percekről azt mondjuk, hogy „ez örökké tart”, ez csupán azt jelenti, hogy az ihlet pillanata, a „várt dolog még mindig nem jön” (GADAMER 1994, 93). Ami viszont ehelyett ténylegesen közeledik, az a szinte észrevétlenül felénk araszoló halál, amely vad könyörtelenséggel jeleníti meg a végességhez láncolt emberi létezés temporális struktúráját. Csontkezével Eriket is akkor markolja meg, amikor a festő személyiségében kialszik minden, a jövőbeli reménységet tápláló hajtóerő. A megvaduló lovak, amelyek Frascatiban Boyené életét még megkímélték, Erik kocsját már egyenesen a halálba ragadják.¹⁵ Valójában persze a megzabolázhatatlan, mindent porrá égető szenvedély tesz pontot a festő pályafutásának végére: számára ekkor már csak megváltást hoz a tragikus baleset alakjában érkező halál. A lányságának „távoli csendes rónaságai” után vágódó Fennimore számára pedig nem marad egyéb, mint hogy visszakívánozzék a múltba,¹⁶ amikor Erik festői ideálvilágának részeként, Ámorra várva, még boldog reménységgel tekinthetett a „barna pusztába” („paa den brune Hede”). A modern Ámor és Pszükhé történetét így foglalja keretbe az Eriket hajdan bűvöletbe ejtő Boyené emléke, a titokzatos asszonyé, akit Fennimore, a szerelmes, megalázott művészfeleség ismeretlenül is olyannyira gyűlölt.

¹³ „saa han tidt var baade angst og bange for, at det var sluppet op for ham, og at han aldrig skulde komme ti lat gjøre Noget mer.”

¹⁴ „Seer du: et Billede jeg maler, den Tid, det tager, den bliver altid min, eller den har jeg Noget ud af, den er ikke forbi, fordi den er gaaet.”

¹⁵ Erik halálának leírása pontosan azzal a nyelvi formulával valósul meg, amelyet Jacobsen a Frascatiban halálos veszedelembé került Boyené szituációjának képi megjelenítésére is használt: „kjørte løbsk”.

¹⁶ „hun for med fortviolet Længsel at stirre mod sine Pignedages blege stille, nu saa uendeligt fjærne Kyst”

BIBLIOGRÁFIA

- FREUD, Sigmund (1994), *Bevezetés a pszichoanalízisbe*, ford. HERMANN Imre, Budapest, Cserépfalvi.
- FÖLDÉNYI F. László (2003), Az Egész árnyéka, *Jelenkor* XLVI. évf., 261–269.
- GADAMER, Hans-Georg (1994), *A szép aktualitása*, vál. BACSÓ Béla, Budapest, T-Twins.
- JACOBSEN, Jens-Peter (1986), *Niels Lyhne*, ed. Jørn Vos MAR, København, Gyldendahl.
- JACOBSEN, Jens Peter (1911), *Niels Lyhne*, ford. RITÓÓK Emma, Budapest, Révai.
- JACOBSEN, Jens Peter (1985), *Marie Grubbe – Niels Lyhne*, ford. BEKE Margit és FALUDY György, Európa.
- JACOBSEN, Wilhelm Joseph (1992), *Az emberi szabadság lényegéről*, ford. JAKSA Margit és ZOLTAI Dénes, Budapest, T-Twins.



Győry Vilmos, a skandináv kultúra közvetítője

Az irodalomtörténet emlékezete nem csupán rövid távú, de igencsak szelektív is. A szelektivitás egyik oka természetesen a mennyiségi korlátokban keresendő: nem lehet annyi íróra és költőre emlékezni, annyi író és költőt irodalomtörténeti munkákban tárgyalni, amennyien valaha valamifajta feltűnést keltettek egy vagy több alkotásukkal, akik szövegük nyilvánossá tételével szerepet játszottak a kultúra történetének alakulásában. Azok viszont, akik ezeket a szerzőket eljuttatták az olvasóközönséghez, alig kapnak említést. Az olvasó nagyobb valószínűséggel fog emlékezni az íróra, akié a kérdéses szöveg, mint arra a szerkesztőre, aki először helyet adott neki lapjának hasábjain, vagy mint a kiadóra, aki pénzt, időt és energiát áldozott (és tett kockára) az érdekében. Csak nagyon ritkán emlékszünk a kritikusra, aki értékelést írt róla, az irodalomtörténészre, aki beemelte őt a kánonba, és ugyanilyen kevéssé marad fenn a köztudatban annak a fordítónak a neve, aki egy másik kultúra olvasóközönségéhez juttatta el őt. A szépirodalmi alkotásra önmagában szeretünk tekinteni, mintha az teljes mértékben önerőből, médiumok közreműködése nélkül, a benne lakozó megkérdőjelezhetetlen minőség és ellenállhatatlan erő segítségével vált volna kulturális világképünk részévé – az alkotásnak ezzel a köztudat magyarázatra nem szoruló, kivételes hatalmat tulajdonít, amely kivonja magát a társadalmi folyamatok elemzésének köréből. Kivételek természetesen vannak: például Brandes, a kritikus és irodalomtörténész, teljes mértékben része a skandináv köztudatnak, de ezek a kivételek valójában arra jók csupán, hogy a főszabályt erősítsék: a kultúra közvetítőit jóval kevésbé őrzi meg az emlékezet, mint az alkotókat. Pedig a kulturális folyamatok alakulásában az ő szerepük is ugyanolyan fontos, sőt tevékenységük gyakran nagyobb befolyást gyakorol: ők azok, akik az irodalmi kultúra alkotói közül választanak, az általuk arra érdemesnek ítéleteket közvetítik, azokat a szerzőket, akik azután minden kultúrtörténeti vagy irodalomtörténeti munkában előbukkannak, és akik ezáltal az emberiség kulturális emlékezetének részévé válnak. Éppen ezért egyáltalán nem felesleges megvizsgálni azt, hogy kik kapcsolták be az egyes alkotásokat a kulturális vérkeringésbe, tehát kik töltötték be ebben a világban a közvetítői szerepet: hogy milyen egyéniségek, milyen elgondolások mentén formálták az olvasók ízlé-

sét, mit és hogyan szerettek volna átadni az egyik kultúrából a másik kultúrának. A jelenlegi tanulmány ezért a 19. század egy szeletét ebből a szempontból vizsgálja meg közelebbről, a svéd és a magyar irodalom kölcsönhatásának azt az időszakát, amelyben a mediális felületek nem csupán megsokszorozódtak, főként az újságok révén, de többek között a kommunikáció is felgyorsult a vasút és a távíró alkalmazásával. A kultúra közvetítői fedezték fel és választották ki az új szerzőket, s tevékenységükből csak néhányuk neve érdemelte ki az említést az irodalom- és kultúrtörténeti munkákban: néhány szerző, egypár kiadó, de még kevesebb azok közül, akik fordítóként talán mindenkinél többet tettek a kultúrák találkozásáért.

Egy ilyen elfeledett kultúráközvetítő volt Győry Vilmos, akinek a nevét újságok és könyvek őrzik ugyan, emléke azonban kiesett a köztudatból. Pedig egyike volt az irodalmi élet azon 19. századi szereplőinek, akik többek között a skandináv irodalmat közvetítették valamilyen módon, és bizony nem kevéssel járultak hozzá a svéd, és ezzel együtt minden bizonnyal a dán és norvég irodalom és kultúra magyarországi megismertetéséhez, népszerűsítéséhez és terjesztéséhez. Olyan korban élt és alkotott, amelyben az északi népek és kultúrák iránt megvolt ugyan az érdeklődés, az a képesség azonban, hogy ezen népek kultúráját közvetlenül, a német (vagy más) nyelvek segítségével nélkül fogadhassa be a magyar olvasóközönség, még hiányzott. A műveket, melyek megjelenhettek magyarul, többnyire németből vagy kisebb részben franciából ültették át – svéd, dán vagy norvég nyelvtudással magyar anyanyelvű fordító nem rendelkezett. Az érdeklődés megléte, de az eredeti szövegekből való fordítás képességének hiánya kulturális űrt jelentett, amelyet valakinek be kellett töltenie. Győry Vilmos élete és pályája, akármilyen rövid volt is, mégis jó példa arra, hogy az eredendő tehetség és a páratlan szorgalom meddig képes eljuttatni az embert – legalábbis ami az irodalmi élet rövid távú, szelektív emlékezetét illeti.

Győry Vilmos 1838 januárjában született Győrben; elemi iskoláit is itt végezte. Tehetségére korán felfigyeltek, a szülők pedig, nem akarván elherdálni egyetlen gyermekük esetleg aranyat (vagy legalábbis materiális javakban nem mérhető műveltségi szintet) érő képességeit, hajlandóak voltak áldozatot hozni, és Pestre költözni, hogy fiukat ott taníttassák tovább. Első művei tizenhárom éves korában, 1851-ben jelentek meg a *Fiatalság Barátja* nevű folyóiratban (ELEK 1993, 14). Az a tény, hogy ilyen fiatalon debütálhatott, valódi tehetségre utalhat; de utal arra is, hogy egyrészt törekvő fiatalemberről van szó, másrészt nem csekély mértékben arra, hogy a 19. század magyar kultúrájának cselekvő szereplői, vezető kultúráközvetítői aktívan keresték a fiatal tehetségeket, és folyamatosan lehetőséget is adtak nekik.

Az ifjú Győry pedig nem elégedett meg azzal, hogy egyszer-kétszer megszólalhatott a lapok hasábjain. 1853-ban, azaz tizenöt esztendőskorában jelent meg a *Déliabáb* nevű lapban *A chán kegyencze* című „beszélye”. Megjelenésekor a lap munkatársa (aki minden bizonnyal a tényleges szerkesztői munkákat ellátó Jókai lehetett) ezeket a biztató szavakat közölte lábjegyzetben Győry neve mellett:

Fiatal szép tehetséget van szerencsénk a tisztelt olvasó közönségnek bemutatni, kinek irodalmunk terén igen szép jövőt merünk jósolni, s reméljük, hogy e fölött őszinte örömünket tisztelt olvasóink is osztani fogják! (DÉLIBÁB 1853, 562).

Győry pályája nem ívelt nyílegyenesen a debütálás és a hírnév felé, nem született privilegizált körülmények közé. Miként a bibliográfus Szinnyei közléséből megtudjuk, apja egyszerű leányiskolai tanító volt, és a családi kasszának is jobbat tett volna, ha fiuk dolgozni kezd, és nem kell tovább taníttatniuk (SZINNYEI 1896, 115–116).² De a fiú egyik egykori tanára meglátta benne a kiművelésre váró tehetséget, és ilyen módon a szülőket is rá lehetett beszélni – akik minden bizonynyal presztízskérdést is csináltak abból, hogy fiuk művelt emberré váljon –, hogy áldozatot hozzanak az érdekében. Láthatjuk tehát ebből azt, hogy a 19. század társadalmi-kulturális ideáljai között a humán műveltség, az irodalom és a nyelvek igen előkelő helyen szerepeltek; egy jó eszű fiatalember boldogulásának záloga elméjének minél alaposabb kiművelése volt. Márpedig ez az ideál nem csupán a nagyvárosiasodó, egyre élénkebb szellemű Pestre, hanem, mint Győry Vilmos példájából és szüleinek önfeláldozásából látható, a hozzá képest periférikusabb helyzetű Győrre is igaz volt. Győry Vilmos szülei aligha képzelhették, hogy fiuk felnőtt korában jelentős anyagi haszonra tud szert tenni humán érdeklődésével és nyelvérzékével – viszont az, hogy ezekkel a képességekkel és az ilyen módon megszerezhető ismeretekkel *valamilyen* pályán boldogulni fog, nem lehetett számukra kétséges. Olyan álmokat azonban aligha dédelgethettek, hogy Győry Vilmos olyan karriert fog befutni, melynek révén magasabb társadalmi osztályba is léphet. Ilyen módon más következtetést (legalábbis ebből a példából kiindulva) nem lehet levonni, mint hogy a 19. századi ember számára a műveltség önmagában, önmagáért kívánatos és elérésre érdemes cél volt – nem csupán a remélhető anyagi haszon miatt.

Győry 1855-ben jogi tanulmányokat folytatott, de igen hamar felismerte, hogy ez a pálya tökéletesen idegen a természetétől, és ébredezni kezdett benne az a meggyőződés, hogy neki inkább a lelkeszi hivatás való, mint a jogi karrier. Miként ő maga írta: „Belőlem bizonyára a világ leglággyabb szívű ügyvéde lett volna” (ELEK 1993, 18). A pesti teológiai intézetben azonban csak másfél évnyi házitanítósokodás után kezdte meg tanulmányait. Szüleinek anyagi helyzete továbbra sem volt alkalmas arra, hogy túl sokat engedhessenek meg maguknak, így a fiatal Győrynek később is, tanulmányai mellett, magántanítványokat kellett vállalnia. Mind-

¹ Az elbeszélés öt részletben jelent meg, az utolsó ekkor: 1853. november 27.

² Az életrajzra vonatkozó információk, amennyiben nincs más feltüntetve, Szinnyei művéből származnak: 115–123.

ezen kötelező teendők mellett is maradt ideje az írásra, és egyre-másra jelentek meg művei a különféle lapokban.³

1860 decemberében két tanítványát, Tihanyi Ferencet és Konkoly Thege Miklóst kísérve (ELEK 1993, 22) külföldre ment, főként Berlinben töltve idejét; onnan pedig a Protestáns Egyházi és Iskolai Lapok számára jelentést írt élményeiről és tapasztalatairól. Európai utazásait természetesen nem csupán tudósítással töltötte – Berlinben például egyetemi előadásokon vett részt, sőt tanulmányi célból a fogházba is ellátogatott (ELEK 1993, 22–29), ilyen módon pedig intellektusát éppúgy csiszolta, mint ahogyan törekedett lelkiekben gazdagodni. Nem volt ez rossz iskola a leendő lelkész-filológusnak: egyébként is fogékony szelleme minden bizonnal itta magába az új eszméket, az új hatásokat. Azt sem lehet kizárni, hogy éppen itt és ekkor, tanulmányútjának németországi állomásán ismerkedett meg behatóbban a skandináv nyelvekkel és kultúrákkal: a németre lefordított művek, nyelvtanok és szótárak itt jóval nagyobb számban álltak rendelkezésére, mint otthon. A skandináv és főleg a svéd irodalom Magyarországon sem volt ismeretlen ezekben az évtizedekben, de az olvasókhöz szinte kizárólag német közvetítéssel juthattak el (MÁDL–ANNUS 2018, 9–42); legalábbis azok a művek és azok a szakcikkek és tanulmányok, amelyeket a kiadók és a szerkesztők a magyar olvasóközönség számára is alkalmasnak találtak. Efféle megszorításokkal nem kellett számolnia Berlinben a németül kitűnően beszélő Győrynek: minden bizonnal nem csupán az egyetemi előadásokat és a fogházat látogatta meg, de a könyvtárat is. A *Kalevalával* a finnugrista Wilhelm Schott révén mindenképpen találkozott Berlinben, sőt maga Schott felettébb örült is az érdeklődő magyar hallgatóságának (ELEK 1993, 22–23), de hogy a svéd irodalom iránti érdeklődés mikor ébredt benne, a rendelkezésre álló életrajzokból és visszaemlékezésekből nem derül ki.

1861-ben látható eredménnyel veti bele magát a kultúrák közvetítés mélyvizébe, ekkor ugyanis Schiller *Die Teilung der Erde* című versét fordítja le,⁴ majd ugyanabban az évben Thomas Moore és Béranger egy-egy versének fordítása is megjelenik a tollából.⁵ Németül, angolul és franciául tehát elég jól tudott ahhoz, hogy képes legyen fordítani; sőt Szinnyei közlése szerint ekkorra már olaszul és spanyolul is tudott – arra azonban, hogy a svéd is érdekelné, ebben a pillanatban még semmilyen látható jel nem utal.

³ Egy régi jó magyar város az alföldön: képek a tizenhetedik századból, négy részben, *Vasárnapi Ujság* 4. évf. 39–42. szám; Angelo, *Hölgyfutár* 8. évf., 252–253. szám; Rózsa szerelme: beszély a mult időkben, *Hölgyfutár* 10. évf. 11–23. szám.

⁴ A föld elosztása, *Hölgyfutár* 12. évf. 1861. június 18., 73. szám, 577.

⁵ Ne hidd, hogy lelkem mindig oly vidor (Oh! Think Not My Spirits Are Always As Light), *Hölgyfutár* 12. évf. 1861. augusztus 6., 94. szám, 745; Végetlen szerelem (Beaucoup d’amour), *Hölgyfutár* 12. évf. 1861. október 3., 119. szám, 945.

Időközben berlini kiküldetése is lejárt, és hazatért egykori kollégiumi tanára, Székács József mellé, az ő kérésére, segédlelkésznek (HÖLGYFUTÁR 1861. augusztus 1., 734). Ez értelemszerűen azt is jelentette, hogy megsokasodtak azon teendők, melyek elvonták az irodalomtól; ugyanakkor éppen ezen időszakban kezdte igazán kiépíteni a kapcsolatait, és szerzett tapasztalatot olyan területeken, amelyek korábban aligha lehettek ismerősek számára: így például többek között az evangélikus egyházat segítő gyámintézet jegyzői tisztét látta el Székács József elnök mellett.

Kapcsolatainak bővülése és erősödése volt minden bizonnyal egyik oka annak, hogy az orosházi evangélikus hitgyülekezet meghívta próbaprédikáció tartására (POLITIKAI UJDONSÁGOK 1862. május 7., 296). Három másik vetélytársa volt még, de az, hogy végül ő nyerte el a hivatalt, alighanem nem csupán képességeinek volt köszönhető, hanem annak is, hogy Székács József szuperintendens személyében igen erős támogatóval is rendelkezett. Orosházi hivatalába októberben lépett; a beiktatást Székács József szuperintendens végezte (VASÁRNAPI UJSÁG 1862. október 12., 491; POLITIKAI UJDONSÁGOK 1862. október 29., 697).

Székács József, aki nem csupán felettese volt Győrynek az egyház kötelékein belül, de a kollégiumban tanára is, minden bizonnyal atyai, jóindulatú érdeklődéssel, meleg szeretettel figyelte és a maga bizonyosan nem csekély képességeihez mérten segítette is Győry haladását választott pályáján. Hogy a tanítvány hasonló szeretettel tekintett mesterére és jótevőjére, aligha lehet kétséges; de a jelek szerint Székács Etelka, Székács szuperintendens úr „bájos és szelleműs leánya” (NEFELEJTS 1863. május 3., 59) iránt is mély érzelmekkel viseltetett, és 1863 őszén egybe is keltek. Ez az életrajzi adat önmagában csekély súllyal bír az irodalomtörténet vagy akár a kultúrtörténet számára; kontextusában szemlélve azonban a legkevésbé sem jelentéktelen. Győry nem érkezett privilegizált környezetből, legalábbis ami az anyagiakat és a kapcsolatokat illeti, mert bár szellemi hozománya minden bizonnyal nem volt csekély, az a megfelelő anyagiak és főként kapcsolatok nélkül nem sokat ér. Győry támogató közegben, de mégis önerőből küzdötte fel magát egy olyan helyre, ahol ha nem is lett ünnepezt író, de legalább láthatóvá vált azok számára, akik képesek és hajlandók is voltak tenni valamit az érdekében. Székács József lányával kötött házassága gyakorlatilag Győrynek a kulturális életbe való betagozódását teljesítette be: Székács szuperintendens úr vejeként már sokkal több ajtó nyílt meg előtte, mint „tehetséges fiatal író” korában.

Skandináviához való közeledésének első, konkrét jele a Vasárnapi Ujságban 1867 elején hat részben megjelent *A kit semmi vissza nem rettent* című elbeszélése, amely Gustav Vasa életének és a svéd történelemnek egy fontos epizódját dolgozza fel.⁶ Elkezdődött tehát az a munka, amelyben Győry a svéd irodalom és

⁶ A Vasárnapi Ujságban jelent meg 1867. január 6. és 1867. február 10. között (1–6. szám).

történelem legfontosabb eseményeivel ismertette meg élvezetes formában az érdeklődő közönséget: csaknem két évtizeden keresztül terjesztette az ismereteket Skandináviáról.

Az 1867-es év még egy szempontból hozott változást Győry karrierjében éppúgy, mint a svéd irodalom magyarországi fogadtatásának tekintetében. Február 5-én ugyanis, tehát éppen abban az időszakban, amikor Győry svéd témájú elbeszélése megjelent folytatásokban, a Kisfaludy Társaság pályázatot hirdetett két kategóriában: a pályázók írhattak egyrészt esszét a novella elméletéről, másrészt pedig készíthettek műfordítást, „melynek eredetije az újabb irodalom valamely elbeszélő költeménye, akár egész, akár nagyobb műnek része, s legalább 300 sornyi” (PESTI NAPLÓ 1868. január 9., [2–3]). Ismerve Győry műveltségét és írói képességeit, az első kategóriába is a győzelem reményével nyújthatott volna be pályázatot; a második kategóriát viszont mintha egyenesen neki találták volna ki: az elbeszélő költeményt Győry gyakorlatilag saját műfajának tekinthette. A pályázat kiírásától számítva csaknem tizenegy hónapja volt tehát, hogy kiválassza a megfelelő művet, lefordítsa legjobb képességei szerint, majd azt egy jeligével ellátva az év utolsó napjáig leadja a Kisfaludy Társaságnak. Ekkorra már nem csupán tudnia kellett svédül, de a svéd irodalom és a svéd irodalomtörténet terén is beható ismeretekkel kellett rendelkeznie ahhoz, hogy kiválassza azt a művet, amely saját érdeklődésének éppúgy megfelelt, mint a társaság ízlésének. Ebben a tekintetben valóban lehetett szerepe annak, hogy a magyar olvasóközönség számára oly ismeretlen svéd irodalomból választott magának fordítanivalót. Német, angol vagy francia, de akár olasz vagy spanyol művet gyakorlatilag bármelyik másik fordító közvetíthetett volna feléjük; a periférikus kultúrák azonban továbbra is várták a saját, odaadó kultúráközvetítőjüket. Győry nem csupán vetélytársa nem akart lenni más fordítóknak, de egy „telített piacra” éppoly kevéssé láthatta értelmét betörni, mint amilyen fontosnak tarthatta a kisebb, egyelőre árnyékban lévő kultúrák támogatását. Ennek fényében adta hát be végül pályázatát a második kategóriába (PESTI NAPLÓ 1868. január 9., [3]).

Amint a Pesti Napló jelentéséből kiderül, öten adtak be ebben a kategóriában pályázatot: Győry és Tegnér vetélytársa volt még Thomas Moore *Lalla-Roukhja*, Kozlovtól *A szerzetes*, Henry Wadsworth Longfellow-tól a *Hiawatha*, valamint Ludwig August Frankl von Hochwart *A primás* című művének fordítása. Csak a szerzőket tekintve erős mezőnybe került hát a fiatal lelkész pályamunkája. Esaias Tegnér neve nem volt ismeretlen a művelt magyar olvasók előtt, a 19. század első felében ugyanis többen is megpróbálkoztak a *Friðþjófs saga* magyarra ültetésével, de svéd nyelvtudás hiányában mind Fábián Gábor, mind pedig Sárosy Gyula csak a német fordítást vehette alapul (MÁDL–ANNUS 2018, 13). Mindezek ellenére azonban nyilvánvaló, hogy az az alkotás, amelynek lefordítását többen is célul tűzték ki, nem lehet teljesen jelentéktelen. De lehetett akármilyen megbecsült Tegnér maga, a svéd kultúra egésze egyértelműen másodrangú lehetett csak az angol és

német nyelvű kultúrák mögött. Különösen sikerültnek kellett tehát lenni annak a fordításnak, amely ezekkel a művekkel fel akarta venni a versenyt: annyira jól sikerültnek, hogy annak erényei egyszersmind azt is bebizonyítsák a bírálóknak és az értő olvasóközönségnek, hogy az adott periférikus kultúra igenis méltó mindannyiuk figyelmére és megbecsülésére, röviden: hogy a svéd is a magas kultúrák közé tartozik. Greguss Ágost titkár a február 5-i ülésre ígérte az eredményhirdetést, de már az egy héttel korábbi ülésen kihirdették a győztest. Az eseményről a következő szavakkal számoltak be:

A második jutalomkérdés, melynek tárgya „Egy szabadon választható költői műnek fordítása” volt: még szerencsésebb eredményt’ mutat föl. Az 1-ső számú pályamű, Tegnér Ézsaiás svéd költő „Frithofs-sage” című nagy költői beszély ének fordítása, a bírálói vélemény szerint oly jeles munka, hogy irodalmunkra nézve valódi nyereségnek tekinthető. A jutalom tehát ennek fog kiadatni. A még ezen kívül beérkezett 4 mű között a második számú: Moore „Lalla-Roukh”-jának fordítása, szintén oly csinos és szabatos, hogy a jutalom, a bírálók szerint, ennek is ki lenne adható, ha jelesebb versenytársa kétségbevonhatatlanul felül nem múltná (BUDAPESTI KÖZLÖNY 1868. január 31., 290).

A Kisfaludy Társaság pályázatán aratott győzelme fordulópontot jelentett Győry Vilmos karrierjében. A társaságba ugyan már azelőtt beválasztották, hogy fény derült volna a győztes fordítás készítőjének személyére: amint az a január 31-én nyilvánosságra hozott jegyzőkönyvből is kiderül, első napirendi pontjuk az új tagok, többek között tehát Győry, beválasztása volt. Így Győry ekkor már a legkevésbé sem volt ismeretlen az irodalom barátai körében, Székács József vejeként pedig igencsak közel volt a kulturális élet tüzéhez – lehetetlen tehát, hogy bírálói ne lettek volna tisztában azzal, hogy a fiatal, tehetséges költő a svéd nyelvvel és irodalommal is behatóbban foglalkozik, tehát azt is sejthették, hogy a legjobbnak ítélt pályázat is az ő munkája.

De nem csupán Győry karrierjében jelentett ez az első helyezés és az azzal járó húsz arany nagy lépést, hanem a magyar műfordítás történetében is. A megelőző évtizedekben a műfordítás sok esetben nem jelentett mást, mint a szöveg tartalomhű visszaadását, amely törekvést természetesen az eredeti forma sínylette meg.⁷ Győrynek azonban megvolt a képessége ahhoz, hogy harmóniában tartsa az eredeti formát és mondanivalót, aligha meglepő, hogy a Kisfaludy Társaság bőségesen méltányolta is ezt a törekvést.

⁷Ez volt legalábbis a helyzet más svéd költők műveinek korábbi fordítása esetében, Erik Johan Stagnelius egy költeményének 1828-as, illetve Johan Ludvig Runeberg elbeszélő költeményei szemelvényeinek 1854-es fordításakor (MÁDL-ANNUS 2018, 14, 32).

Győry Vilmos íróként is megbecsült helyen volt az olvasóközönség megítélésében, kultúráközvetítői szerepben azonban mégis a *Frithiof-monda* fordításával aratta leglátványosabb sikerét. Lelkészi hivatalában, szűkebb és tágabb családja körében végzett munkája fontos volt, és maradandó, de hosszabb távon mégiscsak láthatatlan maradt. A *Frithiof-monda* gondos lefordításával azonban nem csupán azt sikerült elérnie, hogy elismertté tette az akkor már bő két évtizede halott Esaias Tegnér, de ráadásképpen a teljes svéd irodalmat is magas irodalmi státuszba emelte. Ugyanezen év szeptemberének utolsó napján tartotta Győry székfoglalóját a Kisfaludy Társaságban *Három svéd költő* címmel, melyben Tegnér mellett Runeberg és Franzén munkásságával ismertette meg az érdeklődő hallgatóságot (FŐVÁROSI LAPOK 1868. szeptember 19., 859). Az irodalomtörténetben egyébként jártas hallgatóság számára kétségtelenül nagyon sok újdonságot tartalmazott a svéd nyelven alkotó költőkről szóló, értő beszámoló: ez a pillanat éppen ezért sok szempontból a magyarországi skandinavisztika születésének is tekinthető.

Győry időközben azon is fáradozott, hogy kultúráközvetítésének híre Svédországba is eljusson, ilyen módon is összekapcsolva a két népet. Vállalkozásának sikerességéről a lapok is beszámoltak 1869 márciusában:

A „Frithiof-monda” magyar fordítását Győry Vilmos munkatársunk megküldé Tegnér Ézsaiás vejének és életírójának: Böttiger Károlynak, ki upsalai tanár és svéd költő, s a küldeményt megköszönve, többi közt ezeket írta: „E költemény (a „Frithiof”) a mi nemzeti kincsünk, büszkeségünk, s csak a legnagyobb örömrre gerjeszt, mi dőn ime tapasztaljuk, hogy útat nyitott magának az ön távoli hazájába is, miután már németre, franciára, angolra, oroszra, hollandra, új-görögre s részben lengyelre és olaszra is le van fordítva. Fájdalom, önök nyelve ismeretlen előttünk; de annak szépségéről most szerezttem magamnak fogalmat, látva e tiszta vokális hangképződést. De általában mindaz, mi a’ szabad s gyönyörű Magyarországot illeti: földje, népe, nyelve, igen nagy vonzerővel bír ránk, svédekre,” sat Egyszersmind Böttiger küldött egy kézirat is a „Frithiof” költőjétől, megjegyezve, hogy az ma már a ritkaságok közé tartozik (FŐVÁROSI LAPOK 1869. március 20., 259).

Győry tehát nem csupán az udvarias köszönetet kapta meg Tegnér földi helytartójától, de fordítási munkájáért, fáradozásaiért cserébe kézírását is elnyerhette – a hála és elismerés jele volt ez Böttigertől. Hanem ezekből a sorokból az is kiviláglik, hogy Böttiger a sok egyéb fordítás után időszerűnek látta, hogy magyarul is megjelenjen a mű: az az alkotás, amelyet ilyen sok nyelvre lefordítottak, csakis mestermű lehet; az a kultúra pedig, amelyik nem rendelkezik ezzel a saját nyelvén, aligha tarthatja magát magas kultúrának. Ettől a szégyentől mentette hát meg Győry a magyar kultúrát, sugallja Böttiger, valamikor az utolsó pillanatban.

Tevékenységének köszönhetően a Skandinávia egésze iránti érdeklődés is fokozódott; olyan mértékben, hogy a Magyarország és a Nagyvilág című lap Szerkesztői üzenetek című rovatában a következő sorokat intézte a következő év tavaszán Győryhez:

Orosháza, Gy. V. Mióta magunk is nagy szeretettel foglalkozunk a svéd és norvég irodalommal, faj- és népisémével – fájdalom! csak a fordítás üvegén keresztül élvezve az eredeti édességeit és a lomha képzelet szárnyain röpködve a Hunquara és Wettersee, a Vörring-Fosz s a többi fjord csodás szépségei fölött – azóta fölötté ohajtjuk olvasóinkkal megismertetni Bellmann, a s svéd Anakreon, dalait s Bjömstjerne mélabus s megragadó közvetlenségü rajzolatait, ön az egyetlen közvetítő az észak ezen irodalmának hazai irodalmáraink közt; de ha többed magával volna is, tökéletesebbet nem kívánhatnánk. Ez ohajtásunk egyúttal kérelem önhöz s erre nézve kérjük szíves válaszát — melléketben Tegnér néhány apróbb költeményével (MAGYARORSZÁG ÉS A NAGYVILÁG 1871. július 9., 388).

Vannak olyan dolgok, amelyek nem változnak, teljék el akármilyen hosszú idő: akárcsak manapság, a 19. század közepén ugyanúgy élt az emberekben a közlésnek, szellemi termékek bemutatásának vágya. A szerkesztői rovatban ezért egyre-másra találunk olyan értelmű üzeneteket, amelyek visszautasítják vagy ritkább esetben közlésre elfogadják a lap olvasóinak alkalmi verseit, esszéit. Valódi közlésre érdemes tehetség ritkán adódik, a lapok szerkesztői pedig minden bizonynyal örültek volna, ha az alkotó kedvű olvasókban több az önkritika: akkor nekik sem kell olyan sok, kétes értékű írást olvasni. Itt azonban fordítva történik a dolog: a szerkesztő *felkéri* egyik olvasóját, hogy fordítson le néhány verset – tudván azt, hogy ennél az olvasónál jobban úgysem végezné el senki a feladatot. Győryt azonban a felkérés mellett még egy megtiszteltetés is éri: ráadásul egy olyan költő műveinek magyarra ültetését szeretnék tőle, akiről tudvalevő volt, hogy virtuóz fordítót követel magának. Bellman lefordíthatatlanságával az utókor is tisztában volt; ahogy azt Győry válaszána megérkezése után a szerkesztő újabb üzenetben jelezte is:

Orosháza, Gy. V. Nagy örömmel olvastuk szeretetreméltó sorait. Björnsternét magunk sem mondtuk svédnek, ami azonban nem akadály abban, hogy valamelyik beszélye lapunkban megjelenjen. Bellmannról tudjuk, hogy csaknem fordíthatatlan; de ön csak megbirkózik vele. A jelzett műveket megrendeltük. Szíves üdvözet (MAGYARORSZÁG ÉS A NAGYVILÁG 1871. július 16., 400).

Nem csekély elismerés éri tehát Győry Vilmost akkor, amikor a lap szerkesztője a lefordíthatatlannak vélt Bellman költeményeinek átültetését kéri tőle – Győry tehetségében kortársai gyakorlatilag szélsőséges mértékben hittek. A szerkesztő

megjegyzése ékes bizonyítéka annak, milyen magasan állt Győry a kulturális életben, és milyen feltétlen bizalommal viseltettek a kortársak kultúraközvetítő képességei iránt.

Ebben az évben kezdtek a svédek is felfigyelni magyar jötevőjükre; a *Post och Inrikes Tidningar* hasábjain ugyanis ez a rövid hír jelent meg novemberben:

Svéd irodalom Magyarországon. Az *Illustrerad Tidning* [Képes Ujság] mai számában a következő érdekes hírt találjuk:

Azon magyarok között, kik a svéd nyelvet tanulmányozták s abból a magyar nyelv számára fordításokat eszközölnék, van az idén július hóban elhunyt *Fábián* mellett dr. *Budencz*, *Paul Hunfalvy* és *Wilhelm Győry*. Ez utóbbi evangélikus-lutheránus lelképásztor a magyarországi Orosházán, s hosszabb ideje előszeretettel tanulmányozza a svéd és spanyol irodalmakat. Tegnér »Frithiof-mondá«-ját már lefordította, mely a magyar irodalmi társaság, a »Kisfaludy-Társaság« által kiadatott, és amely a társaság költségén kiküldetett teljes, népes tagságának. A fordítás magyar irodalmi körökben »igen nagy föltűnést s lángoló lelkesedést« keltett a remekmű iránt, írja a szerkesztő, dr. Agai. Győry lelkész úr ezt követően Tegnér kisebb költeményeinek, valamint Runeberg »Nadeschda«-jának lefordításába fogott, mely utóbbiból dr. Agai újságjában egy mutatóvány megjelent ugyan, egészében azonban most van kiadás alatt. Lefordított Győry továbbá néhány svéd népdalt, most azonban Bellmannal foglalkozik, kitől dr. Agai lapja több darabot is ígért közölni. A Nadeschda-fordítás okán mondja dr. Agai a következőket: »Hogy hű-e az eredetihez, el természetesen nem dönthetem; hanem annyit bizonyosan mondhatok, hogy magyar költeményként igen díszes, s mély bepillantást enged Runeberg valódi költői lelkébe. – Hő óhajom, hogy a magyar költők ugyanily hivatott *utánköltőt* nyerjenek a svédben, amelyet e svéd költők nyertek minálunk« (*POST- OCH INRIKES TIDNINGAR* 1871. november 18., 2).⁸

⁸ Az eredeti szöveg így hangzik: „Svensk litteratur i Ungern. I dagens n:r af »Illustr. Tng« finna vi följande interesanta notis:

De magyarere, hvilka studerat svenska och sysselsätta sig med öfversättning ar från detta till magyariskan, äro, utom den i Juli detta år aflidne *Fábián*, d:r *Budencz*, *Paul Hunfalvy* och *Wilhelm Győry*. Denne sistnämnde är evangelisk-luthersk kyrkoherde i Orosháza i Ungern och har sedan längre tid tillbaka med förkärlek studerat svenska och spanska litteraturerna. Han har redan öfversatt Tegnér's »Frithiofs Saga«, hvilken utgifvits af det ungerska litteratur-sällskapet »Kisfaludy-Társaság« och på sällskapets bekostnad blifvit tillsänd alla dess talrika medlemmar. Öfversättningen har i Ungerns litterära kretsar väckt »oerhördt uppseende och flammande enthusiasm« för den storartade dikten, skrifver redaktören d:r Agai. Dernäst företog pastor Győry en öfversättning af Tegnér's smådikter, så af Runeberg's »Nadeschda«, af hvilken ett prof intagits i d:r Agais tidning, men som nu först i sin helhet är under utgifning. Äfven några svenska folkvisor har Győry öfversatt, men är för närvarande sysselsatt med Bellman, af hvilken åtskilliga stycken utlofvas i d:r Agais tidning. Med anledning af Nadeschda-öfversättningen yttrar d:r Agai: »Om den är trogen, kan jag naturligtvis ej afgöra; men så mycket kan jag försäkra, att den som magyarisk dikt är praktfull och

A hírt más újságok is közölték, többé-kevésbé megegyező szöveggel;⁹ ami mindenképpen azt kellett jelentse, hogy Győry nevét már megismerte a svéd újság-olvasó közvélemény, munkáját pedig méltányolta is, miután a svéd nemzeti kincs lefordítását vitte véghez nagy sikerrel.

Egyre szorosabbra fűződtek tehát a svéd és a magyar nép közötti szálak, egyzersmind kölcsönössé is téve a kulturális kapcsolatokat. A svéd lapok tartalma minden bizonnyal a *Friithiof-monda* színre lépése óta bírt érdekességgel; talán ennek is köszönhető a következő bejegyzés:

(Petőfi sévdül [sic].) A Stockholmban megjelenő képes hetilap „Ny illustrerad tidning” febr. 8-án kelt legújabb (6-ik) számában Petőfi Sándorunk egy költeményével találkozunk „Jag är Magyar!” czimen V. Ö. (a fordító) aláírásával. Hogy melyik verse ez a költőnek, fájdalom! nem bírtuk kitalálni. Majd segít a bajon Győri Vilmos barátunk és munkatársunk, kinek a lapot megküldtük s ki egyúttal illetékes lesz annak megbírálásában is, a fordítás milyen. Annyit azonban megítélhet velünk a magyar olvasó is, hogy a svéd sorok gördülékenyek s tiszta keresztrimekben zengenek (MAGYARORSZÁG ÉS A NAGYVILÁG 1873. február 16., 18).

A lap ezután közölte is a fordítás első versszakát, hogy az olvasók is találgathassanak kedvükre; Győry Vilmos pedig mindeközben egy pillanat alatt megfejtette a talányt, és sietve írt is a szerkesztőségnek. Soraiból annak az embernek a lelkesedése árad, aki kultúraközvetítő lelki társát érezte megtalálni:

(A SVÉD PETŐFI-FORDÍTÁSRA) nézve Győry Vilmos barátunk a következőket írja nekünk: Kedves barátom! Sietek válaszolni a tegnapi postával vett becses küldeményre s az abba zárt és hozzászatolt kérdésre. A „Ny. illustrerad Tidning”-ben közölt műfordítás, Petőfinek „Magyar vagyok” című költeménye. „Jag är Magyar!” (A felkiáltó jel fölösleges, ez nincs meg az eredetiben, s nincs is helyén). Hanem ez aztán fordítás! Gyönyörű, kitűnő, majdnem egészen kifogástalan, nem csak, hanem majdnem egészen szóról szóra való svédé költése az eredetinek. A hang, az eszme-

ger en djup inblick i Runebergs äkta skaldesjäl. – Jag skulle önska, att de ungerska skalderna finge en lika kompetent *efterdiktare* på svenska, som dessa svenska skalders fått hos oss.” [A svéd nyelvű cikkek magyarra fordítása minden esetben: MP & AI]

⁹ Például: Aftonbladet, 1871. november 20., nr. 270., 3; Nya Dagligt Allehanda, 1871. november 20., nr. 270., 2; Dagens Nyheter, 1871. november 21., nr. 2106., 2; Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, 1871. november 21., nr. 271., 2; Sydsvenska Dagbladet, 1871. november 21., nr. 271., 2–3; Nya Wermlandstidningen, 1871. november 22., nr. 93., 2; Lunds Weckoblad, 1871. november 23., nr. 138., 2–3; Barometern, 1871. november 25., nr. 139., 2; Hallandsposten, 1871. november 25., nr. 94., 2; Jönköpingsposten, 1871. november 25., nr. 94., 3; Malmö Nya Allehanda, 1871. november 29., nr. 95., 2.

menet, a ritmus, egyszóval minden, minden oly kitünően meg vannak tartva, hogy a fordító igazán köszönetet érdemel pompás munkájáért. Ennek kellene Petőfit fordítania! Nem tudom ki e jeles fordító, mert a költemény alá csupán V. Ö. van jegyezve; hanem igazán érdemes lenne Wieselgreentől megtudni (A „Ny. Ill. Tid.” szerkesztője, kihez e tárgyban irtunk is azóta. Szerk.) s általa felkérni a kitünő fordítót, hogy tegye magát érintkezésbe velünk magyarokkal s én részemről minden csekély tehetőséget és szolgálatomat kész örömmel felajánlom neki, ha netalán oly szerencsés lehetnék, hogy egyben-másban specialis magyar dologra nézve útbaigazíthassam. Majdnem lehetetlen még csak képzelni is, hogy az illető magyarul ne tudjon, mert alig hiszem, hogy e vers németből lenne fordítva. A német a ritmust csak ezen fordulattal tudná visszaadni: „Magyar bin ich,” a mi pedig nem jól hangzik; ez meg, hogy: „Ich bin ein Magyar” nem illik a jambusba. Kivált az utósó strófa, páratlan szépségű fordítás! Még egyszer, Petőfi ezen utánköltőjét, igen-igen érdemes volna megnyerni a magyar irodalom szent ügyének.

Orosházán, 1873 febr. 15.

Hive Gy. V. (MAGYARORSZÁG ÉS A NAGYVILÁG 1873. február 23., 96)

A kultúraközvetítésbe tehát a lap is igyekezett bekapcsolódni, hogy segítségére lehessen Győrynek és szolgálatára ezáltal a magyar irodalomnak is; és időközben Győry is szolgált a lap számára érdekességgel:

(MAGYAR KÖLTŐK SVÉD NYELVEN.) Érdekesnek tartjuk Győri Vilmos barátunk újabb leveléből közölni a következőket: A „Jag är Magyar” fordításáról már svéd költőnőtől is kaptam e napokban tudósítást. Ugyanis van nekem egy ismerős smeretlen [sic] kisasszonyom, a ki jelenleg Halleban tartózkodik, s kivel levelezésben állok. Ez írja f. h. 12-dikéről: „Just nu har ett stycke af honom, (t. i. Petőfi). „Jag är Magyar, öfrersatt af Ömangätt genom svenska pressen.” („Épen most jelent meg tőle egy költemény svéd fordításban, Ömangätt-ól, a svéd sajtóban.”) Hanem, a kisasszony bájos ujjai szerencsétlenségemre épen a fordító nevénel egy malacot pottyantottak a papírra, s ennek mystikus homályán keresztül nem tudom a betűket egészen világosan kivenni, s csak úgy fejtém meg a rejtélyes írást, hogy teljes hitelességében még magam sem bízom meg egészen. Az Ömangätt név legalább eddigelé teljesen ismeretlen előttem. Egyébiránt e kedves svéd ismerősnéről kell még néhány szót írnom. Sima és igazán tartalmas verselését látva, német fordításban a magyar szöveg mellékelésével megküldém neki Arany két költeményét: „Őszszel” és „Fiamnak”, valamint Petőfi „September végén” című gyönyörű darabját. Az „Őszszel”-t és Petőfiét az „Ungarische illustrirte Zeitung”-ban megjelent igazán sikerült fordításokban, a „Fiamnak”-ot pedig, a magam szegény fordításában. Az én svéd leányom, kinek neve Lotten von Kraemer, hozzá is fogott a fordításhoz és legszebben a legnehezebbet az „Őszszelt”-t fordította le. Hangzik pedig az első strófa eképen:

I hösten.
En kylig höstdag tung och grå.....
Jag hör blott ledsamhetens röst.....
Som fången fågel tiger, så
Ock fryser sången i mitt bröst.
Hvad vill jag ? Männ jag läsa kan?
Homer, din glans ej mäktar fången
Mig hålla mi kom, Ossian,
Du med den dimgrå dunkla sången!

Ki lehet venni e sorokból, hogy az eredeti át van érezve és értve s elég sikerülten kifejezve svédül. Szép a „Fiarnak” is, — de a Petőfién javítani kell. Én azonban mindenesetre sarkalni fogom a „Fröken”-t (kisasszonyt), hogy fordításait küldje svéd kritikusok elé is, s adja ki. A fordítással, amennyire én képes vagyok a svédet megítélni, nagy költőink szép művei nem fognak szégyent vallani. Ha e fordítások nyomtatásban is megjelentek már, akkor majd újra irok róluk néhány szót s akkor a bájos, malaczseppentő nevét is megemlíthetjük a lapokban (MAGYARORSZÁG ÉS A NAGYVILÁG 1873. március 2., 108).

Nem kellett hozzá sok idő, hogy Győry kiderítse: Petőfi rejtélyes svéd fordítója Viktor Öman, akinek, maga is költő lévén, Győry azonnal lerohatta háláját három versének fordításával. Ezeket a fordításokat meg is jelentette a Magyarország és a Nagyvilág, lábjegyzetben a következő szöveget fűzve Öman nevéhez:

Petőfi „Magyar vagyok” (Jag är Magyar) költeményének jeles svéd fordítója. Az első költeményben előforduló nevek, természetesen Ossiant kivéve, a svéd költészet kitűnőségei. (E küldeményt a következő sorok kíséretében vettük: A tegnap említett talányt megfejtettem. A tentafoltot kivakartam, és ime ott találtam egy szerény komrát az Öman név után, s így a gätt nem a névhez, hanem a „svenska pressen”-hez tartozik s jelenti: „Durch die schwedische Presse gegangen.”— Öman-t már inkább ismerem. Teljes neve, s ez is talál: Viktor Emanuel Öman; épen most negyven éves, amennyiben 1833 aug. 22 dikén született Skäftesberget-ben, Vestmanlandban; filozófia doktora és irodalmár. A kegyed szívességéből birt svéd Antológiában három csinos verse van. Bár mibe kerüljön is, lefordítom mentől előbb, küldöm önnek s közöljük Petőfi fordítójának viszonzásul! **Gy. V.** S két nappal rá: „Én bizony hozzáfogtam s lepáriáltam. Igaz, hogy Öman nem Tegnér, no de igen szépen lefordította Petőfi versét. Küldöm a fordításokat szives közlés végett. Metrum és értelemhűség felől kezeskedem. **Gy. V.**”) (MAGYARORSZÁG ÉS A NAGYVILÁG 1873. március 9., 116).

A magyar nyelv és kultúra iránti érdeklődés nem csupán Öman számára hozott magyarországi ismertséget. A Kisfaludy Társaság kultúráközvetítő vágyainak híre elérhetett Skandináviába is, 1879 őszének egyik ülésén ugyanis Győry

egy svéd költő: dr. Virgin Axel Gusztáv »Szényi« című, a magyar szabadságharcból merített, új verses regényének egy díszpéldányát mutatá be, melyet a Christianiában lakó költő a társaság könyvtára számára küldött. Gyulai Pál fölkérte Győryt, hogy e svéd művet valamelyik ülésen ismertetni szíveskedjék (FŐVÁROSI LAPOK 1879. október 30., 1202).

A fordítás elkészítésére és a terjedelmes ismertetés elkészítésére Győrynek több mint fél évre volt szüksége; ebben azonban – természetesen – jóval többről írt, mint csupán a *Szényiről* és költőjéről, mondván:

Azonban az a meleg rokon-érzés, mely Virgin úr művében irántunk nyilatkozik, igen örvendetes bár, de nem szerfölött meglepő; nem meglepő annyiban, a mennyiben minden érintkezés Észak-Európa e művelt népének irodalmi férfaival, újabban meg újabban arról győzhetett meg bennünket, hogy a svédek kiválólag és a legjobb indulattal érdeklődnek irántunk s irodalmunk iránt. E nemes érdeklődést kiváltképpen szabadságharcunk kelté föl bennök, s Palóczy Lipót irótársunk csak nem régiben is három olyan ihlett svéd költeményt mutatott be jeles fordításában, melyek mind amaz időkből valók, s minden sorukban a legmelegebb rokonérzés nyilatkozik (FŐVÁROSI LAPOK 1880. július 4., 758, A KISFALUDY-TÁRSASÁG ÉVLAJAI 1880–1881, 183–184).

Győry soraiból nem csupán a svédek iránt érzett meleg rokonszenve csendül ki, hanem fordítótársa iránti elismerésének is hangot ad. Győry nem akarta kisajátítani magának a filológia skandináv területeit: elhivatottsága olyan mértékű volt, hogy elismeréséből mindenkinek jutott, aki a kultúrát szolgálja, s úgy érezte: minél többen vannak, annál nagyobb szolgálatokat tudnak tenni. Természetesen a *Szényi* költőjének is lerótta háláját: *A csillagok a patakban* című költeményét ültette át magyarra, a Fővárosi Lapok pedig a címlapon közölte azt (FŐVÁROSI LAPOK 1880. július 4., [757]). A Kisfaludy Társaságban Győry által felolvasott bemutatóról egyébként – igaz, ismét némi késéssel – a svéd lapok is beszámoltak.¹⁰

1881 júniusában a svéd Sydsvenska Dagbladet Snällposten cikket tett közzé Albert Lysander professzor tollából *Mellözött jubileum* címmel (LYSANDER 1881,

¹⁰Több lap is beszámolt erről, többnyire azonos szöveggel: Aftonbladet, 1880. szeptember 4., nr. 205., 4; Nya Dagligt Allehanda, 1880. szeptember 6., nr. 206., 3; Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, 1880. szeptember 7., nr. 207., 5; Nerikes Allehanda, 1880. szeptember 8., nr. 107., 2; Norrlandsposten, 1880. szeptember 10., nr. 108., 3.

3), aki írását arra a megfigyelésre építette fel, hogy bár mindent ünnepelni akarnak, még a legjelentéktelenebb dologot is, ha elég kerek az évforduló, egyvalamiről megfélekedtek a svédek: Virgin 1830-ban indult, tehát a cikk keletkezése előtti esztendőben ötvenévéssé kerekedő írói évfordulójáról. Lysander megjegyzi, hogy ha már így elfelejtették ezt az évfordulót, hadd számoljon be legalább utólag a *Szényi* költőjének magyar népszerűségéről. S ha már a magyar és a svéd kulturális kapcsolatoknál tartott, természetesen nem maradhatott említetlenül annak központi alakja sem:

Szép anyanyelvünket persze általában nem értik a magyarok. Hanem Virgin hamarosan jószándékú tolmácsot nyert Wilhelm Györy személyében – vagy, ahogy magyar neve íratik: Györy Vilmos – ki evangélikus lelkipásztor Buda-Pesten. Kiválólag beszéli a svédet, irodalmunknak nagy rajongója, s ekképpen sok költőnk dalaiból ültetett át a magyarba, sőt azok közül válogatást is eszközölt belőlük «svéd virággyűjtemény» címmel, mely Magyarországon nagy tekintélynek örvend. E kitűnő író, ki hazánkban még oly kevéssé ismert, azt is érdemei közé sorolhatja, hogy fordításai-val ismertté tette Virgin nevét Magyarországon.¹¹

Persze azért Virgin sem panaszkodhatott: ő is hozzájárult ahhoz, hogy Györy neve elterjedjen Svédországban. Történt ugyanis, hogy egy Göczel István nevű hadnagyot egy provokációt követően magyar hazafias érzelmeiért fosztották meg tiszti rangjától, melynek következtében persze ismét fellángoltak a hazafias érzelmek egész Magyarországon; ez volt az 1881 szeptemberében kirobbant Göczel–Lendl-ügy.¹² Az eseményről Virgin is tudomást szerzett, és sietve írt egy Göczelt dicsőítő költeményt. Virgin neve értelemszerűen Magyarországon vált igazán ismertté az eset kapcsán, Györyé azonban természetesen Svédországban, mert, ahogyan azt az Ystads Tidning írta:

A költeményt officinánkban néhány különlegesen szép példányban nyomtatták ki, melyek közül háromat Buda-Pestre küldtek az illusztris filológusnak, a svéd nyelvet kiválólag bíró *Györy Vilmos* evangélikus lelkipásztornak, ugyanannak, ki magyarra

¹¹ Az eredeti szöveg így hangzik: „Väl förstås värt sköna modersmål i allmänhet icke af magyarerna. Men Virgin fick snart en välvillig tolk i Wilhelm Györy – eller, som hans magyariska namn skrifves: Györy Vilmos – evangelisk pastor i Buda-Pest. Fullt mäktigt svenskan och stor älskare af vår literatur, har han till magyariskan öfverflyttat många af våra skalders sänger och gjort ett urval deraf i en «svensk blomstersamling», som i Ungern ätnjuter stort anseende. Denne, i vårt land ännu så föga kände, utmärkte skriftställare har ock förtjensten af att genom öfversättningarna hafva gjort Virgin känd i Ungern.”

¹² Többek között: *Hölgyek Lapja* 5. évf., 1881. szeptember 11., 37. szám, 441; *Eger – hetilap*, 1881. szeptember 15., 37. szám, 402.

részben lefordította s honfitársait megismertette dr. Virgin »Szenyi« című költeményével; genialis fordítója ő régóta több külföldi műnek, sőt Svédország legnevesebb költői közül is számosnak, például Tegnérnek, Franzénnek, Geijernek, Snoilskynak sat. Egy példány *Györynek magának* volt szánva, egy a *Kisfaludy-Társaságnak*, mely Magyarország legnevesebb irodalmi társasága, a harmadik pedig Göczel hadnagynak, ki a rögtönzött mű fő tárgya. A levél szeptember 26-án küldetett el, s néhány nap után válasz is érkezett Györy lelkész úrtól. Ám annak tartalma, meleg hangú s intelligens, mint minden más írás, mit dr. Virgin e kéztől kapott, nem volt teljes mértékben bizalmas, így hát nem tekinthetjük tapintatlanságnak, ha néhány szóval felvázoljuk annak legnevesebb pillanatait, miután azt szerkesztőségünkkel kegyesen közölni voltak szívesek.

A Kisfaludy-Társaság szokásosan egyszer tart ülést egy hóban, az utolsó szerdán. Ép ezen a napon szeptemberben, 28-án, nem sokkal a művelt areopág ülése előtt, kapta Györy lelképásztor kézhez a levelet. Miután végigolvasta a kis költeményt és azonmód meg is értette azt, felment a pódiumra, magával vive a társaság számára küldött példányt; s az egybegyűltek előtt szóról szóra lefordította azt, habár ezúttal természetesen prózában. Általános föltűnést keltett. Györyt egyhangúlag felkérték, hogy üljék le, s azonmód fordítsa le, amennyiben lehetséges, a rögtönzött költeményt *magyar versre*. Felbátorodva e hízelt feladattól, s maga is élénken érdeklődvén, engedett az ösztönzésnek. »Azon az estén«, írja Györy, »nem vettem részt a társaság tanácskozásán, mely máskülönbén oly élénken érdekel; most egy közeli szobában ülve csakis feladatommal foglalkoztam. És mikoron az ülés véget ért, kicsiny művem is elkészült – s felolvastatott mindenki előtt.« A kéziratot még ugyanazon estén átadták egy nagy magyar lapnak Buda-Pesten, és »a következő napon«, folytatja Györy, »több ezer példányban terjedt el Göczelnek írott üdvözlöte, s az ön neve, az egész országban!«

A fordítás, mely az eredeti versmértékében, rímes magyar versben íródott, az eredetihez igen hű; gondolatmenete és kifejezésmódja oly pontosan adatik benne vissza, amennyire csak lehetséges.

[...]

A rögtönzött kicsiny költemény tehát doktor Virgin számára szíves meglepedést hozott. S bizonnyal nem nagy bátorság kijelentenünk, hogy neve, mely Magyarországon mostan szájról szájra terjed, ismertebb és ünnepeltebb, mint volt, s talán valaha is lesz az, a költő saját hazájában (idézi NYA DAGLIGT ALLEHANDA 1881. november 7., 3).¹³

¹³ Az eredeti szöveg így hangzik: „Det trycktes å vår officin i några sårskilda vackra exemplar, hvaraf tre sändes till Buda-Pest till den illustre filologen, den med svenska språket fullt förtrogne evangeliske pastorn *Vilmos Györy*, den samme, som redan på ungerska delvis öfversatt och gjort sina landsmän bekante med d:r Virgins dikt »Szenyi«; en genialisk öfversättare, sedan lång tid tillbaka af flere utländska verk, äfven af flere bland Sveriges namnkunnigaste skalders, såsom Tegnér, Fran-

Hogy a svédek számára Győry volt az igazi hőse az eseménynek, az a szóhasználatukból is kitűnik, amellyel dicsérték fordítói képességeiért, s az ő terjedelmes beszámolóját közölték a Kisfaludy Társaság üléséről. De látszik ez abból is, hogy a magyar lapok kisebb helyet szentelnek az ügynek, s az ő számukra – magától értetődően – Virginé és a svédeké volt a főszerep, nem pedig a közvetítő Győryé:

A Kisfaludy-társaság tegnapi ülése előtt Győry Vilmos egy érdekes nyomtatványt mutatott a tagoknak. Egy svéd költemény ez, mely Göczel volt hadnagynak az alkotmány védelmében tanúsított bátor magatartását dicsóíti. A költemény szerzője Virgin A. G., ki Tornevallában lakik, s szerzője a »Szényi« című magyar tárgyú költői beszélynék. Győry Vilmosnak több példányt küldött a költeményből, melynek címe: »En improvisation i anledning af den unge Ungerske Løjtnanten Göczels heroiska oppförende.« Mindenesetre érdekes bizonyosága ez egyrészt a nemzetünk iránt a messze svéd földön is uralkodó rokonszenvnek, másrészt annak, hogy az alkotmányos jog védelme mily élénk visszhangra és érdeklődésre talál a szabadságszerető népeknél messze távolban is (FÖVÁROSI LAPOK 1881. szeptember 29., 1308).

zéns, Geijers, Snoilskys m. fl. Ett exemplar var egnadt *Győry sjelf*, ett *Kisfaludysällskapet*, Ungerns förnämsta vittra samfund, det tredje löjtnant Göczel, improvisationens hufvudföremål. Brevet afsändes den 26 september, och redan efter några dagar kom från pastor Győry svar. Dess innehåll, varmt och intelligent, som alla d:r V. från samma hand förut skänkt skrivelser, var dock ingalunda uteslutande konfidentiellt; och det kan därför ej anses indiskret att med några ord beröra de framstående momenten i det samma, sedan de benäget blifvit redaktionen meddelade.

Kisfaludysällskapets sessioner ega vanligen rum en gång i månaden, den sista onsdagen. Just denna dag i september, den 28:de, en kort stund före den vittra areopagens sammanträde, fick pastor Győry brevet. Efter att hafva genomläst det lilla poemet och genast uppfattat det samma, begaf han sig, medtagande det till sällskapet bestämda exemplaret, dit upp; och der inför de församlade öfversatte han det ord för ord, ehuru nu naturligtvis på prosa. Det väckte en allmän sensation. Győry blef enhälligt uppmånad att sätta sig ned och ögonblickligen, om möjligt, öfversätta improvisationen *på ungersk vers*. Smickrad af det lifliga uppdraget och lifligt intresserad sjelf, lydde han impulsen. »Den aftonen«, skrifver han, »var jag ej till för sällskapets förhandlingar, hvari jag annars alltid är så intresserad; nu sysselsatte jag mig, sittande i ett närbeläget rum, uteslutande med mitt uppdrag. Och när sessionen var slut, var mitt lilla verk fulländadt – och för alla uppläst.« Samma afton lemnades manuskriptet till en stor ungersk tidning i Buda-Pest, och »följande dag«, fortsätter Győry, »spreds helsningen till Göczel, jemte edert namn, i tusentals exemplar öfver hela landet!«

Öfversättningen, i originalets meter och på rimmad ungersk vers, är ytterst trogen; hvarje det senares tankegång och uttryck så noga som möjligt återgifna.

[...]

Det lilla impromptuqvädet har således beredt doktor Virgin en hjertlig tillfredsställelse. Och i sanning synes det antagligt nog, att hans namn, nu gående genom hela Ungern, är i närvarande stund der mera känt och uppburet, än det varit, är eller kanske blir i skaldens eget fädernesland.”

Győry tehát, Virginnel vállvetve, tovább erősítette a svéd–magyar kulturális kapcsolatokat – és mindezt egy rangjától megfosztott tiszt körül támadt botrány okán. Aki kultúraközvetítőként óhajt fellépni, az megtalálja az alkalmat az élet bármely területén, bármilyen apró eseményben, így válhat akár botrányból is kultúra.

1882 novemberében volt a nagy Tegnér születésének századik évfordulója. Tegnér nagyságával közvetett módon Győry fellépése előtt is tisztában voltak, ám aligha érezte volna bárki is szükségét annak, hogy a lapok annál többet is közöljenek, mint hogy maguk a svédek miféle megemlékezéseket találtak ki, ha Győry nem bizonyította volna fordításával, hogy Tegnér valóban méltó a magyarok emlékeztérére is. Ezen munkájának ereje abban mérhető különösképpen, hogy a magyarországi ünneplések nem függték teljesen Győrytól. Természetesen ő volt az, aki az ünnep előestéjén az ünnepelt saját, *A távollévőhöz* című versével tisztelgett Tegnér előtt (FŐVÁROSI LAPOK 1882. november 12., [1617]), és ugyanebben a lapszámban terjedelmes méltatást is közölt a svéd irodalom halhatatlan alakjáról (FŐVÁROSI LAPOK 1882. november 12., 1618–1619). Győry nem az a kultúraközvetítő volt, aki megteremti a kapcsolatot a két ország között, aztán sorsára hagyja azt: jól tudta, hogy a kultúra, a kulturális kapcsolatok mindig folyamatos ápolást igényelnek. Részt vett tehát az ünneplésekben, sok megemlékezésnek forrása és motorja volt, de a megemlékezések tőle függetlenül is zajlottak; olyan mértékben ráadásul, hogy még a bécsi ünneplésről is beszámolt ugyanez a lap, megjegyezve:

Egyik kirakatban, s ez nem csekély vívmány, Tegnér képmásai mellett még a mű magyar kiadását is láthatni, melyet tudvalevőleg Győry Vilmos jeles fordításában adott ki a Kisfaludy-társaság (Fővárosi Lapok 1882. november 18., 1651).

Abban az esetben, ha bárki kételkedett volna Győry fordításának értékében, kétségbevonhatatlan bizonyítéku szolgált az a tény, hogy egy bécsi kirakatban látható volt Győry fordítása, méghozzá maga Tegnér képmása mellett. Nem csupán a *Frithiof-monda*, de annak magyar nyelvű fordítása is kultikus rangra emelkedett. Ékes bizonyítéka ez annak, hogy a magyar fordítás egyenrangúvá vált az eredeti költeménnyel, közvetve pedig a magyar fordító a svéd költővel vált egyenrangúvá.

Az a munkatempó, amelyet a mindenkit kiszolgálni kívánó, mindenért és mindenkiért egyforma elhivatottságot érző Győry Vilmos diktált, hosszú távon természetesen nem volt tartható. Egészsége már 1884-ben hanyatlásnak indult (FŐVÁROSI LAPOK 1884. szeptember 17., 1411), és többek között Marienbadban és gödöllői házában keresett felfrissülést magának, de hiába: 1885 áprilisában, 47 esztendőskorában elhunyt. A hírről természetesen minden lap tudósított, méghozzá igen terjedelmesen; és egyik megemlékezés sem mulasztotta el megemléteni, milyen műveket fordított, és hogy milyen nagy szerepe volt abban, hogy a

svéd irodalmat itt Magyarországon is megismerhették az olvasók. Irodalmi tevékenységének talán éppen ez volt legfontosabb ága; mert mint ahogyan például a Budapesti Hírlap fogalmazott:

Győry Vilmos neve szép emléké s mindig tisztelt lesz a magyar irodalomban. Mint eredeti író a gyermek-irodalom nevét örökké dicsőíteni fogja, bájosabban csengő-bongó gyermekversikéket senki sem irt. Győry e nemű alkotásai szebbek, a gyermek-kedély tiszta világába illőbbek, mint a világirodalom bármely hasonló irányú termékei. [...]

De irodalmunk igazi kincseit műfordításai képezik. Győry Vilmos kétségtelenül a legnagyobb magyar műfordító, aki remek fordításaival megérdemelte a halhatatlanságot. Műfordításai egész könyvtárt képeznek és nem csak az eredetihez ragaszkodó hűség, nem csak a valóban költői nyelv és az interpretált költők teljes megértése segítette Győryt műfordításainak remeklésében, nem csak ez tette őt legelső műfordítónkká, hanem az a válogatós izlés, az a jó érzék is, hogy csak igazán jeles költők műveit fordította (BUDAPESTI HÍRLAP 1885. április 15., 3).

A nekrológ természetéből következik, hogy mást, mint szép szavakat, nem illendő közölni benne; a túlzás semmilyen műfajban nem annyira megengedett, mint éppen itt. Óvatosan kell tehát bánni mindazzal a dicsérettel, amelyet Győry halálában megkapott. Az ugyanakkor nem lehet kétséges, hogy valamifajta alapja mégis van a szerző állításainak, jelesül hogy Győry egyike a magyarországi gyermekirodalom alapítóinak és egyike az első igazi műfordítóknak: olyan ember volt, aki munkájának minőségével lelkesíteni tudott másokat is. Hogy neve „mindig tisztelt lesz a magyar irodalomban”, abban a tekintetben teljes mértékben bakot lőtt a szerző; ezt azonban csak a feledékeny utókor tudta megállapítani, a nekrológ írója minden bizonnyal inkább saját és kortársainak óhaját, mintsem jóslatot fogalmazott meg.

Nem tekinthetnénk azonban tökéletesnek az általa elvégzett kultúraközvetítői munkát, ha a svédek nem siratták volna meg irodalmuk nagy barátját. A helyzet természetesen nem ez volt, hiszen a svéd lapok is fájdalommal jelentették be halálának hírért; megjegyzendő viszont, hogy ezúttal is igen hosszú időre, csaknem két hónapra volt szükség ahhoz, hogy a hír elérjen egyik országból a másikba – holott Győry, mint láttuk, több svéd íróval is közvetlen levelezésben állt, és azok így tudhattak gyengélkedéséről. A svéd újságok jelentős része ezzel a szöveggel közölte olvasóival a hírt:

A „Frithiof-monda” magyar fordítója, Wilmos Győry evangélikus lelkipásztor, a napokban elhunyt Budapesten. Tegnérmesterművén kívül Győry lefordított anyanyelvére – mesterien, mondják a hozzáértők – jelentős számú más svéd költeményt a következő költőktől: Runeberg (többek között a »Stål zászlós története«) nagy

részét), Topelius, Franzén, Geijer, von Beskow, Böttiger, XV. Károly, II. Oszkár, V. E. Öman és Virgin. Ezen fordításokat, melyeket az esztendőök folyamán számos újságban s folyóiratban közölt, Györy az 1882-es Tegnér-jubileumra kiadott, 392 oldalas kitévő elegáns kötetben összegyűjtve adott ki, melynek címe: »Svéd Költökből«. Máskülönbén hosszú évekig a magyar sajtóban s irodalomban odaadó s értő tolmácsa volt ő a svéd viszonyoknak. Györy emellett kiváló író is volt anyanyelvén, s a magyar akadémia tagja.¹⁴

Amit azonban elveszítettek gyorsaságban, azt visszanyerték mélységben a kultúra svéd barátai. Az év végén ugyanis Radnai Rezső *Egy svéd költő Györy Vilmosról* című írását közölte a Fővárosi Lapok. Mielőtt azonban felfedte volna a svéd irodalom barátjának elvesztését sirató költő kilétét, Radnai a svéd–magyar kulturális kapcsolatok milyenségét vette górcső alá:

Alig van Európában nemzet, melynek rokonszenve hozzánk, magyarokhoz, őszintébb volna, mint a svédeké. Nem kutatom e körülmény távolabb fekvő benső okait, melyek talán e két nemzet történeti múltjában, politikai törekvéseiben, a vallási és társadalmi küzdelmek azonos céljaiban vagy a néppszichológia rokon vonásaiban rejlenek; csak a tényt említem, melyet leginkább irodalmi adatok bizonyítanak.

Igy például már Runeberg János a híres költő műfordításai között találunk igen sikeres átültetéseket Kazinczy Ferenc és Kisfaludy Sándor műveiből; majd a szabadságharc idejében általános érdeklődéssel követik küzdelmünket s a költők igaz lelkesedéssel örökítik meg forradalmunk egyes mozzanatait.

[...]

S ha már most a svéd nemzetnek irántunk oly gyakran és sokféle módon nyilvánított rokonszenvével szemben azt kérdezzük magunktól, mit tettünk mi viszonzásul, a felelet nem lesz kielégítő.

¹⁴Több svéd lap is közli azonos szöveggel a hírt: Dagens Nyheter, 1885. június 10., nr. 6218., 2; Sydsvenska Dagbladet Snällposten, 1885. június 10., nr. 262., 3; Göteborgsposten, 1885. június 11., nr. 155., 2; Nya Dagligt Allehanda, 1885. június 11., nr. 132., 3; Karlskrona Weckoblad, 1885. június 13., nr. 67., 3. (ők csak egy egészen rövid hírt közöltek); Nya Wermlandstidningen, 1885. június 13., nr. 68., 3; Tidning för Skaraborgs län, 1885. június 17., nr. 69., 3. Az eredeti szöveg így hangzik: »Frithiofs sagas» magyariske öfversättare, evangeliske pastorn Wilmos Györy, har i dessa dagar aflidit i Budapest. Förutom Tegnér's mästestycke har Györy till sitt modersmål öfversatt – mästertygt, säga kännare – ett stort antal andra svenska skaldestycken, af Runeberg (bland andra en stor del af »Fänrik Ståls sägner«), Topelius, Franzén, Geijer, v. Beskow, Böttiger, Carl XV, Oscar II, V. E. Öman och Virgin. Dessa öfversättningar, under årens lopp meddelade i en mängd ungerska tidningar och tidskrifter samlade Györy i en vid Tegnér'sjubileet 1882 utkommen elegant volym om 392 sidor: »Svéd Költökböl« (Från svenska skald). I öfrigt var han i åratall inom ungerska pressen och litteraturen en hängifven och kunnig referent af svenska förhållanden. Györy var äfven en mycket framstående författare på sitt modersmål samt medlem af ungerska akademien.«

Politikai és tudományos tekintetben alig törődünk e néppel, nyelvét nem tanuljuk, irodalma felé sem fordul kellőleg a közérdeklődés és költészetünk egész történetében egyetlenegy írónk van, ki irodalmunkat a svéd remekeknek *eredetiből* eszközölt műfordításaival gazdagította.

Győry Vilmos volt ez az író; ő végezte az uttörés munkáját, de egyszersmind oly eredményeket ért el, mintha nemzedékek előmunkálatait mesteri sikerrel tetőzte volna be.

[...]

S Győry Vilmosnak e szeretetét és tiszteletét valamint irodalmi munkásságának a svéd költészet ismertetésére irányult törekvéseit méltányolni tudta az északi nép, s valljuk be, jobban méltányolni, mint saját nemzete, mert míg ez halála után alig nyolc hónappal már-már feledni kezdi és munkáinak kiadása iránt nem mutat áldozatkész érdeklődést: addig a svédek most is hálás szívvel áldoznak emlékezetének és elsőrangú költők fájó szívvel siratják halálát, igaz lelkesedéssel hirdetik dicsőségét (FŐVÁROSI LAPOK 1885. december 29., 2165).

Győry érdemei a svéd–magyar kulturális kapcsolatok kiépítése és ápolása terén elvülhetetlenek – mint láttuk, több svéd íróval közvetlen levelezésben is állt. Hogy nem ő volt a kezdeményező, nem ő volt a legelső, arra Radnai is emlékeztet – a *Friithiof-monda* lefordításával, mint már volt szó róla, őelőtte Fábrián Gábor és Sárosy Gyula is megpróbálkozott évtizedekkel korábban, mint ahogy más fordítók is közvetítették már – főként német nyelvtudásukat segítségül hívva – az olvasók felé más svéd szerzők alkotásait; ellenben Győry volt az első, aki magyar nyelvbeli képességeit idegen nyelvbeli képességekkel tudta ötvözni. Egy kultúra megértése és közvetítése nem lehetséges nyelvének alapos ismerete nélkül: ezt látta be Győry Vilmos, ezért hozhattak fáradozásai annyi gyümölcsöt. Nem lett volna azonban lehetséges a kultúra közvetítése a befogadó kultúra készsége nélkül sem: annak a kultúrának a fogadókészsége nélkül, amely svéd írók regényein nevelkedett (MÁDL–ANNUS 2018, 21–42), és hajlandó volt nem csupán újabb szerzők más műfajban alkotott műveivel megismerkedni, de kész volt arra is, hogy meghallgassa Győry előadásait a svéd irodalomról, annak más, nagy alakjairól. Az olvasóközönség elsősorban a művelt réteg tagjaiból kerülhetett ki, akik arra törekedtek, hogy a társadalomban elfoglalt helyükhöz illően a kultúrában is a legmagasabban jegyzett műveket értékük szerint kezeljék, így tehát Tegnér elbeszélő költeményét is. Győry érdeme többek között az volt, hogy tehetségének, lelkesedésének és szorgalmának szerencsés elegyével képes volt nagyra tenni Tegnért a társadalmi–kulturális elit és az abba igyekvők szemében.

Radnai ugyanakkor a legkevésbé sem volt elégedett a kortársakkal – lám, alig telt el néhány hónap a nagy kultúraközvetítő halála után, kortársai emlékeiben képe máris halványulni kezdett – éppen akkor, amikor józan számítás szerint leginkább összegyűjtött műveit kellene díszkiadásban a közönség elé

tárni. Mennyivel különb a svédek emlékezete, emeli ki, hiszen ők még mindig a halálát siratják – nem is akárhogyan: irodalmi emléket állítva munkásságának és személyének:

Igy Virgin Gusztáv Axel mindjárt Győry Vilmos halála után a részvét költői kifejezéseivel irt levéllel kereste fel özvegyét, s a mostani karácsony előtt oly ajándékokkal lepte meg családját, mely kilép a magán ügyek szűk köréből és egész irodalmunkat tiszteli meg.

Elegikus hangú, magas röptű ódát irt Győry Vilmos emlékezetére, s azt özvegyének, árváinak, Gyulai Pálnak s a Kisfaludy Társaság egyes tagjainak szóló díszes példányokban küldte meg, csatolva hozzá zenével ellátott két hazafias népdalt is.

E kegyeletes tettnek kettős fontossága van, mert részint a svéd költőnek Magyarország iránt érzett lelkesedése, részint ama őszinte szeretet mellett bizonyít, mely őt a mi áldott emlékezetű Győry Vilmosunkhoz fűzte (FŐVÁROSI LAPOK 1885. december 29., 2165).

Hanem Virgin nem csupán költeményt irt Győry Vilmos emléke előtt tisztelegve, de ráadásul mindezt németül tette – tudva azt, hogy Győry távozásával gyakorlatilag senki nincs már, aki képes volna tolmácsolni a magyarok felé költeményét, ilyen módon pedig kevés esély mutatkozik arra, hogy bárki is fogadja a svédek felől érkező részvétet és meleg szeretetet. A kultúraközvetítés megható példájával szolgál ekképpen Virgin: saját közegét, a svéd nyelvet elhagyva *ő maga*, a küldő fél támaszkodik a közvetítő nyelv segítségére, hogy üzenete minél nagyobb eséllyel célba érjen. Mindezt Győry Vilmos váltotta ki belőle, az iránta érzett tisztelet, a műfordító, akinek emlékét mindenkinek ápolnia kellene, amiért oly sokat tett a kultúrák találkozásáért.

Győry talán nem merült egészen feledésbe, hiszen születnek róla tanulmányok, fordításai közül pedig főként Cervantes és Shakespeare ér meg újabb kiadásokat; de a kultúra történetében elfoglalt helye és annak fontossága nem minden kétségek nélkül való az utókor számára: neve csupán egy név a sok közül, emléke és jelentősége tehát ekképpen a feledés homályába merült. Ez természetesen annak is betudható, hogy bár beszélt a nagy kultúrnyelveket, és azok irodalmáról is beható ismeretekkel bírt, szakterületei mégis a kisebb, különféle szempontok miatt periferikusnak tekintett kultúrák, a svéd, a spanyol és a portugál voltak, ezek pedig értelemszerűen nem versenyezhettek az angol, német vagy francia irodalmakkal és azok kulturális-eszmei hatásaival. A magyarázathoz ezenfelül azonban azt is figyelembe kell venni, hogy nem csupán a közvetített kultúra jelentősége nyomott sokat a latban, hanem az is – sőt legfőképpen az –, hogy Győrynek nem a költői, hanem közvetítői nagysága a kiemelkedő. Különleges képessége volt arra, hogy világokat és eszméket kössön össze, hogy az egyik oldal gondolatait a másik oldalnak tolmácsolja. Ezt a munkát végezte lelkeszi hivatásában, melyben a Teremtő

szavait közvetítette a legkülönbözőbb társadalmi csoportok és a legkülönbözőbb korú hívek felé; ezt a munkát végezte műfordítóként, amikor az idegen nyelven írt alkotásokat a magyar közönségnek adta át; ezt a munkát végezte irodalmárként, amikor az egyik kultúra történetét a másik kultúra számára élővé tette; és ezt a munkát végezte íróként, amikor saját eszményeit és gondolatait közvetítette olvasóinak. Ez a közvetítői státusz egyszersmind azt is jelentette, hogy egyik világ sem olvasztotta magába teljes mértékben – legalábbis nem annyira, hogy ne tudta volna magát függetleníteni az azokat láthatatlanul, de nagyon is érezhetően uraló eszméktől, ideológiától. Műfordítói áttörése is egyfajta anakronizmus volt, egyfajta világok közötti létezés: nem volt kifejezetten várható, hogy abban az időszakban, amikor a regények többek között a realizmus térnyerése miatt is egyre fontosabb társadalmi, ideológiahordozó tényezővé váltak, és amikor a kulturális világ még mindig elég szűk volt ahhoz, hogy az angol, német, francia és orosz irodalmon kívül ne férjen meg benne túl sok más, Győry éppen egy óészaki témájú, svéd nyelven írt eposz fordításával ért el tartós hatást. Viszont éppen ez a váratlan-ság járulhatott hozzá ahhoz, hogy a fordítás mint művészeti ág Magyarországon is meghonosodjon. Nem Győry volt a megalapozója, de mindenképpen egyike volt az elsőknél, akik igazán komoly eredményt tudtak felmutatni minőség tekintetében.¹⁵ Az, hogy elfelejtették, tulajdonképpen kódolva volt kultúráközvetítői hivatásában: a kultúráközvetítő mindig az a láthatatlan kapocs, mely összeköti olvasót az olvasóval, kultúrát a kultúrával; és Győry valójában erre született – főként mivel a kultúráközvetítést, amint láttuk, a lehető legtágabban értelmezte: nem csupán kultúrákat, hanem embereket is összekötött. Azonban pontosan ez az, ami szükségessé teszi, hogy az irodalomtörténet kánonját ezekkel az elfeledett életművekkel összeolvassuk, és ennek fényében, amennyiben szükséges, újraértelmezzük azt.

Győry esetében mindenképpen szükséges a kánon újraértelmezése. Érdemeit túlbecsülni ugyanis gyakorlatilag lehetetlen: hatása, bár a mából szemlélve alig észlelhető, a kortársai számára óriási volt. Fordított, a szívének kedves irodalom történetéről igyekezett minél többet megtudni, felolvasásokat tartott, más kultúrákkal ismerkedett; meglévő tehetségét művelte, és bár pályája korán indult, sok biztatást és dicséretet kapott, a későbbiek során pedig komoly karriert futott be, pályatársai nagyra értékelték, és a sajtó is tenyerén hordozta, sosem érezte „késznek” magát, soha nem nyugodott a babérjain. A korabeli sajtóban megjelent írások és jellemzések alapján egy szerény és páratlan munkabírási ember alakja rajzolódik ki elénk, akinek az önképzés éppolyan fontos volt, mint mások tanítása. Közvetítőkre neki is szüksége volt, hiszen, mint láttuk, nem született tekintélyes, tehetős családba, de rendkívüli szorgalma és képességei nélkülözhetetlenek voltak

¹⁵ Ahogyan erre a *Fritbiof-monda* könyvismertetésének bevezetőjében is utalnak (BUDAPESTI KÖZLÖNY 1868. október 10., 3013).

ahhoz, hogy befolyásos jóakarókra és támogatókra leljen, és ekképpen képes legyen egy szélesebb közönséghez is eljutni.

Igazi kultúraközvetítő hatása akkor mutatkozott meg, amikor emléke és munkássága kezdett feledésbe merülni. Radnai szomorúan jegyzi meg, hogy a svédek „nyelvét nem tanuljuk” (FŐVÁROSI LAPOK 1885. december 29., 2165), és ez minden bizonnyal igaz is volt Győry korára – viszont éppen a Győry után következő fordítógeneráció volt az, amelyik már eredetiből fordított, és nem volt szüksége a németre mint közvetítő nyelvre. Ilyen volt Szász Zsombor és Szász Zsomborné, Antal Sándor vagy Mikes Lajos, akik mindannyian a Győry Vilmos által megkezdett munkát folytatták, még ha ennek nem is feltétlenül voltak tudatában. Győry neve tehát valóban halványult már a kultúra emlékezetében, közel két évtizedes működésének azonban igenis jól látható eredménye volt: a skandináv nyelvek és kultúrák iránti érdeklődést felkeltette más írókban és filológusokban, éppen egy olyan korban, amelyben az északi népek irodalma világszerte egyre nagyobb figyelmet követelt magának. Győry Vilmos nem kevesebbet tett, mint hogy gyakorlatilag előkészítette a talajt a skandináv modern áttörés kedvező magyarországi fogadtatása számára, éppen ezért vitathatatlanul helye van az irodalom történetében is. Fontos tehát, hogy a kultúra történetének tanulmányozása közben a kultúra közvetítőinek történetét is megismerjük, és – amennyiben lehetséges – mindent megtegyünk annak érdekében, hogy az osztatlan filológiának, a nyelv és irodalom egységének a művelői, a kultúra mára már szinte feledésbe merült közvetítői megkapják az utókortól a nekik járó elismerést.

Bibliográfia

- ELEK László (1993), *Győry Vilmos*, Orosháza; Budapest, Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya.
- LYSANDER Albert (–t –r) (1881), En förbisedt jubileum, *Sydsvenska Dagbladet Snällposten* 1881. július 2., nr. 149.
- MÁDL Péter – ANNUS Ildikó (2018), *A svéd irodalom magyarországi fogadtatása – a kezdetektől 1900-ig*, Budapest, Argumentum.
- S-D. J. (1882), Bécsi levél, *Fővárosi Lapok* 1882. november 18., 265. szám.
- SZINNYEI József (1896), *Magyar írók élete és munkái. IV. kötet: Gyulai–Hyrtil*, Budapest, Hornyánszky.

Folyóiratok

- Aftonbladet, 1880. szeptember 4., nr. 205.
 Budapesti Hírlap, 5. évf., 1885. április 15., 103. szám
 Budapesti Közlöny, 1868. január 31., 25. szám
 Budapesti Közlöny, 1868. október 10., 233. szám
 Dagens Nyheter, 1885. június 10., nr. 6218.
 Délibáb – Nemzeti Színházi Lap, 2. félév, 1853. október 30., 18. szám
 Fővárosi Lapok, 1868. szeptember 19., 215. szám
 Fővárosi Lapok, 1869. március 20., 65. szám
 Fővárosi Lapok, 1879. október 30., 250. szám
 Fővárosi Lapok, 1880. július 4., 151. szám
 Fővárosi Lapok, 1881. szeptember 29., 221. szám
 Fővárosi Lapok, 1882. november 12., 260. szám
 Fővárosi Lapok, 1884. szeptember 17., 218. szám
 Fővárosi Lapok, 1885. december 29., 322. szám
 Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning, 1880. szeptember 7., nr. 207.
 Göteborgsposten, 1885. június 11., nr. 155.
 Hölgyfutár, 12. évf., 1861. augusztus 1., 92. szám
 Karlskrona Weckoblad, 1885. június 13., nr. 67.
 A Kisfaludy-Társaság Évlapjai, Új Folyam 16. (1880–1881). Irodalmi munkálatok: Győry Vilmos: Virgin Szényijének ismertetése
 Magyarország és a Nagyvilág, 7. évf., 1871. július 9., 28. szám
 Magyarország és a Nagyvilág, 7. évf., 1871. július 16., 29. szám
 Magyarország és a Nagyvilág, 9. évf., 1873. február 16., 7. szám
 Magyarország és a Nagyvilág, 9. évf., 1873. február 23., 8. szám
 Magyarország és a Nagyvilág, 9. évf., 1873. március 2., 9. szám
 Magyarország és a Nagyvilág, 9. évf., 1873. március 9., 10. szám
 Nefelejts, 5. évf., 1863. május 3., 5. szám
 Nerikes Allehanda, 1880. szeptember 8., nr. 107.
 Norrlandsposten, 1880. szeptember 10., nr. 108.
 Nya Dagligt Allehanda, 1880. szeptember 6., nr. 206.
 Nya Dagligt Allehanda, 1881. november 7., nr. 258.
 Nya Dagligt Allehanda, 1885. június 11., nr. 132.
 Nya Wermlandstidningen, 1885. június 13., nr. 68.
 Pesti Napló, 1868. január 9., 5311. szám
 Politikai Ujdonságok, 8. évf., 1862. május 7., 19. szám
 Politikai Ujdonságok, 8. évf., 1862. október 29., 44. szám
 Post- och Inrikes Tidningar, 1871. november 18., nr. 269.
 Sydsvenska Dagbladet Snällposten, 1885. június 10., nr. 262.
 Tidning för Skaraborgs län, 1885. június 17., nr. 69.
 Vasárnapi Ujság, 9. évf., 1862. október 12., 41. szám



DÉRINÉ STARK ZSÓFIA

Karen Blixen különös tér-narratívája

Az 'utak' motívum jelentése az *Útban Pisa felé* című novellában

1. Bevezetés

Az *Útban Pisa felé* című novella Karen Blixen legelső kötetének, a *Hét fantasztikus történet* (BLIXEN 2007) című elbeszélés gyűjteménynek a nyitó műve. Ezzel a történettel kezdte meg szárnyalását a világhír felé. Néhány évvel azután, hogy Blixen 1931-ben kénytelen volt visszatelepülni Kenyából Dániába, a kötet először angol nyelven, *Seven Gothic Tales* címmel 1934-ben az Egyesült Államokban jelent meg, Isak Dinesen álnév alatt. A történet-gyűjtemény egyik napról a másikra világhírűvé tette a szerzőt. A könyv még ugyanannak az évnek szeptemberében Angliában, majd októberében Svédországban is megjelent. Karen Blixen hamarabb lett híres a világon, mint szülőföldjén. Az otthoni kiadáshoz Blixen először fordítót keresett, majd az eredménnyel elégedetlenül végül maga írta meg dán nyelven is a történeteket, így Dániában egy év késéssel, 1935-ben jelent meg, *Syvfantastiske fortællinger* címmel. A fogadtatás vegyes mivoltát talán Tom Kristensen könyvméltatása adja vissza a legjobban: szerinte a könyv teljesen civilizálatlan, sznob, rossz dánssággal megírt – de olyan eleven fantázia süt minden sorából, hogy az egyetlen jelző, amely illik rá, a 'zseniális' (KRISTENSEN 1935).

Az *Útban Pisa felé* című elbeszélés eleget tesz a fantasztikum követelményének, mert az olvasó semmilyen döntésre nem képes az igazságot, a reális események menetét illetően. A fantasztikum bizonyos értelemben a valóság negatív képe; a lehetetlen állítása, a fizikai törvények megszegése. A valóság törvényeinek megszegése nem csak alkalmi jellegű, ezek az áthágások rendszeressé válnak, s a fantasztikum felépíti saját, koherens, új törvények szerint működő világát. Blixennél ez a világ a szereplők bensőjében állandósul, bezáródnak egy irreális univerzumba, melyből azonban a valós világ történései képesek kimozdítani őket, így végül a fantasztikum feloldódik.

Minden történet elmondásának három fő eleme van: a tér, az idő és a mód (vö. ELTE Germanisztika Tanszék, 2008). A tér és az idő olyan fogalmak, melyeket nem közvetlenül tapasztalunk, hanem csakis az észlelés és a jelölési rendszerek által szolgáltatott jelzések által. A narratívák által kialakított tér-idő az egyik alapvető módja annak, ahogyan ezekről a fogalmakról általában gondolkodunk: az elbeszélések kibontakozása létre is hozza a tér és az idő bizonyos szemléletét.

A narratológia a történet, a narráció és a befogadás különböző tér- és időszervezeit különíti el. A novella időszervezetét a Skandinavisztikai Füzetek 11. számában (DÉRINÉ STARK 2017, 91–100) már bemutattam, jelen tanulmányban a tér kerül a kutatás fókuszába.

2. A megismerés útjai

A tér négy kiterjedését, irányát lehet ebben az elbeszélésben vizsgálni. Az intertextuális utalások elvezetnek a Pokolba (LENT), megjelenik az isteni beavatkozás, Zeusz révén és a Paradicsom képével a FENT, különböző valódi utak által a KINT és a lelki rezdülések, az átélt traumák a BENT világába engednek bepillantást.

2.1. Lent

2.1.1. DANTE: ISTENI SZÍNJÁTÉK– POKOL

Az elbeszélés egyik főszereplője, Agnese della Gherardesci – a későbbi angol nyelvű kiadásokban már Gherardesca néven – leszármazottja lehet Ugolino della Gherardesának, aki az *Isteni színjáték*ban szerepel, a Pokol legmélyebb bugyrában. Az örökkévalóságig kell ellensége, Pisa érsekének húsát ennie. Amikor a történelmi személy, Ugolino della Gherardesa 1288-ban elfoglalta a várost a ghibellinektől, az érsek azonnal megadta magát. Ugolino egy toronyba záratta négy társával együtt, és halálra éhezettette. A tornyot ma Éhség-toronynak hívják, és a csillag alakú Lovagok terén áll, mely régen a Hét út tere volt Pisa közepén. Ez tehát a kiindulópontja, a magja a Pisa körüli utaknak, átvitt értelemben az *Útban Pisa felé* című elbeszélésnek is.

Dante művében a pokol legmélyén azok bűnhődnek, akik elárulták hazájukat vagy barátjukat. Ugolino della Gherardesa Pisát árulta el, büntetése pedig éppen annak az ellentété, amelyet ő szabott ki ellenségére: éheztetésért kannibalizmussal kell fizetnie.

Agnese, Ugolinóval ellentétben, nem áruló. Éppen hogy őt árulták el és zárták be saját gondolatai börtönébe, és inkább a bosszúálló szerepe állt hozzá közelebb az elbeszélés során, különösen akkor, mikor azt kérdezte Augustustól a párbaj kapcsán: „ha mindkettőn jól céloznak, és ugyanabban a pillanatban sütik el pisztolyaikat, lehetséges, hogy mindkettőjüket szíven találja a golyó?” (BLIXEN 2007, 40). De valójában Agnese nem kívánta az ellenségei halálát, és képes volt a megbocsátásra, a továbblépésre, ahogy azt már 'Beatriceként' tette, miután közbeavatkozásával meghiúsította a párbajt.

2.1.2. C. W. GLUCK: ALKÉSZTISZ

Egy opera, amelyet Augustus, a történet elbeszélője csak megemlít, hogy Ingolstadtban látott, Gluck *Alkésztisz* című műve, melyet 1769-ben komponált, Euripidész azonos című drámája nyomán. A drámában az istenek úgy rendelik, hogy Admétosz királynak meg kell halnia, de életét kiválthatja egy helyette önkéntesen halálba menő áldozat. A király felesége vállalkozik erre, és el is jön érte a halál. Az özvegy király gyászát messziről jött idegen zavarja meg, akit bőségesen megvendégel a házigazda, anélkül hogy saját bánatával terhelné. A titokzatos vendég Héraklész, aki jutalmul új feleséget vezet Admétosz elé. Mivel a lefátyolozott nő az istenek ajándéka, a király a házába fogadja, és amikor leveti fátylát, kiderül, hogy a halálból visszatért Alkésztisz. A görög mitológiában a halálból visszatérő örök szerelem, a hitvesi hűség és áldozatkészség jelképe. A halálból, a föld alól visszatérő Alkésztisz szintén a horizont lenti szegmensére irányítja figyelmünket.

Agnese magán viseli Alkésztisz királynő jegyeit, amennyiben ő is önként vállalta, hogy barátnője, Rosina helyett néhány órát eltölt éjszaka annak ágyában. Ez az önkéntes döntés okozta élete legsúlyosabb tragédiáját, hiszen tévedéshez vezetett: Rosinát helyett az ő szüzességét vették el. Számára ez olyan élmény lett, mint a halál, élőhalottként járt az azóta eltelt időben. Lent érezte magát a poklok legmélyebb bugyraiban.

2.2. Fent

2.2.1. DANTE: ISTENI SZÍNJÁTÉK – PURGATÓRIUM ÉS PARADICSOM HATÁRÁN

A meghíusult párbajt követően Nino, aki egy évvel korábban tévedésből megérszakolta Agnését, most arra kérte a lányt, hogy ne menjen el, amíg végig nem hallgatja, mire Agnese azt válaszolta, hogy elképzelni sem tudja, mit akarhat neki a férfi mondani. Kis női erőfitogtatás volt ez a részéről, jelezte, hogy ő ura a helyzetnek, a férfi előtt jár, ahogy tulajdonképpen Beatrice is Dantéhoz képest. Nino nem talált saját szavakat, ezért Dante *Isteni színjátékából* idéz:

„És szellemem, mely hosszú türelemben
szerelmének oly rég nem érzé karmát,
s oly rég nem látta őt remegve szemben,
sejtvén már titkos ereje sugalmát,
előbb, mint megismerte volna szemmel,
a régi vágyak érzé nagy hatalmát” (DANTE, 30:28–34).

Ez az a jelenet az *Isteni színjátékban*, amikor Dante, elérve a Purgatórium tetejét, megpillantja fiatalkori szerelmét, Beatricét, aki a Paradicsomból jön meglátogatni őt. Gyönyörű Babits Mihály fordítása, de sajnos túl szép a dánhoz képest, ezért most inkább azzal a szöveggel foglalkozom a pontosabb érthetőség kedvéért. Dánul az utolsó sor így hangzik: „denfordumsKærlighed, urørtafTiden” ami magyarul körülbelül annyit tesz ’ősi szerelem, nem hagyott rajta nyomot az idő’. Az *Isteni színjáték* szerzője elvárja, hogy az olvasója tudja, hogy Dante régen szerelmes volt Beatricébe, és hogy nem olyan régen viszont megcsalta vagy elárulta őt. Az ősi szerelem arra utal, hogy mindössze kilencéves volt, amikor első látásra beleszeretett a vele egykorú lányba, majd tizennyolc évesen újra fellángolt a gyerekkori szerelem, így amikor az emberélet útjának felén, azaz körülbelül ötvenévesen újra találkozik addigra már rég halott első szerelmével, jogosan nevezi azt ősi szerelemnek, melyen nem hagyott nyomot az idő. Érdeemes megjegyezni, hogy Dante erről a szerelemről a *Vita Nuova*, magyarul *Az új élet* című művében írt, nem az *Isteni színjátékban*. Ez azért fontos, mert Nino múltjáról is csak két, az elbeszélés során korábban olvasható történetből lehet információkhoz jutni, és inkább csak következtetésekkel, mint a narrátor szavaiból. Így azonban tudhatjuk, hogy egy évvel azelőtt Nino egy ágyban volt Agnesével, és hogy korábban, a lány elsőáldozásán is találkoztak már.

Dante és Beatrice története így hozható párhuzamba Nino és Agnese történetével:

- Beatrice és Dante kilencéves korukban találkoztak, Dante akkor beleszeretett a lányba, ahogy Agnese és Nino is találkoztak a templomban a lány elsőáldozásakor, körülbelül öt évvel korábban, és egymásba szerettek.
- Dante tizennyolc éves korában újra találkozott Beatricével, a szerelem újra fellángolt, de Dante szerette volna ezt a szerelmet tisztán megőrizni, ezért inkább más nőkkel kezdett viszonyba. Nino szerelme egy évvel ezelőtt fellángolt Agnese iránt, de anélkül, hogy felismerte volna.
- Dante találkozott Beatricével a Purgatóriumban, és mélyen megérintette saját fiatalkori árulása. Nino is felismerte Agnesét, rájött, hogy ő ugyanaz a lány, aki a templomban megtetszett neki, és akit Rosina ágyában magává tett, és mélyen megrázta ez a felismerés.

2.2.2. DANAÉ TÖRTÉNETE

Danaé neve csak egyszer fordul elő az elbeszélésben, a történet egésze szempontjából egy teljesen érdektelen társalgás során. Amikor Potenzi gróf, aki felbérelte Ninót felesége, Rosina szüzességének elvételére, Ninóval együtt belép a fogdóba az elbeszélés jelenében, a gaztett elkövetése után egy évvel, ez az első pár szó, amit Potenzi a fiatalemberhez idéz: „– Ó, drága Ninóm, milyen csodálatos találko-

zás, micsoda boldogság, hogy újra együtt lehetünk! De időközben is hallottam ám rólad, szemmel tartottalak, tudom, hogy vásároltál egy *Danaét* Correggiótól, és tizenhat tarka pejt Cascinitől az új fogatod elé” (BLIXEN 2007, 29).

Danaé a görög mitológiában az argoszi Akrisziosz király és Eurüdiké leánya. Akrisziosznak Delphoiban megjósolták, hogy Danaé gyermeke fogja őt megölni, ezért leányát egy toronyba záratta, hogy ne juthasson hozzá be semmilyen férfi. A lány azonban megtetszett Zeusznak, aki a tető résein keresztül, aranyeső képében megtermékenyítette. Fiuk született, Perszeusz, aki aztán felnövekedvén sok egyéb tette mellett véletlenül egy diszkosszal agyonütötte Akriszioszt, csak hogy beteljesüljön a jóslat. A görög mítoszból az a mozzanat fontos, hogy hogyan lett egy toronyszobába zárt, férfival nem találkozó lány várandós. Danaé történetének mitológiai értelmezése szerint a réseken bezúduló arany a napsugár, és a különös nász a napisten és a holdistennő egyesülését jelenti, más vélemény szerint általánosságban az eső megtermékenyítő hatását (ARCANUM, Danae). Ha termékenységről beszélünk, akkor Dionüszosz, azaz Potenziáni herceg lenne a történetben Zeusz, és Rosina, a felesége Danaé. Potenziáni a maga testi valójában azonban képtelen felesége megtermékenyítésére, mert impotens. És mivel az elbeszélés modern időben játszódik, máshonnan kell megközelíteni az utalás értelmét. Ma úgy lehetne interpretálni Danaé történetét, hogy az arany minden zárat megnyit, és hozzáférkőzik a legjobban őrzött női erényhez is akár. A pisai fogadóban lezajló beszélgetés időpontjában a képet vásárló Ninó az, aki Zeuszként érezheti magát, hiszen ő is elvette egy szobában őrzött lány szüzességét. Bőségesen megfizették érte, tehát a pénz nyitotta meg számára ezt a lehetőséget. Potenziáni aranyesője ő, a két férfi együtt vitte véghez ezt a becselenséget. Zeusz/Potenziáni az értelmi szerző, és Zeusz aranyesője/Ninó a végrehajtó. Hogy a tervbe hiba csúszott, az nem rajtuk múltott. Különös csavar, hogy a barátnője helyett az ágyban tartózkodó és a szexuális aktust átélő Agnese nem lett terhes, míg barátnője, Rosina, a Potenziáni hercegtől való elválása és szerelmével, Marióval kötött házassága után igen. Ő tehát az igazi Danaé, aki valódi szerelemből kötött frigyében megfog.

A toronyszobába zárt Danaé, a Paradicsomból Dante elé siető Beatrice az elbeszélés olvasójának tekintetét felemeli a földről, és az ég felé, felfelé fordítja, megmutatván a horizont felső szélét is az alsó, lenti világ mellett.

2.3. Kint

2.3.1. J. W. GOETHE: FAUST

Az Útban Pisa felé novella címe dánul szó szerint inkább Pisa körüli utak, vagy utak Pisa körül. Augustus von Schimmelmann gróf szemszögéből ismerhetjük meg az egész történetet, kivéve a jelenetet Nino és Agnese között, a párbaj után, a

fogadó teraszán. Augustus egy dán gróf, aki megfáradva a boldog házasság színlelésében Itáliába utazott, hogy otthonától távol újra megtalálja önmagát. Egy idős nagynénje mesélt neki sokat egy Pisa környéki kastélyról, melyben örök barátságot kötött egy itáliai hölgygel, és a kastély azóta mindennek, ami valaha szép és jó volt az életében, szimbóluma lett. Egy kis üvegcsére ráfestették a kastélyt, és egy feliratot is: örök barátság. Augustus arról ábrándozott, hátha véletlenül ő is rátalál erre a kastélyra, egyben saját boldogságára. Pisa környékén járt már, amikor megszállt abban a fogadóban, ahol Potenziani, Nino és Agnese is, valamint Rosina nevelőnagyanja, Carlotta. A történet legelején Augustus éppen levelet írt egy német barátjának.

„Ahogy (Augustus) sorait újraolvasta, az az aggálya támadt, hogy az életről tett bánatos megjegyzései elszomorítják majd hűséges barátját, elővette hát tollát, és utóiratként a neve alá még hozzáfűzött két sort Goethe Faustjából, mely barátja kedvenc idézete volt, és Ingolstadtban egykor gyakran zárta le ezzel vitáikat:

»Az igaz ember bárhog is hibázik,
nagyon jól tudja, mely az igaz út« (GOETHE 328–329; BLIXEN 2007, 54).

Ez az egyetlen nyílt idézet a műben. Mielőtt rátérnénk az elemzésére, arra, hogy mi a mélyebb jelentése konkrétan ebben az elbeszélésben, érdemes észrevennünk, hogy van egy rejtett utalás is mellette, még hozzá Ingolstadt. Ez egy kis délnémet egyetemi város, és itt játszódik Mary Shelley regénye, a *Frankenstein, vagy a modern Prométheusz*. Az a történet 1818-ban veszi kezdetét, pont akkor, amikor ennek az elbeszélésnek a narrátora, Augustus is ott tanult. Frankenstein szörnyű teremtménye a fantasztikus irodalom egyik kulcsfigurája, a rá való utalással Blixen talán az elbeszélés fantasztikus jellegét is alá akarta támasztani. A további párhuzamok – a magányos torz lény, a helyét nem találó természettudós, a végén a gyilkosságok miatt saját halálát kívánó szerencsétlen, aki mindent tönkretett, ami szép és kedves volt körülötte – felfejtése jelen elemzés kereteit túlfeszítenék, ezért inkább a Goethe-idézethez térjünk vissza.

Augustus azt a két kérdést tette fel, amely minden Blixen elbeszélésben visszatérő motívum: mi az élet értelme?, ki vagyok én? Nem szeretnénk felülbírálni Jékely Zoltán fordítását, de az elemzés szempontjából fontos, hogy szó szerint értjük, amit Goethe írt. Az eredeti német szöveg így hangzik:

DerguteMensch, in seinemdunkleDrange, / istsichdesrechtenWegeswohlbewusst.

A 'dunkleDrange' a sötét vágyakat, ösztönöket jelenti. Tehát a jó ember, még ha kínozzák is sötét vágyai, mindig tudja, mi a helyes út. Az ellentét a vak vágyak és a helyes útismeret között teszik lehetővé, hogy megértsük, a szereplők mikor

követtek el hibát, azaz *hamartiát*, saját sötét vágyaikat követve. Az idő előrehaladtával a cselekmény egyre jobban közelít a felismerés pillanata felé. Arisztotelész drámáiban az jellemzi az egyes szereplőket a legjobban, ahogyan a felismerés, az *anagnorizis* pillanatára reagálnak, ez a válaszreakció mutatja meg igazán, kik ők valójában. Augustus ebből a szempontból az egyik leggyengébb karakter, szinte teljesen kívül maradt az eseményeken, melyeknek részese. „Augustus felettébb zavarba jött a gondolatra, hogy egy ifjú hölgyet fiúnak vélt; de mindjárt azt is gondolta, nincs miért bocsánatot kérnie, hiszen nem vétkes benne” (BLIXEN 2007, 26). Ez a kis részlet, amikor Agnese felfedi magát előtte, azt mutatja meg, hogyan reagál Augustus egy váratlan eseményre az életében: 'én nem tehetek róla'. Figyelmén kívül hagyta azt is, hogy amikor Potenziani véletlenül elsült pisztolyából a golyó majdnem eltalálta, akkor felesége képe kúszott a gondolatába. Nem tett akkor sem semmit, amikor kiderült, hogy a nagynénje legjobb barátnője, Carlotta, az idős grófnő, Rosina pótnagyanyja. Ő az a szereplő, aki nemhogy nem formálja az eseményeket maga körül, hanem egyenesen lemarad a saját életéről. A többiek is mind elkövettek valamilyen hibát, de felismerték, és amikor kellett és lehetőségük nyílt rá, megpróbálták megoldani, jóvátenni, helyrehozni.

A 'helyes út' kifejezés is többféleképpen mutat túl önmagán. Szimbolizálhatja a szeretet, a testi szerelem, az erotikus vágyak helyes kifejeződését. A történetben több szereplőnek is problémája volt a nemiségével, a szexuális irányultságával, a szex megélésével, illetve éppen hogy meg nem élésével. Különböző utakon jutottak el a felismerésig, az anagnorizisig is: Agnese képes volt maga összerakni a történet elején széthullott mozaikdarabkákat, Nino minimális segítséggel, Potenziani és az öreg grófnő, Carlotta sok segítséggel, és Augustus minden segítség dacára sem volt képes rá.

Az összes szereplő úton volt, mert „az igaz utat nem lelé”, csak hogy visszautaljunk Dantéra ismét. De a véletlenek és a saját döntéseik alapján ez a kis fogadó lett az a hely, ahol az utak összeérnek, találkoznak, és a szereplők így lehetőséget kaptak arra, hogy jó irányba, a helyes úton menjenek tovább.

A kint, a valódi életet, a fizikai valóság útjait szimbolizálja, melyeken mindannyian – élők, és a történetek szereplői egyaránt – járunk. Ez az a perspektíva, amely mindenki számára a legegyszerűsebb, de aki képtelen lejjebb vagy feljebb emelni a tekintetét, más dimenziókban és síkokon magyarázatokat keresni, az olyan korlátolt lesz mint Augustus, aki kívül reked a saját életén is.

2.3.2. AZ ITÁLIAI PISA VÁROS

A Pisa körüli valóságos utak központja a régi főtér. Ahogy már említettük, Agnese della Gherardesci leszármazottja lehet Ugolino della Gherardescának. A tornyot, amelybe az érseket záratta négy társával együtt a város elfoglalásakor, Éh-

ség-toronyrak hívják, és a csillag alakú Lovagok terén áll, mely régen a Hét út tere volt Pisa közepén. Ez tehát a kiindulópontja, a magja a Pisa körüli utaknak. Ezek az utak kanyarognak, elágaznak, teljesen átláthatatlanok szemmagasságból. Kitisztulni csak madártávlatból, föntről nézve tud a kép. A sok innen-onnan érkező ember ezen a téren fut össze, sorsuk itt keresztezi egymást mind a mai napig.

Érdekes, hogy számos szakirodalmat, elemzést végigolvasva egyszer sem találkozni a legszembeötlőbb szimbólummal, magával a pisai ferde toronnyal. Pedig ebben a művészeti alkotásban, mely már régen több, mint egy épület, benne sűrűsödik az egész novella eszenciája: a férfiúi potenciál. Ez a világon az egyetlen torony, amely nem szálegyenesen tör az ég felé, hanem tökéletlen – de tökéletlenségében is tökéletes. Mert építői, felismerve a jeleket, nem a visszabontásán és nem a kiegyenesítésén fáradoztak, hanem az adott helyzetből hozták ki a maximumot. Igazodtak a sorshoz, nem szálltak perbe vele, hanem tökélyre fejlesztették a megbillenésből adódó lehetőséget. Az elbeszélés szétosztal egy téves mítoszt: a férfi nem egyenlő sem a potenciájával, sem az impotenciájával, és a nő sem egyenlő a termékenységével vagy terméketlenségével. A férfi és a nő is azzal egyenlő, amit tesz, vagy amit nem tesz meg, és azzal, ahogy embertársai felé fordul.

2.4. Bent

2.4.1. NINO ÉS AGNESE BELSŐ, LELKI VILÁGA

A két fiatal, akik átérték a bűnt, azóta ennek a cselekedetnek a hatása alatt voltak, mindkettejük élete beszűkült ennek az éjszakának az emlékébe. Agnese így fogalmazta ezt meg miután kiderült minden félreértés: „Hiszen most már szabad vagyok! Mehetek, ahová akarok, és gondolhatok a holnapra is. És azt hiszem, szép lesz a holnap. (...) Nem vagyok immár egyetlen órába bezárva, még csak gondolnom sem kell rá többé!” (BLIXEN 2007, 57). Agnese tehát magányra ítéltetett, zárkózottá vált, és most felszabadul, kezébe veszi a sorsát.

Hogyan tudta Nino egyszerre szeretni és elárulni Agnesét Rosina ágyában? Nino, Agneséhez hasonlóan, egy éve nem tudta kivenni a fejéből annak az éjszakának az emlékét, még úgy sem, hogy részben megértette már, mi történt ott, hiszen ezt mondta a párbaj után, a teraszon folytatott beszélgetésükben:

„– Otthagytalak. (...) el akartam menni, de amikor az ajtóhoz értem, visszafordultam. Felültem az ágyban. Arcod árnyékban volt, de a hátad és vállad ragyogott a lámpa fényében. (...) s te olyan voltál, mint Daphné az egyik képemen, amikor elfordul és babérfává változik. Én csak álltam ott a sötétben. Az óra egyet ütött. Egy teljes évig nem tudtam másra gondolni, mint arra az egyetlen pillanatra” (BLIXEN 2007, 54).

Ezen vallomás után kis csend telepedett rájuk, majd Nino újra Dante bűnbánó szavait idézte, amikor ezt mondta:

„...s olyan önvádnak szorított gyűrűje,
 hogy csak az tudja, aki oka volt,
 hogy mivé lettem, elalélva tőle” (DANTE, 31:88–90).

Dante összeesett mikor felfogta teljes súlyát saját ostoba döntésének, hogy annak idején elhagyta Beatricét, majd ezután kért bocsánatot a lánytól. Nino is, mint Dante, „úgy állt ott, mintha bármelyik pillanatban holtan rogyhatna a földre” (BLIXEN 2007, 54). Nino tehát megféleltethető Danténak, aki egyszerre szerette és árulta el Beatricét.

Nino azt feladatot kapta Potenziánitól, hogy a felesége, akit Nino nem ismert, vesztse el a szüzességét. Éjfél után nem sokkal belopózott a megadott ajtón, és az ágyhoz ment. Megtette, amire felbérelték, de a nő végig a hasán feküdt, neki háttal, így nem látta az arcát. Amikor ezt elmondta Agnesének, megjelenik az elbeszélésben egy fontos momentum: azt mondta, hogy felültél az ágyban, és hogy az *arcod* árnyékban volt. Tegezésre vált. Ez a tegezés nem a mostani Agnesének és nem az ágyban Rosina helyett fekvő nőnek, hanem annak a kislánynak szolt, akit öt évvel azelőtt, a templomban megismert. Nino tehát abban a pillanatban, amikor kifelé tartott, felismerte, hogy azt a szerelmét tette ezzel a tetteivel tönkre, amelyet – Dantéhoz hasonlóan – tisztán akart megőrizni. Azzal, hogy Dantéval azonosította önmagát, a bocsánatkérését és a tett visszafordíthatatlanságát is jelezte Agnesének. A lány természetesen Beatrice szavaival válaszolt: „Hulljon le a szégyen rólad immár” (DANTE, 33:31). A megbocsátás szavai után azonban egy kicsit tovább folytatta a Dante idézetet még Ninónak, mielőtt távoztak volna:

„...a szekér, mit a kígyó eltört,
 volt s nincs; de Istent nem békíti többé
 a béke-leves, mit a bűnös elkölt” (DANTE 33:31).

Agnese szüzességét és vágyait összetörték a bűnösök – Potenziáni és Nino –, de ami történt megtörtént, már visszatért az életkedve, és újra voltak vágyai is. A világirodalmi elemzésekben vita van arról, hogy vajon Beatrice megbocsátott-e Danténak. Ebből az idézetből is az derül ki, ami Agnese és Nino esetéből is, hogy a maga részéről megbocsátott, túllépett már az eseményeken, de az (isteni) igazságszolgáltatás és a lelkiismeret-furdalás alól nem tudta Ninót felmenteni. Ninónak magának kellett a saját sorsával megbékélnie, feldolgoznia, hogy vétkezett az ellen, akit szeretett.

3. Összegzés és záró gondolatok

Karen Blixen húsz évig élt Afrikában, Kenyában a saját birtokán, ahol az ott élők nagy része iszlám vallású volt. Kapcsolatba került a Korán szövegeivel, és el is mélyedt tanításukban. Ez is segítette annak a rá olyannyira jellemző látásmódnak a kialakulását, hogy semmi sem az, aminek elsőre látszik. Például ekkor szembesült azzal, hogy egy addigi neveltetéséből ismert bibliai jelenetet egy helybéli fiatal lány kicsit másképp mondott el, és így rögtön más megvilágításba került a történet. Hasonló érzés lehetett számára, amikor először repült szerelmével, Denys Finch-Hattonnal Afrika fölött. „De nem is a látvány, hanem maga a tett tölt el boldogsággal, a repülő öröme és elragadtatása a repülés maga. (...) A levegőben a három dimenzió tökéletes szabadságába érsz; a száműzetés és az álmodozás hosszú korszakai után a honvágytól beteg szív a tér karjaiba veti magát. (...) Ahányszor csak felszálltam egy repülőgépen, s lenézve ráébredtem, hogy megszabadultam a földtől, az volt az érzésem, hogy valami nagy, új felfedezést tettem. »Értem – gondoltam ilyenkor. – Tehát erről volt szó. Most már mindent értek«” (BLIXEN 1987, 232).

Az újfajta látásmód, a felülemelkedés képletesen és valóságosan is jelen volt az életében. Az élmények történetekké váltak benne, amely történetekben az utalások, allúziók akkor nyerik el helyüket, ha képesek vagyunk kellő távolságból, fentről, tág horizonton értelmezni őket, nem csak az evidenciák vagy kizárólag az európai kultúrkör határain belül.

Kevés olyan író van a világirodalomban, aki festészeti akadémiát végzett volna. Olyan meg talán csak egy, aki aztán az irodalmi Nobel-díj várományosa is volt: Karen Blixen. Egész életművét végigkíséri az erős vizualitás, sokszor a tájleírásai is festményszerűek. Debütáló kötetének első novellájában mintha mindent meg akart volna mutatni addigi életéből: az elbeszélés bővelkedik a szépirodalmi és a képzőművészeti utalásokban. Ezekből láthattunk most is néhányat.

Blixen életfilozófiája az *utak* metaforában foglalható össze. Sem a goethei 'helyes út', sem a Dante-féle 'igaz út' nem fejezi ki azt, amit Blixen a többes számú alakokkal rajzol elénk. A végcél, Pisa nem a legérdekesebb helyszín az elbeszélésben vagy az életben, de az oda vezető utak annál inkább. Pisa csak az a hely, ahol a történet időkeretében a cselekmény játszódik: itt van a szereplők sorsának alapköve elhelyezve, itt töltött együtt egy órát egy sötét éjszakán Nino és Agnese. Pisában történt meg az az esemény, amelyhez való viszonyulásuk a szereplőknek lehetőséget adott a megismerésre és az élethez való viszonyulásra. Amikor Agnese felismerésre jutott, azonnal Pisába akart repülni a lovaival, de „az utat belepte a por”, ahogy olvasható (BLIXEN 2007, 57). A szerencsés végkimenetel végére is odakerült azért egy kis 'de'.

A tér mind a négy irányának megjelenítése a földi valóságot összeköti a természetfeletttel és a tudatalattival, egyetlen egységben mutatva meg az összes

dimenziót. A tér kitágul, mert megjelenik a Pokol és a Paradicsom is. Közben valós helyeken járunk: Pisában és egy környékbeli fogadóban, egy kastélyban, és az elbeszélő emlékei által Ingolstadtban vagy épp Dániában. Különös találkozások, véletlen egybeesések a pisai főtérre befutó utak mintájára szerveződnek az elbeszélés során. És végül, megjelenik előttünk a szereplők belső élete, lelki gyötrelmeik, gondolataik csavaros útja, menete. A kitágult világ, mely a valóságot és a természetfelettit is magában foglalja, be tud szűkülni egyetlen óra élményeibe, egy sötét szoba ágyában, mely a szereplők tudatában, lelkében foglal helyet, teret.

Ami ennyire nélkülözi a valós térhez ragaszkodást, az végtelen térben helyezkedik el, általános. Így a néhány, konkrét itáliai helyszínnel rendelkező történet kiszakad a saját teréből, általánosan szemlélhetővé válik, és egy magasabb értelmezési szintre lép. Ez a szint a mesék, mítoszok örök érvényű, ősi világa, amelyek olyan tudást osztanak meg az olvasóval, hallgatóval, amely nem feltétlenül a tudatos, sokkal inkább tudat alatti énünket érinti meg. Karen Blixen műveiben az idősíkok váltakozása és a tér végtelensége rendkívül fontos eszközök a mitikus jelleg megteremtéséhez, amely egyfajta mítoszátértelmezésnek jelentik az alapját. Az elbeszélői mód, a narratíva, az intertextuális, strukturalista és hermeneutikai elemzés kombinációja adja meg az átfogó képet Blixen írói zsenialitásáról.

Bibliográfia

- BLIXEN, Karen (2007), *Hét fantasztikus történet*, ford. KERTÉSZ Judit, Budapest, Polar Kiadó.
- BLIXEN, Karen (1987), *Volt egy farmom Afrikában*, ford. GY. HORVÁTH László, Budapest, Árkádia.
- DANTE, Alighieri (2016), *Isteni színjáték*, ford. BABITS Mihály, Budapest, Magvető.
- DÉRINÉ STARK Zsófia (2017), *Az idősíkok jelentősége Karen Blixen Útban Pisa felé című novellájában*, Skandinavisztikai Füzetek 11, 91–100.
- CORREGGIO: *Danae*, Galleria Borghese, Róma.



DANAÉ: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-ki-kicsoda-az-antik-mitoszokban-F869D/d-F8835/danae-F883B/>, letöltve 2019. január 25.

ELTE Germanisztika Tanszék (2008), *Az irodalomtudomány alapjai* germanistik.elte.hu/irodbev/2008/Az%20irodalomtudomany%20alapjai_2008-6.pdf, letöltve: 2008. június 10.

GOETHE, Johann Wolfgang (1964), *Faust*, ford. JÉKELY Zoltán, Budapest, Európa.

KRISTENSEN, Tom (1935), *Om Karen Blixens Syv fantastiske fortællinger*, København, Politiken.

SHELLEY, Mary (1990), *Frankenstein, vagy a modern Prométheusz*, ford. GÖNCZ Árpád, Budapest, Glória Kiadó.

CSÚR GÁBOR ATTILA

Szerb Antal és Skandinávia

Irodalmi élmények, források, képzetek és hatások

A fjordokról hozott fotók,
Ó Lofotok, ó, lofotok.

(SZERB 2017, 211)

1. A par excellence könyvember – bevezető

A cím megtévesztő lehet. Szerb Antal ugyanis sohasem járt Skandináviában, és svédekkel is csupán franciaországi könyvtárlátogatásai során találkozott. Viszont Szerb, ahogy Havasréti József állítja, „par excellence könyvember volt” (2019, 14), és olvasatai sok esetben a skandináv klasszikusok mély ismeretéről tanúskodnak. A tanulmányban ezért elsőként azt szeretném bemutatni, hogy a szerző milyen személyes irodalmi élményeken keresztül próbálta megérteni az észak-európai kultúrát. Ezután rávilágítok arra, hogyan érvényesülnek primer és szekunder forrásművek Szerb Antal skandináv irodalommal foglalkozó írásaiban. A következő, egyben legterjedelmesebb fejezet azzal foglalkozik, hogy milyen képet közvetít a szerző a 19. század második felének és a 20. század első évtizedeinek dán, norvég és svéd irodalmáról és a térségről általában. Utóbbi kettő szakasz esetében elsősorban *A világirodalom történetére* fogok hivatkozni. Végül pedig megkísérlem vázlatosan körüljárni, hogy a két világháború között kibontakozó szellemtörténeti iskola egyik legfontosabb és hatástörténetileg talán legjelentősebb irodalomtörténeti összefoglalója miként befolyásolta és befolyásolja a romantika, a realizmus, az úgynevezett modern áttörés¹ vagy a naturalizmus dán, svéd és norvég képviselőinek magyarországi fogadtatását. Írásom tehát egyrészt filológiai-irodalomelméleti jellegű, másrészt pedig kiterjed az irodalmi nyilvánosság különféle felületeinek kritikai vizsgálatára.

¹ Az elnevezés a dán irodalmár Georg Brandes (1842–1927) azonos című összefoglaló munkájára vezethető vissza (Georg Brandes, *Det moderne gennembruds mænd*, 1883). A témaadó írásban Brandes megnevezi azt a néhány fontos szerzőt, akik véleménye szerint megújították az észak-európai irodalmakat: ezek között volt Jens Peter Jacobsen, Holger Drachmann, Erik Skram, Edvard Brandes, Sophus Schandorph, Henrik Ibsen és Bjørnstjerne Bjørnson. A listát a skandináv irodalomtörténet-írás gyakran igen tágan kezeli.

Először azonban szükségesnek érzem, hogy megokoljam a témaválasztást. A címet olvasva ugyanis számos jogos kritikai észrevételt megfogalmazhatunk. *A világirodalom történetén* túl összekapcsolható Szerb Antal és Skandinávia? Miért szükséges az életművet, közelebbről pedig egy monográfia skandináv tárgyú fejezeteit kritikus szemmel újraolvasni, befolyásolták-e egyáltalán egy 20. századi magyar író erősen szubjektív irodalomtörténeti eszmefuttatásai az itthoni irodalmi köztudatot? És végül: vajon fontos-e egyáltalán ennyire specifikus kérdéssel foglalkozni?

Azt beláthatjuk, hogy bár kevés ponton, de Szerb Antal életműve és a skandináv irodalmak életrajzi, filológiai és poétikai szempontból is összeköthetőek. Már többen rámutattak Kierkegaard vagy Strindberg hatására, de rajtuk kívül más északiak lenyomatát még nem tárgyalta a Szerb-szakirodalom. Arra is könnyen választ kaphatunk, hogy miért érdemes felülvizsgálni a szerző gondolatait Jens Peter Jacobsenről vagy Henrik Ibsenről. Szerb sorai ugyanis olykor kapkodásról, időhiányról és felületességről tanúskodnak. Mindezeket látva meglepő, hogy a magyarországi világirodalmi műveltség egy szeletét milyen sokáig meghatározták *A világirodalom történetének* skandináv tárgyú fejezetei.

Szerb Skandinávia-képe éppen ezért szorul felülvizsgálatra. Jóllehet az észak-európai irodalom 20. századi recepciója hazánkban szorosán összefügg az ő olvasataival, közvetlen befolyására kevesen utalnak. Talán azért, mert nem az ő személye vagy nézőpontja volt a lényeges, hanem sokkal inkább az, hogy egy adott irodalomszemlélet talán legtipikusabb és legtöbbit idézett magyarországi képviselője volt. Annak ellenére, hogy egyes szakavatottabb irodalomtörténészek már évtizedekkel előtte pontosabban és részletesebben meghatározták az északi irodalom különböző korszakainak sajátosságait, Szerb Antal sokkal erősebb hatást gyakorolt a későbbi irodalomtörténetekre és irodalomtankönyvekre kortársainál és elődeinél, már ami a skandináv irodalmat illeti. Amikor északi „atmoszféráról” olvasunk egy-egy regény hátlapján, a háttérben minduntalan felsejlik a szerző arcképe. Szerb a szellemtörténeti szűrőn át nem csupán bemutatta, de kiegészítette és sajátos képiességgel és fogalomkörrel ruházta fel az észak-európai irodalmakat.

Az utolsó kritikai megjegyzéssel szemben ellenérvként felhozható, hogy nem számít ritkaságnak az, hogy ennyire különleges legyen egy tanulmány témája. Írással rokonítható Bence Erika *Szerb Antal Magyar irodalomtörténetének XIX. századképe* című munkája, Keller Tamás *A racionalizációs gondolat a társadalomtudományokban és az irodalomban* vagy Laczkó András *Szerb Antal történetiszemlélete A királyné nyakláncában* című tanulmánya. Részletekbe menően foglalkozni Szerb Antal és a 19. és a 20. század eleji skandináv irodalmak kapcsolatával tehát az eddigi szakirodalmi termelés felől nézve sem indokolatlan.

2. Fontosabb életrajzi és filológiai vonatkozások

Hogy Szerb szívesen ellátogatott volna Észak-Európába, egy 1924. január 4-i, Schultz Dórának címzett levelével igazolható: „[a] legutóbbi napokban agyöngyötör engem a vándorlási kedv, nagy terveket szőttem, hogy juthatnék ki Londonba vagy Skandináviába” (SZERB 2001, 19).² Persze az ötlet nem valósult meg sem akkor, sem később (valószínűleg nem volt túl komoly), ahogy a skandináv nyelvek iránti vonzódása is csak romantikus elvágyódás maradt. Erről a következő pár sor tanúskodik: „A svéd nyelv is hangzatosabb a többi germán nyelvénél, az egyetlen, amely nem vesztette el a szók végéről a telt o-kat és a-kat, az egyetlen, amely hangalakjánál fogva is zengő, költői nyelv. A Frithiof-monda akkor is szép, ha svédül hallgatjuk és egy betűt sem értünk belőle” (SZERB 1941, III, 99). Azzal kapcsolatban, hogy hol hallotta Szerb Tegnér elbeszélő költeményét svédül, csak találgatni tudunk, azonban egy dolog biztos: Szerb Antal dánul, norvégül, izlandiul vagy svédül nem értett (vagy csak annyit, amennyit a német segítségével ki tudott következtetni), és a fentiekhez hasonló, benyomásszerű megállapításokból ítélve a nyelvek valódi milyenségéről sem rendelkezett mélyebb ismeretekkel.

Szerb Antal leginkább irodalomtörténésznek, szépírónak és filológusnak, valamint „foglalkozásszerű olvasónak” (SZERB 1941, I, 1) tartotta magát, és kevesen vonják kétségbe irodalmári minőségét. Azonban több kortársa³ és az utókor is rámutatott, hogy tudományos munkássága a legtöbбекnek a szépirodalom felől értelmezhető, hiszen csapongó, esszéisztikus, olykor homályos stílusa, a művészet-történetek és a „történelem műveltséganyagára támaszkodó”⁴ erősen szubjektív megközelítése sokak szerint nem felelt meg saját kora szigorú értelemben vett tudományos elvárásainak. Erről tanúskodnak a korabeli bírálatok, amelyek *A világ-irodalom történetét* „regénynek” (VAJDA 1942, 152) nevezik, és hiányolják a „tudományos pontosságot” (HORVÁTH 1942, 812). Módszere „tudomány a tudomány és művészet határán”, ahogy Poszler György (2002, 23) is megjegyezte Szerb *Könyvek és ifjúság elégiája* (kötetben: SZERB 2002d, 155–169) című 1938-ban megjelent önreflektív esszéje kapcsán.⁵ A „regényesség” (vagyis a szubjektivitás, az esszéisz-

² Ebben a pontban érdemes volna foglalkozni az ellenoldali kölcsönhatásokkal, vagyis Szerb Antal műveinek skandináviai fogadtatásával. Mivel a szerzőnek csak az utóbbi években jelent meg néhány műve svédül (lásd SZERB 2010, SZERB 2015 és SZERB 2016), nem érdemes a kérdést itt taglalni, annak ellenére, hogy az Utas és holdvilág javarészt pozitív kritikusai lelkesedést váltott ki.

³ Lásd például Gyergyai Albert véleményét: idézi HAVASRÉTI 2019, 106.

⁴ Ennek kifejtését lásd GINTLI 2011, 742.

⁵ Bár Poszler igyekszik hangsúlyozni, hogy kijelentését Szerb korai, szellemtörténeti korszakára értette (amely a Magyar irodalomtörténettel véget ért 1934-ben), A világirodalom története módszertani alapjai között ott találjuk az eszme- és stílustörténetet (SZERB 1941, I, V), amelyet Szerb a Magyar irodalomtörténet bevezetőjében együttesen szellemtörténetnek nevez (SZERB 1935, 11).

tikus írásmód és a szabad asszociációk) hullámszó mértékkel gyakorlatilag Szerb minden írására jellemző. Műcímek, szerzők és áramlatok a szellemtörténeti megközelítés és a spengleri kultúrmorfológia jegyében az ezeréves távolság ellenére is összekapcsolhatóak, legtöbbször konkrét érvrendszer vagy filológiai indoklás nélkül. Éppen emiatt Szerb Antal majdnem minden tanulmányában, novellájában vagy regényében fellelhető egy-egy dán, norvég vagy svéd szerző neve, amely gesztus mögött személyes kötődést feltételezhetünk.

Henrik Ibsen, pontosabban a szimbolista Ibsen, aki Szerb olvasatában egybeforrt a Skandináviáról alkotott képzetel, a teljes életművet meghatározza. A norvég drámaíró iránti kötődését olvashatjuk ki a piarista gimnáziumban tizenhét évesen írt önképzőkori dolgozatából (*Ibsen Henrik drámai stílusáról*)⁶, és két későbbi, a Napkeletben (1928)⁷ és a Kóshalmi Béla által közreadott *Az Új Könyvek Könyve* (1937) című antológiában közölt írásából⁸ is kitűnik, hogy Ibsen volt a pályakezdő Szerb egyik legkedvesebb irodalmi alakja. Az „ibseni szimbólumok” (SZERB 2014b, 180) még olyan kis művekben is találomra előfordulnak, mint a *Sz. Cloudban egy kertii ünnepélyen* című kevésbé ismert novellában, persze kifejtetlenül. Szerb ismerte Ibsen nem szimbolista korszakait, az érzelmi ragaszkodás miatt mégis az életmű ezen szakasza lehetett a szépíró és esszéista Szerb Ibsen-portrójának fő motívuma.

Jens Peter Jacobsenre egy 1920-as, Faludi Jánosnak címzett levélben (SZERB 2001, 10)⁹ és a naplóban találunk utalást,¹⁰ valamint későbbi tanulmányaiban is hivatkozik a dán regényíróra,¹¹ de máshol nem bukkanunk a szerző nevére. Azon

A tanulmányban a Magyar irodalomtörténet második, a Révai kiadónál 1935-ben megjelent átdolgozott kiadására hivatkozom.

⁶ Petőfi Irodalmi Múzeum, Kézirattár, V. 5462/199. A tanulmányhoz felhasznált kéziratos anyagok a Petőfi Irodalmi Múzeum kézirattárának Szerb Antal- és Szerb Antalné-hagyatékából származnak. A következőkben csak leltári számukat adom meg majd.

⁷ „Mi Ibsennel már az iskolában találkoztunk [...]. Emlékszem, kirándulásokon, Sváb-hegyre föl, Sváb-hegyről le, unalmat nem ismerve vitattuk egy-egy szimbólumának szétfoszló értelmét; úgy dicsekedtünk azzal, hogy hány Ibsen-drámát olvastunk, mint ahogy kevésbé annak előtte bélyegeink vagy a belótt gólok számával.” (Kötetben: SZERB 2002b, 485.)

⁸ „Az irodalomra és a magamban rejlő irodalmiságra Babits Mihály versei eszméltettek rá tizenhat éves koromban. Babits költészetének a hatását később követte az Ady; és az oroszok és Ibsen.” (Kötetben: SZERB 2002d, 362.)

⁹ Pustán említés szintjén.

¹⁰ „Hozzám képest Lyhne-Niels-gyerek sűrű filiszter volt, az ő játéka normális fogócskák az enyéimhez képest” (SZERB 2001, 60) – a szövegkörnyezetből nem derül ki pontosan, hogy mire vonatkozik az utalás.

¹¹ Egy 1937-es tanulmányában Tormay Cécile stílusa kapcsán megjegyzi, hogy „Jacobsenben van” annyi „beteg szépség, halál-nosztalgia, pusztulás-zene” (SZERB 2002c, 434), mint Tormay kispusztulásában.

túl, hogy Szerb a regényt német vagy magyar fordításban valóban olvasta, konkrét hatást nem lehet biztosan szemléltetni az életmű alapján. August Strindberggel összefüggésben viszont már több megállapítást tehetünk. Strindberg viharos házasságáról olvasva Szerb maga is azonosult a svéd drámaíróval, amikor első feleségének nővéréhez (Lakner Klára) való plátói vonzódása hanyatlani kezd, erre egy naplójegyzetben utal: „Őrült küzdelem ideáljaim fönntartásáért. Elsősorban a női tisztaságban és a lovagerényekben való hitem rendült meg, az eseményeken kívül Strindberg hatása alatt (bizonytalán nem véletlenül olvasom most). Sok mindenben feltétlenül igaza van Strindbergnek” (SZERB 2001, 160). De Szerb kérészetű első házassága is köthető valahol Strindberghez. Egy 1937-es írásában (*Lángelméhez mentem feleségül*, kötetben: SZERB 2002b, 504–507), tehát még egy évvel második házasságkötése előtt (talán saját félresikerült frigyükre visszaemlékezve), Freda Uhlnek, a svéd drámaíró második feleségének feljegyzéseit boncolgatja. Nehéz nem észrevenni a nyilvánvaló kapcsolódási pontokat: „Érdekes és gyakori eset az irodalomtörténetben, hogy a költő vonzódást érez egy magas szellemiségű nő iránt és azután feleségül veszi annak egy egyszerűbb lelkű nőrokonát” (SZERB 2002b, 507). Szerb pontosan így tett. Lakner Klára húga, Amália, a külső szemlélők szerint sem volt a legsikerültebb választás: „[Szerb] első felesége rettentő naivitás volt, elvett egy csinos, de jelentéktelen nőt, akivel nem tudott mit kezdeni, el is vált tőle, de azért adta neki a tartásdíjat” (KERESZTURY 2002, 337; idézi: HAVASRÉTI 2019, 54).

Még a pályakezdő író kapcsolatainál időzve felfedezhetjük, hogy Søren Aabye Kierkegaard szakítása Regine Olsennel¹² érdekesebb kérdésnek bizonyult Szerb számára, mint a dán filozófus monumentális életműve, amelyről alig értekezett. Ugyanakkor Kierkegaard *A csábító naplója* című elbeszélését, amelyet Szerb egyébként saját naplójegyzeteinek ihletőjeként jelöl meg,¹³ gyakran a szóban forgó kapcsolat irodalmi allegóriájának szokták tekinteni. Ismét Havasréti Jó-

¹² Erről így vall *Az író és életrajza* című esszéjében: „Vagy például Kierkegaard, a nagy dán filozófus: egyetlen regényében *Egy csábító naplóját* hozta nyilvánosság elé, egész rendszert állít fel, hogyan kell egy leányt elcsábítani, azután otthagyni. A valóság pedig az, hogy Kierkegaard csakugyan szakított menyasszonyával, akit imádott, de csak azért, mert attól félt, hogy nagyon is komoly, filozófusi lény mellett a leány boldogtalan lenne. A regényt azért írta, hogy a leánynak megmutassa, milyen nagy gazember ő és ezzel megvigasztalja az elmaradt házasságért; ő maga azonban mindhalálig hűséget fogadott egykori menyasszonyának” (SZERB 2002d, 134).

¹³ HAVASRÉTI (2019, 33) hozzáteszi, hogy a kierkegaard-i szerelemfilozófia valószínűleg Lukács György *Søren Kierkegaard és Regine Olsen* 1910-ben a *Nyugatban* megjelent esszéjén keresztül hatott Szerbre, és *A csábító naplójára* való utalásnak nem lehet nagy jelentőséget tulajdonítani, mert a naplófeljegyzések nagyobb része 1920–1924 között keletkezett, a vonatkozó megjegyzés pedig 1927-ből származik. Egyéb utalás más Kierkegaard-műre a *Naplójegyzetekben*: „Joe [vagy Zoe: Lakner Klára] tőlem tanulta a dolgok roppant fogalmi kiélezését, a helyzet paradoxájának kianalizálását, az »entweder-oder« hideg attitűdjét, mellyel nekem támadt”. (Kiemelés tőlem, Cs. G. A., SZERB

zsef megállapítását idézem: „Szerb par excellence könyvember volt, minek megfelelően szerelmi élményeit is olvasmányain keresztül tapasztalta meg” (2019, 34). Gyakorlatiasan megközelítve ezt a tézist igazolja az az életrajzi tényállás, hogy a fiatalkori vonzódás Schultz Dóra és Lakner Klára iránt a kierkegaard-i példához hasonlóan nem vezetett élettársi viszonyhoz, de irodalmi-eszmei élménnyé nemesült, a Lakner Amáliához fűződő viszony Strindberg kapcsolataihoz hasonlóan rövid életű házasságba torkollott.¹⁴ Erős túlzás lenne úgy vélni, hogy Szerb mintát látott Kierkegaard-ban vagy Strindbergben, azonban (főleg a részben Strindbergről szóló fentebbi írását felidézve) utólagos önmegértését nagyban segíthette, ha párhuzamokat tudott találni saját döntései és kedvelt írói életpályája között.

3. A világirodalom története skandináv vonatkozású fejezeteinek forrásműveiről, keletkezéséről, felépítéséről és eszmei hátteréről

*A világirodalom története*¹⁵ a magyarországi világirodalom-történetek között kiemelkedő helyet foglal el: három különböző kiadónál, számtalan kiadásban¹⁶ és utánnomásban, valamint több tízezer példányban jelent meg 1941 óta. A magyarországi közművelődés szerves és fontos részét képezi, és hatását mind a mai napig érezhetjük a magyar nyelven írt skandináv tárgyú tanulmányokon, monográfiákon és irodalomtörténet-fejezeteken. Ebben a részben *A világirodalom története* skandináv irodalmakat taglaló részeinek lehetséges forrásműveit és keletkezéstörténetét igyekszem majd feltárni.

A fejezetek kidolgozottságából azt gondolhatnánk, hogy Szerb az *Osszián*hoz vagy a kínai irodalomhoz hasonlóan¹⁷ először összeállított egy szakirodalom-listát, amelyre a későbbiekben támaszkodhatott. A Petőfi Irodalmi Múzeum Szerb Antal-hagyatékában azonban egy folián sem találhatunk erre vonatkozó adato-

2001, 174; az entweder-oder a *Vagy-vagy* című filozófiai mű német címére történő hivatkozás lehet, ahogy ezt az adott helyen a sajtó alá rendező Tompa Mária és Petrányi Ilona is feltételezik).

¹⁴A Strindberg- és Kierkegaard-párhuzamok további poétikai elemzését már Havasréti József elvégezte, lásd: 2019, 56–78.

¹⁵A fejezet megírásakor az 1941-es első kiadásra támaszkodtam, hiszen az újabb kiadások és utánnomások során, részben a tipográfiai lehetőségek kiszélesedésének köszönhetően, a szerkesztők több helyen javítottak az eredeti szövegen (a norvégban és dánban használatos <ø> graféma az újabb megjelenésekben például már helyesen szerepel a korábbi <ö>-vel szemben).

¹⁶Első megjelenések időrendi sorrendben a különböző kiadóknál: Révai (1941), Bibliotheca (1957), Magvető (1962). A mű eddig 14 kiadásban jelent meg.

¹⁷A vonatkozó mappa száma: PIM V. 5462/228, „Magyar és világirodalmi témájú vegyes feljegyzések”.

kat, tehát ha volt is szakbibliográfia, valószínűleg elveszett. Szerb valószínűleg korabeli idegen nyelvű (elsősorban német és angol) irodalomtörténeti munkákra, a primer művekből szerzett benyomásokra (ezeket feltehetően németül és magyarul olvasta),¹⁸ kortárs nyugatos műfordítók (Hajdu Henrik, Mikes Lajos, Leffler Béla, Elek Artúr vagy Beke Margit), irodalmárok és filozófusok (Lukács György)¹⁹ véleményére hagyatkozhatott. A Szerb Antal-hagyatékban egyetlen skandináv témájú tudományos művet őriznek, Snorri Sturluson (1179–1241) izlandi költő és történetíró *Heimskringla* című művének angol nyelvű kritikai kiadását.²⁰ A korabeli idegen nyelvű irodalomtörténeti munkák között ott találjuk Frederik Winkel Horn koppenhágai irodalomtörténész *Geschichte der Litteratur des skandinavischen Nordens* írását (1880), Marie Herzfeld *Die skandinavische Litteratur und ihre Tendenzen* (1898) című monográfiáját, Georg Brandes németül is megjelent irodalomtörténeti műveit, amelyek közül Szerb kezébe kerülhetett a *Skandinavische Persönlichkeiten* (1902) is. Érdemes megemlékeznünk még néhány magyar irodalomtörténeti munkáról. Erdélyi János *Egyetemes irodalomtörténete* (1868), Heinrich Gusztáv (szerk.) *Egyetemes irodalomtörténete* (1903–1911)²¹, a Paul Wiegler által jegyzett *A világirodalom története* (1921), Benedek Marcell *A modern világirodalom 1800–1920* (1920) című rövid munkája, Babits Mihály *Az európai irodalom története* (1925) ugyanúgy a szerző segítségére lehettek, mint a Nyugatban megjelent tanulmányok, beszélgetések a folyóirat holdudvarában mozgó Hajdu Henrikkel és Lukács Györggyel. Ezekkel kapcsolatban azonban mind csak találgatni tudunk. Szerb Antal közismerten megszállott könyvtárlátogató volt, többször megfordult Párizs és London fontosabb könyvtáraiban is, emiatt gyakorlatilag lehetetlen és fölösleges vállalkozás lenne kinyomozni, valóban olvasta-e Herzfeld,

¹⁸ A Petőfi Irodalmi Múzeum Szerb Antal- és Szerb Antalné-hagyatékában több fontos skandináv szerző műve megtalálható. Ezek közül a legjelentősebbek: egy dán népmeseegyűjtés (Dänische volksmärchen, A 17.916) Henrik Pontoppidan *Szerencsés Péter* c. regénye (B 48.815/1-2), Ibsen drámái (B 48.724 és 725) Knut Hamsun két regénye (*Őszi csillagok*, B 48.722 és *Viktória* A 18.071) Selma Lagerlöf-novellák és egy regény (*Legenda a karácsonyi rózsáról/Legenda a madárfészekről/Friderika kisasszony*, B 48.729 és *A Löwensköld-lány*, B 48.688) Strindberg-művek (B 48.752, B 48.706, B 48.751, C 14.524, B 48.821, B 48.822) Hans Christian Andersen önéletírása (*Az én életem meséje*, A 18.015) és Herman Bang *A fehérek háza* című regénye (A 18.060).

¹⁹ Lukácsról például pontosan tudható, hogy erősen hatott rá a kortárs és a 19. század végi skandináv irodalom. Erről tanúskodik a már idézett korai Kierkegaard-tanulmány (1910) és *A skandináv irodalom szerepe fejlődésében* (1982) című időskori írása, valamint a *Die Theorie des Romans* (1984 [1920]) Henrik Pontoppidan *Szerencsés Péter*éről szóló szakasza, vagy *A történelmi regény* (1947) Jacobsen *Marie Grubbe* című regényét taglaló bekezdései.

²⁰ STURLASON (1930). PIM A 18.095.

²¹ Az egyedülállóan részletes, modern skandináv irodalomról szóló fejezetet Erdélyi Károly, romanista nyelvész, piarista szerzetes és műkedvelő skandinavista állította össze.

Winkel Horn vagy más skandináv irodalomtörténészek műveit,²² hagyatékában pedig hiába keresnénk Hajdu- vagy Lukács-leveleket.²³

A magyar nyelvű kézikönyveket Szerb feltehetően forgatta, a felosztás és gondolatmenet gyakran igen hasonlít például Benedek Marcell vagy Paul Wiegler irodalomtörténeteire, azonban a legtöbb hazai kanonizációs törekvéssel szemben nemcsak adatokat közöl, hanem önálló koncepciót dolgoz ki, és a kortárs gyakorlattól eltérően (legtöbbször) megközelítőleg pontos helyesírással és eredeti nyelven közli a műcímeket. Valószínű, hogy a tárgyalt művek egy részét valóban ismerte és olvasta magyarul (legtöbbjükből az 1930-as évekre már készült fordítás, Szerb néhol idézi is őket) vagy németül,²⁴ és ismereteit kiegészítette az 1927-ben megjelent *Irodalmi lexikon*²⁵ Leffler Béla, Juhász Andor és Nils Lindberg skandináv tárgyú cikkeiből szerzett információkkal. Nem említettem még Juhász Andor *A világirodalom élettörténete* (1927) című kötetét, amely külön fejezetben tárgyalja a 19. század végi dán, norvég és svéd irodalmat. Utóbbi két mű lehetett minden valószínűséggel Szerb legfontosabb mankója.²⁶

A világirodalom története skandináv tárgyú fejezeteinek lehetséges forrásait tehát a következőképpen tudjuk összefoglalni. Szerb elsősorban valószínűleg magyar és német műfordításokból szerzett olvasmányélményeire támaszkodott (ezt az elképzelést a hagyatékban őrzött dokumentumok erősítik meg), amelyeket kiegészített a korabeli lexikonokból, filológus, irodalmár és műfordító ismerőseitől szerzett tudásanyaggal (bár filológiailag csak azt lehet igazolni, hogy Benedek Marcell *Irodalmi lexikonját* ismerte), továbbá más primer irodalmi szerzők munkáit használta szakirodalom gyanánt (ezt az állandó keresztthivatkozások bizonyítják).²⁷

Most vizsgáljuk meg közelebbről a fejezetek felépítését, keletkezését és gondolati hátterét. A skandináv tematikájú fejezetek a következőek: a skandináv hősköltészet (I. kötet, 199–202), a *Skandinávok* (Szerb itt elsősorban az európai felvilágosodás irodalmát, a romantikát és a realizmust tárgyalja; III. kötet, 94–112), a *Skandináv századforduló* (III. kötet, 260–279) és a *Mai európai irodalom* rész

²² Ennek némileg ellentmond, hogy Szerb itt-ott a skandináv irodalomtörténetekben való jártaságát hangoztatja. Lásd például: „A hetvenes, nyolcvanas éveket a skandináv irodalomtörténet joggal nevezi a *brandesianizmus* korának” (SZERB 1941, III, 263).

²³ Ahogy például a Hajdu-hagyatékban sincs Szerb-levél.

²⁴ Ennek nyilvánvaló bizonyítékát lásd: „Strindberg műveit legtöbbször a Georg Müller Verlag-nál megjelent német fordításban olvastuk” (SZERB 1941, III, 271).

²⁵ A feltételezés azért valószínű, mert maga Szerb írt róla recenziót (SZERB 2002a, 99–102), és ő maga is közreműködött a lexikon összeállításában.

²⁶ Juhász művének közvetett hatásáról lásd bővebben lentebb.

²⁷ Viszont nem egészen egyértelmű, hogy Szerb történelmi forrásként hivatkozik-e például Ibsen korai középkori drámájára, a *Trónkövetelőkre* (*Kongs-Emnerne*, 1863), amikor Snorri Sturluson életpályáját taglalja (SZERB 1941, I, 200).

Skandinávok című alfejezete (III. kötet, 392–393). Az északi keresztény középkor, a reneszánsz és a barokk tehát Szerb megfigyelése alapján „még” nem adta meg a világirodalomba való belépés lehetőségét. Más nagyobb európai nemzeteknek is vannak fénykoraik, Szerb nem szorítkozik csak azokra, hanem gondosan végigveszi minden nagyobb nyelvi közösség (francia, német, angol, olasz, spanyol) világirodalmi szempontból kisebb jelentőségű évszázadait is. A skandinávok és a szlávok esetében tehát csak a 19. század hozza meg az áttörés esélyét. Szerb itt egy történelmi körülményt értékképző szintre emel: a dán, a norvég vagy a svéd nem számított európai kultúrnyelvnek, a skandináv irodalmak pedig egészen a romantikáig nem jelentek meg egyéb nyelveken, emiatt természetes, hogy alig ismerték Európa-szerte. A keletkezéssel kapcsolatban annyit tudunk megállapítani, hogy a fejezetek megírását láthatóan nem előzte meg gondos kutatás. A klasszikus nyelvek irodalmáról szóló hosszú fejtegetések mögött felsejlik a szerző görögös-latinos képzettsége, azonban hasonló tudományos alapokat fölöslegesen kérnének számon a vizsgált részeket illetően. Ez valahol érthető, hiszen csak pár oldalt tesznek ki a több mint ezer oldalas műben, szemben a számbeli fölényt élvező német, angol vagy francia nyelvű irodalmakról szóló részekkel. Szem előtt kell tartanunk továbbá, hogy „a könyv megírására” mindössze „másfél év áll[t] rendelkezésére a szerzőnek” (HAVASRÉTI 2019, 463). A rohamtempóra utaló jegyek az egész szövegben végighúzódnak. Az egyik feltűnő példa a Hamsun-életmű felsorolásszerű lezárása, amely egyben a skandináv századfordulóról szóló fejezet vége: „a paraszti élet rendjét *Az anyaföld áldásaiban* [sic!] írta meg (1915), Észak-Norvégia nyugtalanvérű csavargóit a *Csavargó-trilógiában* (1922–33), egy szanatórium betegeinek életét *Az utolsó fejezetben* (1923), bűnügyi történetet *A kör lezárulban* stb.” (SZERB 1941, III, 279). Szerb védelmére szóljon viszont, hogy a terjedelmes irodalomtörténet a korszak sok hasonló jellegű vállalkozásával²⁸ szemben legalább a többi „kisebb” nemzethez hasonlóan világirodalmi rangra emeli a skandináv irodalmakat, és részletesen tárgyalja az egyes szerzőket és hatásukat.

A világirodalom történetének általános eszmetörténeti, kultúr-morfológiai és irodalomtörténeti előképeiről már több részletes leírás született.²⁹ Viszont egy fontos elméleti alapvetést ki kell emelnünk. Skandinávia bekapcsolódása a világirodalomba (a fentiekén túl) egy spengleri mozzanatnak köszönhető. A 19. században, amikor „a kultúra átmegy civilizációba, az irodalmi oikumené határai is megnyílnak és kitolódnak, a Nyugat és a Közép után Észak is hozzácsatolódik a világirodalomhoz” (SZERB 1941, III, 94). A civilizációba való átmenet Spengler szerint

²⁸ Babits *Az európai irodalom története* (1925) című munkája csak említés szintjén foglalkozik Ib-sennel, Strindberggel vagy Jacobsennel.

²⁹ Lásd például: HAVASRÉTI 2019, 510–525; POSZLER 2002.

egy kultúra végét jelzi,³⁰ azonban a „realizmusra predesztinált” (uo.), alaptermészetük szerint polgári-paraszti skandinávok számára pont a Nyugat civilizálódása, polgárosodása hordozza magában az egyedülálló alkalmat. A korszakolás kapcsán továbbá Havasréti Józsefet idézem: „Az irodalomtörténeti korszakok egyfelől monász-jellegűek, zárt kulturális kozmoszok, másfelől egy több-kevesebb határozottsággal érvényesített poláris rendnek engedelmessé válnak” (HAVASRÉTI 2013, 544). A skandináv századforduló, amely Szerb osztályozásában a legfontosabb korszak az észak-európai irodalmak fejlődéstörténetében, valóban kulturális kozmosz. Az „európai szomorúság” harmadik állomásának legfőbb színtere, „preromantikus szentimentalizmus és romantikus világfájdalom után” (SZERB 1941, III, 260), a mára klisészerűen hangzó skandináv pesszimizmus és idealizmus poláris rendjébe zárt valóság. Ugyanez a szemlélet határozza meg a skandináv realizmusról és a szerzővel egyidős skandináv írókról szóló bekezdéseket. Azok a művek például, amelyek nem illeszkedtek a realizmus keretrendszerébe, kimaradtak az ismertetésből.³¹

4. „...az illető nép jellegzetes vonásai” – Skandinávia-képzetek Szerb életművében

A filológiai részletek után a következőkben rátérek Szerb Antal Skandinávia-képeire, amely leginkább *A világirodalom történetében* nyeri el végleges formáját. Szerb a skandinávokról szóló két nagyobb fejezet (a realizmus és a századforduló) elején lefektet néhány alaptézist. Ezek nagy vonalakban a következők. (1) Az egyes nemzeteknek és népcsoportoknak van kultúrájukra jellemző és a földrajzi adottságokkal szorosan összefüggő népi vagy faji jellegük. (2) Amikor ez összehasonlítódik az európai szellemfejlődés aktuális állomásával, a nemzetközi irodalmárréteg hirtelen ráeszmél, milyenek is igazán „az illető nép jellegzetes vonásai” (SZERB 1941, III, 260). (3) Az észak-európaiak számára ez a sorsdöntő pillanat a 19–20. század fordulójára. Szerb úgy véli, hogy a világirodalomnak skandináv oldalról a századforduló adta a legtöbbet, innentől kezdve a „skandináv” többé-kevésbé a „dekadens”, az „impresszionista”, a „naturalista”, a „századfordulós” jelzők szinonimája. Hogy egyes művek nem felelnek meg ennek a kritériumrendszernek, nem zavarja a szerzőt, ezek fölött vagy elsiklik, vagy kihagyja őket. A toposzt pedig

³⁰ „A civilizáció egy kultúra elkerülhetetlen *sorsa*. [...] A civilizáció a *legkülsőlegesebb* és *leginkább művi* állapot, melynek elérésére az emberiségnek egy magasan fejlett fajtája egyáltalán képes. A civilizáció – lezárulás” (SPENGLER 2011, I, 57).

³¹ Így nem esik szó például Viktor Rydberg *Singoalla* című 1857-es lovagregényéről, amelyet a 19. század elejére jellemző romantikus egzotizmus egyik késői, de fontos képviselőjeként tart számon az utókor, és amely már 1887-ben megjelent németül (MÜLLER-WILLE 2016, 183).

időben kiterjeszti: a régió korábbi és későbbi irodalomtörténeti korszakait szintén a századforduló lencséjén keresztül igyekeznek megérteni. (4) Ennélfogva egy térség és egy népközösség, így Észak-Európa, konkrét szellemtörténeti jelenséget testesíthet meg. Így az egy áramlatra redukált skandinávság nemcsak saját térségi irodalmának történetében képez állandót, hanem határokon átívelő koncepció is lehet. A következőkben ezt a négy tézist fogom példákkal alátámasztani és elmagyarázni.

(1–2) Szerb Antal Skandináviája néhány jól elkülöníthető, táj- és fajjellegre utaló alapvonásra szűkíthető, amelyek képies szófordulatokban, általánosításokban és sajátos képzettársításokban érhetőek tetten. Az északiak „természetből fogva pesszimisták” (SZERB 1941, III, 260), mégis egyesekben ott dolgozik a „harsány vikingtermészet” (266). Elönti őket a „gyógyíthatatlanul modern magányosság és a skandináv nosztalgia az élet iránt” (SZERB 1941, III, 265), néha „borongóan tépelődők”, máskor „rajongóan optimisták” (SZERB 1935, 429). Szagáik „vadak” (SZERB 1941, III, 98), ők maguk „nehézléptékű északi barbárok” (SZERB 1935, 429). Az északi mondák hősei „magasak, karcsúak és szőkék”, a skandináv ember prototípusa, Axel Fersen gróf pedig „szemérmes”, „érzelmileg gazdag”, „félénk és büszke, tiszta lelkű, hallagatag és diszkrét”, olykor pedig „szárazon rendszerető”, ahogy az *A királyné nyakláncában* szerepel (SZERB 2014a, 216). Az északiak jellemző vonása még, hogy „passzívabb természetűek, mint a nagy népek fiai” (SZERB 1941, III, 261), mégis másutt a „fausti ösztön”, a „végtelen expanziós vágy” hajtja őket, „amely a vikingeket a hazájukból kiröpítette” (269).³² „[T]úláságos öntudat[uk]” (SZERB 2002b, 497), azaz a „dacos individualizmus” (SZERB 1941, III, 95), egyszerre „viking örökség” (uo.) és a „szigorú protestantizmus” (94) hozadéka. Ellentmondó példa lehet Sigrid Undset, aki „az individualizmus válságából a nagy egyén fölötti történelmi közülethez, a katolikus Egyházhoz menekült” (392), vagy Martin Andersen Nexø, aki „felfedezi individuum-magát, hiszen skandináv, de azután mégis visszatalál a közösséghez” (269). Kérdéses, hogyan értsük akkor a következő általános megállapítást: „[a]z orosz irodalom minden erővonala centripetális, a közösséget keresi, a skandináv centrifugális, a magányba fut.” Sigrid Undset és Martin Andersen Nexø látszólag meghasonlik, azonban ez szerves része marad a szerbi kultúrmorfológiának. A norvég író katolizálása és a dán író ideológiai elköteleződése úgy jelenik meg, mint egyfajta mintatörés, vagy jobb híján ellenreakció az egyénben is ott élő faji meghatározottságra. A faji jelző persze a spengleri

³² Az összehasonlítás minden bizonnyal átvétel Spenglertől, aki így fogalmaz (a következő példában a kopernikuszi fordulat Nyugatra gyakorolt hatásáról): „[a]z óészaki életérzés, a határtalan utáni viking vágyakozás érvényesült ebben” (SPENGLER 2011, I, 442). Spengler művében gyakran összemosisdik az északi, az óészaki és a fausti embertípus, a legtöbbször nála is inkább szimbolikus értékű toposz, semmint konkrét filozófiai alapokon nyugvó antropológiai kategória.

filozófián keresztül értendő, amelyben a kifejezés nem biológiai, hanem kulturális összetartozásra vonatkozik. A *Hétköznapok és csodák* bevezetésében erre a kulturális fajelméletre találunk egy kiváló példát: „...a skandináv írók[at] [...] faji és klimatikus hajlamok vonzottak a szürke szín felé” (SZERB 1936, 18). Az északiakat tehát a melankólia, a pesszimizmus és az individualizmus felé is *belső kényszer* hajtja, és hiába mondanak ennek ellent, időben és térben saját „kulturális monászuk” elemei maradnak, ezt azonban Szerb már nem vezeti le, csak utal rá.

További általánosításokhoz tartozik néhány nehezebben meghatározható fogalom. Az „ibseni hangulat”-hoz tartozik a »[s]ejtelmesség, kimondhatatlan vágyak borongása, férfiasan reménytelen melankólia, pátoszmentes romantika« (-SZERB 1941, III, 111), és mindenek felett a sokszor emlegetett »köd« és »homály« (SZERB 2002b, 577), vagy olyan képtársítások, mint »Észak és éjszaka« (104). Az északi irodalomnak »atmoszférája« és »igézete« van (SZERB 2002c, 658 és SZERB 1935, 433) az észak-európai kultúra »távolságos, kék és jég-fehér« (SZERB 2002c, 434). Észak »szimbólum« (SZERB 2002b, 577), »földrajzi jelkép« (SZERB 1941, III, 111), „északi mithikus borzongás” (276) és „északias elhallgatás” (279) lengi körül. Fontos itt megemlíteni, hogy a századelőn divatos volt északi és déli mentalitásról elmélkedni az irodalomban is.³³ Szerb szerint nem csupán Észak–Dél felosztás létezik, az egyes pólusoknak szélsőértékeik is vannak: a skandinávok nemcsak térbeli elhelyezkedésükben, hanem individualizmusukban, pesszimizmusukban és vallásosságukban is szélsőségesen északiak (SZERB 1941, III, 260–261). Észak hol az élet és a vitalizmus kifejezője, mint az „Ibsen-kori ember” (SZERB 2002c, 494), hol pedig a halál hírnökei, ahogy a vallástörténész Rudi Waldheim is megfogalmazza az *Utas és holdvilágban*: „[i]gazán halálosak az északi népek voltak, [...] erdeik mély éjfelében” (SZERB 1994, 277).

És bár Észak és Ibsen szimbólum, a jelképek kifejtetlenek Szerb életművében, ahogy Bátty János gondolata is *A Pendragon-legendában*: „Minden nőben azt élveztem, hogy a szimbóluma volt valaminek. Volt nő, akit azért szerettem, mert ő volt Svédország” (SZERB 1974, 164–165).³⁴ Egy másik helyen Szerb átveszi Jean Paul német romantikus író hasonlatát: „Jean Paul embere [regényhőse] nem Olaszországban szeretne lenni, hanem Svédországban, mert onnan még job-

³³Példaként említhetjük Prohászka Lajos *A vándor és a bujdosó* (1936) című írását, amelyet feltehetően Szerb is ismert.

³⁴Havasréti József idevágó megjegyzését idézem: „Szerbnek, illetve hőseinek a nőkről kizárólag az irodalom és a történelem jut eszükbe” (2019, 59) – és a földrajz, tehetnénk hozzá. A fenti idézetet összevethetjük egy másik Szerb-idézettel: „...a női test egyben tájék, zene és történelem is, a legtávolabbi lélekterületek vágyainak testet öltése, ország [sic!], megvilágítás, gyermekkori emlék, dal, illat és fájdalom mindegy együtt, csodálatos quinta essentiája az ember életének” (SZERB 2004, 168–169, idézi: HAVASRÉTI 2019, 59).

ban, még fájdalmasabban lehet Olaszország után vágyódni³⁵ (SZERB 1978, 41). Svédország és Észak tehát az elvagyódás tárgya, az „északi mithikus borzongás”, az irracionalitás hevenyészett jelképe. Művészeti jelenségek és irodalomföldrajzi tájak misztifikálása persze Szerb alapvető vallástudományi érdeklődésével is magyarázható: „Szerb írásaiban megfigyelhető vallástörténeti motívumok szorosan kötődnek a nyugati kultúra szekularizálódásához, valamint az erre válaszként megfogalmazandó irodalmi, művészeti, ideológiai reszakralizációs törekvésekhez” (HAVASRÉTI 2019, 24). Észak mint mitikus „mesetáj” (SZERB 1941, III, 275) egyfajta reszakralizációs törekvés, amelyben Szerb egy irodalomföldrajzi tájat szimbolikus töltettel ruház fel. A térséghez tehát összefoglalóan a következő fogalmak kapcsolhatóak Szerb rendszerében: dekadencia, elhallgatás, elvagyódás, individualizmus, irracionalitás, magány, mítosz, pesszimizmus és szimbólum.

(3–4) Egymástól időben, korszakban és habitusban igen távol álló írók gyakran mintha szándékosan ugyanazt akarnák képviselni a világirodalomban. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy bizonyos szerzők és irányzatok toposzként fordulnak elő Szerb retorikájában. Az északi tájak (amelyek igen különbözőek lehetnek), a pogány vikingek vagy a 19. századi modern skandináv irodalom olyan vándortémák, amelyek sokszor párhuzamba kerülnek más skandináv, világirodalmi vagy magyar irodalmi alakokkal, korszakokkal, tendenciákkal. Hiába, hogy Carl Michael Bellman rokokó korabeli svéd költő, a későbbi naturalisták előszelét hozza (SZERB 1941, III, 97). Tormay Cécile *A régi ház* című regényének szereplői a korabeli magyar irodalom „legskandinávabb figurái” (SZERB 2002c, 434), az izlandi sagákat pedig áthatja a realizmus szelleme és a flaubert-i „impassibilité” (SZERB 1941, I, 201). A legtöbb skandináv szerző, habár hozzájárult a világirodalom fejlődéséhez, mintha képtelen lenne önjogán létezni. Ez az állandó összekapcsolási kényszer valószínűleg azt a praktikus célt szolgálta, hogy az olvasónak könnyebb legyen elhelyezni a sok akkoriban ismeretlen nevet. Selma Lagerlöf könyveinek „varázsa” Charles Dickensre és Krúdy Gyulára (SZERB 1941, III, 276 és 275), Knut Hamsun „kalandos ifjúkora” Mark Twainére és Maxim Gorkijére emlékeztet (277), Martin Andersen Nexø életrajza Kassák Lajoséra hajaz (270).

Az általánosításokat, a toposzképzést és a szabad asszociációkat egyrészt magyarázhatjuk Szerb alkatával, kritikusi és esszéista vénájával, és legfőképpen a „szellemtörténeti lényeglátásra”³⁶ és a „megértő intuícióna” (SZERB 1935, 10) törekvés igényével. Utaltam már Juhász Andor 1927-ben megjelent *A világirodalom élettörténete* című munkájára, amelyben a skandináv irodalmak a következő ívet rajzolják fel a világirodalom folyamatábráján: norvég problematika – dán analízis – svéd szintézis (368–402). A folyamatelmélet Szerbhez hasonlóan egy szellem-

³⁵ Az utalás feltehetően Jean Paul *Flegeljahre* című regényében a „*Das Glück eines schwedischen Pfarrers*” alfejezetre vonatkozik (PAUL 1959, 586–597).

³⁶ Erről lásd bővebben: HAVASRÉTI 2019, 513.

történeti hipotézisre épít, azonban míg Szerbnél a kiindulópont elsősorban antropológiai/faji/földrajzi jellegű, Juhász mintha a világirodalmi szellem fejlődésének modelljét kívánná láttatni a skandináv példában. Szerbvel közös azonban, hogy gyakran alkalmazza a „norvég lélek” (368) vagy a „svéd szellem” (393) fordulatokat. Oswald Spengler szintén igen gyakran használja az „(ó)északi lélek” szóösszetételt (SPENGLER 2011, I, 431 vagy 445). Mindebből arra következtethetünk, hogy Szerbnek egyáltalán nem tűnt túlzásnak vagy tudománytalannak általános néplélekről beszélni, hiszen saját korában bevett szakmai gyakorlat volt például a fausti embertípust a vikingtermészettel egy lapon emlegetni, ahogy azt egy korábbi Spengler-idézetben bemutattam.

A következő és egyben utolsó pontban arra fogok rávilágítani, hogyan fejtette ki hatását Szerb Skandinávia-képe a klasszikus skandináv irodalmi kánon magyarországi fogadtatására. Előtte azonban hadd térjek ki néhány tévedésre és hibára. Nem az a célom, hogy elmarasztaljam a szerzőt, hanem hogy a hiányosságok, pontatlanságok és tévedések mögött a munkafolyamat vagy az elméleti rendszerezés további fontos tényezőire tudjak rámutatni. Szerb gyakran foglalja össze egy-egy mű cselekményét, kiemel egy jellemző jelenetet, azonban nem mindig világos, hogy mikor olvashatunk tartalmi kivonatot, vagy mikor költi tovább a szerző szabadon a regényekben foglalt eseményeket.³⁷ Jens Peter Jacobsen *Niels Lybnéjéről* például a következőt olvashatjuk: „legjobban szeret egy patak fölött állni, a hid karfájának dőlve és órák hosszat szórni a vízbe a cigarettahamut”, azonban hiába keresnénk ezt a jelenetet, a Jacobsen-műben nem találunk. Ebben az esetben vagy továbbköltéssel, vagy hibás kivonatolással van dolgunk. Egy másik példa a tartalmi hűtlenségre, amikor Henrik Pontoppidan nagy hatású regényének, a *Szerencsés Péter* főbb mozzanatait követve végül Szerb elhallgatja a kulcsfontosságú lezárást, a főszereplő heroikus önfeláldozását. Mindez arról tanúskodik, hogy ha Szerb olvasta is a művek egy részét, *A világirodalom története* megírásának idejére a szüzséknek egy jó része megfakult emlékezetében.

Szerb Antal nem volt különösebben híve az úgynevezett női irodalomnak, szerinte a Nóra „nő-emancipációja” saját korában már „kevésbé izgalmas” (SZERB 1941, III, 107), ez többek között abban is megmutatkozik, hogy mindössze két skandináv női szerzővel foglalkozik, Sigrid Undsettel és Selma Lagerlöfvel. Egyéb nemzetközileg is ismert női írók, mint Amalie Skram, Camilla Collett, Cora Sandel, Ellen Key, Victoria Benedictsson, Emilia Flygare-Carlen, Thomasine Gyllembourg vagy Thit Jensen (akiknek bizonyos művei a századelőn már megjelentek magyarul, lásd: MÁDL-ANNUS 2018, 45–118) valószínűleg két okból maradtak ki: Szerb vagy a „Nóra-kérdés” korszerűtlenségére hivatkozva vagy

³⁷ „Szerb egyébként hajlamos volt arra, hogy műveiben pontatlanul (véltetően fejből) idézzon, ezért munkáiban számos rontott idézet található” (HAVASRÉTI 2019, 219) – nagyjából ugyanezt állapíthatjuk meg tartalmi kivonatainak egy részéről is.

ta el őket, vagy úgy gondolta, hogy nem képviselnek világirodalmi minőséget.³⁸ A szerző ugyanis már a kötet bevezetőjében leszögezi, hogy a világirodalom az ő (goethei) osztályozásában nem terjed ki minden nemzet vagy nép teljes irodalmi kánonjára. Így érthető, miért hagy ki más jelentős alkotásokat és korszakokat is a skandináv vonatkozású fejezetekből. Viszont az olvasónak kérdéses lehet, hogy miért maradnak ki korabeli Európa-szerte ünnepekt, és az 1930-as évekre már itthon is ismert (férfi) szerzők, például az 1931-ben Nobel-díjban részesült svéd Erik Axel Karlfeldt³⁹ (egy fontos irodalmi díj a monográfia egyik alapvető szempontja, az irodalomszociológia⁴⁰ szempontjából talán nem elhanyagolható), és miért nem esik szó a későbbi Nobel-díjas Johannes V. Jensen *A király bukása* (*Kongens Fald*, 1900–1901) című regényéről, amely idővel a skandináv századforduló emblematikus prózaműve lett. Hasonló módon nem találkozunk a két fontos romantikus regényíró, a dán Bernhard Severin Ingemann és a svéd Carl Jonas Love Almqvist nevével sem. Mindezt látva még meglepőbb, amikor a katolikus konvertita Johannes Jørgensenről szóló sorokat olvassuk, akinek szentéletei nem tudtak a dán irodalmi kánon részévé válni. A magyarázatot abban kereshetjük, hogy Jørgensen életrajzi regényeit kisebb (keresztény) kiadók egyre-másra jelentették meg hazánkban a század első felében, így Szerb figyelmét sem kerülhették el.⁴¹ Hasonlóan érdekes kérdés, hogy a skandináv nyelvekben járatlan Szerb miért ragaszkodik gyakran (nem csak itt) az eredeti címek közléséhez, amelyeket olykor saját hevenyészett fordításai kísértek. Gyakoriak az elütések,⁴² az életrajzi pontatlanságok,⁴³ és mindent áthat a német közvetítőkkultúra jelenléte, amely olykor

³⁸ Meglepő tény, hogy a Heinrich Gusztáv-féle *Egyetemes irodalomtörténet* germánokról és keltákról szóló kötete, amely jó pár évtizeddel Szerb monográfiája előtt jelent meg (és amely akár Szerb segítségére is lehetett), szót ejt Colletról és Flygare-Carlenről.

³⁹ Versei megjelentek: *Skandináv líra* 1936, 149–158.

⁴⁰ Szerb a bevezetőben megemlíti, hogy szellemtörténeti megközelítése négy fontos pillérré támaszkodik: eszme- és stílustörténet, irodalomszociológia és irodalompszichológia.

⁴¹ Az 1925-ben megjelent *Assisi Szent Ferenc* című elbeszélést például a franciskánus spiritualitáshoz vonzódó (HAVASRÉTI 2019, 70) Szerb valószínűleg olvasta és ismerte. Erről tanúskodnak ihletett szavai: „[Jørgensen] legfőbb műve nagyon szép könyve *Assisi Szent Ferenc*-ről (1907); a szent csodálatos alakját újra ragyogó életre keltette szélesebb világi rétegek tudatában” (SZERB 1941, III, 269).

⁴² Johannes V. Jensen regénye, a „*Den lange Rejse*” helyett „*Det Langen Rejse*” (SZERB 1941, III, 269) szerepel a kötetben. Az elgépelések többségét a későbbi kiadásokban sem javították.

⁴³ Karl Gjellerup például nem 1929-ben, hanem 1917-ben kapott Nobel-díjat (talán másolási hiba a Benedek Marcell-féle *Irodalmi lexikon*ból, bár ott is hibásan 1919 szerepel a 381. oldalon), és nem igaz, hogy „Georg Brandes mindvégig bántódott azon, hogy nem kapott katedrát”, mert végül megkapta tiszteletbeli professzori kinevezését a Koppenhágai Egyetemen 1901-ben.

tévútra csálhatja az olvasót.⁴⁴ A záró fejezetben arra szeretnék rávilágítani, hogyan nyomta rá Szerb nagy hatású monográfiája a bélyeget a 19–20. századi skandináv irodalom magyarországi fogadtatására, amely mind a mai napig a skandinavisztikától távol álló értelmezők beszédmódjának meghatározó eleme maradt.

5. Szerb Skandinávia-képének hatása az utókorra

Szerb Antal és a szellemtörténeti iskola óta Magyarországon csak elvétve foglalkoztak a skandináv irodalmak, különösen a 19–20. század produktumainak rendszerbe illesztésével.⁴⁵ A középiskolai tankönyvek, a világirodalmi összefoglalók, az összehasonlító irodalomelméleti tanulmányok a leggyakrabban Szerbhez nyúlnak vissza, a világirodalom történetének skandináv tárgyú fejezetei több monográfiában, tanulmányban, tankönyvben és műismertetőben megfogalmazott gondolat ihletőjének tekinthetők. Hosszú évtizedekig referenciaműként idézték, akárhányszor Jens Peter Jacobsen, August Strindberg, Henrik Ibsen, Selma Lagerlöf vagy Henrik Pontoppidan neve felbukkant. Többek között ez akadályozta meg, hogy ezen szerzők művei szellemtörténeti helyi értékükön túl az irodalomelmélet más szűrőin keresztül vizsgálva is bekapcsolódjanak a hazai világirodalmi műveltségbe. Hamsun *Éhség* (1890) című regényének elbeszéléstechnikai újítása, amelyre többek között Dorrit Cohn is rámutatott (DORRIT 1996, 119), Pontoppidan *Szerencsés Péterének* műfaj történeti értéke, amelyet Lukács György is kiemelt (LUKÁCS 1984, 96–98), vagy Kierkegaard genette-i értelemben vett paratextuális jelentősége (GENETTE 1997, 52) annak ellenére sem vertek gyökeret a magyar irodalmi köztudatban, hogy a felsorolt irodalmárok művei magyarul is elérhetőek. Szerb Antal, az általa sokszor felhasznált Georg Brandes és a szellemtörténeti iskola hatása olyan erősen rányomta a bélyeget a modern áttörés és a skandináv századforduló hazai fogadtatására, hogy egy-két kivételtől eltekintve a szóban forgó szerzők nem tudtak kilépni szokványos irodalomtörténeti kereteikből.

⁴⁴ Szerb szerint Brandes az „unheimlich” jelzõt aggatja Ibsenre (SZERB 1941, III, 104). A kijelentés annyiban igaz, hogy egy 1881-es kritikában Brandes az „uhyggelig” kifejezést használja a *Kísértetek* című dráma kapcsán, amely nagyjából a német „unheimlich”-nak (ijesztő, kellemetlen, félelmetes, dermesztő) felelhet meg (BRANDES 1881), azonban a német szóhasználat révén a megjegyzés kap némi freudi mellékízt, amely nyilván nem állt Brandes szándékában. A német kulturális szűrő nyilvánvaló jelenlétét fedezhetjük fel egy másik bekezdésben, ahol Szerb a késői Oehlenschläger stílusát Franz Grillparzeréhez hasonlítja (SZERB 1941, III, 98).

⁴⁵ Az 1947 és 1989 közötti időszakban a legtöbb értelmezés a marxista ideológiakritika felől közelít a klasszikus skandináv regények világirodalomban betöltött szerepéhez. Ezek között ugyan akadnak kiemelkedő próbálkozások, legtöbbször azonban elmarad Szerb hatása mellett, és mára gyakorlatilag megszűntek referenciaalappá lenni.

Lássunk néhány példát az utóbbi évtizedek meghatározó középiskolai tankönyveiből, irodalomtörténeteiből és az irodalom más felületeiről. Az Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet a 11. gimnáziumi évfolyam számára 2016-ban elkészített kísérleti tankönyve szerint:

A norvég irodalom a hagyományos „nagy” irodalmak (angol, francia, német, orosz) árnyékában élt, így kevés figyelmet szenteltek neki. Ibsennek köszönhető, hogy az európai érdeklődés középpontjába került a norvég irodalom és a skandináv, észak-európai gondolkodásmód.⁴⁶

Ez az idézet két ponton is kapcsolható Szerbhez. Egyfelől a szerző is centrális és perifériális nyelvekre osztja a világirodalmat:

A világirodalom [...]: a két klasszikus nyelv, a görög és a latin irodalma, továbbá a Szentírás – ezek kultúránk közös alapjai. Azután pedig a három nagy latin leány-nyelv, a francia, olasz és spanyol és a két nagy germán nyelv, a német és az angol irodalma. Ezekhez hozzájárult a múlt század folyamán kiváltságos lángelmék átütő ereje és sajátos történelmi konstellációk összehatása révén a lengyel, orosz és skandináv irodalom (SZERB 1941, III, III–IV).

Másfelől Szerb több helyütt szót ejt a „skandináv, észak-európai gondolkodásmódról” (vagy „szeptentrionalizmus”-ról; SZERB 2002c, 434), azonban hogy ez pontosan mit takar, még *A világirodalom történetében* is kifejtetlen marad. Egy másik kézenfekvő példa lehet Ungvári Tamás *A modern irodalom válaszfútjain* című műve, amelyben többször is idézi *A világirodalom történetét*, azonban keveselli Szerb szellemtörténeti jellegű megközelítését, és politika- és társadalomtörténeti alapokra helyezi a „sajátos észak-európai fejlődést” (UNGVÁRI 1984, 41).

Szerb hatását azonban nem csak a közoktatásban és az irodalomtudományban érhetjük tetten. A skandináv irodalom hazai terjesztésére szakosodott Polar Könyvek kiadói mottóját *A világirodalom történetéből* kölcsönözte („Az Észak... mesetáj, ahová a lélek vágya száll”⁴⁷), Henrik Pontoppidan *Szerencsés Péterének* 1974-es kiadásában az utószóban megint csak Szerb gondolatait találjuk meg,⁴⁸ Selma Lagerlöf Nobel-díjas svéd írónő *Gösta Berling* című regényének 2010-es kiadásában ismét egy Szerb-idézet bukkan elő a fülszövegben,⁴⁹ és a skan-

⁴⁶ Forrás: https://nkpprofilestorage.blob.core.windows.net/825788c2-250b-465f-b4eb-52063b53e5f2/FI-501021101_Irodalom_11_TK_2016_NKP.pdf. Letöltés dátuma: 2019. március 18.

⁴⁷ Forrás: <http://www.polarkonyvek.hu/contact.html>. Letöltés dátuma: 2019. június 5. A hangzatos idézet Selma Lagerlöf regényeinél szerepel *A világirodalom történetében* (SZERB 1941, III, 275).

⁴⁸ „Jacobsen és Bang az úgynevezett imperszionista próza művelői. Előbbiről azt írja Szerb Antal, »hogy ő az imperszionista próza legnagyobb művelője a világirodalomban«” (PONTOPPIDAN 1974, 584; az utószót Veress Dániel írta).

⁴⁹ A teljes idézet: „A könyv varázsa egy kevésbé Krúdy Gyulára hasonlít. Itt is egy gavalléros, úri világ elevenedik fel, a nemesi életformának csak szépségét és költőiségét látjuk, árnyoldalai nélkül. [...] Tizenketten vannak a gavallérok, és úgy járnak-kelnek a világban, mint Arthus király tizenkét

dináv irodalmi antológiák is rendre Szerb gondolatait idézik.⁵⁰ Bernáth István 1970-ben megjelent *Észak-európai népek irodalma* címet viselő antológiájában a skandinávoknak egyszeri és megismételhetetlen világirodalmi pillanatát elemzi: „A világirodalmi hatástörténet egyik törvényszerűsége, hogy minden népnek csak példamutató vagy általánosan tanulságos történelmi periódusában ill. annak előkészítésében vagy utóhangzásában lehet világraszóló irodalma.”⁵¹ Szerb Antal idevágó gondolatai nagyon hasonlóak: „Amint mondtuk, egy nép világirodalmi pillanata akkor következik el, amikor az általános korhangulat megegyezik az illető nép jellegzetes vonásaival” (SZERB 1941, III, 260). A különbség pusztán annyi, hogy Bernáth a skandináv középkorra, Szerb a skandináv századfordulóra céloz. Üdítő és kivételes példa a Pál József által szerkesztett *Világirodalom* című 2008-as kiadású, többszerzős, lexikonjellegű mű, amelynek 19–20. századi skandináv irodalommal foglalkozó fejezeteit nem kizárólagosan hatja át a szellemtörténeti örökség. Hogy miért szükséges hazánkban szinte állandóan Szerbhez nyúlni skandináv illetőségű könyvmegjelenések alkalmával, *A világirodalom történetének* műfajában egyedülálló népszerűségével magyarázhatjuk.

Jelen tanulmányban egy szűkebb életműjelenség vizsgálata állt a középpontban. A skandináv hatás első ránézésre a Szerb Antal-kutatás részletkérdésének tűnt, azonban kiderült, hogy az észak-európai impulzusok mind az életrajz, a filológia, a szerző irodalomfelfogása és irodalmi műveltsége, valamint a későbbi hatástörténet felől vizsgálva figyelemre méltó tényekkel igazolhatóak. A magyarországi századelő irodalmi vezéralakjainak fontos inspirációs forrás lehetett az akkorigban igen divatos kortárs skandináv irodalom, azonban ennek részletes feltárására még csak kevesen vállalkoztak. Ahogy arra is, hogy a szóban forgó szerzők hatásán keresztül miként öröklődött át egy-egy motívum, stilisztikai újítás vagy teljes formanyelv a 20. századi magyar irodalom és irodalomelmélet hozzánk időben közelebb eső nemzedékeinek munkásságába. Annyi bizonyos, hogy Szerb Antal Skandinávia-képe szilárdan beépült az észak-európaiságról, a skandináv századfordulóról vagy az egyes szerzőkről szóló itthoni irodalomtörténeti és közéleti diskurzusokba.

lovagja. Gösta Berling alakját apollói ragyogásba vonja az, hogy az író érezhetően szerelmes belé, és elhalmozza minden fényességgel, amit a női képzelet a férfira láthat” (SZERB 1941, III, 275).

⁵⁰Lásd például: „Az ibseni hangulat, Észak sejtelmessége, a magány érzete, a pátoszmentes romantika [a jelöletlen idézet helye: SZERB 1941, III, 111] ma is megtalálható a skandináv írónál. Az északiak individualizmusa, a nagyvárosi ember szinte gyógyíthatatlan egyedülléte. Szerb Antal szavaival: »Ezt a magányt akkor érzi az ember a legjobban, ha ketten vannak hozzá: a szerelemben, a házasságban.«” (MERVEL 1997, 202; a kiemelt idézet helye: SZERB 1941, III, 261).

⁵¹*Észak-európai népek...* (1970), 6.

Bibliográfia

- BENCE Erika (1999), Szerb Antal Magyar irodalomtörténetének XIX. századképe, *Iskolakultúra* 1999/8, 57–70.
- BENEDEK Marcell, ALEXANDER Bernát et alii (1927), *Irodalmi lexikon*, Budapest, Győző Andor kiadása.
- BRANDES, Georg (1881), Henrik Ibsen: Gjengangere, *Morgenbladet* 1881.12.28., <https://www.hf.uio.no/is/tjenester/kunnskap/ibsen-arkivet/tekstarkiv/anm/ge/ge-g-brandes.html>. Letöltés dátuma: 2019. június 5.
- BRANDES, Georg (1883), *Det moderne gennembruds mænd*, Koppenhága, Gyldendal.
- BRANDES, Georg (1902), *Skandinavische Persönlichkeiten*, München, Albert Langen.
- COHN, Dorrit (1996), Áttetsző tudatok, ford. CSERESNYÉS Dóra – GÁCS Anna – GOCSÁL Ákos, in Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei* II, Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor.
- ERDÉLYI János (1868), *Egyetemes irodalomtörténet* I–II, Budapest, Ráth Mór kiadása.
- Észak-európai népek irodalma: válogatás az izlandi, faeröeri, svéd és dán irodalomból*, (1970) BERNÁTH István (szerk.), Budapest, Tankönyvkiadó.
- GENETTE, Gérard (1997), *Paratexts: thresholds of interpretation*, ford. Jane E. LEWIN, az utószót írta Richard MACKSEY, Cambridge – New York – Melbourne, Cambridge University Press, 52.
- GINTLI Tibor (2011), Szerb Antal, in GINTLI Tibor (szerk.), *Magyar irodalom*, Budapest, Akadémiai, 742–749.
- HAVASRÉTI József (2013), *Szerb Antal*, Budapest, Magvető.
- HAVASRÉTI József (2019), *Szerb Antal*, (második, átdolgozott kiadás), Budapest, Magvető.
- HEINRICH Gusztáv (1903–1911), *Egyetemes irodalomtörténet* I–IV, Budapest, Franklin-Társulat Magyar Irod. Intézet és Könyvnyomda.
- HERZFELD, Marie (1898), *Die skandinavische Litteratur und ihre Tendenzen*, Berlin–Lipscse, Schuster und Loeffler.
- HORVÁTH Elek (1942), Tájékozódás a világirodalom történetében (Szerb Antal: a világirodalom története c. könyvéről), *Erdélyi Helikon* 1942/12, 807–812.
- IBSEN, Henrik et alii (1936), *Skandináv líra*, ford. és vál. HAJDU Henrik, Újpest, Vörösmarty Irodalmi Társaság.
- Irodalom 11.* (2016), szerk. BARANYAI Katalin, Eger, Eszterházy Károly Egyetem Oktatókutatató és Fejlesztő Intézet.
- KELLER Tamás (2006), A racionalizációs gondolat a társadalomtudományokban és az irodalomban, *Iskolakultúra* 2006/1, 72–79.
- KERESZTURY Dezső (2002), A legkisebb író. Részletek egy rádiós beszélgetésből, in WÁGNER Tibor, *Akitől ellopták az időt. Szerb Antal emlékezete*, Budapest, Kairosz, 334–339.
- KÓHALMI Béla (1937), *Az Új Könyvek Könyve*, Budapest, Gergely R. kiadása.
- LACZKÓ András (1972), Szerb Antal történetiszemlélete *A királyné nyakláncában*, *ItK* 1972/4, 510–514.
- LAGERLÖF, Selma (2010), *Gösta Berling*, Budapest, Új Palatinus.
- LUKÁCS György (1910), Sören Kierkegaard és Regine Olsen, *Nyugat* 1910/6, 378–387.
- LUKÁCS György (1947), *A történelmi regény*, Budapest, Hungária.

- LUKÁCS György (1982), A skandináv irodalom szerepe fejlődésben, in *uő*, *Curriculum vitae*, Budapest, Magvető, 271–276.
- LUKÁCS György (1984), *Theorie des Romans*, Darmstadt–Neuwied, Luchterhand.
- MÁDL Péter – ANNUS Ildikó (2018), *A svéd irodalom magyarországi fogadtatása – a kezdetektől 1900-ig*, Budapest, Argumentum.
- MERVEL Ferenc (1997), Utószó, in *Légyott északi fénnyel*, ford. és vál. *uő*, Marosvásárhely, 201–202.
- MÜLLER-WILLE, Klaus (2016), Romantik – Biedermeier – Poetischer Realismus (1800–1870), in Jürg GLAUSER, *Skandinavische Literaturgeschichte*, Stuttgart, J. B. Metzler, 133–185.
- PAUL, Jean (1959), Siebenkäs. Flegeljahre, in Norbert MILLER (szerk.) – Walter HÖLLERER (1959–1963), *Jean Paul, Werke*, München, Carl Hanser Verlag.
- PONTOPIPIDAN, Henrik (1974), *Szerencsés Péter*, ford. HAJDU Henrik (ford.), az utószót írta VERESS Dániel, Bukarest, Kriterion.
- POSZLER György (2002), Szerb Antal és a szellemtörténet, *Irodalomismeret* 2002/1–2, 21–25.
- SPENGLER, Oswald, *A Nyugat alkonya*, I–II, Budapest, Noran Libro.
- STURLASON, Snorri (1930), *Heimskringla: the Norse King sagas*. New York – Toronto – London, J. M. Dent & Sons Ltd.
- SZERB Antal (1935), *Magyar irodalomtörténet*, Budapest, Révai.
- SZERB Antal (1936), *Hétköznapok és csodák*, Budapest, Révai.
- SZERB Antal (1937a), Lángelméhez mentem feleségül, *Új Idők* 1937. március 28. 457–458,
- SZERB Antal (1941), *A világirodalom története*, I–III, Budapest, Révai.
- SZERB Antal (1974), *A Pendragon-legendá*, Budapest, Magvető.
- SZERB Antal, (1978), *A varázsló eltöri pálcáját*, Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (1994), *Utazás és holdvilág*, Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (2001), *Naplójegyzetek (1914–1943)*, s. a. r. TOMPA Mária és PETRÁNYI Ilona, Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (2001), *Szerb Antal válogatott levelei*, sajtó alá rend. és a jegyz. írta Nagy Csaba, Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum.
- SZERB Antal (2002a), Az irodalomtudomány 1926-ban, in WÁGNER Tibor, *Akitől ellopták az időt. Szerb Antal emlékezete*, Budapest, Kairosz, 99–102.
- SZERB Antal (2002b), *Hétköznapok és csodák* (Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák, I), Magvető, Budapest.
- SZERB Antal (2002c), *Mindig lesznek sárkányok* (Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák, II), Magvető, Budapest.
- SZERB Antal (2002d), *A kétarcú hallgatás* (Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák, III), Magvető, Budapest.
- SZERB Antal (2010), *Legenden Pendragon (A Pendragon-legendá)*, ford. Susanna FAHLSTRÖM, Stockholm, Sivart.
- SZERB Antal (2014a), *A királyné nyaklánca*, Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (2014b), *Szerelmek a palackban. Novellák*, Budapest, Magvető.
- SZERB Antal (2017), Földrajz. Irta Szerb Tóni bácsi, in Kovács Attila Zoltán (s. a. r.), *Nagy emberek gyermekcipőben: rádióelőadások*, Budapest, Athenaeum, 211–213.

- SZERB Antal (2015), *Resa i månsljus (Utas és holdvilág)*, ford. Maria ORTMAN, Malmö, Nilsson.
- SZERB Antal (2016), *Det tredje tornet: en resa i Italien 1936 (A harmadik torony)*, Malmö, Nilsson.
- UNGVÁRI Tamás (1984), *A modern irodalom választásainak*, Budapest, Gondolat.
- VAJDA Endre (1942), Szerb Antal: A világirodalom története, *Protestáns Szemle* 1942/5, 152–154.
- WINKEL HORN Frederik (1880), *Geschichte der Litteratur des skandinavischen Nordens. Von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Verlag von Bernhard Schlicke, Lipcse.
- WIEGLER Paul, *A világirodalom története* I–II., Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt., Budapest, é. n. [1921]



SOÓS ANITA

Utak az elbeszélés körül

Állandó tekintettel Karen Blixen *The Roads round Pisa*¹ című elbeszélésére

„Az isteni művészet mindörökké a történet. Kezdetben vala a történet. Végül majd megadatik számunkra, hogy megértsük, és tisztán lássuk. Ezt a pillanatot majd az Ítélet Napjának nevezzük.”

Karen Blixen: A bíboros első története

Karen Blixen, az Afrikából hazatérő európai arisztokrata, egzotikus külön a 20. századi dán prózairodalomban. Nem tartozik irodalmi iskolákhoz, nem sorolható konkrét irányzatokhoz, nem illeszthető be semmilyen kategóriába. Tudatosan a saját útját járja, és olyannyira elzárkózik bárminemű irodalmi csoportosulástól, hogy még a hasonló esztétikai nézeteket valló, vele egyívású írók és gondolkodók hívását is konzekvensen visszautasítja.² Tudatos önstilizáló törekvésével megteremti a környezetén kívül és a fölött álló egyszerre karizmatikus és démoni szerző alakját, aki művészi értékének tudatában demiurgoszként irányítja az általa teremtett (szöveg)világot. Elbeszéléseiben az egzisztencia olyan örök témáit boncolgatja, mint a létezés célja, könyörtelensége, sorsszerűsége, a véletlen sorsformáló szerepe vagy a létezésbe vetett szubjektum identitáskeresése, igazsága, de reflektál a szerelem, a nemiség, a szexualitás és a házasság kérdéseire is. A magatartására jellemző arisztokratikus gög és szándékolt távolságtartás titkoszatossá és megfejtethetlenné teszi, ami még jobban megnehezíti a többértelmű, ambivalens szövegek dekódolását, és újabb és újabb, egymással akár ellentétes értelmezési kísérletek létrehozására csábít.³

¹ Első pillantásra furcsának tűnhet, hogy a címben annak ellenére az elbeszélés eredeti angol címe szerepel, hogy a szöveg a *Hét fantasztikus elbeszélés* című kötetben *Útban Pisa felé* címmel megjelent Kertész Judit magyar fordításában (BLIXEN 2007, 5–62), ám ez a cím ellentétes lenne jelen tanulmány szándékával, mivel egyfajta finalitást sugall, ami viszont az elbeszélésből teljességgel hiányzik. Ezért a tanulmányban inkább a magyarul talán kevésbé elegáns, de a célt inkább szolgáló *Utak Pisa körül* munkacímet fogom használni.

² Eklatáns példa erre a *Heretica* irodalmi, esztétikai folyóirat, melynek szerkesztői többször is megpróbálták elcsábítani, de még őszinte tisztelője és barátja, Thorkild Bjørnvig kérésére sem állt kötélnék.

³ A nem túl terjedelmes életműből annál terjedelmesebb szakirodalom született. A Blixen-értelmezők nagy része a szerző meglehetősen kalandos élettörténetére épülő biografikus olvasatokat

A szövegek nyitottságukkal, tartalmi összetettségükkel, jelentés(túl)telítettségükkel és az intertextuális utalások túltengésével, valamint jellegzetes mozaikszerű elbeszélőstruktúrájukkal ellenállnak a konzisztens értelmezésnek, nehéz bármilyen képletbe illeszteni őket, ami meglehetősen idegen a kor dán irodalmában. Bár Blixent identitásfelfogása a modernitáshoz sorolja, a szövegekben fellelhető narratív struktúrák inkább a posztmodernnel rokonítják.

A blixeni elbeszéléseket polifonikus szövegszerkesztés jellemzi. A szerző előszeretettel ágyazza történeteit valamiféle keretbe, ezt egészítik ki az egymással egyenrangú, gyakran párhuzamosan futó történetek. A szereplők egyszerre résztvevők és szemlélők, átmenetileg elbeszélővé változnak, akik maguk mondják el saját történetüket, ily módon a kronologikus rend felborul, az elbeszélés folyamatosan a múlt és a jelen idősíkjain mozog. Bár a múltbeli események elbeszélésében felfedezhető némi kronológia, mégsem jön létre lineáris szövegstruktúra. Az egyes történetek sorrendje látszólag véletlenszerű, belőlük – mint a kínai ládikójátékban – újabbak születnek, a szerteágazó, nehezen összefésülhető szálak azonban összetartanak, az elbeszélés végére létrehoznak egy szöveglabirintust, amelyben minden mindennel összefügg. Az egymásba fonódó történetek újabb történeteket rejtenek, és bár ezek sokszor csak utalásszerűen jelennek meg, hihetetlen részletgazdagságot eredményeznek, ami megteremti a jelentés és a jelentésnélküliség ambivalenciáját, és a megértés túlerheltségéhez vezet. A különböző elbeszélői hangok kiegészítik egymást, de a folyamatos nézőpontváltások, valamint a történetekbe bekerülő redundáns elemek az esetlegesség, illetve – a megértés hiányos voltából kifolyólag – az üresség érzetét kelthetik az olvasóban, aki ettől önkéntelenül az olvasási folyamat aktív részesévé válik, készletet érez a szöveg továbbgondolására, továbbírására, úgy érzi, neki kell megtöltenie az űrt, jelentéseket teremt, összefüggéseket hoz létre, közben törekvése újra meg újra zátonyra fut, rendszeresen eltéved az elbeszélés útvesztőiben, (ön)ellentmondásokba, elvarratlan szálakba ütközik, és a szöveg által kínált csapdádba esik. Karen Blixen szövegeiben nem is annyira az elbeszélő a leleményes, mint maga a szöveg. A kollázsszerűen egymás mellé kerülő történetek dialógusba lépnek egymással, az így létrejött szövegháló vezet és becsap, az elbeszélő és a szöveg viszonya bizonyos értelemben megfordul, a szöveg nemcsak önmagát konstituálja, hanem elbeszélőjét is megteremti. Életek, sorsok fonódnak össze látszólag véletlenszerűen, a végén azonban mindig kiderül, hogy az eseményeket egy felsőbb hatalom, a sors irányítja. A mozaikszerű képben rengeteg homályos pont marad. Az olvasó tehát újra nekivág az olvasásnak, célja immáron nem a történet megismerése, az eseménysor rekonstruálása, hanem a megértés tökéletlenségének, töredékességének megszüntetése. Azzal a szándékkal

preferálja, mások a szövegből kiindulva próbálnak visszajutni a szöveg mögött megbújó emberhez. A 2000-es évek elején Dag Heede teremt új iskolát, amikor a korábbi értelmezésekkel szembehalleyzkedve a posztfeminizmus és a queer-elmélet aranybányáját látja a szövegekben (HEEDE 2001).

olvas, hogy eltüntesse a fehér foltokat, és választ kapjon a megválaszolatlan kérdésekre. Egyértelmű válaszok pedig nincsenek, tehát az olvasó nem tehet mást, mint a szerző által elrejtett, vélt vagy valós utalások nyomába ered, ezek mentén olvas és próbál koherens értelmezést találni. A továbbiakban azt kívánom megvilágítani, hogy ez az elbeszélőtechnika miként jelenik meg és járul hozzá az értelmezés alakulásához a *Hét fantasztikus történet* című kötetben megjelent *Utak Pisa körül* című elbeszélésben.

Az író 1934-ben viszonylag későn, majdnem ötvenévesen ezzel az angol nyelven írt kötettel debütált az Egyesült Államokban. A történetek közel tíz évig érlelődtek benne, míg elnyerték végleges alakjukat. Számtalanszor elmondta őket magának, újabb és újabb részletekkel egészítette ki őket, sokszor egyetlen képből, egy benyomásból, egy helyből vagy egy jelentéktelen epizódból jöttek létre, mely azután beleolvadt az elbeszélés szövevényébe. Ily módon az elbeszélések struktúrája híven tükrözi magát az alkotófolyamatot. Az angol kiadás Isak Dinesen álnéven jelent meg, ami fontos eleme a szerző önépítési stratégiáinak. Karen Blixen apja családi neve mellé a héber Izsákot választotta, amelynek jelentése nevetés, a szerző az, aki felülemelkedik az általa teremtett világon, és fensőbbes távolságtartással képes nevetni rajta.⁴ Blixen saját bevallása szerint az álnévhasználat segítségével tud teljesen elszakadni valós énjétől, hogy aztán kizárólag a fantáziájára hagyatkozva váljon igazán szabaddá. A tudatos önstilizáció révén megteremtett szerző mintha visszatükröződne a szereplőinél egy generációval idősebb, a történetekben kirajzolódó világon kívül álló, auktoriális elbeszélőben is, aki madártávlatból figyeli a marionettfigurákként mozgó szereplőket, és istenségként rángatja a szálakat.

A szerző a történeteket az arisztokratikus kultúra fénykoraként definiált romantika korába helyezi, amely azonban csak kulisszaként szolgál, mesterséges szövegtér, mely ellentételezi a feltörekvő polgárság modern, intellektuális tudatának, identitáselméjének, újfajta szabadságvágyának kifejeződését. Hasonló dichotómia jut kifejezésre az elbeszélő struktúra tudatos kettősségében, mely három fő pontban lokalizálható: a múlt és a jelen, a szabadság és a szükségszerűség, valamint a természet és a kultúra szembeállításában. Blixen dualisztikus gondolkodásában Grethe F. Rostbøll (ROSTBØLL 2017) egy hatalmi hierarchia kikristályosodását látja, amelyben a kultúrához a mennyei és a férfias, a természethez pedig a földi és a nőies predikátum járul. Blixen elbeszéléseiben ezzel a hierarchiával játszva bontja le és alakítja át a tabuizált kijelentéseket.

A *Hét fantasztikus történet* című kötet első elbeszélése, az *Utak Pisa körül*, újfajta keretet alkot az utolsó, *A költő* című elbeszéléssel, mindkettő központi kér-

⁴Blixen öccsének, Thomas Dinesennek 1926. április 3-án írt levelében a következőt olvashatjuk a humorról: „...*semmitől* sem fél, hanem meggyőződése szerint bolondot csinál mindenből” (BLIXEN 2011, 31; ford. Soós Anita). Blixen nyilvánvalóan ezzel az attitűddel nyúl a legkényesebb témákhoz is.

dése az identitáskeresés és a személyes sors elfogadása, vállalása. A tematikai hasonlóságon kívül összekapcsolja őket az *Utak Pisa körül* főszereplőjének, Augustus von Schimmelmannak az alakja is. A keretes szerkesztés tehát nemcsak egyes elbeszélésekben jelenik meg, hanem a kötet szervező eleme is. Az *Utak Pisa körül* az elbeszéléstechnika tekintetében meglehetősen összetett, változatos elbeszélés, kilenc hosszabb-rövidebb fejezetből áll, melyekben jól megfér egymással az auktorialis, a perszonális és az én-elbeszélő szituáció, a harmadik személyű elbeszélés, az első személyű levél vagy éppen egy marionettszínház. A folyamatos nézőpontváltásoknak köszönhetően a szöveg több elbeszélői síkot működtet.

Az elbeszélés cselekménye 1821-ben, Észak-Itáliában, a Pisa körüli utakon játszódik. A mindentudó elbeszélő az eseményeket a „mélabúra hajlamos ifjú dán nemes” (5), Augustus von Schimmelman gróf szemével láttatja, aki egy májusi estén levelet ír Ingolstadtban⁵ élő hajdani diáktársának, egyetlen igaz barátjának, Karlnak, hogy kiöntse a szívét. A levelet azonban nem tudja befejezni, mert úgy érzi, hogy az igazság – önmaga igazsága –, amelyről elmélkedik, eltorzul, amint leírja. Miután az író én hiába próbálja a levélben helyreállítani megbomlott egységét, hiába tesz kísérletet a széthullott, identitásától megfosztott személyiség magyarázatára, sétálni indul, hogy igazságról, barátságról és házasságról való töprengése közben magyarázatot adjon az olvasónak, mit is keres a romantika hazájában, a szépséges Itáliában. Emlékeket elevenít fel, visszarepít a múltba. Előbb az ingolstadt diákéveket idézi fel, majd egy gyermekkori élményt, végül egy közelmúltban történt eseményt. A három emlékképet a tükörmotívum kapcsolja össze. Augustus diákéveiben szívesen nézegette magát a tükörben, mert úgy gondolta, így megtudhatja az igazságot önmagáról, hitt abban, hogy a kívülről rátekintő tükörkép képes visszaadni valamit önmaga számára ismeretlen, valódi személyiségéből. Az önmegismerésnek ezzel a pozitívnak tekintett formájával állítja szembe gyermekkori élményét, amikor is a koppenhágai tükörteremben eltorzult személyiségdarabkáival, saját hátborzongató töredékességével szembesült. A tükörteremről az életre asszociál, mondván, minden emberi találkozás tükröt tart elénk, és torzítva ugyan, de megőriz valamit igazi énünkből, „miközben teljes igazságként tünteti fel magát” (6), ily módon a hamis kép lép a valóságos helyébe. Az ilyen hétköznapi kapcsolatoktól különbözik az igaz barátság, mert a barát lelke „őszinte tükör, mely híven őrzi képmásunkat” (6). Augustus itt nem áll meg elmélkedésében, ugyanazt a mély kapcsolatot keresi (hiába) házasságában is, amit a Karlhoz fűződő barátságában megtapasztalt. Augustus házassággal szembeni elvárásait Blixen 1926. augusztus 5-én Thomasnak írt levelében is megfogalmazza:

⁵ A város említésével az elbeszélő talán Mary Shelley *Frankenstein, avagy a modern Prométheusz* című regényére utal, és tudatosan kapcsolja a szöveget a gótikus hagyományhoz. Az biztos, hogy Blixen ismerte az említett regényt, illetve az megtalálható volt könyvtárában. A *Hét fantasztikus történet* című kötetnek angolul a *Seven Gothic Tales* címet adta.

„...kifejlesztettem egy elméletet a modern szerelemről mint »homoszexualitásról«, – a kifejezést itt homogén értelemben használom –, mely inkább egy szenvedélyes szimpátiában, az eszmék vagy eszményképek iránti szerelem közösségében nyilvánul meg, mint az egymásban való személyes feloldódásban és egymás iránti odaadásban (...) [ebben a kapcsolatban] nem egymás céljai vagyunk az életben; miközben önmagunk és saját távoli céljaink megvalósítására törekszünk, abban a meggyőződésben leljük meg boldogságunkat, hogy örökké párhuzamosan haladunk” (BLIXEN 2011, 56). Augustus rádöbben, hogy a „férfiak vagy nők közti szent barátságot” (HEEDE 1999, 19) heteroszexuális kapcsolatában sosem élheti át, ahogy Dag Heede *Kønsballade hos Karen Blixen* című tanulmányában rávilágít, a heteroszexuális kapcsolat Blixen szövegeiben halálos vagy halálosan unalmas. Az egyneműek közti barátság ily módon a polgári házasság ellenképeként jelenik meg. A tükörnek Augustus házassága, illetve házasságtól való elfordulása szempontjából is kulcsszerepe van. A fiatal gróf abbéli meggyőződésében tart tükröt felesége arca elé, hogy a tükörkép, az esztétikai élmény külső visszatükröződése, meggyőzi az igazságról. Mivel azonban kettejük igazsága nem egyezik, a tükörből visszanéző arc üzenete sem lehet azonos: Augustus esztétikum iránti fogékonysága Malvinából az esztétikum teljes elutasítását váltja ki, aminek hatására a bájos fiatalasszony tudatosan aszexuális, nőiségétől megfosztott lényvé változik. A pár – ahelyett, hogy egymással párhuzamosan, egy irányba haladna – egyre távolodik egymástól, a kapcsolatukat jellemző színlelés, az igazság hiánya áthidalhatatlan szakadékot támaszt közöttük, ezért Augustus igazság utáni vágyától hajtva nem tehet mást, mint hogy elutazik, Itáliába megy és véletlenül ugyan, de elindul a Pisa felé vezető úton.

Úti céljának kiválasztásában egy illatszeres üvegcsé segíti. A fejezet a gróf zsebében lapuló porcelántárgy történetével, egy újabb gyermekkori emlék felidézésével ér véget. A szív alakú, *Amitié sincère* feliratú üvegcsé idilli tájat és egy magas sziklán álló romantikus kastélyt ábrázol, ahol annak idején Augustus nagynénje vendégeskedett itáliai barátnőjénél. A porcelánfiola a kisasszonyhoz fűződő őszinte, romantikus barátság emlékét őrzi, a rajta lévő kép pedig az egykori boldogság allegorikus ábrázolása. Augustus ellenállhatatlan vágyat érez, hogy megtalálja a nagynéni halálával titokzatossá vált kastélyt, és helyreállítsa a belsőjében felborult harmóniát, ezzel az illatszeres üvegcsében találkozik múlt és jelen, sőt a cél előrevetítésével felsejlik benne a jövő lehetősége is. Az illatszeres üvegcsé tehát két világ között közvetít, az adott környezetben idegennek hat, ezzel álmodozásra, elvagyódásra késztet, míg az idegen csábító, a hazai unalmas, ami elől menekülni kell. Augustus útra kel, hogy kövesse a sors útjait, egzisztenciális identitáskeresése hasonlít az arisztokrata ifjak körében klasszikus hagyománynak számító tanulmányútra (*Bildungsreise*), melynek során az idegen kultúrákba való betekintés a személyiség fejlődését, gazdagodását eredményezi. Augustus célja azonban elsősorban nem az itáliai kultúra megismerése, hanem az idegennek érzett, elhagyott

otthon, valamint a tudatában a harmónia és szépség hazájaként élő Itália közötti ellentétnek a feloldása, egyszersmind saját életcéljának megtalálása, valamint sorának elfogadása. Az elbeszélés befejezésének ismeretében megelőlegezhető a kijelentés, hogy Augustus útja nem tölti be a Bildungsreise szerepét, sokkal inkább annak groteszk kifigurázása. A gróf utazása során tulajdonképpen mások léttörténeteinek a külső szemlélőjévé válik, egyfajta szerkesztői feladatot kap, amikor a tudomására jutó elbeszélte események közötti kapcsolatok felismerésén keresztül az olvasóval együtt rekonstruálja a történetet, melybe a korábban már említett sétán csöppen bele, amikor egy baleset folytán találkozik a mostohaunokáját kereső, idős Carlotta di Gampocortával.

A kopasz idős hölgy androgün jelenség, akit Augustus a balesetet követően férfinak néz, és aki csak azután „változik át” nővé, hogy felteszi struccollas kalapját, melynek a béléséből hullámos, ősz hajfürtök hullanak alá. Blixen szövegeiben előszeretettel tematizálja a szexualitás kérdéseit, a nem nem meghatározott, sokkal inkább az elbeszélésben konstituálódó, akár változó fogalom, és ahogy Carlotta esetében is, gyakorta a ruházattal cserélhető. A szerző gyakran teremt határozott, férfias attribútumokkal felruházott nőalakokat, akikkel nőies tulajdonságokkal rendelkező férfiak állnak szemben. A férfinak látszó Carlotta a baleset után teljesen cselekvésképtelen, „tágra nyílt, zavaros szemmel” (10) bámul maga elé, ám amint felveszi kalapját, magához tér, kezébe veszi az irányítást, és azonnal hívhatja Augustust. Beszélgetésük a bemutatkozást követően egy furcsa kérdéssel kezdődik: „Gróf úr (...) hisz ön Istenben?” (11), amit August természetesen nem érthet, a gyakorlott Blixen-olvasó azonban utalásként értelmezheti arra, hogy az idős hölgy a nevről felismerte. A bemutatkozást követően pedig megbízza, hogy keresse meg mostohaunokáját, Rosina di Gampocortát. Innentől kezdve egy időre átveszi az elbeszélő szerepét, és elmondja Rosina történetét. A szerepváltás következtében teljesen megváltozik, új erőre kap, az elbeszélés ily módon (re)vitalizál, és hatalmat ad. Rosina történetét kronologikus sorrendben mondja el, de belezövi a lány anyja történetét is, aki Rosina születésekor veszítette életét, Carlotta ezáltal beavat a szerinte a családot sújtó átokba, miszerint a család nő tagjai menthetetlenül belehalnak a szülésbe, vagyis tematizálódik a heteroszexuális szerelem halálos volta, mely ráadásul öröklődik. Carlotta kihasználja az események szerencsétlen egybeesését, és velük indokolja saját heteroszexuális kapcsolattól, illetve gyermekszüléstől való rettegését. Abbéli félelmében próbálja Rosinát távortartani a szerelmi kapcsolattól, hogy anyja története elkerülhetetlenül megismétlődik. Az elbeszélte történetből kiderül, hogy Carlotta nemcsak kívülálló elbeszélő, hanem egyben a történet szerzője is, hiszen Rosina esküvőjének megszervezésével, és életútjának meghatározásával próbálja ő irányítani a sorsot. Amikor a lány feletti hatalma megőrzésére tett kísérlete zátonyra fut – Rosina ugyan feleségül megy a számára kiszemelt impotens Potenziani herceghez, de egy hónap múlva érvénytelenített házasságát, újra férjhez megy, immáron szerelméhez, Marióhoz, és má-

ris gyermeket vár –, újra szereplővé változik, elhagyja Pisát, és Rosina keresésére indul. Ezen az úton találkozik Augustusszal, és őt bízta meg azzal, hogy találja meg a lányt. Augustus tehát másodjára indul útnak. De míg akkor, amikor hazáját elhagyta, véletlenszerűen választott útirányt, és tévedt a Pisa felé vezető útra, hiszen csak az illatszeres üvegcsén látható kastély, és a kép által reprezentált álomvilág megtalálása vezérelte, útja most határozott irányt vesz, már nem Pisa felé halad (hiszen Rosina, akit meg kell találnia, éppen onnan menekült el), úti célja a Pisa körüli utakra tevődik át. Miután Carlotta elveszíti teremő és elbeszélő funkcióját, gyakorlatilag kilép az elbeszélésből, és csak a kerettörténet befejezésekor, immáron új szerepben bukkan fel újra. Az elbeszélés első nagy egysége (első három fejezete) azzal ér véget, hogy Augustus visszatér a történet elején megkezdett levélhez, sietve befejezi, hogy még elutazása előtt elküldhesse, az elbeszélés keretszerűen visszakanyarodik kezdetéhez, hangsúlyozván, hogy Augustusnak újabb szintre kell lépnie az elbeszélés folyamában. Míg korábban a kívülálló, töprengő pozíciójából a hallgató pozíciójába lépett, most cselekvővé kell(ene) változnia.

Augustus útjának következő állomásán, egy fogadóban találkozik a Carlotta által elbeszélte történet néhány szereplőjével, ezt azonban sokáig nem tudja, hiszen valamilyen szinten mindenki szerepet játszik, és a szereplők valódi identitása csak akkor lepleződik le, amikor direkt vagy indirekt módon felfedik történetüket.

Augustus figyelmét rögtön felkelti egy karcsú fiatalember, szinte gyönyörködik könnyed testtartásában, szép vonásaiban, és szép ívű, finom kezében. Az ifjú látványa tovább árnyalja azt a képet, amely az illatszeres üvegcsé láttán alakult ki benne Itáliáról. A művészetek mellett a kifinomult gondolatokat is hangsúlyozza, és önkéntelenül összehasonlítja maga mögött hagyott hazája durva, vaskos arisztokráciájával, melyben annyira idegennek érezte magát. A két fiatalember találkozásában két illúzió feszül egymásnak, az itáliai ifjú Dániáért rajong, maga is költő lévén nem a barbárságot látja az országban, hanem a tépelődő, melankolikus Hamlet hazáját, mellyel bizonyos fokú rokonságot érez. A két fiatal feszitelenül társalog költészetről, az élet kérdéseiről és az idő érzékeléséről. A fiatalember költészetének kibontakozását azonban egy egy évvel korábbi esemény gátolja, olyasvalami történt vele, amiből lehetetlen költészetet formálni, ezért azóta képtelen írni. Mivel szimpátia ébred benne Augustus iránt, beavatja titkába, és elárulja, hogy valójában nem férfi. Augustus, akárcsak Carlotta balesetkor, ismét a látszat áldozatává válik. A lány kijelentésének hatására addigi feszitelen-sége önkéntelenül megváltozik, a lány nőisége a gróf megváltozott viselkedésében manifesztálódik. A két nem egymáshoz való viszonya nem természetszerű, a konvenciók, az etikai kódrendszer határozza meg. A leleplezés után a beszélgetés addigi nemtelensége azonnal megszűnik. A lány a vele történekről csak a férfi és a nő viszonyának allegorikus megfogalmazásában képes beszélni. Az elbeszélésnek ezen a pontján Augustus még nem jön rá, hogy beszélgetőpartnere ugyanaz az Agnese della Gherardesci, akiről Carlotta korábban azt mesélte, hogy Lord

Byronra akar hasonlítani, szakít a kor normáival, férfi módjára öltözködik és üli meg a lovat, illetve komédiákat és tragédiákat ír, és nem utolsósorban Rosina legjobb barátjának. A lány férfi öltözékében érzi igazán szabadnak magát, szabadon cselekszik és gondolkodik, és nyíltan beszélget a filozófia és az esztétika kérdéseiről, végül mégis belekényszerül a heteroszexuális női identitásba (LINDÉN 2010, 89), és annak a nőiségnek az áldozatává válik, amely elől ruházata segítségével menekül.

Augustus és Agnese eszmecserejét egy háromtagú társaság nagyhangú beszélgetése szakítja félbe. Mint valami végszóra megjelenik a színen Potenziáni herceg. Megjelenésével az első pillanattól arra törekszik, hogy közönségéből csodálatot váltson ki. Egész lénye a legkisebb részletekig megkomponált, stilizált, aminek eredményeként egy meglehetősen nőies, de a figyelmet minden tekintetben magára vonó, bálványyszerű férfi alakja bontakozik ki, megjelenése egyfajta hatalmi demonstráció. Külseje éles ellentétben áll a kíséretében lévő fiatal herceg, Giovanni Gastone külsejével, aki ugyan a férfi szépség megtestesítőjeként mély benyomást tesz az idősebb hercegre, de Potenziánitól eltérően hiányzik belőle a teremtő szellem, ezért a történetben alárendelt pozícióba kényszerül. A társaságban egész idő alatt Potenziáni viszi a prímet, olyannyira, hogy hamarosan az elbeszélő szerepét is átveszi. Két történetet is elmesél, először Montiról, az isteni költőről beszél, akinek a története egyidejűleg a költészet és a valóság viszonyáról szóló diskurzus, amelyben megjelenik a magát a teremtővel azonosító költő képe. Monti a teremtés értelmét a műalkotásban látja, az ember, vagyis a művész múlandó, alkotása azonban örök, a teremtés célja az örökkévalóság mint művészet. Ez összhangban van Potenziáni törekvésével, aki a halhatatlanságot azáltal célozza meg, hogy önmagát mint műalkotást teremti meg.

Második elbeszélése arról a bérnyilkosról szól, aki felbújtóját becsapja, és nem teljesíti a rábízott feladatot, a történet provokáció, burkolt utalás Nino hercegnek, aki elérte a sértést, és párbajra hívja Potenziánit. Potenziáni szuverén elbeszélő, aki elbeszéléssel gondoskodik a történet folytatásáról, hiszen a szereplők annak hatására cselekednek, vagyis Potenziáni a fiktív elbeszélő szerepéből kilépve rendezővé változik, ami hasonlít az elbeszélés első nagy egységében Carlotta szerepére. Az elbeszélés ráadásul ez esetben is revitalizál: „Miközben [Potenziáni] a történetet mesélte, öregnek látszott. Most fiatalság, sőt egy gyermek gondtalan, uralkodó fölénye sugárzott róla” (37). A magát mindentudónak tartó elbeszélő azt hiszi, hogy beleszólhat szereplői sorsába, de Carlottához hasonlóan neki is csalódnia kell. Bár Potenziáni meggyőződése, hogy ő rendezi az eseményeket, Agnese párbaj előtti vallomása váratlanul éri, a fordulat teljességgel lebénítja, nem képes ellenlépésre, megrendül, és az isteni színjátékot csak úgy hagyhatja el méltósággal, hogy meghal. A halásos zuhanásban azonban még elsül a pisztolya, a lövés szinte súrolja Augustust, amivel mintegy kijelöli utódját, neki szeretné átadni az elbeszélő szerepét, az impotens Potenziáni halálában válik potenciálissá.

A párbaj előtti éjszakán Augustus és Agnese újra beszélgetésbe elegyedik egymással, Agnese – bár a kulcslyukon keresztül kihallgatta Potenziáni és Nino herceg konfliktusát – arra kéri Augustust, hogy ismétlje meg a történetet, számára az elbeszélésfolyam eszmélési folyamat is egyben, melynek végén azzal, hogy a herceg nevét is megtudja, gyanúja beigazolódik. A mozaikszerűen elbeszélte események között ő már Augustus elbeszélése folyamán koherens történetet teremt, melynek ő maga is részese, a megértési folyamatban kitölti az addig fehéren maradt foltokat, de egyelőre csak az arckifejezése árulja el, hogy mire jutott. Az olvasó, valamint a külső szemlélő, azaz Augustus számára csak akkor lepleződik le az igazság, amikor a Potenziáni szekundánusa szerepét vállaló Agnese azt a herceg szemébe vágja. Ezzel szembesíti a herceget tévedésével, miszerint Nino nem csapta be, igenis teljesítette a rábízott feladatot, csak éppen egy szerepcsere áldozatává vált, ahogy ő maga is. Egyidejűleg Nino herceget is szembesíti azzal, hogy ő az a lány, akit Potenziáni terve szerint Rosina helyett megbecstelenített. Az elbeszélés ily módon a tudás-nemtudás játékában konstituálódik, a történet megértésében Agnese egy lépéssel mindenki előtt jár, mivel ő a Carlotta és a Potenziáni herceg által megrendezett eseménysorok metszéspontjában létezik, így mindenkinél többet tud. Ezért képes egy időre ő is elbeszélővé válni. Az elbeszélő tehát a beszélő és a hallgató kapcsolatában, az értelmezési és megértési folyamatban jön létre. Az elbeszélés főszereplői közül csak Augustus nem válhat elbeszélővé, mert az *Utak Pisa körül* című elbeszélésben csak a tudás jogosít fel erre a szerepre, az lehet elbeszélő, aki járt Pisában, vagyis valamilyen úton-módon részese volt az elbeszélés tematikus magvát adó eseményeknek, Augustus viszont mindvégig kívül áll rajtuk, a Pisa körüli utakon tartózkodik, idegen, így csak az olvasóhoz hasonló szerepet tölthet be. Pisába, mely nem realiztikus város, csak utopikus toposz, már csak a lelepleződési folyamatot követően jut el, a városban való tartózkodása csupán jelentéktelen epizód, ezzel tulajdonképpen kilép a történetből, hogy aztán a kerettörténet befejezésekor lépjen be újra azzal, hogy ismét elhagyja a várost. Utazása célja eszerint nem más, mint a történet, amely a város körüli utakon jön létre. E tekintetben a centrum és a periféria viszonya a szereplőktől függően változik.

A párbaj előtti éjszakán Augustus és Agnese megnézi *Az igazság bosszúja*⁶ című klasszikus komédiát, melynek végén egy boszorkány fogalmaz meg előzetes választ Augustusnak az elbeszélés elején feltett kérdésére az igazságról, illetve a sorsról, ezzel megelőlegezve azt a döntésszituációt, amelybe a gróf az elbeszélés utolsó fejezetében kerül: „Az az igazság, hogy mindnyájan egy bábjáték szereplői vagyunk. Márpedig, gyermekeim, a bábjáték alapvető szabálya, hogy a szerző szándéka mindennél előbbre való. (...) S ti, kedves játszótársaim, mindig tartásatok szem előtt a szerző szándékait, s a legvégsőig teljesítsétek be őket!” Az

⁶Utalás Karen Blixen *Az igazság bosszúja – Marionettkomédia* című írására, amely 1926-ban jelent meg a *Tilskueren* irodalmi folyóirat májusi számában.

idézetben megfogalmazódik az élet, a személyes életút és a sors mint rendező kapcsolata, valamint a sors vállalása, a rendezői szándék beteljesítése mint életcél. Az idézet Agnese szemszögéből sem jelentéktelen; amikor Ninóval találkozik, hogy tisztázza kettejük kapcsolatát, és megszabaduljon a bénító élménytől, egy erősebb kéz mindkettejüket bábuként mozgatja. Dante *Isteni színjáték* című elbeszélő költeményének szavait idézve beszélnek egymással, a párbeszéd Agnesét feloldozza, képessé válik szembenézni sorsával, és öntudatosan faképnél hagyja a cselekvésképtelen Nino herceget: „A tartása egészen megváltozott: a szobor életre kelt” (55).

A szerző a modern történetészövessel epikai teljességre törekszik, miközben az elbeszélés lényege a bonyolult elbeszélői struktúrák és az általuk létrehozott üres középpont közötti ellentétből, feszültségből bontakozik ki. A történetek szövevényéből kirajzolódik egy keretbe ágyazott párhuzamos elbeszélésszerkezet, amelynek egyik szálát Carlotta irányítja, amikor Rosinát kényszeríti, hogy lépjen házasságra az idős Potenziával, a másik szálát Potenzián tartja a kezében, ő küldi Giovannit, hogy becselenítse meg feleségét, akinek ágyában Nino Agnesét találja. Ennek a hierarchiának a csúcán áll a Teremtő vagy a teremtő képességgel rendelkező szerző, akinek a helyét az elbeszélés során átveszi a két határozott, fantáziával és alkotóerővel megáldott, erős személyiség, Carlotta és Potenzián, akik arisztokratikus göggyükben elszámolják magukat, a fiatalok ugyan függnek az idősebb, hatalmát őrző generációtól, de a hübrisz megbosszulja magát, az isteni tervet – ahogy arra a marionettkomédia is utal – nem lehet kijátszani. Ahogy Carlotta fogalmaz: „Életünk mozaikkép, melyet a Teremtő rak ki darabról darabra. Bárcsak rögtön láthattam volna a közepén e pompás ékkövet, rögtön világossá vált volna számomra az egész mintázat, nem romboltam volna le újra és újra, és nem okoztam volna az Úrnak annyi vesződést a kép ismételt összerakásával” (60). Az idős hölgy az elbeszélés végén paradox módon egyre nőiesebbé válik, és elfogadja azt a női szerepet, amely ellen a szöveg lázad. A sors feltétel nélküli elfogadásával megteremti az igazi boldogság lehetőségét,⁷ amely az elbeszélésben a szent család idilli ábrázolásában teljesedik ki, melyben József szerepét a grófnő veszi át. Ha viszont Carlotta kezdettől fogva értette volna az isteni tervet, és vállalja sorsát, nem születhetett volna meg az elbeszélés.

Az elbeszélés végén Augustus meghívást kap di Gampocorta grófnő Pisa melletti birtokára, ahol a táj különösen ismerősnek tűnik számára. A látványtól szédülés fogja el, de nem meri a helyére rakni a mozaik utolsó darabkáját. Ezt az idős hölgy teszi meg, amikor az unokája megkeresésében nyújtott segítségéért köszönetképp egy illatszerez üvegcsét ad ajándékba, melyen a gróf saját dániai otthonát,

⁷ Az igaz boldogságról Blixen 1926. szeptember 5-i levelében ír öccsének: „Valahol az igaz vallásosságról azt olvastam, hogy az a sors feltétel nélküli elfogadása – lehet benne valami. Hiszem, hogy ez a »vallásosság« a valódi boldogság feltétele” (BLIXEN 2011, 67; ford. Soós Anita).

Lindenberg-t ismeri fel, a kép alatt pedig ugyanazok a francia szavak olvashatók, amik a zsebében lapuló fiolán. Ezzel a mozzanattal teljessé válik a keretelbeszélés, Augustus a sors kifürkészhetetlen útjain eljut az álmaiban élő boldogság szigetére, amelytől az elbeszélés kezdetén azt várta, hogy megérti önmagát és küldetését, most azonban nem meri vállalni a sorsát, melankóliája megakadályozza, hogy autentikus életet éljen. Ahelyett, hogy részesévé válna saját sorsának, azon kívül keresi tovább önmagát. Nem lép be egy magasabb sorstörténetbe, mert meggyőződése, hogy a sors elfogadása helyett irányítania kell az életét. Mivel nem zárja le a történetet, a kör nem zárul be teljesen, zsebtükrébe pillant, és újra útra kel, ismét Pisa felé indul, így ahelyett, hogy visszatérne hazájába a feleségéhez, az úton levés állapotát választja, nem válik főszereplővé, hiába szánja neki ezt a sorsot Carlotta és Potenziანი egyaránt, ehelyett mellékszereplőként bolyong tovább a sors útvesztőiben.

Bibliográfia

- BLIXEN, Karen (2011), *Breve fra Afrika. 1914–1931*, København, Gyldendal.
- BLIXEN, Karen (2007), *Hét fantasztikus történet*, ford. KERTÉSZ Judit, Polar.
- BLIXEN, Karen (1997), *Syv fantastiske fortællinger*, København, Gyldendal.
- AIKEN, Susan Hardy (1990), *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, Chicago, The University Press.
- BJØRNVIG, Thorkild (1974), *Pagten. Mit venskab med Karen Blixen*, København, Gyldendal.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1–34.
- HEEDE, Dag (2001), *Det umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*, Odense, Syddansk Universitetsforlag.
- HEEDE, Dag (1999), *Kønsballade hos Karen Blixen*, *Lambda Nordica, Unstable Identities*, V/1, 8–27. <https://www.lambdanordica.org/index.php/lambdanordica/article/view/79>
- LINDÉN, Claudia (2010), *Amitié Sincère. En motberättelse och en historia om kärlek mellan kvinnor. En läsning av Karen Blixens „The roads round Pisa”*, *Tidskrift för Litteraturvetenskap*, 2, 81–95.
- ROSTBØLL, Grethe Fogh (2017), *Længslens vingeslag*, e-könyv, Lindhardt og Ringhof.
- SØRENSEN, Ivan Ž. – TOGEBY, Ole (2001), *Omvejene til Pisa*, København, Gyldendal.
- THURMAN, Judith (1986), *Isak Dinesen. The Life of Karen Blixen*, London, Penguin.



KOMLÓS KATALIN

Tolsztoj találkozása a csembalóval

Wanda Landowska látogatásai Jasznaja Poljanában¹

A 19–20. század fordulóján, 1900 körül néhány jelentős muzsikus fejében felmerült a gondolat, hogy a régi korok zenéjét saját koruk szellemében, lehetőleg az illető korban használt hangszerekkel, az akkor szokásos gyakorlat és elmélet szerint kellene megszólaltatni. A 19. század nagy hegedűművésze, a burgenlandi születésű Joachim József (1831–1907) volt az egyik első képviselője ennek a szemléletnek. Tanítványával, Andreas Moserrel közösen írt

Hegedűiskolájában így érvel:

A játékos tartozik az előadandó műnek azzal, hogy először megismerkedik azokkal a feltételekkel, amelyek között az született. Egy Bach- vagy Tartini- darab ugyanis másféle előadói stílust követel, mint egy Mendelssohn vagy Spohr. A kettő közt eltelt évszázad művészetünk történeti fejlődésében óriási különbséget hozott, nemcsak a forma, hanem – még inkább – a zenei kifejezés szempontjából (MOSER-JOACHIM 1902–1905, III/5).

Joachim 1884-ben Bach-fesztivált rendezett Eisenachban, ahol többek között a h-moll mise is előadásra került: a hangszeres együttesben az eredeti partitúrában előírt *oboa d’amore* szerepelt.

A „historikus” szemléletű gondolkodás úttörő, de rendkívül ellentmondásos személyisége a lengyel származású Wanda Landowska (1879–1959). Már fiatal éveiben elégedetlen volt Johann Sebastian Bach zenéjének a zongorán való megszólaltatásával, ösztönösen érezve a csembaló mint adekvát hangszer szükségességét. Első csembalóhangversenyét 1903-ban adta, majd hosszú évek munkája, kísérletezése után 1912-ben mutatta be a bresloui Bach-fesztiválon azt a kétma-

¹A tanulmányhoz kapcsolódó dokumentációs anyag egy részének a hozzáférését a *State Museum-Estate of Leo Tolstoy at Yasnaya Polyana* munkatársai tették lehetővé. Nagy köszönettel tartozom Dr. Galina Alexeeva igazgatónőnek és az intézmény könyvtárosainak, akik 2019. augusztusi ottlétem alatt minden lehető segítséget megadtak. Dr. Alexeeva még a Tolsztoj személyes könyvtárába való betekintést is biztosította számomra.

nuális Pleyel-modellt, ami azután híres interpretációinak a médiuma lett. Ez a hangszer azonban – nagyobb hangerő elérése céljából – a zongoraépítés mintájára öntöttvas-kerettel készült, éppen csak a mechanikája működött kalapácsok helyett pengetőkkel. Nem tudni, mi élhetett a nagy művésznő belső hallásában a Bach-művek eredeti hangzasképe gyanánt: ez a súlyos, robusztus megszólalás mindenesetre a lehető legtávolabb állt a barokk csembaló karakterétől.

A különös értelemben vett „hangszerhűség” ugyanakkor olyan előadó-személyiséggel párosult, aki a romantika századában született művésztársaihoz hasonlóan az interpretátor mint „közvetítő” szerepét mindenek elé helyezte. Landowska fanatikus megszállottsággal tanulmányozta a barokk nagymesterek korának elméleti, történeti, organológiai és előadói gyakorlatra vonatkozó dokumentumait; amikor azonban hangszere elé ült, kizárólag saját meggyőződését és elképzeléseit követte. Íme híres mondása Rameau egy darabjáról:

Ha maga Rameau feltámadna a sírjából, és változtatásokat kérne tőlem *Dauphine* című darabja interpretálásában, így felelnék: „Ön alkotta meg; gyönyörű. De most hagyjon magamra vele. Több mondanivalója nincs; távozzon!” (RESTOUT 1981, 407).

Maga Landowska természetesen tisztában volt elveinek „antihistorikus” voltával. „Működésem során sohasem próbáltam pontosan reprodukálni azt, amit a régi mesterek csináltak. (...) Biztos vagyok benne, hogy amit hangzás, regisztráció stb. terén létrehozok, az nagyon messze van a történeti igazságtól”, vallotta teljes nyíltsággal (356).

Mi volt hát ennek a rendkívüli muzsikusknak az *ars poeticája*? Ezt is megtudhatjuk tőle, mégpedig igencsak elgondolkodtató megfogalmazásban:

A zeneszerző műveivel való intim együttélés során igyekszem behatolni [a szerző] szellemébe, egyre otthonosabban mozogni gondolatainak a világában, és mindezt „kívülről” megtanulni, hogy rögtön felismerjem, mikor van Mozart jó kedvében, vagy mikor akar Händel diadalmas örömet kifejezni. Tudni akarom, mikor dühöng Bach, és egy marék tizenhatod- hangot vagy lobogó arpeggio-bokrot vág valamely képzelt ellenfél arcába, ahogy azt a *Kromatikus fantáziá*ban teszi. A cél a szerzővel való azonosulás elérésének olyan foka, hogy semmi erőfeszítésbe ne kerüljön legkisebb szándékának a megértése, vagy elméje legfinomabb rezdüléseinek a követése (406).

Mű és előadó prioritásának a kérdése a legmélyebb és legkomplexebb formájában mutatkozik meg a Landowska-jelenségben, és lényegében „a mű” definícióját feszegeti. Landowska számára a mű nem a komponáláskor érvényes pusztai fizikai hangzást, hanem a szerző szellemét jelenti. Őt inspirálta egy hangszer, aminek modern változata ugyan erősen különbözött J. S. Bach korának hangszerétől,

mégis közelebb vitte a barokk mesterek „szelleméhez”. (Itt érkezünk el az *intu-
íció* megkerülhetetlen fogalmához, ahol minden tudományos okoskodás csődöt
mond. Intuíció nélkül nincs művészet: nincs alkotás, és nincs előadás.)

Wanda Landowska 1879-ben született Varsóban, és már négyéves korától zongorázott. Rendkívüli tehetség volt. Tanárai később eminens Chopin-specialisták voltak; ugyanakkor a kezdetektől vonzódott a lengyel népi hagyomány zenéjéhez, táncaihoz. Az 1880-as évek nyarait falun töltötte, ahol lelkesen hallgatta és énekelte a népdalokat, és eredeti mazurkát táncolt lengyel parasztokkal. Gyermekkorának egyik meghatározó élménye volt az a különleges darab, amit egy Liszt-tanítvány előadásában hallott: Rameau *Le tambourin* című kompozíciója.

Varsói, majd berlini tanulmányok után 1900-ban Párizsba szökött Henry Lew lengyel etnológussal, a zsidó folklór kutatójával, majdani férjével. Párizs szellemi légköre lenyűgözte és hamar magába szippantotta az ifjú Landowskát. Kapcsolatba került az 1894-ben alapított Schola Cantorum professzoraival (Charles Bordes, Alexandre Guilmant, Vincent d'Indy), muzikológusokkal, vezető szakemberekkel. Intellektuális érdeklődése, szenvedélyes kutató hajlama elvezette a 17–18. századi billentyűs zene kornak megfelelő hangszeren, azaz csembalón való megszólaltatásának igényéhez. Az ekkor készült, kezdetleges konstrukciójú Erard és Pleyel instrumentumokat azonban tekintélyes párizsi kollégái kiábrándítónak, hangzásukat „bádogfazék”-hoz hasonlatosnak találták. Landowska régi barokk repertoár feltámasztására irányuló törekvéseit pártolták, a csembaló használatát azonban nem. Mindazonáltal voltak jeles muzikus személyiségek – Gabriel Fauré, Paul Dukas, Albert Schweitzer –, akik pozitív érdeklődést tanúsítottak Landowska merész és úttörő munkája iránt.

Nyilvános csembalóhangversenyeken 1903-tól kezdve lehetett hallani a művésznőt. Eleinte okos és óvatos módon programjának csak egy számát játszotta csembalón, a többit zongorán. Később egyre több darab szólalt meg a régi instrumentumon, míg elérkezett a kizárólag csembalót foglalkoztató szólóestek időszaka. Landowska ugyanekkor kutatói tevékenységet is folytatott: legkorábbi, nézeteit tudományosan is alátámasztó publikációi már az 1900-as években megjelentek. És közben gyümölcsöző szövetségre lépett a Pleyel hangszerkészítő céggel, az elképzeléseinek és kívánalmainak megfelelő csembaló készítése ügyében.

Alig 25 éves korától kezdve már európai koncertkörutakat tett, vállalva a hangszer szállításának nehézségeit és bonyodalmait. Németország, Olaszország, Spanyolország után Oroszországba is eljutott. Egy 1907-es moszkvai koncertjén, amelyet a Malaja-Dimitrovka teremben tartottak, és amelyen Szergej Pavlovics Gyagilev, a majdani Cári Orosz Balett igazgatója is jelen volt, részt vett Lev Tolsztoj gróf felesége, Szofja Andrejevna. A grófné lelkesedett Landowska játékaért, és – mivel feltehetően szerette volna, ha férje is megismerkedik a különleges hangszerrel és életrehívójával – meghívta magukhoz Jasznaja Poljanába, a Tolsztoj család birtokára és udvarházába. Landowska, férjével együtt, elfogadta a

meghívást, 1907 karácsonyára. (Később még két további vizitre is sor került, 1909 januárjában és decemberében.)

Jasznaja Poljana Moszkvától mintegy 200 km-re délre fekszik, Tula város körzetében. A telek itt igencsak kemények, tehát az utazás – csembalóval! – részben vonaton, az utolsó szakaszon pedig lovas szánon meglehetősen kalandos lehetett (ELSTE 2010, 43–58). A látogatás érthető módon Európa-szerte nagy publicitást kapott; a pályáját mindig tudatosan és ambiciózusan építő Landowska erről megfelelően gondoskodott. Ő maga két francia nyelvű cikkben tudósított az 1907-es vizitről: az egyik „Tolszoi Musicien” címmel jelent meg a *Musica* folyóirat 1908. júniusi számában, a másik – szélesebb hölgyközönséghez szólva – „Une visite a la Comtesse Tolstoi” címmel a *Femina* magazin 1908. júliusi számában. Ezekon kívül, és ezeknél korábban (1908. március), a berlini illetőségű *Der Welt-Spiegel* közölt hosszú, képes interjút Landowskával („Musik im Hause Tolstois”). Az alábbi leírások ezen publikációk alapján készültek.

Az utazás körülményeiről legrészletesebben az utóbbi, német nyelvű interjúban olvashatunk. Így mesél Landowska:

A szentestét megelőző napon megérkeztünk Scsokinóba, Jasznaja Poljana vasútállomására. Tolsztoj gróf két szánja már ott állt, hogy az állomástól tíz versztnyre fekvő birtokára vigyen minket. [A második szán a művész nő csembalóját volt hivatott szállítani.] Jeges hideg és hóvihar volt – igazi orosz tél, minden szépségével és kegyetlenségével. Annak ellenére, hogy a gróf és a grófné nagyon szívélyes módon a legvastagabb bundáit küldte el nekünk – tekintve hogy minden, ami nyugat-európaiak számára téli ruházként szolgál, számításba sem jöhetett az azon az estén mínusz 30 fokot mutató fagyban –, merevre fagyva, áthűlve és kimerülten érkeztünk meg Jasznaja Poljanára. Alig szálltunk be a szánba, hófúvás kezdődött; a tapasztalt kocsis sem találta az utat. Eltévesztette az irányt, és a lovakra kellett hagyatkoznia, mert azok a legmegbízhatóbb vezetők ilyen helyzetben. Néhány szorongással teli óra után visszataláltunk a helyes útra. De amint megérkeztünk, minden nehézséget és veszélyt elfelejtettünk, olyan nagy volt a varázsa annak a pompás fogadtatásnak, amiben Tolsztoj gróf vendégszerető, jólétet és békességet sugárzó házában részesültünk (GOLDENRING 1908, 1).

A Tolsztoj házban három zongora volt, és szinte állandóan zene töltötte be a szobákat. Maga Lev Nyikolajevics komoly zeneértő és gyakorló muzsikus volt. Remekül zongorázott, gyakran játszott négykezeseket Alexandra lányával, és két zongorára írt műveket zeneszerző barátjával, Szergej Ivanovics Tanyejevvel. Feleségének és valamennyi gyereknek (szám szerint 13!) tehetsége volt a zenéhez: a legidősebb fiú, Szergej komponált, a legfiatalabb leány, Alexandra elbűvölően énekelt, és kísérte magát balalajkán vagy zongorán. Házimuzsikálások alkalmával

gyakran volt a ház vendége a kiváló pianista, Alexandr Goldenvejzer (később Lazar Berman, Tatjana Nyikolajeva, Dmitrij Baskirov tanára).

Különböző egykorú források szerint a csembaló mint hangszer, Landowska játéka és az általa előadott repertoár nagyon megnyerte a 80. évében járó Tolsztoj tetszését. „Hihetetlen – mondta –, hogy ilyen kincsek a könyvtárakban szunnyadnak és oly kevésbé ismertek, a művészek pedig mindig ugyanazokat [a műveket] játsszák. (...) Ez a zene engem egy másik világba visz. Behunyom a szemem, és úgy érzem, mintha elmúlt században élnék” (GOLDENRING 1908, 1). Egész különleges, hogy Tolsztoj zongorához szokott füle a csembalót nem szegényebb, hanem éppenséggel gazdagabb hangzásnak érzelte. „A csembaló érthetőbb. Utána a zongorán elveszett valami”, jegyezte meg (MAKOVICKY 1999, 307).

Milyen zenét játszott a jeles vendég a Tolsztoj házában? Berliini interjújában Landowska Bach-, Händel-, Couperin-, Rameau-, Scarlatti-műveket említ. Egy, Romain Rolland nézeteire reagáló nyílt levélben – ahol ismét felidézi a Jasznaja Poljana-i napokat – Bakfark-fantáziát, Froberger-toccatát, Frescobaldi-darabot, angol virginálzenét nevez meg (LANDOWSKA 1910). Tolsztoj titkárának, Nyikolaj Nyikolajevics Guszevnek a feljegyzése szerint Landowska „klaveszinen és fortepianón” egyaránt játszott Tolsztojánál (GUSZEV 1973, 69); utóbbi logikusan következik abból, hogy a művésznő – több korabeli forrás szerint – a barokk mesterek mellett Haydn-műveket, Mozart-szonátákat, sőt Chopint is játszott, ezek pedig minden bizonnyal zongorán szólaltak meg.

Minden egykorú forrás szerint azonban a régi francia darabok – elsősorban rövid táncok, szvit-tételek – voltak a legnagyobb hatással Tolsztojra. „Déli 12-kor összegyűltünk reggelizni”, szól Landowska beszámolója. „Egy-másfél órát játszottam, nem többet, majd Tolsztoj visszatért a munkájához. Az ebéd [főétkezés] után este 7 órakor kezdtem játszani, és mindennap ½12-ig muzsikáltam” (GOLDENRING 1908, 1).

Szerencsés módon konkrét, cím szerint azonosítható darabok is szerepelnek a leírásokban. Éppen azok, amelyeket Tolsztoj a leginkább kedvelt, és számtalanszor hallani akart. Ezek a következők:

Francois Couperin: *Les Jongleurs, Sauteurs et saltimbanques, avec les Ours, et les Singes*
(11. Ordre)
[vásári jelenet C-dúrban, végig dudabasszussal kísérve]

Le Rossignol-en-Amour
(14. Ordre)
[madáréneket utánzó díszítőfigurák, trillaláncok]

Les Vieux Seigneurs. Sarabande grave
(24. Ordre)

Antoine Francisque: *Le Bransle de Montirandé*
[A *Le Tresor d'Orphée* (1600) gyűjteményből]²

3 népi tánc
[Album Musica' No. 51. Publications Pierre Lafitte, Paris. Trois
Dances populaires inédites pas A. Francisque]
(МАКОВИЦKY 1999, 307)

John Bull *The King's Hunt* [La Chasse]

Brissaire (?) *Danse des jeunes*

Köztudott, hogy Tolsztoj – alkotánál, alapkarakterénél fogva – nagyon szerette a népi kultúrát: népdalt, táncot, hangszeres népzeneét. Nem meglepő, hogy a műzenében is a rusztiikus, bukolikus jelleg ragadta meg leginkább. A francia lantjátékos és zeneszerző, A. Francisque táncai, vagy Couperin vásári jeleneteket, természeti képeket megörökítő darabjai, a csembaló újszerű hangzásával, valósággal elbűvölték. Landowska későbbi visszaemlékezése szerint a Francisque-gyűjteményből való *Bransle de Montirandé* („Breughel-képre emlékezteti az embert”, jegyzi meg csalhatatlan érzékkel Landowska) nagyon kedves és megható Tolsztoj-émlékei közé tartozik. „[Tolsztoj] annyira szerette. ... újra meg újra el kellett játszanom neki. Sírt az örömtől, miközben hallgatta” (RESTOUT 1981, 300).

Landowska nem túloz. A kitűnő zongorista és házibarát, Alexandr Goldenvejzer többször is említi, hogy Tolsztojt gyakran könnyekre fakasztotta az elmélyült zenehallgatás. „A régi zeneszerzők és a művésznő [Landowska] játéka egészen a könnyekig elragadtatták”, írja Goldenvejzer, aki a Tolsztoj házában tartózkodott Landowska látogatásakor (GOLDENVEJZER 1959, 382).

Az 1907-es első látogatásról szóló francia nyelvű cikkében Landowska Francois Couperin 11. szvitjének tételét („Zsonglőrök, akrobaták és vásári komédiások, medvékkel és majmokkal”) emeli ki, mint Tolsztoj egyik kedvencét (LANDOWSKA 1908, 95). A berlini interjúban ugyanő fantasztikus életképeket idéz meg a Tolsztoj ház mindennapjaiból:

² A feltételezhető kiadás, amiből Landowska játszhatott, a „Transcrit pour piano par Henri Quittard”, Párizs, 1906. A gyűjtemény főként táncokat (passamezzo, pavane, galliard, courante, branle, volta, gavotte stb.) tartalmaz.

Délutánonként mindennap összegyűltünk a két „nyánya” szobájában; egyikük a gróffal, másikat a grófnéval egyidős. Alexandra grófnő balalajkán játszott, és orosz táncdallamokat énekelt; barátnői csatlakoztak az énekhez. A szolgák tapsoltak hozzá, Maklakov kisasszony, az ismert politikus testvérhúga pedig táncolt (GOLDENRING 1908, 1).

Az efféle családi mulatságok gyakran szerepelnek Dusan Makovicky részletes naplóbeszámolóiban is. 1906 májusában, pünkösd napján ezt jegyezte fel:

Megjött Mihail Lvovics [Tolsztoj 7. fia]. Balalajka, gitár, dalok, tánc, zongora, hegedű. A Tolsztojak valamennyien muzikálisak. Mihail Lvovics kotta nélkül játszik, s szinte kivétel nélkül népdalokat. Azt hiszem, ő a legtehetségesebb közöttük. Andrej Lvovics [a 6. fiú] Tatjana Lvovnával [a legidősebb leány], majd Anna Iljinyicsnájával „nagyasszonyost” táncolt. (...) Csodálatosan muzsikáltak. A *Kamarinszkaja* után megjegyeztem: „Ezt akár reggelig is elhallgatnám.”

TATJANA LVOVNA: És a nagyasszonyost sem lehet megunni.

LEV NYIKOLAJEVICS: És „Az almafák alatt...”, játsszátok el! Fél tizenkettő lehetett, amikor Lev Nyikolajevics fogott egy pohár limonádét, és a dalolókra, táncolókra mosolyogva a szobájába vonult. Aztán amikor meghallotta, hogy új táncba kezdenek, megint kijött, láthatóan gyönyörködött a táncban, és együtt énekelt a többiekkel. Egyszer pedig azt mondta, hogy ha nem író, akkor táncos lett volna belőle (MAKOVICKY 1999, 205–206).

Visszatérve a Landowska által játszott művekre: Tolsztoj reakciója John Bull (1562–1628) *The King's Hunt* című virtuóz programdarabjára az író művészet-felfogásának lényeges vonására hívja fel a figyelmet. Meghallgatása után így fogalmazta meg véleményét: „Egészséges, erőteljes muzsika. Ha az emberek (a szolgák) közül is hallgatta valaki, biztosan megértette” (307). Cseppet sem meglepő a kollektívizmussal, a paraszti élet értékeivel szimpatizáló és azonosuló Tolsztojnak az efféle megnyilvánulása. „Az igazi művészetnek olyannak kell lennie, hogy azt mindenki, a nép is megérthesse. A művészek az uraknak akarnak hízelegni, pedig művészetre mindenkinek, a népnek is szüksége van”, fejtegette három hónappal halála előtt, Vlagyimir Korolenko lapszerkesztővel folytatott diskurzusa során (421). Az említett művekből (Bull, Francisque, Couperin) sajnos nem maradt fenn hangfelvétel Landowska előadásában; egyedül Couperin 14. szvitjének részletét, a *Rossignol-en-Amour*t örökítette meg egy 1928-as londoni bejátszás. De ismerve Landowska erőteljes és szenvedélyes játékmódját, nem csodálkozhatunk rajta, hogy művészetét megragadta Tolsztojt. Nyilvánvaló szerepet játszott ebben mindkettejük szláv kultúrában és mentalitásban gyökerező beállítottsága. A Landowskára is jellemző, korábban már említett folklór iránti érzék különleges jelét fedezhetjük fel Landowska J. S. Bach *Wohltemperi-*

ertes Klavier sorozatáról írt elemzéseinek egyikében. A II. kötet „harcias” [Landowska kifejezése] e-moll fúgájáról szólva, a zárórész nagy fokozását követő domináns megállás *cadenza*-szerű szabad betoldását így jellemzi: „A 82. ütem anyaga Bartók Béla népdaloknál használt *parlando-rubato* jelzésére emlékeztet. A rubato itt megkerülhetetlen” (RESTOUT 1981, 201). Az asszociáció önmagáért beszél: nem hiszem, hogy Bach fúgaírása sok muzsikus felfogásában kapcsolódna Bartók népi eredetű *parlando* nyelvezetéhez. Ami Tolsztoj és a zene kapcsolatát illeti, az külön tanulmány tárgya lehetne. Mélységes és komoly érzések fűzték mind magához a zenéhez, mind annak interpretálásához. Erős és határozott véleménye volt, amit sohasem rejtett véka alá. „Ha olyan zenét játszottam ami nem tetszett neki, azt nyíltan, tapintatosan de határozottan megmondtam”, nyilatkozta Landowska. „Minden előadott darabot értéssel és érdeklődéssel elemzett” (GOLDENRING 1908, 1). A Tolsztoj életművét ismerők számára bizonyára a *Kreutzer-szonáta* című kisregénye tükrözi leginkább azt a kételyekkel súlyosbított emocionális erőt, amit az író számára a zene jelentett. A történet főhősének, Pozdnisevnek a kízó töprengése természetesen magának Tolsztojnak a hangja: „Általában szörnyű dolog a muzsika. Mi is ez? Nem értem. Mi a zene? Mit csinál? Miért csinálja, amit csinál?” Az íróval bensőséges viszonyban álló pianistával, Alexandr Goldenvejzerrel bizonyára beszéltek ezekről a dolgokról; már idézett könyvében Goldenvejzer utal ezekre az eszmecserékre. Többek közt ezt írja: „A zene hatalmas erejét Tolsztoj több alkalommal hangsúlyozta. (...) Mindig is mélységesen érdekelte a kérdés, vajon mi is valójában a zene, miben rejlik belső lényegének filozófiai alapja” (GOLDENVEJZER 1959, 381). A zene előadásának módja ugyanilyen szenvedélyesen érdekelte az író, és megfigyelései, kritikái észrevételei olykor egészen megdöbbenő mélységeket érintenek. A koronatanú, Dusan Makovicky egy 1906. októberi családi diskurzus során például a következőket jegyezte fel:

Alexandra Lvovna [Tolsztoj legfiatalabb lánya] a muzsikára terelte a szót, mondván, hogy olyan jól szeretne játszani, mint Szerjozsa [fivére, Tolsztoj elsőszülött fia]. Szerjozsa játékát olyan élvezetesnek találja, akár Goldenvejzerét.

LEV NYIKOLAJEVICS: Amikor Goldenvejzer játszik, érződik benne az igyekezet, s hiányzik belőle a könnyedség, az ösztönösség. Szerjozsa játékában a könnyedség mellett van valami könnyelműség is. A középutat kellene megtalálnia (MAKOVICKY 1999, 230).

Mint tudjuk, ezt a középutat a „tanult” és a túl „könnyűsúlyú” játék között a legnehezebb megtalálni a zenei interpretációban. A pódium feszültsége és a természetes házimuzsikálás elengedettsége közti különbséget példázza egy 1907. áprilisi pillanatkép, amikor Goldenvejzer és Borisz Oszipovics Szibor hegedűművész játszottak a Tolsztoj családnak.

Este Goldenvejzer és Szibor egy Mozart-szonátát játszott, csodálatos variációival együtt [talán a K. 379 lehetett?], utána Schubertet, végül a *Kreutzer-szonátát* Beethoventől. Egyszerűen, szépen, nyugodtan játszottak. ... nem is látszottak művészeknek, csak játszottak, jobban, mint a pódiumon, egy cseppet sem izgultak. Lev Nyikolajevics boldogan mosolygott, s kétszer is tapsolt. A legnagyobb tetszéssel a Mozart-variációkat és a *Kreutzer-szonátát* hallgatta. Erről azt mondta: „Ilyen jó előadásban még sohase hallottam, igazán mondom. (...) Az első tétele a legjobb beethoveni hang, magasztos, tragikus és szenvedélyes!” (259–260). Tolsztoj kedvenc zeneszerzői Haydn és Mozart voltak, a Beethoven utáni korszakból pedig Chopin. „Egy időben gyakran játszottuk Jasznajában a feleségemmel négykezesben Haydn szimfóniáit, amelyeket Tolsztoj, mint Haydn zenéjét általában, nagyon szeretett”, erősíti meg Goldenvejzer. (GOLDENVEJZER 1959, 381). Chopinben a szláv szellem rokonságát hallotta Tolsztoj. Chopin zenéje ennél természetesen tágabb világot jelent, de a népi művészetért rajongó író számára Chopin a mazurka, a kujawiak költője volt, aki szívében mindig hűségesség lengyel maradt. Tolsztoj számára – saját bevallása szerint – Chopin azt jelentette a zenében, amit Puskin a költészetben (EMERSON 2010, 12). Érdemes itt egy rövid kitérőt tenni a Chopin-recepció területére, nevezetesen az interpretációtörténet kutatásának mai ágára, ami a legkorábbi hangfelvételek alapján próbálja rekonstruálni a múlt előadói stílusait. (Ez az időszak, azaz a 20. század legeleje, pontosan egybeesik témánk történéseinek éveivel.) A terület egyik jeles kutatója, Jim Samson Chopin zenéjével kapcsolatban kimutatja, hogy annak ebben az időben négy teljesen különböző felfogása létezett, nemzeti alapon. A francia szemlélet Chopint lényegében franciának, a kifejezés, a nüanszok és a kifinomultság költőjének látta; az orosz szemlélet szerint Chopin szláv zeneszerző, a nemzeti tánc ritmusainak megszállottja; a németek, harmónia- és formavilága magasrendű kontrollja okán, a német szellemiségű mesterek pantheonjába helyezték Chopint; az angol megközelítés leegyszerűsítette, a házimuzsikálás igényeihez igazította Chopin komplex írásmódját (SAMSON 2001, 724). Tolsztoj ízlésének természetesen a „szlávok” Chopin felelt meg igazán. Az ősi, természetes önkifejezés híveként méltóságot és tartást látott a népzeneben, amit Chopin művészetének is sajátjaként érzett. „Amikor Goldenvejzer játszik népzene, valami édeskést érzek a játékában, és érzem benne az úriembert. A nép muzsikája mértéktartó, itt fenn van a pont az »i«-n, nem túlírt, de nem is hiányzik belőle semmi”, elemezte némi kritikával az orosz pianista játékát egy 1908. novemberi estén (MAKOVICKY 1999, 341). És ezt a „tisza forrást” értékelte a hasonló gondolkodású (mellesleg lengyel!) Landowska előadásában. „Milyen sok örömet szerezhet ön az embereknek! Igazi, nem romantikus, valódi örömet”, kiáltott fel a vendég csembalójátékát hallgatva (307).

A pályája kezdetén álló, fiatal Wanda Landowska, és az élete végéhez közeledő, idős Tolsztoj találkozása nem kevés tanulsággal szolgál. Hogy az ambiciózus, ifjú művész számára mit jelentett a nagy író őszinte elismerése, azt nem szükséges hangsúlyozni. (Landowska később, berlini lakásában „Tolsztoj-sarkot” rendezett be, fényképekkel és egyéb JasznaJa Poljana-i emlékekkel.) Nagyobb jelentőségű az a tény, hogy a zenével mindig különleges kapcsolatban álló, 80 éves mester azonnal ráértett a számára teljesen idegen hangszer, a csembaló hangzásvilágára; ezen túl pedig megadatott számára az a kiváltság, hogy utolsó éveiben még új zenei repertoárt, addig ismeretlen területet fedezzen fel magának. Azt a régi – elsősorban francia – billentyűs zenét, ami igazán csak jó fél évszázaddal Landowska úttörő művészi munkáját követően, a csembaló felélesztése és a historikus előadói szemlélet térhódítása nyomán vált szélesebb körben ismertté. Az pedig már Tolsztoj csalthatatlan érzékét tükrözi, hogy Francisque, Couperin, Bull zenéjében is felfedezte azt a népi gyökerekből táplálkozó életerőt, ami meggyőződése szerint minden igaz művészet alapja kell hogy legyen.

Bibliográfia

- ELSTE, Martin (2010), *Die Dame mit dem Cembalo: Wanda Landowska und die Alte Musik*, Mainz, Schott.
- EMERSON, Caryl (2010), Tolstoy and music, in Donna Tussing ORWIN (szerk.), *Anniversary Essays on Tolstoy*, Cambridge University Press, 8–32.
- GOLDENRING, Stefánia (1908), Musik im Hause Tolstois, *Der Welt-Spiegel* 1908/20, 8 März, 1–2.
- GOLDENVEJZER, Alexandr (1959), *Vblizi Tolstogo*, Moszkva, Khud. Literatura; a „Tolstoi v zsziznyi” fejezet magyarnyelvű változata „Tolsztoj hétköznapij”, ford. E. GÁBOR Éva, *Szovjet Irodalom* 1978/79, 172–178.
- GUSZEV, Nyikolaj Nyikolajevics (1973), *Dva goda sz L. N. Tolsztim*, Moszkva, Khud. Literatura.
- LANDOWSKA, Wanda (1908), Tolstoi Musicien, *Musica* 7/69, Juin, 94–96.
- LANDOWSKA, Wanda (1910), Ein offener Brief über Romain Rollands Bild von der Alten Musik, *Mercure de France* 8 Décembre 1910.
- MAKOVICKY, Dusan (1999), *Tolsztojnál JasznaJa Poljanában. Dusan Makovicky naplója*, Budapest, Európa; válogatta, fordította és a jegyzeteket írta GERENCSÉR Zsigmond; eredeti címén *Ú Tolstogo 1904–1910*, Moszkva, 1979–81.
- MOSER, Andreas – JOACHIM, Joseph (1902–1905), *Violinschule*, Berlin, Simrock.
- RESTOUT, Denise (szerk.) (1981), *Landowska on Music*, New York, Stein and Day.
- SAMSON, Jim (2001), Chopin, Fryderyk Franciszek, in Stanley SADIE (szerk.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 5, 724, London, Macmillan.

Szövegekzi motívumok ironikus transkripciói E. T. A. Hoffmann *Az arany virágcserep* című művében

Az arany virágcserepet hagyományosan E. T. A. Hoffmann írói ars poeticájának foglalataként tartja számon a szakirodalom (LUBKOLL – NEUMEYER 2015, 28). Jelen írás a mű irodalmiságát abban az intertextuális viszonyrendszerben vizsgálja, amely azt a Goethe-korban népszerű fejlődés-, illetve művészregényekhez, elsősorban Novalis *Heinrich von Ofterdingen* című meseregényéhez fűzi. Ebben a megközelítésben az eddigi recepció a romantikus költő fejlődéstörténeteként (SCHMIDT 2006), illetve ugyanennek „karikatúrájaként” is interpretálja a művet, mely eszerint már Hoffmannak a korai romantika programjához való ironikus-kritikus viszonyát is nyíltan tükrözi (OROSZ 2007, 179). Jól látható ez például a *Novalis-regény* és *Az arany virágcserep* közismert kapcsolódási pontján, az Atlantisz-mitológémán, mely mindkét műben a korszakban kedvelt Árkádia-toposz sajátos megjelenési formájaként azonosítható. Amíg azonban Novalis meséje Atlantisz utópikus fikciójában a világ elveszett, harmonikus állapotát állítja helyre, addig *Az arany virágcserep* Atlantisza már az Árkádia-toposz szkeptikus-ironikus átiratában, egy, a valóságtól teljesen független fantáziabirodalomként szemantizálódik újjá (MAYER 2000, 60–64).

A teljességre törekvő interpretációs igény épp ezért nem hagyhatja megválaszolatlanul azt a kérdést, hogy a műben megjelenő ironikus ábrázolásmód a nyelvi metaforika mely szintjein, illetve szemantikai struktúrájának milyen más, kívülről referált szövegelemein keresztül válik azonosíthatóvá, továbbá hogy ez az ismétlődés milyen következményekkel jár a mű értelemvilágára, így például a műfajiság és a szerzői szubjektum kérdésére nézve. Jelen dolgozat e célból az említett Novalis-regény és *Az arany virágcserep* szövegekzi kapcsolatait a nyelvi-poétikai megközelítés aspektusai szerint mélyrehatóan elemzi. Eközben rámutat arra is, hogy a szöveg intertextuális utalásrendjének feltárása során nem kerülhető meg egy újabb, a Goethe-kor filozófiai áramlataira elevenen ható, ám ebben a vonatkozásban eddig még nem vizsgált szerző, Jakob Böhme sem. Köztudott, hogy Böhme teozofikus írásainak misztikus mélysége nem csupán Novalis írásaiban hagyott érezhető nyomot, de a korai romantika számos más képviselőjét is magával ragadta (HEINE 1967, 80). Emiatt a mű teoretikus komponenseinek minél

teljesebb körű feltérképezéséhez ennek a – Hoffmann és Novalis számára is közös – forrásnak a feltárása, a hozzá fűződő textuális viszony tisztázásával együtt szintén kulcsfontosságú.

1. A történetképzés nyelvi motívumai *Az arany virágcserep* szövegében

A műelemzéshez Orosz Magdolna intertextualitás-felfogását véve alapul, az ő rendszerezésének megfelelő elméleti keretet alkalmazom, elsődlegesen az intertextusok jelentéskonstituáló szerepét tartva szem előtt (OROSZ 2003, 113). Motívumnak tekintem (1.) poétikai értelemben a történetképzés azon komplex jeleit, melyek a műben azonos, szemantikailag értelmezhető kontextusokban ismétlődve jutnak önálló történetalakító funkcióhoz. Ezek lényegében megfeleltethetők a bernáthi motívumértelmezés *emblémáinak*, melyeknek nagyszámú előfordulása közös, a műértelmezés egészébe beépíthető – feltevésem szerint szándékoltan komikus –, interpretációjukat teszi nem pusztán lehetővé, de indokolttá is (BERNÁTH 1970, 213–214). Ezzel részint átfedésben motívumnak nevezem (2.) nyelvi egységként is azokat a szövegelemeket – Frejdenberg meghatározása szerint: metaforákat, például a szereplők neveit –, melyek metaforikus többletjelentése a költői beszédmód születésével együtt indukálódik (FREJDENBERG 2002, 301). A legtágabb, Veszelovszkij-féle értelemben motívumként kezelem továbbá (3.) az Atlantisz-mitologémát,³ mint olyan „szüzsés metaforát,” mely az *Árkádia-toposz* megjelenési formájaként azonosítható, s az egyes szerzőknél más-más szüzsét hoz létre, melyeknek megfelelően különböző konnotatív jelentéstartalmakkal képes feltöltődni (VESZELOVSZKIJ 1996, 198).

1.1. *Kümmeltürke* mint „költői lélek”?

Anselmus diák különös története Mennybemenetel napján veszi kezdetét, mikor saját ügyetlensége folytán elveszíti a mulatságra szánt pénzét, s emiatt kívül reked a filisztervilág „ünnepi paradicsomkertjén” (*Linkische Paradies*). Csalódottan gyűjt hát pipára a tavaszi naplementében, s az Elba parton ülve magányos számvetést végez eddigi életének sorozatos baklövéseiről. Elkeseredett, ám egyben mégis nevetséges felsorolása – a megkent felükre eső vajjas kenyerek, kiálló szögek szaggatta új kabátok, s a lehető legkínosabb utcai jelenetek mellett – egyetlen lényegi elemet tartalmaz: „ist es nicht ein schreckliches Verhängnis, daß ich, als ich denn doch nun dem Satan zum Trotz Student geworden war, ein Kümmeltürke sein

³ Az eredeti Atlantisz-mítosz forrása egyértelműen és kizárólag Platón (PLATÓN 1984, 321–322, 415–432). A mitológéma fogalmáról lásd: KERÉNYI 1988, 7–26.

und bleiben mußte?“ (HOFFMANN 1981, 12) („hát nem szörnyűséges végzet, hogy hiába lettem éppen diák a Sátánnal szembeszegülve, mégis »köménytöröknek« kellett lennem és megmaradnom is?” – saját fordításom, L. L.). Ennek a – főszereplő *nyelvi önazonosítását* tartalmazó – kérdésnek helyesen értése amiatt fontos, mert nem csupán saját fátumát illető elégedetlensége fejeződik ki benne, hanem egyben a mű romantikus fejlődésregényként való értelmezésének „fogalmi kezdőponját” is megadja. A metaforikus értelemben használt *Kümmeltürke* szó ugyanis, történeti szemantikájának megfelelően, a szövegben Anselmus diák átalakulástörténetének egymásra következő szakaszait jelöli.

A *Kümmeltürke* kifejezés Halle városából származik, ahol a 17–18. században rengeteg kömény nőtt, s volt egy terület, melyet kifejezetten emiatt *Köménytörökségnek* (*Kümmeltürkei*) neveztek el. Tükörfordításban tehát az egész kifejezés annyit tesz: 'köménytörök'. Pejoratív mellékíze persze eleve adott volt, s azokat az unalmas, hétköznapi lokálpatriótákat értették rajta, akik köztudomásúlag sosem hagyták el a várost (DRODOWSKI 1983, 749). Később a *köménytörök* átkerült a diáknyelvbe, ahol eredetileg szintén azokat az örökre megbélyegzett szerencsétleneket jelentette, akiknek szállása az egyetem közvetlen közelében volt (KLUGE 1899, 231). Végül a szó jelentése egészen a filiszterig (*Philister*) szélesedett tovább, ami már igazi szitokszónak számított a német romantikában.⁴ A filiszter eredeti értelme szerint legegyszerűbben a 'már nem diák' megfogalmazásban adható vissza, s azokat értették rajta, akik lediplomáztak, vagy az egyetem mellett/helyett, polgári kenyérkeresetre tettek szert, azaz nem rendelkeztek többé a diákélet szabadságával. Ebből keletkezett, s a romantika által leginkább használt értelmezésében viszont a valódi *nyárspolgárt* jelenti, aki mindenféle művészet, illetve magasabb szépség iránt érzéketlen, s kizárólag a haszonelvűség szolgája (WALZEL 2003, 54).

A szó belső formájának kibontása Anselmus történetének nyelvi megformálásán keresztül megy végbe a szövegben. Eszerint a történet kezdetén a *Kümmeltürke* kifejezést még csak első két jelentésében kell értenünk, melyek Anselmus életének már valósággá vált állomásai, s amelyek miatt igazán szerencsétlennek hiszi saját magát. Érdekes ugyanakkor, hogy Serpentina, épp ugyanezt a deficitet mint „magasztos ám együgyű szokásokat” és „a világi neveltetés tökéletes hiányát” „*gyermeki, költői lelkületként*” azonosítja a nyolcadik vigíliában (HOFFMANN 2013, 77). A „köménytörökségnek ez a szintje” tehát új értelemmel gazdagodik, és Serpentina interpretációjában megjelenítője lesz annak a „benső szellemi természetnek” is, amely miatt Anselmus egyáltalán képes lehet megérteni a kígyócskák s a bodzabokor énekét, illetve érdemessé válhat Serpentina szerelmére. Mindez együtt teljesen explicit utalás Novalis egyik kulcsfogalmára, a költői adottságot jelképező *gyermeki lelkületre* (*kindisches Gemüt*). A kora romantika a gyermeket

⁴ http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemma=Kuemmel-tuerke

mint természeti-egész lényt határozta meg, s ugyanez teszi képessé a gyermeklelkű költőt is, hogy egységében érzékélje az őt körülvevő természetet, és feltárja annak legbensőbb lényegét (SCHILLER 1993, 27–29).

Novalis főhőse ennek megfelelően igazi kiválasztottként jelenik meg a regényben, a kiválasztottság minden áldásával és küldetéstudatával együtt. *Költői lelkülete* senki előtt nem titok, hisz minden megnyilvánulásában természetesen csillan fel az a magasabb tehetség, melynek kibontakoztatására maga is állandóan alkalmat keres. Anselmus ezzel szemben a leghétköznapibb, balszerencse sújtotta „köménytöröknek” hiszi magát, épp ezért az ő *költői lelkülete* kizárólag úgy képes megmutatkozni, hogy tulajdonosát különféle szánandó-nevéséses módokon akadályozza a polgári életben való előrejutásban. Mindezt ráadásul nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan Schiller jellemzi a silány korba született *naiv költői lelkeket*: „Ebből a naiv fajtából való költők egy mesterséges korszakban többé nincsenek ily igazán a helyükön. Egyébként is alig képzelhetők el benne ők, legfeljebb csak úgy, hogy *vadul futnak* a saját korszakukban, s jó sorsuk elrejtí öket a kor csonkító hatása elől. A társadalomból soha, de soha nem tudnak kinőni; rajta kívül jelennek meg néha, inkább csak mint idegenek, akiket megbámulnak, s jönnek a természet nevetlen gyermekei gyanánt, bosszankodást keltve” (SCHILLER 1993, 27 – *kiemelés az eredetiben*). Nem kizárt, hogy Hoffmann éppen ezt a schilleri meghatározást próbálta életre kelteni *Az arany virágcserep* kezdő jelenetében:

„Mennybemenetel napján, délután három órakor egy fiatalember *rohant át* a drezdai Fekete kapun – egyenesen bele egy almával és süteménnyel teli kosárba, úgy, hogy minden, mi szerencsésen megmenekült a széttaposástól, szanaszét repült, és az utca-gyerekek vidáman osztozkodni kezdtek a zsákmányon, amit a szeles úrfi juttatott nekik. [...] Anselmus diák (merthogy így hívták az ifjút) [...] *még fűgében szedte a lábát*, hogy megszabaduljon a kíváncsi tömeg rá szegeződő pillantásaitól” (HOFFMANN 2013, 7–8 – kiemelés tőlem).

Eszerint az *Ofterdingen* és *Az arany virágcserep* főhőseinek *költői lelkülete* között a legfőbb különbséget az adja, hogy miközben Heinrich története a ködös múltba vezet, addig Anselmus diák – szerencsétlenségére – szerzőjével egy időben, azaz rosszkor született. A középkort Novalis már *A kereszténység, avagy Európa* című tanulmányában is az egységes vallásosság, s az emberi történelem legharmonikusabb időszakává romantizálta át – nagyban hozzájárulva ezzel a korai romantika középkoreszményének kialakulásához. Ugyanez a mitikus-poetikus történelemszemlélet hatja át az *Ofterdingen* középkorban játszódó cselekményét is,⁵ mely természetesen a neki megfelelő, kitüntetett helyiértéken szerepelteti a *költői tehet-*

⁵„A középkor vallásos-misztikus-szimbolikus világában a világtéremtő, egyetemes érvényű költészet születésének autentikus közege ismerhető fel” (BENCE 2007, 82). *Az arany virágcserep* törté-

ség isteni szikráját. A jelenbe helyezett eszmény azonban, melyet a múltra irányuló, megnesesítő szemlélet immár nem véd, viszonylagossá válik és lefokozódik. Hoffmann így éppen a novalisi biztos háttértől fosztja meg saját hősét, s helyezi át „a kultúra mesterséges állapotába”; egy olyan korba, mikor a *gyermeki költői lelkület*et gyakorta „meggyalázzák”, és gúnyolódnak rajta. Ez a magyarázata annak, hogy Anselmus valódi talentuma nem csupán a filisztervilág, de saját maga számára is rejtett maradhat – egészen addig, míg a Serpentina iránti szerelemben, illetve a másik valóság létezésébe vetett hit által végre képessé válik az önazonosulásra.

A történet kezdetekor a diák eszerint élete legnagyobb *fordulópontján* áll. Az igazi kérdés tudniillik az, beteljesedik-e fölötte a „köménytörökség” eredeti történeti szemantikájához tartozó, harmadik jelentésfokozata, s neki is sikerül betagozódni a korabeli Drezda nyárspolgári társadalmába, avagy – Serpentina metaforájának beigazolódásaként – Anselmus igazi adottsága tényleg az a költői tehetség, mely saját „magasabb létformájának” elérésére ösztönzi őt, s amelynek kiteljesedése így az eredeti harmadik stádiummal éppen ellentétes eredményre: Anselmus költővé válásához vezet. Ezt a dilemmát tükrözi tehát a *Kümmeltürke* szó jelentésében megjelenő ambivalencia, mely végül a szó metaforikus státuszának ironikus-mesterséges helyreállításával (Anselmus kristályba záródásán keresztül) oldódik meg a szövegben. Hoffmann persze addig sem hagyja magára hősét az előtte álló úton, és számos olyan, ugyancsak Novalistól származó motívummal gazdagítja még a történetet, melyek mind-mind Anselmus ilyen értelemben vett fejlődését, illetve költővé válását hivatottak elősegíteni – s amelyek az *Ofterdingen*ben mind-mind a középkor „mélyérző, romantikus időszakának” világ- és hős-képéhez voltak hozzárendelve.

1.2. *Dämmerung* avagy a szürke három árnyalata

A *szürkület* vagy derengés (*Dämmerung*) *Az arany virágcserep* legfőbb történetképző motívuma, mely amellet, hogy kétségkívül idegen, illetve integrált szövegelemként van jelen, egyéb jellegzetes kölcsön-motívumokkal is szorosan összefonódik. A kifejezés alapját adó *dämmern* ige az alkonyi vagy hajnali félhomályhoz kötődő ’szürkül’ értelmezés mellett használatos még a ’mereng’, ’ábrándozik’, ’félálomban van’ jelentésekben is. Egyszerre vonatkozik tehát a külvilágra, valamint a külvilágot eseményként átélő szubjektumra is: ez teremti meg a motívum metaforikus státuszát. *Az arany virágcserep* történetében három olyan naplemente van, melyeknek leírásakor Hoffmann ezt a kifejezést használja; más esetekben teljesen eltérő nyelvi formákkal ábrázolja ugyanezeket a fényviszonyokat (pl. *Abendson-*

netében feltehetőleg éppen ezt a Novalis-féle középkor-nosztalgiát jeleníti meg Lindhorst atlantiszi *lovagi* birtoka, ahol végül Anselmus is költőként élhet.

ne, ziemlich finster, im tiefen Dunkel stb.). A mű első *szürkülete* (*Dämmerung*) az a már említett naplemente, melyben Anselmus a bodzabokor tövében ülve először pillantja meg Serpentinát, s beavatást nyer Atlantisz birodalmába. A második ilyen kitüntetett alkalom a negyedik vigíliában van, mikor Anselmus végre kiöntheti szívét Lindhorstnak, aki nemcsak hogy bolondnak nem nézi emiatt, de varázsgyűrűje segítségével újra meg is jeleníti neki Serpentinát, s távozása előtt átnyújtja a sárga folyadékkal teli üvegcsét a boszorkány legyőzésére. A történet harmadik, s egyben utolsó *szürkülete* a kilencedik vigíliában szerepel, ahol Anselmus Veronika csáberejének esik áldozatául. Az ominózus *szürkület* éppen addigra áll be, mire Anselmus, Heerbrand és Paulmann aligazgató elfogyasztják a kávé, majd „puncstársasággá” alakulva az éjszaka nagy részét alkohalmámorban töltik. Ahhoz azonban, hogy ezeknek a Hoffmann-locusoknak a történet-szervezésben betöltött, valódi jelentőségét megértsük, ugyanígy végig kell néznünk a *szürkületek* szerepét az *Oferdingen*ben is.

Novalis összesen hat alkalommal használja a *Dämmerung* kifejezést, reggeli, illetve esti *szürkület* jelölésére egyaránt. Különös figyelmet az érdemel, hogy maguk a kifejezések mindig párban szerepelnek az egyes fejezetekben, s az összetartozó *szürkületek* eseményei, illetve elbeszélései között egyértelmű poétikai-szemantikai kapcsolat van. Az első *Dämmerung*-pár a kék virág megjelenését kísérő jegy; ekkor születik meg a Novalis-hős, Heinrich lelkében a vágyódás (*Sehnsucht*) érzése valamiféle magasabb tudás iránt. A második *Dämmerung*-párban a „középkor” és az „útnak indulás” motívumainak mint egy-egy köztes létállapotnak a leírása szerepel, illetve a magyarázat, hogy miért lehetett Heinrichre ilyen erős hatással ez a vágyakozás, melynek következményeként valóban el is szánja magát a keresésre (*Suchen*). A harmadik *Dämmerung*-párban – Novalis Atlantisz-meséjének részeként – már az igaz szerelem megtalálása, illetve beteljesülése ábrázolódik (*Vereinigung*), melynek gyümölcse természetesen a gyermek (a poézis szimbóluma; az egyesülésből fakadó felismerés; *Erkenntnis*), akivel a mesehősök Atlantisz királya elé járulnak. Az ifjú apa ekkor győztesként kerül ki a dalnokversenyből, a király fiává fogadja – így a mese szellemi és természeti világrésze újra tökéletes harmóniában egyesül (beteljesülés; *Erfüllung*). Másképp fogalmazva ez a három *Dämmerung*-pár Novalisnál valójában magába sűríti a regény első részének teljes szüzsés cselekményét is: a költővé válás szimbolikus útját. Minthogy pedig Anselmus története – a dolgozat feltevése szerint – nem más, mint Heinrich történetének intertextuális újramondása, a *szürkületek* itteni szerepének „Novalis-alapú” magyarázata igen tanulságos eredményre vezet.

Hoffmann szintén „páros alapszerkezetben” kezdi használni a *Dämmerung*-motívumot, azzal a különbséggel, hogy nála a pár első tagja a kitüntetett időszak kezdetét, a második pedig „eredményes lezárultát” jelzi. *Az arany virágcserep szürkületei* tehát, nappal és éjszaka közti átmeneti állapotként, azt a röpke, valójában nagyon is színpompás időintervallumot jelentik, melyben a két világ találkozása

megvalósulhat. Az immanens és transzcendens szférák határvonala elmosódik, s a realitás mögül egyszer csak előbukkan a magasabb szintű valóság, amelyet azonban csakis az igaz szerelem hívhat elő.

1.2.1. ELSŐ DÄMMERUNG – SERPENTINA

A történet kezdetét jelentő *szürkület*ben Anselmus az eszményi szerelemmel, s ennek hatására Atlantisz csodájával találkozik: hallani és érteni kezdi az őt körülvevő természet hangjait, s néhány pillanatra birtokába jut a mindent egyként való érzékelés képességének; a költészet valódi gazdagságának. Megsejti egy magasabb világ létezését, s lelkében felébred az utána való vágyakozás (*Sehnsucht*). Az első *Dämmerung* jelentése eszerint tökéletesen megfelel a novalis-regény ugyanezen motívumáénak. Novalis természetfilozófiájában az efféle víziók a *megsejtés* (*Abnung*) fogalmával egyenértékűek. Ezeket ő a természet „nagy titkosírásának” (*große Chifferschrift*) megfejtéséhez szolgáló kulcsokként értelmezte (NOVALIS 2014, 7–8),⁶ melyek mindenütt és minden apró megnyilvánulásából kiolvashatók. Serpentina nevéhez tehát, s a „benne lévő” kígyó-formához éppen ez a novalisi gondolat adhatta az ötletet. A *figura serpentina* nevezetű szépírástípus, mely eredetileg a manierista képzőművészet fogalmi terméke, a 18. század második felében poétikai és esztétikai vonatkozásban is különös jelentőségre tett szert William Hogart *Aszépség analízise* című művében (HOGART 1753, 59–68).⁷ A kígyó motívum emellett maga is erősen kötődik Novalis poétikájához,⁸ s ennek megfelelően Serpentina alakjának többféle, igen jelentős funkciója van *Az arany virágcserep*ben.

Egyrészt, Anselmus másolói tevékenységéhez kötődően, az írás képe és a beszéd hangja közti „figurális átjárhatóságot” biztosítja (DE MAN 2002, 405). Ebben az aspektusban Serpentina – magával az írással való azonosíthatósága révén – ugyanúgy megjeleníti a nyelv materialitását, mint ahogy – Anselmus „hallucinációjának” bájos lányalakjaként – fenomenalitását is.⁹ A hoffmanni diskurzus a prosopopeia alakzatán keresztül a szerelem tárgyát így az írás vizuális terébe és

⁶ Novalis természetfilozófiájáról lásd HORVÁTH 2013, 65–75.

⁷ A kígyóforma esztétikai jelentőségéről lásd még OESTERLE 1991, 77.

⁸ Ehhez lásd pl. a *Der Himmel war umzogen* című Novalis verset, melyben nem csupán egy aranyoszöld kígyó szerepel az övével teljesen megegyező szimbolikus funkcióban, hanem az egész vers hovatovább azt a benyomást kelti, mintha *Az arany virágcserep* első *Dämmerung*-jelenete ennek „szerelemmel fűszerezett prózai átírata” lenne. Gardiner elemzése (UERLINGS 1991, 328–329) mellett, hogy éppen azokra az alapvető motívumokra hívja fel a figyelmet (*Dämmerung, Erfüllung der Sehnsucht, Erkenntnis durch Vereinigung*), melyek Novalis szerelmi költészete mellett vallás- és természetfilozófiájának is állandó elemei, a kígyó alakját szintén egyértelműen a Kedveshez kapcsolja.

⁹ A Hoffmann-szöveg nyilvánvaló kapcsolatban áll az irodalmi ábrázolás lehetőségeinek és korlátainak romantikus diskurzusával is, mely a nyelvet „általában vett jelrendszerként” fogja fel. Ser-

formáiba helyezi, illetve az írás intuíció által vezérelt aktusához rendeli hozzá, melynek transzcendentalitásában Serpentina ténylegesen is eggyé válhat a scrip-torral.¹⁰

Anselmus úgy érezte, mintha a bájos, kedves alak oly szorosan ölelné s fonná körül, hogy nélküle rezzeni és moccanni sem tudna, s mintha Serpentina érverése dobanna minden tagjában és idegszálában; itta minden szavát, mely lelke mélyéig hatolt, s ragyogó sugárként mennyei gyönyört lobbantott lánggra benne (HOFFMANN 2013, 73).

Másrészt azonban Serpentina kígyóvá „redukálása” szándékos kifordítása is annak a novalisi szerelemfelfogásnak, mely az *Ofterdingen*-regény egyik legalapvetőbb fogalmi szervezője, s amelyről a *Dämmerung*-motívum kapcsán részben már szó esett. Novalis szerint a tiszta, érzékeken túli szerelem érzése nem e világból ered; ezért az ilyen szerelemben való lelki egyesülés megadhatja a magasabb igazság felismerését, és utat nyit a transzcendens felé.¹¹ Heinrich és Mathilde egymásra találása s időtlen lelki frigye egyértelműen ezt jeleníti meg a regényben, mely egyben a világokon átívelő, eszményi szerelem dantei motívumának „romantikus újjáélesztése” is (DANTE 1962, 122–123).

Igen, Mathilde, örökkévalóak vagyunk, mert szeretjük egymást. [...] Szent vagy, aki vágyaimat Isten elé viszed, aki által Ő megnyilatkozik nekem, aki révén Ő értenem adja szeretetének bőségét. [...] Szerelmed az élet szentségeibe fog vezetni, a lélek legszentélyébe, ahol a legmagasztosabb szemlélődésre fogsz lelkesíteni! (NOVALIS 1985, 98–99).

Mathilde nevével Novalis vélhetőleg szándékosan is az *Isteni színjáték* Matildájára utal, aki Beatrice e világi előképeként, a Földi Paradicsomban válik Dante kísé-rőjévé, s megmeríti őt a Léthe és az Eunoé folyókban, hogy a költő bebocsátást nyerhessen a Mennyei Paradicsomba (Purg. 33. 142–145). Ennek megfelelően az *Ofterdingen*ben ugyanezzel a megtisztulás-szimbólummal jelenítődik meg a vilá-gok közti átlépés (*Übergang*).

pentina eszerint éppen az irodalom, vagyis az „írvabeszélő művészet” nyelvének ironikusan meg-személyesített médiumaként értelmezhető (OESTERLE 1991, 82–84; OROSZ 2004).

¹⁰ Vesd össze pl. Kittler elemzésének *Erotik der Alphabetisierung* és azt követő részével (KITTLER 1995, 119–225).

¹¹ „Van néhány virág ezen a világon, melyeknek eredete nem evilágból való, melyek az itteni klí-mán nem nyílhatnak igazán, ezek valójában egy jobb, magasabb szintű létezés hírnökei és hívogató követői. Ide tartozik a vallás és a szerelem” (NOVALIS 1945, 133).

Heinrich sírva fakadt. Magához szorította Mathildét. „Hol a folyó?” – kérdezte könnyei között. „Hát nem látod a kék hullámokat fölöttünk?” Heinrich fölnezett: a kék áradat halkán hömpölygött a fejük fölött. „Hol vagyunk, drága Mathilde?” – „Szüleinknél.” – „Együtt maradunk?” – „Örökre” (NOVALIS 1985, 89).

Hoffmann szüzséje szerint azonban ez a fajta, eszményi szerelem nem képes már a maga teljességében megmutatkozni ezen a világon, s kígyó alakjában, afféle „attribútumként” lehet csak jelen, mint amelyekben az ókor antropomorf isteneit tisztelték.¹² Ebből a különbségből adódik tehát, hogy Dante Matildájával és Novalis Mathildéjével ellentétben, akik mindketten hagyományos beavatási szertartást végeznek a maguk folyóvízeivel, Serpentina hiába szólítgatja Anselmust az Elba hullámai közül (mintegy rögtön a teljes lelki megtisztulás lehetőségével kecsegtetve őt), a diák nem tudja eldönteni, hogy az aranyoszöld kígyót vagy a városi fények csillogó tükörképét látja-e maga előtt (HOFFMANN 2013, 19).

1.2.2. MÁSDIK DÄMMERUNG – LINDHORST

A második *szürkület*ben Lindhorst felfedi Anselmus előtt a bodzabokor alatt átélt látomás igazi jelentését, melynek hatására a fiú elhatározza, hogy másnap hozzáfog a régi kéziratok másolásához (a novalisi *Suchen* megfelelő tevékenysége). Lindhorst eszerint egyértelműen az elérni kívánt rév felé irányítja Anselmust, illetve ettől kezdve ő maga veszi kézbe a fiú további sorsát. A *mester* vagy *tanító motívum* szintén az *Ofterdingen*ből való átvétel, ahol Klingsohr, a nagy költő, ajánlja fel Heinrichnek, hogy a megfelelő módszerekkel belőle is költőt farag. Heinrich természetesen azonnal aktív részese kíván lenni a Klingsohr által felvázolt programnak, és szívből hálás a felkínált lehetőségért (NOVALIS 1985, 93).

Amint ismert, Anselmus esetében ennek épp az ellenkezőjéről van szó: nemcsak hogy fogalmat sincs róla, miért másoltatják vele a kéziratokat, de Lindhorst még fizet is neki a képzésen való részvételért! További jelentős különbség, hogy Lindhorst, Klingsohrral ellentétben, nem is annyira a költészet varázsának birtokosaként jelenik meg a műben, sokkal inkább mint afféle hóbortos alkímista mágus. Az *arany virágcserep* alkímiai diskurzusban való értelmezése ennek megfelelően igen komoly potenciált rejt magában, elsősorban Anselmus másolói tevékenységéhez kötődően.

Lindhorst alkímiájának igazi célja tudniillik nem más, mint hogy a Serpentina által választott alanyt, annak teljes lelki megtisztításán/transzmutációján keresz-

¹² Megjegyzendő, hogy ebben a vonatkozásában éppen Isishez, „a tudás elfátyolozott istennőjéhez” köthető, akinek alakja szintén erősen kapcsolódik Novalis poétikájához (lásd pl. a *Jácint és Rózsavirág* című mesét).

tül alkalmassá tegye az Atlantiszba való átlépésre (*Übergang*) (Kis 2012, 96).¹³ Anselmus ilyen értelemben vett megtisztulása tehát épp azáltal veszi kezdetét, hogy a Lindhorsttól kapott aranyárga folyadék segítségével ártalmatlanná teszi a boszorkányt (*sublimatio*), és sikerül bejutnia a titkos levéltáros otthonába.¹⁴ A különös jelekkel teleírt pergamentekercseken végzett másolói munka, a Lindthorsttal való közös étkezések és Serpentina meséje a teljes megtisztulást szimbolizáló kristálypalackig mind-mind részét képezik annak az okkult, alkímiai tevékenységnek, melyet Lindhorst a fiú tudta nélkül hajt végre rajta.¹⁵ Érezhető hát, hogy a szövegben lévő alkímiai allegóriák eleve vegyítve vannak a megfelelő mennyiségű komikummal is.

1.2.3. HARMADIK DÄMMERUNG – VERONIKA

Az igazi hoffmanni szubverzió természetesen a harmadik *szürkület*ben következik be, amelyben Anselmus először is nem ott van, ahol lennie kéne, másrészt Veronikának sikerül teljesen el is csábítania. Emiatt a diák nem találhat rá az új világra, holott ennek itt és most kellene megtörténnie, hiszen Novalisnál a harmadik *Dämmerung* pontosan ezt a funkciót tölti be. *Az arany virágcserep* utolsó *szürkületét* azonban az ellenséges erők beavatottjának, Veronikának jelenléte teljesen működésképtelenné teszi: Anselmus meghasonlik Serpentina iránti hitében és szerelmében, álmai pedig a nyárspolgári értékrend keretei közé szorulnak vissza.

Veronika, mint az e világi szerelem megtestesítője, szintén az *Offerdingen*ből való átvétel, ahol azonban a szerepe majdhogynem elhanyagolható. Funkcióját leginkább az adja, hogy saját kontraszjaként minél több tekintetben emelje ki Mathilde idoneitását – minthogy ő maga egyáltalán nem illik Heinrichhez (NOVALIS 1985, 81–82). Nem így *Az arany virágcserep*ben, ahol Veronika (Serpentinához hasonlóan) maga is igéző kék szemek tulajdonosa, s Anselmuson kívül egyedül ő, rövid személyleírással együtt jelenik meg az olvasó előtt: „ein recht hübsches blühendes Mädchen” (HOFFMANN 1981, 24 – kiemelés tőlem).¹⁶ Benne

¹³ Az alkímia mint a lélek tökéletessé tételét célzó tudomány pszichológiai értelmezéséhez lásd pl. JUNG 1994, irodalomtudományi diskurzushoz pl. Eco 2013, 108–133.

¹⁴ A finomítás vagy *sublimatio* az első számú alkímiai művelet; így nevezik minden földszerű anyag eltávolítását a megmunkálendő fémből (HAMVAS 1988, 42–47). Szimbolikus értelemben ez a leírás tökéletesen megfeleltethető annak, ahogy az aranyárga folyadék hatására Anselmus valóban kivonódik a boszorkány sötét mágiájának közvetlen hatása alól.

¹⁵ Megjegyzendő, hogy *Az arany virágcserep* szerzői szubjektuma írás közben voltaképp maga is a lelki átváltozás (az alkotás aktusában való megtisztulás) lehetőségét kutatja. A narratív fikció szintjén egyértelműen hozzá kötődik az a tizenkét vigília által szimbolizált hermetikus újjászületés-sorozat, amely végül őt is ugyanoda vezet el, mint korábban a főhőst – Atlantiszba.

¹⁶ „...egy nagyon csinos, tizenhat éves, *bimbózó* leány” (HOFFMANN 2013, 20).

látszik tehát tetőfokára hágni az a dezillúzió, melynek szellemében Hoffmann egymás után kasztrálja az *Offerdingen* s egyben a novalisi poézis legismertebb motívumait. Veronika neve eszerint ugyanis nem más, mint a *kék virág* egyetlen metaforikus megjelenési formája *Az arany virágcserep*ben.

A *kék virág* közismerten Novalis transzcendentális költészetének legfőbb motívuma: elsősorban a *szerelem*, s ezáltal természetesen a *poézis* szimbóluma (PIKULIK 2000, 219–222). Emellett, mint növény, megjeleníti a két világ (*Sein – Dasein*) közötti átmenet lehetőségét, s ezt összekapcsolva az első kettővel, jelenti a *tökéletes harmónia* transzcendens birodalmát, illetve ennek egyik allegóriájaként magát Atlantiszt (B. GAÁL 1996, 224–226). Mindezek alapján a *kék virág* egyértelműen az *Offerdingen*-regény központi mozgója, mely első pillanattól kezdve vezeti a főhóst a költővé válás útján, Mathilde megtalálása, illetve végső célként a kettejük szerelméből megszülető abszolút poézis megvalósulása felé.

Az arany virágcserep Veronikája ebből adódóan viszont éppen úgy definiálható, mint az eredeti *kék virág* „hamis tükörképének” megszemélyesített motívuma. Anselmus iránta való vonzalma tisztán csak fizikai vágyként jelenik meg a szövegben, mely egyszerű, földhözragadt álmokat plántál a szívébe, s folyamatosan elválasztani igyekszik őt Atlantisztól – ráadásul sikerrel! Neki köszönhetően Anselmus a legnagyobb próbatételt bukja el, valójában már azelőtt, hogy a harmadik *Dämmerung* egyáltalán elkezdődne. Feltehetőleg ezért nincs is ennek a *szürkülletnek* szövegbeli „párja”, hiszen valódi funkcióját egyáltalán nem képes ellátni. Erre hívja fel a figyelmet a kávé élvezetes elfogyasztása az alkony beálltával éppen egy időben: „als der Kaffee genossen und die Dämmerung bereits eingebrochen” (HOFFMANN, 1981, 109), mely színével, de a kávéfőző által is (másutt a boszorkány megjelenésére szolgáló közvetítő eszköz), egyértelműen jelzi, hogy a várva várt *szürküllet* idejére Anselmus felett már a sötét erő vette át a hatalmat.

Hoffmann ezzel ténylegesen is kifordítja a novalisi *Dämmerung*-motívumot, hiszen a harmadik *szürküllet*, melynek eredeti rendeltetése szerint már a transzcendens, illetve Atlantisz világa felé kellett volna utat nyitnia, egyszerűen a főhős e világi végzetét, a *köménytörökség* legvégső stádiumát teljesíti be. Másnap ugyanaz a „*köménytörök*-Anselmus” érkezik meg a szokásos másolói munkára, aki nem látja Lindhorst házának csodáit, s természetesen pacát ejt az iratokra – miáltal a *gyermeki költői lélek* kudarca is saját korábbi megnyilvánulási formáinak megfelelően válik teljessé. Ekkor, mintegy *deus ex machina* jelenik meg a kristály, s igazából abban következik be az a megtisztulás, ami Danténál Matildához és az Evilági Paradicsom határfolyóihoz, Heinrich esetében pedig Mathildéhez és a kék áradathoz köthető. Így végül, habár csak Lindhorst mágiája által, s a palackba záródva, de Anselmusnak is sikerül átkelnie az Elba *hídján* – s mégiscsak elnyerheti az „igaz szerelmet”.

1.3. A kék szín vonzásában

Az eddig tárgyalt kapcsolati elemek mellett *Az arany virágcserep* leglátványosabban Novalishoz kötődő motívuma kétségkívül maga a *kék szín*, melynek nem csupán szövegbeli halmozott előfordulása árulkodó, hanem minden kontextusában tökéletesen értelmezhető is a „novalisi eredet szerint”. Novalis alkotói intenciójának megfelelően az *Oferdingen* regényi szüzséjét teljesen áthatja a *kék*,¹⁷ s bizonyos értelemben önmagában is képes szimbolizálni mindazt, amit a *kék virág*; legegyszerűbben a transzcendens vonzásának állandó allegóriájaként magyarázható. Ennek megfelelően Serpentina sötétkék szemében a földöntúli-makulátlan, míg Veronikáéban az evilági-érzéki *szerelem* tükröződik. Lindhorst azúrkék könyvtárszobájának falai a *költészet* itteni birodalmát határolják, s kötik össze az ottanival. Ugyanígy *túlvilági erők* manifesztálódnak a különféle varázslások alkalmával cikázó kék villámokban, s az ég távoli kékje is egy elérhetetlennek tűnő, *magasabb létezés* lehetőségét rejt magában. Végül, a tizenkettedik vigília kék lánggal lobogó itala az *Atlantiszba való átkeléshez* szükséges beavatási rítust jelképezi.

A *kék* színben tehát mindig ugyanazok a transzcendens tartalmak mutatkoznak meg; ez a logika a Hoffmann-szöveg egészében töretlenül nyomon követhető. Mégis van a *kék*nek egy olyan előfordulása, amelyik valahogy kilóg ebből a sorból. Noha első pillantásra Heerbrand kék zsebkendője is „beazonosítható” lenne akár a Veronika iránt érzett *titkos szerelem*, akár a *költészet iránti eltitkolt vonzalom* metaforájaként, tárgyi-fizikai megjelenésében mégis messze elmarad a *kék szín* eddigi „hordozói” mögött. Nem beszélve arról a nagyon is e világi, patológias rendeltetésről, melyre egy zsebkendő általában szolgál – s amely felől az eredeti német kifejezés (*Schnupftuch – Schnupfen*: ’nátha’) egyébként kétséget sem hagy. Az irattáros kék zsebkendője ez alapján nem más, mint a mágikus, éteri *kétség* teljes profanizációjának eszköze, mely „értékvesztett relikviaként”, vaskos humorral bagatellizálja el s teszi nevetségessé az eredeti Novalis-motívumot.

2. Atlantisz – a transzcendens világ mint „a szöveg anomáliája”

Atlantisz csodálatos birodalma a mű első *szürkülétében* nyilatkozik meg Anselmusnak, mikor a Serpentina iránt fellobbant *szerelem* hatására maga is megérti a bodzabokor, az esti szellő vagy épp a napsugarak hangját, csakúgy, mint a virágok illatának énekét (*natura loquitur*). Ez a leírás tökéletesen megfelel Novalis *Aranykor* fogalmának, mely az „ősharmónia” állapotát jelenti, mikor a szavak

¹⁷ „Színárnyalat. Minden kék a könyvemben” (NOVALIS 1985, 165).

igéző ereje még egyaránt ismert volt a természet élő és élettelen elemei előtt (NOVALIS 2014, 28–34).¹⁸ Ennek, a valaha létezett *Földi Aranykornak* emlékképe az *Ofterdingen* első, Hérodotosz nyomán keletkezett meséjében (HÉRODOTOSZ, I. 24), Arión történetén keresztül jelenik meg először, míg a harmadik fejezet Atlantisz-meséje már a költővé válás allegóriájaként értelmezhető. A novalisi Atlantisz tehát az eredeti mitológéma újraszüzsésített, utópikus jelentéstartalommal mesévé bővített változata, mely a Novalisra jellemző triádikus felépítést követi: harmónia – harmónia felbomlása – harmónia helyreállítása (OROSZ 2007, 174–178). Ugyanez az Aranykor, illetve maga Atlantisz a regény egyre magasabb szinteken ismétlődő cselekménysorozatának betetőzésével, a történet során poétává váló Heinrich költészetének varázsából teremtődött volna újjá. Ennek a *klingsobri mese* szolgál ugyanilyen beágyazott, párhuzamos allegóriájául, melyben *János jelenéseinek* biblikus világa az északi mitológiával és *Jakob Böhme misztikájával* fonódik össze.¹⁹

Az arany virágcserep történeti struktúrájában nincs ilyen allegorikus azonosság az elbeszélés egyes szintjei között. Az intradiegetikus narrációk (GENETTE 1983), a novalisi mesékkel ellentétben, egyetlen fabula egymást követő részei, s habár ugyanazon triádikus felosztás szerint, az elsődleges történet szüzséjétől mégis teljesen különböző modell alapján cselekményesítik és szemantizálják újjá az Atlantisz-mitológemát. Fontos kiemelni továbbá, hogy a hoffmanni eljárás korántsem vezetett olyan egyértelmű eredményre, mint a Novalis-regény; s *Az arany virágcserep* „Atlantisz-mítoszának” interpretációja jelentős méretű véleménykavalkádót generált a szakirodalomban (KRAUS 2014, 70–73).

Nézetem szerint ezt a kérdést is az intertextualitás vizsgálata felől érdemes megközelíteni, s magából a szövegből próbálni meg „előhívni” Atlantiszt. Ennek megfelelően kiindulásként olyan, az olvasó és a szöveg közt fennálló *kommunikációs anomáliaként* fogadjuk el, mint amelyről Riffaterre ír, s amely „nemcsak azért erőlteti magát az olvasóra, mert megnehezíti a feladatát, mert zavarja, hanem mert azt sejteti meg vele, hogy ehhez a nehézséghez egy megoldás is tartozik, hogy egy norma az ellenpontja ennek az anomáliának” (RIFFATERRE 1996, 68). Ebben természetesen szintén Novalist, illetve az ő transzcendens-felfogásának azon elemeit tekinthetjük iránymutatónak, melyek az *Ofterdingen* történetstruktúrájában markánsan vannak jelen, s emellett egyértelműen Jakob Böhme misztikus teozófiájához köthetők. Ilyen például Heinrich metempsichózisa a regény második, befejezetlen részében (NOVALIS 1996, 103), amely végső soron megfeleltethető a böhmei filozófia azon elvével, mely ugyancsak az ember saját lelkébe helyezi az

¹⁸ A novalisi Aranykor-koncepcióról s a romantika mítoszeremtő programjáról lásd még pl. PEDERSEN 2015.

¹⁹ Ehhez lásd Márton László jegyzetét (NOVALIS 1985, 183–184).

intellektuális világot (HEGEL 1977, 217). Szintén népszerű, böhmei tanítás a szóteremtő erejébe vetett hit (RÁFI 1993, 14–15), mely egyben az *Ofterdingen* regény egyik elméleti alapköve is, vagy a morális asztronómia szükségszerűsége, melynek novalisi megtestesülése Astralis (NOVALIS 1985, 187–188).

2.1. Közvetett bizonyítékok: „Böhmerlande” és a „betű szerinti igazság”

Kézénfekvő hipotézis, hogy *Az arany virágcserep* Atlantisz-ábrázolása ugyanúgy novalisi mintát követ, mint ahogy ez Drezda immanens, hétköznapi világának esetében kimutatható. Minthogy pedig Novalis mintája „túlvilági vonatkozásban” egyértelműen Jakob Böhme volt;²⁰ logikusan következik a feltevés, hogy Hoffmann is az ő misztikus írásait vehette alapul. Megerősíti ezt Atlantisz első, implicit megjelenése a szövegben, rögtön az Elba-parti *szürkülettel* együtt – mintegy a „filisztervilág-paradicsomának” ellenpólusaként: „aus tiefer Dämmerung gaben die zackichten Gebirge Kunde vom fernen Böhmerlande” (HOFFMANN 2013, 11 – kiemelés tőlem).²¹ Jól látható, hogy a *Böhmerlande* (‘Csehhon’) kifejezés ebben a kontextusban Atlantisz birodalmának Böhme nevét rejtő metaforájaként is felfogható, noha észlelése – szintén Riffaterre kifejezésével élve – erősen *aleatorikus*. Figyelembe véve viszont, hogy Novalis maga is ugyanúgy „rejtette bele” Böhme nevét az *Ofterdnigenbe*, (NOVALIS 1985, 52, 180), továbbá a kifejezés *Dämmerung*-motívummal való teljes összeforrottságát, mégiscsak tudatos szerzői intenciót kell tételeznünk a szöveg mögött.

Konkrétan Atlantiszról Lindhorst beszél először a harmadik vigíliában: ekkor s tőle ismerhetjük meg a szellembirodalom kozmogóniáját. Története végén ráadásul nem kevesebbet állít hitetlenkedő közönségének, mint hogy: „aber es ist dessen unerachtet nichts weniger als ungereimt oder auch nur allegorisch gemeint, sondern *buchstäblich wahr*” (HOFFMANN 1981, 36 – kiemelés tőlem).²² A „betű szerinti igazság”, Böhme egyik kulcsfogalma, melyet rendszerint a misztikus igazság megkérdőjelezhetetlenségének általános igazolására használ (GAUGER 2000, 33–34). A szakirodalmat ma is egységes zavar jellemzi Böhme iskolázottságát, *Biblián* kívüli olvasottságát illetően, különös tekintettel arra, hogy latinul nem tudott. Az egyetlen szerző, akiről biztosan állítható, hogy ismerte egynémely írását, Theophrastus Bombast von Hohenheim, azaz Paracel-

²⁰ „A könyv befejezése Jakob Böhme szerint” (NOVALIS 1985, 162).

²¹ „...és a mély alkonyból csipkés tarajú hegyek adtak hírt a messzi Csehhonról” (HOFFMANN 2013, 10).

²² „...mindazonáltal a legkevésbé sem zagyvaságnak vagy akár csak allegorikus ábrázolásnak szántam; egytől egyig minden szava igaz” (HOFFMANN 2013, 28).

sus volt, akinek itteni relevanciája abból is fakad, hogy a *De nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de ceteris spiritibus* című írásában ő azonosította a salamandrát a *tűz elementáljaként*.²³

2.2. Az intertextus közvetlen nyomai

Hoffmann számára a böhmei misztika a kortárs irodalmi divat részeként természetesen ismert volt. A hozzá való elméleti viszony vizsgálatára Hans-Dieter Holzhausen vállalkozott egy tanulmányban, részben Eckhart Kleßmann Hoffmann-életrajza alapján (illetve ennek bizonyos megállapításait helyesbítve). Állítása szerint, habár Böhme hatása Hoffmann több művében kimutatható, ez korántsem jelenti kritika nélküli azonosulását a böhmei filozófiával, sőt egy igen alapvető szembenállásra hívja fel a figyelmet (HOLZHAUSEN 1988, 2).

Böhme talán leglényegesebb tanítása, melyről a *betű szerinti igazság* kapcsán részben már szó esett, hogy a magasabb szellem általi inspiráció nem lehet az ember befolyása alatt; csakis a kiválasztottak kaphatják meg látomások formájában – ajándéku (vö. Novalis *An Tieck* című versével). Épp ezért a „tudatos” művészet és a tudományokat Böhme olyan emberi, következőképp hamis érdemeknek tartja, melyeken keresztül sosem válhat megismerhetővé az igazi transzcendens. Minderről igen szemléletes magyarázatot ad a *De incarnatione verbi* című művében, egy közismert evangéliumi passzusra hivatkozva (Ján. 10,1-11). Eszerint a „Régi Ádám” a művészetben és tudományon keresztül akar bejutni [ti. a juhok aklába], azt gondolva, hogy a *betűkben* maga Krisztus is megragadható, de ő tolvaj és rabló, hiszen Krisztus azt mondta, „a ki nem az ajtón megy be a juhok aklába, hanem másunnan hág be, tolvaj az és rabló. A ki pedig az ajtón megy be, a juhok pásztora az. [...] Bizony, bizony mondom néktek, hogy én vagyok a juhok ajtaja” (BÖHME 1846, 229). A klasszikus értelemben műveletlen, kérdéses olvasottsággal rendelkező Böhme általában tehát elég elmarasztaló véleménnyel van a művészetekről, tudományokról s „beavatott” művelőikről egyaránt (SATA 2002, 181–182). Állítása emellett Hoffmann azon alkotói hitvallásának is ellentmond, mely szerint „mindenféle művészetben az ember isteni eredete tükröződik vissza”. Ennek a „művész-credónak” legkorábbi összefoglalására hozza Kleßmann példaként a *Gluck lovagot*, melyben szerinte Hoffmann egyik állandó témájára talált rá (HOLZHAUSEN 1988, 4).

²³ Az emberiség és a természet közt fennálló konfliktus alapmotívuma Fouqué *Udine* című meséjében jelenik meg először, melynek forrása szintén a paracelsusi pneumatológia, s ezt követően sokáig népszerű témája marad a romantikának (GALLAGHER 2009, 352). Böhme és a szalamandra alakjának közismert összefonódottságáról lásd pl. Angelus Silesius Böhme-epigrammáját (KEMPER 2010, 209).

Mindezt szem előtt tartva aligha lehet véletlen, hogy Böhme-nek ugyanebből az írásából „beazonosítható” a hoffmanni Atlantisz keletkezéstörténetének minden „szereplője” is. A Liliom a böhmei misztika egyik legfőbb szimbóluma; a megváltást, illetve az igaz hitben való újjászületést jelképezi. A *De incarnatione verbi* első részében Böhme a misztika képes-szimbolikus nyelvén többek között azt mondja el, hogy miként keletkezett az ember kettős természete, s hogyan jut a jó örök élethez, a rossz pedig örök kárhozatra (BÖHME 1846, 216–237). Ennek megfelelően „Új Ádámnak” vagy „A szűz gyermekének” nevezi az emberben lévő transzcendens jót, mely a keresztségben fogant, és attól a Szűztől született, akit az ember saját akarata tart meg magában, mint az „Angyal-világ”, illetve a „Szent-háromságban lévő tisztaság és szemérmesség tükörképét”. Ez a Szűz a Liliom, aki Máriához hasonlóan az Úr hitvese lesz, s gyermeke, az új „Liliomgyermek”, „a Szűz gyermeke” (*Jungfrauen Kind*) tulajdonképp az emberi lélek, mely a szent szellemben megváltatott. Mellette azonban továbbra is létezik a „Régi Ádám”, az e világi bűnök és hívságok rabja, a betűk majmolója, aki „Bábel Szajhájától” született, s aki maga is úgy viselkedik, mint *János jelenéseiben* a mindent felzabálni vágyó Sárkány (Jel. 12,4-17). Innen a böhmei s a bibliai szöveg tulajdonképp „párhozamosan” fut: a bűnöktől a Sárkány, aki egyben természetesen maga az Ördög, egyre erősödik, üldözi a „Szűz gyermekét”, és örökös küzdelem áll fenn kettejük között, mígnem a Sárkány végül az Úr haragjának tüzeiben megsemmisül (Jel. 20,2-10). A „Szűz gyermeke” ellenben megmenekül a Kereszt által, illetve *János jelenéseit* olvasva tovább, Krisztus által, aki maga küldi el angyalát, hogy a Sárkányt legyőzze, s „hogy az egyházakban tanúsítsa ezeket: Én vagyok Dávid gyökere és sarja, a fényes *Hajnalcsillag*” (Jel. 22,15-16). A Phosphorus elnevezést, mely szintén az Esthajnalcsillag latin neve, Böhme természetesen nem használja; végig a Keresztről, illetve Krisztusról beszél. Maga Hoffmann feltehetőleg Schuberttől kölcsönözte, akinek természetfilozófiai írásában – melyet közvetlenül *Az arany virágcserep* megírása előtt olvasott – Phosphorus a *szerelem* és a *halál* ókortól fogva ismert allegóriájaként szerepel (SCHUBERT 1808, 73), illetve, Hésziodosz szerint Asztraiosz és Eósz, vagyis az *Abenddämmerung* és az *Aurora*²⁴ gyermeke (HÉSZIODOSZ 2005, 19).

Mindezek alapján Atlantisz keletkezéstörténete nem más, mint a *Mysterium Pansophicum*-ban kifejtett böhmei teremtésszemlélet és az újjászületéstan együttes, mesei-parodisztikus átírata. A *Mysterium Pansophicum* első öt textusa alapján Atlantisz kozmogóniája teljes mértékben nyomon követhető (BÖHME 1997, 52–64), motívumai pedig ugyanazok a misztikus/biblikus szimbólumok, melyekkel Böhme a Szent Szellemben való újjászületés legmagasztosabb problematikáját adja elő; s amelyeket ezúttal – Lindhorst utasítása szerint – éppen a

²⁴ Böhme első és legismertebb művének címe, mely maga is kultkönyvnek számított a német romantikában: *Aurora, die Morgenröte im Anfang*, 1612.

legalacsonyabb, *betű szerinti* jelentésükben, vagyis igazi „mesefigurákként” képzelhetünk magunk elé:

Atlantisz transzcendens világa maga is az idők kezdetén keletkezett, s eleve magában hordozta a *gonoszságot*, habár rejtett alakban. Ennek a gonoszságnak a felébredését és különválását jeleníti meg a fekete dombon nyíló Tüzliliom újjászületése a Phosphorussal való mitikus coitusból. Ekkor valójában a természeti élet tüze és a szellemi élet fénye, tehát két ellentétes princípium egyesül; melyet sajátos böhmei jellemzőként egy erőltetett bibliai utalás is megelőz (Máté 19,5). Ennek következtében a természet mélyén szunnyadó *turba* harag formájában rögtön felébred, s egy ismeretlen lény sarjad, mely a Liliomot megsemmisíti, hiszen az *esszenciális élet* nem képes a *szellemi élet* megragadására. A Liliom szenvedése és tűzhalála azonban megváltja őt, s tisztán a *fény tinktúrából* születik újjá, miközben a gonoszság a föld mélyéből előbújít Sárkánnyal válik eggyé. Phosphorus legyőzi a fekete Sárkányt, s kirekeszti Atlantiszból, ám az a gonoszság szuverén képviselőjeként megjelenik a halandó világban. Habár később ismét foglyul ejtik, addigra már saját mágiája és utódai támadnak a földön. Közben beköszönt Atlantisz Aranykora: mikor a Liliom királynőként uralkodik a völgyben (NB: a hajdani és eljövendő paradicsomi állapot neve Böhménél szintén *Liliomok Kora*: BENZ 2007, 106).

A bonyodalmat aztán ismét az Atlantiszban jelen lévő érzékiség – mely a szellemi birodalmaktól általánosan elvárható mértéket egyébként messze felülmúlja –, vagyis a szalamandra zöld kígyó iránti fékezhetetlen vágya okozza, s az újonnan felgerjedő harag ezúttal magát a szalamandrát szállja meg, aki örült dühében pusztítani kezdi Atlantiszt. Phosphorus büntetésből a nyomorult halandók közé számúzi őt: ott kell vezekelnie, s küzdenie a Sárkánytól származó gonosz erőkkal. Emberi mivoltában azonban „nem csak őrzi őszállapotának emlékét, de újjászületvén szent harmóniában él az egész természettel, megérti csodáit, és rendelkezik a fivéréivé lett szellemek hatalmával” (HOFFMANN 2013, 76) – archiváriusi alakjában tehát az *abszolút poézis* ölt e világi testet. Lindhorst neve a *Lind/Lint* ('Schlange') és *Horst* ('Gästrauch') összetétel szerint azt jelenti: 'a kígyók bokra' (KLUGE 1899, 180, 250), s kígyó alakú lánykáival földi küldetésében úgy tűnik, leginkább arra hivatott, hogy három „gyermeki lélek” s a költészet segítségével magát a szerelmet váltsa meg Atlantisz számára. Mindez egyelőre persze csak az első delikvenssel, Anselmussal sikerül úgy, ahogy – a teljes „beteljesülés” felől épp ezért nem lehetünk biztosak.

Fentiek alapján elmondhatjuk, hogy az Atlantisz-mitológéma nem csupán strukturális, de funkcionális értelemben is egész másfajta kifejtéshez jut Hoffmannál, mint Novalis meséjében. „A mese Novalis által tételezett utópikus vonása, hogy (legalábbis potenciálisan, egy csodálatos szellemvilágban) helyreállítja a világ elvesztett egységét, megalapozza a mese kiterjesztését az egész művészetre, illetve költészetre is, amely ezáltal az így értelmezett mesével azonos lesz, [... s] a

vágyott magasabb fejlődési szakaszt reprezentálhatja” (OROSZ 2007, 173). Novalis meséi szerint az emberiség kulturális fejlődésének sajátos történeti-filozófiai foglatát is jelentik. Hoffmann ezzel szemben nem csupán a korai romantika „új Aranykor-ideáját” kérdőjelezi meg, hanem annak bármiféle közvetítő eszköz általi megvalósíthatóságát is (MAYER 2000, 60)

3. A paródiától az alkotói szubjektivitásig: a szöveg műfaji státuszának kérdéséhez

Az eddigi vizsgálatok alapján jól látható, hogy *Az arany virágcserep*ben ábrázolt kétféle világszegmens valójában egy igen akkurátusan megkonstruált paródia tökéletesen összeillő darabjait alkotja. A Novalistól, illetve Böhmétől kölcsönzött motívumok együttes jelentéskonstituáló szerepe teljes mértékben megfelel annak, az Orosz Magdolna által használt paródiáértelmezésnek, mely szerint a paródia a változtató s egyúttal ironikusan megfordító jelentésintegráció megjelenési formája (OROSZ 2006, 157–159). Lényegében ugyanezt állítja az intertextualitás fogalmával szintén erősen összefonódó hutcheoni meghatározás, mely „kritikai éllel ellátott ismétlő struktúraként” értelmezi a paródiát (HUTCHEON 2000, 7–10). Nem egyszerűen arról van szó tehát, hogy a mű a szürke, nyárspolgári létformát, vagy az ennek keretei közt szorongó s túlélni törekvő művészsorsot gúnyolná ki csupán. Hoffmann egyfelől erősen ambivalens viszonyban van a böhmei misztika mindenek fölötti magabiztossággal tett kinyilatkoztatásainak egynémely állításával, másfelől viszont nagyon is valószínű, hogy a böhmei motívumok kizárólag a Novalishoz fűződő textuális viszonyon keresztül válhattak *Az arany virágcserep* transzcendens világának alkotórészeivé. *Az elsődleges szövegközi kapcsolat* eszerint a *Heinrich von Ofterdingen* vonatkozásában azonosítható, mely szemantikai síkon, a számos expliciten jelölt szövegem által markánsan kirajzolódik. Ebbe az összefüggésbe ágyazva jelenik meg az a *másodlagos textuális viszony*, mely a böhmei misztikus-szimbolikus nyelvhasználat egyes elemeihez fűződik.

Véleményem szerint *Az arany virágcserep* elsősorban és alapvetően annak a novalisi elképzelésnek a humoros replikája, mely a művészet rendeltetését a valóság öncélú átromantizálásában keresi és látja, miközben maga az alkotás pusztán a kiválasztottsággal együtt járó „rituális feladatként” teljesül. Ennek megfelelően az *Ofterdingen*en keresztül Hoffmann valójában Novalis költői nyelvét s esztétikai-filozófiai nézeteit parodizálja; jól látszik ez azokon a tőle származó motívumokon, melyeket a dolgozat első fele tételesen tárgyalt, s amelyek a hoffmanni „változtató integráció” eredményeként egytől egyig eredeti jelentésük csonka-komikus torzóiává alakultak át. A szöveg más, szintén Novalis nyelvhasználatát idéző kifejezéseit általában a hozzájuk rendelt kontextus túlozza el, vagy halmozott előfordulásuk teszi őket nevetségessé. Nyilvánvalóan ezt a célt szolgálják például

a negyedik vigíliát indító metalepszis egymásra halmozott novalisi képei (HOFFMANN 2013, 33–34),²⁵ köztük még a szöveggel abszolút inkohereus, *elfátyolozott istennő* toposzának citátumával.²⁶ A műben megjelenő kétféle alkotó: a költővé váló Anselmus, illetve a fiktív szerzői én eszerint jól el is különíti egymástól a parodizált és a parodizáló nyelvet, így *Az arany virágcserep* tekinthető akár a bahtyini paródiameghatározás „direkt etalonjának” is (BAHTYIN 1997). Emiatt ezen a ponton nem kerülhető meg a műfajiság kérdésköre sem, különös tekintettel arra, hogy a címben szereplő szerzői műfajmeghatározás ellenére (*Az arany virágcserep, Egy mese az új időkben*), mely maga is – úgy tűnik – inkább a megalkotott fiktív világ része, a szöveg több szempontból is *regényi* sajátosságokat mutat.

Anselmus fiktív személyén keresztül Novalis költői nyelve is stilizált-parodisztikus ábrázolás tárgyává válik, minthogy a diák alakjában és nyelvében Hoffmann valójában az *Ofterdingen* főhősének alakját és nyelvét parodizálja. A célpont persze nem egy személyben a Novalis-hős, sokkal inkább a korai romantikára jellemző misztikus-szinkretista rajongás s az ehhez rendelt nyelvhasználat, valamint az a patetikus, üdvözítő episztemológia, melynek szellemében a Novalis-mesék megfogantak (TÁNCZOS 2014, 198, 206; VALASTYÁN 2006, 18–19). Hoffmann tehát „magát a műfajt, a stílust, a nyelvet teszi [...] idézőjelek közé, azt az ellentmondásos valóságot csúsztatva háttérül mögéjük, amely már nem fér el kereteiken belül” (BAHTYIN 1976, 231). Vagyis *Az arany virágcserep* mint a novalisi regény-/mesefelfogás paródiája (OROSZ 2007, 140–141), mondhatni fölül is írja azokat, illetve bizonyos távolságot vezet be a romantikus műmese univerzalizált, utópikus műfajától.

Külön érdekessége továbbá a fiktív elbeszélő diskurzusában testet öltő parodizáló nyelvnek, hogy a tizenegyedik vigília befejeztével hirtelen csődöt mond, s az *az irónia, amely eddig a paródiát táplálta, saját beszédszobjektumát veszi célba. Az egyes szám harmadik személyű, mindent tudó elbeszélő, keserű öniróniával jelenti be saját inkompetenciáját a történet befejezését illetően, s eddigi státusáról mintegy lemondva, én-elbeszélővé változik át.*

...amikor elkedvetlenedve láttam, mennyire homályos minden kifejezés, melyet kiötlöttem, igen fájdalmas érzés támadt lelkemben nyomorúságos környezetem, szűkös kis életembe való bezártságom miatt. [...] Igencsak elkeseredtem, amikor átfutottam a sikeresen megalkotott tizenegy vigíliát, és azt gondoltam, soha nem adatik meg, hogy hozzátegyem a tizenkettediket... (HOFFMANN 2013, 106).

²⁵ Metalepszis alatt a fikció határátlépését értem, mikor a szerző az olvasó felé fordulva avatkozik be saját elbeszélésébe (GENETTE 2006).

²⁶ A toposzt Fr. Schiller *Az elfátyolozott szaiszi szobor* című verse nyomán kapta fel a Goethe-kor, így pl. *A szaiszi tanítványoknak* is állandóan visszatérő eleme (HADOT 2006, 273).

Gesztusa valójában a saját hősen való kívülre kerülés, azaz a „külső nézőpontból való ábrázolás” lehetetlenségét demonstrálja. Ennek megfelelően, „Anselmus evilági alter egójaként”, maga is szerves részévé válik a megalkotott fikatív világnak, s ugyancsak Lindhorsttól kap segítséget, hogy főhősét követhesse Atlantiszba.

A narráció szubjektumának önazonossági krízisében, a referenciális valóság felszámolásával, végleg elveszik tehát az az objektíváló beszédmód, mely eddig a parodizáló nyelvet működtette. Az antimetalepszis eszerint nem csupán az egyetlen releváns nyelvhasználat, melyen a történet befejeződhet,²⁷ hanem a válságba jutott parodisztikus elbeszélői nyelv feletti ironia megnyilvánulásaként, poétikai funkcióhoz jut (S. HORVÁTH 2011, 368). A befejezést megalkotni képtelen elbeszélő alanyiség önfelszámolása egyben arra utal, hogy *a narratív szöveg* – az elmondott történeten túl – *magában hordozza az elbeszélő nyelv, valamint az elbeszélő nyelvnek alárendelt alany történetét is*. Ily módon a nyelv átalakulása ugyanúgy elválaszthatatlan a szerzői szubjektum átalakulásától (metaforikus újjászületésétől), mint a szövegsubjektum létrejöttétől.²⁸ Ez a differenciált szubjektumfelfogás, mely a hőstől, a fikatív elbeszélőn és szerzőn át egészen az olvasóig kiterjed, szintén ellentmond a mese műfaji hagyományainak, különösen pedig a novalisi mesetradíciónak, s vele szemben – újabb regényi jellemzőként – a schlegeli ironiaértelmezést juttatja érvényre.

Schlegel szerint „a szókratészi ironia [...] teljes közlés feltétlensége és feltételessége, lehetetlensége és szükségszerűsége közti feloldhatatlan harc érzését kelti” (SCHLEGEL 1980, 231–232). Hoffmann ironikus szövegalkotói eljárása szintén ezt a szemléletet tükrözi, amennyiben a teljes műalkotás létrejöttéhez ugyanúgy kevésnek tartja a pusztán intuíciót követő mimetikus- (Anselmus), mint a kizárólag tudatos reflexivitáson alapuló, parodisztikus (narrátor) ábrázolást. A romantikus ironiában rejlő távolságtartás célja ugyanakkor sosem pusztán a nevetségessé tétel, hanem éppen ennek a művészi belátásnak, „a nem-tudatosság tudatának” abszolútum felé irányuló, közvetítő funkciója (B. GAÁL 1992, 50), *Az arany virágcserep* történetében leginkább ennek az „abszolút ironiának” inkarnációjaként értelmezhető Lindhorst transzcendens alakja, aki így az újabb önazonossági krízis küszöbén álló narrátornak is megmentője lehet:

Csitt, csitt, barátom! Ne bánkódjék. [...] mi más lehetne Anselmus boldogsága, mint élet a poézisben, minden lény szent egybecsengése, a természet legmélyebb titkának kinyilatkoztatása? (HOFFMANN 2013, 112).

²⁷ Az antimetalepszis fogalmán azt értve (ugyancsak Genette alapján), hogy „a fikció ártja bele magát a valós életbe” (GENETTE 2006, 23).

²⁸ A szövegsubjektum fogalmáról lásd SZITÁR 1996.

Ez a lindhorsti végszó, mely valójában a művész-én autentikus létezését teszi egyenlővé magával az alkotással, egyértelműen túllép a paródia eddigi értelmezési keretein, s az alkotás új, romantikus mítoszát fogalmazza meg, melyben a művészet, korábbi eszköz jellegéből, tisztán öncéllá változik át. A művész beavatottsága eszerint nem a valóság kijátszására való tragikus elhívás, mely állandóan a magasabb boldogság keresését posztulálja, hanem épp abból a felismerésből fakad, hogy ez a boldogság az alkotás aktusában a szubjektivitás folyamatos elvesztése és elnyerése során újra és újra megtapasztalható – és csakis ott tapasztalható meg.²⁹

Bibliográfia

Források

- BÖHME, Jakob (1846), De incarnatione verbi oder: Von der Menschwerdung Jesu Christi, in SCHIEBLER, K. W. (herausg.), *Jakob Böhme's sämtliche Werke, VI.*, Leipzig, Barth.
- BÖHME, Jakob (1997), *Szent sóvárgás*, vál. és ford. ISZTRAY Botond, KÁROLY Péter (szerk.), Kerepes, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó.
- HOFFMANN, E. T. A. (2013), *Az arany virágcserep, A homokember, Scuderi kisasszony*, ford. BARNA Imre, GERGELY Erzsébet, HORVÁTH Géza, Budapest, Európa.
- HOFFMANN, E. T. A. (1981), *Der Goldne Topf, Ein Märchen aus der neuen Zeit*, Frankfurt am Main, Insel Taschenbuch.
- NOVALIS (1985), *Heinrich von Ofterdingen*, ford. MÁRTON László, Budapest, Helikon.
- NOVALIS (2014), *A kereszténység, avagy Európa, A szaiszi tanítványok*, ford. ÓVÁRI Csaba, Budapest, Attraktor.
- NOVALIS (1996), *Die Christenheit oder Europa und andere philosophische Schriften*, Köln, Könnemann.
- NOVALIS (1945), *Gesammelte Werke, V.*, Karl Seelig, (herausg.), Herrliberg–Zürich, Bühl Verlag.
- DANTE (1962), *Összes művei*, ford. BABITS Mihály, CSORBA Győző et al., KARDOS TIBOR (szerk.), Budapest, Magyar Helikon.
- HÉRODOTOSZ (1997), *A görög-perzsa háború*, ford. MURAKÖZI Gyula, Budapest, Osiris.
- HÉSZIODOSZ (2005), *Istenek születése, Munkák és napok*, ford. TRENCSENYI-WALDAPFEL Imre, Budapest, Európa.
- PLATÓN (1984), *Összes művei, III.*, ford. DEVECSERI Gábor et al., Budapest, Európa.
- SCHLEGEL, Friedrich (1980), Kritikai töredékek, in *A. W. Schlegel, F. Schlegel, Válogatott esztétikai írások*, ford. BENDL Júlia, TANDORI Dezső, Budapest, Gondolat, 231–236.

²⁹ „Temporális értelemben ez annak tényét jelöli, hogy az ironia cselekvések és tudatállapotok időben végtelen sorozatát hozza létre. [...Az] ironia nem ideiglenes (vorläufig), hanem repetitív, az önmagát gerjesztő tudatmozgás ismétlődése. E végtelen folyamatról Schlegel olykor szárnyaló szavakkal beszél, nem véletlenül, hiszen az önteremtés szabadságát írja le velük” (DE MAN 1996, 49). A romantikus ironiáról lásd még: ANTAL 2007, 32–62.

SCHUBERT, Gotthilf Heinrich (1808), *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Dresden, Arnold.
Szent Biblia (2008), ford. KÁROLI Gáspár, Budapest, Magyar Bibliatársulat.

Szótárak, kézikönyvek

DROSDOWSKI, von Günter (1983), *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim–Wien–Zürich, Bibliogr. Inst.
 KLUGE, Friedrich (1899), *Etimologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Strassburg, Trübner.

Szakirodalom

- ANTAL Éva (2007), A romantikus ironológiáról in *uő*, *Túl az irónián*, Budapest, Kijárat, 32–62.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics (1976), A regénynyelv előtörténetéhez, in *uő*, *A szó esztétikája*, vál. és ford. KÖNCZÖL Csaba, Budapest, Gondolat, 217–256.
- BAHTYIN, Mihail Mihajlovics (1997), Az eposz és a regény, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei III.*, ford. HETESI István, Pécs, Jelenkor, 1997, 27–68.
- BENCE Erika (2007), A történelmi nevelődési és művészregény (Apoteózis) a XIX. századi magyar irodalomban, *Létünk* 2007/4, 78–91.
- BENZ, Ernst (2004), *The Mystical Sources of German Philosophy*, (*Pittsburgh Theological Monographs*), Pittsburgh, Wipf & Stock Pub.
- BERNÁTH Árpád (1970), Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez, *ItK* 1970/2, 213–221.
- B. GAÁL Márta (1996), Novalis, Heinrich von Ofterdingen, in AMBRUS Éva (szerk.), *Huszonöt fontos német regény*, (*Műelemzések*), Budapest, Maecenas és Lord Könyvkiadó, 25–37.
- B. GAÁL Márta (1992), *Romantikus irónia – transzcendentális irónia*, *A német romantika és A. Blok*, Budapest, Tankönyvkiadó.
- DE MAN, Paul (2002), Hypogramma és inskripció, in *uő*, *Olvasás és történelem, Válogatott írások*, ford. NEMES Péter, Budapest, Osiris, 395–432.
- DE MAN, Paul (1996), A temporalitás retorikája, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei I.*, ford. BECK András, Pécs, Jelenkor, JPTE, 5–60.
- ECO, Umberto (2013), Az alkímiai diskurzus és az elhalasztott titok, in *uő*, *Az értelmezés határai*, ford. NÁDOR Zsófia, Budapest, Európa, 108–133.
- FREJDENBERG, Olga (2002), Motívumok, in Kovács Árpád (szerk.), *Poétika és nyelvelmélet*, (*Diszkurzívák*), Budapest, Argumentum, 299–306.
- GALLAGHER, David (2009), *Methamorphosis: Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Amsterdam – New York, Rodopi.
- GAUGER, Andreas (2000), *Jakob Böhme und das Wesen seiner Mystik*, Berlin, Weißensee Verlag.

- GENETTE, Gérard (1983), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca – New York, Cornell University.
- GENETTE, Gérard (2006), *Metalepszis, Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Pozsony, Kalligram.
- HADOT, Pierre (2006), *The Veil of Isis, An Essay on the History of the Idea of Nature*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University.
- HAMVAS Béla (1988), *Tabula Smaragdina*, Budapest, Magvető.
- HEGEL, G. W. F. (1977), *Előadások a filozófia történetéről III.*, SZIGETI József, MOLNÁR Erik, MÁTRAI László (szerk.), ford. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai.
- HEINE, Heinrich (1967), A romantikus iskola, in *uő, Vallás és filozófia, Három tanulmány*, GERGELY Erzsébet (szerk.), ford. GYÖRFFY Miklós, GÁSPÁR Endre, EÖRSI István, Budapest, Helikon, 7–148.
- HOLZHAUSEN, Hans-Dieter (1988), *Jakob Böhme und E. T. A. Hoffmann, Einige Bemerkungen zur Frage der Religiosität Hoffmanns aus Anlaß des E. T. A. Hoffmann-Buches von Eckhart Kleßmann*, Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann Gesellschaft, 1988/34, 1–10.
- HORVÁTH Géza (2013), „A szeretet semmi más, mint a legmagasabb természetpoézis” Novalis természetfelfogása a regények regényében, a Heinrich von Ofterdingen című regénytörredékben, *Kellék* 2013/50, 65–75.
- HUTCHEON, Linda (2000), *A Theory of Parody, The Teachings of Twentieth-century, Art Forms*, Chicago, University of Illinois Press.
- JUNG, Carl Gustav (1994), *Az alkímiai konjunkció*, ford. PIKÓ Gábor Mózes, Nyíregyháza, Kötet Kiadó.
- KEMPER, Hans-Georg (2010), *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, III., Barok-Mystik*, Berlin, de Gruyter.
- KERÉNYI Károly (1988), *Mi a mitológia? Tanulmányok a Homéroszi himnuszokhoz*, Budapest, Szépirodalmi.
- KIS Gábor (2012), Anselmus, Aureliano és a Bölcsek köve (Az arany virágcserep és a száz év magány alkímiai kontextusban), *Alföld* 2012/2, 93–110.
- KITTLER, Friedrich A. (1995), *Aufschreibesysteme 1800–1900*, München, Fink Verlag, 98–138.
- KRAUS, Stefan (2014), *E. T. A. Hoffmanns „Der goldene Topf”: Über die Konstruktion eines „Fantasiestücks”*, Hamburg, disserta Verlag.
- LUBKOLL, Christine – NEUMEYER, Harald (2015), *E. T. A. Hoffmann Handbuch, Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart-Weimar, Metzler.
- MAYER, Paola (2000), *Das Unheimliche als Strafe und Warnung, Zu einem Aspekt von E. T. A. Hoffmanns Kritik an der Frühromantik*, E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch, 2000/8, 56–68.
- OESTERLE, Günter (1991), Arabeske, Schrift, und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen Der goldne Topf, *Athenäum* 1991/1, 69–107.
- OROSZ Magdolna (2003), „Az elbeszélés fonala” Narráció, intertextualitás, intermedialitás, Budapest, Gondolat.
- OROSZ Magdolna (2004), „A nyelv elégtelensége” Képleírás a német romantikában, *Jelenkor* 2004/7–8., 765–779.
- OROSZ Magdolna (2006), „Az utánzott idegen nyelvű kézírás” Mű és alkotás E. T. A. Hoffmann elbeszéléseiben, Budapest, Gondolat.

- OROSZ Magdolna (2007), „Árkádiában éltem én is”, avagy aranykor a virágcserepben in KROÓ Katalin, FERENCZI Attila (szerk.), *Aranykor – Árkádia, Jelentés és irodalmi hagyományozódás*, Budapest, L'Harmattan, 171–183.
- OROSZ Magdolna (2007), „Progresszív egyetem poézis” *Romantikus ellentételezések és utópiák*, Budapest, Gondolat.
- PEDERSEN, Frode Helmich (2015), *Mythos und „Goldene Zeit” bei Hermann Broch und Novalis*, ZMG 2015, 105–118.
- PIKULIK, Lothar (2000), *Frühromantik: Epoche – Werke – Wirkung*, München, Beck.
- RÁFI Dénes (1993), Az „együgyü” Jakob Böhme és szóalkímiája, *Különbség* 1993/1, 9–25.
- RIFFATERRE, Michael (1996), Az intertextus nyoma, ford. Sepsi Enkikő, *Helikon* 1996/1–2, 67–81.
- SATA Lehel (2002), Von der „Vielheit” zur „Einheit,” Novalis’ Die Lehrlinge zu Sais mit Jakob Böhme gelesen, *Studien zur Germanistik* 2002/8, 163–183.
- SCHILLER, Friedrich (1993), A naív és szentimentális költészetről, in KELEMEN Hajna (összeáll.), *A romantika az európai irodalomban*, Budapest, Holnap, 27–29.
- SCHMIDT, Jochen (2006), Az arany virágcserep, A romantikus poetológia kulcsszövege, in Günter SASSE (szerk.), *Interpretációk, E. T. A. Hoffmann Regények és Elbeszélések*, Budapest, Láva Kiadó, 31–41.
- S. HORVÁTH Géza (2011), Irónia vs. paródia: a regény két műfajképző alakzatáról, *Filológiai Közlöny* 2011/4., 356–370.
- SZITÁR Katalin (1996), Tanulmány az önmaga alanyát teremtő szövegről – Kovács Árpád: A perszonális elbeszélés, Puskin, Gogol, Dosztojevszkij, *Literatura* 1996/1., 95–105.
- TÁNCZOS Péter (2014), Az én misztikája a német koraromantikában, *Különbség* 2014/1, 197–211.
- UERLINGS, Herbert (1991), *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung*, Stuttgart.
- VALASTYÁN Tamás (2006), Különvalóság, Novalis és a mese, *Híd* 2006/4., 17–24.
- VESZELOVSKIJ, Alekszandr Nyikolajevics (1996), A szüzsé poétikája, in THOMKA Beáta (szerk.), *Az irodalom elméletei II.*, ford. GILBERT Edit, Pécs, Jelenkor–JPTE, 195–207.
- WALZEL, Oskar (2003), A német romantika lényegi kérdései, in HANSÁGI Ágnes, HERMANN Zoltán (szerk.), *Újragondolni a romantikát, Konceptiók és viták a XX. században*, Budapest, Kijarat Kiadó, 37–56.

Internetes hivatkozás:

http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemma=Kuem-meltuerke

MASÁT ANDRÁS

Romantikus költészeteszmény és a 19. századi dán regény

Recenzió Gergye László: *A dán regény aranykora* (Universitas Könyvkiadó, Budapest, 2015) című könyvéről

Mind gyakrabban vehetünk kézbe olyan magyar nyelvű tanulmányokat, melyek a skandináv irodalomtörténet egyes szakaszait vizsgálják. Az ELTE Skandináv Tanszékének megalakulása óta észrevehetően és folyamatosan növekszik az értő olvasói réteg, a fordítók és fordítások száma; és így a skandinavisták közép- és új nemzedéke is már nem csak idegen nyelven tud hozzászólni a nemzetközi szakirodalmat is érintő kérdésekhez. A 2015-ben megjelent fent jelzett kötet a középnemzedék egyik jeles képviselőjének magyar nyelvű munkája, mely a 19. századi dán regény legfontosabb állomásait vizsgálja. Előrebocsátjuk: a szakirodalom ismeretében kitűnő elemzésekkel hozza a magyar olvasó látókörébe a dán és nemzetközi irodalmi kánon által „kijelölt” írókat és mutatja meg/fel azokat a regényeket, életműveket, melyek világirodalmi szempontból is a legkézzelfoghatóbb és legmaradandóbb dán teljesítmények voltak ebből a korból. A cím világossá teszi, hogy Gergye László nem a dán ún. irodalmi aranykorról (kb. 1800-tól 1850-ig) ír, hanem a dán regény aranykoráról, melyet a 19. század egészére – joggal – kiterjeszt.

Oehlenschläger, Grundtvig és Ingemann művei nyomán alakul ki a fő gondolatsor: a központi oehlenschlägeri verses drámában *Aladdin*, a különleges képességekkel rendelkező „keleti” szerencsefia, majd aztán Ingemann *Holger Danske* című románcában már nemzeti hős alakjában követjük a dán romantika zseni-kultuszának megjelenését, majd a „továbbírást”, a művész megjelenésével. A dán irodalom legismertebb írója, Andersen kevésbé ismert *Improvisatoren* (1835, A rögtönző) című művében, mely az anderseni folyamatos elbeszélői stratégia, a mindenre az átpoetizálás igényével való reagálás egyik legkifejtettebb megnyilvánulása, Gergye meggyőzően mutatja fel a romantikus költészetesztétika egyes elemeit. Utána ismét Andersen következik, már jóval ismertebb művével, *Az árnyékkal*, amelyben Gergye a romantikus költészetideálnak a relativizálódását mutatja be a tudós és árnyéka viszonylatrendszerében, a végzetes szerepcserében, a duplikátum motívummal együtt. Chamisso *Peter Schlemihl*-jének (és persze E. T. A. Hoffmann *Die Geschichte vom verloreren Spiegelbilde* elbeszélésének) tematikus-motivikus továbbvitele és a meseforma olyan narratívát kínál, mely elsősorban a Bildungsro-

man modelljét képezi le. Ennek a legkésőbb Goethe óta ismert regénymodellnek természetesen a fordítottjáról van szó. Sőt: úgy gondolom, hogy a tudós passzív és az árnyék aktív és agresszív magatartásformáiban nemcsak egy korábbi esztétikai és etikai konvenciórendszer ellehetetlenedésének lehetünk tanui, hanem egy olyan – ironikus, sőt rezignált elbeszélői keret-kontextusban végbemenő – átrendeződésnek, mely a tradicionális értékek újraértékelődésének leképzésével már a modern *abszurd* irodalmi struktúrákat előlegezi meg.

Kierkegaard Aladdin-elemzése alapján (in *Stúdiumok az élet útján*) Gergye azt mutatja ki, hogy Kierkegaard számára a költészet (esztétikai) és a vallási stúdium közötti út átjárható (még ha Oehlschlager Aladdinja nem is mozdul el ebbe az irányba). Brandes 1870-es előadási nyomán a „modern áttörés” naturalista-realista irányú vonzásában elemzi aztán Jens Peter Jacobsen *Niels Lyhne* című regényét. Alapos és szenzibilis elemzése alapján joggal válik ez a fejezet a könyv központi részévé, és terjedelmében is mutatja Gergye kiemelt figyelmét a mű és hőse iránt, az alcímnek megfelelően pontosan azt a szempontot érvényesítve, hogy miként üresedik ki a romantikus költőszerep ebben a regényben. Itt lehetett volna szó még arról, hogy Niels Lyhne az orosz irodalomból ismert (Turgenyev, Goncsarov) „felesleges ember” modelljét is leképezi (nem sokkal később Ibsen *Vadkacsájában* Gregers sokban hasonló figurája azonban Nielssal ellentétben már tragikomikus jelenség).

Ezt követően H. Bang *Reményvesztett nemzedék* és Pontopiddan *Szerencsés Péter* című regényében a századvégi Aladdin-reinkarnációk perspektívájában már a társadalomból való kivonulás mikéntjéről kapunk egy rövid áttekintést.

Mivel a könyv elsősorban a romantikus művész-eszmény, pontosabban a művész-regény vonulatát vizsgálja, nem maradt kellő tér annak bemutatására, hogy a Walter Scott-recepció által elindult történelmi regények sora – éppen Ingemann életművében – a dán „nemzeti” regény kialakulásának egyik fő motorja, másrészt ez a regény-modell tulajdonképpen egyfajta hidat képez a kalandregény, az ún. rabló- és kalózregények mint nemzetközi (főleg német nyelvterületről beérkező) tömegolvasmány és a magas kultúra felé elinduló polgári regény (lásd Bildungsroman) között.

Gergye László 214 számozott oldalnyi tanulmánya a dán irodalom kiemelkedő korszakának értő és szakavatott elemzése – a magyarországi skandinavisztika fontos állomása.

BRANCZEIZ ANNA

RECENZIO

Most akkor van olyan, hogy „líra”?¹

WHITE, Gillian (2014), *Lyric Shame. The „Lyric” Subject of Contemporary American Poetry*, Cambridge, Massachusetts & London, England, Harvard University Press, 350.

Gillian White a University of Michigan oktatója, főképp 20. és 21. századi amerikai lírával és líraelméletekkel foglalkozik, doktori disszertációját Wallace Stevens és Elizabeth Bishop költészetéről írta. Eddigi munkássága azt bizonyítja, hogy kivételesen nagy rálátása van az elmúlt néhány évtized amerikai irodalomtörténetének alakulására, és járatos a különféle elméleti állásfoglalásokban is. A *Lyric Shame* ennek megfelelően rendkívül szerteágazó és alapos, izgalmas és további kutatások számára is ígéretes munka, ráadásul különösen aktuális most, hogy a magyar kutatók is egyre több szálon kapcsolódnak a nemzetközi diskurzusokhoz.²

White munkája azért is tekinthető invenciózus vállalkozásnak, mert – akár csak Jonathan Culler 2015-ös monográfiája – a Jacksonék által felvetett és nem éppen megalapozott kritikára egy elméleti és történeti vonatkozásokban egyaránt jól körülhatárolt és megalkotott koncepcióval válaszol. A *Lyric Shame* tehát – Hegel, Mill, Brooks és Warren, az *Új Kritika* elemzői stratégiái és Jacksonék nyomán – válasz és kritika a líra expresszív jellegével kapcsolatos elgondolásokra. A szerző ennek megfelelően elsősorban olyan költőkre fókuszál, akiknek a recepciójában felmerül a tárgyalt probléma, azaz önéletrajziként, vallomásosként, személyesként értelmezik szövegeiket. Módszertani szempontból a *Lyric Shame* az *Új Kritika* interpretációs módszereinek a verseket perszonalifikáló, egyetlen versre összpontosító olvasataival szemben a lírai szégyen alakulását egyszerre veszi szemügyre a művekben és az értelmezés folyamatában. Ehhez köthető az is, hogy a szerző – miközben nem veti el a szoros olvasat gyakorlatát sem – határozottan kontextualista álláspontot képvisel: a szövegeket az életmű és a recepciótörténet kereteitől szinte elválaszthatatlan egységben értelmezi.

A kötet árnyaltabb megértéséhez tisztában kell lennünk néhány tudománytörténeti előzménnyel is. A *New Lyric Studies* jegyében az utóbbi pár évben számos

¹E tanulmánykritika megírását a 2016/2017-es tanévben elnyert Új Nemzeti Kiválóság Program (EMMI) hallgatói kutatói ösztöndíja tette lehetővé.

²Nem olyan rég jelent meg a *Verskultúrák. A líraelmélet perspektívái* (2017) című tanulmánygyűjtemény, amelynek szerkesztői előszava és több tanulmánya is erről tesz tanúbizonyságot.

líraelméleti kötet és tanulmány jelent meg, amelyeknek jó része a Yopie Prins-, illetve a Virginia Jackson-féle lírakritikára adott válaszként is értelmezhető. Többek között ilyen White itt recenzált monográfiája vagy Culler már említett munkája is. A *New Lyric Studies*³ nyomán kialakult vita alapvetően a líra általános kategóriája körül folyik. Először Prins fogalmazta meg, majd Jackson gondolta tovább a lírai olvasással (*lyrical reading*) és a lirizálódással (*lyricization*) szembeni kritikát (PRINS 1999, 19, idézi: JACKSON 2005, 10).⁴ Szerintük ez az elméleti irányú folyamat a különböző (lírai) műfajok (óda, elégia, episztole stb.) ellenében hat, azaz – Molnár Gábor Tamás szavaival élve – „olvashatatlaná teszi a szövegek történeti-szociális specifikumait” (MOLNÁR 2016, 365). Kritikai érvrendszerüket Prins és Jackson három előzményre építik: (1) egyrészt a Hegel *Esztétikája* nyomán elterjedt, a 19. században jellemző „expresszív líra” hagyományára (HEGEL 1956, 320–322; CULLER 2015, 92–93); (2) másrészt Paul de Man „lírai olvasásról” (*lyrical reading*) alkotott meglátásaira;⁵ (3) harmadrészt pedig az *Új Kritika* értelmezői gyakorlatára, tudniillik arra a gondolatra, hogy a vers egy fiktív beszélő „üzenete a palackban” (*message in a bottle*) (vö. JACKSON 2005, 10–11; JACKSON, PRINS 2014, 3–4). Összességében ezt a három irányt teszik felelőssé a lirizálódás folyamatáért.

Culler monográfiája egyértelműen Jacksonék lírakritikájával szemben állást foglaló munka. Kötetében a líra történetileg mindig is univerzális alapstruktúráit ragadja meg, ezzel pedig szembeszáll az általuk képviselt műfajelméleti „nominálizmussal”, amely tagadja a műfajok és műnemek általános, történelmi változásoktól független meghatározhatóságát (ugyanerről vö. Mario Adreotti munkájára hivatkozva MOLNÁR 2016, 364–365). Paul de Man vonatkozó szövegének magyarázatával Culler meggyőzően érvel amellett, hogy a líra műnemével (*genre*) szemben megfogalmazott ellenvetés félreértésen alapul, ami egyrészt abból következik, hogy De Man ugyan valóban az olvasói attitűd függvényében értelmezi a lírát, de ezzel egyáltalán nem a líra kategóriája és alműfajai ellen érvel.⁶ Másrészt

³ A *New Lyric Studies* főbb téziseit Stephen Burt vonatkozó tanulmány jól követhetően, pontokba szedve foglalja össze. Lásd BURT 2016, 422–424.

⁴ A *lirizálódás* jelenségéhez magyarul vö. BÓKAY 2003, 65–66.

⁵ A „líravitában” Paul de Man antropomorfizmus-tanulmányára hivatkozni: DE MAN 1984, 239–262. Magyarul lásd: DE MAN 2002, 369–395. Emellett az arc- és hangadás, a prosopoeia alakzatán keresztül idekapcsolható *Az önéletrajz mint arcrongálás* című sokat idézett tanulmánya is: DE MAN 1997.

⁶ Jackson és Culler a következő szöveghelyekre utal: „Semmilyen lírát nem lehet lírikusan olvasni, mint ahogy egy lírai olvasat tárgya sem lehet maga líra” (DE MAN 2002, 386); valamint „[a] líra nem műnem, hanem egyike azoknak a neveknek, amellyel a megértés defenzív mozgását jelöljük, egy jövőbeli hermeneutikai lehetőségét. Ebből a szempontból nincsen jelentős különbség a műfaji fogalmak között: mindegyiknek ugyanaz a nyilvánvalóan intencionális és temporális funkciója van” (393).

pedig abból, hogy Jacksonék két tendenciát mosnak össze, amikor „lirizálódásról” beszélnek. Az egyik tehát az a romantikus elgondolás, amely a lírát a költő érzéseinek kifejezéseként fogja fel (*lyric as expression of the feelings of the poet*), a másik pedig az *Új Kritika* nyomán elterjedt nézet, amely a lírát egy fiktív beszélőnek tulajdonítja (*lyric as the representation of a fictional poetic speaker or persona*) (CULLER 2015, 83–85; illetve vö. MOLNÁR 2016, 365).

Ha Culler a műfajelméleti, White az olvasáselméleti nominalizmussal helyezkedik szembe, és monográfiájában a líraolvasás általános működéselvét ragadja meg. White ehhez kapcsolódva egyrészt az amerikai-angolszász irodalomértésben elterjedt *New Criticism* (*Új Kritika*) értelmezői hagyományával és pedagógiai örökségével, másrészt az avantgárd és a nyelvkritikai attitűd nyomán kialakult megosztó értelmezői látásmóddal, vagyis a lírai (*lyric*) és „líraellenes” (*antilyric*) írás- és olvasásgyakorlatok közötti különbségtétellel helyezkedik szembe. White a lírát olvasói absztrakcióként tételezi (sokatmondó e tekintetben, hogy az alcím idézőjelbe teszi a *lírai* szót), azaz ennyiben elfogadja Prins és Jackson kritikáját, így álláspontját tekintve kevésbé harcias, mint Culler. Sőt, White eszmefuttatásait olvasva az lehet a benyomásunk, hogy az egyes életművek fogadtatástörténetének áttekintésével és különböző olvasati stratégiák ütköztetésével sem a líraiság mellett, sem a líraiság ellen nem foglal állást. Persze a két teoretikus célja némileg eltérő – és ez az eltérés egyúttal világosan különbséget tesz „líra(iság)” és „líra(iság)” fogalma között is. Culler ugyanis „a líra elméletét” írja meg, a líra általánosműnemének létjogosultsága mellett érvel, és a verseket elemezve reduktív úton jut el a líra olyan sajátosságaihoz, mint például az aposztrofikusság, epideiktikusság, performance-jelleg, a ritmizáltság (CULLER 2015, 33–38). White megközelítése ezzel szemben kifejezetten a Jacksonék által felvetett „lirizálódás” problémakörét árnyalja a 20. századi és kortárs amerikai költészetben, miközben az *Új Kritika* értelmezői attitűdjének korlátaival szembesít (6). Eszerint az „Új Kritika” interpretációs stratégiájának elvileg az lenne a célja, hogy az olvasó szoros viszonyt alakítson ki a szöveggel, ehelyett azonban csak lecseréli az életrajzi ént egy konstruált lírai énnel, és esetenként még távolabb kerül a műtől. White az *Új Kritika* értelmezői hagyományával és a lírai olvasatokkal szemben a 70-es évek „líraellenes” beszédmódokra – a „L=A=N=G=U=A=G=E” folyóirat köré szerveződő irányzatra, illetve az avantgárd poétikákra – hivatkozik. Bishop, Sexton és Mayer műveivel szemben olyan költők szövegeit említi, akiket más kontextusban, más szempontok szerint értelmeztek – ilyen Charles Bernstein, Wallace Stevens, T. S. Eliot, illetve Ezra Pound. A szerző azt a gyakorlatot követi, hogy először a lírai hang koncepciója, majd – álláspontját megfordítva – az ellendiskurzusok felől kérdez rá és értelmezi az életműveket és a verseket. Ez persze módszertanilag nem ennyire sarkalatos, sőt túlzottan is leegyszerűsítő lenne azt állítani, hogy White pusztán a líra és a líraellenesség koncepciójának olvasati stratégiáit ütközteti. Vállalkozása hermeneutikai feladat, azért is, mert az értelmezés lehetőségeire és korlátaira kérdez rá, valamint az olvasati metódusok, pozíciók vál-

tozékonyságára reflektál (szélsőséges irányból úgy is fogalmazhatnánk – miként azt White is megteszi –, hogy nem avantgárd vers, hanem avantgárd olvasó van [36]). Ezzel kritizálja Silliman és társai „who is *in* / who is *out*”-konceptióját, amely élesen különválasztja a „mainstream”, avantgárd irányzatok képviselőit a személyes hangvételű, romantikusnak tartott líra művelőitől. Eszerint az avantgárd nyelvközpontú, nyelvet alakító tendenciái előbbre valók, „divatosabbak”, mint a lírát a személyesség kifejezéseként felfogó elgondolások (19). Nem meglepő tehát, hogy a lírának ez a fajta negatív megítélése olyan költőket szorított partvonalra, mint az önéletrajzi költőként olvasott Bishop vagy a vallomásos költészetten felől értelmezett – sőt analizált – Sexton.

White ettől a polarizáló tendenciától igyekszik elmozdulni. A lírai költészet számára – miként ő maga is fogalmaz – „hibrid”, rétegzettsége pedig történeti, szociális, kritikai és poétikai kontextusok és szempontok keresztüztüében ragadható meg a leginkább (264).⁷ Könyvének – a vallomásos, expresszív lírával összefüggésben különösen releváns és elméleti vonatkozásokban is továbbgondolható – tézisei a címben is jelzett „lírai szégyen” tárgyköréhez kapcsolódnak, amely – mint az a bevezető gondolatokból és az egyes fejezetekből világosan kitűnik – mindegyik előtt összetett befogadói mintázatként értelmezhető. White szerint az *Új Kritika* pedagógiai öröksége nyomán elterjedt líraolvasási stratégiákat párhuzamba lehet állítani a szégyenérzet dinamikájával (1–2). Az *Új Kritika* perszonalifikáló, antropomorfizáló értelmezői gyakorlatában a verseket már nemcsak olvassuk, hanem „kihallgatjuk” („overheard”), amelyek sokszor rendkívül személyes hangvételelükkel is zavarba hozzák a befogadót (FRYE 1998, 210–211, idézi CULLER 2000, 372, illetve vö. BÓKAY 2002, 85–86; CULLER 2015, 186). A „líraellenes” diskurzusok ezzel szemben azzal érvelnek, hogy az olvasás során – ami fiziológiailag belső beszédként fogható fel – valójában nem a vers énjét, annak fiktív beszélőjét halljuk (*a vers nem egy üzenet a palackban*), hanem önmagunkat,⁸ amit aztán visszavetítünk a szövegbe. A kötet elején mottóként idézett, majd röviden elemzett *Five Flights Up* című Bishop-vers részletével jól megragadható, mit is jelent a szégyen dinamikája a líraértés folyamatában:

⁷ Erről magyar vonatkozásokban esetleg Mekis D. János meglátásai juthatnak eszünkbe „vers és kontextus” elvéről, miszerint az interpretáció során fontosak az „egymást értelmező kontextusok”, amelyek között poétikai, módszertani kérdések éppúgy szerepet kaphatnak, mint a kulturális background, az életrajz és az életmű szempontjai, és „amelyek nélkül aligha beszélhetünk tudatos műértelmezésről.” Vö. MEKIS 2014, 7–8.

⁸ A „magamat-beszélni-hallom” megbonthatatlan rendszeréről, az énekhanggal, a beszéddel és a hangzással kapcsolatban lásd Jacques Derrida *Grammatológia* című munkáját: DERRIDA 2014, 21. A filozófus – Saussure nyelvelméletét kritizálva – a logo- és fonocentrizmussal szemben foglal állást; felvetései – például a kommentár és a kritikai olvasat kérdéséről, valamint a szupplementumról (181–182) – érdekeseek lehetnek White kötetével összefüggésben is.

His owner's voice arises, stern,
 „You ought to be ashamed!”
 What has he done?
 He bounces cheerfully up and down;
 he rushes in circles in the fallen leaves.

Obviously, he has no sense of shame.⁹

Miként White rámutat, a gazda „Szégyellned kellene magad!” felszólítása kétoldalú: egyrészt egyfajta performatív beszédaktusként megteremt a kutya szégyenérzetét, másrészt – paradox módon – azt sugallja, hogy a szégyen érzése már eleve a kutyaéhoz tartozott. Csakhogy a kutyának „nyilvánvalóan nincs szégyenérzete” (1–2). Ezzel szemben a szégyen mint másodlagos, „önértékelési” (*self-conscious*) érzés nemcsak, sőt nem arról mond valamit, hogy milyennek tartjuk a másikat (ebben az esetben a kutyát, akinek szerintünk szégyellni kellene magát), hanem arról, hogy milyenek vagyunk mi (vagyis a gazdák). A másik tekintete vagy viselkedése által saját magunkról kialakított – szégyellnivaló – képet ugyanis visszavetítjük a másokra (a kutyára). A szégyen ugyanakkor egész lényünket és nem egy konkrét cselekedetünket érinti, amit jóvá tudunk tenni, noha szüntelenül korrigálni akarunk. Ez adja a szégyen dinamikus és interszjektív jellegét,¹⁰ ami utóbbi az angol „Shame on you!” formulában grammatikailag sokkal jobban tetten érhető, e kifejezés ugyanis implikál egy ént is: „[I] Shame on you!”

Paul de Man Rousseau-elemzése, illetve Kulcsár-Szabó Zoltán vonatkozó tanulmánya szerint a vallomás (a bűn megvallása) referenciálisan, faktuálisan ellenőrizhető, a szégyen azonban a mentegetőzés állandó, öngazoló struktúráját idézi. Ezért míg a vallomás igazolható és a bűn jóvátehető, a szégyenérzet nem oldható fel a másik nélkül, így nem lehetséges a lezárás. (Vö. DE MAN 2006a, 325–329; KULCSÁR-SZABÓ 2007, 287.) Az olvasó a befogadás során a távol lévő másik szerepét tölti be, csakhogy amikor a költő papírra veti a verset, az olvasó nincs jelen, és *vice versa*: amikor a vallomást olvassák, akkor a költő nincs jelen, ezért való-

⁹ A gazdája hangja szigorúan csattan fel:
 „Szégyellned kellene magad!”
 Mit csinált?
 Vidáman ugrált fel s alá;
 hajszolta körbe a lehullott faleveleket.

Nyilvánvalóan nincs szégyenérzete. (Saját fordítás.)

¹⁰ Erről lásd a White által idézett *Self-Conscious Emotions: The Psychology of Shame, Guilt, Embarrassment, and Pride* (1995) című kötet vonatkozó tanulmányait, illetve magyarul Vizin Gabriella és Unoka Zsolt elméleti tárgyú írását: VIZIN, UNOKA 2014, 15–16.

jában a másik jelenléte mindig pusztá illúzió.¹¹ Ezért lehet annyira meghatározó szempontként jelen az életrajzi kontextus a vallomásos költők értelmezésében, a szerzői intenció ismeretében ugyanis referenciálisan igazolhatóvá válik a mű.

White érvrendszerében a kutya a lírai verset, a gazda az olvasót jelképezi, azt az olvasót, aki belevetíti saját szégyenérzetét a versekbe, ami a líraolvasásban a hang- és arcadás mozzanatahoz¹² hasonló. A szövegek azonban mégiscsak írásban léteznek, tehát sem hangjuk, sem arcuk, sem önérzetük („*selves*”) nem lehet, vagyis nem érezhetnek szégyent sem.¹³ White eszmefuttatásai ennek nyomán a versértés „szégyentelenítésére” (*unashame*) tesznek kísérletet, mégpedig – ahogy arra már korábban utaltam – az avantgárd és a nyelvkritikai attitűddel fellépő líraellenes irányzatok felől közelítve (6–7).

A *Lyric Shame* legkecsegtetőbb felismerése vélhetőleg kevésbé az, hogy a 20. századi amerikai líraolvasási stratégiák meghatározó affektusa a szégyen, sokkal inkább az, hogy mindez olyan folyamatként gondolható el, amelyet ezek után már valóban nehezen lehet elképzelni a legkülönbözőbb értelmezői pozíciók tekintet-bevétele és ütköztetése nélkül. Egyrészt a vallomásos, expresszív, önéletrajzi stb. versek esetében különösen relevánsnak tartom White felvetéseit a szégyenolvasatról, másrészt véleményem szerint ez a koncepció néhány ponton kiegészítésre szorul, tudatosabb elméleti és gyakorlati reflexiót követel meg. A White által a líraértés kapcsán sokszor idézett Jonathan Culler és Northrop Frye idevágó elméletein kívül alig hivatkozik másokéra, gondolatai azonban joggal emlékeztethetnek minket Gadamer meglátásaira, amelyek szerint az olvasó mindig is előzetes tudással, előítéletekkel közelít az értelmezendő szöveghez – a kérdés az, vajon mennyiben képes kritikusan hozzáállni ezekhez az előítéleteihez (GADAMER 2003). A szégyen dinamikus modellje is helyettesíthető vagy kiegészíthető bármilyen, az értelmezést hasonló folyamatként kezelő koncepcióval, például Ricoeur hit és gyanú hermeneutikájáról alkotott gondolataival (RICOEUR 1998). Ebben az összefüggésben a hit hermeneutikáját köthetnénk például a Bishop kutyájára, azaz kizárólagosan a versre és a belőle kihallott hangra fókuszáló értelmezéseket, a gyanú hermeneutikájához pedig az ezt a stratégiát megkérdőjelező olvasatokat. Az elemzések kapcsán felvetett szempontok módszertanilag pedig az olyan szemiológiai és retorikai interpretációs gyakorlatokhoz is köthetők, mint amelyeket Culler líraelméleti munkájában (CULLER 2015) vagy Paul de Man Rilke-elem-

¹¹ Hasonló kérdésekről lásd még: RICOEUR 1999, 11,

¹² Hang- és arcadás kérdéséről bővebben: CULLER 2015, 186; DE MAN 1997.

¹³ Ezzel összefüggésben Culler amellet érvel, hogy a lírának rituális jellege van, és a vers olyan formai dimenziói (*formal dimensions*), mint például a ritmus, a rím, az ismétlés, a nem-mimetikus funkciók és minden, ami dalszerűvé teszi a lírai alkotásokat az olvasásban mint újrajátszásban (*re-performance*) jutnak szerephez. Vö. CULLER 2015, 37, 130. Más szavakkal: az olvasás során hangot adunk a verseknek. A líraolvasás és hangadás kérdéséről lásd még: KULCSÁR SZABÓ, 2000, 140–143.

zésében is olvashatunk (DE MAN 2006b). Ezeket az elméleti vonatkozásokat, párhuzamokat azért érdemes kihangsúlyozni, mert – miként arra Molnár Gábor Tamás Culler monográfiájáról írott kritikájában rámutat – a jelenkori angol-amerikai irodalomtudomány közege jellemzően inkább „historizáló” (MOLNÁR 2016, 364). Ebben az esetben tehát különösen gyümölcsöző lehet a reflektált, műfaj- és műspecifikus elméleti gondolkodás, a White által képviselt perspektíva egyúttal újraírhatja, de legalábbis új fényben tüntetheti fel az egyébként előszeretettel iskolákban és költői csoportokban, nemzedékekben (vö. „American Confessional School”, „Language writers”, „Beat poets”, „New York School”, „School of Quietude” stb.) gondolkodó amerikai irodalomtörténet narratíváját is.

A kötet három fejezete Elizabeth Bishop, Anne Sexton és Bernadette Mayer költészetét és befogadástörténetét vizsgálja, az utolsó fejezet pedig a 90-es évek néhány fontosabb szerzőjének értelmezésével, például Robert Hass, Olena Kaltyiak Davis és John Ashbery verseivel foglalkozik. White választásai ennyiben tehát önkényesek, támadhatók, de ezzel az értekező maga is tisztában van, így még csak a teljesség igényének látszatát sem kelti, a kitekintő utalások más költők – Countee Cullen, Robert Lowell, William Carlos Williams, Frank O’Hara, Jorie Graham stb. – verseire és költészetfelfogására ugyanakkor kompenzálják ezt a hiányosságot. Miközben ezek a szálak dicséretesen jól simulnak White gondolatmenetébe, további irányokba nyitják meg értelmezéseket, továbbá ösztönzőleg hatnak újabb és újabb kérdések megfogalmazására is.

Az újraértés, illetve a történeti és elméleti újrapozicionálás lehetőségét támogatja, hogy az érvelésben mindvégig találkoznak a hatástörténeti és a szövegekre összpontosító poétikai-retorikai fejtegetések. A kötetben vázolt olvasásmóddal lényege abban rejlik, hogy nem polarizál (ezzel szemben lásd a „who is *in* / who is *out*” koncepcióját), de még csak nem is egy skála mentén vázolja fel a különböző értelmezési irányokat, hanem egy koncentrikus körre vagy spirálra emlékeztető alakzatban, amelynek középpontjában a versek, valamint a különböző, egymáshoz szorosan vagy lazábban kapcsolódó életművek állnak. Ezt a szemléletmódot erősíti az egyes szerzők interpretációtörténeti szakirodalmához fűződő polemikus viszony, amely nyomán az tűnhet az olvasó szemébe, hogy egy költőt és verseit éppen annyira létjogosult egyik vagy másik aspektusból értelmezni, mint amennyire nem. Ez még nem jelent szükségszerűen nagy felfedezést, hiszen ez legalább a dekonstrukció mindent újraértelmező irányzata óta már szinte közhelyszámba megy. Annál inkább tekinthető fontosnak a valamilyen módon kanonizált szerzők újraolvasását illetően. A *Lyric Shame* többfelé ágazó szálai ugyanis kiváló alkalmat teremtenek arra is, hogy egyes líratörténeti fejleményeket újragondoljunk – bár ezt a szerző nem mindig hangsúlyozza elég tudatosan. Az avantgárd poétikai felfogásából eredő felvetésein keresztül átértelmezett és új összefüggések közé helyezett Sexton-életmű például kifejezetten az amerikai vallomásos iskola (*American Confessional School*) ellenében hat, a külön-külön életművekre fóku-

száló, azokat ennyiben hermetikusan kezelő megközelítések ugyanis kivonják a verseket az egységesítő tendenciák hálójából.

Az első fejezet Bishop korai írásain keresztül igyekszik más fényben feltüntetni az életművet. White szerint ezek a feljegyzések arról tanúskodnak, hogy – William Carlos Williams nyomán – a költőt nagyon is foglalkoztatta, miként lehet nyelvi konstrukcióként színre vinni a személyességet. Egyfelől szimpatizált az imagizmus jegyében hirdetett poétikai kontrollal („*tradition of likeness*”), amely a metaforikus, képi ábrázolással igyekezett kiiktatni a versek mögül az ént, másfelől kritizálta is Williams koncepcióját. Vele ellentétben Bishop megkerülhetetlennek tartotta, sőt kifejezetten hangsúlyozta az én versbéli szervezőszerepét. Ezt a kettősséget tükrözik Bishop metadiszkurzív szövegei, mint például a *Poem* című költemény, amely egy festmény befogadásának pillanatát ragadja meg. White a mű „Heavens, I recognize the place, I know it!” sorát metaexpresszívként tételezi, amivel szerinte Bishop pontosan azt a mozzanatot szemlélteti, hogyan halljuk ki a versből a lírai hangot, s olvassuk bele a szubjektumot (83–84).

Az Anne Sexton életművét és recepcióját boncolgató fejezet valóban ígéretesnek tűnik, minthogy az amerikai vallomásos iskoláról szóló, egymásnak sokszor ellent is mondó tengernyi szakirodalom azt bizonyítja, hogy e problémakör a líraelméleti-történeti kutatásokon belül is nagy teret foglal el. E fejezet kapcsán érthető meg az is, hol húzódnak a határok életrajzi és poétikai megközelítések között, továbbá az is, mit jelent Helen Vendler kijelentése a vallomásos költészettel összefüggésben, miszerint „without analysis, there is no poem” (*analízis nélkül nincs vers*). Ahelyett, hogy analitikus viszonyt alakítana ki Sexton szövegeivel, és pszichológiai fejtegetésekbe bocsátkozna, White megfordítja, sőt kifordítja Vendler megállapítását: voltaképpen azt állítja tehát, hogy lírai én nélkül nincs analízis. Ezeket a meglátásokat Sexton verseinek elliptikus jellege támasztja alá: White a *Said the Poet to the Analyst* és a *You, Dr. Martin* című költemények elemzésével azt igazolja, hogy a soráthajlások és a kihagyásos beszédmód elbizonytalanítja azt az identifikációs mozzanatot, amely a vers szubjektumát egy lírai hanghoz, végső soron pedig egy életrajzi énhöz köti (110–112; 117–118).

A Mayer kapcsán felvetett értelmezői dilemmák az írás, a beszéd, az olvasott és a hallott között húzóó határok kérdését vetik fel. Mayer alkotásai ugyanis egyfelől nagyon is személyes modalitásúak, azaz könnyen kihallható belőlük egy lírai én, egy hang, másfelől – mivel Mayerre hatással voltak a „Language” költők által képviselt avantgárd, líraellenes gyakorlatok – munkái képek, tudatosan megkonstruált textusok is egyben. White többször hangsúlyozza, hogy Mayer írásai az olvasót elbizonytalanító játékot folytatnak a lírai hanggal. Különösen a *Moving* című költeményben meghatározók a hallgatás (*listening*) és a mondás (*saying*) gesztusai, azonban miközben a szubjektum beszél – vagyis arra kér, hogy hallgassuk (*to listen*) – valójában ehhez a szöveg nem kínál fel hangot (*voice*) (169–170).

White a 90-es évek költészetét átfogóan bemutató negyedik fejezetben összességében azt a kérdést járja körül, hogy az Abrams, Perloff és Dworkin neveivel fémjelzett polarizáló – „who is *in* / who is *out*” – tendencia miként vált ekkorra a versekben is tudatos reflexió tárgyává. Robert Hass *Sun* című versének sorai („I’m a little ashamed that I want to end this poem / singing”) vagy Olena Kalaytiak Davis ironikus szemléletet tükröző *The Lyric „I” Drives to Pick Up Her Children from School: A Poem in the Postconfessional Mode* című szövegének idézőjeles és kisbetűs lírai „énje” („»i« has not found”) például jól mutatják ezt a fajta hozzáállást. A kötet utolsó fejezetének áttekintő jellege és a vizsgálódások kiterjesztésének lehetősége egyúttal arra csábít, hogy a White által felvetett kérdéseket és problémákat más költők vonatkozásában is továbbgondoljuk. Az amerikaiak közül például John Berryman ellentmondásos befogadástörténete, illetve a vallomástétel gesztusára nagyon is tudatosan reflektáló versei és megnyilatkozásai vetnek hasonló kérdéseket, de a *Lyric Shame* koncepciója talán arra is választ adhat, vajon miért hanyagolták el annyira H(ilda) D(oollittle) vagy Karl Shapiro költészetének megközelítését.

Az amerikai költészetben túlmenően ugyanakkor abban az esetben válhatnak a hazai kutatások számára is tanulságossá White felvetései, ha a magyar költők recepciótörténete felé is kiterjesztjük e témakört. Az irodalomtörténeti eltéréseket is figyelembe véve elsősorban olyan költői életművek hasonló szempontú újra-gondolásának lehetősége adódik kézenfekvő módon, akiknek retorika- és poétikaelméleti értelmezését háttérbe szorította a pozitivista, történeti szemlélet, és akiket ezért kevésbé tartanak modern vagy posztmodern költőnek, mint akár József Attilát vagy Szabó Lőrincet. Radnóti Miklós recepciójának alakulásában például sok olyan tényező játszott közre – többek között a holokauszt eseménye és a szocialista érában uralkodó ezzel kapcsolatos magatartás, a közösségi traumával együtt járó szégyen (KARÁDY 2001, 51–51, idézi: PÁLI 2010, 6; GYÖRGY 2011) –, amely visszavetült a versek értelmezésére is. Mindez sokáig meghatározta, sőt még a mai napig is meghatározza, gúzsba köti Radnóti lírájának megközelítését és megítélését (vö. TVERDOTA 2009; VÁRI 2009, 39). Radnóti költeményeinek értelmezését tekintve tehát kánonalakító tétje lenne egy ilyen újraolvasásnak, ugyanis életműve az irodalomtörténeti és -elméleti gondolkodásban még mindig hermetikusan zártnak tűnik. Arra gondolok, hogy alig tisztázott a kapcsolata – József Attila költészetén kívül – például Kassák Lajos, Szép Ernő, Szabó Lőrinc vagy Weöres Sándor lírájához. Az újra és újra felmerülő kérdésre, hogy vajon Radnóti mennyiben csupán „szituációs zseni” (PILINSZKY 1999, 731) ilyen irányból nézve talán más válaszok is adhatók. Hasonló kérdéseket tehetnénk fel az éppen alakuló „Borbély Szilárd-kultusszal” kapcsolatban is (VÍSY 2016, KULCSÁR-SZABÓ 2016, illetve lásd még a *Studia Litteraria* 2016-os Borbély-számát). Borbély 2014-ben bekövetkezett tragikus halála megrázta az irodalmi közéletet, lírájával pedig olyanok is foglalkoznak, akik személyesen közel álltak hozzá. Mindemellett különö-

sen érdekes lehet egy ilyen kutatás számára a magyar avantgárd helyzetének kérdése is (Kassák Lajostól Erdély Miklóson át a kortárs líráig), amely – amennyire én látom – mostohább, mint az amerikai-angolszász irodalomtudományban.

Gillian White munkája összességében sokrétű és fontos kérdéseket felvető kötet, olyan meglátásokkal, amelyek további diszkusszióra ösztönözhetnek. Noha a *Lyric Shame* a 20. századi és kortárs amerikai költészetet szemlézi, nem csak az amerikai lírával foglalkozók számára kecsegtet tanulságokkal, ami annak tekintetbevételével is állítható, hogy az európai és a magyar líratörténet más irányokban alakult az elmúlt évtizedek alatt. Véleményem szerint White monográfiája ezzel együtt is fontos támpontja lehet későbbi nemzetközi, hazai és komparatív célú vizsgálódások számára egyaránt. Annyi mindenesetre bizonyos, hogy White gondolatmenete nyomán más fényben tűnik fel a líra, legyen szó akár szubjektív, akár objektív líráról. Sőt, az a kérdés merülhet fel, beszélhetünk-e még egyáltalán líráról. Abban az értelemben, amit Prins és Jackson kritizál, biztosan nem: ha tehát „szégyentelenítünk”, legfeljebb csak az olvasási szokásainkat „lírátlanítjuk”. Más tekintetben Culler elméleti fejtegetései szolgálhatnak további szempontokkal.

Bibliográfia

- BÓKAY Antal (2002), A vallomás és a test poétikája. Sylvia Plath és József Attila új tárgyiassága, in RÁCZ István, BÓKAY Antal (szerk.), *Modern sorsok és késő modern poétikák. Tanulmányok Sylvia Plathról és Ted Hughesről*, Budapest, Janus/Gondolat, 79–116.
- BÓKAY Antal (2003), A líra öndekonstrukciója. A líra mint a belső kódolásának stratégiája, in BÓKAY Antal, M. SÁNDORFI Edina (szerk.), *Keresztvez(őd)ések. Dekonstrukció, retorika és megértés a mai irodalomelméletben*, Budapest, Janus/Gondolat, 65–80, 71.
- Borbély Szilárd-különszám, *Studia Litterariva*, 2016/1–2.
- BURT, Stephen (2016), What is Thing Called Lyric? *Modern Philology* 2016/3, 422–440, <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:34361423>.
- CULLER, Jonathan (2000), Aposztrophé, ford. SZÉLES Csongor, *Helikon* 2000/3, 370–389.
- CULLER, Jonathan (2015), *Theory of the Lyric*, Cambridge, Massachusetts–London, England, Harvard University Press.
- DE MAN, Paul (1984), Anthropomorphism and Trope in Lyric, in uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 239–262.
- DE MAN, Paul (1997), Az önéletrajz mint arconválás, ford. FOGARASI György, *Pompeji* 1997/2–3, 93–107.
- DE MAN, Paul (2002), Antropomorfizmus és trópus a lírában, in uő, *Olvasás és történelem*, ford. NEMES Péter, Budapest, Osiris, 369–395.
- DE MAN, Paul (2006a), Mentegetőzések, in uő, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető, 323–351.
- DE MAN, Paul (2006b), Trópusok (Rilke), in uő, *Az olvasás allegóriái*, ford. FOGARASI György, Budapest, Magvető, 32–71.

- DERRIDA, Jacques (2014), *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Budapest, Typotex.
- FRYE, Northrop (1998), *A kritika anatómiája*, ford. SZILI József, Budapest, Helikon.
- GADAMER, Hans-Georg (2003), Az előítéletek mint a megértés feltételei, in uő, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Budapest, Osiris, 311–326.
- GYÖRGY Péter (2011), *Apám helyett*, Budapest, Magvető.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1956), A lírai költészet, in uő, *Estétikai előadások III.*, ford. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai, 320–363.
- JACKSON, Virginia (2005), *Dickinson's Misery. A Theory of Lyric Reading*, Princeton, Princeton University Press.
- JACKSON, Virginia – PRINS, Yopie (2014), General Introduction, in Virginia JACKSON, Yopie PRINS (eds.), *The Lyric Theory Reader. A Critical Anthology*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1–10.
- KARÁDY Viktor (2001), Antiszemitizmus, asszimiláció és zsidó identitás Magyarországon a régi rendszertől az ezredfordulóig. Összefoglalási kísérlet, in uő, *Önazonosítás, sorsválasztás: A zsidó csoportazonosság történelmi alakváltozásai Magyarországon*, Budapest, Új Mandátum, 40–76.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2000), Költészet és dialógus (A lírai művek befogadásának kérdéséhez), in uő, *Irodalom és hermeneutika*, Budapest, Akadémiai, 134–148.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2007), Cselekvés és textualitás. A szégyen retorikája és az olvasás „eticitása”, in uő, *Tetten érhetetlen szavak. Nyelv és történelem Paul de Mannál*, Budapest, Ráció, 282–314.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán (2016), Traumatizált grammatika Borbély Szilárdnál, *Alföld* 2016/7, 49–65.
- MEKIS D. János (2014), *Vers és kontextus*, Pécs, Pro Pannonia.
- MOLNÁR Gábor Tamás (2016), Jonathan Culler, *Theory of the Lyric, Irodalomtörténet* 2016/3, 364–373.
- PÁLI Gabriella (2010), *Az önkimondás alakzatai Radnóti Miklós költészetében*, szakdolgozat, kézirat, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar.
- PILINSZKY János (1999), Radnóti Miklós, in uő, *Publicisztikai írások*, s. a. r. HAFNER Zoltán, Budapest, Osiris, 731–733.
- PRINS, Yopie (1999), *Victorian Sappho*, Princeton, Princeton University Press.
- RIQUEUR, Paul (1998), Az interpretációk konfliktusa, ford. MARTONYI Éva, in uő, *A hermeneutika elmélete. Tanulmányok*, s. a. r. FABINY Tibor, Szeged, JATEPress, 139–150.
- RIQUEUR, Paul (1999), Mi a szöveg? ford. JENEY Éva, in uő, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, s. a. r. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Budapest, Osiris, 9–33.
- Self-Conscious Emotions. The Psychology of Shame, Guilt, Embarrassment, and Pride* (1995), ed. Jessica L. TRACY, Richard W. ROBINS, and June Price TANGNEY, New York, Guilford.
- TVERDOTA György (2009), Újratemetés és kisajátítás. József Attila és Radnóti Miklós „komor föltámadása”, *Műhely – kulturális folyóirat* 2009/5, 73–78.
- VÁRI György (2009), „Mert annyit érek én, amennyit ér a szó.” Kultusz, figuráció és kulturális emlékezet összefüggései Radnóti Miklós költészetében, in „Mert annyit érek én, amennyit ér a szó.” *Szegedi Radnóti-konferenciák*, szerk. OLASZ Sándor, ZELENA András, Szeged, SZTE BTK, 35–42.

Verskultúrák: A líraelmélet perspektívái (2017), szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, LÉNÁRT Tamás, Budapest, Ráció.

VISY Beatrix (2016), „Eltűnni csak.” A halál mint kánon- és kultuszformáló Borbély Szilárd életművében, *Alföld* 2016/12, 75–85.

VIZIN Gabriella – UNOKA Zsolt (2014), A szégyen szerepe a mentális zavarok kialakulásában I. Elméleti háttér, *Psychiatria Hungarica* 2014/1, 14–34.

Számunk szerzői

Ács Péter (1957) az ELTE BTK Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszékének docense. Fő kutatási területei a skandináv nyelvészet, az interskandináv kommunikáció és az óészaki irodalom. Legutóbbi könyve (Manherz Károllyal közösen): *Runológia és rúnairás* (Budapest, *Budapester Beiträge Zur Germanistik*, 77, 2018).
e-mail: acs.peter@btk.elte.hu

ANNUS Ildikó (1980) irodalomtörténész. Fő kutatási területe a svéd irodalom magyarországi fogadtatása, valamint a 19. századi svéd próza. Legutóbbi, Mádl Péterrel közösen írt műve *A svéd irodalom magyarországi fogadtatása – a kezdetektől 1900-ig* (2018).
e-mail: annus.ildiko@gmail.com

BRANCZEIZ ANNA (1990), PTE BTK IDI. Publikációs listáját lásd: <https://m2.mtmt.hu/gui2/?type=authors&mode=browse&sel=10045246> Legutóbbi munkái: A mindent átható szegény (Balogh László Levente, Horváth Andrea, Pabis Eszter [szerk.], *A szegény reprezentációi*), *Magyar Tudomány*, 2019/10, 1583–1585.; *Önéletrajzi szöveg / önéletrajzi olvasó(?) – Oravecz Imre Matyi-ciklusáról és Louise Glück Ararat című kötetéről*, in Semság, Tibor (szerk.), *Nyom-követés 4. tanulmánykötet*, Budapest, Doktoranduszok Országos Szövetsége, Irodalomtudományi Osztály, 2019, 23–45.
E-mail: anna.branczeiz@gmail.com

Csúr Gábor (1991) az ELTE Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszéke oktatója, negyedéves doktoranduszhallgató az Irodalomtudományi Doktoriskolában. Fő kutatási területei a kortárs skandináv történelmi regény és a skandináv irodalmak magyarországi fogadtatástörténete. Dániában, Lengyelországban és Magyarországon jelentek meg tanulmányai.
e-mail: gabor.csur@gmail.com

DÉRINÉ STARK Zsófia (1974) az ELTE BTK Skandinavisztika (dán) szakos PhD hallgatója. Kutatási területe a skandináv női próza a XIX-XX. században, különösen Karen Blixen életműve.

e-mail: dofita@freemail.hu

DOMSA Zsófia (1975), irodalomtörténész, műfordító, az ELTE BTK Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszékének adjunktusa, a Skandinavisztika doktori program témavezető oktatója. Doktori disszertációját *Jon Fosse korai drámáiról* (2009) írta. Kutatási területe a kortárs skandináv irodalom, a norvég színháztörténet, valamint az óészaki irodalom.

e-mail: domsa.zsofia@btk.elte.hu

GERGYE László (1960) az ELTE BTK XVIII-XIX. Századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének docense. Fő kutatási területe a 19. századi magyar és skandináv irodalom. Legutóbbi könyve: *A dán regény aranykora* (Budapest, Universitas, 2015).

e-mail: dr.gergye@freemail.hu

KOMLÓS Katalin (1945) zenetörténész és fortepiano-játékos, az MTA doktora, a Budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem professzor emeritusa. Kutatásainak tárgya elsősorban a 18. századi billentyűs zene, annak hangszertörténeti és szociológiai beágyazottsága. Tudományos publikációi főként angol nyelven jelennek meg, vezető zenetudományi folyóiratokban és tanulmánykötetekben. Legutóbbi könyve: *Tanulmányok a 18. századi zene történetéből* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2015).

e-mail: komlosk1@t-online.hu

LOVIZER Lilla (1983) latin-történelem-magyar szakos középiskolai tanár. Korábbi kutatási területe: magyarországi humanizmus (Vitéz János kancelláriai tevékenysége, a Plautus-komédiák irodalmi hatása a középkori iskoladrámákra). A közölt tanulmány egy jelenleg is folyó kutatás része, mely a korai német romantika kulturális kánonját, illetve E. T. A. Hoffmann ironikus szövegalkotó eljárásait vizsgálja.

e-mail: lilla.lovizer1@gmail.com

MÁDL Péter (1959) irodalomtörténész és lexikográfus, az MTA kandidátusa. Fő kutatási területei: a skandináv irodalmak magyarországi fogadtatása, a svéd posztmodern próza, valamint a svéd lexikológia. Legutóbbi műve az Akadémiai Kiadónál megjelent *Svéd-magyar szótár* (2018).

e-mail: madl.peter.mtsc@gmail.com

MASÁT, András (1947) az ELTE Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszéke professzor emeritusa, a skandinavisztikai doktori iskola programvezetője. Fő kutatási területe a 19. és 20. századi skandináv irodalom, azon belül elsősorban a két nyelvi változatra épülő norvég próza fejlődési állomásai, a nemzetépítés irodalma. Legutóbb szerkesztője (és tanulmányírója) volt az *Irodalmi szövegek és politikai szerepek. A Hamsun-jelenség* című tanulmánykötetnek (Gondolat Kiadó, Budapest, 2011).

e-mail: masat.andras@gmail.com

Soós Anita (1971), adjunktus az ELTE Skandináv Nyelvek és Irodalmak Tanszékén. Műfordító. Fő kutatási területe a dán romantika irodalma, de foglalkozik 20. századi dán prózával és irodalomelmélettel is. Könyvet írt Søren Kierkegaard-ról („*Ha egy arcot sokáig és figyelmesen szemlélünk...*”, 2002). Legutóbbi írásai: *At slå broer - Oversættelsens rolle i kulturformidlingen med særligt hensyn til oversættelse af kriminallitteratur*, *Skandinavisztikai Füzetek*, 2019, 43–51, *Történetek szövevénye: Sorsok és választások Karen Blixen Babette lakomája c. elbeszélésében*, in FELD-KNAPP Ilona (szerk.) *Literatur*, Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2018, 334–341. Többek között Søren Kierkegaard írásait, Anne Lise Marstrand-Jørgensen, Kim Leine és Ida Jessen regényeit fordította magyarra.

e-mail: soos.anita@btk.elte.hu

