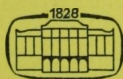


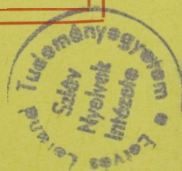
# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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



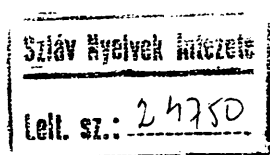
AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST  
1988

XXXIV. ÉVF. 1 – 2. SZÁM



# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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



Szerkesztőbizottság

DOBOSSY LÁSZLÓ elnök; ABÁDY NAGY ZOLTÁN, FRIED ISTVÁN,  
HERMAN JÓZSEF, KÉRY LÁSZLÓ, KÖPECZI BÉLA, MÁDL ANTAL,  
ROT SÁNDOR, SALLAY GÉZA, SALYÁMOSY MIKLÓS, SÚPEK OTTÓ,  
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, TÖRÖK ENDRE, WALKÓ GYÖRGY,  
D. ZÖLDHELYI ZSUZA

Felelős szerkesztő

HORÁNYI MÁTYÁS

*E szám munkatársai:* Berecki Gábor egyetemi tanár (ELTE), a nyelvtudomány doktora; Boronkai Iván tudományos főmunkatárs (MTA Ókortudományi Csoport); Domokos Péter egyetemi tanár (ELTE), az irodalomtudomány doktora; Egri Péter egyetemi tanár (ELTE), az irodalomtudomány doktora; Fábíán Zsuzsanna egyetemi adjunktus (JATE); Gereben Ágnes tudományos főmunkatárs (ELTE), kandidátus; Havas László egyetemi docens (KLTE), kandidátus; Horváth Krisztina aspiráns (ELTE); H. Tóth Imre egyetemi tanár (JATE), az irodalomtudomány doktora; Lukovszki Judit egyetemi adjunktus (KLTE); Morvay Károly egyetemi adjunktus (ELTE); Pécsi Katalin aspiráns (ELTE), Rot Sándor egyetemi tanár (ELTE), a nyelvtudomány doktora; Szabó Kálmán egyetemi docens (ELTE), kandidátus; Szakács László egyetemi tanársegéd (KLTE); Voigt Vilmos egyetemi docens (ELTE), kandidátus; Vörös Imre egyetemi docens (ELTE), kandidátus.

Szerkesztőség

Budapest, V. Szerb u. 23, 205

Postacímünk

1364 Budapest, 107. postafiók

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest V., József nádor tér 1., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215–96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Előfizethető és példányonként megvásárolható az *Akadémiai Kiadónál* (1363 Budapest, Alkotmány utca 21., tel.: 111–010), és az *Akadémiai Kiadó Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185–881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382–440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 104, — Ft

Egy szám ára: 26 Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat H-1389 Budapest, Pf. 149.

## Konstantin — Cirill — a tudós

H. TÓTH IMRE

A IX. század bizánci tudományossága olyan kiváló férfiakat adott az egyetemes művelődésnek, mint León a matematikus, Phótiosz a pátriárka, kora híres filozófusa és filológusa és Konstantin, a szláv írásbeliség megteremtője.<sup>1</sup> León és Phótiosz tudományos tevékenysége jól ismert az utókor számára, azonban Konstantin tudományos tevékenységéről alig tudunk valamit. Jellemző, hogy a Filozófusnak nevezett Konstantin bölceleti nézeteiről még B. Tatakisz egyébként kitűnő bizánci filozófiatörténeti kézikönyve is hallgat, csupán azt említve meg róla, hogy Phótiosz utóda volt a konstantinápolyi főiskolán.<sup>2</sup>

Dolgozatunk célja az, hogy bemutassuk Konstantint, a Filozófust, mint a IX. század kiemelkedő tudósát és rámutassunk azokra a kapcsolatokra, amelyek őt kora tudományához fűzték.

Feladatunk nem lesz könnyű, mert a mai filológiai kutatások alig tudnak kimutatni olyan többé-kevésbé épen hagyományozott önálló művet, amelyet kétségtelenül Konstantin alkotott volna, holott tudjuk, hogy tolla alól több alkotás is kikerült,<sup>3</sup> amelyeket kortársai magasra értékelték. Bár feladatunk nehéz, mégsem olyan reménytelen, mint az az első pillanatra tűnik. A Szláv Apostolok, Konstantin és Metód életét leíró ún. Pannóniai legendák egyikében,<sup>4</sup> a Konstantin-legendában az ismeretlen szerző elmondja, hogy Konstantin szavait Konstantin műveiből kivonatolta. Ugyanis Metód testvére halála után, öccse műveit görögből óbolgárra (ószlávra) fordította és nyolc könyvre osztotta. Metód fordításait felhasználva, a legendaíró Konstantin műveiből vett kivonatokkal szemlélteti a szláv írásbeliség megteremtőjének bizonyos kérdésekben elfoglalt álláspontját.<sup>5</sup>

A legendaíró e közlését illetően nem merült fel kétely a kutatókban.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> D. OBOLENSKY, *The Byzantine Commonwealth*. London, 1971. 72.

<sup>2</sup> B. TATAKIS, *La philosophie byzantine*. Paris, 1959. 130.

Technikai okokból nem állott módunkban Zdzislaw Kuksewicz középkori bizánci filozófiával foglalkozó könyvéből a Konstantin—Cirillt értékelő sorok idézése. (*Zarys filozofii s' redniowiecznej*. Warszawa, 1982. 153., 330., 335., 339., 340—341., 353., 667.) A szakirodalmi hivatkozásokat 1982-vel zártuk.

<sup>3</sup> H. G. BECK, *Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich*. München, 1977. 529—530.

<sup>4</sup> A legendáról H. ROSENFELD monográfiája: *Legende*, Stuttgart, MCMLXI. 3., 28. A Pannóniai-legendák típusáról: Д. Ангелов: *Общество и общественна мисъл в средновековната България*. Szófia, 1979. 128. A IX. századi bizánci hagiográfiáról: Т. В. Попова: *Античная библиография и византийская агиография*. Академия Наук СССР. Античность и Византия. Moszkva, 1975. 235—236.

<sup>5</sup> А. ТЕОДОРОВ—БАЛАН: *Кирил и Методий*. София, 1920. 52.

<sup>6</sup> Б. АНГЕЛОВ: *Кирил и Методий*. София, 1977. 24—25.



Ezért elfogadhatjuk kiindulópontul, hogy a Konstantin-legendában esetenként Konstantin műveinek kivonatával, ill. azok „bedolgozásával”, többé-kevésbé szabad idézésével van dolgunk. Azonban e forrásanyag megítélésével önkéntelenül is felvetődik annak a kérdése, hogy mennyire pontosan kivonatolja, idézi forrásait a legendairó. Helyes választ erre csak úgy adhatunk, ha figyelembe vesszük a középkori ember sajátos jellemvonását, a tekintélyek tiszteletét. A középkori ember, hogy növelje mondanivalójának hitelét rendszerint idézi valamely tekintély véleményét. Ez a gyakorlat a Konstantin-legendá szerzője esetében is fennáll. Ezért feltételezhetjük, hogy a legendairó viszonylag pontosan idézi Konstantin műveit. Idézetei alkalmasak arra, hogy belőlük megismerjük Konstantin nézeteit. A nehézségeknek azonban még ezzel sem szakad vége. Konstantin is középkori ember. Reá is jellemző a tekintélytisztelet, ami abban jut kifejezésre, hogy álláspontja alátámasztására — mint ezt a filozófia definíciójával kapcsolatban látni fogjuk — ő is egy ismert tekintély véleményét idézi. Ilyen esetekben nemcsak az a fontos, hogy mit mond Konstantin, hanem arra a kérdésre is választ kell kapnunk, hogy miért éppen az adott szerzőt idézi, miért nem egy másikat. Feltételezhetjük ezekben az esetekben, hogy az idézett szerző Konstantin rokonszenvét is élvezte. Ezért ezek az idézetek is alkalmasak arra, hogy felvázolhassuk a szláv írásbeliség megteremtőjének gondolatait. Értékes anyagot tartalmaz számunkra Metód legendájának I. fejezete is. A teológiai irodalom e magas-szintű alkotását a kutatók egy része F. Griveccel az élen Konstantin vagy Metód művének tekintette.<sup>7</sup> Bár a mű szerzősége vitás, nem kétséges, hogy Konstantin nézeteit tükrözi. Jellemző információk találhatóak Konstantin irodalmi tevékenységéről legendája XVIII. fejezetében, amely Konstantin halála előtti verseit tartalmazza.

Sok kutató Konstantin művének tekinti *Az írás az igaz hitről* c. teológiai értekezést. Bár bizonyos dogmatikus kérdésekben ez a mű Konstantin álláspontját tükrözi, H. G. Beck nyomán nem tekinthetjük szerzőjének Konstantint, mert a vitairat alapvető koncepciója XII. századra jellemző teológiai szemlélethez indul ki.<sup>8</sup>

Konstantin világi jellegű megnyilatkozásai sem mentesek a forráskritika diktálta kételyektől. Az óbolgár nyelv egy érdekes emléke, az ún. Makedón cirillica-lap, egy sajátos helyesírású szövegtöredék. A szinte olvashatatlaná vált pergamen lapon fordítástechnikai kérdésekről olvashatunk. A kutatók által késői kompilációnak tartott töredékről A. Vaillant meggyőzően bizonyította, hogy Konstantinnak a szlávra fordított evangéliumhoz írt prózai előszavát tartalmazza.<sup>9</sup> A töredék által tartalmazott gondolatok párhuzamai a Konstantin-legendában is megtalálhatók. Ezért ezt az előszót valóban a szláv írásbeliség megteremtője értekezésének tekinthetjük, amely jól tükrözi szerzőjének filológiai elveit.

<sup>7</sup> F. GRIVEC: *Konstantin und Method*. Wiesbaden, 1960. 222.

<sup>8</sup> H. G. BECK, *Op. cit.* 529., 563. Konstantin szerzősége mellett foglalt állást G. Пјинскиј: Г. Ильинский. *Написание о правої вере Константина Философия*. Сборник в чест на Васил Златарски. Szófia, 1925. 77.

<sup>9</sup> A. VAILLANT: *La préface de l'Evangélaire vieux-slave*. Revue des Études Slaves, XXIV k. Fasc. 1—4. (1948), 5—20.

J. VAŠICA: *Literární památky epochy celkomoravské* (863—885). Prága, 1966. 25—26.

Végül még egy mű jöhet számításba, amelynek lehetséges szerzője Konstantin volt. Az óbolgár irodalom egyik gyöngyszeme az *Előhang evangéliumhoz* c. vers. A szakirodalomban nagy vita folyik arról, hogy ki a vers szerzője. Van olyan vélemény, amely szerint a szerző nem a szláv írásbeliség megalkotója, hanem Konstantin preszlavi püspök. Bár nehéz e kérdésben határozott álláspontot elfoglalni, úgy gondoljuk, hogy a szerzőségtől függetlenül az *Előhang* alkalmas Konstantin nézeteinek megismerésére, mert reájuk jellemző motívumok fordulnak elő benne.<sup>10</sup>

Végül még három olyan megnyilatkozást kell megemlítenünk, amelyek forrásértékűek. Anastasius Bibliothecarius két tudósításáról van szó, amelyeket 875-ben, ill. 879-ben írt.<sup>11</sup> E források azért jelentősek, mert szerzőjük Konstantin személyes ismerőse volt és jól ismerte őt.

Értékes adatokat szolgáltat Konstantin filozófiai felkészültségéről Ohridi Kelemen püspök, aki két panegiricust is írt tanítója tiszteletére.<sup>12</sup> A források sorát Theophülaktosz ohridi érsek görög nyelvű Ohridi Kelemenről szóló legendája zárja. Ez a mű, amely korábbi görög és szláv forrásokra megy vissza, értékes adatokat tartalmaz a szláv írásbeliség megteremtőjének tevékenységéről.<sup>13</sup>

Így áll össze az a nem nagy „corpus”, amely alkalmas arra, hogy információi alapján megrajzolhassuk Konstantinnak, a tudósnek alakját.

## I.

Konstantin 869. február 14-én halt meg Rómában. Negyvenkét éves volt. Ezért születését 826-ra vagy 827-re kell datálnunk. Szülővárosa Thesszaloniké (Szaloniki) a Bizánci Birodalom második legnagyobb városa: gazdag kereskedő település, amelyben, vagy amelynek környékén jelentős szláv lakosság is élt.

Konstantin születése idején Bizánc jelentős hadi, politikai, gazdasági és szellemi megújuláson ment át.

A hadi stabilitás lényege az volt, hogy sikerült megállítani a Bizáncot fenyegető arab előrenyomulást. Így a Birodalom katonai erejének jelentős részét fordíthatta a Balkánon a VI. század óta megjelenő szlávok, majd a 681-ben államot alapító protobolgárok Birodalomba való bekebelezésére. A katonai helyzet megszilárdulása biztosította a paraszti munka fellendülését, hiszen a parasztság mérhetetlen kizsákmányolása volt a Birodalom gazdasági alapja. A földművelés fellendülését a kereskedelem és ipar felvirágzása is követte.

Bizánc gazdasági stabilizálása ideológiai egységesülésével is járt. Konstantin fiatalemberként átélte a képtisztelet visszaállítását. 843-ban Theodóra császárnő fivére, Bardasz vezetésével visszaállította a képek tiszteletét, ami

<sup>10</sup> A magyar szakirodalom elismeri Konstantin szerzőségét. JUHÁSZ P.—SIPOS I., *A bolgár irodalom története*. Bp., 1966. 25.

<sup>11</sup> F. GRIVEC—F. TOMŠIĆ, *Constantinus et Methodius Thessalonicensis*. Zagreb, 1960. 22., 66—67.

<sup>12</sup> КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ: *Събани съчинения*. I. к. Szófia, 1970. 415—474.

<sup>13</sup> Bolgár fordítása: A. Милев, *Пространото житие на свети Климент Охридски*. Szófia, 1961.

az ún. képromboló császárok uralma alatt sem szűnt meg, hiszen olyan védelmezői voltak, mint Ióánnész Damaszkénosz, vagy Theodorosz Sztuditész.

Konstantin nem ismerte személyesen Theodorosz Sztuditészt, aki igen nagy hatással volt az orthodox szerzetesi életre. Ezért joggal tartják őt a bizánci szerzetesség megújítójának. A híres Sztudion Kolostor apátjaként szembeszállt azokkal a szerzetesi körökkel, amelyek a tudomány ellenségei voltak: az irányítása alatt álló kolostorban olyan iskolákat létesített, amelyekben a trivium tárgyaiból a grammatikát és dialektikát is tanították. Jól szervezett scriptoriumot is létesített. A Sztudion Kolostorban alakult ki a görög írás új változata; a bizánci minuszkula. Theodorosz a tudós szerzetes eszményét hangsúlyozva az orthodox szerzetesség új lehetőségeire mutatott rá.

A kor szellemi életének harmadik meghatározó mozzanata a régebbi hagyományokhoz való visszatérés, amelyet „első bizánci filológiai reneszánsznak” is neveznek. Ennek a megújulásnak vezető alakja Phótiosz, a későbbi pátriárka, aki a konstantinápolyi főiskolát a szellemi megújulás központjává tette.<sup>14</sup>

A bizánci szellemi életnek e sajátosságai nagy hatással voltak Konstantinra is és hozzájárultak tudományszerető egyéniségek kialakításához.

Konstantin tudós egyénisége a bizánci nevelés magas színvonaláról tanúskodik. Bizánc nevelési rendszereinek két jellegzetes vonása volt a IX. században. Elsőként arra szeretnénk rámutatni, hogy bármennyire is át volt itatva a Birodalom nevelése vallási elemekkel, a nevelési feladat világi jellegű: a császár szolgálatában álló hivatalnoki kar kiművelése volt az elérendő cél. Erre a Konstantin-legenda IV. fejezete is utal, amikor leírja Theoktisztoz logothétesz törekvését arra, hogy Konstantint, pártfogoltját, megtartsa a császár szolgálatában.

A bizánci nevelés másik sajátossága az antik hagyományok továbbélése. A nagy ógörög költőket, írókat, filozófusokat nem kellett Bizáncnak felfedeznie: a művelt bizánci már tanulmányai során olvasta Homérosz, Hésziodosz, Pindarosz és a nagy tragikusok műveit. A prózaírók közül Thuküdidész volt a legismertebb. De ismerték Démoszthenész szónoklatait. Platón és Arisztotelész néhány műve is beletartozott a tananyagba. A magas rangú bizánci hivatalnokok tanulmányaik befejeztével is folytatták a klasszikus szerzők műveinek olvasását kiegészítve ismereteiket olyan alkotásokéval, amelyek nem tartoztak a tananyagba. Különösen megnőtt az antik szerzők művei iránti érdeklődés Phótiosz működése idején, aki az első bizánci reneszánsz vezető egyénisége volt. A Theophilosz császár által újjászervezett<sup>15</sup> egyetem vált ennek a szellemi megújulásnak a központjává. Érthető, hogy egyetemi tanulmányai alatt a tehetséges ifjú alaposan megismerte az antik irodalmat. Ahhoz, hogy Konstantin tudományos tevékenységét értékelhessük, szükséges, hogy áttekintsük tanulmányait és megismerkedjünk azokkal a tanáraival, akik hatása alatt vált az ifjúból elismert tudós.

Konstantin még gyermekkorában megkezdte az ún. enkükliosz pida anyagának elsajátítását. Az enkükliosz pida eredeti jelentése szerint „szokásos, mindennapi nevelés”. Annak az ismeretanyagnak elsajátítását értették

<sup>14</sup> Phótioszról és az egyetemről. F. DVORNÍK, *La carrière universitaire de Constantin le Philosophe*. Byzantinoslavica III. (1931). Prága, 59–67. Phótiosz professzoriságát tagadja P. LEMERLE, *Le premier humanisme byzantin*. Paris, 1971. 160–165.

<sup>15</sup> L. BRÉHIER: *La civilisation byzantine*. Paris, 1970. 390–391.

alatta, amely valamilyen szakképzettség megszerzéséhez szükséges volt. Az enküklisz pidia anyagának elsajátítása után lehetett elkezdni a magasabb teológiai, jogi, orvosi stúdiumokat. Ám, ha valaki nem tudta, vagy nem akarta folytatni tanulmányait, az enküklisz pidia tárgyainak ismeretében nyugodtan állami szolgálatba léphetett.

Ez a sajátos középfokú ismeretanyag a grammatikai, retorikai, filozófiai, aritmetikai, zenei, geometriai és asztronómiai ismeretekből állt. Természetes, hogy az egyes tárgyak aránya és terjedelme között jelentős különbségek is voltak. Így például a filozófia nem ölelte fel a tudományterület teljes rendszerét, hanem főleg a logikára korlátozódott, amely sajátos filozófiai bevezetéssel szolgált. Jellemzője még az enküklisz pidiának az is, hogy nem volt éles határ az egyes tárgyak között. Hasonlóan meglehetősen képlékeny volt a határ a középfokú és a felsőfokú képzés anyaga között, hiszen az egyetemi szintű képzés még jóval később is magában foglalta az alacsonyabb képzés elemeit is.

Elmondható, hogy az enküklisz pidia tulajdonképpen megegyezik azzal a nevelési rendszerrel, ami Nyugaton a „hét szabad művészet”, a „septem artes liberales” név alatt ismeretes.

Konstantin legendájának IV. fejezete, amely a szlávok jövő apostolának tanulmányait írja le, röviden előadja, hogy Konstantin elsajátította az enküklisz pidiát, majd pedig a teljes filozófiai tananyagot. Ebből arra következtethetünk, hogy a középfokú tananyag elsajátítása után — 17. éves korát betöltvén — a képzés legmagasabb fokát jelentő filozófiai tanulmányokhoz<sup>16</sup> fogott és azokat sikeresen el is végezte.

A középfokú képzés alapozó tárgya a grammatika volt. A grammatika nem jelentett pusztán nyelvtanulást. Oktatásának kettős célja volt: a régi szövegek megértése, sajátoságaik felismerése, megőrzése, majd ezek alapján új szövegek alkotása.<sup>17</sup> A grammatika ilyen jellegű felfogása már Dionüsziosz Thraxnál és Quintilianusnál is megfigyelhető.<sup>18</sup> Sajátos céljainak megfelelően a grammatika felölelte azon ismereteket is, amelyek egy költői, vagy prózai mű megértéséhez szükségesek voltak.

A bizánci oktatásban jelentős helyet kapott az „utólérhetetlen” Homérosz műveinek olvasása, akinek eposzait — a legenda szerint — Konstantin is olvasta. A költői művek olvastatásának meghatározott sorrendje volt: először a mű formai sajátosságait vizsgálták, majd az egyes szavak helyes, vagy helytelen használatát. Ezt követte a metaforák és a sajátos költői alakzatok tanulmányozása. A vizsgált szöveg tanulmányozása a mondatok felépítésének elemzésével zárult.<sup>19</sup> A felsorolt vizsgálgatás előkészület volt az olvasott mű tárgyalásához. Ennek négy része volt: a helyes és szép olvasás, az értelmezés, a szöveg kritikai bírálata, amelyek a tanár által nyújtandó általános méltatást készítették elő. A tanulmányozott mű legszebb részeit könyv nélkül is megtanulták. Ephézoszi Mihail elmondja például, hogy mindennap 30 sort tanul-

<sup>16</sup> MORAVCSIK GY.: *Bevezetés a bizantinológiába*. Bp., 1960. 137.

<sup>17</sup> Т. А. АМИРОВА, Б. А. ОЛЬХОВНИКОВ, Ю. В. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ: *Очерки по истории лингвистики*. Москва, 1975. 101. FINÁCZY E., *Az ókori nevelés története*. I. Bp., 1922. 288.

<sup>18</sup> Академия наук СССР. *История лингвистических учений*. Дневный мир. Москва, 1980. 216.

<sup>19</sup> F. FUCHS: *Die höheren Schulen von Konstantinopel im Mittelalter*. Byzantinisches Archiv. Hf. 8. Berlin, 1926. 46.

tak meg Homéroszból. Itt a grammatikai oktatásnak még egy fontos feladatra kell rámutatnunk. A grammatika tanítása során került sor az ógörög nyelv rendszerének elsajátíttatására is. Alapvető tankönyvként Dionüsziosz Thrax nyelvtanának valamelyik bizánci átdolgozása szolgált. Konstantinápolyban nagy népszerűségnek örvendett Géorgiosz Khoirobotkosz konstantinápolyi egyetemi tanár VI. századi átdolgozása, aki a legjobb későbbi szerzők anyagával egészítette ki Dionüsziosz Thrax művét. Ugyancsak ő volt az is, aki a beszédművészet kérdéseiről előadásokat tartott tanítványainak.<sup>20</sup> Használták Apolloniosz Düszkolosznak és fiának Herodianosznak a tankönyveit. Az előbbi főleg a szófajok és a mondattan, az utóbbi az alaktan és helyesírás kérdéseiben számított tekintélynek. Különösen fontos volt a bizánciak számára a helyesírás oktatása. A középgörög nyelv hangrendszere jelentős mértékben különbözött az ógörögétől. Az iskolákban nem az élőnyelvet, hanem a klasszikus görögöt tanították, ami jelentős mértékben megnehezítette mind a tanítók, mind a tanulók munkáját. Ezért már igen korán megjelentek a helyesírási segédkönyvek, amelyek a szép és helyes kiejtés szabályaira is utaltak. A bizánci iskolákban ugyanis fontos volt a tanulmányozott szöveg helyes és szép kiejtése is.<sup>21</sup> Népszerű volt a Ióannész Kharax által készített helyesírási tankönyv, amely tulajdonképpen Herodianosz kivonatolása.<sup>22</sup> Hogy mennyire eltávolodott az élőnyelv a klasszikus görög helyesírástól azt legjobban a IX. század elején élt Theognotosz könyve mutatja, aki 1003 szabályból álló iskolai használatra szánt helyesírási segédkönyvet alkotott, amely a szövegek helyes olvasására alkalmas prozódiai szabályokat is tartalmazta.

A bizánci nyelvtanítás magas szintjére következtethetünk abból a tényből, hogy Apolloniosz Düszkolosz, és Herodianosz átdolgozott nyelvtanait használták az iskolákban. Az ógörög nyelvtannak főleg a morfológiáját dolgozták ki. Alapcsan részletezték a szófajokat, amelyeknek Arisztarchosztól kezdődően 8 osztályát különböztették meg: 1. a névszót, (*ὄνομα*), 2. igét (*ῥήμα*), 3. melléknévi igenevet (*μετοχή*), 4. névelőt (*ἄρθρον*) 5. névmást (*ἄνωρομα*), 6. előjárósztót (*προθεσεις*), 7. határozósztót (*ἐπίρρημα*), 8. kötösztót (*σύνδεσμος*).<sup>23</sup> Világos fogalmuk volt — éppen a logikai kutatások alapján — az ún. akcidenciákról, azaz grammatikai kategóriákról, amelyekből a névszóknál ötöt különböztettek meg: nem, szám, eset, faj, alak.<sup>24</sup> Fonetikai ismereteik gyengébbek voltak. Alapfogalmaik a betűk, azaz 'elemek' (*στοιχεῖα*). A betűk (= hangok) között megkülönböztettek magánhangzókat (*φωνήματα*), mássalhangzókat (*σύμφωνα*). A mássalhangzókat félhangokra (*ἡμίφωνα*) és némákra (*ἄφωνα*) osztották. Ismerték az affrikátákat is, amelyeket kettős mássalhangzóknak neveztek.

A grammatikai képzés során Konstantin pontos képet kapott a nyelv elemeiről és felépítéséről. Különösen a helyesírás szabályainak elsajátítása során tudatosodott benne a betű és az általa jelölt hang (fonéma) bonyolult viszonya. A hangok osztályozása lehetővé tette, hogy ne csak a görög nyelv beszédhangjait tudja felismerni, megkülönböztetni és osztályozni, hanem más

<sup>20</sup> K. KRUMBACHER: *Geschichte der byzantinischen Litteratur*. 2. kiad. München, 1897. 538.

<sup>21</sup> MORAVCSIK GY., *I. m.* 135.

<sup>22</sup> K. KRUMBACHER, *I. m.*, 582.

<sup>23</sup> V. THOMSEN: *Geschichte der Sprachwissenschaft*. Halle, 1927. 19.

<sup>24</sup> Т. А. МИРОВА, Б. А. ОЛЬХОДНИКОВ, Ю. В. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ: *I. n.*, 103.



nyelvekét is. De grammatikai tanulmányainak volt még egy másik, közvetett haszna is. A klasszikus görög szövegek olvasása és a korabeli bizánci görögre való fordítása, értelmezése révén képet alkothatott az egyes szavak történetileg indokolt jelentésváltozásáról. Ezt tanára Phótiosz mindenben bizonytalanság nélkül tudatosította tanítványaival. hiszen a későbbi pátriárka egy olyan Lexikon szerkesztője volt, amely bemutatta az egyes görög szavak történeti jelentésváltozását is.<sup>25</sup> A jelentésváltozások tanulmányozásának Konstantin később vette nagy hasznát, amikor görögről szlávra fordított bizonyos liturgikus könyveket.

Konstantin grammatikai ismeretei alkalmassá tették őt a szláv írásbeliség megteremtésére és az első szláv nyelvű fordítások elkészítésére.

A retorika tanulmányának tevékenysége során szintén nagy hasznát vette. A retorika oktatásának célja az volt, hogy segítségével a tanulók megtanuljanak helyesen beszélni és írni. Az írástanulás ebben az esetben a helyesen és meggyőzően felépített írásművek megszerkesztését jelenti. A retorikának is megvoltak a tankönyvei. Általában Hermogenész és Anthoniosz tankönyveit használták példaképekül. Elmondhatjuk, hogy e tárgy oktatása a római kortól Bizánc bukásáig lényegében alig változott, legfeljebb annyiban, hogy a görög-római mitológiából ismert nevek mellett megjelennek a keresztény motívumok is. Az eszménykép Démoszthenész volt, akinek műveit a bizánci iskolákban is olvasták. A tanulók nemcsak a szónoklattan elméletét sajátították el, hanem a gyakorlatát is. E célból a szónoklattani kézikönyvekben külön gyakorlatok is voltak. A tanár utasítására a tanulók maguk is készítettek szónoki beszédek. Ezeket felolvasták a tanáruknak, akivel kijavították a gyakorlat hibáit. Ezután a diákok megtanulták a szónoklatot és megfelelően hangsúlyozva előadták.<sup>26</sup>

A tanár különféle gyakorlatokat állapított meg a tanulók számára: meséket, elbeszéléseket, rövid csattanós történeteket, cáfolatokat, megokolásokat, példabeszédeket, jellemzéseket kellett szerkeszteniük. A gyakorlati retorikai oktatás kedvelt műfaja volt a levélírás szabályainak elsajátíttatása, amelyhez Libanosz példatárát használták. Retorikai tanulmányaik során ismerkedtek meg a tanulók a levélírás 21 fajával és a császári és pátriárkai levelek bevezetőivel valamint oklevelek kiállításának bizonyos elemeivel is. Konstantin retorikai ismereteinek gyarapításában nagy szerepe volt Phótiosznak, aki nemcsak kiváló szónok volt, hanem az antik levélírási tradíciót is felelevenítette: 263 levelében a klasszikus példákat utánozta.

Konstantin a retorikai képzés során kitűnő szónokká, jó vitatkozóvá vált. Erről tanúskodik vitája VII. Ióannész Grammatikosz expatriarkával, de az arab és kazár missziója során is kitűnő vitatkozót ismerünk meg benne. Az oklevelek kiállítására vonatkozó ismereteinek is nagy hasznát vette mint Ignatiosz patriárka khartophüla, akinek feladata volt a patriárkai adminisztráció vezetése is.<sup>27</sup>

Már az ókori ember számára is világos volt, hogy senki sem lehet jó rétor bizonyos filozófiai, elsősorban logikai ismeretek nélkül, amelyek a meggyőző érvelést és a gondolkodás fegyelmezettségét biztosították. Ezért joggal íktatták be az ún. trivium tárgyai közé a dialektikát is.

<sup>25</sup> K. KRUMBACHER, *I. m.*, 520. *A bizánci irodalom kistükre*. Вр., 1974. 669.

<sup>26</sup> FINÁCZY E., *A középkori nevelés története*. II. k. Вр., 1926. 251.

<sup>27</sup> П. И. МАЛЕЦКИ: *История на християнската църква*. 2. rész. София, 1956. 177.

A dialektika a formális logika szabályainak elsajátíttatásával foglalkozott. E diszciplínát már az alexandriai kortól kezdve sajátos filozófiai propeudeutikumnak fogták fel, amelynek elsajátítása nélkül elképzelhetetlen volt a filozófiával való foglalkozás. A dialektikát Arisztotelész logikai művei alapján tanulmányozták, amelyeket Bizáncban *Organon* cím alatt gyűjtöttek egybe. Különösen népszerűek voltak a Stagirita műveiből az ún. „Kategorikák”, amelyek a logikai ítélet problémáival foglalkoznak. A neoplatonista Porphüriosz írt egy filozófiai történeti jelentőségű bevezetést, *Eiszagogét* Arisztotelész e művéhez. Az *Eiszagogé* olyan jelentőségre tett szert az idők folyamán, hogy nemcsak az arisztotelészi filozófia bevezetője lett, hanem általános filozófiai bevezetőül is szolgált, amelyhez később egész sor kommentár készült.

A logika oktatása során Konstantin elsajátította a logikai következtetések, szillogizmusok szerkesztését, ami jelentős mértékben biztosította azt, hogy kiváló szónokká és jó vitaközözővé vált.

A trivium tárgyainak elsajátítását a quadrivium tárgyai követték. Forrásaink Konstantin ilyen irányú ismereteiről részletesebben nem írnak ugyan, de a legenda egyes utalásai arról tanúskodnak, hogy az arabok, akik a geometriában, asztronómiában és más reáltudományokban igen járatosak voltak, különféle „próbák” során megbizonyosodtak arról, hogy Konstantin jól tájékozódik az „összes művészetekben”. Mindez arra utal, hogy egyetemi tanulmányai során Konstantin jól elsajátította a quadrivium tárgyait is.

Ezt követően Konstantin — a legendaíró szerint — filozófiai tanulmányokat folytatott.

A középkorban egy Pál Apostolra visszamenő hagyomány alapján a filozófiát két részre osztották. A hagyományos, antik filozófia, pogány jellege miatt kívül maradt az egyházi tanítások falain. Ezért külső filozófiának (*ἡ ἕξω φιλοσοφία*) nevezték, és szembe állították vele a belső filozófiát, a tudományok tudományát, a teológiát (*τα μαθήματα θεοῦ*). A két filozófia közötti viszonyt a középkori bizánci skolasztika egyik megteremtője Maximosz Homológétész,<sup>28</sup> úgy határozta meg, hogy a külső filozófiának a belső filozófia szolgálatában kell állnia. Maximosz gondolatait Ióánnesz Damaszkénosz valósította meg, aki az orthodox egyház által ma is alapvetőnek ismert, a *Hít forrása* (*Πηγὴ γνώσεως*) c. művében szükségesnek tartotta, hogy előtanulmányként megismertesse olvasóival az arisztotelészi logika alapelveit. Ezzel meghonosította az orthodox egyházban a Stagirita műveinek tanulmányozását, amelyek az V. zsinat után egyre erőteljesebb mértékben befolyásolták Bizáncban a teológiai gondolkodást.<sup>29</sup> Igaz, egy ideig bizonyos megtorpanás volt tapasztalható az arisztotelészi hagyomány tanulmányozásában, de éppen Konstantin egyik tanára, Phótiosz az, aki újra visszavitte a bizánci gondolkodást az arisztotelészi alapokra.<sup>30</sup> Hogy milyen szellemben folyt a filozófia oktatása a konstantinápolyi egyetemen azt Phótiosz egy levélgyűjteményéből az ún. *Amphilokhia* c. alatt összegyűjtött, tanítványai kérdéseire adott válaszaiból ismerjük meg. Az *Amphilokhia* egyik értekezésében a Porphüriosz *Eiszagogé*jához fűzött magyarázatában Phótiosz a nem és forma viszonyáról

<sup>28</sup> *A bizánci irodalom kistükre.* 63f.

<sup>29</sup> *A bizánci irodalom kistükre.* 632.

<sup>30</sup> F. DVORNÍK: *Byzantské misie u slovanu.* Praha, 1970. 14.

értekeznek.<sup>31</sup> Jellemző megállapítása, hogy a problémák helyes megoldásához módszeres tapasztalás és megfontolt döntések szükségesek. Ez a sajátos realizmus magyarázza azt, ahogy Phótiosz Platónnal szemben Arisztotelészt részesítette előnyben, mert egyházpolitikai, ideológiai harcaiban nem tudott mit kezdeni a nagy gondolkodó ideatánával.<sup>32</sup> Elismerte ugyan Platón stílusának eleganciáját, szépségét, de kedvezőtlenül nyilatkozott filozófiájáról.<sup>33</sup> Filozófiai realizmusa indokolja, hogy Phótiosz Porphüriosz, Ammoniasz és Ióánnész Damaszkénosz tanait alkalmazta a filozófia tanításában.<sup>34</sup> Van a Konstantin-legendának egy olyan helye, amely bizonyos mértékben új szempontból világítja meg a konstantinápolyi filozófiaoktatást.

A legenda IV. fejezetében Konstantin patrónusának, Theoktiktosz logethésznek arra a kérdésére, hogy mi a filozófia, a következő definícióval válaszol: „Az isteni és emberi dolog megértése, amennyire az ember közeledhet az Istenhez, ami arra tanítja az embert, hogy cselekedetével legyen hasonmása és képe az őt Teremtőnek.”<sup>35</sup>

A szlávtság irodalmában az az első filozófiadefiníció, amelynek eredetéről jelentős polémia bontakozott ki. Ma már általánosan elfogadott I. Ševčenkónak az a véleménye, hogy ez a definíció nem Konstantin önálló alkotása, hanem egy V–VI. századi örmény filozófus, Dávid Anaht *A filozófia meghatározása* c. művére megy vissza.<sup>36</sup> Konstantin azért éppen ezt a definíciót idézte, mert ezt a meghatározást ismerte meg egyetemi tanulmányai során. Ebből arra következtethetünk, hogy Konstantinápolyban Konstantin tanulmányainak idején ismerték és tankönyvként használták Dávid *A filozófia meghatározása* c. művét. Dávid Anaht filozófiai rendszere az objektív idealizmus alapján állt. Neoplatonista szempontból értékelte Arisztotelész műveit. Harcol az agnoszticizmus ellen és a filozófia létének jogosságát bizonyítja. Jellemző, hogy rendkívüli jelentőséget tulajdonít az értelemnek, amelyet a megismerés legmagasabb formájának tekint. Azt tanítja, hogy csak az értelemre támaszkodó filozófiai ismeret az, amelynek segítségével valódi igazságokat ismerhetünk meg.<sup>37</sup> Konstantin filozófiájában az értelem nagy szerepet kap, ami részben Dávid hatásával is magyarázható. Eddigi tanulmányaink során láttuk azt is, hogy milyen sokat tanult Konstantin tanárától, Phótiosztól e nagy tudású irodalmártól, filozófustól, a későbbi patriárkától.

Nem beszéltünk azonban Konstantin egy másik tanáráról Leónról, a Matematikusról. León korának nagyhírű matematikusa volt, aki 838–840. között a Negyven Vértanú templomában matematikát és geometriát tanított, majd Thesszaloniké metropolitája lett. A képrombolók bukása után Theophilosz császár a konstantinápolyi egyetemre helyezte. 863-ban, amikor Bardasz újraszervezte az intézményt, az egyetem vezetője lett. León egyete-

<sup>31</sup> Phótioszról a filozófusról: B. TATAKIS, 'Ο Φωτίος ως φιλόσοφος. Byzantinische Forschungen 3. (1968) 185–190.

<sup>32</sup> J. HERGENRÖTHER: *Photius*. I. Regensburg, 1867. 325.

<sup>33</sup> F. NOVOTNÝ: *The Posthumous Life of Plato*. Praha, 1977. 283.

<sup>34</sup> K. KRUMBACHER: *I. m.*, 516. Phótioszról: B. TATAKIS: *La philosophie byzantine*. Paris, 1959. 130–133.

<sup>35</sup> А ТЕОДОРОВ-БАЛАН: *I. m.*, 34.

<sup>36</sup> I. ŠEVČENKO: *The Definition of Philosophy in the Life of Saint Constantine*. For Roman Jakobson. Mouton the Hague, 1956, 454.

<sup>37</sup> ДАВИД АНАХТ: *Анализ «Введения» Порфирия*. Сводный текст и перевод С. С. Аревшатяна. Ереван, 1976. X–XIII. Dávidról magyarul: MARÓTH M.: *A görög logika Keleten*. Bp., 1980. 17., 18., 38., 41., 51.

mes érdeklődésű tudós, akit nagy technikai érzék jellemez; ő készítette a császári fogadóterem mechanikus meghajtású berendezését és egy „képtávíró” berendezést is feltalált, amely fényjeleivel gyorsan a fővárosba röpítette a híreket a legtávolabbi tartományokból is. Volt tanítványától, Phótiosztól eltérően, León Platón tisztelője volt. Rajta keresztül egy más hatás is érte a fiatal Konstantint: Platón és neoplatonisták hatása.<sup>38</sup>

De Platón ismeretét még egy másik tudós férfiú is közvetíthette: Grégoriosz Nazianzénoszra gondolunk, akinek gondolkodásában a platonizmus és neoplatonizmus jelentős nyomot hagyott.<sup>39</sup>

Konstantin már serdülőkorában megismerkedett Grégoriosz Nazianzénosz műveivel, aki oly nagy hatást gyakorolt rá, hogy egész életére példaképpül választotta a nagy kappadókiai egyházatyát. Iránta érzett tiszteletét egy hozzá intézett verses imádságban is kifejezte.

Platón és a neoplatonizmus hatását közvetítette Konstantinhoz Dionüsziosz Areopagita is, akit joggal tartanak a legnagyobb keresztény neoplatonistának.<sup>40</sup> A szláv írásbeliség megteremtőjének személyes ismerőse, Anastasius Bibliothecarius, 875-ben Kopasz Károlyhoz írt levelében beszámol arról a nagy tiszteletről, amelyet barátja a talányos filozófus iránt tanúsított.<sup>41</sup>

Áttekintve Konstantin tanulmányait megállapíthatjuk, hogy a császári egyetemen töltött tanuló évei alatt olyan ismeretekre tett szert, amelyek elősegítették, hogy valóban jó filozófus és kitűnő nyelvész legyen. Mivel a kortársak elsősorban a filozófust tisztelték benne, mi pedig elsősorban a szláv írásbeliség megteremtéséért becsüljük, a továbbiakban e két aspektusból vesszük vizsgálat alá tevékenységét.

## II.

Konstantint már tanulóévei alatt Filozófusnak nevezték kortársai, így a már említett Theoktisztoz is. Azonban a pontosság kedvéért meg kell vizsgálnunk, hogy mit értettek e terminus technicuson a IX. században. A filozófus szó, Franz Dölger szerint, a bizánci korban eredeti jelentésén kívül bizonyos mellékjelentésre tett szert. Jelenthetett 1. szerzetest, 2. képzett embert, 3. végül használhatták ironikus értelemben főleg állatokra alkalmazva.<sup>42</sup> Joggal vetődhet fel a kérdés, hogy a „filozófus” jelző alkalmazása nem e szó valamelyik jelentésárnyalatát tartalmazza-e. Természetesen leginkább itt a 2. mellékjelentésére gondolnánk. A kérdés eldöntése végett vizsgáljuk meg forrásainkat.

Legelsőnek a Konstantin-legenda információját vesszük vizsgálat alá. A legenda IV. fejezete szerint Theoktisztoz ezzel a kérdéssel fordult a Filozófushoz: „Filozófus! Szeretném megtudni, mi a filozófia.” Konstantin a

<sup>38</sup> E. Э. ЛИПШИЦ: *Византийский ученый Лев Математик*. Византийский Временник. II. т. Москва (1949), 140.

<sup>39</sup> VANYÓ LÁSZLÓ: *Az ókeresztény egyház és irodalma*. Bp., 1980. 596–616. Platonizmusáról. H. PINAULT: *Le platonisme de saint Gregore de Nazianze*. La Roche-sur-Yon 1921.

<sup>40</sup> F. NOVOTNÝ, *I. m.*, 191.

<sup>41</sup> F. GRIVEC—F. TOMSIĆ, *I. m.*, 52.

<sup>42</sup> F. DÖLGER: *Zur Bedeutung von φιλόσοφος und φιλοσοφία in byzantinischer Zeit*. Byzanz und die europäische Staatenwelt. Darmstadt, 1976. 197–208.

fentebb már idézett Dávid Anahtra visszamenő filozófiadefinícióval válaszolt, majd kifejti neki a filozófia részeit. A legenda e helye sugalmazza azt a megoldást, hogy itt a „filozófus” szó eredeti jelentésével van dolgunk, bár nem teszi azt kétségtelenné. Ugyancsak a legenda mondja el, hogy Konstantint megbízták azzal, hogy a konstantinápolyi egyetemen tanítsa a hazai és külföldi diákokat a filozófiára. Bár a „hazai és külföldi” kifejezés értelmezésében vannak eltérések, eddig még senki sem kételkedett abban, hogy Konstantin valóban tanított filozófiát. Következésképpen a „filozófus” jelzőt értelmezhetjük a szó eredeti jelentésében. Megerősíti ezt a felfogásunkat Konstantin volt tanítványának Ohridi Kelemennek az a megállapítása, hogy mestere „az összes filozófiai tanítás” birtokában volt.<sup>43</sup> Végül szeretnénk Theophülaktosz ohridi püspökre hivatkozni, aki Ohridi Kelemenről írt legendájában (*Legenda Bolgarica*) úgy jellemzi a szláv írásbeliség megteremtőjét, hogy „nagy volt a pogány filozófiában, de még nagyobb a keresztényben, és megismerte a valóban létező dolgok természetét”. Ugyancsak ő Konstantint „valódi filozófusnak” nevezi.<sup>44</sup>

Az elmondottak alapján megengedhető számunkra az, hogy a „filozófus” szót eredeti jelentésében értelmezzük Konstantin esetében, aki nemcsak bölcselő volt, de mint a külső és belső filozófia tanára képes volt arra, hogy fejtsse a filozófia rendszerét „kevés szóval nagy értelemmel”.

Sajnos, Konstantin filozófiai rendszerét nem ismerjük. Ennek két oka is lehet. Az első az, hogy a „keresztény filozófia” maga sem teljes filozófiai rendszer e terminus technicus eredeti értelmében, hiszen csak azokra a kérdésekre akar válaszolni, amelyeket a Biblia vet fel. E sajátos eklekticizmus miatt a hagyományos filozófia sok kérdése kívül marad vizsgálódása körén. Konstantin teljes filozófiai rendszerének vizsgálatát megnehezíti az a másik ok is, hogy nem maradtak fenn nagyobb összefüggő írásai. Így aztán filozófiája csak részleteiben ismerhető meg.

Az utóbbi időben E. Georgiev, B. Pejčev, I. Ševčenko és V. Velčev kísérelte meg, hogy megvilágítsa Konstantin filozófiai nézeteit. Azonban a szakirodalomban eddig elsősorban az a filozófiadefiníció állt a figyelem középpontjában, amely a Konstantin-legenda IV. fejezetében található. Konstantin egyes filozófiai kérdésekben elfoglalt álláspontja nem képezte nagyobb tanulmány tárgyát.

Az eddigi kutatások szerint Konstantin filozófiájára jellemző, hogy Platón és a sztoikusok hatása alatt állott, és megkísérelte összekapcsolni a szenzualizmust és racionalizmust. V. Velčev feltételezi a panteizmus és nominalizmus bizonyos nyomait is Konstantin nézeteiben.<sup>45</sup> B. Pejčev Konstantinban a skolasztika előfutárát látja, akit mérsékelt nominalizmus jellemez.<sup>46</sup>

Konstantin filozófiai nézeteinek kialakulásában alapvető szerepe volt a nagy kappadókiai gondolkodónak, szónoknak és egyházférfinak, Grégoriosz Nazianzénosznak, akit már serdülőkorában példaképül állított maga elé.<sup>47</sup>

<sup>43</sup> КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ: *Събрани съчинения*. I. т. София, 1970. 468.

<sup>44</sup> ТЕОФИЛАКТ ОХРИДСКИ: *Пространото житие св. Климент Охридски*. София, 1961. 71., 75.

<sup>45</sup> В. ВЕЛЧЕВ: *Делото на славянския просветител Константин-Кирил Философ в история на културата*. Константин-Кирил философ. София, 1971. 247.

<sup>46</sup> Б. ПЕЙЧЕВ: *Кириловото определение философията* Константин-Кирил Философ. София, 1969. 74. Българска Академия на Науките: *Одинадцать веков болгарской философской мысли*. София, 1973. 15.

<sup>47</sup> F. GRIVEC, *I. т.*, 1960. 33.

Grégoriosz Nazanzénosz Konstantinra tett hatását a Konstantin-legendából F. Gnidovec mutatta ki először. Megvizsgálta a már említett életrajzban előforduló, Grégoriosz Nazianzénosz hatását mutató helyeket és ezeket két csoportra osztotta. Az első csoportba azok az utalások tartoznak, amelyeket maga Konstantin használ fel beszédében. Ide sorolja a filozófia definícióját, az ősatyák becsületéről szóló tanítást és a halálos ágyán Metódhoz intézett szavait. A Grégoriosz Nazianzénoszra visszamenő helyek másik csoportját azok alkotják, amelyekkel a legendairó jellemzi hőseit. Vizsgálódásaink szempontjából e helyek nem jönnek számításba. T. Šabev Gnidovec megfigyeléseit részben megismétli, részben kiegészíti, hangsúlyozva, hogy Kirillnek a tudományok és az aszketikus élet iránti vonzódása szintén mintaképe hatásának tekinthető.<sup>48</sup>

F. Gnidovec, aki a már sokszor hivatkozott filozófiadefinícióban Platón Phaidonjának és Theaitetoszának hatását látta, feltételezi, hogy Grégoriosz Nazianzénosz közvetítésével Konstantin megismerte a nagy görög bölcselelő tanait is.<sup>49</sup>

Mielőtt Konstantin filozófiai nézeteinek jellemzésére rátérnénk, célszerű megvizsgálni azt a hatást, amelyet reá Grégoriosz Nazianzénosz tett. Grivec és nyomában T. Šabev is a Konstantin-legenda filozófiai definíciójából indul ki, amelyet önálló definíciónak tekint. I. Ševčenko alapos bizonyítékai meggyőzően dokumentálják, hogy ez a filozófiadefiníció nem önálló, hanem Dávid Anahtra megy vissza. Ezért később térünk vissza ehhez a meghatározáshoz. Konstantinra alapvető hatást Grégoriosz Nazianzénosz gyakorolt. Grégoriosz Nazianzénosz szerint Ádám a bűnbeesés előtt tökéletes a volt, látta az Istent és tökéletességében hasonlított hozzá. A bűnbeeséssel az Embernek ez az állapota megromlott. Ezért alapvető feladata mindenkinek az első állapot helyreállítása; az Első Ádámhoz való visszatérés. A régi Ádámban meghalt Embernek megmenekülése érdekében Istenhez kell emelkednie, hogy az egykori bűnbeesés előtti állapotba visszakerülhessen. Ádámnak, az emberiség ősatyjának állapotába kell kerülnie, akinek legfőbb kiváltsága az volt hogy közvetlenül látta a Tökéletet. Az ősatyák örökségének megszerzése vált Konstantin életének is a fő céljává. Erre utal a legenda IV. fejezetének egy epizódja, amikor Konstantin a következő szavakban fejti ki patrónusa, Theoktisztoz előtt élete fő célját. „Számomra a tudásnál semmi sincs fontosabb, ezáltal értelemre téve szert az ősök becsületét és gazdagságát fogom keresni.”<sup>49/a</sup>

Konstantin szavaiból világos, hogy egész életében azt az életcél követte, amelyet példaképe Grégoriosz Nazianzénosz tűzött maga elé. Ez a program elsősorban az Istenhez való felemelkedést jelentő aszketikus életmóddal járt ugyan, de korántsem jelentette az emberektől, a kor nagy problémáitól való elszakadást. F. Grivec meggyőző módon bizonyítja, hogy az ősök dicsőségének kereséséből jól levezethető Konstantinnak az a törekvése, hogy mások számára is lehetővé tegye a felemelkedést, amihez nélkülözhetetlen a hit igazságainak ismerete. Azok számára, akik nem értik meg nyelvi nehézségek miatt ezeket

<sup>48</sup> Г. СЪБЕВ: *Влияние на св. Григорий Назиански върху св. Кирил Славянобългарски*. I. т. Годишник на Духовнага Академия «Св. Климент Охридски». София, XVIII. (XLIV). 1968—1969. София, 1971. 272—273.

<sup>49</sup> F. GNIDOVEC: *Vpliv sv. Gregorija Nazianskega na sv. Cirila in Metodija*. Ljubljana, 1942. 98.

<sup>49a</sup> ТЕОДОРОВ-БАЛАН, I. т., 34.

a tanokat, azoknak saját nyelvükön kell hozzáférhetővé tenni „az ősök becsületének visszaszerzéséhez” vezető irodalmat. Konstantin világnézetéből jól kikövetkeztethető tehát az a gyakorlat, amelynek a szláv írásbeliség megteremtése volt a gyümölcse.<sup>50</sup>

Konstantin Theoktisztozhoz intézett válaszából egy hármas tagolású értékrendszer körvonalai rajzolódnak ki: tudás, értelem és az ősök dicsőségének és gazdagságának birtoklása. Ezen rendszer elemei hierarchikus, egymást feltételező sorrendben vannak. Alsó foka a tanulás révén szerzett tudás (učenije), amely a szellemi eszmélés és felemelkedés alapja. A tudásra való törekvés a szlávság apostolának filozófiai rendszerében nem véletlenül kapott ilyen nagy szerepet. A tudás fontosságának hangsúlyozása feltétlenül az antik hagyomány — áttételese — továbbélését és hatását mutatja. Konstantin szavai mintegy visszhangozzák Plátón Phaidonjának a szavait, aki szerint csak az juthat el az istenek körébe, aki tudásra törekedett.<sup>51</sup> Plátón a tudásra törekvés mellett az istenekhez jutásnak még két mozzanatát ragadja meg: a bölcsellettől való foglalkozást és a teljes tisztaságot. Konstantin értékrendszerében a platóni bölcsellettől való foglalkozásnak az értelem megszerzése a megfelelője, hiszen a dolgok magasabb fokú megértése az igazi filozófia egyik eleme. Erre a Konstantin által is idézett Dávid Anaht által adott filozófiadefiníció is utal, amely szerint a filozófia „az isteni és emberi dolgok megértése”. (Igaz, Dávid Anaht is kölcsönözte ezt a gondolatot definíciójához.) A platóni teljes tisztaságnak Konstantinnál az asketikus életmód felel meg. Ettől azonban dolgozatunkban eltekintünk és az értelem, a megértés szerepének a vizsgálatával folytatjuk kutatásainkat.

A Konstantin-legendában gyakran találkozunk az 'értelem', 'megértés' jelentésű *razumъ* szóval és annak származékaival. Maga a *razumъ* főnév 8 esetben fordul elő. Az értelem és megértés fontosságának hangsúlyozása valószínűleg Dávid Anahtra megy vissza.

A jeles örmény filozófus, akinek filozófiadefinícióját Konstantin idézi, az alexandriai keresztény színezetű neoplatonizmus jellegzetes képviselője volt,<sup>52</sup> akinek gondolatrendszerében jelentős helyet kaptak az arisztotelészi tanok is. Dávid *A filozófia meghatározása* c. művében, amelyet a szkeptikusok agnoszticizmusa ellen írt, a világ megismerhetőségét hangsúlyozza. A filozófia létjogosultságát az objektív világ megismerhetőségéből magyarázza. Dávid Anaht a filozófia különböző antik filozófusokra visszamenő meghatározása és felosztása során fontos ismeretelméleti megállapításokat is tesz: az objektív valóság megismerésének fokozatait öt egymást követő, egymásra épülő hierarchikus mozzanatban állapítja meg. A megismerés folyamatában megkülönbözteti az értékelést, elképzélést, véleményt, megfontolást és az értelmet (megértést), ami a megismerési mozzanatok legfelsőbb foka. A megismerés e fokozatainak öt gyakorlati megfelelése lehetséges, amelyek közül legfontosabb az értelemre támaszkodó *filozófiai megismerés*, amely révén valóságos igazságokat ismer meg az emberi elme.

<sup>50</sup> F. GRIVEC, *I. m.* 32.

<sup>51</sup> PLATÓN: *Phaidon*. Fordította Gyomlay Gy. Összegyűjtött művei. II. k. Вр., 1943. 44. PLATO: *Phaedo* p. 82 be. Platonis opera. Recognovit... Ioannes Burnet, I. Oxonii 1915.

<sup>52</sup> В. К. ЧАЛАЯН: *История армянской философии*. Ереван, 1959. 107. ДАВИД АНАХТ: *Определение философии*. Ереван, 1960. IX.

Konstantin az értelem, a megértés fontosságának hangsúlyozásával Dávid Anahtot követve az emberi megismerő tevékenység legmagasabb fokának az értelmi megismerést tartotta, amely képes az embert a magasabb igazságokhoz elvezetni. Az értelem, a megismerés az általános filozófia hordozója, amely képes az ellentétes fogalmak összekapcsolására, a megfontolás és megértés a tudományos ismeret forrása, az értelem segít az erkölcsök meg-nemesítésében.<sup>53</sup> Az értelmi megismerésnek ezt a hatalmát Konstantin is el-ismerte és hangsúlyozza, amikor utal arra, hogy az értelem és a beszéd azok a sajátosságok, amelyek megkülönböztetik az embert az állattól.<sup>54</sup>

Az értelem mellett Konstantin megkülönbözteti még az észet (умъ), amelynek a szerepét a következő szavakkal világítja meg: „A tűz megpróbálja az aranyat és ezüstöt, az ember pedig eszével szakítja el a hamisságot az igazságtól.”<sup>55</sup> Az ész megismerő tevékenységét nemcsak a profán dolgokban ismeri el, hanem a teológiai kérdésekben is: az elméjében erős ember értelmi gazdagságra tesz szert a végtelen tengerhez hasonlított Isten megismerésében is.<sup>56</sup> Ezért nagy súlyt helyezett arra, (missziós útja során), hogy megértsék vitapartnerei azt, amit mond, még akkor is, amikor kényes teológiai kérdésekről volt szó. Ezért is hívja fel evangéliumfordításához írt versében a szlávokat arra, hogy nyissák meg értelmük ajtaját és hallgassák a tanítást teljes eszükkel.<sup>57</sup>

Konstantinnak ez a sajátos „racionalizmusa” tulajdonképpen egy óke-resztény hagyomány továbbélése. Az alexandriai és antiochiai keresztény teológia megengedte, és eltűrte az értelem és a tudás részvételét a hit kérdéseiben. Sőt nemcsak megtűrte, hanem fel is használta őket a keresztény dog-mák magyarázatában. Az alexandriai iskola képviselői az antik és hellenisztikus filozófia eredményeit nemcsak formai szempontból értékelték attól füg-gően, hogy mennyire alkalmasak a keresztény tanok helyes megfogalmazására, hanem felhasználták a hittételek bizonyítására is. Ezért az értelemnek a hit kérdéseiben való felhasználásával arra törekedtek, hogy olyan teológiai rend-szert hozzanak létre, amely felépítése arányosságával és belső logikájával nem marad el a nagy filozófiai rendszerektől, hanem képes a velük való versenyre.<sup>58</sup> Konstantin az alexandriai hagyományok nyomán haladt, amikor az értelem jogosságát a teológiai kérdésekben is elismerte. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ne vette volna észre a tudomány túlságosan szabad haszná-latának „veszélyeit” a hit számára. Anastasius, Bibliothecarius leírja Kon-stantinnak egy Phótiossal folytatott vitáját. Annak ellenére, hogy Konstantin a jövőző patriárka legmegbízhatóbb barátja volt (amicus fortissimus), igen erős szavakkal korholta meg őt azért, mert alkalmat adott arra, hogy tudomá-nyos kérdések miatt megbotránkozás keletkezzék a nép között. Konstantin szavaiból kiderül, hogy a világi bölcsességnek addig van létjogosultsága, amíg alkalmazása nem vezet eretnekségekhez, ill. a nép megbotránkozásához.<sup>59</sup> Az észnek a hit igazságai bizonyítására való felhasználása — ami Konstantinnál

<sup>53</sup> ДАВИД АНАХТ: *Определение философии*. 18—19., 111, 149.

<sup>54</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. т.*, 38.

<sup>55</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. т.*, 53.

<sup>56</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. т.*, 37.

<sup>57</sup> П. ДИНЕКОВ, К. КУЕВ, Д. ПЕТКАНОВА: *Христоматия по старобългарска литература*. София, 1967. 52., 54.

<sup>58</sup> П. И. МАЛИЦКИ: *История на християнската църква*. I. София, 1951. 105—106.

<sup>59</sup> F. GRIVEC—F. TOMŠIĆ, *I. т.*, 66—67.



kezdeti állapotában megtalálható — a nyugati gondolkodásban jóval később következik be. Anselmus volt az, aki Konstantinhoz hasonlóan a keresztény tanok megértésére törekedett az egyszerű vitatkozás szabályait felhasználva. Ennek az irányzatnak a győzelme Aquinói Tamásnál következett be.<sup>60</sup>

Konstantin értelem iránti tisztelete nem tette őt rideg, rigorózus emberre. Életrajzának némely utalása alapján megállapítható,<sup>61</sup> hogy az emberi érzelmek, a szív indulatai sem voltak idegenek tőle: a hit nemcsak értelmi meggyőződés volt számára, hanem érzelmi aktus is. Ezért halálos ágyán mondott imájában azért fohászkodik, hogy tanítványai *szívébe* jusson el az igaz tan szava.<sup>62</sup> Az értelem és érzelem, ész és szív számára nem ellentmondó, ellentétes fogalmak: egységet alkotnak. Ezt a gondolatot hangsúlyozza az evangéliumi fordításokhoz írt verses *Előhangjában*, ahol azt írja, hogy a Szó erősíti meg a szívet és az észet. Ez segíti az embert abban a céljában, hogy életét szebbé, nemesebbé tegye.<sup>63</sup>

Konstantin az értelem, az ész és a szív, az érzelem fontosságának hangsúlyozásával az ember legértékesebb tulajdonságait emeli ki. Ebből a szempontból nem érdektelen az sem, hogy mit tanított az emberről, milyen volt antropológiája.

Konstantin számára a létező három kategóriából állott: angyalokból (azaz testetlen lényekből), állatokból s közöttük mint harmadik létező foglalt helyet az Ember, akit az Isten földből és lélekből teremtett.<sup>64</sup> Az Ember, aki a látható teremtmények közül a legmagasabb rendű, sajátosan különbözik a többi teremtménytől. Az állatoktól a szó, a beszéd és az értelem különbözteti meg az embert: az angyaloktól pedig az indulat és a testiség. Grégoriosz Nazianzénoszhoz hasonlóan elfogadta az Ember szabad akaratáról szóló tanítást.<sup>65</sup> Egy Konstantin, vagy Metód által írt teológiai értekezés, amely belekerült a Metód-legendába, hangsúlyozza, hogy az embernek két tulajdonsága a bűnbeesés után is megmaradt. Az Embernek módja van választani aközött, hogy a magassághoz közeledjék, vagy a mélységhez. Az Ember része a választás lehetősége: választhat abban, hogy mire törekedjék. Attól függően, hogy mihez közeledik, az alantashoz, vagy a magasztoshoz, úgy lesz része a magasabb rendűekben, vagy az alacsonyabb rendűekben.<sup>66</sup> Rendkívül érdekes ebben a megállapításban a „közeledik” ige használata, ami akaratlanul is a már sokszor idézett filozófiadefiníciót idézi fel, ahol szintén közeledésről van szó. Konstantin számára az Ember szabad akarata elsősorban erkölcsi jellegű: a jobb, a nemesebb, a magasabb felé való törekvés forrása. Két lehetősége van az Embernek: a jóhoz közeledve magasabb rendű értékekben részesülni, vagy a rosszhoz húzva lealacsonyodni. Ez a kettős lehetőség bizonyos neoplatonista, Plotinoszra visszamenő reminiscenciákat idéz fel.<sup>67</sup> Plotinosz szerint kétféle élet lehetséges a földön: a bölcsé, aki a legmagasabbra tör és a

<sup>60</sup> LEWES GY.: *A philosophia története*. Fordította Bánóczy József. II. k. Bp., 1877. 209–220. SÁNDOR P.: *A filozófia története*. I. k. Bp., 1965. 216–217.

<sup>61</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. m.*, 45.

<sup>62</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. m.*, 66.

<sup>63</sup> П. ДИНЕКОВ, К. КУЕВ, Д. ПЕТКАНОВА, *I. m.*, 52.

<sup>64</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. m.*, 38.

<sup>65</sup> VANYÓ L.: *Az ókeresztény egyház* . . . I. 609.

<sup>66</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН: *I. m.*, 36–37.

<sup>67</sup> *Egyetemes filozófiatörténet*. Bp., 1963. 72.

többi emberé, akit a földi élet magához húz.<sup>68</sup> A két gondolatrendszer közötti különbség abban jut kifejezésre, hogy a jobb választása Plotinosz szerint csak a bölcsnek adatik meg, míg Konstantin felfogásában az ember szabad akaratából következik, hogy mindenki számára lehetőség nyílik a jobb választására.

A keresztény-neoplatonista hagyomány egy másik megnyilvánulásának is tanúi lehetünk Konstantin életében és módszeres filozófiai gondolkodásában. Amikor a kazár misszióban a képtiszteletet védelmezi, Konstantin a következőket mondja: „Legelőször is tanuljátok meg megkülönböztetni, felosztani a szavakat: mi a kép és mi a bálvány.”<sup>69</sup> Az első pillanatra jelentéktelennek tűnő felszólítás alapja Platónnak egy Dávid Anaht által összefoglalt követelménye: pontosan meg kell határozni minden vizsgálódás tárgyát. Mielőtt bármiről beszélhénk, gondolkoznánk, vitatkoznánk, meg kell határozni a vita tárgyát képező dolgot.<sup>70</sup> Meghatározás, definíció nélkül nem alkotunk pontos véleményt a tárgyakról. Platón Phaidonjának ezt az elvét érvényesítette Konstantin, amikor a képtisztelet védelmében arra törekedett, hogy definiálja a kép és bálvány fogalmát. Dávid Anaht — Platón nyomán — a pontos definíció után lényegesnek tartja a már meghatározott dolog felosztását is. A felosztás is a filozófia alapvető módszere, amely nélkül nem keletkezhet helyes ismeret. Konstantin ennek a követelménynek is eleget tett: mégpedig nemcsak elméletben, hanem a gyakorlatban is. Amidőn kazár missziója során egy számára addig ismeretlen nyelven írt evangéliumot és zsolnárt és ezen az ismeretlen nyelven beszélő embert talált, éppen a Dávid Anaht által ajánlott disztributív módon igyekezett megérteni ezt a nyelvet. A legenda-író szerint a következőképpen járt el: „beszélve vele, miután elfogta szavai erejét (jelentését), saját beszédéhez hasonlítva, megkülönböztette a betűket; a magánhangzókat és mássalhangzókat”.<sup>71</sup> A helyes ismeretszerzés útja ebben az értelemben is a megkülönböztetés, a felosztás elvének alkalmazása volt.

Konstantin gyakorlati tevékenységének elemzése azt mutatja, hogy nemcsak kítűnő elméleti ember volt, hanem a gyakorlatban jól alkalmazta azokat a magas színvonalon álló ismereteket is, amelyeket filozófiai tanulmányai során ismert meg. Ez jól megnyilvánul a Szlávok Apostolának különféle alkalmakkor folytatott vitáiban is.

A források gondos tanulmányozása meggyőző arról, hogy Konstantin jó szónok és jó vitatkozó volt. Disputációja során az antik és hellenisztikus filozófusoktól, rhétoroktól tanult szabályok vezették. Vitái során követett eljárását legjobban a trónjáról letett Ióannész patriárkával folytatott disputációjával illusztrálhatjuk. Az expatriárka, aki a képtisztelet ellensége volt, nem akart az ifjúval vitatkozni. Elutasítása okául öregkorát hozta fel. Ekkor Konstantin így fordult a vonakodó expatriárkához: „Mondd meg, melyik korban erősebb a lélek a testnél. Ő pedig azt mondta: öreg korban. Erre a Filozófus így szólt: Milyen harcba kényszerítünk Téged, testibe, vagy szellemibe? Ő pedig azt mondta: szellemibe. A Filozófus erre azt válaszolta: Akkor most

<sup>68</sup> PLOTINOSZ: *Istenről és a Hozzá vezető utakról*. Fordította M. Techert M. Вр., 1944. 98. PLOTINOS: *Enneades* II. 9, 9. *Enneades* II. Texte établi et traduit par Emile Bréhier. Paris, 1924. 122.

<sup>69</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. m.*, 51.

<sup>70</sup> ДАБИД АНАХТ, *I. m.*, 23.

<sup>71</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. m.*, 42.

Te fogsz az erősebb lenni.”<sup>72</sup> Az antik vitatkozás szabályai szerint folyik a párbeszéd. Ennek az eljárásnak a lényegét az arisztotelészi logikát jól ismerő Boéthius úgy foglalta össze, hogy, amikor egy vitázó a vita során elfogadja az előzményeket, akkor el kell fogadni a levezetés helyességét és az ebből következő zárótételt is.<sup>73</sup> Konstantin elérte, hogy vitapartnere elfogadjon egy helyesnek tartott előzményt, amelyből a patriárka magatartásának helyességét kétségbevonó zárótétel következik. Ezt a valójában még Szókratészre visszamenő szabályt használva Konstantin bebizonyíthatta ellenfele álláspontjának helytelenségét.<sup>74</sup> Valószínű, hogy különféle missziós útjain folytatott disputációk során is ezt az eljárást alkalmazva védte meg álláspontját. Konstantinnak ez a vitája is mutatja, hogy milyen erősen és következetesen ragaszkodott az antik hagyományhoz. De van még Konstantin vitáinak két olyan sajátos mozzanata is, amely figyelmet érdemel.

Konstantin egyik legfontosabb disputája Velencében zajlott le, ahol a triglosszia elvét követő latin papság képviselőivel vitatkozva ragyogóan bizonyítja be a szláv nyelvű liturgia létjogosultságát. A triglosszia híveinek arra az ellenvetésére, hogy nincs létjogosultsága a népnyelvi liturgiának, azzal érvel, hogy több olyan népet ismer, amelynek saját nyelven írt liturgikus könyvei vannak. Ezt követően felsorolja azokat a népeket, amelyek különböző időben írásbeliséget alkottak és saját nyelvüket használják a szertartásokban. Konstantin eljárását tapasztalati-történelmi érvelésnek nevezhetjük. Hasonlóképpen jár el kazár missziója során is, amikor a Római Birodalom eltűnésével, egy történelmi ténnyel, magyarázza a kereszténység létjogosultságát. Ezekben az esetekben Konstantin azt a Photiosz által felállított tételt követi, amely kimondja, hogy a problémák helyes megoldásának egyik előfeltétele a *módszeres tapasztalás*, azaz a meglévő valóság.

A források tanulmányozása úgy állítja eléink Konstantint, mint a Grégoriosz Nazianzénosz által képviselt filozófiai irányzat képviselőjét, akinek gondolkodását a platonizmus és neoplatonizmus is módosította. Ez azonban nem vezette őt a túlhajtott miszticizmus útjára, mert mindvégig megőrizte a tapasztalat útján szerzett realitások iránti helyes érzékét.

### III.

Az antik hagyományokon alapuló bizánci grammatikai tudomány biztosította, hogy Konstantin valóban kora legjelentősebb nyelvésze legyen.

Konstantin nyelvészeti tevékenységének két figyelemreméltó aspektusa van: 1. a szláv írásbeliség megteremtése, 2. a liturgikus könyvek fordítása. A továbbiakban a két tevékenységet vizsgáljuk.

A Konstantin által létrehozott ún. glagolita ábécé forrásairól napjainkig nem szüntek meg a viták. Azonban abban minden kutató egyetért, hogy a Konstantin által megalkotott írásrendszer jól visszaadta az általa beszélt

<sup>72</sup> A. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. m.*, 35.

<sup>73</sup> BOETHIUS: *A filozófia vizsgálása*. Fordította Hegyi György. Bp., 1970. 106. A. M. S. Boethius, *Consolatio Philosophiae* IV 4, 35. Boethius, *The Theological Tractates*. With English Translation by H. F. Stewart and E. K. Rand. London, 1962. 324.

<sup>74</sup> ARISTOTELES: *Organon*. Fordította Rónafalvi Ödön és Szabó Miklós. Bp., 1970. XIII.

szláv nyelv fonológiai rendszerét.<sup>75</sup> Csupán két olyan eljárás található benne, amely nem egyértelmű az ún. sonans likvidák [r, l] és a [j] jelölése. Konstantin fonologikus ábécéjét úgy tekinthetjük, mint egy szándékos reakciót arra bonyolult viszonyra, amely az antik görög szövegek olvasása, leírása, kiejtése és a IX. századi görög nyelv között fennállt. Írásrendszerével ezt a nehézséget és bonyolultságot igyekezett kiküszöbölni. Erre pedig kitűnő fonetikai ismeretei adnak lehetőséget neki.

Konstantin ilyen jellegű munkamódszeréről a Legendája VIII. fejezete tanúskodik, amely így hangzik. „Itt pedig egy evangéliumot és zsoltárkönyvet talált, amelyeket orosz betűkkel írtak és talált egy embert is, aki beszélt ezen a nyelven: és beszélgetve velem, beszédének erejét véve, saját beszédéhez illesztve megkülönböztette a magánhangzós és mássalhangzós betűket és hamarosan olvasni és beszélni kezdett.”<sup>76</sup>

Konstantin eljárásában két mozzanatot különböztethetünk meg: az idegen nyelv hangállományának saját nyelvével való egybevetését, majd az idegen nyelv hangjainak tudatos felosztását. Hangsúlyozni kívánjuk itt Konstantin eljárásának tudatosságát. Ez a tudatosság biztosította azt, hogy a görög nyelv fonémaállományával az általa beszélt szláv nyelvjárás fonémáit összevetve a magánhangzó és mássalhangzó fonémák között két nagy csoportot különíthetett el: 1. olyan fonémákat, amelyek mindkét nyelvi rendszerben megvannak, 2. olyan fonémákat, amelyek csak a szlávra jellemzők. Kiindulópontul a magánhangzók vizsgálata szolgált. Csak ezek elkülönítése és elemzése után fogott hozzá a mássalhangzók felosztásához. Ezt az eljárást — mint alább látni fogjuk — megerősíti és alátámasztja a glagolita írás betűinek elemzése.

A glagolica elemzésekor nem az a célunk, hogy annak eredetét meghatározzuk, ill. az ezzel kapcsolatos elméletek valamelyikéhez csatlakozzunk. Célunk az, hogy bemutassuk az írás fonológiai megalapozottságát.

Az utóbbi időben a glagolica tanulmányozásában egyre nagyobb szerepet kap a strukturális szempont. A glagolita betűk is strukturának tekinthetők, amelyek olyan kisebb elemekből állnak, amelyek sajátos módon kapcsolódnak egymáshoz és amelyek más betű alkotórészeként is szerepelhetnek.<sup>77</sup> Különösen feltűnő ez a jelenség a magánhangzók jelölésében. A Konstantin által ismert szláv nyelvjárás jellegzetes formái voltak az ún. nazóralis magánhangzók, amelyeknek képzésekor az orrüreg sajátos rezonátorként szerepel. E nazális képzési elem szimbólumát jól tükrözik a glagolica nazálisokat jelölő betűi, amelyeknek második eleme utal a már említett artikulációs mozzanatra. Ez Konstantin finom megfigyelőkészségéről tanúskodik: észrevette a fonémák közös megkülönböztető jegyét (a nazalitást) és ezt a megfelelő betűkön fel is tüntette. Hasonlóképpen észrevette a mély hangrendű magánhangzók közös vonását; a labiális artikuláció (erősebb, vagy kevésbé erős) meglétét; ezért az e hangokat jelölő betűk megalkotásában a labiális elemre mutató elem mindennütt fellelhető. A magas hangrendű magánhangzókat jelölő betűknek közös vonása utal az artikuláció sajátosságaira. Megfigyelte a magánhangzók kvantitásbeli különbségét is, ami különösen jól látható az ún. „redukált

<sup>75</sup> A. G. LUNT: *Old Church Slavonic Grammar*. 7. kiadás. The Hague-Paris, 1974. 15.

<sup>76</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. т.*, 42.

<sup>77</sup> П. ИЛЬЧЕВ: *Аспекти в изучаването на глаголицата*. Славистични изследвания. II. София, 1973. 58.

hangokat" jelölő grafémák megformálásában: a két graféma felépítése azonos, hiszen időtartalmuk is azonos; azonban sajátos hurok különbözteti a mély hangrendű magánhangzót eltérően a magas hangrendűtől. E megkülönböztetés a két redukált hang fonológiai funkcióján alapul.

A magánhangzórendszer sajátosan szláv fonémáinak jelölése Konstantin jó megfigyelő és osztályozóképeségéről tanúskodik. Ezért a magánhangzókat jelölő grafémák különösen alkalmasak Konstantin nyelvészeti felkészültségének illusztrálására.<sup>78</sup> Hasonló megfigyeléseket tehetünk a mássalhangzókat jelölő grafémák vizsgálata során, ha a [št], ill. [žd] és [ž] fonémákat jelölő grafémák felépítését vizsgáljuk.<sup>79</sup>

Konstantin a szláv ábécé megalkotásánál rendkívül tudatosan járt el; elkülönítve azokat a fonémákat, amelyek képzése és funkciója azonos volt a görögben és az általa beszélt bolgár-szláv nyelvjárásban, különös figyelemmel alkotta meg a sajátosan szláv fonémák jelölésére szolgáló grafémákat.<sup>80</sup>

Az ábécé ilyen megalkotására Konstantint nemcsak jó megfigyelő és elemzőkészsége tette alkalmassá, hanem azok az alapos grammatikai ismeretek is, amelyekre a görög nyelvtanítók tanulmányozása során tett szert. Azonban szeretnénk még ezzel kapcsolatban a fonológiai ábécé megalkotásának bizonyos filozófiai vetületére is rámutatni, ha csak jelzésszerűen is. Dávid Anaht *A filozófia meghatározásáról* szóló művében részletesen foglalkozik a hasonlóságok fajainak elemzésével.<sup>81</sup> A hasonlóságok négy esetének felvázolása lehetőséget adott Konstantinnak arra, hogy elkülönítse a bolgár-szláv hangrendszer fonémáit egymástól és helyesen vegye észre a közöttük levő képzésbeli és funkcionális különbséget.

Konstantin nyelvészeti tevékenységének másik megnyilvánulási területe a fordítás volt. A kereszténység gyakorlásához legszükségesebb liturgikus könyvek lefordítását vállalta magára. Legendája elmondja, hogy amikor elkezdte fordítói tevékenységét, egy ún. aprakosz-evangéliumot fordított elsőnek.<sup>82</sup> Igaz, ez a fordítás eredetiben nem maradt fenn, de a legrégebb óbolgár glagolitával írott aprakosz-evangélium, az ún. Codex Assemanianus alapján képet kaphatunk Konstantin fordítói tevékenységéről.

Ioan Ekzarch, a legnagyobb óbolgár írók egyike, aki a már elhunyt Konstantin tanítványaitól értesült a szláv írásbeliség és az első fordítások létrejöttének körülményeiről, Ióannész Damaszkénosz alapvető teológiai művének fordításához írt előszavában a következőket írja: „Bizony, Isten szent embere, a Filozófusnak nevezett Konstantin sok-sok munkát vállalt magára, amikor a szláv könyvek számára betűket alkotott és az evangéliumból és apostolokönyvből egy válogatást lefordított.”<sup>83</sup>

Az elmondottakból kiderül, hogy Konstantinnak komoly munkát jelentett mind az ábécé megalkotása, mind a liturgikus szövegek lefordítása. Az

<sup>78</sup> И. ГЪЛЪБОВ: *Старобългарски език с увод в славянското езикознание*. София, 1980. 47.

<sup>79</sup> И. ГЪЛЪБОВ, *I. m.*, 49., П. ИЛЧЕВ: *Знакова мотивираност в глаголицата*. Език и Литуратура. 1. кӧnyв 1972, 20. В. VELČEVA: *Eine Besonderheit der Glagolice*. Zeitschrift für Slavistik. 1969., 4. füzet. 501.

<sup>80</sup> И. ГЪЛЪБОВ, *I. m.*, 47.

<sup>81</sup> ДАВИД АНАХТ, *I. m.*, 81—82.

<sup>82</sup> А. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. m.*, 38.

<sup>83</sup> DES HL. JOHANNES VON DAMASKUS. *Ἐκθεσις ἀκριβῆς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως*. Herausgaben von L. Sadnik. Wiesbaden, 1967. 2.

aprakosz-evangélium fordítási gondjairól olvashatunk egy sajátos helyesírású XI. századi nyelvemlék-töredékben az ún. Makedón cirillica-lapon. A kutatók hosszú ideig Ioan Elkzarchnak a fordításaihoz készített előszavának tekintették ezt a szöveget, mert sokban emlékeztet a már említett Ióannész Damaszkénosz fordítás előszavára. A Vaillant azonban meggyőzően bizonyította, hogy ez a nyelvemlék Konstantinnak az aprakosz-evangélium fordításához készített előszavának a töredéke. Vaillant megállapításait ma a kutatók jelentős része elfogadja.<sup>84</sup> Bár a szöveg igen rossz állapotban maradt reánk, mégis lehetséges a tartalom rekonstrukciója.

E szöveg elemzése meggyőz arról, hogy Konstantin jól ismerte az evangéliumok különböző nyelvekre való fordításának történetét, ami teljesen egybevág életrajza velencei vitát tartalmazó adatával: ott ugyanis felsorolja az általa ismert fordításokat is. Ez érthető, hiszen a pátriárka könyvtárosaként maga is láthatta a fordításokat. A szöveg tanúsága szerint Konstantin tudatos fordító volt, aki meghatározott módszert alakított ki munkája során. Alapvető kérdés számára az egyes görög szavak szláv megfelelőinek pontos visszaadása és a görög és szláv szavak grammatikai kategóriái (pl. nem, szám) közötti különbségek áthidalása. Érdeemes felidézni Konstantin néhány gondolatát. „Kérem, hogy ne rójátok fel nekem tudatlannak és durvának, ha nem a pontos szó fordul elő. Amennyire tudtuk a megfelelő szót akartuk használni és féltünk attól, hogy valamit hozzáteszünk az Evangéliumhoz, és ha mégis valami hozzá volna téve, az, aki olvassa, megérti, hogy szükségből és nem vakmerőségből, vagy arcátlanságból lett így . . . Mert semmire sem valók nekünk a szavak, hanem az (Evangélium) értelme. Ezért ott, ahol a görög és szláv teljesen megegyezik, a szót ugyanazzal a kifejezéssel adtuk vissza, de ott, ahol a szó hosszabb volt, vagy elvesztette az értelmét, megtartottuk az értelmét, és más kifejezéssel helyettesítettük . . . Ilyen szó kevés akad, de van. Ezért néha-néha elhagytuk a pontos szót és ott a pontos értelmet adtuk meg, amelynek ugyanaz az értéke. Mert az evangéliumi tan érthetőségéért fordítunk és nem a kifejezés pontosságáért.”<sup>85</sup> Eljárását Pál Apostolra és Dionüsziosz Areopagitára való hivatkozással indokolja Konstantin. A nagy keresztény platonistára való hivatkozás során idézi Dionüsziosznak azt a javaslatát, hogy a fordítás során nem a szavakra, hanem az értelemre kell figyelni.<sup>86</sup>

Konstantin fordítói gyakorlatában a görög szövegből indult ki, mint ezt az ábécé megalkotásánál láttuk. A görög eredetit vetette egybe a lehetséges szláv megfeleléssel. Ennek során a nyelvi anyagot kétféleképpen csoportosította: *a*) a görög pontos megfelelései, amelyek visszaadása nem okoz problémát, *b*) a görögtől való eltérés esetei, amikor különféle okok miatt a görög szó pontos megfelelése nem használható, hanem más szóval, ill. néha több szóval kell lefordítani. A nyelvi anyag ilyen dichotomikus felosztása teljesen megfelel a hangtani jelenségek elemzésekor követett eljárásnak.

Elmondhatjuk tehát, hogy Konstantin ugyanazon elvet követte a fonematikus ábécé megalkotásánál, mint az Evangélium szlávra fordításánál.

<sup>84</sup> J. VAŠICA, *I. m.*, 25–27., 101–102.

<sup>85</sup> J. VAŠICA, *I. m.*, 101–102.

<sup>86</sup> DIONÜSZIOSZ AREOPAGITA, *Az Isten neveiről* c. műve megfelelő sorait idézi V. JAGIĆ: *Рассуждение старины о церковнославянском языке*. СПб., 1895. 34–35. (a lap alján).

A fordítás célja nem a szolgálai hűség, hanem az értelem megőrzése: ezért jól fordított, érthető szöveget akart hívei kezébe adni. E törekvések láttán lehetetlen nem gondolni arra a „racionalizmusra”, amely Konstantint filozófiai tekintetben is jellemzi.

A Konstantinnak tulajdonított evangélium-fordítások kutatói fordításait elemezve arra a megállapításra jutnak, hogy nem pusztán a fordítói technika, hanem egy sajátos fordítói művészet megnyilvánulásaival van dolgunk.<sup>87</sup> J. M. Verещagin megállapítja, hogy Konstantin a tartalmi pontosság mellett, vagy inkább megőrzése céljából sajátos lexikai variánsokat alkot. Hat ilyen technikai eljárást különíthetünk el, amelyeket „személyes elemeknek” nevez. Ezek a „személyes elemek” alkotják Konstantin fordítói művészetének lényegét.<sup>88</sup>

Konstantin fordítói eljárásának elemzése során a már említett Előszó értelmezését egy olyan filozófiai vonatkozással szeretnénk kiegészíteni, amely eddig elkerülte a kutatók figyelmét.

Anastasius Bibliothecarius 875-ben Kopasz Károlyhoz írt leveléből tudjuk, hogy Konstantin egyik kedves szerzője Dionüsziosz Areopagita volt, akinek műveit gyakran idézte. F. Grivec megemlíti, hogy Konstantin teológiai nézeteiben — az igaz hitről szóló mű kivételével — Dionüsziosz Areopagita gondolatainak semmi nyoma nincs, amit azzal magyaráz, hogy a szlávok apostola csak élete végén, Rómában ismerkedett meg a nagy keresztény platonista műveivel.<sup>89</sup> F. Grivec nézetét jelentősen módosíthatjuk adataink birtokában. Megállapíthatjuk, hogy Konstantin már az evangélium-fordítás idején, tehát jóval Rómába való jövetele előtt ismerte a Dionüsziosz Areopagitának tulajdonított írásokat; többek között az Isten neveiről szólót, amelyre előszavában is utal. Azonban az Areopagita nézeteiből csak azokat vette át, amelyek racionális gondolkodásmódjával és ebből fakadó gyakorlati tevékenységével összhangban voltak. Az Areopagita miszticizmusa egészében véve hatástalan maradt Konstantinra.

#### IV.

Konstantinról, a tudósról beszélve külön elemezhetjük filozófiai nézeteit — már amennyire azok megismerhetők — és külön nyelvészeti tevékenységét. Elemzésünknek lesz azonban egy hiányossága. Az, hogy vizsgálódásaink során mintegy kettészakítottuk személyiségét: filozófusra és nyelvészre. Valójában a filozófus és a nyelvész Konstantin egy és ugyanaz a személyiség, akit világszemléletében, gondolkodásmódjában, elméleti és gyakorlati tevékenységében ugyanazok az értelmi, érzelmi indítékek mozgattak.

Ezért kíséreljük meg a továbbiakban annak felvázolását, hogy milyen érintkezési pontok voltak Konstantin elméleti, filozófiai megállapításai és nyelvészeti tevékenysége között. Annál is inkább jogosnak tekinthető ez az eljárásunk, mert a szakirodalomban — amennyire ez számunkra ismert — ezzel a kérdéssel még nem foglalkoztak kellőképpen.

<sup>87</sup> E. M. ВЕРЕЩАГИН: *Из истории возникновения первого литературного языка славян*. Москва, 1972. 173.

<sup>88</sup> E. M. ВЕРЕЩАГИН, *I. m.*, 173.

<sup>89</sup> F. GRIVEC — F. TOMŠIĆ, *I. m.*, 52.

Konstantin, aki forrásaink szerint „nagy volt a külső filozófiában, de még nagyobb a belsőben”, teológusként két területen fejtett ki jelentős munkásságot.

Példaképéhez, Grégoriosz Nazianzénoszhoz hasonlóan elsősorban a Szentháromság-tan apológiájával foglalkozott. A neves egyházatyja egy élete vége felé készített sírfeliratában magát a Szentlélek szolgálójának (*θεράπων*, famulus) nevezi.<sup>90</sup> Mintaképét követve foglalkozott Konstantin is e dogma magyarázatával, védelmével, népszerűsítésével. Ilyen irányú tevékenysége a császári udvarban is ismertté tette az ifjú filozófia-professzort. Ezért is nevezi őt a császár a Szentháromság-tan szolgálójának<sup>91</sup> (sluga), ami a görög *θεράπων* pontos megfelelője.

Konstantin másik jelentős tevékenysége a Bizáncban 843-ban visszaállított képtisztelet filozófiai igazolása, népszerűsítése volt, amint arra a Ióánnész Grammatikosz expatriárkával folytatott disputációjából és a kazár misszió során lezajlott vitáiból következtethetünk. Ez az a pont, ahol kapcsolatot sejtünk Konstantin elméleti és gyakorlati tevékenysége között.

Az „ikonok filozófiájára” itt nem térünk ki részletesen. Megelégszünk azzal, hogy a képtisztelet néhány főbb megállapításával megismerkedjünk. Itt csak két nagy kérdéskörét vázoljuk fel.

1. A képtisztelet központi problémája egy Platónra visszamenő kérdés, amely arra vonatkozik, hogy milyen viszony van az idea, archetípus és a kép, az eikón között.<sup>92</sup> Azonos-e a kép az archetípussal, vagy nem? A platóni ideatan és az orthodox krisztológia szintézise alapján idővel kialakult az az álláspont, amely szerint a kép, az eikón az archetípus hasonmása.<sup>93</sup> Nem azonos az archetípussal, különbözik tőle. Van azonban közöttük egy összekötő mozzanat: a részesedés, amit a hasonlóság tesz lehetővé. A kép részesedik az archetípusnak a tiszteletében. Ha valaki a képet meggyalázza — tanítja Ióánnész Damaszkénosz — meggyalázza azt is, akit a kép ábrázol.<sup>94</sup> Ezért a kép és eredetije, az eikón és archetípus közötti viszony a hasonlóság által létrehozott részesedés fogalmával fejezhető ki.<sup>95</sup> Éppen ezért rendkívül fontos az, hogy a kép világosan és egyértelműen utaljon az archetípusra, arra akit, ill. amit ábrázol. Az ábrázolásban nem lehet félreértés. Erről olvashatunk Konstantinnak az expatriárkával való vitájában is. Ióánnész Grammatikosz a képtisztelet ellentmondásait feltárva utal arra, hogy a képtisztelet nem tisztelik azt az eikónt, amelyen nincs feltüntetve az ábrázolt személy neve: csak azokat a képeket tisztelik, amelyeken az ábrázolt neve olvasható. Konstantin az ikontisztelet védelmében helyesli az expatriárka által bírált eljárást, sőt tovább is megy. Kifejti, hogy a kereszt is megszűnik a tisztelet tárgya lenni, ha csonka, ha hiányoznak a részei.<sup>96</sup> Ennek az az oka, hogy a hiányzó rész miatt megszűnik az ábrázolt és ábrázoló közötti hasonlósági viszony, ami a részesedés megszűnését is magával vonja. A hiányos kereszt, a felirat nélküli

<sup>90</sup> MIGNE: *Patrologia Graeca*. XXXVII. 1450.

<sup>91</sup> A. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. m.*, 36.

<sup>92</sup> *The Philosophy of Icons*. The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy. Edited by A. A. Armstrong. Cambridge, 1970. 506.

<sup>93</sup> H. G. BECK, *I. m.*, 298.

<sup>94</sup> DAMASZKUSZI SZT. JÁNOS. *Védőbeszéd a képek tisztelete érdekében az összes keresztényekhez*. Az egyházatyák rendbeszedeiből. Fordította Nádasy Alfonz. Bp., 1944. 51.

<sup>95</sup> *The Philosophy of Icons*, 509.

<sup>96</sup> A. ТЕОДОРОВ-БАЛАН, *I. m.*, 35–36.



eikón nem lehet a tisztelet tárgya, mert nem egyértelmű, hiányzik belőlük az eredetihez való hasonlóság. A *hasonlóság* az ikontisztelet alapvető követelménye — fejt ki Konstantin, mert aki a képre tekint nem az archetípust szemléli, hanem csak annak hasonmását.<sup>97</sup>

Mindebből következik, hogy az eikónnak félreérthetetlennek kell lennie ahhoz, hogy a részesedés révén tiszteletben részesüljön.

2. A képtisztelet filozófiájának másik központi kérdése a kép, eikón funkciójával kapcsolatos. Az aggályoskodó orthodox teológusok több elképzelést fejtettek ki erre vonatkozólag. Azonban egyre népszerűbb lett az az álláspont, amely Dionüsziosz Areopagita nevéhez fűződik. Szerinte a kép funkciója az, hogy szimbolizálja az archetípust. Az eikón olyan szimbólum,<sup>98</sup> amelynek szemlélésekor a hívó az elmélkedés révén a legmagasabb misztériumokhoz emelkedhet fel. Az eikón ilyen felfogását tette magáévá az orthodox egyház legnagyobb teológusa Ióannész Damaszkénosz is, aki a képet betű nélküli könyvnek nevezi.<sup>99</sup>

Az elmondottakból kiderül, hogy az eikón, a kép szimbólum, és, hogy funkcióját betölthesse, egyértelműnek, félreérthetetlennek kell lennie.

A szimbólum fogalma nem volt idegen a középkori ember számára, akinek a gondolkodásmódja is jellegzetesen szimbolikus volt. Konstantin az őt körülvevő valós világ nem egy jelenségének szimbolikus értelmezésével találkozott. Szimbólumnak tekintették — Arisztotelész nyomán — a betűt is. A Stagiritá szerint a betűk a szavak szimbólumai.<sup>100</sup> Ha az eikón szimbólum, amelynek félreérthetetlennek, egyértelműnek kell lennie funkciója betöltéséhez, a másik szimbólumnak a betűnek is, ugyanolyan tulajdonsággal kell rendelkeznie: azaz egyértelműnek, félreérthetetlennek, kell lennie olyannak, amely pontosan utal az általa jelölt archetípusra.

A szláv írásbeliség megalkotásakor Konstantin az eikón és az archetípus viszonyából kiindulva az eikónnal kapcsolatos elvárásokat valósította meg. A betűknek, amelyek magánhangzókat, mássalhangzókat jelentenek, egyértelműeknek kell lenniük ahhoz, hogy jól szimbolizálják az általuk jelölt valóságot, archetípust: a fonémát. Konstantint a korabeli görög kiejtés és az ógörögtől örökölt írásrendszer közötti bonyolult különbségek elriasztották attól, hogy egy ilyen jellegű írásrendszert alkosson. A szimbólumként felfogott betűk gondolata vezette arra, hogy az általa teremtett írásrendszerben — az eikón és archetípus viszonyából kiindulva — a betű egyértelműen utal az általa jelzett valóságra, a fonémára.

A képtisztelet filozófiai háttere volt az a kiindulópont, amelyik a grammatikai hagyomány ismeretével párosulva biztosította Konstantin számára a fonologikus ábécé megteremtésének lehetőségét.

Úgy gondoljuk a fent vázolt megközelítési mód lehetőséget ad arra, hogy Konstantin korának azt a kiváló tudósát lássuk, akinek nyelvészeti,

<sup>97</sup> Lehetetlen nem gondolni itt arra, hogy már Plátón is hangsúlyozta azt, hogy egy ábrázolás megítélésének az az első feltétele, hogy tudjuk, kit ábrázol a kép. Csak azután tehetünk észrevételeket az ábrázolás helyességére és a kidolgozás módjára. PLATÓN: *Törvények*. Fordította Kövendi Dénes. Összes művei II. k. Bp., 1943. 695. PLATÓN: *Leges*, 669 bc. Platoni opera. Recognovit . . . Ioannes Burnet, V/1. Oxonii, 1906.

<sup>98</sup> DARKÓ J.: *A császárimádó Róma — képromboló Bizánc*. Bp., 1977. 83.

<sup>99</sup> *The Philosophy of Icons*, 514.

<sup>100</sup> Idézi V. A. OLCHOVNIKOV. Т. А. МИРОВА, Б. А. ОЛЬХОВНИКОВ, Ю. В. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, *I. m.*, 92.

filozófiai felkészültsége olyan szerves egésznek alkotott, amelynek elemei egymással szorosan kapcsolódtak és hatásosabban nyilvánultak meg e kiváló tudós elméleti és gyakorlati tevékenysége során.

Konstantinra vonatkozó forrásainkat áttekintve, elemezve és a IX. századi bizánci művelődésről szóló adatokkal konfrontálva nem tudjuk osztani a kiváló bizantinológusnak P. Lemerle-nek<sup>101</sup> a Cirill—Metód—legendák forrásértékéről alkotott meglehetősen szkeptikus álláspontját. Adataink felhasználása során egy olyan kép bontakozott ki előttünk a szláv írásbeliség megteremtőjéről, amely közelebb áll a F. Grivec, a F. Dvorník, E. Georgiev V. Velčev által felvázolthoz, mintsem a P. Lemerle által képviselt irányzathoz.

<sup>101</sup> P. LEMERLE: *Le premier humanisme byzantine*. Paris, 1971. 160—165., 182. 184., 242—243.

## Az elbeszélő és az olvasó funkciója az önvallomásban (Rousseau: Vallomások)

PÉCSI KATALIN

A *Vallomások*: regény. Így legfőbb alkotóelemei az „én”, aki beszél, vagyis az elbeszélő; a „te”, akihez szól, vagyis az olvasó; valamint az „ő”, akiről a történet szól, vagyis a regényhős. Az elbeszélő viszonya a hőshöz, azaz hajdani önmagához: az önéletrajzi regény egyik alappillére. A másik: az elbeszélő és az olvasó viszonya. A hőst nem nehéz felismernünk. Az „elbeszélő” és az „olvasó” kiléte azonban tisztázásra szorul.

### *Az olvasó*

Rousseau önvallomása, noha az elbeszélőn kívül senki nem juthat közvetlenül szóhoz, párbeszéd az olvasóval. Az apologetikus szándékú konfesszió létét is az olvasónak köszönheti: Rousseau azzal a leplezetlen céllal kezd bele emlékeinek felidézésébe, hogy megcáfolja, megsemmisítse a róla kialakult hamis képet. (Tudjuk, a *Vallomások* létrejöttében nemcsak a kiadó unszólása játszott szerepet, de az a támadás is, amelyet Voltaire intézett Rousseau ellen, egy névtelen, rágalmozó írásában.) Az önfeltáró gesztust a meggyőzés vágya hevíti, az elbeszélő érzelmileg maga mellé akarja állítani olvasóját. Az olvasó eképpen maga is beinvitáltatik a műbe: helyesel vagy ellenvetéseket támaszt, egyszóval: jelenlétével provokálja az elbeszélőt. Ezért mondja Bahtyin, hogy a konfesszió „dialogizált tudattörténet”:<sup>1</sup> a látszólag „egy hangú” monológ magába foglal idegen hangokat is. A XVIII. században annyira divatos énrégény s az álmemoár nem ismeri az elbeszélői dialógust, a narrátor csupán tárgyára figyel. A valódi önéletrajz azonban polemikus, mert mások szavára reflektál, mások felé orientálódik.

Az olvasó jelenléte nemcsak akkor szembetűnő, amikor az elbeszélő ki nem mondott kérdésekre vagy vádakra válaszol. Bárhol ütjük is fel Rousseau könyvét, a szöveg érezteti, hogy élőbeszédet „hallunk”. Az elbeszélőnek meg kell nyernie a „hallgatóság” rokonszenvét, ezért igen fontos, hogy az jól értse a történetet. A beszélgetőtárs jelenlétére figyelmeztet tehát minden fordulat, amely a kommunikációs aktusra vet fényt: a kitérők, az ismétlések, a közbevetések, a költői kérdések, a felkiáltások. A „hallgatónak”-olvasónak szólnak a szentenciák is, melyek élettapasztalatára apellálnak. A hasonlat és az analógia az elbeszélő és a hallgató közös ismeretére utal. A túlbiztosított magyarázatok s aprólékos leírások se másért szükségesek, mint hogy az elbeszélő biztos lehessen benne, megértik, amit mond.

<sup>1</sup> BAKHTINE, MIHAIL: *La poétique de Dostoievski*. Seuil, 1970.

Amikor az olvasó jelenlétét csak a szöveg jelzéseiből lehet kikövetkeztetni, akkor befogadó funkciója minimálisra redukálódik.<sup>2</sup>

Rousseau azonban túl a passzív megértésen, számol az olvasó rokonvagy ellenszenvével is. Mi másért lenne szükség a felidézett élettörténetet kiegészítő sok és alapos kommentárra, ha nem azért, mert nem bízván a történet egyértelmű tanulságában, minden eszközzel le kell küzdenie az olvasó ellenállását? Elvileg ugyan szabadságot ígér („Az ő dolga, hogy összegyűjtse az alapelemeket és meghatározza a belőlük kialakuló tényt: az eredmény az ő műve, és ha téved, a tévedésnek is ő az oka.” [175.]), valójában azonban kontrollálni igyekszik a lehetséges véleményeket, sőt nyomást is gyakorol közönségére. Az elbeszelt történetnek csakis egyetlenegy értelmezését fogadja el jogosnak: a sajátját. És jaj annak, aki más következtetéseket mer leszűrni „... ha valaki... a maga szemével vizsgálja természetemet, jellememet, erkölcsömet, hajlamaimat, szenvedélyeimet, szokásaimat, s ezek után becstelennek tart, az ilyen emberbe belé kell fojtani a szót”. (639.)

Ki ez az olvasó, akinek csak nyomait találjuk a műben, de arcát nem? A valóságos, korabeli olvasóval nem azonos. Ha csupán rá gondolna az elbeszélő, nem bajlódna annyit a kortársak által jól ismert szereplők — Mme d'Épinay vagy a „filozófusok” — aprólékos leírásával. A „szövegbe épített” olvasó reakciói is, mindenképpen mások, mint például a történet végén meg is jelentett kortárs közönségé. De nem azonos velünk, a mindenkori, konkrét olvasókkal sem. A „műbe épített olvasónak” más a narrációs pozíciója. A *Vallomások*at nem képes műalkotásként szemlélni, tekintve, hogy maga is a mű része. Az elbeszélő partnere ő — vele áll egy narrációs szinten, egy fokkal a szereplők fölött — és ha értékelésében képes is szembeszegülni „teremtőjével”, játéktere a szövegben szigorúan korlátozott.

Elbeszélő és olvasó nem lehetnek meg egymás nélkül, de nem azonos a kompetenciájuk. Rousseau elképzelteti, milyen is olvasója. A „műbe épített olvasónak” azonban legfeljebb Rousseau-ról, a hősről lehet képe, az elbeszélőről nem. A *Vallomások* kommunikációs aktusának értékelésére — s így az elbeszélő tevékenységének a megítélésére — csakis a művön kívül álló olvasó képes, privilegizált helyzeténél fogva.

A „műbe épített olvasó” nem jelenik meg alakként a *Vallomások*ban, így tehát nincs személyisége sem. Valamiféle „arcot” mégis hozzáképzeltünk. Ez az „arc” azonban változik a regény folyamán, mégpedig annak megfelelően, hogyan változik az elbeszélő viszonya saját hős-énjével. A könyv első felében elbeszélő és közönsége közel áll egymáshoz. Noha Rousseau intellektuálisan fölényben van (ő ismeri legjobban önmagát), türelmesen kalauzolja olvasóját személyiségének titkai között. („S ha ezt megértette, minden nehézség nélkül megért egyet állítólagos ellentmondásaim közül.” [43.] Morálisan sincs köztük különbség addig, amíg Rousseau képes ironikusan szemlélni önmagát. „Hallgassátok meg e szörnyű tragédiát!” [25.]) — kacsint az elbeszélő hallgatóságára, amint belefog valamelyik ifjúkori ballépésének a históriájába. Elbeszélőt és beszélgetőtársát akár fehér asztal mellé is képzelhetnénk, amint együtt mulatnak Jean-Jacques-on, a botcsinálta muzsikuson, vagy a félszeg szerelmesen.

<sup>2</sup> L. a „narrataire degré zéro”-ról: PRINCE, GÉRARD: *Introduction à l'étude du narrataire*. Poétique, 1973. 14.

A regény első felében az olvasó láthatóan semmi szorongást nem okoz Rousseau-nak, még akkor sem, ha a történet „különössége” miatt az elbeszélő magyarázkodásra kényszerül. Nem kételkedik benne, hogy olvasójában értő partnerre talál. Ezért még azt se bánja ha helyel-közzel az olvasó is ironikusan viszonyul a történethez. („A gúnyolódók ne vessenek ki, ha tetszik!” [201.] „A nők, akik ezt olvassák, ne mosolyogjanak rosszmájúan!” [200.] stb.) Biztos benne ugyanis, hogy elbeszélésével könnyedén legyőzheti maradék fenntartásainkat is.

Amint azonban tompulni kezd az elbeszélő kritikai érzéke önmaga iránt, távolodni kezd olvasójától. Az elbeszélő mindinkább azonosul hős-énjével így nincs többé helye a kritikus ábrázolásnak. A könyv második felében az elbeszélő egyre értetlenebbnek véli olvasóját, s lassanként feladja azt a reményét is, hogy meggyőzhetné igazáról. Az olvasó vádlóvá lép elő: az elbeszélő őt is üldözői táborából valónak tudja. „Olyan vallomás ez is, amelynél eleve bizonyosra veszem az olvasók hitetlenségét, mert mindig csökönnyösen önmaguk után ítélnék meg, holott életem folyamán ezernyi belső rezdülést kellett volna látniok, amely egyáltalán nem hasonlít az övékhez. De még különösebb, hogy miközben nem hiszik el rólam mindazt a jó vagy közömbös érzelmet, ami belőlük hiányzik, arra mindig készek, hogy olyan hitvány érzelmeket tulajdonítsanak nekem, amilyenek emberi szívbe be se hatolhatnak; akkor egyszerűen kijelentik, hogy ellentétben vagyok a természettel, és olyan szörnyeteget csinálnak belőlem, amilyen egyáltalában nincs is. Semmiféle képtelenséget nem tartanak hihetőnek, ha arról van szó, hogy engemet befekéltítsenek, de semmiféle rendkívüliséget nem ismernek el, ami becsületesem való. Hihetőnek vagy mondhatnak azonban, amit akarnak, én csak folytatom hűséges feltárását annak, ami J.-J. Rousseau volt . . . nem magyarázom és nem igazolom érzelmeimnek vagy eszméimnek különösségét, azzal sem törődöm, gondolkodnak-e mások úgy, mint ő.” (627—628.) A párbeszéd megszűnt tehát. Két fantom „ő” mered egymásra: eleven „én” és „te” helyett az eltárgyasított J.-J. Rousseau és az eltárgyasított olvasó.

A „beépített olvasó” belülről határozza meg a mű struktúráját. Mi, a könyv valódi olvasói pedig, lehetséges olvasatainkban továbbépítjük az elbeszélést, melynek a szöveg csak a kereteit biztosítja. A valódi olvasó a műben megjelenítetthez képest előnyösebb helyzetben van: nemcsak a hős történetét követi, de az elbeszélő ténykedését is szemmel tartja. Így értékelésének tárgyává teszi — egyebek közt — az elbeszélő s a „beépített olvasó” viszonyát is. A szöveg jelzései nyomán, de a mű szövegén túllépve, létrejön a regény *expressis verbis* nem fellelhető jelentése: ez — Iser szavával<sup>3</sup> — a regény virtuális dimenziója.

### *Az elbeszélő*

Ki hát a regény elbeszélője, aki magát Rousseau-nak, az európai hírű írónak, s egy európai méretű összeesküvés áldozatának mondja? Azonosíthatjuk-e alakját a művön kívül létező individuummal? És ha nem, szabad-e szerepét pusztán a szöveglétrehozó tevékenységre redukálnunk?

<sup>3</sup> ISER, WOLFGANG: *Der implizite Leser*. Fink, München, 1972. 184—186.

Könnyen belátható, hogy bármennyire hasonlítson is az elbeszélő alakja az íróéhoz, legfeljebb csak az író képmása lehet, hiszen — Roland Barthes szavával élve — csupán „papírlény”. Az elbeszélő maga is az elbeszélő struktúra alkotóeleme, maga is a regény teremtett világába tartozik.<sup>4</sup> A szöveg létrehozójához, azaz a mű valódi alkotójához képest szabadsága korlátozottabb — akárcsak a főhősé s a többi szereplőé. Korlátait nyelvileg is jelzi az elbeszélő én kötöttsége: a francia „je” sohasem függetlenítheti magát az egyes szám első személyű, jelenidejű igétől. Csakis hozzákötötten, legfeljebb az egyes szám első személyű birtokos személyragba bújva vehet részt az elbeszélésben. („Ahogyan így visszatekintek . . .” [24.]; „Közeledem a pillanathoz . . .” [210.]; „. . . életem cselekedeteit a józan ész súlyával mérem le . . .” [188.] stb.)

Az elbeszélő jelenléte tehát pontosan érzékelhető a szövegben, jóllehet alakként sohasem jelenhet meg. Hogyan ismerjük fel, ennek ellenére, „képmása” alapján az írot? Ha perszonalizálni nem is képes, az elbeszélő azért tudatában van testi énjének, képe van önmagáról, és ezt a tudását, természetesen közvetíti is az olvasó felé.

Allport a személyiségről írott könyvében<sup>5</sup> „tudónak” nevezi énünknek azt a részét, amely alakot sosem ölthet, s amelyet oly módon sohasem tapasztalhatunk, mint a „tárgy-ént”, a „propriumot”. „Tárgy-énünknek” tudatában vagyunk, ezzel szemben a „tudó” csupán „ott van”, felfog, de őt magát sohasem fogjuk fel. („Én mint gondolkodó lény, minden lehetséges ítéletemnek abszolút alanya vagyok . . .” — mondja Kant,<sup>6</sup> de „Az én e logikai jelentésén kívül az alanyról önmagában nincs semmiféle tudásunk”.)

A *Vallomások* elbeszélőjét a „tudó énnel” azonosíthatjuk. E megállapításnak ellentmondani látszik az a tény, hogy a regény második felében Rousseau „testileg” is színpadra lép, és figyelmünket a történetről elvonva, az írás körülményeire, jobban mondva az elbeszélő aktuális helyzetére irányítja. Amikor azonban Rousseau jelenlegi körülményeiről tudósít, és a maga írótevékenységéről időben és térben is pontos képet fest, akkor valójában már nem a „tudóval”, hanem a „tárgy-énnel” van dolgunk. „Sürget az idő, nyakamon a kémek . . . kénytelen vagyok sietősen és rosszul végezni a munkát . . .” (319) — szakítja meg Rousseau útbeszámolóját; vagy: „A sötétség műve kezdődik itt. Nyolc esztendeje, hogy beletemetkezve látom magam . . .” (574.) — kezdi a *Tizenkettedik könyvet*. Ezek a jelen idejű igék már a független, s eltárgyasítható ént, a francia „moi”-t jelenítik meg. Ez az „én” éppen úgy az elbeszélő világhoz tartozik, mint az „ő-vé” tárgyiasult „Jean-Jacques”. Az elbeszélő „tudó énjét” ezúttal csak a tudatos szerkesztőtevékenységben fedezhetjük fel: megszakítja az addig időrendben követett történetet, hogy egy pillanatra felvillanthatja a vallomásain dolgozó író képét. Hős-szerepében látjuk persze ekkor is Rousseau-t, de már egy jóval későbbi időpontban. Az elbeszélő néhány pillanat erejéig olyan szerepet oszt rá, ami túl van az életrajzi regény felvállalt időkeretén. (Tudjuk, a *Vallomások* az angliai utazás előtt zárja le Rousseau élettörténetét. A Hetedik könyvben megjelení-

<sup>4</sup> A „teremtő” és a „teremtett” viszonyáról l. (Bakhtine nyomán) TODOROV, TZVETAN: *Le principe dialogique*. Seuil, 1981.

<sup>5</sup> ALLPORT, GORDON: *A személyiség alakulása*. Gondolat, 1980. 144 — 145.

<sup>6</sup> KANT, IMMANUEL: *A tiszta ész kritikája*. Akadémiai, 1981. 581 — 582.

tett író pedig már Angliában tartózkodik, ott írja a *Vallomások* első könyveit.)

Ezt az író képében színre lépő hőst, a megkülönböztetés kedvéért narrátornak nevezhetjük. A narrátornak sajátos pozíciója van. Egyfelől: az elbeszélő narrációs szintje alatt áll, mert maga is az ábrázolás tárgya, másfelől azonban a hős felett áll, mert nem egyszerűen cselekvő figura. Többet tud a hősnél. Látszólag a narrátor beszéli el nekünk Rousseau életének történetét

hiszen „látjuk is”, amint *Vallomásait* írja! — valójában azonban csupán az elbeszélő függvénye. A narrátor meghatározottsága ugyanúgy „látható és hallható, megformált meghatározottság”, mint a hősé — mondhatjuk Bah-tyinnal:<sup>7</sup> „az ember képe, az ember külsővé tett és testet öltött személyisége”.

A Hetedik fejezet alábbi részletében például a narrátor beszél az olvasóhoz, de az elbeszélő is jelen van. „Meggyöngült emlékezetem és agyam ma szinte képtelenné tesz minden munkára, ezzel is csak kényszerűségből és szorongó szívvel foglalkozom . . . Mindent odaadnék, csakhogy az idők éjszakájába temethessem azt, amit el kell mondanom . . . A mennyezetnek, amely alatt ülök, szeme van, s füle a falnak, amely körülvesz; rossz akaratú, éber kémektől és megfigyelőktől övezve, nyugtalanul és szórakozottan vetek papírra néhány félbeszakított szót” (275.) — közli lelkiállapotáról a narrátor. Miután a *Vallomások* írásának körülményeiről az olvasó eképpen fogalmat kaphatott, az elbeszélő visszaveszi a szót, és egyben arra is felhívja az olvasó figyelmét, hogy az időrend az ő tevékenysége folytán borult fel: „Az első rész végén ott szakítottam félbe történetemet, hogy búsan elindultam Párizs felé . . .”. (275.)

Általában csak a történet ideje pontosítható a regényekben, az elbeszélés időpontjáról és időtartamáról nincsen tudomásunk. A *Vallomások* oly módon sejtethet meg valamit a könyv írásának körülményeiről is, hogy az elbeszélő a narrátor jelmezét magára öltve, egy narrációs szinttel „lejjebb esúszik”. „Alakként” a narrátor is a regény ábrázolt figurái közé tartozik.

A narrációs szintek elcsúszása nemcsak akkor megy végbe, amikor az elbeszélő alakot ölt. Az elbeszélői én „tudóra” és „tárgy-énre” szakadásáról árulkodnak Rousseau utólagos lábjegyzetei is. A *Vallomások* Tizenkettedik könyvében például, az elbeszélő bölcselkedő kommentárt fűz a történethez: „Európában nincs többé sem erkölcs, sem erény — de ha él valahol lelkesedés irántunk, azt Párizsban kell keresni.” (533.) Természetesen nem találunk semmi utalást arra vonatkozóan, hogy mikor, hol, milyen situációban gondolta el és írta le Rousseau ezt a mondatot. A lap alján azonban egy lábjegyzet áll, melyet utólag fűzött a szöveghez: „Ezt 1769-ben írtam.” Tudjuk, Rousseau abban az időben illesztette be lábjegyzeteit a *Vallomásokba*, amikor Londonból hazatérve, ismét Párizsban tartózkodott.<sup>8</sup> Az utólagos megjegyzések arról tanúskodnak, hogy az elbeszélő idővel már másként látott egyes dolgokat, mint könyve írásának idején. Ekkor a lábjegyzet írója veszi át az elbeszélőtől a „tudó én” funkcióját, és a korábbi „tudó” vélekedése ezúttal már az aktuális „tudó” értékelésének a tárgyává válik.

<sup>7</sup> BAHTYIN, MIHAIL: *A szó az életben és a költészetben*. Európa, 1985. 159.

<sup>8</sup> L. OSMONT, ROBERT: *Dialogues*. Introduction. In: O. C. I. Pléyade, 1959. XLVIII.

A narrációs szintek elcsúszását még inkább szembeűnővé teszik azok a lábjegyzetek, amelyekben az „új” elbeszélő expressis verbis is elhatárolja magát a „korábbtól”. „Megvallom, a könyv írása óta mindaz, amit az engem környező rejtélyek mögött látni vélek, azt a félelmet kelti bennem, hogy nem ismerem Diderot-t.” (481.) — mondja a megjegyzés, azt a korábbi hitét helyeshítvén, hogy „Diderot és Holbach nem az az ember volt, aki sötét összeesküvéseket szőtt volna, egyikükből a gonoszság hiányzott...” stb.

Egyes lábjegyzeteiben jellemzi, minősíti is egykori elbeszélője énjét: „Amikor ezt írtam, régi és vak bizalommal telve, korántsem gyanítottam ennek a párizsi útnak igazi célját és eredményét.” (496.) Vagy: „Íme, szívem együgyűségében hogy gondolkodtam még a Vallomások írásakor!” (489.)

Az elbeszélő tehát, önmagát csak a múlt egy adott pillanatába rögzítve teheti láthatóvá. Az a tény azonban, hogy az elbeszélő önmagáról mint „tudóról” nem tudósíthat, még nem jelenti azt, hogy nekünk, olvasóknak sem lehet „képünk” róla. Miként a lábjegyzetek írója is képes megragadni saját elbeszélője tevékenységének lényeges vonásait, úgy az olvasó is értékelésének tárgyává teszi az elbeszélő mindenkor „tudó én-jét”. A lábjegyzetekből, például, arról is meggyőződhetünk, hogy az elbeszélő Rousseau még kiábrándultabb, még gyanakvóbb, mint korábban; hogy mindenütt az ellene szőtt összeesküvés nyomait szimatolja stb. Az elbeszélő minden megnyilvánulása új adalékkal szolgál a bennünk kialakuló képhez. Az elbeszélő tehát nem csupán közvetlenül kifejtett nézeteivel befolyásolja a róla kialakuló ítéletünket, de a mű frazeológiai, idő- és lélektani síkján megnyilvánuló nézőpontján keresztül is fény vetül magára a „látóra” is.

Az elbeszélőt elhatároltuk a valóságos író személyétől, aki még saját élettörténetének felidézésekor se keveredhet bele a műalkotás világába. Megkülönböztettük a narrátortól is, akit különleges szerepköre ellenére, a tárgyiasult alakok narrációs szintjéhez soroltunk. Feltételeznünk kell még egy, az elbeszélő felett álló narrációs szintet is. „Valakinek” ugyanis szavatolnia kell az elbeszélő szavainak a hitelét. Tegyük fel, hogy Rousseau valóban „egyforma nyíltsággal” vallotta meg „a jót és a rosszat”; hogy valóban „természetes valóságában” mutatta be magát — miként könyvében állítja. Bárminnyire hiszünk is őszinteségében, nem hagyatkozhatunk egyedül az elbeszélő szóra. Még akkor sem, ha a fülünkben jól csengő Rousseau név garantál látszik az elbeszélő jó szándékot. (Vajon akkor is vakon hinnénk az elbeszélőnek, ha nem tudnánk eleve, valódi önéletrajzot olvasunk?) De ki bírálhatná felül Rousseau állításait? Ki korrigálhatná a szubjektivitásából fakadó, torzító látásmódot?

Idézzük fel példa gyanánt a *Harmadik könyvnek* azt a jelenetét, amelyben Rousseau, a hős Lyonba kíséri Le Maitre-t. Kellemesen telne az utazás, ha a zenészt nem fogná el ismételten „nyavalyatoréshez hasonló” rohama. Lyonba érve is rosszul lesz, Rousseau azonban nem mutatkozik készséges betegápolónak. Sőt, másra se vár, mint hogy az első adandó alkalommal elilanthasson tehetetlen társa mellől. Ezúttal az elbeszélő nem kommentálja egykori viselkedését, mert a történet felidézése előtt már felkészítette olvasóját, hangsúlyozva különös karakterét. („Néha annyira nem hasonlítok önmagamhoz, mintha egészen más, ellenkező jellemű ember volnék.”) [130.] A történet meggyónása után biztosítja ugyan olvasóját, hogy számára ez az emlék kellemetlen, értékítéletünket mégsem csak ez a közvetlen elbeszélő szó befolyásolja. A történet kritikus mozzanatához érve, hirtelen, a mondaton



belül megváltozik az elbeszélés nézőpontja. „Kiáltoztam, segítséget hívtam, megmondtam, hol lakik, s könyörögtem, vigyék oda; aztán miközben össze- csődülve sürgölődtek az utca közepén eszméletlenül és tajtékozva fetrengő ember körül, elhagyta őt egyetlen barátja, akire számíthatott.” (132.) A mondat eleje — miként az egész jelenet is — Rousseau, a hős szemszögéből láttat. Az olvasó a hőssel összeolvadva szemléli a történetet. A mondat második felében azonban megváltozik az optika: külső nézőpontból szemléljük már Rousseau-t, úgy, ahogy a jelenet többi szereplője látta akkor őt.

A jeleneten belüli, finom nézőpontváltást egyedül a mondat nyelvi megformáltsága érzékelteti: az egyes szám első személyt felváltó harmadik személy, valamint a hős szavaként idegenül csengő szóhasználat. („Elhagyta őt egyetlen barátja, akire számíthatott.”) Az idegen szó azt a rosszallást, azt a szemrehányást sejteti, amit a néma jelenet szereplői: Le Maitre és a köréje seregülő emberek nem mondhatnak ki. A francia mondatban használt szenvedő szerkezet még inkább kiemeli, hogy a jelenet cselekvő hőse már nem Rousseau, hanem az „áldozat”, Le Maitre: „. . . il fut délaissé du seul ami sur lequel il eut dû compter . . .”. (129.)<sup>9</sup>

Az elbeszélő egészen a következő könyvig tartózkodik attól, hogy értékelje „különös” viselkedését. „Csak akkor kezdett gyötörni a megbánás, hogy hitványul elhagytam Le Maitre-t” (134.) — mondja majd. Az olvasó azonban nem várhat ítélete kialakításával. Spontán értékelését az elbeszélő szavába épült, idegen szólam segíti.<sup>10</sup>

Aki az említett mondatban megvonja a látás privilégiumát a hőssel azonosuló elbeszélőtől, aki szavába belefűzi egy „idegen” szavát, nyilvánvalóan magasabb poszton áll, mint az elbeszélő. Az elbeszélő közvetlen szaván túl, tehát fel kell fedeznünk még egy elbeszélő „instanciát”: a „műbe épített szerző” („implicit szerző”<sup>11</sup> tevékenységét. Feladata: megteremteni azt az epikai distanciát, amire az önvallomás elbeszélője nem képes.<sup>12</sup> Ő hozza létre a szituációt, valamint a hős és az elbeszélő szólamainak a megszervezésével a mű végső egységét.

Az őszinte önfeltárás célkitűzése nem engedi, hogy ez elbeszélő távol álljon a „műbe épített szerzőtől”.<sup>13</sup> Magától értetődik, hogy a *Vallomások* elbeszélője időben és térben nem állhat máshol, mint az „implicit szerző”. Természetesen intellektuálisan sem különböznek. (Nemcsak az elbeszélő állítja be Rousseau-t kivételes tehetségnek, hallatlanul érzékeny embernek stb., hanem így láttatja a mű egésze is.) Morálisan azonban már különböznek némileg, bár igazán távol nem állnak egymástól. (Ez esetben az „implicit szerző” kifejezetten megbízhatatlannak tüntetné fel az elbeszélőt, és meggátolná az olvasót, hogy azonosuljon vele.) A köztük lévő távolság abban nyilvánul meg, hogy az elbeszélő csak a sajátját ismeri el érvényes értékítéletnek,

<sup>9</sup> Az idézet az O. C. I. kötetéből származik. Pléyade, 1959.

<sup>10</sup> A frazeológiában megnyilvánuló nézőpontról l. USZPENSZKIJ, BORISZ: *A kompozíció poétikája*. Európa, 1984.

<sup>11</sup> Az „implies author” fogalmát l. BOOTH, WAYNEL: *Rhetoric of Fiction*. University Press, Chicago, 1961.

<sup>12</sup> A szerző és az elbeszélő szemantikai funkciójáról l. KIRÁLY GYULA: *Dosztovszkij és az orosz próza*. Akadémiai, 1983.

<sup>13</sup> A „distanciáról” l. BOOTH i. m. és BOOTH, WAYNEL: *Distance et point de vue*. In: *Poétique*, 1970. 4.

az „implicit szerző” ezzel szemben, miként a Le Maitre-jelenet példáján is megfigyeltük — képes az elbeszélőével ellentétes tendenciákat is kifejezésre juttatni. A „műbe épített elbeszélő” tehát egyfajta korrekciós lehetőséget biztosít, lehetőséget kínálva az olvasónak, hogy az elbeszélő álláspontját összevethesse egy másikkal. Rousseau-tól, a *Vallomások* elbeszélőjétől nem várható, hogy belássa: másnak hiszi magát, mint aki valójában. Az „implicit szerző” azonban válla fölött összekacsint az olvasóval. Az elbeszélő a „műbe épített olvasó” meggyőzésére törekszik, mi, valódi olvasók azonban az implicit szerző” információira építünk: a mű egésze nyomán alakítjuk ki saját elbeszélésváltozatunkat.

•

# Dosztojevszkij és Camus

HORVÁTH KRISZTINA

## I.

„Ha valaki bebizonyítaná, hogy Krisztus nem egyenlő az igazsággal, és az igazság valóban nem volna egyenlő Krisztussal, akkor én inkább Krisztussal kívánnék maradni, mintsem az igazsággal.”<sup>1</sup> „Kitartok a mellett a meggyőződés mellett, hogy ennek a világnak nincsen semmilyen természetfölötti értelme. De tudom, hogy valaminek ezen a világon van értelme — az embernek, mert ő az egyetlen olyan lény, aki értelmet követel önmagának.”<sup>2</sup>

Dosztojevszkij és Camus életműve az ellentmondások életműve. A paradoxon — az ember igazságának és a teremtés igazságának paradoxona. Az önmaga létének és szenvedéseinek okát kutató ember perbe fogja a létezésre hallgató szfinxként nehezedő Istent. A bibliai Jób leszármazottja Dosztojevszkij és Camus önmagának kiszolgáltatott embere, akinek szabadságában áll, hogy helyét a teremtésben meghatározza, de a választás következményeit csak tükör által homályosan, sőt, még úgy sem lehet látni, csupán majd elszenvadni. Dosztojevszkij és Camus hősei vergődő hősök: az orosz író saját kétségeinek ad hangot regényeiben: létezik-e felsőbb akarat — Isten;<sup>3</sup> Camus alakjaival együtt hányódik remény és reménytelenség, az élet igenlése és elutasítása között.<sup>4</sup>

„Ha látom az ember vakságát és nyomorúságát, és elnézem ezt a néma világmindenséget s a mindenség e zugában magára hagyott, sötétben tévelygő embert, akinek sejtelve sincs róla, ki tette ide, miért van itt, mivé lesz halálában, és képtelen bármit is tudni, olyan rémület vesz rajtam erőt, mint akit álmában félelmetes, pusztá szigetre tettek ki, s azután, mikor fölébredt, fogalma sincsen róla, hol van, de nincs módja többé onnan elmenekülnie.”<sup>5</sup> Pascal, a janzenista matematikus talán az első, aki rákérdez Newton emberének a Teremtmények Nagy Láncolatában elfoglalt jól definiált helyére. A reneszánsz individualizmus, amely a világmindenség minden részletében saját arcát,

<sup>1</sup> Dosztojevszkij levele N. D. Fon-Vizinának, 1854. február 20-án. In: DOSZTOJEVSZKIJ: *Tanulmányok, levelek, vallomások*; Magyar Helikon, 1972. 461.

<sup>2</sup> CAMUS: *Lettres à un ami allemand* ('Levelek egy német barátomnak'); Gallimard, Paris, 1984. 74.

<sup>3</sup> L. Dosztojevszkij levelét A. Ny. Majkovnak, 1870. március 25-én: „az a bizonyos kérdés, amellyel egész életemben tudatosan és öntudatlanul győtrődtem — éspedig: az Isten létezése.” DOSZTOJEVSZKIJ: *Tanulmányok, levelek, vallomások*, i. m. 635.

<sup>4</sup> L.: „Életemben egyetlen dologra törekedtem: (. . .) normális emberi életet élni. Nem akartam soha a mélységek embere lenni. Ez a mérhetetlenül nagy küzdelem azonban semmire sem szolgált. Lassanként, ahelyett, hogy célkitűzésemben valami sikert értem volna el, közeledni látom a mélységet.” CAMUS: *Carnets V.* ('Napló') Édition Gallimard, Paris, 1962. II/275.

<sup>5</sup> PASCAL: *Gondolatok*; Gondolat, Budapest, 1978. 283.

saját arányait, saját princípiumát véli felfedezni, az embert egy olyan teremtés koronájának és céljának látja, amelynek az ember egyrésztől integráns része, másrészt értelmét éppen az adja, hogy az emberért létezik. Az európai gondolkodásban Pascallal az a rövid periódus ért véget, melynek eufóriáját a világ megismerhetősége, a világ otthonosságának érzete adta. Pascal rejtőkődő Istene az embert a bibliai száműzetés valóságára döbenteti rá, a bizonytalanságban önmagára hagyott ember csak önmagába kapaszkodhat, a válszokat kérdéseire csak önmagában keresheti. A személyiség tapogatózó önkeresésének kezdete az isteni gondviselés bizonyosságának első megingása.

Kierkegaard válaszában e kétségbeesett tudat kap hangot. Választásában a száműzetés magányára ítéltetett ember az esetlegesség és az általános emberi lét között dönt: „Aki esztétikailag él, az az esetleges ember, s azt hiszi, hogy tökéletes ember azáltal lesz valaki, ha egyedüláll; aki etikailag él, arra törekszik, hogy általános emberré legyen.”<sup>6</sup> Ugyanakkor a személyiség „önmagán belül birtokolja az etikait”,<sup>7</sup> tehát választását semmiféle külső erő nem indokolja és igazolja, hiszen a „történelmi folyamat számára nem létezik a vagy-vagy-gyal kapcsolatos kérdés”<sup>8</sup> — a természet, a történelem az ember választásától, akaratától függetlenül, a maga törvényei szerint működik. „A történelem ugyanis több, mint szabad individuumok szabad cselekedeteinek összessége. Az individuum természetesen cselekszik, de ez a cselekvés a dolgok azon rendjébe tartozik, mely az egész ittlétet magával viszi. A cselekvő tulajdonképpen nem tudja, hogy mi lesz ebből.”<sup>9</sup> Kierkegaard szerint az ember abszurd helyzetére az egyetlen adekvát válasz az abszurd „ugrás”: a hit paradoxona. Ábrahám fiát feláldozva „az abszurd erejénél fogva cselekszik”,<sup>10</sup> választásával az egyedinek az esetlegesség helyett az abszolútummal kell találkoznia. Az ember izoláltságát azonban ez sem szünteti meg. Ábrahám hitének paradoxonát nem közvetítheti: „az egyes mint egyes abszolút viszonyban van az abszolúttal. Ez az álláspont nem közvetíthető, (...) mihelyt Ábrahám közvetíteni akarja, be kell vallania, hogy kísértésben van, és ha ez így van, soha nem jutna el oda, hogy Izsákot feláldozza. (...) Ezért Ábrahám (...) vagy gyilkos, vagy hívő.”<sup>11</sup> Ábrahám — a hit lovagja — választásával önmaga benső világába kényszerül bezárkózni, a rettegés örök inkognitója még nem lázadás, hanem az elzárkózó individualitás védekezése.

Kierkegaard kétségbeesett és paradox istenkeresése az alapja Nietzsche istenteremtésének. Kierkegaard tehetetlenül és kiszolgáltatottan áll egy abszurd törvények szerint vezérelt világmindenség előtt, Nietzsche az Én nevében tiltakozik ellene. Az individuum önazonosságának megtartása érdekében az Én aktív, kreatív erejére hivatkozva teszi meg magát az új teremtővé, halálra ítélve Istent; a „bennünk lakozó istenek”<sup>12</sup> teremtőereje az akarat, a hatalom akarása, amelynek birtokában az ember, felülkerekedve a teremtés

<sup>6</sup> SÖREN KIERKEGAARD: *Vagy-vagy*; In: *Sören Kierkegaard írásaiból*; Gondolat, Budapest, 1982. 230.

<sup>7</sup> I. m. 231.

<sup>8</sup> I. m. 211.

<sup>9</sup> I. m. 210.

<sup>10</sup> SÖREN KIERKEGAARD: *Félelem és rettegés*. In: i. m. 307.

<sup>11</sup> I. m. 306., 307. és 308. o.

<sup>12</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE: *Hajnalpír*. In: *Friedrich Nietzsche válogatott írásai*; Gondolat, Budapest, 1972. 60.

törvényein. a maga igazságának képére formálhatja világát.<sup>13</sup> „Én vagyok Zarathustra, az istentelen. Hol lelek magamhoz hasonlót? Azok az énhozzám hasonlóak, akik magok szabják meg akarataikat és minden megadást elvetnek maguktól.”<sup>14</sup> Az embert teremtő ereje teszi — nem esetlegessé, hanem — kivételessé, kiválasztottá; kivételessége, egyedisége kívül helyezi őt a hagyományok diktálta erkölcsi megítélésen. Az erkölcs Nietzsche számára gát, akadály, amely „megkövetelte, hogy az ember az előírásokra ügyeljen, s ne tekintse önmagát egyéneknek.”<sup>15</sup> Az individualitás feláldozása helyett Nietzsche az autentikus lét zálogát az önmagát meghaladó, a létezés értelmét önmaga hatalmában, erejében megtaláló emberben vélte megvalósulni. Az ember önmaga mértéke; a kívülről érkező megítélés elutasításában — *circulus vitiosus* — az Isten ellen lázadó egyéniség önmagát választja: az izoláció Nietzsche esetében az individuum létének kritériuma. „S nem kell-e elrejtőznöm, mint az aki aranyat nyelt, hogy lelkelem fel ne hasítsák?”<sup>16</sup>

Kierkegaard és Nietzsche filozófiája egyaránt az individuum feltétlenségére hívja fel a figyelmet; az Én kiválásának gondolata előtérbe hozza az emberi természet minőségét, az ember önmagához való viszonyát. „Az ember történelmi valóságát vizsgálva mindketten (Kierkegaard és Nietzsche) az emberi természetben valami alapvetően rosszat fedeztek fel. 'Az embernek meg kell haladnia önmagát' — mondja Nietzsche Zarathustrája.”<sup>17</sup>

Dosztojevszkij és Camus alakjai az emberi természet valóságát kutatva a bűnösség és az ártatlanság állapota között hányódnak. Ártatlan bűnösök és bűntudatal megterhelt ártatlanok keresik a megváltás lehetőségét. Dosztojevszkij birtokában van annak a tudásnak, hogy a bibliai ige — Isten országa bennetek van — további jelentése: a pokol is bennetek van. „Tágas” jellemeiben, a karamazovi természetben, végletes polaritások találkoznak, talányos szálak szövődéke köti egymáshoz a regények értékskálájának akár két leg-szélső tagját is; Camus műveinek közönytől megfertőzött poklában Isten nélküli szentek élik büntetésüket, az üdvözülés reménye nélkül.

A dosztojevszkiji emberkép kérdését két attitűd ütközésére teszi föl: a teremtőtudat vezérelte lázadó hősök, és a teremtménytudat vezérelte szakrális küldetésű hősök viszonya a világhoz és önmagukhoz.<sup>18</sup> Az emberisten az individuum nevében Isten elleni lázadásával a hierarchia csúcsára, Isten megüresedett „posztjára” önmagát állítja a teremtés korrigálásának igényével. Ám ez a kiválás feltételezi azt a raszkolnyikovi „nagyobb százalékot”, a Raszkolnyikovok, Sztavroginok, Verszilovok és Ivan Karamazovok akaratá-

<sup>13</sup> Lásd: „A tulajdonképpeni filozófusok azonban parancsolók és törvényhozók: ők azt monlják: 'Így legyen!', csak ők határozzák meg, merre tartson az ember és mivégre, és közben igénybe veszik a filozófia minden munkásságának, a múlt minden legyűrdőjének előmunkálatait — teremtő kézzel nyúlnak a jövőbe és eszközükké, szerszámukká, kalapácsukká lesz minden, ami volt és van. Az ő 'megismerésük' alkotás, alkotásuk törvényhozás, igazság-akarásuk — a hatalom akarása.” FRIEDRICH NIETZSCHE: *Túl jön és rosszon*. In: i. m. 317.

<sup>14</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE: *Zarathustra*; Fényes Samu kiadása, Budapest, 1907. 223.

<sup>15</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE: *Hajnalpír*; i. m. 53.

<sup>16</sup> FRIEDRICH NIETZSCHE: *Zarathustra*; i. m. 227.

<sup>17</sup> KURT F. REINHARDT: *The Existentialist Revolt. The Main Themes and Phases of Existentialism*; The Bruce Publishing Company, Milwaukee 1952. 61.

<sup>18</sup> Vö. TÖRÖK ENDRE: *Lev Tolsztoj — világtudat és regényforma*; Akadémia, Budapest, 1979. 57–71.

nak alárendelt „tárgyakat”, akik vagy az autenticitás hiányában tökéletes függelékények, áldozatok (pl. Lebjadkin, Marmeladov, Sznyegirjov stb.); vagy limitált, satnya „autenticitásukat”, hatalmukat másokon gyakorolják (pl. az egérlyuk-ember, Fjodor Karamazov, Luzsin, Lebogyev, Katyerina Ivanovna stb.). De a kiszolgáltató függelékények sorába tartozik a regények „háttérét” szolgáló alakok többsége, akikre elsősorban az jellemző, hogy az öntörvényű lét kérdése fel sem merül bennük. Az emberek közötti különbségek e végletes sarkítása szüli a Sigajlov-féle rendszert és a Nagy Inkvizitort — a kristálypalota eszméjét; s az Isten ellen lázadó hősök mindannyiszor az eredendő bűnnel találják szemben magukat, felfedezvén lényük démonikus, destruktív felét (pl. Szvidrigaljov, Pjotr Sztjepanovics, illetve Fegyka, Szmeryakov továbbá Ivan ördöge, de bizonyos szempontból *A félkegyelmű Rogozsinja* is ezek közé tartozik). Katasztrófájuk ebből következik: szabadságukban áll, hogy önmagukat válasszák, de választásuk következményét — sorsukat — egy magasabb erő bírálja és dönti el.

A magasabb erő küldötteinek attitűdjében az autoritás, a kiválás gondolata helyett az azonosság, a testvériség gondolata jelenti Krisztus üzenetét. Tudásuk nem az ész, a logika tudása, hanem a belátásé. Egy olyan tudás, mely az embert teljességében fogadja el, mely eljutott a felismerésig: az emberi természet kétarcúsága egyszerre jelenti az emberi sors tragikumát és méltóságát. A mindent-szabad ráció diktálta elve helyett a bűnösségben való hasonlóság felismerése adja ezeknek az alakoknak: Szonyának, Miskinnak, Makarnak, Tyihon atyának, Zoszima sztarecnak, de legkivált Aljosa Karamazovnak a különös fényét. Mert: ez a világ „emberi világ, és ezért nem lehet igazságos világ” — az ember természeténél fogva képes a bűnre — „viszont az ember igazságos világot szeretne, s ez már bizonyítéka annak, hogy létezik az igazság. Az ember dolga ennek a bizonyítéknak a követése többek között a kollektív bűnösség belátásával, vagyis, hogy senki nem lehet egy bűnös bírója, ha maga nem tudja, hogy maga éppen olyan bűnös, mint bárki más.”<sup>19</sup> Másrésről annak belátásával, hogy a szabadság több, mint a választás joga jó és rossz között; a szabadság a jó választása által érhető el, mivel: „a rossz megmagyarázhatatlan a szabadság nélkül”.<sup>20</sup> Az emberi lény e teljességének ismeretével az élet igenlői, vállalói az életet elutasító lázadó hősökkel szemben. Aljosa otthonossága a világban éles ellentéte az életből akarata ellenére kirekedt Ivan idegenségének. Igazságuk nem érvelés a lázadó hősökkel szemben, hanem a szeretet logikán túli válasza: Krisztus néma csókja a Nagy Inkvizitor vádjai után. Sugárzásuk a megváltás lehetőségét felmutatja ugyan, de — megint csak — lehet elfogadni és elutasítani. Raszkolnyikov, Sztjepan Trofimovics, Nasztaszja Filippovna, Grusenyka, Dmitrij stb., és *A Karamazov testvérek* gyermekszereplői előtt tárul fel talán legszeleesebben a lélek megtisztulásának lehetősége. Így Dosztojevszkij szakrális küldetésű hőseinek léte aggasztó mértékben függ másoktól — s ez, ha nem is igazságuk, de autenticitásuk kérdését veti föl: az ember megválthatóságába helyezett remény tragikus színezetet kap.

Camus világából hiányzik a magasabb erő. Camus világa a megváltót nélkülöző száműzetés világa. Nincsen perbe fogható és felelősségre vonható fensőbb rendező elv, az ember örökkön tartó, egyetemes bűnvádi eljárása

<sup>19</sup> TÖRÖK ENDRE, i. m. 61.

<sup>20</sup> N. BERGYAJEV: *L'Esprit de Dostoievski* ('A dosztojevszkiji lélek') Édition Stock, Delamain et Boutelleau, Paris, 1946. 94.

önmaga ellen egyben olyan véget nem érő bűnhődés, amely alól nem létezik felmentést nyújtó autoritás. Camus halálra ítéltetett hőse minden választásában önmagával találkozik: „nincs Isten, és az emberek szabadok a rossz és a halál erői elleni szakadatlan küzdelmükben”.<sup>21</sup> Ezért Camus számára Dosztojevszkij istentagadó, lázadó hősei bírnak a legnagyobb fontossággal.

Emberképét az határozza meg, hogy az adott hős létének abszurdítására milyen választ ad. A camus-i abszurd a hasadás tudata; a világegész két ellentétes és összeegyeztethetetlen pólusának létezése. A világba vetett személyiség, és a személyiségen kívüli valóság — és ennek a Másik is része —, amely az Én számára jelentés nélküli és ezért elfogadhatatlan, az ember igényei iránt közönyös törvények szerint működik. Camus rendszerében e világ alapszabálya a halál. Az embert foglyul ejtő ördögi kör annak a paradoxonnak a felismerésével zárul be, hogy bármiféle kísérlet, amely ennek az állapotnak a megszüntetését kísérli meg, a személyiséget agyonújító bűnhöz vezet; a Másik halála Camus-nél az Én halálát jelenti, mint ahogy ez fordítva is igaz: az öngyilkosság csupán a gyilkosság egy speciális változata.<sup>22</sup> Az élet Camus számára is, hasonlóan Dosztojevszkijhez, szent és sérthetetlen. *A félreértés* Marthája önnön jogaira hivatkozva lázad, és próbálja széttörni vágyainak korlátot szabó bezárt világát, embert öl, és ez öngyilkossághoz vezet. Caligula a világ törvényeinek megtestesítőjeként, magát az abszurdal azonosítva irtja ki maga körül az embereket, ami az ő halálát is jelenti. De arra, hogy a világ kaotikus „rendjébe” való beavatkozás és a személyiség eltörölhető tárggyá redukálása, megszüntetése, oda-vissza feltételezi egymást, példa *A lázadó ember*ben felsorolt történelmi, politikai és eszmetörténeti — Camus szerint — ballépéssorozat is, mivel mind érzékelőket követel, paradox módon az individuum nevében. S nem mentség, nem menekvés az abszurdra való ráeszmélés hiánya sem, Meursault, az „erkölcsi szörny” idegenségében ugyancsak magán viseli az abszurd bélyegét, öntudatlanságában automatikusan követi az őt körülölelő valóság gyilkos közönyösségét. Végül is *A pestis* Oranjának, a száműzetés városának lakói közül is „mindenki magában hordja a pestist”,<sup>23</sup> amelynek lényege az elszakítottság. *A bukás* Clarence-a — többek között Meursault-hoz hasonlóan — a közömbösségben bűnös, de „a kísérlet során, hogy kiszakadjon az 'én, én, én'-ből, egyetlen kapcsolatot képes teremteni embertársaival: a bűntudat kapcsolatát. Nem képes a szeretésre; csak megítélni és elítélni képes”.<sup>24</sup> Camus számára ezek a kísérletek elfogadhatatlanok, mert noha mindegyikük az abszurd ellen tiltakozik, a megvalósulás mégis az abszurd megerősítéséhez vezet: az elszakítottsághoz, a hasadáshoz; így nagyon közel kerülnek Dosztojevszkij ártatlan bűnöseihez. Az abszurd felismerése „ugródeszka”, ahonnan két irányba vezet az út: a száműzetésbe

<sup>21</sup> JOHN LOOSE: *The Christian as Albert Camu's Absurd Man*. In: *Journal of Religion* Vol. 42. No. 3. (1962. júl.) 207.

<sup>22</sup> Lásd: „Az öngyilkosság és a gyilkosság így ugyanannak a rendszernek a két aspektusa, annak a szerencsétlen intellektusnak a rendszerében, aki a korlátok elviselése helyett inkább választja azt a sötét győzelmet, amely megsemmisíti a mennyet és a földet.” CAMUS: *L'Homme révolté*; Gallimard, Paris, 1985. 20.

<sup>23</sup> CAMUS: *A pestis*. In: Camus: Regények és elbeszélések; Európa, Budapest, 1979. 459.

<sup>24</sup> GERMAINE BRÉE: *Camus*; Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1959. 131.

vagy az „országba” — „egyedülléthez” vagy „együttléthez”.<sup>25</sup> Camus lázadó emberének válasza a szolidaritás, a dialógus, a kapcsolatfelvétel: lázadok, tehát vagyunk. Az emberi lét jelentésének öngazolása a szeretetben van. „Az abszurd uralkodik, és tőle csak a szeretet menthet meg.”<sup>26</sup> Éppen ezért Rieux doktor erőfeszítése nem a világnak ad értelmet, az abszurdot nem győzi le. Felvállalt szerepe tiltakozás az ellen, hogy az abszurd legyőzheti az embert. Heroizmusa nem jelenti a megváltás reményét, Camus kizárólagos távlata Szisüphosz méltósága, amint igent mond a szakadatlan küzdelmet jelentő életre.

## II.

Albert Camus a *Szisüphosz mítoszában* mintegy szemére veti Dosztojevszkijnek, hogy felismerve a létezés abszurditását és azt híven ábrázolva Kirillov alakjában, mégis, „alakja ellenében”. Aljosát és a hit vigaszát választja.<sup>27</sup> A *Szisüphosz mítosza* 1943-ban jelent meg első ízben, de kétségtelen, hogy a benne kifejtett álláspontot előbbre kell datálni. Ez az esszé jellegzetesen a II. világháború előtti Camus műve. A háború szülte esszéiben, az 1951-ben megjelent *A lázadó emberben* pedig Aljosával kapcsolatban csupán azt a pár mondatot kommentálja, amely Aljosát mint lehetséges szocialistát írja le.<sup>28</sup> Mintha a vita lezárult volna, vagy legalábbis aktualitását veszítette volna. Viszont — még mindig a leírt tényeknél maradva —, ez utóbbi esszéiben Kirillov központi szerepét Ivan Karamazov veszi át, míg az *Ördögök* sigaljozizmusa létező történelmi valóságként jelenik meg. Láthatóan az *Ördögök* egyike azoknak a műveknek, melyhez — bizonyos szereplőihöz — Camus egész élete során állandóan visszatért,<sup>29</sup> de a regény legfontosabb hősét, Sztavrogint, ritkán kommentálja, és ha igen, a megjegyzések Camus-nál szokatlan bizonytalan megítélésről tanúskodnak. És az is értelmezésre szoruló újdonság lehetne, hogy az alkotásról írva, Camus az *A lázadó emberben* már nem Dosztojevszkijt, hanem Proustot, az emlékezésből művészetet kovácsoló regénytípust hozza példának, melynek az ad érdekességet, hogy pár év múlva

<sup>25</sup> Lásd: „A másik szobában Rateau a tiszta fehér vásznat nézte, amelynek közepére parányi betűkkel Jonas csak egyetlen szót írt, amit ki lehetett betűzni, csak nem volt egészen világos: egyedüllét vagy együttlét.” CAMUS: *Jonas avagy a mester dolgozik*. In: CAMUS: *Regények és elbeszélések*, I. m. 106. o.

<sup>26</sup> CAMUS: *Carnets I.* ('Napló') I. m. 1/116.

<sup>27</sup> CAMUS: *Le Mythe de Sisyphe*; Folio Essais, Gallimard, Paris, 1985. 151. Sajtófordítás. Meg kell említeni, hogy Camus e kritikájára Pilinszky János is felfigyelt, vö. PILINSZKY JÁNOS: *Ars poetica helyett; Kráter*; Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1976. 114.

<sup>28</sup> A kérdéses mondatok: „ha viszont úgy dönt (Aljosa), hogy nincs Isten és halhatatlanság, pontosan ugyanígy, rögtön az ateistákhoz és a szocialistákhoz esatlakozik (mert a szocializmus nemcsak munkáskérdés, nemcsak az úgynevezett negyedik rend kérdése, hanem legfőképpen ateista kérdés, az ateizmus jelenkori megtestesülésének, egy olyan babiloni toronynak a kérdése, amelyet ugyancsak Isten nélkül építenek, de nem azért, hogy a földről elérjék az eget, hanem hogy lehozzák az eget a földre.” DOSZTOJEVSZKIJ: *A Karamazov testvérek*; Európa Könyvkiadó, Budapest, 1975. 1/36. és CAMUS: *L'Homme Révolté*, Folio Essais, Gallimard, Paris, 1985. p. 85.

<sup>29</sup> Vö.: „Az *Ördögök* egyike annak a négy vagy öt műnek, melyeket minden más mű fölé helyezek. Sok szempontból mondhatni ezen nőtem fel, és ezen nevelődtem.” CAMUS: *Théâtre, récits, nouvelles*; Bibl. de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1962. 1886.



Camus maga is egy „emlékező” hősről ír regényt. *A bukás hőse* — újabb meglepetés — viszont az egérlyuk-ember hangján szólal meg. Ezzel szinte egyidőben pedig színre viszi az *Ördögöket*, elsősorban Verhovenszkij alakjára koncentrálna.

Különös vonzás-választás jellemzi azt a viszonyt, amely Camus-t egész életműve során Dosztojevszkijhez köti. Mondhatni, Camus mintegy újra felveti a dosztojevszkiji kérdéseket. S noha a dilemma örökérvényű, a választ nagymértékben befolyásolhatja a hic et nunc: a hely, az idő, a történelem, még egy életművön belül is. Nemcsak Dosztojevszkij regényeit, hanem Camus-t, Camus Dosztojevszkij-képét is ennek fényében kell látni és értelmezni. Így érthető, hogy pl. az *Ördögök* Kirillovja és a *Sziszüphosz mítoszá*nak Kirillovja két, némileg különböző Kirillov lesz.

Kevés szerzővel esik meg, hogy arról a szemléletről, melynek jegyében életműve első fele született, a későbbiekben a teljesen elutasító ironia, sőt gúny hangján nyilatkozzon. Kétségtelen, hogy az olyan műveket, mint pl. a *Szegény emberek*, a *Megalázottak és megszorítottak*, a *Feljegyzések a holtak házából* — egyszóval: Dosztojevszkij életművének első felét — nem lehet csupán az ún. fiatalkori művek, próbálkozások kategóriájával leírni, mégis, vérbeli Dosztojevszkij-művekként azokat tartjuk számon, melyek a *Feljegyzések az egérlyukból* után születtek. Mivel a jelen tanulmány céljának a második korszak világa felel meg, nem kívánunk sem az említett művekkel, sem a párfordulás okainak részletezésével foglalkozni. Csupán annyit említenénk meg, hogy ezeket az okokat valószínűleg a száműzetés élménye körül kell keresni, és hogy a váltás természetesen nem nélkülözheti az előzményeket. Ahogy azt M. Bahtyin kimutatta: a korai művekben a későbbi nagyregények mind formai megoldásainak, mind sok központi témájának embriója megtalálható.<sup>30</sup> Bizonyos változás, fejlődés a kikristályosodás felé jellemzi ezen kívül a második korszak műveit is.

Camus életművét nagyobb folytonosság jellemzi, s noha természetesen feloszthatjuk korszakokra, a közös mag mégis mindenütt ugyanaz: az abszurd. Ezen a folytonosságon belül elemezhető az a fejlődés, amely a *Sziszüphosz mítoszá*nak magányos hősetől a lázadó hőshöz vezet, sőt, azon is túl: Clamence-hoz, a bűn prófétájához. Az a pozitív érték, mely az *A lázadó ember* és *A pestis*, de bizonyos fokig *Az igazak* sötét világában felbukkan, magyarázható azzal a ténnyel, hogy a II. világháború tapasztalata Camus számára nem csak Hitler, a megszállás, a koncentrációs táborok borzalma, hanem az Ellenállás, a szolidaritás, az értelmet kapott küzdelem élménye is. A II. világháború után beállott csend, a sztálinizmus, majd később az algériai forradalom, de nem utolsósorban saját közéleti és művészeti tevékenységével kapcsolatos kételyei, végül is újra szembesítik az abszurdal a művészkomédiás Clamence kétértelmű önarcképében.

Némiképp kétarcú az a pozíció is, melyet Camus filozófiai műveltsége és ítéletei tükröznek. Érdeklődésében az egzisztencializmus (Kierkegaard, Heidegger), a nihilizmus (Stirner), a fenomenológia (Husserl), és kiváltképp Nietzsche iránt, keveredik a mindenféle transzcendenciát tagadó álláspont elfogadása és az irracionalista tendenciák elutasítása. Ugyanakkor az elméleti kérdésekkel gyürkőző elvontságot minduntalan megszakítják a mediterrán

<sup>30</sup> Vö.: M. BAHTYIN: *Problèmes de la poétique de Dostoievski*; Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, 1970. Különösképpen az ötödik fejezet.

ember életöröméről tanúskodó feljegyzések.<sup>31</sup> Martha a *Félreértésben* szintén a napfény, a tenger után vágyik, a természeti szépség lucidus, szabad világába. Egy olyan természetébe, amelyre végérvényesen rányomta bélyegét a halál, kezdve a *Fonákja és színe* című esszétől egészen *A száműzetés és az orszáig* „Camus Algériában egy olyan ingát fedezett fel, mely az igen és a nem, az élet és a halál, a bőség és a természetlenség között ingadozik.”<sup>32</sup> A filozófiai stúdiumok hatásával is felérnek azonban bizonyos irodalmi művek, szerzők tanításai. A *Sziszüphosz mítoszában* Balzacot, Melville-t, Stendhalt, Proustot Malraux-t, Kafkát, és természetesen Dosztojevszkijt sorolja fel,<sup>33</sup> és a *Moby Dicket* nevezi meg mint egyikét a „néhány igazi abszurd műveknek”.<sup>34</sup> Achab kapitány — Kirillov mellett — Sziszüphosz közvetlen mintája lehetne, Melville-ben pedig „a rettenetes mítoszok alkotóját tiszteli, kinél a természet megsemmisíti a kreatúrát, de mégis felmagasztosul az emberi erő” és akarata a küzdelem során.<sup>35</sup>

Dosztojevszkij szellemi élményanyagát illetően főleg a XIX. századi Oroszországba beszivárgó nyugati filozófiai áramlatokról szoktak írni: a német idealizmus, a pozitívizmus, a francia utópista szocializmus, később pedig a materializmus hatásáról. Ezek az elméletek Dosztojevszkij bukásra ítélt, sőt néha kifejezetten negatív alakjaihoz kapcsolódnak, és közvetlen utalások formájában is jelen vannak. Schillerizmus — utalás Bjelinszkij humanitáriá-nizmusára; a kristálypalota Csernyisevszkij *Mit tegyünk?* c. regényének hasznosságelvű álláspontját jelképezi; Claude Bernard a kor mechanikus pszichológiáját idézi meg; Nyecsajev — és így közvetve Bakunyin alakja — az *Ördögökben* bukkan fel. Mindezeket az irányzatokat tömöríti Ivan Karamazov „euklédeszi esze”, általában minden racionalista megközelítést szimbolizálva. Ezek a filozófiai áramlatok annyiban válhatnak a század európai eszméjének megtestesítőjévé Dosztojevszkijnél, amennyiben az emberi értelem önrendelkezésének képességét — és következőképpen: — jogát jelentik, hatalmát saját sorsa és történelme fölött. Ily módon válhat Napóleon alakja is ennek az eszmerendszernek kifejezőjévé.<sup>36</sup>

<sup>31</sup> Vö.: „Nem szabad elszakadni a világtól. Az ember nem azzal rontja el az életét, ha a fényt keresi. Minden erőfeszitésem, minden helyzetben, a boldogtalanságban, a kiábrándulások során, azt a célt szolgálta, hogy megtaláljam a kapcsolatot. És még legnagyobb szomorúságomban is: mekkora a vágyakozás a szerelemre, milyen részegítő csupán egy alkonyi fényben fürdő domb látványa is! Kapcsolat az igazival, első a természet, aztán azok művészete, akik megértették, és az én művészetem, ha képes vagyok rá. Ha nem, a fény, a víz, a részegség mindig megadatnak nekem, és a gyönyör nedves ajkai is.” CAMUS: *Carnets*. Cahier I. Édition Gallimard, Paris, 1962. 1/37—38. Később, a *Napló* ötödik füzetében némi keserőséggel megjegyzi, hogy láthatóan elvesztette ezt a kontaktust: „Újra olvastam a Naplót, egészen az első füzettől kezdve. Ami szembeötlött: lassanként eltűnnek a tájak. Engem is szétszaggat a modern rák.” CAMUS: *Carnets*. Cahier V. i. m. 11/206.

<sup>32</sup> R. QUILLIOT: *Albert Camus's Algeria*. In: *Camus, a Collection of Critical Essays* ed. by Germaine Brée, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1962. 38.

<sup>33</sup> Ezt a listát kiegészíthetjük néhány amerikai szépíró hatásával: Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Caldwell stb. elsősorban *A közöny* stílusára hatott. Camus később a *Lázadó emberben*, erősen bírálja ezt a látásmódot.

<sup>34</sup> CAMUS: *Le Mythe de Sisyphe*, i. m. 153.

<sup>35</sup> NICOLAE BALOTA: *Abszurd irodalom*; Gondolat, Budapest, 1979. 254.

<sup>36</sup> Napóleonban nem csupán a francia regényírók fedezték fel a század tudatának szimbólumát. TOLSZTOJ *A Háború és békében* ugyancsak őt szembesíti az orosz szellemet megtestesítő Kutuzovval. Számára a francia hódítás — Napóleon —, a nyugati szellem

Azokban legalább ilyen súllyal kell számot vetni bizonyos vallásos mozgalmakkal is. Hangsúlyozni kell, nem minden bír egyértelműen pozitív értékkel Dosztojevszkijnél, ami a vallással kapcsolatos. Nemcsak azzal van tisztában, hogy az anarchisták az európai szellem nihilizmusba fulladó liberalizmusának szülöttei, hanem felismeri bennük az „ázsiai elemet”, a fanatizmust is. Így kapcsolat létesül, általában a regények jelképes síkján, az anarchizmus és bizonyos szélsőséges vallásos szekták között.<sup>37</sup> S noha elméleti írásai alapján azt lehetne gondolni, hogy Dosztojevszkij maga is bizonyos hajlandóságot mutatott a vallásos nacionalizmus iránt, a regények tanúsága alapján — és Dosztojevszkij esetében ezek a perdöntőek — a szlavofilizmus ugyancsak a zsákutcák egyike.<sup>38</sup>

Az a vallásosság, amely Tyihon, Makar, Zoszima és Aljosa alakjában kiteljesül, szintén valóságos tényanyagra alapul. A sztarecség a XVIII. és XIX. század fordulója körül újjáéledő orosz vallásos hagyomány, mely a „szabad és alkotó jellegű lelki vezetés” (‘une paternité spirituelle libre et créatrice’) feledésbe merült gyakorlatát elevenítette fel.<sup>39</sup> A XIX. század második felében virágkorát élő sztarecség fellegvárába, Optyinába, nemcsak Dosztojevszkij, hanem Tolsztoj, Gogol, és sok neves filozófus: Kirejevszkij, Leontyev, Szolovjov is elzarándokolt. Dosztojevszkij maga behatóan tanulmányozta a sztarecség irodalmát, a korszak két leghíresebb sztarece pedig Zoszima közvetlen modellje lehetett: Makarij (1788—1860), akinek munkássága nyomán „az optyinai szellemiség a kor kultúrájának és társadalmának kérdései iránt kezdett érdeklődést mutatni”, s így megismertette az értelmiséggel Optyinát,<sup>40</sup> illetőleg Ambroszij (1812—1891), kivel Dosztojevszkij személyes kapcsolatban, levelezésben állt.

Valószínűleg túlértékelnék Camus rövid kapcsolatát majd szakítását a Kommunista Párttal, ha azt kihatásában Dosztojevszkij Rjelinszkij és körével való szakításához mérnénk. Azt az állítást is megkockáztatnánk, hogy az Ellenállás, a szolidaritás élménye és elvonatkoztatott formájában — a camus-i gondolkodásban elfoglalt helye olyan, viszonylagos ellentmondásmentes háttérként biztosított volna Camus számára, mint amilyen Dosztojevszkij esetében a sztarecség. Hiszen. ne felejtjük el, egy alapvetően negatív tapasztalat, a háború szüli meg. A XIX. század orosz tudata számára élő erő tud lenni a vallás, míg a nyugati civilizáció emberének Isten Nietzsche óta halott, csupán a keresztény etika omladozó váza maradt hátra. Ezt a hiányt pedig Camus-nál semmi sem képes megnyugtató teljességgel betölteni. Ebben kell keresni Camus Dosztojevszkij-képének értelmezését.

---

betörése, összefonódik az orosz ember önmegismerésével: a XIX. századi orosz irodalom gyakorlatilag az orosz tudat identitáskeresésének jegyében született. Ennek a betetőzése Dosztojevszkij életműve, melyben az orosz ember önkeresése az ember egyetemes önkeresésévé nő.

<sup>37</sup> A vallásos jelképek részletes elemzésével foglalkozik RICHARD PEACE könyvében. (*Dostoevsky — An Examination of the Major Novels*; Cambridge, University Press, 1975.) Leggyakrabban azokra a szakadár mozgalmakra történik utalás, melyek kapcsolatba hozhatók bizonyos önpusztító, mazochisztikus tendenciákkal: a flagellánsok, az önostorozók, az öncsonkítók fanatikus szektája.

<sup>38</sup> Miskin herceg tragikus sorsa és Satov halála valószínűleg tulajdonítható annak a ténynek is, hogy alakjuk helyenként nagyon közel kerül a szlavofilizmushoz.

<sup>39</sup> OLIVIER CLÉMENT: *Dostoevski, témoins*. In: *Le visage intérieur*; Stock, Paris, 1978. 207.

<sup>40</sup> I. m. 209.

Camus tudatosan vállalja ezt a hiányt. Sőt, határozottan elutasít minden „vallás-pótlékot”, amely ezt az űrt betölteni szándékozik, legyen az akár az agresszív nemi ösztön (Sade), az abszolút ész (felvilágosodás), a forradalom erkölcsje (Saint-Just), a bűn szentesítése (romantika), az Én (Nietzsche), a történelem irracionálisítása (Hitler), vagy akár a történelmi szükségszerűség (marxizmus—leninizmus), sőt, legyen az a Forradalom istenítése (Nyecsajev). Azt is tisztán látja, hogy a modern kor nihilizmusának különböző formái mind az Isten elleni lázadásban gyökereznek, és indítékuk minden esetben egy abszolút követelés: az abszolút igazság, az abszolút ésszerűség, az abszolút szabadság igényének mindent-vagy-semmit attitűdje. Hasonló szenvedélyességgel utasítja el az istenhit rehabilitálását is, mert véleménye szerint a vallássság egyenlő az abszurd, a hallgatás, az ember kiszolgáltatott állapotának feltétel nélküli elfogadásával. De soha nem jutott el határozottan ahhoz a felismeréshez, amely a dosztojevszkiji életmű kulcsfontosságú igazsága, nevezetesen, hogy az Isten elleni lázadás legnagyobb veszélye abból a törekvésből fakad, hogy az ember önmagában kívánja felfedezni az új istenséget. Sőt, a lázadás esztétikájának részletezésekor hajlik arra, hogy a művészt felruhazza a teremtés isteni attributumával: „A művészet, bármi legyen is célja, minden esetben bűnös konkurenciát állít Istennel szemben” — idéz egy kritikust a *Lázadó emberben*, majd hozzátézi: „Közelebb járunk az igazsághoz, ha a regénnyel kapcsolatban Istennel szembeni versengésről, és nem a polgári berendezkedéssel szembeni versengésről beszélünk.”<sup>41</sup> Naplójában pedig, főként *A lázadó ember* körvonalazódása idején, egyre sűrűbben bukkan fel egy rejtélyes kifejezés: „korrigált teremtés” (‘création corrigée’), amely ugyan valószínűleg egy kialakulóban lévő új esztétikai eszmény alapja akar lenni, mégis, félelmetesen összezseng Dosztojevszkij emberistenének ambíciójával.

Természetesen a Dosztojevszkijjel folytatott benső vita mélyén az rejlik, hogy Camus világából még Isten létének lehetősége is hiányzik. Azonban valószínűleg ezt az általános kijelentést pontosítanunk kell a fentiekben leírtakkal, ha meg akarjuk érteni, hogy Camus Kirillovban miért nem az Isten elleni lázadás szinte tragikomikus csődjét látta meg.

Camus értelmezésében Kirillov „abszurd személyiség”, akinek áldozata „pedagógiai öngyilkosság”, az áldozat célja pedig az, hogy rádöbrentse az embereket a létezés abszurdítására, hogy a világot megszabadítsa „vak reményeitől”.<sup>42</sup> Így hasonlatossá válik majd Jézushoz, aki „tökéletesen megtestesíti az egész emberi drámát, mivel ő az, aki a legabszurdabb állapotot idézte elő.”<sup>43</sup> Krisztus ebben az értelmezésben csupán annyiban „több” másoknál, amennyiben „többet tud”, és amennyiben kötelezve érzi magát, hogy e tudását közvetítse, konzekvenciáit demonstrálja. Camus Kirillovja ilyen istenséggé akar válni, aki valóban „teljes mértékben földi”.<sup>44</sup> Camus is kihangsúlyozza: Kirillov az emberistenről, és nem az istenemberről beszél. Ám a dosztojevszkiji emberistennek más, több a tartalma.

Dosztojevszkij lázadó hőse sohasem a camus-i értelemben vett abszurd hőse vagy áldozata. Egy határozott eszme nevében lázad a teremtés ellen,

<sup>41</sup> CAMUS: *L'Homme Révolté*; i. m. 324.

<sup>42</sup> CAMUS: *Le Mythe de Sisyphe*; i. m. 144., 147., 150.

<sup>43</sup> I. m. 145—146.

<sup>44</sup> I. m. 146. Érdemes felhívni rá a figyelmet, hogy Caligula szinte szó szerint ugyanígy indokolja meg gyilkosságait.

és ez az eszme az ember autentikus, szabad létébe vetett meggyőződés. Közben saját világát igyekszik megalkotni, összeütközésbe kerül azzal az erkölcsi világrenddel, melynek önmaga is integráns része, s amely a lelkiismeretben, mondhatni, egy ösztönös erkölcsi érzékben válik megfoghatóvá. Ezek a hősök sohasem koherens hősök, de ez a megosztottság több, mint a camus-i abszurd hasadás: Dosztojevszkij hőse nem pusztán a világgal, hanem, ami súlyosabb: önmagával kerül szembe; az ember két hangja az önmagával folytatott benső dialógus során.<sup>45</sup> A kirillovi emberisten attribútuma tehát a hatalom, a hatalom gyakorlása lesz, a szabad döntés joga élete és halála fölött. Kirillov „második hangja” akkor szólal meg, amikor válaszként Pjotr Verhovenszkij kérdésére („Tudja (. . .), hogy tanúsítam szuverenitásomat, én a maga helyébe nem magamat ölném meg, hanem valaki mást”) ezt válaszolja: „Mást megölni az én szuverenitásom legalantasabb pontja lenne, és ez az ajánlat jellemző rád. Én nem te vagyok.”<sup>46</sup> Pjotr Verhovenszkij meg is jegyzi: „Azt hiszem, a maga fejében két különböző ok összekeveredett,”<sup>47</sup> és joggal felmerül benne a kétség, hogy Kirillov nem fogja megölni magát. A pisztolylövés elcsattan, de nem a győzedelmes emberisten döntéseként, hanem mintegy Verhovenszkij kényszerítésére. Kirillov halála végül is a működő erkölcsi parancs ítélete, elvesztvén bizonyosságát eszméjében, halála az istenné válás karikatúrája lehetne. (Sarokba szorítva, megharapja Verhovenszkij ujját, a félelem gyakorlatilag az őrületbe kergeti.) Említésre érdemes, hogy a fentebb leírt részletek jelentősége elkerülte Camus figyelmét, olyannyira, hogy az *Ördögök* színpadi adaptációjából minden utalás kimaradt, amely Kirillov második hangját képviseli. Kirillov halála tehát nem azért hiábavaló, mert — ahogy Camus állítja — „az emberek 'ezt' nem értették meg”,<sup>48</sup> hanem mert éppen az ellenkezőjét bizonyítja eredeti céljának. Camus szerint „Kirillovnak igaza van”,<sup>49</sup> s ő csupán az öngyilkosságot mint az abszurdra adott választ utasítja el; Dosztojevszkijnél Kirillov eszméje szenved vereséget: mondhatni, Kirillov alulmarad Istennel szemben, felemészti saját eszméjének bűnössége által.” Én is ugyanolyan gazember vagyok, mint te”<sup>50</sup> — mondja Verhovenszkijnek, immár felismerve benne eszméje következményét.

Camus utal Kirillov ambíciójának messianisztikus, felszabadító jellegére, de Verhovenszkij helyett Sztavroginról és Ivan Karamazovról állítja, hogy „ők azok, akiket Kirillov halála felszabadít”.<sup>51</sup> Camus szerint „Sztavrogin 'ironikus' életet él.”<sup>52</sup> Félreértés, ugyanis Sztavrogin tragédiája éppen abban gyökerezik, hogy minden erőfeszítése ellenére nem képes kilépni az erkölcsi közönyből. „Mennyit vergődtem” — írja búcsúlevelében, mivel sem igenelni, de még tagadni sem tudott egyetlen „eszmét” sem.<sup>53</sup>

<sup>45</sup> A szakadás a hazugságok világa és a világot faggató ember között, melyre Camus utal Kirillovval kapcsolatban, mindenestül Kirillov „első hangjának” tartalma.

<sup>46</sup> DOSZTOJEVSZKIJ: *Ördögök*; Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. 778.

<sup>47</sup> I. m. 780.

<sup>48</sup> CAMUS: *Le Mythe de Sisyphe*; i. m. 150.

<sup>49</sup> CAMUS: *Carnets*, i. m. 1/141.

<sup>50</sup> DOSZTOJEVSZKIJ: *Ördögök*; i. m. 774.

<sup>51</sup> CAMUS: *Le Mythe de Sisyphe*; i. m. 148.

<sup>52</sup> I. m. 148.

<sup>53</sup> DOSZTOJEVSZKIJ: *Ördögök*; i. m. 848.

Vergődik Ivan is, igaz, kissé más okból. A *Sziszüphosz mítoszá*nak alapkérdése az öngyilkosság volt; a bűn, a gyilkosság problémája itt még incidenssé redukálódott, egyike „az abszurd bizonyos konzekvenciáinak”.<sup>54</sup> *A lázadó emberben* azonban a gyilkosság már a központi dilemma — így a referencia is változik: ennek az esszének Ivan Karamazov lesz a hőse. Camus Ivanja „tudatosan vállalja a dilemmát: erkölcsösnek lenni és illogikusnak, avagy logikusnak lenni és bűnözőnek<sup>55</sup> — ez megegyezik a Camus-i lázadás kulcskérdésével. És a válasz rá: „ismerjük a megoldását: Ivan hagyja megölni az apját”.<sup>56</sup> Ez az értelmezés annyiban szorul pontosításra, hogy Dosztojevszkij Ivanja a Szmergyakovval folytatott harmadik beszélgetésig nem hajlandó tudomásul venni a „mindent-szabad” elv konzekvenciáját: hogy eszméjének integráns része a Szmergyakovban tetet öltött bűn. „Én egyáltalán nem gyanúsítalak téged, sőt, nevétségesen tartanám, hogy vádoljábak... ellenkezőleg: hálás vagyok, hogy megnyugtattál”<sup>57</sup> — mondja neki, noha már a gyilkosság előtt zavarta az a gyanakvás, hogy „az ő lelkében is Szmergyakov lakáj tanyázott, és hogy éppen ezt az embert nem bírta elviselni a lelke”.<sup>58</sup> Az euklédeszi ész hangja mindent megtesz, hogy Ivan tudatából kiszorítsa a második hangot, a bűnös tudat hangját, mely a dialógusok során leginkább metanyelvi szinten (gesztusokban, arckifejezésekben, megszakításokban stb.) jelenik meg; ezenkívül az olyan epizódokban, mint pl. a hóviharban először fellökött, majd megmentett parasztocskái; végül pedig maga az idegláz lesz a belső krízis kulminálódásának szimbóluma. Ivan vereségének oka tehát az, hogy mégis létezik az Aljosához és Zoszimához köthető erkölcsi központ, melyet Ivan lázadása során elutasított, s ezzel Isten elleni lázadásának tartóoszlopa tört gerinche.

Dosztojevszkij tehát a lázadást magát utasítja el: nála Isten létének tagadása szükségszerűen torkollik etikai nihilizmusba. Camus-nál e kettő nem feltétlenül jár együtt: csak a terrort utasítja el, a lázadás attitűdjét megtartva. Talán ez lehet az oka, hogy *A lázadó emberben* Aljosáról jóval kevesebbet ír: mintha tudatosan törekedne arra, hogy a regényben betöltött szerepét redukálja. Dosztojevszkijben Camus azt az író tiszeltte elsősorban, aki jóval Nietzsche előtt leírta azt, „amit ő maga nevez a mélység szellemének, a halál és a tagadás szellemének, aki a mindent szabad határtalan szabadságát követelve a minden összerombolásánál vagy a mindenki szolgálatánál köt ki”.<sup>59</sup> Valószínűleg soha nem fogadna el egy, az Aljosa szellemében újjáéledő Ivant, azt a lehetőséget, melyet a regény nyitott befejezése elvileg megengedhetne.<sup>60</sup>

<sup>54</sup> CAMUS: *Le Mythe de Sisyphe*; i. m. 144.

<sup>55</sup> CAMUS: *L'Homme Révolté*; i. m. 83.

<sup>56</sup> I. m. 84.

<sup>57</sup> DOSZTOJEVSZKIJ: *A Karamazov testvérek*; i. m. II/369.

<sup>58</sup> I. m. I/348.

<sup>59</sup> CAMUS: *Théâtre, récits, nouvelles*; i. m. 1888.

<sup>60</sup> Nem szabad elfelejteni, hogy Ivan és Aljosa közös anyától születtek, Fjodor Karamazov második feleségétől. (Dmitrij az első házasságból született fiú, Szmergyakov pedig Fjodor Karamazov törvénytelen fia.) Erre a tényre maga Dosztojevszkij is több ízben felhívja a figyelmet. Érthető hát, hogy lényükben hasonló törekvés rejlik, Dosztojevszkij így jellemzi Aljosát: „részben már a legújabb nemzedékhez tartozó (...) ifjú volt, aki sóvárog az igazságra, keresi és hisz benne, amikor pedig megtalálta, arra sóvárog, hogy lelkének teljes erejével rögtön ki is álljon érte” (*A Karamazov testvérek*; i. m. p. 35.) — és ez a jellemzés Ivan esetében is érvényes lehetne. Természetesen a lényegi különbség az, hogy „Aljosa csupán egy mindnyájukéval ellentétes utat választott”.

Camus megpróbálja legkedvesebb hősét legkedvesebb szerzőjének hangjával azonosítani: „Dosztojevszkij Ivan oldalán áll”<sup>61</sup> — írja már a *Sziszifhosz mítoszában*. Majd később *A lázadó emberben*: „Ki kell-e hangsúlyoznunk, hogy Ivan, bizonyos szempontból, azonos Dosztojevszkijjével, aki ebben a személyiségben otthonosabban mozog, mint Aljosában.”<sup>62</sup> Természetesen az a tény, hogy Dosztojevszkij könnyebben, gyorsabban írta meg a lázadás fejezeteit nem lehet érv Aljosának a regénystruktúrában elfoglalt helye ellen. De ami talán súlyosabb: Camus figyelmen kívül hagyja a dosztojevszkiji regény formáléelvét, a Bahtyin által „polifón szerkesztésnek” nevezett regényformát, melynek lényegi következménye, hogy a hősök az írótól függetlenül, szabadon léteznek. Tehát sem Aljosa, sem Ivan nem Dosztojevszkij szócsöve. Ivant nem Dosztojevszkij, nem is Aljosa vagy Zoszima, hanem egy feltételezett — és elfogadott — erkölcsi központ objektivitása ítéli bukásra. A regények felépítésében minden döntés és tett egyben ítélet is a döntés illetőleg a tett fölött, ahogy Zoszima mondja: „Ezek számára a pokol immár önként vállalt életforma, (...) mert az Istent és az életet elátkozva, önmagukat átkozták el.”<sup>63</sup> Dosztojevszkij válasza Camus szemrehányására ugyanaz lehetne, melyet kritikusaiknak válaszként írt: „azzal bosszantanak, hogy Istenben való hitem kultúrátlan és retrográd. Ezek (...) el sem tudják képzelni az Isten tagadásának akkora erejét, amilyen az *Inkvizítorban* és a megelőző fejezetben van, és amelyre válasz az egész regény.”<sup>64</sup>

(i. m. p. 36.) Az a pár mondat, melyet Camus a *Lázadó emberben* idéz, az Ivan által választott utat jellemzi, melynek kiindulópontja Aljosában is jelen van. Aljosa maga is némileg ellentmondásos szereplő, ő maga is átél egy intellektuális válságot a regény folyamán az Ivannal folytatott hosszú beszélgetést követően. Hasonló módon, Ivanban is fellelhető az Aljosát jellemző irány, melyet már a regény elején jelez cikkének kétértelmű érthetőségére.

<sup>61</sup> CAMUS: *Le Mythe de Sisyphe*; . m. 150.

<sup>62</sup> CAMUS: *L'Homme Révolté*; i. m. 81.

<sup>63</sup> DOSZTOJEVSZKIJ: *A Karamazov testvérek*; i. m. I/422. Ezenkívül vö. TÖRÖK ENDRE: *Lev Tolsztoj — világtudat és regényforma*; Akadémia Kiadó, Budapest, 1979. 58.

<sup>64</sup> DOSZTOJEVSZKIJ: *Tanulmányok, levelek, vallomások*; Magyar Helikon, Budapest, 1972. 359. Meg kell jegyeznünk, hogy ha a regénystruktúra csak Ivan igazságát igazolná, és — következésképpen — ha Aljosát Dosztojevszkij úgy helyezte volna el a regényben, hogy alakját nem „ágyazza bele” a szerkezetbe — tehát: ha Aljosát a regény maga nem igazolná —, *A Karamazov testvérek* művészi kudarc lenne.

## Egy mai „egyszerű forma” építkezése (Elbeszélések kapcsolódása a „Lovashadsereg”-ben)

GEREBEN ÁGNES

„Ha sok eseresznye paprikát madzagra fűzünk,  
abból lesz a paprikakoszorú.

Ha viszont nem fűzzük fel őket, nem lesz belőlük  
koszorú.

Csak a madzag tenné? Az a madzag, mint tud-  
juk, mellékes, harmadrangú valami.

Hát akkor mi?”

Örkény

Még a legtávolabbi láthatáron sem látszik derengeni, hogy visszatérőben lenne a nagyregény és általában a „nagy formák” — ma úgy tetszik, boldog, mert valamiféle teljesség nyújtásának lehetőségét tételező — kora. A Jolles-i „kis” és „egyszerű” formák a nagyon is esetleges valamikori őstípusoktól a felismerhetetlenségig eltávolodva egyre tovább osztódnak. Eközben egykori önmaguk megszüntetése mellett kiüresítik a hagyományos műnem- és műfajfogalmakat is. Az irodalmi „fejlődés” öntörvényű útja ez, amelyen a születő új formák új remekműveket hozhatnak létre.

E — viszonylagosan — új formák egyike a modern elbeszélésciklus is, az elbeszélések önálló műegészt alkotó sora. A valamiképpen „madzagra fűzött” elemek egésze — ez általános emberi törvényszerűség — lényegesen eltér a részek összegétől. Irodalmi művekről lévén szó, számunkra elsődlegesen az lehet az érdekes, hogy a befogadás folyamatában és eredményeképpen mely pontokon és hogyan jelentkezik ez az eltérés, hogyan válhat egy virtuális esztétikai élmény forrásává.

A modern elbeszélésciklus a számos külsődleges hasonlóság ellenére funkcionálisan is, szerkesztettségében is stb. különbözik az antik mese —, és elbeszélés-gyűjteményektől éppúgy, mint a hangzó előadásra szánt reneszánsz novellafüzérektől vagy a fejezetekre tördelt későbbi regényépítkezési módoktól. Ez a megállapítás nemcsak az elemzés fontos előfeltétele. Egyben már ki is jelöli azokat a pontokat — a divergencia-mozzanatok lehetséges helyeit — amelyek egy mai befogadásélmény forrásául szolgálhatnak.

E pontokon a huszadik századi elbeszélésciklusok sora általában és az elemzés tárgyául választott Babel-mű különösen, nagy számú, „tisztán” szemantikai jelentéstöbbletet rejt magában.<sup>1</sup> Az egyes elbeszélések szerkesztettségében pedig ugyancsak jól körülhatárolható jelentésrétegek iktatódnak a műegész percipiálásába.<sup>2</sup> Az elbeszélésciklus szintaktikájának egyik legnagyobb érdeklődésre számot tartó kérdése mégis az, hogy milyen esztétikai hatáslehetőségeket hordoz a mű legnagyobb alapegységeinek, a szükségképpen önálló létmóddal bíró elbeszéléseknek a kapcsolódása.

E kevésbé tanulmányozott műfaj más jellegzetességeivel szemben olyan téma ez, amellyel kapcsolatban különböző korok alkotói egymástól függetlenül is gyakran foglaltak állást. Hiszen — nagy általánosságban szólva —

<sup>1</sup> Az *elbeszélésciklus műfaji jegyeinek szemantikájához*, in: *Filológiai Közölvny*, 1980/4. 409–421.; *Isaac Babel — Our Contemporary*, in: *Acta Litteraria*, 1981/4. 1–26.

<sup>2</sup> Az *elbeszélésciklus poétikája*, in: *Literatura*, 1982/2.; *Az átutalások rendszere az elbeszélésciklus poétikájában*, in: *Studia Poetica*, IV. 1986.



természetes, hogy egy alkotó művész különböző időszakokban létrehozott művei között is összefüggés van. Mégpedig rendszerint lényeges összefüggés, amelyet csupán részben jellemez az, hogy az író önmaga korábbi műveivel maga is befogadóként áll szemben. A kapcsolat ennél aktívabb és konkrétabb. A művészi szövegek létrehozói mind belső, mind külső indítástól vezérelve gyakran még úgy is tudatosan csiszolják-alakítják életművüket, hogy újabb szövegeikbe egyes fragmentumokat teljes egészében átvesznek a korábbiak valamelyikéből.

Ha csak a 19. századi „szent orosz irodalmat” nézzük, ez csaknem normának látszik. Lermontov egész részeket emelt át egyik művéből a másikba,<sup>3</sup> és ez a „késletgazdálkodás” Puskin számára is magától értetődő volt.<sup>4</sup> Dosztojevszkijről pedig sokan elmondták már, hogy az egyetlen, „az igazi” regény létrehozása iránti szándéktól fűtve írta egyik művét a másik után, s „minden regényében megtaláljuk az előző részeit, s ami a legfontosabb: a szándékot, hogy kimondja végre azt, amit korábban nem sikerült megjelenítenie”.<sup>5</sup> Különösen ismert a Dosztojevszkij-életműnek az az epizódja, amikor — igaz, nem annyira belső készletéből, mint inkább Katkov felszólítására — az *Ördögök* egyik részét kihagyta, és később *A kamasz* lapjai közé illesztette.<sup>6</sup> Még akiről kevésbé gondolnánk, Csehovnak is volt az eddig felsoroltakhoz hasonlóan újrairt — továbbfejlesztett szüzséje. A csavargó — tolvaj téma ez, amelyet 1883-ban és 1886-ban, majd végül Szahalin szigetére történt elutazását közvetlenül megelőzően, 1890-ben vett elő; az újrairás egyetlen igazán szembeötlő jegye azonban csak az, hogy mindhárom műnek egy Merik nevű csavargó a főszereplője.

Az életmű-egységre való törekvés az irodalomban talán minden művészeti ágban erősebben érvényesül; de máshol is megtalálható. Élete végén Eizenstein például így foglalta össze hatalmas ívű pályája legvalóságosabbnak vélt lényegét: „... Ha önmagamon kívül álló kutató lennék, azt mondanám magamról: (... ez a szerző különböző korokat (XIII., XIV., vagy XX. század), különböző országokat és népeket ábrázol (Oroszországot, Mexikót, Üzbegisztánt, Amerikát), különböző társadalmi mozgalmakat és folyamatokat mutat be az egyes társadalmi formák váltásán belül; de mindezt úgy, mint ahogy egy és ugyanazon ábrázaton cserélik a maszkokat.

Ez az 'ábrázat': a megtalált 'egység' végső eszméjének megtestesítése.”<sup>7</sup>

### *Előrehaladó, ellentételező, paradigmatiszus kapcsolatok*

Az életmű diszharmoniaikon át vezető, de szükségszerű koherenciáján belül a leginkább magától értetődő talán az oszthatatlanul egynek tekintett művek iránti viszony. Az itt igazán joggal emlegethető „írói szándék” sehol sem érvényesül olyan makacssággal, és sehol sem szenved annyi sérelmet,

<sup>3</sup> Б. ЭЙХЕНБАУМ: *Лермонтов*. Ленинград, 1924.

<sup>4</sup> В. ХОДАСЕВИЧ: *Поэтическое хозяйство Пушкина*. Ленинград, 1924.

<sup>5</sup> Б. ТОМАШЕВСКИЙ: *Писатель и книга*. Ленинград, 1925, 107—108.

<sup>6</sup> Vö. Sztavrogin álmát a ma már, s jó ideje eredeti helyén közölt „Tyihonnál” című fejezetet és Verszilov álmát „A kamasz” 7. fejezetében. A kérdés első tárgyalását I. П. АВАНЕСОВ: *Достоевский в работе над «Двойником»*, in: *Творческая история*. Москва, 1927, 188. és köv.

<sup>7</sup> SZ. EIZENSTEIN: *Premier plánban*. Budapest, 1979, 397.

mint ezen a ponton. Kivált az elbeszélésciklus-szerű szövegek koherenciájára leselkedik az egymástól való eltávolodás veszélye. S érthető az erre tapasztalható írói érzékenység. Még az olyan alkotóknál is, mint Dosztojevskij volt, akiről pedig sokszor elmondták, hogy „hibát” hibára halmozott műveiben, — regényfiguráit pusztá feledékenységből hol ezen, hol azon a néven szerepeltette. Mégis, még a gondolatától is kétségbe esett annak, hogy egy három részből álló *povesztyének* a sorrendjét felcseréljék, hiszen mint bátyjának írta, ezek a részek — a *Feljegyzések az egérlyukból* című műről van szó — „legbelül összefonódnak”.<sup>8</sup>

Hasonló belső szorongástól indított egy másik levél, amelyet hasonló ügyben írtak: „Egyetlen kérésem van csupán, melyre egyébként már legutóbbi levelemben utaltam. *A fűtő, Az átváltozás* (mely másfélvezér akkora, mint *A fűtő*) és *Az útélet* külsőleg és belsőleg is összetartozik, nyilvánvaló, s még inkább valami titkos összefüggésben áll, melynek jelzéséről, alkalmasint, *Fiak* címet viselendő kötetbeli összefoglalással, nem szívesen mondanék le. (. . .) A három történet egységét ugyanolyan fontosnak tartom, amiképpen külön-külön, egy-egy történetét. Őszinte híve, dr. F. Kafka.”<sup>9</sup> (Tandori Dezső fordítása.) „Külsőleg és belsőleg is összetartozik”, „legbelül összefonódnak . . .” Mitől?

Esetenként ez teljesen nyilvánvaló, mindenekelőtt akkor, ha a mű leglényegesebb alapja az egymásra következés lineáris egymásutániséga. A nagy Schiller-trilógiától a hetvenes évek felfedezésének számító dél-amerikai regény szétesőbb, a töredezetebb epika felé tájékozódó realizációi számos példát nyújtanak erre. És nem is feltétlenül pozitív — tehát a művészi szöveg koherenciáját erősítő — példát. Kissé sarkítva még azt is mondhatnánk, hogy a „csupasz” sorrendiség esetenként a belső összetartó erő helyettesítőjének funkcióját is betöltheti.

Hasonló hatást válthat ki az ellentételezés (de nem a jóval összetettebb szervezetszerű ellenpontozás) is. Ezzel az eszközzel azonban általában inkább a regényfejezet-szerkesztésnél élnek a világirodalom nagyjai.<sup>10</sup> Már csak azért is figyelemre méltó az olyan drámairodalmi megvalósulása, mint Alfred Jary humorú tükröként egymásba illeszkedő, az egymással való megfeleltetések x-es szerkezeteiben külön is jelentéshordozó Űbű-drámái.

A művészi szöveg alkotó részeinek viszonyában, még közelebbről: szembenállásában létrejövő esztétikai élmény minden tekintetben klasszikus példája a narratív szövegek között Tolsztoj *Három halál* című műve lehet. Tartalmilag egészen lazán, szinte esetlegesen összekapcsolódó fejezeteiben az igazi közös elem: három élőlény pusztulása teremti meg az egységességet. Pontosabban a nemesasszony, a parasztember és a fa halálának különböző volta. Az ellentételező kapcsolódással élő szerkesztés legbonyolultabb példái közül pedig a *Doktor Zsvigót* érdemes említeni, amelynek szerkezeti kulcsát — Borisz Paszternak vallomása szerint — a regényt követő versek elrendezése adja. Az ilyen szövegpítkezés a modern prózatörekvések nyomán mára már csaknem közhelyszerűen gyakorivá vált, bár — mint a befogadótól viszonylag

<sup>8</sup> L. erről L. Groszman szavait in: H. СТЕПАНОВ (et al.): *Сборник творчества Ф. М. Достоевского*. Москва, 1959, 341–342.

<sup>9</sup> Kurt Wolffhoz, 1913. április 11-én.

<sup>10</sup> PHILIP STEVICK: *The Chapter in Fiction: Theories of Narrative Division*. New York, 1970.

nagy erőfeszítést igénylő műfogás — természetesen nem szállt le a „magas” művészet régióiból. Fejlődéstörténete ívében ugyancsak törvényszerű mozzanatnak látszik, hogy mint a műből való „kibeszelés” relativizáló eszköze átkerült az olvasót a szöveglétrehozás folyamatáról rendszeresen informáló metaszintre.<sup>11</sup>

Az ellentételezéses építés és az erre alapított jelentésszervezés klasszikus példajaként szokták említeni O’Henry egyik művét is. A *The Roads od Destiny* három alkotó részében a falujából útnak indult, s egy hármaskeresztúthoz érkezett parasztköltő sorsának három lehetséges, de mindenképpen a halálos puszkagolyó elé vezető történetét adja. A gyilkos története azonban a mű egészében folytatólagosan halad előre. Ezt az elbeszélésszerkesztést Ejhenbaum híres elemzése az egymásra következással szemben ellentételezőnek nevezi.<sup>12</sup> A *plot* elemeinek külön-külön történő szemléleténél komplexebb szinten, a kompozíció síkján ezt a különös kapcsolódási módot, a lehetőségek — mégpedig az összes lehetőség! — végigpróbálását azonban inkább paradigmaticus szerkesztésnek nevezhetnénk.

Már csak azért is, mert így nyomban világossá válik, hogy a világirodalom egyik legrégebb fogása ez, amely már a *Scherezádé* első elbeszéléseiben, de Apuleiusnál, az *Aranyssamár* (Metamorfózisok) negyedik és ötödik részében „tisza formában” jelentkezik a rablók póruljárásáról, sőt póruljárásairól szóló elbeszélésekben.

A *novellaciklusok korában* (mert a novellaciklusok legáltalánosabb érték-háttere, az emberi élet lehetőségeire való ráismerés, s e lehetőségek számbavétele annyira korról árulkodó jelenség, hogy ezúttal valóban korszecifikus műfajt érdemes emlegetnünk) — a paradigmaticus szövegalkotói szemlélet nem kevesebb, mint a szépirodalmi műalkotás alapja, a novellaciklus gerince. Az a madzag, amitől a „cseresznye koszorú” azzá válik, ami.

De ez a narratívumszerkesztés érdekes módon szinte minden korban él, működik, és valamilyen formában a felszínre tör. Még az erre a szerkesztésmódra kevésbé fogékonyak vélhető közegben, mint amelyben például Kemény Zsigmondnak a regény különböző alakjait hasonló próbatételek elé állító *Gyulai Pálja* vagy az egy esemény — több nézőpont technikát alkalmazó *Fiam, Absolon!* megszületett.

Ez a szerkesztési eljárás a nem-verbális, sőt azon belül az analóg jelrendszerre épülő művészetekben is esztétikai élmény forrásává válhat. A *vihar kapujában* nézőpont-váltakoztató kompozíciójára utalva a filmszemiotikában még külön nevet is kapott V. V. Ivanovtól. Ő azonban eredendően metonimikusnak tekinti a jelenséget: szerinte ugyanis „a Kuroszava-módszer alapját több, egymást kiegészítő vagy kölcsönösen kizáró, de egy epizódban teljességgel végigvitt nézőpont szintagmatikus egyesülése alkotja”.<sup>13</sup> Amint ez az egyetlen gondolat is jól érzékelteti, a verbális narratív szövegek és a filmépítkezése közötti, felismert összefüggések részletes feltárása nagyszerű lehetőségeket teremt külön az irodalmi szövegek és külön a film kompozíciós törvényszerűségeinek megismerésére. Ebben az összefüggésben lehet fontos

<sup>11</sup> A legújabb magyar irodalomból I. Cseres Tibor és Esterházy Péter regényeit.

<sup>12</sup> «Способ соединения не по принципу последовательности, а сопоставления.» Б. ЭЙХЕНБАУМ: *О’Генри и теория новеллы*, in: *Литература*. Ленинград, 1926. 48.

<sup>13</sup> В. В. ИВАНОВ: *О структуре знаков в кино. Тезисы докладов IV Летней школы*. Тарту, 1970, 121.

Borisz Uspenszkij felismerése is, aki a filmkockák kapcsolódásáról szólván az elbeszélés szegmentumainak a nézőpont-váltáskor keletkező határpontját a diavetítő kép-váltásakor érzékelhető kattanáshoz-villanáshoz hasonlítja, és „az érem pereme”-jelenségnek nevezi.<sup>14</sup> Az „érem pereme”-pontok által létrehozott keret kétségkívül a műegész élmény egyik szintaktikai forrása lehet.

Az elsődlegesen a nézőpontok különbözőségére alapított kompozíció — amelynek tudatos alkalmazását Henry James munkásságában és Perry Lubbock azt feldolgozó elemzéséből szokták eredeztetni —, a narratív szegmentumok kapcsolódásának olyan lehetősége, amely kiváltképp alkalmas a befogadó figyelmének ébren tartására. A detektívfilmek írói és rendezői is alighanem ezért alkalmazzák olyan gyakran, bár a bűncselekményben érintett szereplők interpretációjában újra meg újra felidézett eseményszegmentumok az ímént említett Faulkner-műhöz viszonyítva sokkal inkább előrehaladó, az egész műalkotást lényegesen „linearizáló” jelleggel épülnek be.

Fellelhető a paradigmaticus műegész-szerkesztési elv a *Lovashadsereg* kompozíciójában is. Az első pillantásra a tematikus struktúrák „csúsztatott” variációi hozzák létre a különböző elbeszélésekben a vörös parancsnokok (Szavickij, Pavlicsenko, Korocsajev, Konkin, Trunov, Gyakov), illetve a vöröskatonák (Kurgyukov, Afonyka Bida, Griscsuk, Krisztus Szaska, Priscsepa, Balmasov, Hlebnnyikov stb.) sorsának váltakoztatásával. Ez az összefüggés azonban a Babel művét strukturáló elveknek csupán egyike. A műegész építkezését tekintve annál fontosabb, hogy még véletlenül sem találhatunk két olyan paradigmaticusnak tekinthető epizódot, amely egymás mellett lenne. A rákövetkezésnek az összefüggést ebben az értelemben jelző nyíltsága csupán azoknak az irodalmaknak sajátja, amelyek nem „a forma megnehezítését”,<sup>15</sup> hanem a direkt szórakoztatást vagy a tanító jelleget célozzák. Történetileg ilyenek a paradigmaticus sor összefüggésének lebilincselő ókori példái, többek között Ovidius műve, a *Hősnők levelei* (Heroidas), amely tizenöt elhagyott asszony, köztük Pénélopé, Phaedra, Ariadne, Dido történetét fogja össze.

Önmagában az a tény, hogy két vagy több narratív szegmentumot valamely összetevőjének ismétlődése összekapcsol — hiszen a nézőpont-váltakoztató kompozíciónál lényegében erről van szó — nemcsak művészi szövegekre érvényes.<sup>16</sup> Narratív szövegeknél ezért mind a műelemek, mind a közöttük lévő viszony többszöri megismétlődése esetében akkor érdemes paradigmaticus kapcsolódásról beszélnünk, amikor valamilyen akció visszatéréséről van szó.<sup>17</sup> Egy szereplő több cselekedetéről vagy több szereplő hasonló körülmények közötti, esetleg „lépéskényszeres” cselekedetéről a különböző szöveg-egységekben.

<sup>14</sup> Б. УСПЕНСКИЙ: *Поэтика композиции*. Москва, 1970. A snettek találkozási pontjairól Szergej Eizenstein, a filmjelenetek kapcsolódásáról klasszikus művében, *A látható emberben* sok vonatkozásban máig érvényesen Balázs Béla, a filmmondatok határköveiről Jurij Lotman szöveg, filmszemiotikájának főleg a filmképről szóló fejezetében.

<sup>15</sup> В. ШКЛОВСКИЙ: *Искусство как прием*, (1917), in: Уб.: *О теории прозы*. Москва, 1929, 13.

<sup>16</sup> Е. ПАДУЧЕВА: *О структуре обзаца*, in: *Труды по знаковым системам II*. Уч. зап. ТГУ, вып. 181. Tartu, 1965. 285.

<sup>17</sup> Külön kezeli ezt az esetet Т. М. НИКОЛАЕВА: «Событие» как категория текста и его грамматической характеристики, in: И. В. ЦИВЯН (szerk.): *Структура текста*. Москва, 1980, 199.

A mű világának jól ismert kapcsolódási típusai azok is, amelyek az elbeszélések saját világának, mindenekelőtt terének és idejének változtatásain, illetve változatlanul hagyásán alapszanak. Csehov úgynevezett kistrilógiája lehet a példája ennek: *A szerelemről*, *A pöszmétebokr* és *A tokba bűjt ember* alaphelyzete, hogy az eső elöl két vadász behúzódik valahová, s történetekkel serkentik gyorsabb múlásra az időt. A perlokúció nyilvánvalóan adott: az aktuális címzetek ritka, késleltető közbevetései ugyancsak az elbeszélések epikus jellegét erősítik. Ez azonban nem elegendő ahhoz, hogy egyetlen műalkotássá kovácsolja a három epizódot, legfeljebb kellemesen egymás után olvashatóvá teszi őket.

A művilág tere az alkotás egységének valóságos, tényleges kovásza ezzel szemben a klasszikus orosz irodalom egy másik nevezetes elbeszélés-ciklusában, Turgenyev *Egy vadász feljegyzései* című művében. A mindvégig dominánsan jelenlevő tér ebben az esetben azonban meglehetősen elasztikus: a mai olvasó hol az oly sokszor emlegetett „nálunk, az orjoli kormányzóságban”, hol egész Oroszország határait érzi természetszabta kiterjedtsége végének. Ez a már önmagában is széles „skála” inkább a paraszti lét hol idilli, hol viszonyú valóságának belső világára érvényes. A műalkotás tere az olvasói tudatban — mondjuk a natura naturata és a natura naturans ellentétpár megtestesítőjeként — még ennél is jobban előtérbe nyomulhat. Amit többek között az tesz lehetővé, hogy az *Egy vadász feljegyzéseiben* az idő többnyire eposzian lényegtelen, sőt érzékelhetetlen. Az elbeszélő idő egyáltalán nem halad előre: „A málnás kút”-ban még augusztus van, „a Bezsín Lug” viszont júliusban játszódik. Erre „A kancellária” őszi története következik, s utána ismét „egy gyönyörű szép júliusi reggelen” indul a „Halál” című epizód. Később ismét egy „forró nyári napon” játszódik Csertophanovnak az elbeszélés-cikluson belül külön is bonyolultan szervezett, de végső soron lineáris kisregénnyé kerekedő története. Az ezt követő „Zörög!” című epizód elbeszélő ideje pedig egészen pontosan július tizedike. Az egész műben nincs utalás arra, hogy az elbeszélések között évek teltek volna el az elbeszélő életéből vagy szereplői sorsából.

Az orosz irodalom 19. századi remekműveit lapozgatva azt látjuk, hogy a fiktív elbeszélő személye által laza összefüggésbe hozott *Belkin-elbeszélések* kapcsolódásában semmi szerepe nincs a térnek és az időnek; a *Szevasztopoli elbeszélések* egyes darabjain belül és azok között viszont annál fontosabb szervező elv funkcióját tölti be.

E néhány példa alapján úgy látszik, hogy az elbeszélések kapcsolódásának a mű tér—idő sajátyszerűségeire építő osztályozása nem vezet általánosítható megállapításokra. Közös törvényszerűségekre ágyazásával legfeljebb okadatolni tudjuk a jelenséget, vagy mint Northrop Frye tette, az európai szépirodalom minden termékét a Biblia szerkesztettségéhez viszonyítván, a tágabb értelemben vett kultúra hagyományaiba helyezhetjük azt. A művilág tér—idő viszonyainak elemzése akkor gyümölcsöző, ha ezeknek az adottságoknak a feltárása újabb elemzési szempontrendszerek teremtette rácsok „felhelyezéséhez” szolgál alapul. A műegész ekkor létrejövő külső és belső modellje leírhatóvá és így értelmezhetővé teszi többek között a statikus/dinamikus fizikai jelenlét (térbetöltés) jellemzőit, a tér veszélytelen/ellenséges stb., stb. értékeit, telítettségét. Ilyen tér-, és időmodellek elvonása már olyan összetett

szembeállítások alapja lehet, mint az ektrópia (Logosz) és az entrópia (Káosz) ellentét kifejeződése a műegészben vagy a hős jelenlétének és hiányának mítikus jelentése.<sup>18</sup>

A műegész ontológiai egységességéről annyi azonban mindenképpen elmondható, hogy a részek (epizódok, fejezetek, elbeszélések) szintagmatikus kapcsolódásának lehetséges, sőt szükséges, de általában nem elégséges feltétele.

A kapcsolódások jellegének értelmezése elképzelhető a formális logika szabályai szerint. Lehetséges retorikai szempontokat is segítségül hívni, s ebben az esetben már a legáltalánosabban szólhatunk metaforikus, illetve — az epikát egyébként is jellemző — metonimikus illeszkedésről. Erről az igazán magától értetődő különbségtételről is csak azzal a megszorítással lehet beszélni, hogy egymásba fonódó, mert együtt haladó jelenségekről van szó, amelyeknek az értelmezés során inkább a dominanciáját, semmint kizárólagos voltát vehetjük számításba. És még ebben a megközelítésben is kétséges, hogy mennyire dichotomikus ez a kétféleség. Tzvetan Todorov a liègei csoport eredményei nyomán jogosan figyelmeztet rá, hogy ez is, az is a Lear király sokáig megvetett, mégis a legokosabbnak bizonyult harmadik lányához hasonlított szinekdoché központibb fogalma alá rendelhető.<sup>19</sup> E szövegszintaktikai szempontból általánosan fontos megállapítás a *Lovashadsereg*re különösen igaz: ezeknek az elbeszéléseknek az elemzésében a metaforikus-metonimikus megkülönböztetés nem is ad értékelhető eredményt.

Ha nem is makroszegmentális szinten, de a narratív egységek kapcsolódásának alapmozzanatául szokás állítani Vlagyimir Propp viszonylag nemrég bekövetkezett, de annál intenzívebb újrafelfedezése óta a funkció fogalmát. Ez a dinamikus egység rendkívül termékenynek bizonyult és bizonyul mindmáig. Olyannyira, hogy e ritka esetben a művészi szövegekre alkalmazott rács került át minden nyelvi megnyilatkozásra, s nem fordítva.<sup>20</sup> Ezzel a részben empirikus, részben intuitív alapegységgel, illetőleg továbbfejlesztett változataival valóban elvonhatóak egyes szövegek alkotóelemeinek kapcsolódási típusai. Nagy szövegegységek vizsgálatánál azonban mind empirikus, mind intuitív voltakunk inkább a hátrányai dominálnak.

Hasonló megszorításokkal alkalmazható az orosz Petrovskij mindmáig nem eléggé széles körben ismert elemzési javaslata. Ez az összetett szempontrendszer a deszkriptív és narratív szövegegységek szembeállítása után különböztet meg ún. szimptomákat. A szerző a téma kibontakoztatásában, vagyis a hős személyiségének meghatározásában és feltárásában részt vevő elemeket tekinti szimptomának. E dialektikus irodalomfelfogás végső soron a mű elemeiből álló konstrukció és az elemek teleologikus jelentésétől meghatározott funkciók adta kompozíció kölcsönhatásában látja leírhatónak a műalkotást.<sup>21</sup> Petrovskijnek a klasszikus Propp-művel egyidőben, sőt annak előtte kiadott

<sup>18</sup> Б. М. БЕЗЗУБОВ — Л. С. КАРЛИН: *Художественное пространство в прозе Леонида Андреева, 1898—1904*, in: Уч. зап. ТГУ, 491. Tartu, 1979, 59—83.; A. J. GREI-MAS: *Sémantique structurale. Recherche du méthode*. Paris, 1966, 192—213.

<sup>19</sup> T. TODOROV: *Szinekdoche*, in: HORÁNYI ÖZSÉB—SZÉPÉ GYÖRGY (szerk.): *A jel tudománya*. Budapest, 1975, 437—458.

<sup>20</sup> T. TODOROV: *Grammaire du Décameron*. The Hague—Paris, 1969, 10—11.

<sup>21</sup> М. ПЕТРОВСКИЙ: *Морфология повелы*, in: 'Ars Poetica' ч. 1. Москва, 1927.; in: *Морфология пушкинского «Выстрела»*, in: В. БРЮСОВ (szerk.): *Проблемы поэтики*. Москва, 1925., különösen 182—183.

elemzéseiben az a „paradigmatikus” szemlélet sejlik fel, amelyet Levi-Strauss 1960-ban, majd 1966-ban, a tudománytörténet egy kitüntetett pillanatában már egy más szinten kért számon Propp — lényegéből fakadóan szintagmatikus — modelljétől.<sup>22</sup>

Petrovskij koncepciója azonban alapján véve elbeszéléselemek kapcsolódására jött létre. Gondolatainak a nagyobb szövegekre való érvényesíthetősége nemcsak terjedelmi okokból korlátozott. Mindenképpen tanulságos azonban a választott empirikus alapegység dinamikus volta és az elemzés azon előfeltevése, amely — az elemzés szemléleti részeként — a mű elemeire nézve is azok teleologikus jellegét tartja szem előtt. Mindez lehetővé teszi a hagyományos narratív bontások: leírás, táj, szereplő, írói szándék együttes szemléletét aszerint, hogy a műnek mikor melyik elhatárolható eleme lép funkcionálisan-teleologikusan előtérbe.

### *Az irodalmi kocsma és a megtalált kézirat*

A szövegészt mint olyat s nem annak egyes — bármennyire is lényeges — alkotó részeit figyelembe vevő szövegkapcsolódási tipológiák között van olyan, amelyik a statikus és a dinamikus fejezeteket állítja szembe. A *Lovas-hadsereg*ről szólván ez különösen indokoltnak látszik, hiszen nemcsak a „Temető Kozinyban” igazán állókép, de bizonyos szempontból még „A levél” is az. Kérdéses azonban, hogy például az előbbi csakugyan olyan egyértelműen epikus mozzanata-e az elbeszélésciklusnak, mint ahogyan azt Schiller 1979. április 19-én Goethének írt levelében ezt „valamennyi hátráltató mozzanatra” kiterjeszti.

Az elbeszélések közötti kapcsolatot létrehozó másik jól ismert és sokat tárgyalt műelem a keret is, amely elsősorban novellaciklusok gerincéül szolgál. Sőt, ha figyelembe vesszük, hogy rendszerint a keret szolgál valamennyi közös szereplő fellépésére, megadja az egymás után sorjázó novellák elbeszélésének külső körülményeit, akkor úgy is mondhatjuk, hogy a keret a novellák kapcsolódásának, összetartozásának legfőbb biztosítója, amelynek háttere nélkülözhetetlen nemcsak a műegész, de az egyes „építőkövek” kibontakoztatásához is; elegendő a közös téma feladásának gesztusára gondolni itt. A *Villa Alberti* kéziratát tíz esztendő munkájával az olasz kultúra kincsévé tevő Veszeloovskij a keretnek ez a szerepe készítette arra, hogy ezt a 14–15. századi novellaciklust *regénynek* nevezze. Indoklása szerint ugyanis a mű lényegét nem is annyira a novellák, „mint inkább az a regényváz adja, amelyben a novellák el vannak helyezve”.<sup>23</sup>

A jelenséget, amelyre Veszeloovskij poétikai szempontok alapján hívja fel a figyelmet, az irodalomtörténet — mint a novellaciklusok jellegzetesen reneszánsz vonását — „irodalmi kocsma” néven tartja számon. „. . . Cardenio

<sup>22</sup> *Morfologia della fiaba con un intervento di Claude Lévi-Strauss e una replica dell'autore.* Torino, 1966, Einaudi, 165–199., 201–229.

<sup>23</sup> «. . . в том романтическом канве, куда они вставлены.» *Villa Alberti. Новые материалы для характеристики литературного и общественного перелома в итальянской жизни XIV–XV столетия. Критическое исследование (1859–1870)*, in: А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *Полное собрание сочинений*, III. 1908, 442. A címet egyébként Veszeloovskij azért adta az első lapjai nélkül megtalált szövegnek, mert a novellák többsége az Alberti-villában játszódik. Uo. 194.

és Dorothea is közeledik a kocsmához, ugyanahhoz, amelyben valamikor Sanchót dobálták a pokrócban. Nevezetes egy kocsmá ez. Cervantes állította fel és láthatólag tisztán irodalmi célokra engedélyezték a működését. Tucatnyi váratlan felismerés színhelye s novellák keresztesződnek benne (. . .) a kocsmá szerepét, ahol Cardeno Ferdinándóval és Lucindával találkozik, később Shakespeare *Lear királyában* Lear kunyhója játssza majd.”<sup>24</sup>

A sort folytathatnánk, hiszen Cervantes „kompozíciós kocsmája” nemcsak Shakespeare kunyhójának alakját ölti, de Navarrai Margit kolostora, Chaucer postakocsija, Boccaccio Santa Maria della Novellája stb. is az. Mindez azonban a modern értelemben vett szépirodalomban mélyen reneszánsz jelenség, amely feltételezi mind a novellák, mind a novellamondók demokratikus egymás mellé rendeltségét, a hierarchizáltság bonyolultabb formái helyett az arányban megnyilvánuló műegész-szervezést. Feltételez továbbá egy művön belüli viszonylagos metasztizist, amely a novellák mesélésének körülményeit is részletesen tisztázza, és nemegyszer azokat alaposan értékeli is.

Amikor az elbeszélések, illetőleg a novellák közötti kapcsolat meghatározója, „kerete” a keret, akkor többnyire a késleltetés is vagy benne található vagy hozzá kapcsolódik. A *Villa Alberti* esetében például oly módon, hogy a történetek elmondását azért függesztik fel, mert elkészült az Alberti rendezte vacsora, és lassan már a napnak is vége van. Az 1389 májusának első napjainban játszódó, elmesélt történetek bevezetésénél a szűzsé szintjén ugyancsak késleltetéses a novellák közötti közvetlen kapcsolódás: a társaság hölgytagjainak megérkezéig a férfiak „komolyabb dolgokról” beszélgetnek.

A mesélő személyének, esetleg szemléletének egysége, mint az elbeszélések közötti kapcsolat jellegének meghatározója meglehetősen ritka a műfaj történetében. Ez a mesélő személy feltétlen érdekességének ősi követelményével függhet össze: a sokáig vagy sokszor mesélő személy már nem eléggé érdekes. Seherezádéról is valószínűleg csak meséi sikerének tétje miatt feltételezhető, hogy meg tudja tartani az olvasó érdeklődését. Formailag azonban Seherezádé különböző — egyenként is heterogén — társadalmakban alakult s szüntelen átalakított története is a „*kéziratok*” közé tartozik. S ez végső soron ugyancsak a kohézió egyik lehetséges eleme. Mint ahogyan bevezető szavait is annak tekinthetjük: „. . . Bizony, a régiek élete-folyása tanulságossá vált későbbi nemzedékek számára. Szolgáljon arra, hogy az emberek megtudják mindazt, ami másokkal megesett, és okuljanak belőle, tanulmányozzák a régi népek életét, és tekintsék intő példának mindazt, ami velük történt. Dicséretesek az, aki az elmúlt eseményeket a késő utódok számára intelmül hátrahagyta. E példázathoz tartoznak azok az érdekes és tanulságos mesék, amelyeket „Az ezeregy éjszaka meséinek” neveznek.” (Honti Rezső fordítása.)

Érdekes viszont, hogy a modern irodalomban sem az „irodalmi kocsmá”, sem a „megtalált kézirat” alaphelyzete nem termékeny. Ritka alkalmazásakor pedig — ősmintáival ellentétben — nem segíti az olvasót az elbeszélések

<sup>24</sup> В. ШКЛОВСКИЙ: *Как сделан Дон-Кихот* (1920), in: *О теории прозы*, Москва, 1929, 108—111. Sklovszkij *A széppróza* című, 1959-ben kiadott kötetének „Az új regény születése” című fejezetében ezt a munkáját is megtagadja (pontosabban megerősíti az 1931-es megtagadást, azzal az érveléssel, hogy Nyugaton e cikke idézésével „ócsárolják a mi jelenüket, s ugyanakkor megfosztják az emberiséget egyik fegyverétől: egy magas erkölcsiségű ember fennkölt történetétől”) majd *szó szerint megismétli* cikkének itt idézett mondatait és gondolatmenetét.



konvergenciájának „belelátásában”. Még az olyan telített szöveg esetében sem, mint amilyen az *Esti Kornél*, amelyben pedig Kosztolányi rögtön az elején megjelöli az elbeszélések összetartozásának ténye mellett a kapcsolódás módját is. „Egy esztendeig havonta összejöttünk egyszer-kétszer és ő mindig hozott valami úti élményt vagy regényfejezetet az életből. Közben csak pár napra utazott el. Történeteit részben gyorsírásos jegyzeteim alapján, részint emlékezetből papírra vettem, s utasítása szerint rendeztem. Így jött létre ez a könyv.”<sup>25</sup>

Más példák is arra figyelmeztetnek, hogy a modern irodalomban önálló műegészsként is szemlélhető elbeszélések összetartozásának érzékeltetéséhez sem az egység deklarálása, sem a közös főszereplő nem elegendő. A ma emberének érzései és tapasztalatai nem sugároznak elegendő teljesség-, és egészélményt ahhoz, hogy egy-egy művészi szöveg töredezettség-pontjait kitöltvén azt „harmonikussá” tegyék; inkább az ellenkezője látszik igaznak.

### *Az esemény azonossága és előrehaladása*

Ha azonban egy nagyobb esemény különböző részmozzanatai vagy erősen jellegzetes háttére szolgál több egymás utáni elbeszélés tematikus alapjául, az még ma is a koherencia-élmény létrejöttének egyik eleme lehet.

Az elbeszélések közötti kapcsolat és ennek részeként az elbeszélések közötti kapcsolódás egyik természetes forrásául Babel művében is a szovjet polgárháború 1920 nyarán vívott, alig három és fél hónapig tartó ún. lengyel hadjárata kínálkozik. A háborús állapotok minden időkből hasonló feltétel-rendszere, s külön e hadjáratnak a saját atmoszférája mindvégig valóban ott húzódik a mű lapjain. Az elbeszélésekben található valamennyi adat, utalás, az előforduló nevek, időpontok, helymegjelölések egy történelmi mű — vagy inkább egy jegyzőkönyv — pontosságával és hitelességével rendelkeznek.<sup>26</sup> A műben azonban mindez csupán háttérként, a helyzetek, az atmoszféra meghatározójaként szerepel. Meglehetősen pontosan el lehet különíteni azokat az epizódokat, amelyekben a hadjárat maga is jelenlevő valóság, azoktól az elbeszélésektől, amelyekben csupán a keret része. Mindössze kilenc szövegrészben, az elbeszéléseknek mintegy negyedében áll központi helyen a polgárháború. Ha ezeket az epizódokat „visszakeressük”, arra a — valóban váratlan — eredményre jutunk, hogy a kilenc elbeszélés címében a tényleges hadjárat egy-egy emlékezetes ütközetének, topográfiai megnevezése kapott helyet.

„A zbrucsi átkelés”, „A novográdi templom”, az „Útban Brodi felé”, a „Temető Kozinyban”, a „Beresztecsko”, a „Szent Václavnál”, a „Zamosztye”, a „Csesznyiki” a ciklus 1., 2., 10., 16., 20., 24., 29., 31. elbeszéléseként a Shakespeare-korabeli színpadon körbehordozott, helyszínt, illetve helyszínváltást jelölő táblácskák funkcióját látják el. Az első két szövegrész, a ciklus indítása hangsúlyozottan „háborús”. A realitásból a fikatív világba történő átmenet e „tisztán kompozíciós problémaként” felmerülő mozzanatokban Babel mind a szereplőket, mind az olvasót egyetlen határozott gesztus-

<sup>25</sup> Több kutató is „vitatja” e sorokat, ami újabb bizonyítéka Kosztolányi írásművészetének varázsának, de egyszermind annak is, milyen gyakran elmosódik a különbség még ma is az elbeszélő, a történetmondó és az író között.

<sup>26</sup> *Iszauk Babel naplója*, in: Valóság, 1981/12. 81–82., 98–101.

sal, már-már agresszívan helyezi bele a háború hasonlíthatatlan törvényszerűségek és normák mozgatta világába; ez az elsődleges szerepe az apja meggyilkolását elmesélő állapotos fiatalasszony szavainak az elbeszélésciklus nyitó epizódjában. E mozzanatoknak a műegészben elfoglalt helye arra figyelmeztet, hogy a keret fogalma mennyire félrevezetően használatos abban a túlságosan szűk értelemben, amelyet a kerettörténet kifejezéssel lehetne érzékeltetni. A *Lovashadsereg*ben is jól látható, hogy ezek a három-öt epizódot követően ritmikusan visszatérő „háborús” szövegrészek a műegész konstrukciójában a háttér és az előtér valós keretszervező funkcióját töltik be.

A polgárháború jelenléte alkotta keret kérdését tovább bontva azt látjuk, hogy az elbeszélés és a történet viszonyában az lényegében négyféleképpen jelenik meg aszerint, hogy az elbeszélés cselekménysora harctól függetlenül, harc után, előtt vagy alatt megy végbe. Összesen huszonegy epizód, tehát az egész mű nagyobbik fele játszódik harci eseményektől független időpontban vagy támadások és visszavonulások hosszabb szüneteiben. Az elbeszélésciklus egynegyedének cselekménysora történik egy-egy ütközetet követően: „A zbrucsi elbeszélés”, az „Itália napja”, az „Ütközet után” a *Lovashadsereg* legkomorabb, legsötétebb tónusú elbeszélései. Egyenlő arányban vannak a műben a csaták előtt és alatt — de nem „bennük” — játszódó epizódok. Az előbbieket meghatározója kompozicionálisan is a robbanás előtti, szinte tapintható feszültség: „A 2. dandár parancsnoka”, a „Zamosztye”, a „Csesznyi” ilyen. Végül tényleges harci események közepette játszódik — de azt nem ábrázolja — három elbeszélés, amely egy-egy 12-11-11 epizódból álló tömböt hoz létre, engedelmeskedve a mű belső ritmusának és részben azt meg is teremtvé. Szinte akaratlanul újabb bizonyítékát nyertük annak a ma már evidensnek tekinthető — ténynek, hogy Babel művében a lengyel hadjárat szerepe nem főszerep. Az elbeszélések kapcsolódásának módjához azonban nem jutottunk közelebb.

Kevésbé segít feltárni ezt az a természetesnek tűnő szempont is, hogy az egyes elbeszélések tartalmazzanak-e a cselekmény előrehaladásaként értékelhető mozzanatot. Hogy miért, arra egyetlen példa is elég lehet. Az egész műben külön csoportot alkotnak azok az elbeszélések, amelyek Ljutov, a *Lovashadsereg* elbeszélő-főszereplője számára idegen kozáktörténetet elevenítenek fel. E narratív egységeket külön, csak az adott epizódra érvényes nézőpont, beszédmód, értékszemponatok jellemzik. Többségük keretes mű, mint amilyen a már említett „A levél”, amelynek elsődleges beszédhelyzete, hogy egy vöröskatona levelet diktál Ljutovnak. A hosszú évek eseménysorát fellelevenítő történet — a levél — után ismét visszakerül a szó a hallottakat írásba foglaló és kommentáló elbeszélőhöz. Hasonlóan keretes az „Afonyka Bida”, amelyben az elbeszélő a szilaj kozák címszereplővel az úton poroszkálva annak életéről szóló mesével, dalolással üti el az időt. És ilyen a „Pan Apolek” is, amelyet nemcsak a főszereplő fizikai jelenléte, figyelmes hallgató volta foglal keretbe. Ebbe az irányba hat a meghallgatott történet heves személyes, érzelmi percipiálása is. Ha a *Lovashadsereg*nek a Ljutovról szóló elbeszélések mellett csak ilyen szerkezetű epizódjai lennének, akkor az elbeszélések kapcsolódási módjainak osztályozása alighanem több sikerrel járna, a mű azonban kétségtelenül kisebb élményt nyújtana: a forma kevésbé gazdag változatossága által jobban megfelelné az olvasó várakozásainak.

Am egy sor olyan szöveg is van a műben, amelyben az elbeszélő egyáltalán nem szerepel. Az értékeket kapcsolódási elvnek tekintő elemzés ezek

némelyikét jól tudná kezelni. Hiszen például a „Temető Kozinyban” egy kisvárosi temető sokszor feldúlt zsidótemetőjében található sírkő felirata csupán. Az elbeszélő azért nincs „benne”, mert éppen az ő szemével látjuk az elbeszélésben megjelenített világot. A sorokból áradó megrendülés az ő értékorientáltságán át dekódolható. De mit kezdünk az axiológiai szempontú kapcsolódástípussal az olyan szkaz-elbeszélések esetében, mint amilyen a „Pavlicsenko Matvej Rogyionics életleírása”, „A só” vagy „Az árulás”? Hiszen ezekben mindvégig kozák vöröskatonák elbeszél (hangzó) történetét kapjuk, amelyekben a főszereplő nem lép a színre; egyedül az elbeszélés groteszk hangvételében van jelen.

Az elbeszélések kapcsolódásainak felderítését az is megnehezíti, hogy ezek az epizódok többnyire maguk sem egy tömbből faragottak. Gyakran még írásképileg is többféleképpen jelölt módon, nagyon világosan elválnak egymástól. A 35 elbeszélésből nyolcra (!) iktatott például Babel levél-formát. Több „elbeszélés az elbeszélésben” is található a *Lovashadseregben*; sőt két olyan része is van a műnek — a „Pan Apolek” és az „Afonyka Bida” —, amelyek két teljesen külön álló, időben-térben egymástól idegen elbeszélést zárnak egyetlen keretbe. Ezek már szembeszökően bonyolult szervezetszerű szövegek, amelyek belül is olyan jellegzetesen epikus cölöpökön haladnak előre, mint az utóbb említett elbeszélés: „Dehát térjünk vissza a lesnyuvi csatához” . . . „Úgy három óra tájt járhatott az idő, ezen a hosszú júliusi napon” . . . „Eltelt még egy hét” . . . „Ezen a napon, július 22-én” . . . Ilyen strukturáltság mellett az elbeszélésegek kapcsolódását nyilvánvalóan csak a megengedhetőnél jóval esetlegesebb, önkényesen intuitív szempontok alapján határozhatnánk meg. Olyan szempontok alapján, amelyek nem informálnak a műegész szerkesztettségéről, sőt még az adott elbeszélés interpretálását is félreviszik.

Babel művének legfőbb összetartó komponense és egyúttal az elbeszélések kapcsolódásának döntő tényezője alighanem az egyetlen egy elbeszélő léte. Az elbeszélő megjelenítésében alkalmazott, s a mű egyetlen más mozzanatában sem található ironia jelzi az iránta megnyilvánuló legfőbb — távolságtartó — írói viszonyt.

### *A történetmondó (érték)szemléletének egysége*

Ljutov vagy részt vesz a cselekményben — bár Cyranóként akkor is többnyire „hátról áll” — vagy pedig az ő nézőpontjának az események és az olvasó közé történő beiktatásával van jelen. Ez utóbbi esetben a közvetítettség hozza létre azt a réteget, amely — anélkül, hogy ez bárhol is jelölve lenne — egyetlen ember élményeinek, érzéseinek, gondolatainak sorjázásává teszi a *Lovashadsereget*. A számos létező szintaktikai alapú elbeszélés-kapcsolódási felosztás ellenére végső soron ezért kell szemantikai szempontokat választanunk a nagyobb kiterjedésű, önálló létmóddal bíró narratív egységek találkozásában levő műfajspecifikus lehetőségek feltárásához.

A *Lovashadseregben* az elbeszélések kapcsolódásában és azoknak a műben elfoglalt helyében lényegében csakis sorszerű előrehaladás van, amely természetesen különböző tartalmak kifejeződését teszi lehetővé. Láttuk például, hogy az elbeszéléseknek a közös cselekmény teremtette egymásutánisága egyes számú elemeként már az időviszonyok szempontját is tartalmazta. Mind az

elbeszélő idő, mind az elbeszélő idő szükségképpen lényeges eleme az elbeszélések kapcsolódásának, de nem lineáris egymásra következésében az. Az elbeszélésciklus egyes epizódjainak autonóm ideje, annak tartama és szakaszossága mind az elbeszéléshez, mind a regényhez képest általában számottevően irrelevánsabb. Ugyancsak a várhatónál kisebb — a *Lovashadseregben* éppenséggel semmilyen — funkciója sincs az elbeszélések között eltelt időnek. Ez a műfaj nem kanonizált, s így tág kereteiben létrejött alkotásoknak ma meglepően nagy hányadát jellemzi. Mind a két megállapítással szemben felsorolhatók természetesen kivételek. Az előbbire például Huxley *És megáll az idő . . .* című regényének szerkesztése, amelyben a halál — külsőleg villanásnyi, belsőleg végeérhetetlen — mozzanatát rögzítő fejezetekkel párhuzamosan, az egész élet semmivel sem hosszabb történéseit felelevenítő fejezeteket váltakoztatja az író. Az utóbbival kapcsolatban pedig a szövegen belüli átutalások rendszerének egy ritka példája hozható fel magából a *Lovashadseregből*, a 34. elbeszélés végéről: „Láttam őt életem egy hanyatott éjszakáján . . .” Tendenciaként azonban mindkét megállapítás igaznak látszik.

A művilág idejénél összehasonlíthatatlanul lényegesebb az a belső idő, amely a főszereplő Ljutov életét építi. Az ő egész korábbi élete, egyéni múltjának történései, értékei a mű egész időrendszerében minden vonatkozásban a múltat jelentik: az elbeszélő és az elbeszélő idő tekintetében éppúgy, mint az értékszempontokat nézve. A narrátor-interpretátor, mint a cselekményvilág részese, a jövő ésszel helyesnek el-, és felismert útját igyekszik belsővé változtatni. Ezt többször meg is fogalmazza, s a művilág más szereplőivel is megfogalmaztatja. Afonyka Bida, Pavlicsenko, Galin, de a maga módján még Gedáli is mind erről beszélnek. A legkövetkezetesebben és legautentikusabban pedig — logikus módon a műegész csúcán — Ilja Braclavszkij élete és halála a példázata ennek a *via regiának*. A mű megannyi statikus arképében, epizódjában, késleltetésében arról „szól”, hogy ez a főszereplő számára önmagában és maga körül is egyedül a múlt felfogásával, a jelen elviselhetetlen ellentmondásokat súrító valóságának elfogadásával, sőt az azzal való feltétlen azonosulással érhető el, s hozható létre általa valamiféle egyensúlyi állapot.

A jelent, a múltat, illetőleg a jövőt megtestesítő epizódok váltakoztatásában rejlik az elbeszélésciklus építkezésének s azon belül az elbeszélésegeszek kapcsolódásának egyik legfontosabb szempontja. Az első kilenc elbeszélés témája, atmoszférája, egymással való kapcsolódása az ismeretlen vagy idegen környezetbe került ember bizonytalanságát, sőt zaklatottságát sugározza. Az elbeszélő ebben a periódusban újra és újra a múlthoz fordul; gyakrabban idézi fel annak mind pozitív, mind általa is negatívnak ítélt jelenségeit, mint később bármikor. Az elbeszélések polaritása is életesebb itt, mint a mű többi szakaszában. A „jelen”-elbeszéléseket jellemző kiélezett helyzetek, a kontrasztosság háttérben végletes élmények és az ezek felvetette, részben morális kérdések állnak. A jelenben a múltat felidéző epizódok sötétebb, nyugodtabb tónusait az indokolja, hogy az elbeszélő — megtagadottsága mellett is biztonságot jelentő — régi közegét idézik: így sokkal inkább otthon érzi magát ebben a gyakran anakronisztikus világban, mint vállalt új közegében. E szakasz utolsó epizódjának, a „Rabbi” című elbeszélésnek az utolsó sorai ebben az értelemben a műegész e részének csúcspontját jelentik: „Pénzt nyomtam az öreg markába, és kiléptem az utcára. Elváltam Gedálitól, én a pályaudvarra mentem, a szállásomra. Ott az I. Lovashadsereg agitációs szerelvényén már várt rám száz meg száz tűz ragyogása, a rádióállomás varázslatos fénye, a nyomdagépek

makacs rohanása és a „Vörös Lovas” félig megírt cikke.” (Wessely László fordítása.)

Az elbeszélőnek a jelen-értékek és — emberek elfogadására való törekvése a mű második része, a 10—13. elbeszélés „jelen”-elbeszéléseiben érvényesül. Ez a maga módján a műnek éppen annyira teleologikus jelleget ad, mint az elbeszélés befejezése felé törekvés. A környező valóság nehezen feldolgozható, keserű élményei, s a nyomukban mind jobban feltoluló fáradtság, kiábrándultság az elbeszélő hangvételében, a végeredményben róla szóló mű hitelesen legrövidebb és legviharosabb részévé, az általa bejárt út valóságos mélypontjává teszi ezt a négy epizódot. Az e részhez tartozó utolsó szöveg, „A második dandár parancsnoka” lázálomszerű feszültségének levezetődése teszi lehetővé, hogy a főszereplő figyelme az új kor új hősei felé forduljon.

Az irántuk tanúsított kutató figyelem hatja át a mű harmadik, szükségképpen terjedelmesebb és epikusabb szakaszát, amelynek a „Tanulmányfejek” címet is adhatnánk. A korábbi epizódok zaklatott hangvételével szemben ez határozza meg az itt jóval nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb narrációt is. A főszereplő figyelmének középpontjában nem a körülötte zajló események, hanem az azokat alakító emberek személye és személyisége áll. Ez a végső soron statikus portrészor nem kerülhet regénybe; még modern regénybe sem. Ismét paradigmátikus sorról van szó, amelyet az elbeszélő szemlélete, s az abban adott, elsősorban értékpreferenciáktól meghatározott szempontrendszer tart össze.

Ezek az emberek a lovashadsereg egy-egy jellegzetes katonájának ellentmondásokkal teli, hosszú életútját villantják fel. Villantják vagy jelzik, hiszen többet aligha lehet másfél-két lapon. Az időrelációknak az elbeszélő szemléletétől strukturált váltogatásában az kerül előtérbe, hogy valamennyi felelevenített sors elképesztő messzeségekből és a lehető legszélsőségesebb vargabetűkkel, de kivétel nélkül és szinte az egyedül lehetséges módon a Bugyonnij-hadsereg soraiba vezet. Ez még nem a forradalom, ez másoknak a forradalomhoz vezető útja, a valóságos cselekvésen át az elbeszélőnek és a szereplővilág valamennyi tagjának jelenéig ívelő út. A csak a műegészben nyomon követhető folyamat e rész utolsó elbeszélése, a „Szent Valent” megoldásában tetőzik, amikor a főszereplő a maga számára is váratlanul kilendül a passzivitásból, és most első ízben cselekszik maga is: „Visszatérve a törzshöz, jelentést írtam a hadosztályparancsnoknak arról, hogy megsértették a helyi lakosság vallásos érzelmeit. Parancsba adták: a templomot be kell zárni, a bűnösöket pedig fegyelmi úton át kell adni a haditörvényszéknek.”

Az elbeszélő szemléletében ütköző jelen-múlt-jövőváltogatás következő szakasza a mű egészében a leghomogénebb, de egyszersmind a legsokoldalúbb is. Itt, a 25—33. elbeszélésben a főszereplő maga is az eddigi legnagyobb teljességgel nézi és látja is környező valóságát, amelynek most már többrétegűségét is érzékeltetni tudja. Ugyanakkor azonban e szakasz végén tör rá a tartós fizikai és idegi feszültség nyomán a végletes kimerültség és a kiüttlanság érzése, amely egyes számú alapelvként meghatározza e szövegrészek (31—32.) narrációját. „A falu szinte úszott és megdagadt, vérvörös agyag csorgott szomorú sebeiből. Az első csillag felragyogott a fejem felett, és elmerült a fellegekben.”<sup>27</sup>

<sup>27</sup> A zsidó és a keresztény kultúrának, a két mitológiának az az éles szembeállítás, ami e két utolsó mondatot oly feltűnően jellemzi, Babel szimbólumrendszerének egyik legsajátosabb jegye. A „Galambdúcom története” című elbeszélés teljes egészében ilyen kettős oppozíciókra épül.

Az eső csapdosta a lombokat és elernyedte. Az este úgy repült az ég felé, mint egy csapat madár, és a sötétség rám borította nyirkos koszorúját. Alig vonszoltam a lábam, és meggörnyedve a gyászkoszorú súlya alatt mentem előre. s a sorstól könnyörögve kértem a legegyszerűbb dolgot, azt, hogy végre tudjak embert ölni.”

A kétségbeesés e mindenre rávetülő érzéséből lélektanilag is, poétikailag is egyedül hiteles megoldásként egy váratlan erejű élmény lendíti ki. „A rabbi fia” tragédiáját, amely a jelennel a jövő nevében való azonosulást következetesen megvalósító Ilja Braclavszkij osztályrésze, az elbeszélő mint a maga küzdelmének lehetséges és reményteljes voltát éli meg. Másnak úgyszólván a maga bőrében megélt tragédiája az elbeszélő-főszereplőt a fogalom klasszikus értelmében vett katarzishoz, a félelem és a fájdalom által való megtisztuláshoz segíti.

Így kapcsolódnak egymáshoz a *Lovashadsereg* elbeszélései az elbeszélő érték,- és időszemléletének egymásutániságában. Az elbeszélő és a környező világ viszonya emellett azonban külön-külön is strukturáló elvként jelentkezik minden egyes epizódban. Ez a viszony — vagy inkább viszonyrendszer — az elbeszélések között végbemenő változások folytán ugyancsak külön értelmet és jelentést nyer. Ez a szempont is az elbeszélések kapcsolódási fajtáit hordozza. vélhetőleg nemcsak Babel művében, de valamennyi olyan elbeszélésciklusban, amelyben végső soron egyetlen fő elbeszélő (narrátor, fiktív elbeszélő, történetmondó) van.

A korábbi szempont végigvitelével az elbeszélő és a világ kapcsolata a *Lovashadsereg*ben a harmónia-diszharmonia ellentétpárhoz rendelhető. Amikor a narrátor-főszereplő konfliktushelyzetbe kerül, akkor „aktuálisan rögzült és relatíve tartós beállítódásának”<sup>28</sup> függvényében a maga konzisztens, jellegzetesen intraperszonális beszédmódjában a világból is törvényszerűen azt jeleníti meg, ami ezt a hangulatot erősíti. A beszédmód intraperszonális volta itt azért fontos, mert az elbeszélésekből való bármilyen „kibeszedés” vagy azokon belül a más címzettre irányultság nyomban létrehozná az illokúciónak azt a fegyvelmező, közleményszűrő összetevőjét, amely csökkentené az elbeszélő személyes, hangulati beállítódásának kizárólagos voltát. Így azonban a harmonikus-diszharmonikus beállítódás tekintetében nincs semleges elbeszélés a *Lovashadsereg*ben. Az élmény,- és hangulatalapúság váltakozó dominanciája teremtette ritmus az elbeszélések kapcsolódásának újabb, ugyancsak szemantikai válfaját képviseli a műegészben.

A *Lovashadsereg* huszonhárom „negatív” érzelmekkel telített, rossz közérzetet tükröző elbeszéléseivel csupán tizenkét harmonikus alaptónusú epizód (4., 5., 13—15., 21., 25—27., 34—35.) áll szemben. Az előbbieket szinte mindegyikét az elbeszélő kifejezetten morális konfliktusa vagy dilemmája határozza meg, amelyek mindegyike nagyon egyszerűen visszavezethető a hagyományos polgárinak mondható értékek iránti kötődésére. A másik oldalon már távolról sem ilyen egyszerű a helyzet: az öröm, a siker, a harmónia, a boldogság okai vagy előidézői egyáltalán nem homogének a műegészben. Ha azonban egymás után elolvassuk ezeket az egymástól távol, de kettes, sőt mint láttuk, egy ízben hármas csoportokban álló epizódokat, nyomban világossá válik, hogy a főszereplő számára a *tökéletes* valamely megjelenése az egész epizódot beragyogó eufória forrása. Az esztétikai élmény minden norma semmibevevésén át születő

<sup>28</sup> Д. Н. УЗНАДЗЕ: *Психологические исследования*. Москва, 1966, 253.

tökéletessége a „Pan Apolek”-ben,<sup>29</sup> vagy akár egy egyszerű, de leleményes és eredeti harcászati eszköz („Egynéhány szó a tacsankáról”), egy-egy ellentmondásosságában is teljes, s a maga törvényei szerint konzisztens, boldog élet („Pavlicsenko Matvej Rogyionics élete”, „Krisztus Szaska”, „Trunov századparancsnok”, „A tartalék lóállomány parancsnoka”) vagy az igazság diadalra jutásának elégtétele („A só”, „A két Ivan”, „Egy ló történetének folytatása”).

Ahogy tehát a *Lovashadsereg* elbeszélései kapcsolódni látszanak, az az elbeszélő univerzumának önmaga humán törvényszerűségeitől meghatározott kiteljesedésében, a múlt idővel, a megtett kilométerekkel gyarapodó emberi tapasztalatában ragadható meg. Vagyis a kapcsolódási típusok korábban elutasított akció — és eseményalapú szempontjához érkeztünk. Még általánosabban: Babel művének elemei regényszerűen kapcsolódnak egymáshoz, egymásutániságuk ha nem is közvetlenül, de a mű egészét tekintve epikus jellegű.

Az elbeszélő univerzumának kiteljesedésétől meghatározott egymásra következő elbeszélésekben nemcsak egy irányú, de alapjában véve egytípusú is. *Metonímikus kollázsépítésnek* nevezhetjük; a műben az elbeszéléseknél kisebb szinten is megvalósul, még az elbeszélőnek e világlátás, és- ábrázolás iránt megnyilvánuló öniróniájában is: „A szakácsoknak többnyire halott állatok húásával meg élő emberek mohóságával van dolguk, és éppen ezért a szakácsok a politikában mindig azt keresik, amihez semmi közük.” A példa igazán nem a mű legátütőbb erejű mondataiból való, de azt jól illusztrálja, hogy nemcsak a mondat két része feszül egymásnak, hanem a részelemek építkezése egészen a jelzős szerkezetekig bezárólag a szelekciós tengelyhez kapcsolódik. A szembeállításnak, az x-es szerkezeteknek, a színekdochéknak egészen az elbeszélések egymáshoz való kapcsolódásának szintjéig nyomon követhető dominanciája a *Lovashadsereg*ben tág teret nyújt a fenséges és a groteszk együttes létezésére. Ezt az elvet ugyan a Cromwell-előszóiban Victor Hugo a maga korának művészetelméletével és- kritikájával szemben hirdette meg, de — napjaink művészeite a bizonyosság rá — olyannyira nem csupán a romantika sajátja, hogy még tartalékai is vannak.

Babel elbeszélésciklusában valóban úgyszólván minden lapon egymásnak szegeződnek a világlátásban, hangvételben, értékszempéletben, nyelvezetben stb. oly polárisan ellentétes, egymást sokszor tagadó és/vagy kizáró szövegegységek. E koherens kompozíciós törekvésnek poétikai szempontból elválaszthatatlan alkotó része az egyes szövegrészek nyelvezete. Ezért lenne elvileg is alapvető hiba külön kezelni „a mű stílusát”, — hacsak nem általános nyelvi kérdésekről kívánunk információt nyerni. Hiszen a *Lovashadsereg* elbeszéléseinek az egyes epizódokon belül és azok között is egymásnak felelgető, furcsán, rosszul vagy sehogyan sem illeszkedő szövegeinek műfajilag (vagyis poétikailag-kompozicionálisan) elválaszthatatlan mozzanata Pan Apolek egzaltált-kreatív beszéde, a rabbinak és környezetének biblikus nyelve. Gyakov cirkuszi artistához illő, szemfényvesztő szóözöne, a hibbant Kurgyukov primitív mondatfűzése, a népi mesemondók archaikus stílusában ráérősen mesélő Pavlicsenko meg a többiek, akik az egyik elbeszélésből a másikba felelgetnek egymásnak. Ez is az elbeszélések közötti kapcsolat egyik fajtája ebben a műfajban, hiszen nyelvezetük ugyancsak változatok sora arra, amit Mihail Bahtyin úgy határoz meg, hogy az „idegen szó (. . .) rejtett, vagy — félig, esetleg telje-

<sup>29</sup> А. ФЛАКЕР: *Кем был пан Аполек? К вопросу о наследии барокко в литературе XX века.* Kézirat, 5., 7.

sen — öntudatlan, helyes vagy tudatosan, esetleg akaratlanul torz formában közölt, szándékosan más értelemmel felruházott stb. idézés”.<sup>30</sup> A felsoroltakkal együtt eszköze a kis felületen, „egyszerű formában” megteremtett intenzitásnak, amellyel Babel mindössze százharminc oldalon egy eposzi világot teremt meg.

<sup>30</sup> М. БАХТИН: *Из предистории романного слова*, in: Уч. зап. Мордовского университета, № 61. Саранск, 1967, 84—85.



## Montherlant: La Reine morte (Értelmezési kísérlet)\*

LUKOVSKI JUDIT

„La réconciliation de l'être avec lui-même et avec ce qui l'entoure (personnes et choses), condition — somme toute — du »bonheur«, présuppose d'ailleurs un accord plus large, une sorte de fusion de la Terre et du Ciel.”<sup>1</sup>

A „bonheur” szó bizonyára körvonalatlan, meghatározatlan jelentéstartalma miatt került idézőjelbe, annyit azonban mégiscsak leszögezhetünk, hogy az ember számára lényegit takar. Ennek a bizonytalan természetű fogalomnak az életünkben való jelenléte olyan feltételek függvénye, melyek az abszurditás életérzésétől áthatott emberek számára soha nem teljesülnek. Mint Camus írja: „Ce divorce entre l'homme et sa vie, l'acteur et son décor, c'est proprement de l'absurdité.”<sup>2</sup> Számára e szakadás tény, hiszen: „Au fond de toute beauté gît quelque chose d'inhumain et ces collines, la douceur du ciel, ces desseins d'arbres, voici qu'à la minute même, ils perdent le sens illusoire dont nous les revêtions, désormais plus lointains qu'un paradis perdu.”<sup>3</sup> Montherlant műve a „Föld és Ég fúziójának”, vagyis a „boldogság” lehetetlenségének drámája, abban az értelemben, ahogyan ez az abszurditásérzés camus-i felfogásából következik.

A dráma értelmezése csak látszólag evidens. Célszerű az aktáns modellek megszerkesztésének módszeréhez folyamodnunk, hogy világosabban lássunk a drámai erők e bonyolult rendjében.

\*

Meghatározó és a dráma egészére érvényes modellnek tartjuk azt, melynek alanya Ferrante király, Portugália keresztény uralkodója. Jóllehet a mű folyamán a király nevével jelölt drámai erő ellentmondásos formában van jelen, ennek a modellnek a megszerkesztésekor átmenetileg figyelmen kívül hagyjuk a „hatalmon levő ember” jelentéstartományába nem tartozó tulajdonságokat. Tehát: Ferrante törekvését az államérdek (és egyúttal Isten) határozza meg (feladó), célja pedig a birodalom erejének növelése, egyidejűleg Isten dicsőségének szolgálata (címezett). A feladó kettős, esetenként egymásnak ellentmondó értékrendszert foglal magában. A monarchia fejének machiavellistának kell lennie, ha érvényre akarja juttatni az állam érdekeinek mindennél

\* Elemzésem MONTHERLANT: *La Reine Morte*, Gallimard, Folio, 1978. alapján készült. Az idézetek után zárójelben levő szám e kiadás oldalszámait jelöli.

<sup>1</sup> JEAN-CLAUDE COQUET: *Sémiotique littéraire*, Maine, 1973. La ville de Paul Claudel, 167.

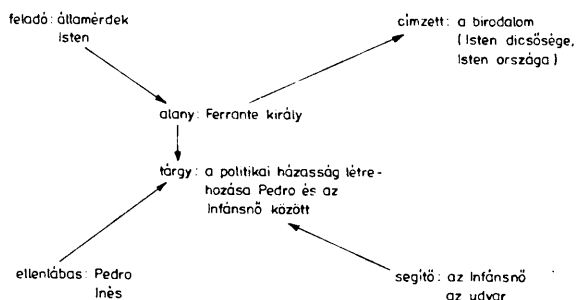
<sup>2</sup> ALBERT CAMUS: *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942. 18.

<sup>3</sup> Uo. 28.

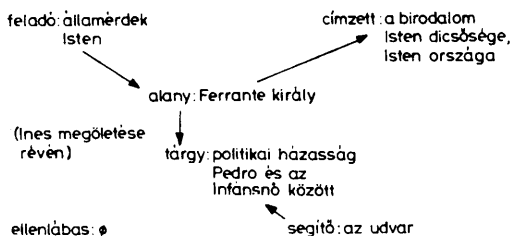
előbbrevalóságát. Ugyanakkor tetteit a keresztény morál elveinek kell meghatározniuk. A két értékrendszer között antinomikus kapcsolat van, s a műben e kettő ütköztetése adja az egyik előforduló konfliktus-típust. Az a mozgatóerő, mely az egész dráma kimenetelét meghatározza, a mű világán belül etikai szempontból támadható. Az alany (Ferrante) ennek az erőnek a hatására jön, minden eszközzel (machiavellizmus) az államérdek szempontjait fogja képviselni. Montherlant művében Ferrante törekvése egy politikai házasság létrehozására irányul, Pedro és a spanyol infánsnő között, még ha Inès életébe kerül is ez. „Ferrante: [...] un mariage qui est nécessaire au trône” (25) „Ferrante: [...] que ce mariage se fasse, qui sert merveilleusement ma politique.” (45) és még számos idézet beszél erről a törekvéstről. Érdekes megfigyelni, hogy a drámai feszültség az alany – tárgy tengely mentén úgy jön létre, hogy a kérdés, amibe folytonosan beleütközünk, nem az, hogy sikeres lesz-e az alany törekvése a tárgy elérésére, hanem, hogy a tárgy – a körülmények kényszerítő hatása alatt – milyen alakot ölt. Azaz, áldozatul kell-e Inèsnek esnie ebben a politikai jellegű konfliktusban? Inès megöletésének gondolata a második felvonás elején merül fel először, de különös módon nem a király maga, hanem segítői (miniszterei) részéről. Ferrante erkölcsi érvekkel utasítja vissza tanácsadói machiavellista ötletét: „Ferrante: Si je tue quelqu’un pour avoir aimé mon fils, que ferais-je donc à qui l’aurait haï?” (61) „Je ne puis croire que la postérité me reproche de n’avoir pas fait mourir une femme qui est innocente quasiment.” (65) Egy következő idézet azonban arról győz meg bennünket, hogy ebben az ötoldalas dialógusban, melyben Ferrante, mint Inès védelmezője lép fel, csak taktikázik, minisztereit próbálgatja, egyszóval politikai játékot folytat. Hiszen következő ellenérve Inès megöletésével kapcsolatban már szigorúan az államérdek képviselője: „Et je dresse contre moi mon fils, à jamais.” (66) A jelenet a döntést illetően bizonytalanságot kelt. Az itt létrejövő szituáció erősen emlékeztet Corneille *Cinna* című tragédiájára. Augustus büntetés és megbocsájtás között ingadozva mondja a következőt: „Le ciel m’inspirera ce qu’ici je dois faire.” (87)<sup>4</sup> Ferrante szavai pedig: „A tout cela je réfléchirai.” (69) A következő jelenetben (II. felvonás, I. kép, II. jelenet) Ferrante határozottan kijelenti, hogy „Je ne tuerai pas Inès de Castro.” (74) A keresztény morál értékei után való sóvárgása („O Royaume de Dieu, vers lequel je tire, je tire, comme le navire qui tire sur ses ancres! O Royaume de Dieu!” 75) összecseng az uralkodással kapcsolatos elutasító gesztusával: „Enlevez ces tables. Elles m’écoeurent.” (75) Ezt az irányt folytatja a harmadik jelenet is, melyben a következőt mondja Ferrante: „avis sollicités avec la ferme intention de ne pas les suivre.” (77) Abban bízunk, hogy adminisztratív eszközökkel (a Pedro-Inès házasság felbontásával) is elérheti célját. Mi több, Inès segítségével akarja Pedrot rávenni az Infánsnővel kötendő házasságra. Csak a III. felvonás IV. jelenetében derül ki, hogy nincs remény arra, hogy a pápa felbontsa ezt a házasságot. Ettől a ponttól eldöntöttnek vehetjük Inès életének gyászos fordulatát, hiszen világossá válik, hogy minden morális ellenérzés kevés lesz az államérdek imperatívuszának való ellentmondáshoz. Ferrante, aki mindenekelőtt király, ennek a „femme aimable” (64)-nak a megöletésével tesz kísérletet a birodalom javának szolgálatára. Ferrante az előbbieken vázolt törekvésben nincs egyedül, modellünket kiegészíthetjük az Infánsnővel, valamint az udvar szolgálatában álló magas és alacsony rangú szereplők csoportjával, mint

<sup>4</sup> CORNEILLE: *Cinna*, Nouveaux Classiques Larousse, 1965. 87.

segítőkkal. A magány-fogalom mégis többször felbukkan a műben. Erre a problémára akkor kell majd visszatérnünk, ha a Ferrante-on, mint szereplőn belüli jelentésgazdag ellentéteket próbáljuk majd leírni. Ami az ellenlábás ak-tánst illeti, a funkciót Pedro és Inès tölti be. Pedro és Inès feladata, hogy szem-beszegüljenek a király akaratával, bár mindketten passzív szereplők. Az eddi-gieket sematikusan így ábrázolhatjuk:



Ebben a formájában a modell csak a II. felvonás, II. kép, IV. jelenetéig érvényes. Az Infánsnő, akit úgy ismerünk meg, mint Ferrante politikai elkép-zeléseinek fenntartás nélküli támogatóját, itt megszűnik segítő lenni. A válto-zást az a lehetőség idézi elő benne, hogy Inès halálával kell a cél eléréséért megfizetni. A két nő között lezajló beszélgetésből azt is megtudjuk, hogy az Infánsnő hazautazása egyúttal a két korona egyesítésére irányuló törekvés fel-számolását is jelenti az Infánsnő részéről. („Ou le roi mourra, et vous — Inès — reviendrez et régnerez. Ou le roi fera périr son fils [...] 97.) A modell tehát így alakul:

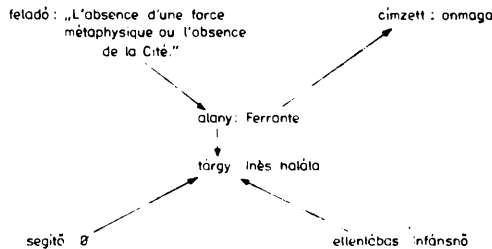


A harmadik felvonásban is ez az I'. modell érvényes, bár különös hang-súlyt kap a király személyének ambivalenciája. A cselekmény azonban a mo-dellben jelzett irányban bontakozik ki. A király, politikai céljainak érvényesí-tésére kiadja Inès megöletésének parancsát, s a mű Inès holttestének színre ke-rülésével ér véget.

A mű értelmezése szempontjából azonban elengedhetetlen a király nevé-vel azonosított „komplex agregátum”<sup>5</sup> opozícióinak a leírása. Az egyik alap-

<sup>5</sup> ANNE UBERSFELD: *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, 1978. 126.

vető oppozíció az uralkodó és a „homo moralis” között feszül. Tekintettel az I. és P. modell feladójának belső ellentmondására, Ferrante az említett oppozícióval együtt képezi szerves részét a modelleknek. Ennek a szereplőnek azonban egy olyan hangsúlyos oppozíció is eleme, amely miatt Ferrante-ból a mű végére egy második modell alanya válik. Az oppozíció a (határozott feladóval és címmel rendelkező) király és Ferrante, mint egzisztencialista-nihilista individuum között teremtődik meg. A szerző megfogalmazása szerint Ferrante „par sa haine de la vie”<sup>6</sup> öleti meg Inès, problematikus tehát a feladó-címezett aktánpár megnevezése. Anne Ubersfeld beszél üresen maradó aktáns helyekről.<sup>7</sup> Minden bizonnyal a mi esetünket illetően is erről van szó. Ferrante gesztusa nélkülöz minden racionális elképzelést. A szereplőt magát Montherlant így jellemzi: „Je suis las de mon trône, de ma cour, de mon peuple. Mais il y a aussi quelqu'un dont je suis particulièrement las, Pedro, c'est vous.” (22) Érdekes módon a „lassitude” Camus fejtegetésében is fontos szerepet kap: „La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience.”<sup>8</sup> Az emberi létezés hiábavalósága, az emberi célok hamissága, nevetségessége, az abszurditás élettérzésének is költői kifejezése ez a szereplő, aki szemben minden más szereplővel tudatosan éli meg ezt a helyzetet. Úgy tűnik, hogy ebben a modellben nem tudunk határozott feladót sem felfedezni. Az alany minden segítség nélkül kell, hogy elérje (megvalósítsa) tárgyát. Ebből következik magányossága, s mindennek következményeképp szorongása az abszurd létezésben.



Ferrante választása az egzisztencialista ember dilemmája. Egas Coelho a szabadság egzisztencialista kategóriájával érvel Inès megöletése mellett. („La mort de dona Inès, qui maintenant vous tourmente, c'est elle qui vous rendra libre.” 68.)<sup>9</sup> Ferrante a „tragédie des actes” kifejezést használja, ami Sartre egzisztencialista drámáját juttatja eszünkbe. Oreste mondja a *Les mouches*-ban: „Je suis libre, Électre, la liberté a fondu sur moi comme la foudre. [...] J'ai fait mon acte [...] ma liberté, c'est lui.” (208)<sup>10</sup> A szerző úgy rendezi a drámai erőviszonyokat, hogy szereplői az abszurditástól szorongó Ferrante markából ne csúszhassanak ki, vagyis az értelmének gondolt célok elérésének meghíúsulása az abszurd hangsúlyozott jelenlétének a következménye. Az abszurditás uralkodó immanenciája tény a szerző felfogásában,

<sup>6</sup> HENRI PERRUCHOT: *Montherlant*, Gallimard, 1959. idézi Montherlant-t 130.

<sup>7</sup> ANNE UBERSFELD: *i. m.* 126.

<sup>8</sup> ALBERT CAMUS: *i. m.* 27.

<sup>9</sup> ANNE UBERSFELD: *i. m.* 80.

<sup>10</sup> JEAN-PAUL SARTRE: *Les mouches*, Gallimard, Folio 1982. 208.

mégsem mondhatjuk, hogy drámája szenvedélyek nélküli ténymegállapítás. Nosztalgikus ellentét feszül ugyanis az emberek imént leírt, az abszurd érzésétől áthatott világa és egy harmónikusan működő másik univerzum között, melynek keretet a világmindenség ad, ezt a keretet pedig az élettelen és élő (de tudattal nem rendelkező) természet, valamint a keresztény hitvilág lényei töltik ki. Minél gazdagabb ez a mitológiával átítatott természeti közeg, annál szívszorítóbb az összehasonlítás a benne helyét nem leelő ember világával. Célkitűzésem ennek a szférának a „feltérképezése”, a közeg funkciójának az aspektusából.

Az aktáns modelleknek megfelelően három rétegre tagolható a mű világa. Első a művön belüli tárgyyszerű, konkrét valóság. Második egy ehhez viszonyítva fiktív réteg, a keresztény mitológia tartománya. Harmadik pedig a nihilista filozófiai keret.

A legalapvetőbb opposíció, melynek alapján paradigmát hozhatunk létre a Ferrante akciójához keretet biztosító elemekből, az a mitologikus valóságos világa. Mindkét csoport elemei nagy számban megtalálhatók a szövegben. Megállapíthatjuk, hogy a természet szemantikai tartományába tartozó nyelvi elemek sűrű szövetet képeznek, a drámai történésnek mintegy hátteret biztosítva. Előfordulásuk gyakorisága azonban arra a feltételezésre készítet, hogy az egyszerű térbeli keret funkcióján kívül más, konnotatív jelentést is hordoznak e csoport elemei. Munkánk elején vázoltuk ennek a konnotatív jelentésnek a természetét. Az elemek részletesebb vizsgálata azonban árnyalhatja ezt a globális, világnézetre vonatkozó értelmet.

\*

Először a mű valóságcs természetét alkotó elemeket leltározzuk fel. Az első két modellben történelmi-politikai akció középpontja Ferrante. A cselekmény történésének időpontját a drámában csak igen bizonytalanul jelzi a szerző: „autrefois” (12), de a drámához mellékelte. Montherlant-tól származó „Comment fut écrite La Reine morte?” című utószóából megtudhatjuk, hogy az ötletet egy reneszánsz dráma adta (159). A történelmi tér-idő tehát a reneszánsz Portugáliába helyezendő (az ország a műben több alkalommal meg is neveződik). Ennek megfelelően dús, mediterrán élővilággal, festői földrajzi környezettel vannak a szereplők körülveve. Leltárunk a következő tematikus csoportokra osztható: a tűz, a víz, a föld (Föld és más égitestek), levegő, az élővilág (növények és állatok).

*A tűz.* Ferrante megvetése a saját hatalmát szolgáló rendszer iránt számos megnyilvánulásából kiolvasható. Ezt igazolja például a következő mondat: „Vous — Egas Coelho — êtes ondoyant comme une flamme, comme une de ces mauvaises flammes qu'on voit se promener sur les étangs pourris [ . . . ]” (71) Az élettelen természet egyik alapelmét, a lángot (amely egyébként még sok helyen megtalálható a műben) használja hasonlatához. Elgondolkodtató a kép, amit ebből a hasonlatból kibont. Az „étangs pourris” ugyanis nem lehet más, mint a miniszterek igazgatása alatt vegetáló országok, közösségek. A király megvetése tehát univerzális méreteket ölt.

*A víz.* A tűz után megemlítjük a vizet is, mely — bár hagyományosan az előbbi ellentéte — Ferrante fogalomkészletében éppúgy alkalmas a megvetés kifejezésére, mint a tűz. Az idézetben a megvetés tárgya Pedro, trónörökös: „Le prince est une eau peu profonde.” (44) Itt egyszerre fejezi ki a feudális és a családi kötelékek iránti teljes közömbösségét. A víz Ferrante dialógusrészé-

ben máshol is felbukkan negatív tartalommal, mint a „brusque ondée de tristesse” (21) mondatban. A víz olyan sok változatban jelenik meg a műben, hogy célszerű csoportosítani az ide sorolható elemeket. Alapvetően földrajzi formációk és nem földrajzi formációk ellentéte hozható létre. Az előbbibe tartozik a tenger (és a részét képező hullám, hullámverés), a tó, a folyó és folyam, a vízesés, valamint a forrás. A tenger képe és jelentése változó, de jelenléte állandó. Ami magától is értődik, hiszen a fiktív drámai tér a szerző határozott szándékából következően a valóságos világ egy olyan országával azonosítható, mely tengerrel határos. („Ferrante: *Personne donc ne gardait la mer devant la côte du sud.*” 125) A földrajzi orientáláson kívül vannak azonban konnotatív jelentései is. Az infánsnő számára például az a szembenálló erő, melyet méltónak érez magához: „[. . .] me jeter à la mer.” (14) „[. . .] je fendrai la mer ténébreuse [. . .] les flots se rebelleront [. . .]” (97) Más helyen a tenger, nehéz illatával alkalmas arra, hogy a halál küszöbén álló öreg király elmúlásról szóló terjedelmes tirádájának kezdő stilisztikai figuráját alkossa. (111) De a monumentális és szüntelen mozgás jelentését is magába foglalja: „Pedro: [. . .] vouloir sculpter une statue avec l'eau de la mer.” (91) „Ferrante: *La houle finit par abattre les murs.*” (72) Együttal az elementáris erőt érzékletesen kifejező hasonlat alapja is: „Ferrante: *votre exaltation était pareille à celle de la vague qui se soulève.*” (19)

A folyóvizekkel kapcsolatban egy replikának tulajdonítunk különös jelentőséget. Az apród mondja imádott szülőföldjéről: „*C'est le plus grand fleuve d'Europe. On dit qu'il prend sa source dans le paradis.*” (116) Mint a zsidó tradícióban is megtalálható,<sup>11</sup> a folyó itt az égi hatásoknak a hordozója. Ez a fajta fenntartás nélküli bizalom a transzcendentális erővel kapcsolatban Montherlant művében csak egy gyereknek lehet a sajátja. A folyóvizek csoportjába tartozik a vízesés is, melynek kapcsán két összebékíthetetlen felfogást ismertet a szerző. Egyazon vízesés szemlélése két ellentétes nézetet vált ki, vagyis élénk tárul az Inès/Infánsnő oppozíció. Míg Inès így beszél: „*Voyez cette cascade: elle ne lutte pas, elle suit sa pente. Il faut laisser tomber les eaux.*”, az Infánsnő ezt mondja: „*La cascade ne tombe pas, elle se précipite.*” (103) Két eltérő attitűd az élet dolgait illetően. Annak ellenére, hogy két nőről van szó, látenszen ezekben a megnyilvánulásokban a férfi/női oppozíció is benne van. Montherlant felfogása szerint a tipikusan női magatartást Inès képviseli, míg a 17 éves Infánsnő olyan erényekkel hívja fel magára a király figyelmét, melyeket fiában keresett, hiába. Micheline Tiscn-Braun így ír erről a kérdésről: „*Ce que Montherlant méprise chez les femmes, c'est leur besoin de communications sentimentales; c'est l'aveu candide de leur insuffisance, leur désir d'être amiables: elles placent sans vergogne leur centre hors d'elles mêmes.*”<sup>12</sup>

A forrás hagyományosan a tisztaság jelképe. Abban a szövegösszefüggésben, ahogyan a 132. oldalon Ferrante replikájában megjelenik, hordozza ezt a tradicionális jelentéstöbbletet. De funkciója ennél is több. A szerző ugyanis oppozícióba állítja a forrás harmónikus impresszióját a tételes vallásokért való áldozatvállalás diszharmoniójával. „*Les Africains que j'ai vus en Afrique adoraient les pierres et les sources. Mais qu'on leur dit que l'Islam était menacé, ils se levaient et ils allaient périr dans la bataille pour une religion qui n'était*

<sup>11</sup> Dictionnaire des symboles, sous la direction de J. Chevalier et A. Geerbrant, Seghers, 1969.

<sup>12</sup> La crise de l'humanisme, Nizet, 1958. Tome II. 344.

pas la leur.” Az idézett földrajzi jelenségek mellett a víz, mint megtisztító közeg is szerepel: „une tache de sang . . . qu'on efface avec de l'eau” (107)

Megjelenik, mint esztétikai és érzéki értékek hordozója, melyet az ember mesterségesen is az életterébe állít: „Pedro: [. . .] le jet d'eau qui envoyait parfois sur nous des gouttelettes [. . .] je humais la poussière d'eau [. . .]” (35) Inès számára „cette eau si fraîche” (88) jótékony szer, mely megmenti attól, hogy eszméletét vesztesse el kelljen hagynia a kert harmónikus világát. A mű háttéréül szolgáló természeti közeg „pluie noire” (36) alkotóelemét is a víz átfogó kategóriájába soroltam, praktikus megfontolásból. Ez a szókapcsolat a sors képi megjelenítése, érzékletesen tükrözi a szerző sors-felfogását. A mű pesszimizmusa ilyen sorsértelmezés mellett magától értetődik. (A sorsnak ez a szorongással teli szemlélése más természetű képekben is kifejezésre jut, például „Pedro: Nous sommes dans la main de la destinée comme un oiseau dans la main d'un homme. Tantôt elle nous oublie, elle regarde ailleurs, nous respirons. Et soudain elle se souvient de nous, et elle serre un peu, elle nous étouffe [. . .]” (35) A montherlant-i sors-fogalomra vonatkozó minden jelre különös gonddal kell figyelnie az elemzőnek, hiszen a II. modell feladójának azonosítása nem történt meg.) Az értelmezésben használhatónak ítélem az előbbi két idézet alapján azt a hipotézist, hogy a feladó aktánst legalábbis részben ez a sorsfogalom tölti ki.

*A föld.* A tűz és a víz után a föld megjelenési változatait vizsgálom meg. A Föld mint égitest csak egyszor neveződik meg a dráma folyamán. A „terre” szó viszont gyakran előfordul (váltakozva színönimájával a „sol”-lal), gazdag pozitív jelentéstartalommal. A beszélő számára egyértelmű értéket takar a „terre” szó oppozícióba állítva a „monde”-dal. „Pedro: Que le dur monde où il va aborder ne le traite pas en ennemi [. . .] Que la profonde terre l'accueil avec douceur [. . .]” (89) Itt is arról az ambivalenciáról van szó, mely végigvonul a művön: a társadalmi létre „kárhoztatott” tudatos ember nosztalgiájáról a természeti lét harmóniája iránt. S hogy a föld valóban hordozója az ímént említett értékeknek azt több idézettel bizonyítani lehet: „Infante: Elle — Inès — est l'amie de toutes les choses douces de la terre.” (99), vagy „Inès: [. . .] respirer l'odeur de la terre mouillée . . .”. (43) Nem véletlen, hogy az érzékiség kapcsán Inès-t, fentebb pedig Pedrót kellett idézni. Röviden utalok arra, hogy az említett két szereplő egy szerelmi keresés modelljének alany — tárgy tengelyét alkotja. Egészen más a szó jelentéstartalma a király kapcsán. A dialóguson kívüli szövegrészben találtam szignifikáns, megduplázott megjelenését a szónak vele összefüggésben. „[. . .] le cadavre du Roi étendu sur le sol, [. . .] Dino del Moro [. . .] est resté un genou en terre.” (157) Montherlant műve arról is szól, hogy az emberi lét egyik megkülönböztető jegye a szünet nélküli felemelkedni akarás. Ennek első lépcsőfoka az Inès-Pedro által képviselt magánéleti harmónia. Második lépcsőfoka az Infánsnő-féle társadalmi érdekekért való élés. Ehhez viszonyítva képez Ferrante egy újabb, de sikertelen harmadik lépcsőfokot, mely a nihilizmusba vezet. A problémákat látó életút is halállal ér véget, a felfelé ívelő pálya a földre vezet vissza. Ferrante sem Ferrante többé, hanem „cadavre”, így jutva vissza egy valóban harmonikusan működő szférába, az elemi természetébe. Nem mellékes, hogy egy gyerekszereplőt helyez mellé Montherlant. Később látni fogjuk, hogy Dino figurája nemcsak hangsúlyozott fiatalságánál fogva áll közel a nem társadalmi létezés keretéhez, hanem külsőségeiben is ezt húzza alá a szerző. Jelentéssel bír a testtartás, melyben található. Túl a fél térdre ereszkedés tradicionális értelmén, az adott szituációban

a pozitúra átmeneti jellege (térdelés és felemelkedés között) fontos. Dino csak félig tartozik a fent leírt természeti közegbe, félig pedig már a társadalmi keretekben élő többiek világának eleme („[...] tous s'écartent du cadavre du Roi [...] à l'exception de Dino del Moro qui, après un geste d'hésitation est resté [...] etc.” 157) Nem érdektelen leltárba venni azokat a fémeket, kőzeteket, ásványokat sem, melyek ebben a földben találhatók. Itt kanyarodunk vissza Dino figurájához első alkalommal. Inès szavaiból megtudjuk, hogy az apród hajába arany és ezüst szálak vannak keverve. A látvány jelentésének megragadásához segítséget nyújt a Dictionnaire des Symboles,<sup>13</sup> amből megtudhatjuk, hogy az ezüst oppozícióba állítva az arannyal, ami aktív, férfi tulajdonságú elem, a nőit fejezi ki. Az arany a Nappal kapcsolatos, égi tartalmak hordozója, míg az ezüst a Hold tulajdonsága, a vízzel hozható kapcsolatba. Dino figuráján e kettő összefonódva van jelen, kifejezve a törekvést egy elemi szintű harmónia megteremtésére. Az arany más aspektusból a tisztaság földi megvalósulása Inès számára: „Il ne faut pas que les fils d'or dans vos cheveux soient seulement pour vous porter bonheur, il faut qu'ils vous rappellent aussi que vous devez être pur comme eux.” (121) Ennek a tulajdonságnak az arany mellé való rendelése egy látenszen jelenlevő tradíciónak felel meg, miszerint ez a tökéletes fém, színe pedig a megtisztító tűz.<sup>14</sup> Ebben a megvilágításban az arany oppozícióban áll a gyémánttal: „Inès: [...] il y a des choses tellement plus pures que le diamant.” (108) Érdekes megfigyelni, hogy itt nem a kora középkorból származó, majd Suger apát által kerek egésszé formált „Isten maga a fény” gondolatrendszerbeli,<sup>15</sup> az európai ember számára máig ismert közvetítő szerepet tölti be ez a drágakő. A tisztaság hiányára való utalás a gyémántra, mint árucikkre vonatkozhat, mely az ideálokhoz ragaszkodó emberi értékrend felborulását idézi elő.

Az Infánsnővel kapcsolatban kialakuló nézetünket teszi teljesebbé egy szintén ide sorolható idézet: „[...] il rabattra sur toi la pierre de la tombe” (136) mondja a fiatal, uralkodásra termett nő Inèsnek. A „pierre” szó megjelenése, ha közvetetten is, de az Infánsnőre jellemző keresztény ideológia bizonyítéka. A kő, mint a földi és égi közötti kapcsolatban fontos szerepet játszó természeti elem Inést halálakor fogja lefedni, mintegy a közvetítő funkcióját betöltve a földöntúli lét felé.

A föld jelentéstartományába sorolhatók azok a rokonértelmű szavak is, melyeknek csak a megemlítésére szorítkozom. Előfordul a por, a sár, a homok. Ez utóbbit azért emelem ki, mert többek között egy olyan idézetben szerepel, ahol a Nappal áll pozicionális kapcsolatban. Pedro mondja Inèsnek: „Je t'aime comme le soleil aime le sable.” (90) Ez a mondat átvezet a Földtől különböző égitestek szemantikai mezőjébe.

Bár az idézett szemantika nem maga az égitest szerepel, tartalmaz olyan elemet (le soleil), mely a montherlant-i univerzum egyik összetevőjeként implikálja a Napot. A hatásos költői kép a napsugaraknak ismert erotikus felfogását adja, s ebben az értelemben más helyen is fellelhető a műben (pl. a 39. oldalon Inès replikája).

A Földön kívüli világ (a műben a „ciel” szó feleltethető meg ennek a fogalomgyüttesnek) fontos elemei még a csillagok. A drámában a csillagok rendjé-

<sup>13</sup> Dictionnaire des Symboles (11. jegyzet).

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> Georges Duby: *Le temps des cathédrales*, Gallimard, 1982. 121 – 163.



ből sugárzó lenyűgöző nyugalom kap hangsúlyt. „Ferrante: [. . .] Quand elle regardait les étoiles ses yeux étaient comme des lacs tranquilles [. . .].” (152)

A levegő. Áttérve a negyedik alapelem, a levegő problémájára, párhuzamossgot figyelhetünk meg a korábban elemzett víz és föld, valamint a levegő érzéki megközelítésében az Inès-Pedro kettős esetében. Magyarázata azonos a fentiekkel kapcsolatban elmondottakkal. Példát a jelenségre a 38. oldalon találunk: „Pedro: [. . .] l’odeur de vos cheveux [. . .] Tantôt imprégnée d’air et de soleil [. . .]” A levegőnek más tulajdonságai kerülnek előtérbe a Ferrante-féle összefüggésrendszerben. Önmaga iránti megvetésének ad hangot a következő idézetben: „Je me suis lamenté tout à l’heure devant vous comme une bête; j’ai crié comme le vent.” (134) Itt a természet elemei (állat, levegő), mint egy alacsonyabbrendű szféra alkotórészei jelennek meg. Az elmúlás kelte abszurditás érzés is a szél érzékletes hasonlatában nyilvánul meg: „Je me suis écoulé comme le vent du désert, qui d’abord chasse des lames de sable [. . .] et qui enfin se dilue et s’épuise: il n’en reste rien.” (124) A nihilista szemlélet okozta gyötrő űr, a határozott forma hiánya jellemzi Ferrante-t, aki tudatosan néz szembe ezzel a helyzettel. Ugyanezt a gondolatot találhatjuk meg egy vízzel megalkotott képen is: „Pedro: Mais vouloir définir le Roi, c’est vouloir sculpter une statue avec l’eau de la mer.” (91) De ezt a problematikát erősíti a vas helyenkénti felbukkanása is, a szilárdság hiányának hangsúlyozására: „Ferrante: [. . .] je ne suis plus dans mon armure de fer.” (134)

\*

Az élettelen természet megjelenési formái után áttérek a műben lefestett élővilág bemutatására. Montherlant így ír műve szerkezetéről: „La pièce est construite à la façon d’une fleur. Les deux premiers actes, dépouillés, d’une ligne extrêmement simple, que ne supporte même aucune scène d’articulation, s’élançent droit comme une tige [. . .] Le troisième acte, très différent de facture, s’épanouit en une ombelle abondante. Toute la pièce s’y élargit, s’y charge de sève et de sens [. . .]”<sup>16</sup>

De a növényvilág nemcsak a globális szerkezet szintjén van a *Reine morte*-ban jelen, hanem rendkívüli változatosságban felbukkan a mű folyamán gyakran. Ezen a tartományon belül is létrehozhatunk olyan oppozíciót, mely fontos adalék lehet a mű értelmezéséhez. A kert és a kerten kívüli világ oppozíciójára gondolok például. A kert az Inès-Pedro kapcsolat birodalma. Jean-Claude Coquet egy Claudel mű kapcsán tett megállapításai érvényesek erre a kertre is: „Le jardin est fermé [. . .]. Le jardin est donc un lieu privilégié. Il offre la meilleure des protections contre le monde, même s’il est incapable de tout arrêter.”<sup>17</sup> Nem idegen a műtől a kert szimbólumának a keresztény hitvilág szerinti értelmezése sem, azaz, hogy az égi paradicsom földi képe volna. A kert zárt világával szemben találkozunk a hasonlóan dús növényzetű, körül nem határolt erdővel, de ez a kép már nem az említett szereplőpáros közege, hanem a királyé. Mások a méretek, az arányok, ha Ferrante-ról van szó, övé a tágabb világ. „Ferrante: [. . .] je n’ai pas à me retirer dans les forêts” (114). Látni kell azonban, hogy a király számára is a visszahúzóds lehetőségét biztosítaná ez a természeti keret. Ferrante gondolja azonban olyan természetű, mely elől sehova sem menekülhet. Magáról ezt mondja: „Je suis comme un

<sup>16</sup> MONTHERLANT: *Théâtre*, Pleiade, Gallimard, 1972. 196.

<sup>17</sup> JEAN-CLAUDE COQUET: *i. m.*

grand arbre, qui doit faire de l'ombre." (153) Visszakanyarodva a kert védett világához, Pedro és Inès életteréhez, a párosukkal kapcsolatban korábban már több ízben emlegetett érzékiség a növényvilág közvetítésével is hangsúlyt kap: „Pedro: [. . .] sentant l'herbe coupée [. . .].” (38) Kettőjük szóhasználatában a gyümölcs gyakran visszatér, például születendő gyermekük megnevezésére: „Pedro: [. . .] ce mariage allait faire en vous son fruit.” (33) Montherlant állásfoglalása az effajta középszerű érzelmekkel kapcsolatban kiolvasható pusztán a növényvilágból tendenciózusan válogatott képekből is. A földi javaknak visszatetsző túlsordulása árulkodik a szerző ellenszenvkeltő szándékáról: „Inès: [. . .] si l'on m'avait ouvert ma poitrine, il en aurait coulé de l'amour, comme cette sorte de lait qui coule de certaines plantes, quand on en brise la tige.” (103); vagy „Inès: C'est quand le fruit est un peu mol, qu'il reçoit bien jusqu'à son coeur tous les rayons de la Création.” (103) A túldíszítettségnek ezt a barokkos változatát fedezhetjük fel ebben a szemantikai tartományban az apróddal kapcsolatban is. „Inès: [. . .] désignant un brin de jasmin. Ce jasmin, page [. . .] Déjà l'autre jour, vous portiez sur vous un oeillet. Vous aimiez tant les fleurs?” (118) Nem lehet véletlen az sem, hogy az emített virágokra az erős illat a jellemző.

A következőkben felmérem azoknak az állatoknak az együttesét, melyek a most leírt világot lakják. Globális megállapításként azt leszögezhetjük, hogy a dráma faunája igen sokszínű, a madaraktól a macskafélékig a bogarakon, hüllőkön, halakon keresztül rengeteg állat kerül említésre. A madarak egyrészt a kert élvezetekre termett világának kellékei: „Inès: [. . .] petits cris d'oiseaux qui changent de branche.” (43); másrészt a férfias tulajdonságokkal felruházott Infánsnő megvetésének (a hagyományosan nőiessel szemben): „pour mieux jacasser entre elles” (100), elvagyódásának: „un nuage en forme d'aile” (97) és az Inès iránt érzett gyengédségének a kifejezői: „[. . .] la plume d'une hirondelle [. . .] L'hirondelle est blessée [. . .].” (105) Különös jelentősége van a sas visszatérő képének. Mindkét előfordulása Ferrante-hoz kapcsolódik. „[. . .] mon âme va toucher la pointe extrême de son vol, comme un grand aigle affamé de profondeur et de lumière.” (79) Érdekes összevetni ezt az idézetet a *Dictionnaire des Symboles* vol szócikkében olvasottakkal: a repülés szimbóluma kifejezheti a belső harmóniára irányuló vágyat, de egyúttal a földön való tehetetlenség tényét is. Montherlant ebben az értelemben alkalmazza ezt a szimbólumként is felfogható képet. Más, a hagyománynak tökéletesen megfelelő eljárást is alkalmaz, hiszen a királyt a tradicionálisan madarak királyának tartott sassal felelteti meg (ez a megfeleltetés az oroszlánnal és a szarvassal, az állatok fejedelmeivel megismétlődik: 94, 106, 123, 137 és 114). A Ferrante-madár megfeleltetés azonban kétértelmű. A sas mellett megjelenik az ebben az összehasonlításban inkább szárnalmas, háziásított madárfajta, a kakas. „Ferrante: [. . .] mon coeur palpite comme un coq qu'on égorge.” (20) A király lelki kettősségét bizonyítja egy ennél még negatívabb hasonlat: „comme une vieille poule qui pondrait des coquilles vides [. . .].” (133)

Áttérve a négy lábú állatok együttesére, ismét a változatosság az, ami szembeötlő. Legutóbbi idézetünkkel rokon a következő is: „Ferrante: [. . .] souris ici, [. . .] je me ferai matou là.” (130) A királynak ebben az alantas megvilágításban való szerepeltetése egyértelművé teszi az értékek viszonylagosságá válásának nyomasztó tényét. A mű különböző pontjain találkozhatunk a bika alakjával, ami a fiktív couleur locale kialakítását is célozhatja. (17, 80, 94) A következő idézetekben a bika képével a királyt jelöli a szerző: „Ferrante: Ils

sont acharnés après moi, comme les chiens après le taureau.” (80) „L’Infante: à la fin du combat de taureaux que le taureau est le plus méchant.” (94) Azaz, Ferrante konoksága, kevélysége, veszedelmessége kap hangsúlyt. („Le taureau est un animal puissant et irritable;”)<sup>18</sup>

\*

A mű teológikus világáról. Az I. és I'. modell is hangsúlyos keresztény miliót feltételez a műben. Ezt bizonyítja a kereszténységgel kapcsolatba hozható kijelentések nagy száma. Egyenletes eloszlásban a mű folyamán mindennütt találunk rá példát, s a vallásos megnyilvánulások minden szereplőre jellemzőek. Ha eltekintünk azoktól a szólásoktól, melyek üres formaként bármely nem keresztény szótárának is alkotóelemei (pl. grâce à Dieu stb.) akkor is marad egy hosszú listánk az ide sorolható mondatokból. Isten neve sokszor és sokféleképpen elhangzik. Vannak esetek, amikor magáról a fiktív személyről van szó („Je me plains à Dieu!” 13). Máskor Isten egy földi történése, a halál szimbolikus képében szerepel. „J’apparaîtrai devant mon Dieu.” (79), vagy „Le sabre de Dieu a passé au-dessus de moi.” (153) Azért éppen a halálé, mert bár a szereplők keresztény közegben mozognak, az elmúlás ténye, mint az emberi létezés egyik legabszurdabb mozzanata, az ő számukra is szorongást keltő. A mű egészének értelmezése szempontjából érdekesebbek azonban azok a kijelentések, melyek a dráma cselekményének két szélső pontját, az aktáns modell feladóját és címzettjét nevezik meg. A modellben segítő funkciót betöltő Egas Coelho mondja: „[. . .] tout ce qu’il doit à son peuple et à Dieu! (64), amiből a modell címzettje olvasható ki. Az alany, Ferrante így sóhajt fel: „O Royaume de Dieu vers lequel je tire [. . .]” (75), egy másik helyen: „Nous sommes bien loin ici du Royaume de Dieu.” (67) Tanulságos az „Isten országa” címszót egy teológiai szótárban megvizsgálni: „Isten országa egyrészt tisztára Isten adománya, . . . másrészt feladat, amit Isten az igazságosság, a szeretet és a béke országára vonatkozó ígéreteinek „teljesítéseként” bíz rá az emberre és követel meg tőle.”<sup>19</sup> Mint ebből az idézetből is kitűnik, nem helytelen Istent feladóként, Isten országát pedig címzettként felfogni. Folytatva a teológiai szótár idevágó passzusát, ezt olvashatjuk: „Amennyiben ezt a győzelmes kegyelmet Jézus Krisztusban és az ő halálában Isten eszkatologikusan és visszavonhatatlanul odaígérte a világ egészének [. . .], annyiban Isten országa már itt van, [. . .], jöllehet, ez a vég az egyes embert illetően még bizonytalan, így a remény tárgy [. . .]” Amennyiben Isten és Isten országa érvényes kategóriák a műben, mint a fentiekből kiderül, a remény is az kell legyen. Ez az a pont azonban, ahol a mű keresztény világa felfeslik, s a keletkező űrt egy egzisztencialista életérzéstől áthatott világnézet tölti ki. Ferrante azt mondja: „[. . .] votre maladie à vous est l’espérance.” (144) A reménység Camus-nál is alap kategória, jelentése egész más, mint a keresztény teológiában. „L’espoir d’une autre vie qu’il faut mériter, ou tricherie de ceux qui vivent non pour la vie elle même, mais pour quelque grande idée qui la dépasse, la sublime, lui donne un sens et la trahit.”<sup>20</sup> Ferrante ebben a felfogásban beszél a reményről. Márpedig ez csak önellentmondással képzelhető el. Hiszen, ha van Isten

<sup>18</sup> *Dictionnaire Robert* 1966. 482.

<sup>19</sup> KARL-RAHNER-HERBERT VORGRIMLER: *Teológiai Késszótár*, Szent István Társulat, Budapest, 1980. 328.

<sup>20</sup> ALBERT CAMUS: *i. m.* 21.

(amit a modell állít), akkor van remény is. Megfordítva, ha nincs remény, akkor Isten sincs, vagyis az egész felfogásrendszer összeomlik. A továbbiakban felsoroljuk, hogy hányféle módon hangsúlyozza a szerző a keresztény ideológia érvényességét. De mindez nem lesz elegendő a remény tagadásából keletkező bizonytalanság eloszlatására. Úgy beszél az isteni igazságszolgáltatásról, mint-ha létezne, hol Ferrante („Au jour du Jugement [. . .] 21), hol Egas Coelho szavaival (Qu'elle passe promptement de la justice du Roi à la justice de Dieu." 61) Azonban a mű végéhez közeledve, explicit módon jelenik meg a hit hiányának a problémája: „Mais la foi, ni Dieu, ni moi ne peuvent me la [foi] donner.” (134) Ezekon a pontokon a I'. modell át-átadja helyét a II.-nak (melynek feladója éppen Isten hiánya). Ezt az átstrukturálást szolgálják azok a megnyilvánulások is, melyekben Ferrante önmagát Krisztushoz hasonlíthatóként mutatja be, próbálja Isten funkcióját is betölteni: „C'est un roi de douleur” (114) „L'une après l'autre les choses m'abandonnent; elles s'éteignent, comme ces cierges qu'on éteint un à un, [. . .] pour signifier les abandons successifs des amis du Christ.” (79) A mitológiai tér, a keresztény hagyománynak megfelelően tagolódik: „Ferrante: Vous voyez l'échelle? Inès: L'échelle de Jacob, peut-être? Ferrante: Non, pas du tout: l'échelle de l'enfer aux cieux. Moi, toute ma vie, j'ai fait incessamment ce trajet; tout le temps à monter et à descendre, de l'enfer aux cieux.” (150) Ferrante, a keresztény ideológia szellemében uralkodó király, a kereszténység kulcsszavait (menny és pokol) használja a realitás (égbolt, csillagok) egy darabját szemlélve, ahol a pokol a földi valóságot jelöli. Megjegyzem, hogy ez a terminológiai elcsúszás szisztematikus, Egas Coelho is ebben az értelemben használja a pokol szót. (154) De idézhetjük az Infánsnőt is: „Essayer d'acquérir le page, qui est d'enfer.” (107) Ferrante nem tud a keresztény mitológia Inès által sugallt (Jákob létrája) kereteiben maradni. Jákob mennyországba vezető létrája helyett ő sokkal inkább a görög mitológia Sziszüphoszának útjaként értelmezi az „Échelle” szót, ezzel is megerősítve a tartalmi analógiát Camus idézett műve s e dráma jelentése között. Sok utalást találhatunk a keresztény egyház ceremonális szokásaira, az egyház szervezeti felépítésére, a Bibliára. Azaz formai szempontból a közeg alaposan kidolgozott. Éppencsak ahol hitnek kellene lenni, ott semmi nincs. „Inès: Est-ce qu'on peut tuer pour quelque chose que l'on ne croit pas? Ferrante: Bien sûr, cela est constant. Et même mourir pour quelque chose que l'on ne croit pas.” (132)

## Amikor az olaszok Budáért haltak . . .

FÁBIÁN ZSUZSANNA

Buda visszafoglalásának 300. évfordulójáról — érthető módon — első-sorban a történészek emlékeztek meg. Ez az esemény azonban alkalmat ad arra is, hogy felhívjuk a figyelmet egy nyelvi-filológiai adalékra, amely a magyar–olasz kapcsolatok történetébe tartozik. Az *andare* a Buda 'örökre elmegy; meghal' és a *prendere* Buda 'lehetetlennek tűnő vállalkozást próbál végrehajtani' szólások egykori megléte ugyanis arról tanúskodik, hogy velük az olasz nyelv magyar vonatkozású elemmel gazdagodott.

E két olasz szóhasználat keletkezésének gyökerei az olasz–magyar történelmi kapcsolatokra nyúlnak vissza. Közismert tény, hogy hazánk 150 éves török megszállása alatt számos kísérlet történt a pogányok kiűzésére: a belső erők kezdettől fogva számítottak külső segítségre is, és ezt számos alkalommal éppen Itáliától kapták meg.<sup>1</sup>

A rendszerint különböző tartományokból származó olasz főurak által vezetett zsoldos csapatok nem sokkal Buda csellel való bevétele után, már 1543-ban eljutottak hazánk területére, igaz, ekkor még Bécs török ostromát akarták elhárítani; 1566-tól kezdődően azonban kimondottan magyar területek felmentése vagy védelme volt e hadak feladata. Az olasz csapatok gerincét gyakran alkották pápai seregek is, de a hadjáratokban mindig részt vettek előkelő nemes urak is, akik saját seregeik élén érkeztek magyar földre. Így például 1594-ben Don Giovanni Medici, a toszkánai nagyherceg féltestvére csatlakozott 2300 saját harcosával a Gyórt védelmező, főleg római főnemesek által vezetett csapatokhoz; a háború végére mindössze 500 katonája maradt. Egy évvel később VIII. Kelemen pápa unokaöccse, G. Aldobrandini vezette azt a pápai csapatot, amely Esztergomot ostromolta. E sereg alvezére Paolo Sforza volt, a tüzérség parancsnokaként Don Giovanni Medicit is a katonák között találjuk; csak az ostrom után csatlakozott a hadhoz a V. Gonzaga által vezetett, 1400 emberből álló matovai csapat. Ugyanebben az évben még egy pápai sereg érkezett Észak-Dunántúl területére; kisebb csaták után a 7000 katonából csupán 2000 térhetett vissza hazájába. 1600-ban elesett Kanizsa. Mivel ezáltal a déli részek kulcsfontosságú erődítménye került pogány kézre, érthető, hogy a pápa újból sereget szervezett a török ellen. Az ő 9000 katonájához csatlakozott — ismét — Don Giovanni Medici 2000 vitéze. Kanizsa vívása azonban a késő őszi időben kudarcra végződött: az olaszok közül csak 3500-an maradtak életben, a zsoldosok legnagyobb része nem is harcban,

<sup>1</sup> A török idők alatti olasz jelenlét alapos feldolgozását találtuk meg JÁSZAY MAGDA *Párhuzamok és kereszteződések* c. könyve (Gondolat, 1982) 11. fejezetében; az e cikkben szereplő számadatok az ő munkájából származnak.

hanem a nélkülözések miatt pusztult el. — Nem lehet célunk e helyütt, hogy további részletekbe bocsátkozzunk az olasz csapatoknak az 1600-as években a magyar hadszíntereken játszott szerepét illetően; szintén csak utalhatunk a velencei politika megváltozásának jelentőségére és ezen belül F. Buonvisi kardinális szerepére a Szent Szövetség megalakulásában. Témánk szempontjából döntő fontosságú viszont az 1683-as dátum, mikor is Bécs felszabadítása után az egyesített erők Lotharingiai Károly vezérletével ellentámadásba lendültek. Sok fontos magyarországi erősség felszabadítása mellett Buda 1684. évi ostroma kudarcra végződött ugyan, de két évvel később, 1686-ban sikerült a 145 évi török megszállás után az ország szívének visszavétele is. Nemcsak magában az ostromban vállaltak jelentős részt az olasz katonák (a döntő, szeptember 2-i rohamban halt például hősi halált a római D'Asti báró; itt esett el Domenico Spinola ezredes is): a csata előkészítésében, az utánpozlás és az ellátás megszervezésében, majd az ostrom után a megmaradt építmények felmérésében, a helyreállításban is jelentős szerepük volt.<sup>2</sup>

Buda visszavételét Európa-szerte megünnepelték, sor került erre közvetlen és közvetett módon Itáliában is. XI. Ince pápa a győzelem hírvétele után ünnepélyes hálaadást tartott, és tűzijátékot is rendeztetett Rómában. Hamarosan irodalmi művek egész sora született a világraszóló esemény kapcsán:<sup>3</sup> a gyakran ismeretlen szerzőtől származó szonettek, ódákat vagy elbeszélő költeményeket rendszerint a küzdelem szereplői vagy az itáliai örömnépek ihlették. Az említetteken kívül meg kell emlékeznünk a barokk eposzokról is, melyek az előbbiekhöz hasonlóan a kor divatjának megfelelő utánérzések: így természetesen Tasso stílusában énekelte meg a nagy diadalt F. Nomi,<sup>4</sup> A. Costantini,<sup>4</sup> M. Rossetti,<sup>4</sup> de született e tárgyban ironikus eposz is.<sup>4</sup>

A történelmi áttekintés összefoglalásaként a következőket szűrhetjük le:

— a 150 éves török uralom alatt folyamatosan, nagy számban érkeztek olaszok magyar területekre; azt mondhatjuk, hogy az Anjouk és Mátyás király alatt megszokott olasz jelenlét ezekben a viharos évtizedekben sem csökkent;

<sup>2</sup> Így pl. a hosszú éveken át Magyarországon tevékenykedő L. F. Marsigli volt az, aki nemcsak föltérképezte az ostrom után romokban heverő budai várat, hanem egyúttal konkrét helyreállítási javaslatokat is tett.

<sup>3</sup> A Buda visszavívásával kapcsolatos szépirodalmi művekről sok feldolgozás készült, itt a legfontosabbakat soroljuk fel: APPONYI SÁNDOR: *Hungarica*, 1900, II. kötet; MOLNÁR ERZSÉBET: *Buda visszafoglalása (1686) a korabeli olasz költészetben*, A budapesti Pázmány P. Tudományegyetem Olasz Intézetének kiadványai, Budapest, 1936 (u.ez in: *Tanulmányok Budapest múltjából*, V, 1936); EUGENIO KOLTAY: *Epopoe italiana sulla liberazione di Buda*, Corvina, 1927, 100—108; HONTI REZSŐ: *Buda visszafoglalása (La Buda liberata) F. Nomi és eposza*, Egy. Phil. Közlöny, 1900, 711—729, 801—816; ALBERTO GIANOLA: *Un poema eroico su Buda liberata*, Corvina, 1930, 142—165; GIOVANNI TAKÁCS: *L'Ungheria, gli Ungheresi ed il culto di S. Stefano nei poemi eroici italiani del Seicento*, *Annuario dell'Accademia d'Ungheria di Roma*, 1937—38, 42—62.

<sup>4</sup> FEDERIGO NOMI: *Buda liberata*, Venezia, 1702; ANTONIO COSTANTINI: *Buda conquistata o sia l'ottomana superbia abbattuta*, Roma, 1699; MARCO ROSSETTI: *La Sacra Lega*, Padova, 1696; GIUSEPPE BERNERI: *Meo Patucca, ovvero Roma in festa ne i Trionfi di Vienna*, Roma, 1695.

<sup>5</sup> Közvetett módon bizonyítja az olasz hatás változatlan erősségét, ill. a kapcsolatok intenzitását Karinthy Ferenc szókölcsönzés-történeti munkájának az a része, amelyben a szerző kimutatja, hogy éppen a XVI. századból származik legtöbb (szám szerint 14) olasz eredetű szavunk (a XV. században 7, a XVII. században 7, a XVIII. században 5 olasz szó került át nyelvünkbe). (KARINTHY FERENC: *Olasz jövevényszavaink*. A Magyar Nyelvtudományi Társaság kiadványai, 73. sz. Budapest, 1947, 27. o.)

az itt tartózkodó olaszok jelentős része töltött el hosszabb időt országunkban, elsősorban a várak erődítésével kapcsolatos munkákkal foglalkoztak;<sup>6</sup>

— ezekből a tényekből, valamint az olasz követek folyamatos tevékenységéből nyilvánvalóan következik, hogy az itáliai olaszoknak — még a köznépek is — voltak értesülései arról, mi történik magyar területeken;

— a szólások jelentésének ismeretében azután így már világosan megmagyarázható keletkezésük oka is: az olaszok tudták, hogy aki Magyarországra indul, bizony gyakran örökre elmegy; honfitársaik eltűnésének a szerencsésebb, de ritkább esetekben az lehetett az oka, hogy magyar földön ragadtak (esetleg letelepedtek), de a gyakoribb eset az volt, hogy itt haltak meg a török elleni harcokban; ezért: andare a Buda 'örökre elmegy; halni megy'; és mert tudták, hogy Budát bevenni szinte a lehetetlenséggel határos feladat, a prendere Buda kifejezés annyit tesz, mint 'lehetetlen dolgot akar végrehajtani'.

Rátérve szólásaink közül az elsőre, az enciklopédiák és az értelmező szótárak adatai alapján egyértelműen megállapíthatjuk, hogy az andare a Buda szólás először egy 1676-ban (tehát még Buda visszavétele előtt) megjelent olasz szépirodalmi műben fordul elő. Ebben az évben adták ki ugyanis Lorenzo Lippi firenzei festő és író *Il Malmantile racquistato*, azaz magyarul „A visszaszerzett Malmantile” c. vígposzát.

Lippi munkája egyike azoknak a XVII. századi Itáliában született műveknek,<sup>8</sup> melyek *A megszerzett Jeruzsálemet* parodizálták. Az eposz 12 énekben, stanzákban mondja el a toszkánai Signa melletti Malmantile vára körüli bonyodalmakat. Már maga a cím is — a szótárak tanúsága szerint a mantile szó jelentése 'közönséges, durva szövésű abrosz, asztalkendő'<sup>9</sup> — hozzájárul az ironikus hatáshoz, a cselekmény pedig teljesen a szokásos vígposzti modell szerint zajlik.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> JÁSZAY MAGDA kutatásai szerint „Összesen vagy hatvan olasz várépítész neve szerepel a 16. sz. második felében a Magyarországra vonatkozó nyilvántartásokban. . . . Gyakran évekig, sőt évtizedekig tartózkodtak az országban kisebb-nagyobb megszállásokkal. . . .” (i. m. 267. o.)

<sup>7</sup> Lorenzo Lippiről (Firenze, 1606. V. 3. — 1665. IV. 15.) elsősorban azt kell tudnunk, hogy — bár nem rokona a híres Lippi festőcsaládnak — festőművészként legalább annyira ismert, mint íróként. Leghíresebb munkái: önarcképe; barátjának, Salvator Rosának portréja; az Uffiziban látható „Szent Ágota és Szent Katalin”; a Gallerie Fiorentine tulajdonában levő „Jákob a kútnál”; a vallombrosai kolostortemplomban levő „Szenháromság”. Irodalmi tevékenységéhez tartozik, hogy a firenzei Accademia letteraria dei Perlossi megalapítói között volt. 1647-től Claudia de' Medici nagyhercegnő udvari festőjeként két évet töltött Innsbruckban, és itt kezdte el egyetlen irodalmi alkotásának, a *Malmantilé*nek megírását. A mű csak szerzője halála után jelent meg, a nevéből anagrammával szerkesztett Perlonge Zipol álnév alatt.

<sup>8</sup> „Un'altra moda secentesca fu quella della poesia eroicomica e giocosa: anch'essa fondata sulla poetica della meraviglia, . . . anch'essa tutta artificiosa, ma confessatamente tale. La *Secchia rapita* del Tassoni, lo *Scherno degli Dei* del Bracciolini, l'*Eneide travestita* del Lalli, l'*Asino del Dottori*, il *Malmantile* del Lippi . . . hanno maggiore interesse stilistico e linguistico che le decine di poemi epici scritti nel Seicento.” (B. Migliorini: *Storia della lingua italiana*, Sansoni, Firenze, 1963<sup>4</sup>, 437. o.)

<sup>9</sup> ZINGARELLI: mantile = tovaglia grossa dozzinale, per tavola o anche per asciugarsi; tovagliuolo. A Zingarelli 1926-os kiadása felveszi a malmantile szót is, és 'mala tovaglia' jelentést közöl. A Palazzi 1974-es kiadása régiesnek jelöli a mantile szót, és ugyanazt a jelentést közli, mint Zingarelli.

<sup>10</sup> Celidora unokatestvére, Baldone segítségével visszahódítja várát (Malmantilét) Bertinellától, aki azt esellel, a várórséget leitatva foglalta el tőle. A fő alakok körül mellékszereplők serege nyüzsög, és lezajlanak az efféle eposzokban szokásos párhajok, isteni tanácsulések és kisebb esetepatok is.

A *Malmantile* méltatói<sup>11</sup> azt tartják elsősorban fontosnak, hogy Lippi e művét a korabeli firenzei népnyelven írta, és benne gazdagon alkalmazta az olasz nemzeti nyelvnek végül is alapjául szolgáló firenzei idioma sajátos szóhasználatát, szólásait és közmondásait. Nehéz lenne azonban véleményt mondanunk arról, hogy előnyére vagy éppenséggel kárára vált-e Lippi művének a toszkanizmusok uralma az eposzban: a kritika változó ítéletet alkotott (és alkot ma is) e kérdésben. A korabeli és a későbbi nyelvi viták ismeretében nem csodálkozhatunk azon, hogy például Settembrini — lévén nápolyi — milyen éles kritikával bírálta a művet (és kommentátorait is);<sup>12</sup> mások viszont (pl. Fornaciari) a mű fő érdemének éppen toszkanizmusokban való gazdagságát tartják. Mindenesetre tény, hogy a vígeposz műfaja ebben a korban lehetőséget adott az íróknak a különböző népnelvek, tájnyelvek irodalmi művekben való alkalmazására, és ezzel a lehetőséggel elsősorban a toszkán írók éltek.<sup>13</sup> Ennek következménye ugyan egyrészt valóban az lett, hogy a nyelvi izoláltság miatt a kortársak nemtetszését váltották ki az ilyen művek; másrészt azonban jelentős érdemükként kell elkönyvelnünk azt a tényt, hogy így, ezen a „közvetett módon”<sup>14</sup> jelentős korabeli nyelvi adat gyűlt össze: ezek az eposzok a korabeli nyelvnek talán a szótáraknál is jobb tárházai.

Épp a toszkanizmusok miatt volt szükség arra, hogy a *Malmantile*nek már a második kiadása kommentárokkal jelenjék meg: a sienai Paolo Minucci, Lippi barátja volt az, aki (anagrammával megalkotott Puccio Lamoni) álnéven fűzött magyarázatokat a mű 1688-as kiadásához. A későbbi (1731-es, illetve 1750-es) kiadásokban Anton Maria Salvini<sup>15</sup> és Anton Maria Biscioni<sup>16</sup> tovább bővítette Minucci jegyzeteit.

<sup>11</sup> „il poema ... rende nella sua bizzarra scapigliatezza la facilità e varietà dell'idioma fiorentino” (*Enciclopedia italiana Treccani*, 1934, 239. o.); „usando in larga copia vezzi e riboboli del parlar fiorentino” (FORNACIARI: *Disegno storico della letteratura italiana*, Sansoni, Firenze, 1913, 174. o.); „Il poema è ricco di motti e proverbi fiorentini e nella vivacità, comicità, malizia del parlar popolare: in questo consiste il principale suo pregio” (*Dizionario enciclopedico italiano Treccani*, Roma, 1955, VII, 46. o.); „a költő túlságosan sok flórenci tájszóval töltötte meg, alannyira, hogy más vidékről való olasz ember csak bő kommentárral tudja élvezni” (RADÓ A.: *Az olasz irodalom története*, Budapest, 1896, II, 26. o.); „külön érdeme a firenzei tájnyelv bátor és szabad felhasználása” (RÓNAI MIHÁLY A. szócikke a *Világirodalmi Lexikon* VII. kötetében; Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982, 317. o.).

<sup>12</sup> „Lorenzo Lippi ... scrisse il *Malmantile* Racquistato, strano poema, in cui spesso non si sa che cosa voglia dire il poeta, che forse neppure egli lo sapeva. Eppure pochi libri hanno avuto tanti commentatori che si sono occupati a dichiarare le voci, le maniere, i proverbi toscani, senza curarsi di osservare se c'è pensiero e poesia. Il Lippi l'è un mezzo matto, e perchè parla in proverbi pare uno dei sette savi della lingua, ed è oracolo dei pedanti.” (L. SETTEMBRINI: *Lezioni di letteratura italiana*, UTET, Torino, 1927, 323. o.).

<sup>13</sup> „I Toscani (e più degli altri il Lippi) ne approfittarono per spargere a piene mani nei loro versi parole e locuzioni popolari, che non essendo state adoperate dai classici non avevano ancora trovato posto nei vocabolari.” (MIGLIORINI: *i. m.* 437. o.).

<sup>14</sup> „per questa via indiretta” (MIGLIORINI: *i. m.* 437. o.).

<sup>15</sup> ANTON MARIA SALVINI (1653 – 1729) jogi doktor, filológus és költő volt, bár verseinél sokkal jobbak műfordítása. Lippi műve mellett más irodalmi alkotásokat is kommentált, így pl. MURATORI *Perfetta poesia*ját. Évekig végezte a Crusca szótár szerkesztését, álláspontját tekintve a puristák közé tartozott.

<sup>16</sup> ANTON MARIA BISCIONI (1674 – 1756) Salvini tanítványaként lett a klaszika-filológia szakértője. Pappá szentelése után különböző egyházi intézményeknél töltött be könyvtárosi tiszteket, foglalkozott kéziratok gyűjtésével és sokszorosításával.



A Budával kapcsolatos szólás Lippi eposzának V. énekében a következő stanzában tűnik fel:

Lascian Plutone, e corron dalla Druda  
I due spirti, aspettando il suo decreto:  
Ed ella allor, che fa da Cecco Suda,  
Per far sì, che Baldon dia volta a dreto:  
Ed anche, se si può, ch'ei vada a Buda;  
Gli prega, che le dien qualche segreto,  
Da far senz'altre guerre, ovver contese,  
Che quelle genti sfrattino il paese.

Magyar fordításban:

Elhagyja hát Plútót s a Drudához megyen  
a két szellem: várják, mi lesz ítélete.  
S erre ó akkor, hogy ezzel időt nyerjen,  
csűr-csavar, hogy Baldon gyorsan eltűnhessen,  
sőt, ha módja lenne, *elmeheessen végleg*;  
kéri a manókat, rejtélyt felfednének,  
mellyel viszály szűnik, s eljövend a béke,  
s elmegy országából ellensége népe.

Minucci a szólást a következőképpen magyarázza:

„Hogy Budára menjen. Menjen el, örökre, Ez a közmondás ama háború idején született, melyet a török vezetett hajdan Lajos, Magyarország királya ellen, mikoron Budát bevette, 1626 körül; ottveszett majd minden keresztény, ki részt vett a harcban, s maga a király is. Ennélfogva az időtől kezdve, ha azt mondják: Valaki Budára ment, azt értik rajta: Elment örökre, avagy: Meghalt; s ennek a mondásnak ugyanaz az értelme s ugyanaz keletkezésének oka, mintha azt mondanánk: Valaki Scióba ment, Patraszba ment . . .”<sup>17</sup>

Az évszám, Lajos király, valamint Buda nevének összekapcsolása a magyar olvasóban kételyeket ébreszt a magyarázat hitelességét illetően: úgy látszik, Minuccinak meglehetősen pontos információi voltak a magyarhoni eseményekről, épp az évszámnál tévedett volna kerek száz esztendő? Nem zárhatjuk ki tehát, hogy valamilyen nyomdai hiba folytán lett a mohácsi vész éve 1626. Nyilvánvaló ugyanis, Lajos király nevének és halálának említéséből, hogy ebben az esetben az 1526-os mohácsi csata volt az oka a keresztények tömeges pusztulásának. Kisebbségi tévedése a kommentárnak, hogy a törökök közvetlen hadicélja akkor még nem Buda elfoglalása volt, igaz, erre alig 15 év múlva, 1541-ben sor került. Minucci tehát a sajtóhibától eltekintve lényegében helyesen magyarázza a szólást, hiszen — mint történelmi bevezetőnkől kitűnhetett — Buda bevétele után („az időtől kezdve”) jöttek tömegesen az olaszok magyar földre, harcolni. Fel kell tételeznünk továbbá, hogy — mivel közel sem volt minden hadjárát célja Buda visszahódítása — Buda neve e szólásban egy

<sup>17</sup> Il Malmantile racquistato di Perlone Zipoli colle note di Puccio Lamoni e d'altri. Stamperia di F. Moitcke, Firenze, 1750, 400—401. o.

idő elteltével metonimiává (pars pro toto) vált: ahogyan az erdélyi magyarság ajkán Pest neve jelentheti egész Magyarországot, úgy Buda neve is utalhatott a korabeli egész országra, s nem csupán annak fő erősségére. Aki tehát „Budára ment”, az Magyarországot bármely területén elpusztulhatott.

A Minucci-féle kommentár elírása több lett egyszerű sajtóhibánál: mivel a *Malmantilé*nek ezt a kiadását az utódok „kritikai” kiadásnak tartották, mindenféle kontroll nélkül átvették ezt a tévedést. Így például az 1740-ben Velencében megjelent *Modi di dire toscani* c. szólásmagyarázó szótár majdnem szó szerint hivatkozik Minuccira:

„Budára ment - ez a mondás — Minucci szerint — ama Budáért vívott háború idején született, melyet a török vezetett Lajos, Magyarország királya ellen 1626-ban, s melyben majd minden keresztény, s maga a király is odaveszett. Ebben a 'végső útra indulni' jelentésben használatos még a Scióba ment, Patraszba ment mondás is.”<sup>18</sup>

A híres Crusca-szótár kiadásai közül szólásunk az 1691-es, harmadik kiadásba kerülhetett be először; a kronológiai okokon kívül is azért ebbe, mert ez volt az első olyan kiadása a Cruscának, amely az ezerháromszáz éves nagy firenzei írói mellett először bővítette példaanyagát vagy ötven régebbi és korabeli szerző műveiből vett idézetekkel. Az ötödik kiadásban a szerkesztők szó szerint átvették Minucci kommentárját és a szólás mellett 'meghal' jelentést közöltek.<sup>19</sup>

Bővebb magyarázat nélkül szerepel a mondás Giuseppe Manuzzi apátjának a Crusca-szótár példáját kibővítő munkájában is, mégpedig a *Malmantilé*-ből vett idézet formájában;<sup>20</sup> Giovanni Gherardini milánói lexikográfus<sup>21</sup> azonban már bővíti Minucci ismerős sorait *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi* c. szótárában:

„BUDA (~RA MEGY) Elmegy örökre; és még: Meghal. Közmondásszerű szókapcsolat, mely ama háború idejéből származik, melyet hajdan a török vívott Lajos, Magyarország királya ellen, midőn Budát 1626 körül bevette, és amelyben majd minden keresztény elpusztult, ki részt vett benne, és maga a király is. Ennélfogva ama időtől fogva, ha azt mondják: Valaki Budára ment, azt értik rajta: Elment örökre, avagy: Meghalt. . . . De ama Budával kapcsolatos esemény a mi időnktől oly messzi van immár, hogy a Budára megy mondást vagy meg sem értik, vagy oly ridegnek tűnik, amilyen hidegek — egyáltalán még léteznek — ama boldogtalanok hamvai, kik e mondás keletkezésének részesei voltak . . .”<sup>22</sup>

<sup>18</sup> S. PAULI: *Modi di dire toscani ricercati nella loro origine*. Simone Occhi, Venezia, 1740, 85. o.

<sup>19</sup> *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. Quinta Impressione, Firenze, 1863, I, 493. o.

<sup>20</sup> G. MANUZZI: *Vocabolario della lingua italiana*. Passigli, Firenze, 1833, 181. o.

<sup>21</sup> Gherardininek egész lexikográfiai munkássága jelentős, mert a korabeli „nyelvi vita” („questione della lingua”) egyik fontos szereplője volt. Épp az andare a Buda szólás magyarázatához fűzött megjegyzései is igazolják, milyen szenvedélyesen vett részt a nyelvi és nyelvészeti vitákban: „La vita di tutte le locuzioni si fatte è più che mai fugace; e d'ordinario non ha luogo fuorchè nelle scritture molto rimesse o scherzose. Di simili avvertimenti non debb'essere avaro un Lessico il quale sia compilato per un fine più nobile che non è la guadagneria, o il poter dire il Compilatore, sedendo in gote sul redato seggiolone, Anch'io ho stampato di grossi volumi. Poh!” (GHERARDINI: *Voci e maniere di dire italiane*. G. B. Bianchi, Milano, 1841, II, 56. o.)

<sup>22</sup> GHERARDINI: *í. m.* 56. o.

Közelebbi magyarázatok — évszám és nevek nélkül — adja meg a szótár-  
lást és jelentését Gabriele de Stefano *Vocabolario della lingua italiana* c. szó-  
tára;<sup>23</sup> szintén az 1626-os dátum és a „magyar király” megnevezés szerepel  
Luciano Scarabelli *Vocabolario universale della lingua italiana* c. szótárában  
is.<sup>24</sup>

Az első változás a Minucci-féle kommentárhoz képest a Tommaseo—  
Bellini-féle szótárban tűnik fel:

„Budára megy, elmegy örökre. Továbbá: † Meghal . . . Ez a mondás a  
töröknek ama Lajos, Magyarország királya ellen vezetett háborúja idejéből  
származik, melyben bevette Budát 1686 táján, és melyben csaknem az összes  
itt küzdő keresztény életét vesztette . . .”<sup>25</sup>

A megvizsgált szótárak közül ebben tűnik föl először az 1686-os év, a  
baj csak az, hogy a hozzá fűzött magyarázattal együtt megint téves informá-  
ciósort kapunk, hiszen ekkor már régen nem volt Lajos királyunk, és ezúttal  
végre nem a törökök, hanem a keresztények győztek. Tommaseo és Bellini  
talán észrevették Minucci tévedését, de javítás helyett újabb hibát szerkesz-  
tettek bele szótárukba: valószínűleg azért, mert az ő emlékezetükben a korban  
hozzájuk közelebbi, 1686-os Budával kapcsolatos, szintén sok áldozatot köve-  
telő tett emléke derengett fel, nem pedig a helyes, de már a feledés homályába  
merült 1526-é. Abba is belegendolhatunk, hogy a szólást először feljegyző  
(vagy megalkotó?) Lippi semmiképpen sem utalhatott Buda 1686-os vissza-  
vételére, hiszen ő 1665-ben meghalt, és vígeposza is csak posztumusz kiadásban  
jelent meg.

Célszerű most rátérnünk a szólás stílusminősítésének kérdésére is. A ko-  
rábbi szótárak (De Stefano, a Crusca és Manzoni) modo prov. e basso-nak, ill.  
modo basso-nak jelölik az andare a Buda szókapcsolatot. A basso jelző ezek-  
ben a munkákban stílusértékre vonatkoztatva a szólás népies, köznyelvi volt-  
ára utal (Zingarelli 1935-ös szótárában a modo basso értelmezéseként a  
„triviale, plebeo” melléneveket sorolja föl; Kőrösi Sándor nagy *Olasz—ma-  
gyar szótár*ában pedig „parasztos szólásmód”-nak fordítja). Tommaseo a ’meg-  
hal’ jelentést archaikusnak tartja (kereszttel jelöli); sőt, ha megfigyeljük,  
Gherardini hosszabb magyarázatából is az derül ki, hogy már az ő idejében is  
— tehát a XIX. sz. közepén — „messzi”-nek, azaz régiesnek tartották ezt a  
szólást. A kilencszázas évek elején már egyre inkább avultnak érzik a szótár-  
szerkesztők az andare a Buda kifejezést: Pietro Fanfani *Vocabolario della lin-  
gua italiana* c. szótára<sup>26</sup> minden minősítés nélkül veszi ugyan fel, de Petrocchi<sup>27</sup>  
már szótára azon részében (a lapok alsó harmadán-negyedén) szerepelteti, ahol  
a használaton kívüli vagy a szaknyelvi kifejezések kaptak helyet.<sup>28</sup> (Petrocchi  
szótárának 1942-es, „iskolai” kiadásából már az egész Buda címszó hiányzik.)

<sup>23</sup> G. DE STEFANO: *Vocabolario della lingua italiana*. Stamperia del Vaglio, Napoli, 1853, I, 276. o.

<sup>24</sup> L. SCARABELLI: *Vocabolario universale della lingua italiana già edito dal Tramater e poi dal Negretti*. Civelli, Milano, 1878, II, 442. o.

<sup>25</sup> N. TOMMASEO — B. BELLINI: *Dizionario della lingua italiana*. 1861 — 1879, I, 2. rész, 1064. o.

<sup>26</sup> P. FANFANI: *Vocabolario della lingua italiana*. Le Monnier, Firenze, 1908, 598. o.

<sup>27</sup> P. PETROCCHI: *Novo dizionario universale della lingua italiana*. Trèves, Milano, 1906, 292. o.

<sup>28</sup> „in ogni pagina la parte superiore comprende la lingua d’uso, la parte inferiore la lingua fuori d’uso, scientifica, ecc.” (PETROCCHI: *i. m. címlapja*.)

A Rigutini—Bulle-féle szótár 1902-es kiadásába vizsgált szólásunk be sem került.<sup>29</sup>

A háború utáni olasz egynyelvű értelmező szótárakban is, ha egyáltalán szerepel szólásunk, a kiavult jelölés áll előtte; így pl. a Treccani 1955-ös kiadásában anticó-nak,<sup>30</sup> a Battaglia 1962-es kiadásában disusató-nak<sup>31</sup> minősítették a szerkesztők. A ma használatos egykötetes értelmező szótárak közül csak a Zingarelliben szerepel; de míg a Zingarelli 1923-as kiadásában Buda még címszó volt, és ebbe a bokrba volt beosztva vizsgált szólásunk, addig az 1983-as Zingarelliben a Buda szó már nem címszó, de szólásunk még fellelhető az *andare* ige hosszú szócikkében, minden használati körre vagy stílusrétegre való utalás nélkül.<sup>32</sup>

Meg kell végül említenünk a ma legismertebb olasz szólásmagyarázó kézikönyv, Carlo Lapucci *Per modo di dire* . . . c. munkájának meghatározását. Az *andare* a Buda *antico* megjelöléssel szerepel benne, de az irodalmi forrás, Lippi művének megjelölése nélkül:

„örökre elmegy, meghal. Budán (ahol ma Budapest egyik része terül el) a törökök 1686-ban nagy pusztítást vittek végbe a várost védő keresztények soraiban.”<sup>33</sup>

A kurzívált résszel arra a tévedésre szerettük volna felhívni a figyelmet, ami még 1969-ben is becsúsztatott a kiváló olasz szológutató munkájába. Hasonlóan Lapuccihoz, Battaglia 1962-es szótárában sem pontos a magyarázat, hiszen ebben is a Budát védő keresztényekről olvashatunk; ugyanakkor a többivel egybevetve ez az egyetlen munka, amely utal egy nemzetközi keresztény sereg harcára:

„Buda városának nevéhez kapcsolódik a mondás, és utal azon keresztények lemészárlására, kik távoli országokból siettek a városnak a törökök elleni védelmére.”<sup>34</sup>

Láttuk tehát, hogyan lett az olasz szótárírók tévedései következtében egy, a XVI. században született olasz szológból 1686-hoz, Buda megvívásához kötött szólás. Az *andare* a Buda kétségtelenül bizonyos konkrét, nagy események (1526, 1541) hatására, valamint a XVI. sz. folyamán Magyarországon harcoló olasz katonák jelenlétének hatására alakulhatott ki, vagy természetes úton egy nagyobb nyelvközösségben (Toszkána), vagy esetleg Lippi egyéni írói alkotásaként. 1686-hoz való — téves — kapcsolását az a tény tette hihetővé, hogy Buda visszavívásakor is sok keresztény (köztük sok olasz) veszítette életét a vár falainál.

Másik szólásunk, a *prendere* Buda körül talán kissé kevesebb a zavar. Előjáróban annyit rögtön le kell szögeznünk, hogy ahogyan megjelenik és erősödik a szótárakban az *andare* a Buda mellett az *avult* jelölés, ugyanúgy erősödik a *prendere* Buda szereplése a szócikkekben, és ezt nem jelölik régiesnek. Sőt, mint látni fogjuk, a *prendere* Buda esetében megfigyelhetjük a jelen-

<sup>29</sup> RIGUTINI—BULLE: *Vocabolario tedesco—italiano e italiano—tedesco*. Hoeppli-Tauchnitz, 1902, 114. o.

<sup>30</sup> *Dizionario enciclopedico italiano*. TRECCANI, i. m. II, 532. o.

<sup>31</sup> BATTAGLIA: *Grande dizionario della lingua italiana*. UTET, Torino, 1962, II, 425. o.

<sup>32</sup> ZINGARELLI: *Vocabolario della lingua italiana*. Zanichelli, Bologna, 1983, 80. o.

<sup>33</sup> C. LAPUCCI: *Per modo di dire* . . . Valmartina, Firenze, 1969, 90. o.

<sup>34</sup> BATTAGLIA: i. m. 425. o.

tés bővülését, bizonyos árnyalatokkal való gazdagodását, márpedig az ilyen-fajta mozgás a szólás életképességéről tanúskodik.

A *prendere* Buda szólást nem tudjuk olyan irodalmi forrásra visszavezetni, mint az *andare* a Budá-t. Jelentésének legrészletesebb és ezúttal igen pontos magyarázatát Fanfani szótárában találjuk meg:

„Azt hiszi, bevette Budát; annak mondják ezt, ki valamely jelentéktelen dolgot cselekedvén, azt felnagyítja s dicsőíti oly módon, mintha azt csupán a legnagyobb vállalkozásokkal lehetne együtt említeni. Ez a mondás akkor született, amikor a Lotharingiai herceg visszavette Budát a töröktől 1686-ban, miután azt már annak előtte többször hiába vívták; attól az időtől kezdve azután Buda mindig az Ausztriai Ház fennhatósága alatt maradt.”<sup>35</sup>  
Hasonló, de pontatlanabb, illetve kevésbé részletes magyarázatot közöl több más szótár; Rigutini—Fanfani például ezt:

„Buda. Ennek a magyar városnak a nevéből és ama nevezetes, a törökök által vívott ostrom emlékéből származik az 'Azt hinné az ember, Buda bevétele siet' mondás; ezt annak mondják, ki járás közben siet és igyekszik, mintha igen sürgős és fontos dolga lenne; továbbá az 'Azt hiszi, ő vette be Budát' mondás; ezt annak mondják, ki valamely apró dolog miatt tetszeleg és felnagyítja azt, mintha csak valami nagy tettről lenne szó.”<sup>36</sup>  
Scarabellinél a következőket olvashatjuk:

„Azt hiszi valaki, hogy ő vette be Budát: annak mondják, aki valamely tettet magasztalja és eltúlozza. A hasonló nevű város 1686-ban történt bevételehez fűződik a mondás eredete, melyet annak előtte többször sikertelenül ostromoltak.”<sup>37</sup>

Treccani így ír:

„Budát beveszi: igen nehéz vállalkozást hajt végre (annak emlékezetét őrzí e mondás, amikor Buda még a törökök kezén volt).”<sup>38</sup>

Már a fenti magyarázatokból is kitérhetett, hogy az eredetileg *prendere* Buda alak a 'lehetetlen dolgot hajt végre' jelentésben főmondati használatú volt, de ezt egyre inkább felváltotta egy *pare a q d'aver preso* Buda változat, tehát múlt idejű infinitívuszi alak mellékmondatban, melynek jelentése inkább 'azt hiszi, olyan nagy dolgot csinált, mintha Budát vette volna be'. Ez utóbbi változatban és jelentéssel szerepel a mondás Tommaseo—Bellini,<sup>39</sup> Petrocchi<sup>40</sup> és Rigutini—Bulle olasz—német szótárában<sup>41</sup> is.

Megfigyelhető azonban a szólásnak egy további jelentésbővülése is, amely a szókapcsolatban használható igei tag alternálásának következtében jöhetett létre. A *prendere*, ill. a *pigliare* ige használatától függően kétféle jelentés alakult ki: a *prendere* ige a már fentebb kifejtett esetben szerepel szólásunkban, tehát ilyenkor a jelentése: 'lehetetlen vállalkozást hajt végre'; a *pigliare* viszont az 'úgy siet, mintha Buda ostromához igyekezne' jelentést hordozza:

<sup>35</sup> FANFANI: *i. m.* 598. o.

<sup>36</sup> RIGUTINI—FANFANI: *Vocabolario italiano della lingua parlata*. G. Barbèra, Firenze, 1875, 140. o.

<sup>37</sup> SCARABELLI: *i. m.* 442. o.

<sup>38</sup> *Dizionario enciclopedico italiano Treccani*, *i. m.* II, 532. o.

<sup>39</sup> TOMMASEO—BELLINI: *i. m.* 1064. o.

<sup>40</sup> PETROCCHI: *i. m.* 292. o.

<sup>41</sup> RIGUTINI—BULLE: *i. m.* 114. o.

Úgy siet, hogy azt hinné az ember, Budát készül bevenni:

- „annak mondják, aki járás közben annyira siet és igyekszik, mintha nagyon komoly tennivalói lennének”,<sup>42</sup>
- „aki sietve megy valamely dolgára”,<sup>43</sup>
- „sürgős a dolga”.<sup>44</sup>

Ellenpéldaként csak Fanfani szótárát lehet felhozni, ahol a 'siet' jelentésben is *prendere* az ige.<sup>45</sup>

Ami a szólás mai továbbélését illeti, meg kell állapítanunk, hogy nem szerepel egyetlen olasz értelmező szótárunkban sem: úgy látszik, az *andare* a Buda csak irodalmi eredete miatt nem jutott a végleges elfeledés sorsára. Szerepel viszont a *prendere* Buda Lapucci már idézett szólásmagyarázó szótárában:

„nagy tetteket visz végbe. Addig volt használatos, amíg még élt az emberek emlékezetében, hogy Buda egykor török kézen volt.”<sup>46</sup>

Nos, az évforduló kapcsán azért sokan idéztük emlékezetünkbe, hogy Buda egykor török kézen volt. Tartoztunk megemlékezésünkkel azoknak az olasz vitézeknek is, akik kivették részüket legfőbb erősségünk visszahódításából, annál is inkább, mert magyar szólásmondásaink között Buda török voltára vonatkozót nem igen leltünk;<sup>47</sup> egy másik nép, az olasz ajkán élt tehát, szomorúan dicsőséges események kapcsán, Buda neve.

<sup>42</sup> Pare che vada a pigliar Buda, che si dice a chi nel camminare si affretta e si affanna, come se avesse faccende gravissime.” (RIGUTINI—FANFANI: *i. m.* 140. o.)

<sup>43</sup> „par che vada a pigliar Buda chi si spiccia a camminare, a far qualcosa” (PETROCCHI: *i. m.* 292. o.)

<sup>44</sup> „par che vada a pigliar Buda er bat es sehr eilig” (RIGUTINI—PULLE: *i. m.* 114. o.)

<sup>45</sup> „Gli pare d'aver preso Buda. Cel. fam. a chi va in fretta, come avesse a fare gran cammino e per cose d'importanza: Oh: pare ch'c' vada a Buda! — Va' tu a prendere Buda?” (FANFANI: *i. m.* 1064. o.)

<sup>46</sup> LAPUCCI: *i. m.* 265. o.

<sup>47</sup> A közismert „Nem oda, Buda!” mondáson és a KISFALUDY KÁROLY *Malác* c. elégiájából való, szintén népszerű „Él magyar, áll Buda még!” szállóigén kívül arra a — vitatható — adatra hívhatjuk fel olvasóink figyelmét, amely TÓTH BÉLÁnak *Szájra szájra. A magyarság szálló igéi* című (Athenaeum, Budapest, 1985) munkájában a 301. oldalon olvasható: „Buda fuit! non est! gemebundus vade viator.” [Buda volt, nincs, menj, sóhajtó útas] MÁNDY IMRE (*Jelen gyűjteményei az erkölcsi és egyéb gyönyörködte mondásoknak és verszeteknek*, Nagy-Enyed, 1841; 61. l.) azt állítja, hogy »Buda visszavétele után 1686-ba a pusztult Budára Bél Mátyás ezen szomorú verset írta.« De BÉL MÁTYÁS 1686-ban csak két esztendő volt.”

## Katalán állatnevek egy hétnyelvű szótár spanyol anyagában

MORVAY KÁROLY

Az *Európa állatvilága. Hétnyelvű névszótárról* írt recenzióban arra hívtam fel a figyelmet, hogy a közölt spanyol állatnevek nem kis része spanyolországi baszk, gallego, illetve katalán elnevezés.<sup>1</sup> A nem spanyol nevek között a legtöbb katalán. Utaltam arra is, hogy a Szótár számos esetben jelöli, hogy az adott név a Baleárokon vagy azok egyikén használatos. Az az információ viszont hiányzik a bevezetésből, hogy ezeken a szigeteken a katalánt, illetve annak nyelvjárásait beszélik. A recenzió függelékében megadtam azoknak a címszavaknak a kódját, amelyekben ily módon közvetve kiderül, hogy a spanyolként megadott megfelelők egy része katalán.<sup>2</sup> A jelen írásban az említett recenzió kiegészítéseképpen közlöm a szótárban szereplő katalán állatnevek jegyzékét. Csak azokat a szavakat vettem fel, amelyekről egyértelműen megállapítható, hogy nem spanyol, hanem katalán alakok. Abban az esetben, ha egy összetett katalán elnevezés egyik eleme spanyol szó, erre (sic!) megjegyzéssel hívtam fel a figyelmet. A legfontosabb katalán egynyelvű szótárakban<sup>3</sup> nem szereplő, de nagy valószínűséggel katalán nevek mellé kérdőjelet tettem.

A Szótár II. kötetében található névmutatótól eltérően az ismétlődő címszavakat — a több szóból álló példánknál csupán az első szót — gondolatjel-  
lel helyettesítettem. Ezt a megoldást még akkor is alkalmazom, ha az adott címszavak a mutatóban hibás alakban fordulnak elő. Ilyenkor az első helyen megadott javítás az utána következő gondolatjeles példákra is vonatkozik:

boscarla → boscarlà  
— d'aigo

Mint látható, a címszó helyes alakjára nyíllal utalok. Ha egy adott állatnév a szótárban csak hibásan írva szerepel, a helyes formát szögletes zárójelben külön is megadom:

[boscarlà]

<sup>1</sup> MORVAY KÁROLY: *Vocabularium Nominum Animalium Europae Septem Linguis Reductum*. I—II. Filológiai Közöny, 1985. 298–292. Itt jegyzem meg, hogy valószínűleg más nyelveknél is előfordulnak ilyen tévedések ebben a szótárban. A 8716-os címszó, a *Phoenicurus phoenicurus*, megfelelőjeként például a francia anyagban *quorosso* és *estikboilh* elnevezés is szerepel.

<sup>2</sup> A következő kódok hiányoznak a felsorolásból: 280, 1039, 1040, 1838, 4810, 4829, 5062, 5714, 6143, 6889, 7328, 7825, 9336, 10120.

<sup>3</sup> A legfontosabb katalán egynyelvű szótárak adatait lásd *A frazeológiai egységek a kétnyelvű szótárakban* (III.) című cikkemben. Filológiai Közöny, 1985. 229–234.

A több szóból álló elnevezéseken belül a nyíl és a helyes alak zárójelben szerepel:

anach (→ anec) d'aigua mitjá (mitjà)

A fenti példából az is kiderül, hogy az ilyen többszavas állatnevekben előforduló egyéb hibáknál a javítás szintén zárójelben történik. Amennyiben nem hibás formákról, hanem létező alakváltozatokról van szó, erre egyenlőségjellel utalok. Az egyenlőségjel után álló elnevezés általában jóval elterjedtebb, illetve az esetek jelentős részében ma már csak az használatos.

A Szótárban található hibás katalán alakok egyébként — néhány elírástól eltekintve — a spanyolországi forrásmunkákból származhatnak. A hibák általában a spanyolban nem létező magán- és mássalhangzók, illetve a katalán nyelvjárásokban meglevő kiejtési variánsok helytelen jelöléséből erednek. Emellett számos katalán állatnév régies helyesírással szerepel.

Lássuk ezek után a Szótár spanyol anyagában szereplő katalán állatnevek jegyzékét!

abellarol → abellerol

abellerol

abellerola

adena → àdena

[àdena]

adragó = dragó

agró

— blanc

— de peus grosos

— roig

— roity (roig)

agróroig → agró roig

agua = agulla

àguila (→ àguila) d'albufera

— coa-barrada (= cuabarrada)

— cridanera grossa

— d'estenay (d'estany)

— marsenca (marcenca)

— peixetera

— reial

[àguila]

agulla

agullat

agullats

[alabanc]

alabanco (→ alabanc) ca(p)busset

ala-roig

alatja → alatxa

alatxa

[alcíó]

alena

alga → aligat

alic roig → àlic roig

[àlic roig]

— gallinera

— reyal (reial)

[àliga] = [àguila]

aligat

— dels petits

aligot

— comú

alsió → alcíó

amprea

aprega = amprea

anach (→ anec) d'aigua mitjá (mitjà)

— chaculater (xaculater)

— cuallarg

— gavaita (gavatx)

— gavaitx (gavatx)

— marsench (marsenc)

— paleter

áhache gabais → ànec gavatx

anech → ànec

— d'aigua petit

— bec vermell

— blanc

— de bosc

— buixot

— capbussó

— cap-roig

— de cresta

— cuallarg

— cullerot

— fosc

— gavatx

— grisat

— de mar

— negre

— de plomall

— siulador (= xiulador)

— xiulador

— xocolater

ànec (→ ànec) paleter

[ànec]

anech gravatx → ànec gavatx

áneda → àneda



**aneda** (→ àneda) de cap vermei (vermell)  
 — de cap vermell  
 — de cresta  
 — peixetera  
**àneda** (→ àneda) rossa  
**anedas** → ànedes  
**[ànedes]**  
**anedó**  
 — cella blanca  
 — cella rossa  
**[ànet]**  
**ànet** → ànet  
**anfós**  
**anguiler de monyo**  
**animaló**  
**anjova** → anxova  
**[ànnera]**  
**anner** (→ ànnera) blanca  
 — peixetera  
 — pupuda  
**[anxova]**  
**anyell**  
**[aranya]**  
**aranya** blanca  
 — cap negre  
 — capsuda  
 — fragata  
**aranyal**  
**aranye** → aranya  
**arner**  
**aroneta** = oreneta  
**arpaya** → arpella  
**arpella**  
 — blanca  
 — pàllida (pàllida)  
 — vulgar  
**[ascla]**  
**ascla** → ascla  
**asparver** (→ esparver) d'estany  
**asset**  
**astor**  
**au de temporal**  
**aucell** (= ocell) de mars (març)  
 — de la pluja  
**aufrawy**  
**aulendra** = olendra  
**aurèndola** (→ aurèndola) roquera  
**[aurèndola]** = orèndola  
**auroneta** = oreneta  
**avisador**  
**avosseta**  
  
**bakdriga puff**  
**baldritxa**  
 — centrosa (cendrosa)  
**balena**  
**balquer**  
**[ballaruga]**  
**ballerté** → ballester  
**ballesta**  
**ballester**  
**banyarriquer**  
  
**barat volaor**  
**[barbut]**  
**barbute** → barbut  
**barracaire**  
**barrinaire**  
**barriols** (?)  
**batallaire**  
**baustriu-vaca** (?)  
**bec d'alena**  
 — de ferro  
 — de serra (gran)  
 — de serra mitja (mitjà)  
 — de serra petit(a)  
 — vermell → bec-vermell  
**bé cadell** → becadell  
**becadell**  
 — comú  
 — sord(s) (sord)  
**becassina**  
**becassineta**  
**bec-de-serra mitja** (mitjà)  
**[bec-gros]**  
**becgrós** → bec-gros  
**bec-planer**  
**bec-tort**  
**[bec-vermell]**  
**bech d'Alesna** → bec d'alena  
 — de serra (gran)  
 — de serra mitja (mitjà)  
 — de serra petit(a)  
 — vermell  
**beierol** = abellerol  
**bequeruda**  
**bequerut**  
**bequet**  
**bernat**  
**[bernat pescaire]**  
**Bernat pescaire** → bernat pescaire  
**bernat-pescaire** = bernat pescaire  
 — pudent  
**besuc**  
**betlloriga** → ballaruga  
**betleruga** → ballaruga  
**bis**  
**[bisbe]**  
**biset**  
**bispe** → bisbe  
**bitó**  
**bitxac**  
 — barba-roja  
 — comú  
 — rogenic  
**bizet** → biset  
**baluet** = blavet  
**balueta** = blaveta  
**blava**  
**blavet**  
**blaveta**  
 — de la vid (sic !)  
**bobi**  
**boca dolca** → bocadolça  
**[bocadolça]**

bocadú → bocadur  
 [bocadur]  
 boig  
 boix  
 bon Jesús → bon-jesús  
 [bon-jesús]  
 borratjo → borratxo  
 [borratxo]  
 [borrec]  
 borrech → borrec  
 borriquet  
 [boscaler]  
 boscaler (comú)  
 — mostatxut  
 — pintat gros  
 boscarla → boscarlà  
 — d'aigo  
 — d'aigua  
 — de canyar  
 — dels joncs  
 — menjamosquits  
 — mostatxut  
 [boscarlà]  
 boscarler  
 bosqueta pàllida (pàllida)  
 — (vulgar)  
 [bostric]  
 bostrich → bostric  
 botiguer  
 [botxí]  
 botxi → botxí  
 bou  
 bragat  
 brema = verema  
 bruel  
 bruell → bruel  
 bruixa  
 bruxa = bruixa  
 bubota  
 buc  
 [buidafrascos]  
 buida-frascos = buidafrascos  
 buixot  
 buscareta → busquereta  
 buscarla → boscarlà  
 buscarler → boscarler  
 busqueret  
 — de cap-negre  
 — coa-llarga [= cua-llarga]  
 — enmascarat (emmascarat)  
 — de garrida  
 — mosquiter  
 — roig coa-llarga [= cua-llarga]  
 — trencamates (emmascarat)  
 — xerraire  
 [busquereta]  
 busqueta  
 but-but  
 butxae  
 butxae → butxae  
 [boveret]  
 buveret (→boveret) de la má (mà)

cá mari → cà mari  
 [cà mari]  
 caball → cavall  
 — marí  
 caballa → cavalla  
 caballas → cavalles  
 caballet → cavallet  
 cabeca  
 [cabeçat]  
 [cabeçuda]  
 cabessat = cabeçat  
 cabessuda = cabeçuda  
 cabirol  
 cabot  
 — en (amb) bañas (banyes)  
 — de roca  
 — de vorera  
 cabots  
 cabra fera  
 cabrebot blanc  
 cabrella  
 cabrellot  
 — blanc  
 cabres  
 cabusset  
 cabussó  
 — gris  
 — petit  
 caca(h)uet → cacauet  
 [cacauet]  
 cacó → caçó  
 [caçó]  
 cadafet  
 cadell  
 cadellot  
 — blanc  
 cadellots  
 cadells  
 cadernera  
 — forastera  
 caella  
 caga reial  
 caga-manecs = cagamànecs  
 [cagamànecs]  
 cagamera = cadernera  
 cagreixa (?)  
 cahuet  
 calabria → calàbria  
 — gros  
 — petit  
 [calàbria]  
 calabrias → calàbries  
 [calàbries]  
 calacabots  
 calandreta  
 caluga  
 calvell (?) piscat  
 cama roitja → cama-roja  
 — roitja brodada  
 — roja → cama-roja  
 [cama-roja]  
 cà mari → cà mari

camaroitja → cama-roja  
 cama-roja pintada  
 cama-rotja = cama-roja  
 camarvija → cama-roja  
 cama-verda  
 cama vermeia → cama vermella  
 [cama-vermella]  
 cames de jonc  
 — llargues  
 — margues (llargues)  
 [cames-roges]  
 — roiges → cames-roges  
 — rojes → cames-roges  
 camillonga  
 canari bord  
 — de muntanya  
 cap gros = cap-gros  
 — d'olla  
 — plà (pla)  
 — roig  
 — roix (roig)  
 — tiños → tinyós  
 — vermell  
 capadella  
 capbusaire → capbussaire  
 capbusot → capbussot  
 capbussaire  
 capbusset  
 capbussó  
 — emplomallat  
 [capbussot]  
 capella → capellà  
 capellà → capella  
 [capellà]  
 capellanet  
 cap-gros  
 cap negre d'ull roig  
 capó d'aigua  
 — d'aigua ros  
 — reial  
 cap-roig  
 cap-roitg → cap-roig  
 caproito → cap-roig  
 capsigrany  
 capsot  
 capsoti  
 [cap-tinyós]  
 capuchó → caputxó  
 caput  
 [caputxó]  
 cap-vermei → cap vermell  
 capxerigany  
 — gris  
 — gris petit  
 — caquetó(n) (?)  
 caracol (→ cargol) avellanench (avella-  
 nenc)  
 [caragol] = [cargol]  
 caragol de lluna  
 — de la mà (mà)  
 — de plata  
 caragolet de la mà (mà)

caragols de la mà (mà)  
 caragot (→ caragol) de roca  
 [carboner]  
 carbonera  
 — petita  
 carbouer → carboner  
 cardenalet  
 [cargol]  
 carna-rotja → cama-roja  
 caro ull vert  
 carp  
 carpa carrassina  
 — gobel (?)  
 carregada  
 carregadet  
 carrotja → carrotxa  
 [carrotxa]  
 castanyola  
 catafel  
 caternera = cadenera  
 cavach (?)  
 [cavall]  
 [cavalla]  
 cavallet  
 cavernera (?)  
 cavilat  
 cega  
 — rotja (= roja)  
 cegai = cegall  
 cegall  
 — de mosson (= mossó)  
 — de mosson (= mossó) coanegra [=  
 cuanegra]  
 — tenasser  
 [cendreta]  
 cegó  
 cerca voras → cercavores  
 [cercària]  
 cercavores  
 cercoetó → sarcetó  
 cerdana  
 cigne  
 cigonya  
 — blanca  
 — negra  
 coablanca = cuablanca  
 — rossa  
 coadreta = cuadreta  
 coar-roja (= cua-roja) de barraca  
 coa-rotja (= cua-roja)  
 còbit → còbit  
 — de pit roig  
 [còbit]  
 cocullada = cogullada  
 cocullet (?)  
 coer = cuer  
 coeta = cueta  
 — rotja (= roja)  
 cogriol del grosos (dels grossos)  
 cogullada  
 — vulgar  
 còlit → còlit

- gris
- ros
- [còlit]
- colom bosca (boscà)
- salvatge
- sauvatge (salvatge)
- colomet
- [collblau]
- coll-blau → collblau
- collegut
- de eua de jonc
- coll-roquer → coll verd roquer
- colltort
- coll-verd
- roquer
- congre dols (dolç)
- conic
- [conill]
- conill de bosc
- con(y)ic = conic; conyic
- conyic
- corb
- de mar
- marí
- marí puput
- corba marina
- corbas (marina) → corbes (marines)
- corball
- de hondura (sic !)
- [corbes]
- [corbes (marines)]
- corbí marí → corb marí
- corbinas → corbines
- corbinata → corbineta
- [corbines]
- [corbineta]
- core de capoll
- de nu (nuu)
- corca
- corcó
- cores
- corchs (corcs) dels grans
- corn
- ab (amb) puas (pues)
- amb pues
- de curná (?)
- dolls (dolç)
- de fel
- de nineta
- de viña (sic !)
- de viudu (viudu)
- cornella de bec blanc
- blanca
- [cornet]
- cornet de punxas (punxes)
- de punxes
- corneta
- cornet(s)
- corpetassa
- corriol
- camanegre
- (gros)
- petit
- pit-roig
- corriolet
- cortolá (→ hortolà) de coll negre
- corvas → corbes
- cotoliu
- cotonet
- del naranjo (sic !)
- cotorlin → cotorliu
- cotornera (?)
- cotorqueta (?)
- cotorret
- [cotorliu] = cotorliu
- coturlin → cotorliu
- cotxa blava
- de cap blanc (blanc)
- de eua-roja
- fumada
- cruixidell
- cruixirell (?)
- crussiver (?)
- cua d'auraneta (= d'oreneta)
- de chunc (jonc)
- de jonc(h) (jonc)
- de junc (jonc)
- marg → cuallarg
- [cuablanc]
- cua-blanch → cuablanc
- [cuada trèmula]
- cuadatremula → cuada trèmula
- [cuadreta]
- cuaenlairat
- cuallarchs → cuallargs
- [cuallarg]
- [cuallargs]
- cua-roig
- cua-roja
- cua-rojo → eua-roja
- cuàtlera maresa → guàtlera maresa
- cuc dormidor
- de l'oliva
- del raim (raim)
- vert (verd)
- vert (verd) de la vid (sic !)
- cucala
- cucalas → cucales
- [cucales]
- cucal
- cucui
- cucullada = cogullada
- cucut
- reial
- cuchlet (→ chuclet) → xuclet
- cuec
- [cuer]
- cuera
- cuereta
- blanca
- groga ibérica (ibèrica)
- torrentera
- cueta
- de frade

— groga  
 cuetina  
 cuhetet (?)  
 [cuicui]  
 cui-cui → cuicui  
 cul-blanc  
 culiblane  
 cullerot  
 cuní = conill  
 cunill → conill  
 curlera  
 — bec-fi  
 — reial  
 curnet → cornet  
 curroc  
 curroe → curroc  
 curuxa (?)  
 cuscueta  
 cusi sacs (?)  
 cussareta (?)  
 cuturnera → cotornera  
 cuturneta → cotorneta  
 chalet → geclet  
 chauet → xauet  
 chanquet → xanguet  
 charchet → xarxet  
 charrayre → xerraire  
 chicharro → xitxarro  
 chirlá petxina → xirla petxina  
 chivert → sivert  
 chorisus → xoriços  
 chucladit → xucladit  
 chueleder → xuclador  
 chuelet → xuclet  
 chuit → xuit  
 chuquinet (?)  
 chuquinets (?)  
  
 daguet (?)  
 [dàtil]  
 datil(s) (dàtil(s)) de fora  
 dàtil (dàtil) de fora  
 daurada (grossa)  
 delfí = dofi  
 deuffi = dofi  
 [dofi]  
 doncell → donzell  
 [donzell]  
 dragó  
 dragonet  
 duc bord  
 — mitjà  
 — petit  
 durbec  
 durdulla  
  
 egua = euga  
 eider → èider  
 [èider]  
 eiruga → eruga  
 empaire (?)  
 [encendrament]

enfu → enfú  
 [enfú]  
 enganyapastors  
 ensendrament → encendrament  
 — de algarrobo (sic !)  
 [eriçó]  
 erissó = eriçó  
 [eruga]  
 escabussó  
 escabussonet  
 escamarlanch (?)  
 escarabatet  
 [escarabató]  
 escarbató → escarabató  
 escat  
 escolá → escolà  
 [escolà]  
 escuadrinyola (?)  
 [escopina]  
 escupina → escopina  
 [escopinya]  
 [escopinyes]  
 [escopinyeta]  
 escupiña → escopinya  
 — bestia (bèstia)  
 — de frare  
 — de gallet  
 — gravada  
 — inglesa (sic !)  
 — de lleta (llet)  
 — maltesa  
 — ab (amb) puas (pues)  
 — de sang  
 escupiñas → scopinyes  
 escupiñas inglesa → escopinya inglesa  
 escupiñeta → escopinyeta  
 [escorxador]  
 escurot  
 escusó  
 esmerla = merla  
 [espanta caçadors]  
 espanta cassadors → espanta caçadors  
 espanta-cacadors = espanta caçadors  
 esparall  
 esparalló  
 espardeña → espardenya  
 [espardenya]  
 esparvé → esparver  
 esparver  
 — de albufera  
 — cendrós  
 — dels escarabats  
 [esparver d'estany]  
 — de quatre cuixes  
 — reial  
 — vulgar  
 espasa  
 esperrai → esparrall  
 espet  
 espinocha → espinosa  
 [espinós]  
 espinos → espinós

[espinosa]  
 esplugabous  
 espluga-bous = esplugabous  
 espolsamates  
 espolsa-mates = espolsamates  
 espumaell (?)  
 espurga bous → esplugabous  
 esquiroi  
 estiverol  
 estornell  
 — negre  
 — vulgar  
 estort  
 — martinet  
 estudiant  
 euga  
 excorxador → escorxador

[fadri]  
 fadrinet  
 fagina  
 faixa  
 falciot negre  
 falcó  
 — gros  
 — de mostatxo negre  
 — pelegri  
 — petit  
 — reial  
 — de la reina  
 — de tords  
 — torter  
 — vesper  
 falconet  
 — camesroges  
 — negre  
 falsa → falzia  
 — de panxa (panxa)  
 falsilla → falzilla  
 falzia = falzilla  
 — pàllida (pàllida)  
 — reial

[falzilla]  
 [falciot]  
 falziot → falciot  
 fardatxo  
 farlutja (?)  
 fartet  
 favot  
 ferra pedras → ferrapedres  
 [ferrapedres]  
 ferrassa → ferrassa  
 [ferrassa]  
 [ferratimó]  
 ferré timó → ferratimó  
 ferrer  
 ferreret  
 flamenc  
 flàmula → flàmula  
 [flàmula]  
 flaret = fraret  
 flaveta (?)

flema, flemma = fleuma  
 [fleuma]  
 foïna → foïna  
 [foïna]  
 foja → fotja  
 folliga  
 formiguer  
 fotgera  
 fotja  
 — de banyons  
 — banyuda  
 — blava  
 faotj (→ fotja) de cuernets (sic !)  
 fotja de front vermei (vermell)  
 — grossa  
 — petita  
 — (vulgar)  
 fotjera → fotgera  
 fradi → fradí  
 [fradi] = [fadri]  
 frare → fraret  
 [fraret]  
 fredeluga  
 fredí → fradí  
 fuell  
 — gris  
 fulmar  
 fumadell  
 — negre  
 fumarell  
 — alablanc  
 — carablanc  
 — negre  
 fura  
 — negra  
 fura-toxos (?)  
 furó  
 fusell  
 fushina → fusina  
 [fusina]  
 futarra  
 gabacheta → gavatxeta  
 gabaity → gavatx  
 gafarda  
 gafardeta  
 gafarró  
 gaffarró → gafarró  
 [gaig]  
 gaig blau  
 galdric  
 gall  
 — d'aigó (d'aigo)  
 — de canyar  
 — carboner  
 — fabé (faver)  
 — fever (faver)  
 — marí  
 gallet  
 — de riu  
 gallina d'aigo  
 — d'aigua

— cega  
 gallinata → gallineta  
 [gallineta]  
 gallineta de la Mare de Deu (Déu)  
 galls  
 gamarus → gamarús  
 [gamarús]  
 gamarú(s) → gamarús  
 gamba roitja (roja)  
 — verda  
 gabra = perdiu gabra  
 ganta  
 gargolet  
 garri  
 garsa  
 — blanca  
 — borda  
 — de mar  
 — monyuda  
 garsotet  
 garza (→ garsa) agró  
 gat  
 — cervical  
 — salvatge  
 — vaire = gatvaire  
 gata moixa → gatamoixa  
 [gatamoixa]  
 [gats]  
 gats satvatge (salvatges)  
 gatx = gaig  
 gavatx  
 [gavatxeta]  
 [gavià]  
 gavia (→ gavià) argentat  
 gavià (→ gavià) fosc  
 gavia (→ gavià) de (la) mar  
 gavià  
 gavina  
 — de bec prim  
 — capblanca  
 — capnegra  
 — corsa  
 — fosca  
 — de mantell blau  
 — de mar  
 — menuda  
 — vulgar  
 gavineta  
 gavinot  
 — capnegra (capnegre)  
 gavinota  
 gavot  
 gavotí  
 [geclet]  
 geneta  
 [gerret]  
 ginjola  
 ginjolita  
 gòbit  
 godall  
 golleta  
 gombit → gòmbit

[gòmbit] = [gòbit]  
 gorrió  
 — d'ala blanca  
 — barraquer  
 — foraster  
 — teulader  
 [grà]  
 grà (→ grà) d'arrós  
 — de blat  
 gralla  
 — de bec vermell  
 — de bech (bec) groch (groc)  
 — pelada  
 grasset  
 gratapalles  
 graula  
 gravatja (?)  
 grebul → grèvol  
 grèvol → grèvol  
 [grèvol]  
 gripau  
 griset  
 griva  
 — cerdana  
 grivi  
 grivia → grívia  
 [grívia]  
 griveta  
 griyi → grivi  
 gruga (= eruga) de la alfalfa (sic!)  
 guala (= guatla) maresa  
 [guatla]  
 guatlera → guàtlera  
 — maresa  
 — moreneta  
 [guàtlera] = [guàtllera]  
 guatlereta de mar  
 guatlla  
 — maresa  
 [guàtllera]  
 guerxa  
 guineu  
 — vermell (vermella)  
 [guitzo]  
 guitzú → guitzo  
 guitzús (guitzos) petits  
 guivina = gavina  
 gurgut(e) (?)  
 halibut  
 hortola → hortolà  
 — de canyar  
 — de coll negre  
 — groc  
 [hortolà]  
 [isard]  
 isart → isard  
 jeclat → geclet  
 jerret → gerret  
 — imperial

— inglés (sic !)  
 — pamfil  
 joell  
 jua  
 juclet → xuclet  
 jueu  
 juia  
 juliola  
  
 lisha → litxa  
 [litxa]  
 [lugro]  
 lugru → lugro  
 llagardasos → llagardaixos  
 [llagardaixos] = [llagardaixos]  
 llagaretas (?)  
 llagosta común (comú)  
 llambritja  
 — bec-llarg  
 — bec-negre  
 — bec-vermell  
 — petita  
 — rosada  
 [llamprea]  
 llamprega = llamprea  
 llampresa de mar  
 — marina  
 — petita  
 — de riu  
 llampuga  
 llauners (?)  
 llebra  
 llebre  
 llengua de bacallá (bacallà)  
 — de San Pere  
 llenguada — llenguado  
 [llenguado]  
 llengut  
 lleó  
 lleonet  
 llimos → llimós  
 [llimós]  
 llira  
 llisa → llissa  
 — de cap giquet (xiquet)  
 [llissa]  
 llissa calua (caluba) negra  
 llista faixa  
 llondrió → llundrió  
 llop  
 — cerver  
 [lluç]  
 llucaret  
 llucareta  
 [llúdrria]  
 lluentó  
 lluer  
 llucrna  
 llunada  
 llundria = lludria  
 [llundrió]  
 lluó (?)

llunet (?)  
 llurer = lluer  
 llus = lluç  
  
 mandrilla  
 magai = magall  
 [magall]  
 maire  
 malade (?) cuablanca  
 malarmat  
 mallarenga → mallerenga  
 — d'aigua  
 — carbonera  
 — cuallarga  
 — emplomada  
 mellarenga (→ mallerenga) de bigotis  
 [mallerenga]  
 [màneg]  
 manec (→ màneg) de guinevet (ganivet)  
 [maneta]  
 manete → maneta  
 marbre  
 [marcenc]  
 mare d'anfós  
 margot  
 marraix  
 marsench → marcenc  
 mart  
 martell  
 martinet  
 — blanc  
 — de garrofera  
 — menut  
 — de nit  
 — d'oliviera (d'olivera)  
 — ros  
 mascarell  
 mascle  
 massot  
 mastega tachas → mastegatatxes  
 mastegatatxes  
 mec  
 melva  
 mëlvera → mèlvera  
 [mèlvera]  
 mellerà → mèl.lera  
 — de collaret  
 [mèl.lera]  
 menjafigues  
 menja-figues = menjafigues  
 menjamosques  
 — de collar  
 — negre  
 menje mosquits → menjamosquits  
 [menjamosquits]  
 merla  
 — blava  
 — de cua blanca  
 — roquera  
 merlera  
 — coablanca (= cuablanca)  
 merlot



mica de pá (pa) ab (amb) espinas (espines)  
 midjaire → mitjaire  
 milá → milà  
   — negre  
   — poller  
 [milà]  
 milana pollera  
 miloca  
 minja-figues → menjafigues  
 [mitjaire]  
 moca (→ móca) de mar  
 [móca]  
 moix  
 moixet  
 moixeta voltonera  
 moixó  
 moixonet  
 mola  
 [molà]  
 moltó  
 moll de fanch (fang)  
   — de roca  
 móllera → mòllera  
   — moranella (morenella)  
 [mòllera]  
 monchetes → mongetes  
 [mongetes]  
 monja  
 morcarena → morquereta  
 moreia = morella  
 morell  
   — bordet  
   — del cap roig  
   — capellut  
   — de mar  
   — de peixota  
   — robacingles  
 [morella]  
 morelle (→ morella) de la peixota  
 moreneta  
 [morenot]  
 [moret]  
 moretó  
   — cabussó  
   — de puput  
 morquereta  
 morralet  
 morralets  
 morruda  
 morruts  
 mosolina → mussolina  
 mosquera  
 mosquereta  
 mosqueta  
 mosquiter groc groc  
   — groc petit  
   — pàllid (pàl.lid)  
   — xiulaire  
 [mostel]  
 mostel(l) → mostel  
 moucheta → mongeta  
 muchó → moixó

mugel = mújol  
 mujol → mújol  
 [mújol]  
 mulá → molà  
 munge → monja  
 murenot → morenot  
 morer (?)  
 muret → moret  
 musclet  
 musclet(s) ab (amb) barba  
 [musclo]  
 [musclos]  
 musclu → musclo  
   — ab (amb) barba  
 musclus → musclos  
   — am (amb) barbas (barbes)  
 [músic]  
 musich → músic  
 musol → mussol  
   — banyut  
   — corneja (sic !)  
   — mari (marí)  
 musola → mussola  
   — caralló  
   — pintada  
 mussol  
   — banyut  
   — comú  
   — emigrant  
   — gros  
   — reial  
 [mussola]  
 [mussolina]  
 mustel = mostel  
 mustell → mustel  
 mut  
 muxet → moixet  
  
 nas de fong (fong)  
 negret  
 negreta  
 nivit  
 nyebra  
  
 [ocell]  
 ocell de tempesta  
 [olendra]  
 [òliba]  
 oliba → òliba  
 óliba → òliba  
 oliba (→ òliba) amb orelles  
   — de campanar  
 olibassa  
 orea = orella  
 [orella]  
 [orèndola]  
 oreneta  
   — d'aigua  
   — cuablanca  
   — de cul blanc  
   — de prat  
   — de ribera

— de riu  
 — vulgar  
 oriol  
 oronella  
 — del prat  
 oroval  
 orval  
 [ós]  
 os → ós  
 ostia vermeya → òstia vermella  
 [òstia vermella]  
 ovella  
  
 páchera → paixera  
 [paella]  
 pagell  
 pagre  
 paixarell  
 paixera → paixera  
 [paixera]  
 [palai petit]  
 [palaia]  
 palaya → palaia  
 pàmpol → pàmpol  
 [pàmpol]  
 papuda  
 paput = puput  
 [paràsit]  
 paràsit (→ paràsit) cuapunxegut  
 — gros  
 pardal  
 — de bardissa  
 — comú  
 — de llei  
 — de moro  
 — de pasa (passa)  
 — roquer  
 — xarrec  
 — xarret  
 parpalló  
 passa-foradí (→ passa-foradí)  
 [passa-foradí]  
 parrarius = passa-rius  
 passa-rius  
 — cama-negra  
 — petit  
 passera → passera  
 — de les roques  
 [passera]  
 passercell  
 — bru  
 — comú  
 — gras (gros)  
 — mallorquí  
 — marcenc  
 — reial  
 pastorella  
 pau  
 pebreta  
 [peco]  
 pecu → peco  
 [pedaç]

[peix]  
 peix bada  
 — de bassa  
 — de brom  
 [peix molar]  
 peixe (→ peix) espasa  
 peixet de sequiol  
 peixetera de capblanc  
 pela-roques  
 pela rocas → pela-roques  
 [pelaia] = [palaia]  
 pelaya → pelaia  
 — miserès (misèries)  
 [pelaí] = [palai]  
 pelayi' petit → palai petit  
 pelicá → pelicà  
 [pelicà]  
 pelut: pequeño (sic!) pelut  
 pella = paella  
 penjà-sargantanes  
 perdigana  
 — d'aigua  
 perdu  
 — blanca  
 — gabra  
 — de mar  
 — del Marroc  
 — mora  
 — roja  
 — xerra  
 periquet  
 petchina (→ petxina) en (amb) puntas  
 (punctes)  
 [petxina]  
 petxina famella (femella)  
 — fina  
 — maltesa  
 — negra  
 — de Pelegri (de peregrí)  
 petxinas → petxines  
 — de sang  
 [petxines]  
 peu de cabrit bort (bord)  
 pex mular → peix molar  
 pica carrasques → picacarrasques  
 [picacarrasques]  
 picacireres  
 picapinyes  
 picaplatges  
 picardó  
 picardona  
 picardones  
 picarot  
 picarota  
 picasocas blau → picasoques blau  
 picasoques blau  
 picot negre  
 — verd  
 pigra  
 pigre gris  
 — dels grisos  
 — upat

pingdai  
 pinsa → pinsà  
   – borroner  
   – burruné (borroner)  
 pinsá (→ pinsà) (comú)  
   – mé (mec)  
 pinsa (→ pinsà) mec  
   – real (reial)  
 [pinsà]  
 pinta rotja (= roja)  
 pit roig = pit-roig  
 pit-roig  
 piulá → piula  
 piula  
   – dels arbres  
   – grosa (grossa)  
   – hortolano (sic !)  
   – del Petxora  
 piuló  
 [pixota]  
 pixtota (→ pixota) de carral (carall) de Jan  
 plega-mans = plegamans  
 [plegamans]  
 polit  
   – cantaire  
   – castany  
   – gris  
   – negre  
   – verd  
 polp = pop  
 poll blanc  
   – negre  
   – negro (negre)  
   – roig  
 polla  
   – d'aigo  
   – d'aigo de ropit  
   – d'aigua  
   – blava  
   – coló (color) de cendra  
   – de color de cendra  
   – pintada (d'ulls d'oli)  
 polla-xica  
 polleta  
 [pop]  
 pop pudent  
 [porc]  
 porch → porc  
   – senglar  
 porputa  
 porqueta  
 portalenca  
 prega-Deu → pregadéu  
   – de rostoll  
 [pregadéu]  
 primavera  
   – blava  
 puja-soques  
 punjosa → punxosa  
 punjoset → punxoset  
 puput  
 putput

quineu → guineu  
 rabassot  
 rafelet  
 rahó = raor  
 raó = raor  
 [raor]  
 rascaló → rascló  
 rascás → rascàs  
 [rascàs]  
 rascla  
 rasclet  
 rascletó  
 rascló  
 raselet (→ rasclet) dels negres  
 rassaló (?)  
 rat penat  
 rata d'aigua  
   – d'aygo (d'aigo)  
   – cellarda  
   – ceyarda (cellarda)  
   – del mont  
   – del plumal (plomall)  
   – sauvatge (salvatge)  
   – sellarda (cellarda)  
   – traginera  
   – uyada (ullada)  
 rató  
 ratolí  
   – campesí (sic !)  
   – montesí  
   – de rostoll  
 regenti → reientí  
 regidor d'Alcudia (d'Alcúdia)  
 rei de guatleres (guàtleres)  
 rei de guatlles  
   – petit  
   – de tords  
 reyanti → reientí  
 [reientí]  
 reienti → reientí  
 reiet  
 reietó  
   – cella-blanc  
 remena-rocs  
 [renard]  
 renart → renard  
 repicatals  
 rescletó → rascletó  
 reselló (?)  
 retor  
 retoret  
 reyet → reiet  
 rió (?)  
 [roassa]  
 rochet → roget  
 roget  
 [roig]  
 roja  
 romaguera → romeguera  
 [romeguera]  
 [romereta]

roncadell  
 ropit  
 ropitet  
 roquerol  
 roset = rosset  
 roseta = rosseta  
 roseti  
 rossenyol = rossinyol  
 rosset  
 ros(s)eta = rosseta  
 rossinyol (→ rossinyol) d'es (dels) grossos  
 rossinyol  
 — bastard  
 — bord  
 — gros  
 — de muralla  
 rotgeta → rogeta  
 rotja = roja  
 rouras (?)  
 ruasa → roassa  
 rumereta → romereta  
 rupit → ropit  
 rusignol → rossinyol  
 rusinyol → rossinyol  
 rusinyol (rossinyol) d'aygua (d'aigua)  
 russinyol → rossinyol

[sabateta]  
 saboc  
 safranet  
 sagar  
 [sageta]  
 saleet  
 salmó  
 [salpa]  
 [salproig]  
 salproix → salproig  
 [saltamarges]  
 salla marges → saltamarges  
 saluet  
 [salvatge]  
 [salvatget]  
 sarcet  
 sarceta  
 sarcet(a) d'estiu  
 [sardina]  
 sardine → sardina  
 sardineta  
 sarg  
 sarset = sarcet  
 sarseta = sarceta  
 satgeta = sageta  
 saupa = salpa  
 sauvatge → salvatge  
 sauvatget → salvatget  
 sebeteta → sabateta  
 [sebel.lí]  
 sebellí → sebellí  
 segai (= segall) de mossó  
 [segall]  
 sendreta = cendreta  
 senyoreta

sep (→ serp) de mar  
 serp  
 serrà → serrà  
 [serrà]  
 serranet  
 serrandel → serrandell  
 [serrandell]  
 serseta = sarseta = sarceta  
 setmesó  
 — gris  
 sibilli → sibellí  
 [sibellí] = sebellí  
 siboc  
 [sípia]  
 sípia → sípia  
 sirviola  
 siseta  
 — blanca  
 — rocha (roja)  
 sisó  
 sit  
 — groc  
 — d'istiu (d'estiu)  
 — negre  
 situlet  
 siu  
 siulador = xiulador  
 siurell = xiurell  
 sivert  
 soleta (?)  
 solfraig → solraig  
 [solraig]  
 soltraj → solraig  
 sollera → sól.lera  
 [sól.lera]  
 somera  
 somia-freds  
 [sorell]  
 sorellet  
 soriguer → xoriguer  
 [soterí]  
 sovella  
 suís  
 sullera = sól.lera  
 surel = sorell  
 surell → sorell  
 suterí → soterí  
 — gros  
 taburó = tauró  
 tac rocas (?)  
 [talp]  
 talpó  
 talpós  
 [tallarct]  
 tallaret de cap negre  
 tallarcta  
 — cuallarga  
 — de garriga  
 — trencamites  
 — vulgar  
 tallarol capnegre

- de casquet
- enmascarat (emmascarat)
- de garriga
- gros
- trencamates
- xerraire

[tallarina]

tallarós

tallerina → tallarina

tartarassa

taup = talp

[tauró]

tayaret → tallaret pinzoleta (?)

tayareta → tallareta

teixidor

[teixó]

tejo → teixó

tellerina

[tellina]

telline → tellina

terrèrol

terrèrola

- rogenca

[terrèrolí]

terrèrolí → terrèrolí

territ

- bec-llarg
- tresdits
- variant (variat)

terrola

- rogenca

terrolera

terrolot

[terrós]

tetina → titina

tetol → tètol

tètol (→ tètol) cuanegra (cuanegre)

[tètol]

[teuladà] → teuladí

teulada → teuladà

teuladí → teuladí

- de canyar
- moruno (sic !)

[teuladí]

teixidor → teixidor

tifort

tioxó → teixó

tirit = territ

titella

titerella

titet

titeta

- dels arbres
- groga
- de la mar
- sorda

titina

- blava (= blava)
- blava
- cendrosa
- groga

titit

toitj = roig

tonina = tonyina

[tonyina]

tord ancha → tordanxa

tord blanc

- burell
- cciard (= cellard)
- cerdá (cerdà)
- comú
- daurat
- flassander
- negre
- reial
- reguer (roquer)
- roquer
- sacristà (sagrístà)
- sardo (sic !)

tordanxa

tordet

toret

torlit

toro

torrola

- caraputxada

torrolera caraputxada

tort = tord

- ala roitj (ala-roig)
- roqué (roquer)
- roquer
- vert (verd)

tórtera = tórtora

tórtora

totana → tòtana

[tòtana]

[tot-estiu]

tot-istiu → tot-estiu

trenca

trençalós → trençalòs

[trençalòs]

[trencamates]

trenca-mates → trencamates

trencapinyes

[trencapinyols]

trenca-pinyols → trencapinyols

trencapinyones → trencapinyons

trencapinyons

trencavit

tri-tri

tric-trac → tric-tric

tric-tric

trips del paltó (?)

trist

trobat

truita

truja

tudó

tuit

tuñina → tonyina

turlit → torlit

turó

ugró

ull de bou  
— de bou gros (gros)  
— de bou pàllid (pàllid)  
— de bou siulador (= xiulador)  
ulls  
uró = ugró

vaca tremulosa (tremolosa)  
vadell = vedell  
— marí  
valzia = falzia = falzilla  
vaqueta  
vay marí → vell marí  
[vell marí]  
vera  
verdaleta  
verderola  
verdosa  
verdum  
[verema]  
vey marí → vell marí  
vinjola  
vinjolita  
virotja  
[vitól] = bitó  
vitor → vitól  
vitrac  
viuda  
viudeta  
volp  
volpeli  
volpell  
volpitz  
voltor  
— negre

xabali → xabal.lí  
[xabal.lí] = [sebel.lí]  
xalambri  
— de muntanya  
xamarlit  
[xanguet]  
xarleta  
xarlot  
— petit  
— d'ulls gros  
xarraslet  
xarxet  
— comú  
— d'estiu  
— marbre  
xatrac  
— ártic (àrtic)  
— bec-llarg  
— comu (comú)  
— gros  
— menut

xau  
xavo  
[xebel.lí] = sebel.lí  
xebellí → xebel.lí  
— de prat  
xel  
[xel petit]  
xelet]  
xelét → xelet  
xerna  
xerraire  
xibeca  
xibillí → xebel.lí  
[xirla petxina]  
[xirlo]  
xirlot  
xirlu → xirlo  
xitxarra  
xitxarreta  
xitxarrot  
[xivert]  
[xiulador]  
xiulaire  
[xiulell]  
xivita  
xivitona  
xixell  
xixella  
xixipera de cresta  
— de la cua llarga  
— grossa  
— negra  
— rosseta  
— verda  
— vinosa  
xoric  
[xoriços]  
xoriguer (gros)  
xot  
— petit  
xucla  
— blanca  
— d'estiu  
xuclacabres  
[xucladit]  
xucladó → xuclador  
xuclador  
xucla-oli  
[xuelet]  
xura  
xuric  
xiriguér → xoriguer  
xuta  
  
yerp (?)  
  
zafranet → safranet

## Az új magyar Kalevipoeg

„Az eposz korszerű műfaj.” — „Az eposz korszerűtlen műfaj.” Ez a két szélsőséges nézet jó ideje szembesül már különféle fórumokon, alaposan feltöltve a vitatkozók szubjektív érzelmeivel. Nem érdemes sem időt, sem helyet pazarolni az antagonisztikus vélemények taglalására, mert eposzok — függetlenül a tudósok vélekedéseitől — az irodalom kezdeteitől napjainkig keletkeztek és keletkeznek. A további vizsgálódásból természetesen ki kell zárunk a tényleges műeposzokat, s csak az ún. naiv eposzokra korlátozódna néhány itt kifejtendő gondolat. (Meg kell, persze, jegyezni, hogy a műeposzokat sem lehet teljesen levalasztani a klasszikusnak is tartott naiv eposzok tömbjéről, Zrínyi barokk eposzát tehát a görög és latin előzményektől éppúgy nem, mint Vörösmarty romantikus művét a részben Herdertől is inspirált, XIX. századbeli, nemzetteremtő, nemzetébresztő alkotásoktól. Köztudott dolog ez, miként az a megállapítás is, hogy a naiv, ill. népi jelző egyetlen eposzsal kapcsolatban sem helytálló; Homérosz és Lönnret-féle személyiségek alkotó közreműködése nélkül ma aligha lehetne időszerű az egész kérdés felvetése, azaz aligha olvashatnánk eposzokat.)

Az eposzt elparentáló felfogásnak ékes cáfolata a mordvinoknak a közelmúltban kiadott eposza, a *Szizjarsar* (erza-mordvinul 1960-ban, magyarul 1984-ben), a napjainkban irodalomteremtő kis népek növekvő érdeklődése saját múltjuk és hagyományaik iránt (l. pl. a kirgizek Manasz kiadását — 1958—1960; magyarul: 1979). A kis és az egészen kicsiny népek esetében az eposzsal, az eposzteremtéssel, kiadással kapcsolatos tevékenység sokkal inkább az aktualitás és a korszerűség bizonyítéka, mintsem bármiféle (akár ízlés- vagy műfajbeli) konzervatívizmusa. S az olvasóközönség érdeklődését sem ismerik igazán a tudomány olykor a világtól elszigetelt falai között, legalábbis ezt bizonyítják a már jelzett magyar adatok. Természetesen ezek csak piciny töredékét jelentik a magyar nyelven kiadott eposzok sorának, amelynek tárgyalását a továbbiakban már csak egy irányban, a bennünket magyarokat közvetlen közelről érintő és érdeklő nyelvrokonság eposzproblematikája irányában bővítem.

Alig hiszem, hogy az érdektelenség bizonyítéka lenne az öt(!) teljes *Kalevala*-fordítás (ebben világviszonylatban is egyedül állunk), amelyből csupán a Vikár Béláé (a legnépszerűbb) több mint tíz kiadást élt meg, miként az 1985-ös magyar *Kalevipoeg* sem, amely az észtek irigylendő nemzeti eposzának első teljes magyar fordítása. A magyar olvasók bámulatos (és minden irodalomszociológiai feltételezést cáfoló) eposzességét máig ható érvénnyel magyarázta meg Arany János (magyarázni tudta, de pótolni még ő sem). Hiányzó ősköltészetünk és valamennyire is hiteles naiv eposzunk pótlékát jelenti, jelentheti a nyelvrokon népek (s túl rajtuk az őstörténetünkben szerepet játszó török és más keleti népek) folklórja és eposzai. Ennek a csodálatosan gazdag világnak és lenyűgöző sorozatnak kiemelkedő tagja a *Kalevipoeg*.

Az észti irodalom akárcsak a finn, szintén eposzsal lép be a világirodalomba, az észti vonatkozású magyar nyelvű megnyilatkozásokban is elsősorban a *Kalevipoeg* révén kapnak teret, helyet és szót az észti nyelvrokonok. Ha a szerző valamiképp finnugor ihlettségű (pl. a finnugor filológia művelője, a finnugor problematika ismerője, mint Hunfalvy Pál), akkor a finn vagy az észti művelődés tárgyalása, eposzaik bemutatása a szakszerűsége túl is helytálló, azaz megfelel a tárgyalt jelenség objektív mércével mérve is valós értékek<sup>1</sup>; ha azonban a méltató finnugor képzettsége nem megfelelő szintű,

<sup>1</sup> HUNFALVY PÁL: *Észti irodalom*. (in: Utazás a Balt-tenger vidékein. I. Pest, 1871.)

vagy az illető esetleg a nyelvrokonsággal kapcsolatban negatív befolyásoltságú, akkor mind a finnek, mind az észtek nagyon is háttérbe szorulnak, eposzaikkal egyetemben elbogatellizálódnak (mint pl. Szász Károlynál).<sup>2</sup>

Az észt eposz története több szálon is nyomon követhető, s ezek egyike sem érdektelen.

Leggyakoribb a *Kalevala*val való párhuzamos tárgyalása (még az elég szegényes magyar szakirodalomban is),<sup>3</sup> kedvelt téma keletkezéstörténete is (Fählmann és Kreutzwald életrajzával, ill. az észt történelemmel és művelődéstörténettel egybefonva),<sup>4</sup> magyar nyelven — főként Hunfalvy és Bán Aladár kapcsán — a tartalmi ismertetés dominál;<sup>5</sup> s csak ritkán szerepel önmagában, egyedi sajátosságainak és értékeinek szemmel tartásával.<sup>6</sup> Természetesen mindegyik tárgyalásmód jogosult, s főként külföldön — így nálunk is — föltételezi egymást, ill. egymásra épül. A *Kalevala* ihletése, mintája, sikere nélkül, ténylegesen megvalósult formájában bizonyára nem jelent volna meg észt párdarabja, itt azonban nem árt hangsúlyozni a nyilvánvaló párhuzamok mellett a nem kis számú különbségeket az eposz külső történetében is. (Tehát, pl. már az 1835-ös ún. *Ős-Kalevala* megjelenése előtt léteztek tervek a *Kalevipoeg*ről szóló mondák kiadására.) Miként a *Kalevala*ból sem lett volna eposz Lönnrot nélkül (legalábbis nem ezen a címen, nem az adott formában és körülmények között), a *Kalevipoeg* is elképzelhetetlen megalkodója (Fählmann) és létrehozója (Kreutzwald) nélkül, akik — a párhuzamkedvelők és -keresők nagy örömeire — mindketten orvosok voltak, akárcsak Lönnrot. Hogy a két eposznak, részben a nevezettektől függetlenül, milyen előzményei voltak e két nép tudománytörténetében, mennyi más terv, szerző, hős, cím merült fel az idők folyamán, szaktanulmányok sokasága tárgyalja Finnországban is,<sup>7</sup> Észtországban is.<sup>8</sup> (Nem árt azonban tudni, hogy a *Kalevala* mint fogalom és szó — tkp. „Kalev földje” — sohasem létezett a finn folklórban, szemben az észt hagyományokban mindenütt ismert Kalevipoeggel (aki tkp. „Kalev fia”), a főhóst illetően pedig Lönnrotnak éppúgy mérlegelnie, majd választania kellett a finn eposz számos közismert szereplője között, mint Kreutzwaldnak a kevesebb, de nagyon is ismert észt folklór-személyiség között. A finn összeállító mindenkit beépített művébe, az észt viszont teljesen kihagyta pl. az észt tájakon valamivel kevésbé ismert Suur Töll-t. Ezért lett szétesőbb szerkezetileg a *Kalevala* s egységesebb a *Kalevipoeg*. Más kérdés, persze, hogy a hagyományokat illető információk tömegét tekintve a finn eposzé az előny.)

Ami a magyar fogadtatást és fordítást illeti, szembeötlő, de jól magyarázható is az észt eposz árnyékban maradása a *Kalevala* környezetében. A dátumok és a tények részletes vizsgálata enyhít azonban valamit a hátrányos megkülönböztetésen. A *Kalevipoeg* első, az észt nagyközönségnek szánt kiadása 1862-ben jelent meg, Hunfalvy Pál viszont már 1857-ben(!) tájékoztatja a magyar olvasókat a készülő nagy vállalkozásról.<sup>9</sup> Szilády Áron is korán, 1867-ben (tehát mindössze 5 éves késéssel) meglepő részletességgel ismertet az észt eposzt,<sup>10</sup> állításait gazdagon illusztrálva. (Ezek a szemelvények, természetesen saját fordításai a *Kalevipoeg* német variánsából, s inkább információs, mintsem esztétikai értékűk a számottevő.) 1884-ben a teljes első ének is napvilágot lát magyarul,<sup>11</sup> s éppen annak a Vikár Bélának a fordításában, aki negyed századdal későbbi (1909) *Kalevala* átültetésével válik majd a magyar műfordítás-irodalom egyik legkiemelkedőbb alakjává.

<sup>2</sup> SZÁSZ KÁROLY: *A finn-észt epika*. (in: A világirodalom nagy époszai. II. Budapest, 1882.)

<sup>3</sup> KAZIMIR KÁROLY: *A Kalevala és a Kalevipoeg szinpadai lehetőségei*. (FK, 1982.)

<sup>4</sup> KAUKONEN, VÄINÖ: *A Kalevala és a Kalevipoeg*. (in: Uráli népek. Nyelvrokonaink kultúrája és hagyományai. Budapest, 1975.)

<sup>5</sup> BÁN ALADÁR: *A Kalevipoeg*. (in: Egyetemes irodalomtörténet. IV. Budapest, 1911.)

<sup>6</sup> SZABÓ ISTVÁN: *Az észt nemzeti eposz, a Kalevipoeg*. (Élet és tudomány, 1971. febr. 12.)

<sup>7</sup> VÄINÖ KAUKONEN: *A Kalevala születése*. Budapest, 1983.

<sup>8</sup> *Eesti kirjanduse ajalugu*. I, II. — Tallinn, 1965, 1966.

<sup>9</sup> HUNFALVY PÁL: *Az észt vagy viró irodalomról*. (Magyar Akadémiai Értesítő, 1857.)

<sup>10</sup> SZILÁDY ÁRON: *Rokonaink epikája*. (Budapesti Szemle, 1867.)

<sup>11</sup> *Kalevipoeg*. I. ének. Ford.: Vikár Béla. (Budenz-Album, 1884.)



A finn irodalomnak — érthető módon — Regulytól napjainkig jóval több gazdája, értője, fordítója, ismertetője van hazánkban, mint a kisebb balti-finn rokonnak, s nem ritkán ugyanaz a személy osztja meg szerzetét, idejét, energiáit a két irodalom bemutatása, népszerűsítése között. Ezért is nehéz volna eldönteni, hogy pl. a századfordulót követően pl. Bán Aladár tevékenységéből finn érdekű munkásságát (l. egyebek mellett *Kanteletar*-válogatását, finn irodalomtörténetét) vagy észet vonatkozású működését (*Kalevipoeg*-fordítását, észet elbeszélés- és regényfordításait) tartsuk fontosabbnak. Hasonló voltaképpen a gond Képes Gézával is, aki mindkét népnek és irodalomnak az elkötelezettje. A magyar olvasó sem egyik, sem másik lírával való ismeretközlésénél nem nélkülözheti igényes műfordításait, értő kommentárjait.

Talán csak 1945 után alakul úgy a helyzet, amikor az észet problematika (nyelvi művelődéstörténet, irodalom) immár saját magyar specialistákat mondhat magáénak; így véleményem szerint főként észet érdekűnek tartható Lavotha Ödön, Bereczki Gábor, Fehérvári Győző és több fiatal szakember, ill. fordító munkássága.

De túlságosan előre szaladtam az időben! A századforduló éveitől kezdődően az észet népköltészet és irodalom magyarországi ismertetésében, terjesztésében, sőt kutatásában Bán Aladár a legfőbb érdem. Több cikkben és tanulmányban méltatja egyebek mellett a *Kalevipoeg*et, amelynek lefordítását és kiadását is tervbe veszi. Első fordítási kísérletei 1911-ből valók,<sup>12</sup> a teljesnek szánt mű azonban — több éves kényszerű várakozást követően — csak 1929-ben jelent meg. Ez a kiadás, sajnos, éppúgy nem teljes („... elmaradt két kisebb epizód...”, ezeknek obszcén hangja veszélyeztetné a könyv kelendőségét...) — írja a kor álszent előírásainak engedve a Bevezetésben Bán Aladár,<sup>13</sup> miként a könyvesboltokból szintén gyorsan elkelt, de terjedelemben — érthetetlen okból — felére csökkentett, 1960-as változat sem (Ortutay Gyula Bevezetőjével, Képes Géza feltétlenül indokolt helyreigazító korszerűsítéseivel, valamint tartalmas jegyzeteivel).<sup>14</sup>

E röviden ismertett előzmények vegyes érzelmeket ébresztenek a kérdés tanulmányozójában, arról azonban mindenkit meggyőznek, hogy az imponáló kezdeteket nem követte idejében a méltó folytatás, a *Kalevipoeg* teljes, igényes fordítása, amely valamennyire is párdarabjává teheti az öt magyar *Kalevala* valamelyik igazán értékes szövegének. De mielőtt a napjainkra végre megtörtént adósságtörlesztéséről szólnék, még egy fentebb jelzett témáról, a *Kalevipoeg*-kutatásról is szólnom kell néhány szót.

Úgy látom, hogy még napjainkban is roppant nehéz elszakadni a tudomány keretei közt maradvá a *Kalevalától*. A kezdetektől máig a cikkek, tanulmányok többsége minduntalan párhuzamba állít, viszonyít a *Kalevalához*, pedig a két eposz között a tartalmi, szemléleti különbségek legalább akkorák, mint a filológiában szétválaszthatatlan ikrekkel összecoperált homéroszi eposzok között. A nemzetközi és a magyar nyelvű *Kalevala*-szakirodalom is összehasonlíthatatlanul gazdagabb, mint a *Kalevipoeg*gel kapcsolatos, amely voltaképp Észtország-ra korlátozódik, hazánkban pedig szerényesnek is alig mondható.<sup>15</sup> A hatvanas évek óta fokozatosan gyarapodó, magyarul megszólaló észet szépirodalom, az észet tárgyú szakcikkek, egyetemi szakdolgozatok és doktori értekezések mindenesetre reményteltek, a fiuntól elkülönülő észet, a *Kalevalától* függetlenné való *Kalevipoeg*-kutatásokat illetően. Mindezek nélkülözhetetlen alapja az új magyar *Kalevipoeg*.

Napjainkra elodázhatalanná vált már a finnugorság egyik kulesművének számító észet eposz magyar nyelvű közreadása, amelynek megvalósításához szerencés módon — végre — együttesen is adva voltak, megteremtődtek az anyagi és szellemi feltételek, a kiadói szándék és kapacitás; az észet nyelvet (s abban a népnyelvet), valamint az észet folklórt minden eddigi kollégájánál jobban és megbízhatóbban ismerő nyersfordító — filológus (aki nem óhajtott még szükségszülte szinten sem botesinálta költő-műfordítójává előrukkolni), valamint a nagy feladatot szívesen elvállaló s együttműködésre hajlandó valódi költő s egyben műfordító személyében is.

Így és csak így kerülhetett a magyar nyelvű *Kalevala* 1985-ben az év egyik legszebb kiállítású kötete (az észet Jüri Karm stílusos, színes néprajzi felvételeivel)<sup>16</sup> az

<sup>12</sup> *Kalevipoeg*. Részlet. Ford.: Bán Aladár. (Az Újság, 1911. 305. sz.)

<sup>13</sup> *Kalevipoeg*. Az észetnek nemzeti eposza. Budapest, 1929.

<sup>14</sup> *Kalevipoeg*. Észet nemzeti eposz. Budapest, 1960.

<sup>15</sup> VOIGT VILMOS: *A balti finn népek folklórja mint az európai folklór része*. (Ethn., 1967, 1968.)

<sup>16</sup> *Kalevipoeg*. Észet hősének. Budapest, 1985.

Európa Könyvkiadó gondozásában az észti irodalom napjainkig legeredményesebb és legnívósabb magyar tolmácsolójának. Bereczki Gábornak (mint nyersfordítónak) és az utóbbi évtizedek kiemelkedő költő-műfordítójának, Rab Zsuzsának együttes (több éven át tartó) szívós és szeretetteljes munkája eredményeként.<sup>17</sup>

A továbbiakban — szubjektív megjegyzések kíséretében — sort keríthetnék az eposz tartalmának tömör ismertetésére, ill. filológiai elemezhetném a fordítást az észti eredeti és a magyar szöveg egymás mellé állításával; mindezt kiegészíthetném a régi és a mai fordítás egybevetése — ugyancsak ítélehozzátallal. Mindezt mellőzhetőnek vélem. A *Kalevipoeg* számos nyelven olvasható már napjainkban,<sup>18</sup> irodalmi lexikonokban bárki tájékozódhat legfontosabb ismérveiről. Az is közhely, hogy a fordítások nyelve avul, tehát a klasszikus művek időszakonként újrafordításra szorulnak, s meg kell felelniük az új idők ízlés és stílus követelményeinek. Semmiképp sem igazságos dolog elmarasztalni az úttörőket, az első lépések megtevőit; ma, hatalmas anyagú újabb kutatások fényében könnyű rámutatni fogyatkozásaikra.

Talán helyesebb egyszerűen, viszonyítás nélkül méltatni az új magyar *Kalevipoeg* nemeseztségét, érzékeltetést, szellemes, népieskedés nélkül is jó ízeit, fűlelni a ritkán hallható szavakra, kifejezésekre, észlelni fordulatosságát. Az ismerős és egyhangúvá vált nyolcszótagos ritmus monoton kopogását, a szótagszám oldásával, a rímek elhagyásával (amely az agglutináló nyelvekben, a gondolatritmusos szerkesztésmódnál nem lehet könnyű feladat) feledtetni, a zeneiséget viszont bravúros új magyar alliterációk hosszú sorával őrizni meg, ill. mentni át.

A szándék és a megvalósítás, a kiadói vállalkozás, a szakember és a művész ideális együttműködésének eredménye nyereség a tudomány számára, öröm az olvasónak is. A világirodalom magyarul olvasható nagy eposzai közé 1985-től immár teljes joggal odasorolható az észtek nemzeti eposza is.

Domokos Péter

## Vaszilij K. Radajev: Szijazsar. Mordvin eposz

Budapest, 1984. 420 l.

A finn *Kalevala* és az észti *Kalevipoeg* jelentős szerepet játszott a két nép kultúrájának fejlődésében. Ilhlető forrásai szolgáltak, és irányt mutattak.

A mordvin Radajev (sz. 1907) jól ismerte a két nyugati rokon nép eposzát, a finnnek és az észtek szellemi életében betöltött szerepüket, s gondosan tanulmányozta a velük kapcsolatos orosz nyelvű szakirodalmat.

A mordvin népköltészet eposzi mondaköre elsősorban Tyustya vagy Tyustyán fejedelmek alakjához kötődik. A fiatal bölcs és vitéz uralkodó biztonságba vezető népe egy részét az orosz támadás elől, s többé, nem hallat magáról.

Radajev a szűkebb szülőföldje mondakörében élő Szijazsart választja eposza hőseül, máig el nem ülő vihart kavarva ezzel a mordvin folklorkör és írók körében. Egyesek még Szijazsar alakjának hiteles népi voltát is kétségbe vonják. Radajev azonban név szerint felsorolja, kiktől gyűjtötte Szijazsarra vonatkozó anyagát.

Szijazsar alakja felbukkan Dmitrij Morszkó (1897—1956) 1930-ban megjelent *Nuvazi* című elbeszélő költeményében is. Vitézségéről híres gazdag ember. Abban semmi kivétlenülőt se találhatunk, hogy Radajev az eposz célkitűzéseinek megfelelően formálta meg a maga Szijazsarsját. Kreutzwald is hasonlóképpen járt el. Ő alkotott a nép ajkán jóindulatú óriásként élő *Kalevipoeg*-ből országépítő királyt.

Az eposz első változata 1960-ban látott napvilágot. A 19 ének mintegy 8000 sorból állt. A második, 1973-ban megjelent változat jóval terjedelmesebb, a 38 ének 12 000 sort tartalmaz.

Az eposz röviden arról szól, hogy a Szura menti Gajrusza faluban az erzak okos vezetőjük, Piesegaj irányításával az ősi szokásokat, a pogány hitet megtartva és tisztelve jólétben, boldogságban élnek. Piesegaj házában díszre szépséges Nuja lánya. A falu közönségesnek örvendő lakója az ősz Dubolgo vitéz, akinek két fia van, Tumony és Szijazsar. Különösen ez utóbbi tűnik ki erejével, vitézségével és számos szép tulajdonságával.

<sup>17</sup> RAB ZSUZSA: „*Csónakján csuda meséknek . . .*” (Szovjet irodalom, 1985.)

<sup>18</sup> PAUL ARISTE: „*Kalevipoja*” *tölgetest*. Tartu, 1957.

A gonosz Alajar, a nogajok egyik fejedelme haddal tör Gajruszára, s sok erza vitézt megöl. Az erzak a legjobb pillanatban felbukkanó két fiatal orosz vitéz, Szlava és Volga, valamint társaik segítségével megfutamítják Alajar seregét. A csata után az erzak és az oroszok szövetségre lépnek. Egy erza sereg Szijazsar vezetésével otthon marad a hazai föld védelmére, a másik Szlavával együtt Kazany alá vonul, ahol a Volga-vidék népei sorsát meghatározó nagy háború kezdődik a tatár kán ellen. Mikor a harc döntő fázisba ér, Szijazsar is ott van Kazany alatt, s jelentős szerep jut neki abban, hogy a már-már kudarcba fuló ostromot siker koronázza, amiért Iván cár igen hálás neki.

A 20. század politikai konstellációjában érthető, hogy Radajev nem az oroszok ellen harcoló Tyustján fejedelmet választotta hőseül, hanem az oroszokkal szövetségre lépő Szijazsart. Amikor a mordvinoknak a nogajok, azaz a kazanyi tatárok elleni harcáról ír, nem vét Radajev sem a történeti hűség, sem a néphagyomány ellen. A történeti énekek és balladák tömege támasztja ezt alá. A kazanyi tatár kánság megdöntéséért vívott közös orosz-mordvin küzdelemmel emeli a szerző eposzi szintre a mű cselekményét, továbbá azzal, hogy az erza Gajrusza falu mintegy az egész mordvinság megtettesítőjévé válik.

Mennyiben tarthatjuk népinek Radajev eposzát?

A formát tekintve a 2/3/ /2/3 szótagszámú, többnyire nem rímelő sorokból álló strófabeosztás nélküli vers nem ritka a mordvin népköltészetben. A gondolatritmussal, amely a mordvinoknál nem olyan gyakori, mint például a finneknél, de a régi énekek jellemző vonása, Radajev ritkábban él, mint a népköltészet. Kreutzwald ugyanezt teszi a *Kalevipoegban*. Nyilván mindketten attól féltek, hogy a gyakran alkalmazott gondolatritmus lefékezi a mű tempóját.

Hangulatában, stílusában, szóhasználatában az író hűen követi a népi mintát. A számunkra talán kissé túl naivnak ható idillikus képek, jelenetek jellemzőek az eredeti népi énekekre is. Bede Anna fordítása nagyon hűen adja vissza ezeket magyarul.

Radajev a mordvinoknál manapság használatos orosz eredetű nevek teljes kirekesztésével is nyilván az eposz mordvin jellegét kívánta erősíteni. Az adott korban különben is anakronizmus lett volna az orosz nevek használata. A népköltészetben bőven talált az író régi mordvin neveket, de például a Kasztorgo női nevet a pogány mitológiából kölcsönzi.

A mordvinok pogány vallása jelen van az eposzban, de csak színező elemként. Gyakran előfordul a Felső Isten vagy Niske Úr neve, találkozunk a Földanya, Virava (Erdőanya), Jurtava (Házanya) védőszellemek és Purgine (Mennydörgés-Isten) nevével. Gajrusza falu közepén áldozati fenyő magaslik, ahol Picsegaj áldozópap vezetésével áldoznak a falu lakói. Az 1907-ben született Radajev még közvetlen tapasztalatból ismerhette a mordvin ősvallást, hiszen a finn Paasonen még sok-sok pogány mordvin imádságot és más mitológiai tárgyú anyagot gyűjtött a századfordulón.

A mordvin élet és szokások leírásánál is elég volt, ha az író gyerekkorának falusi életét ábrázolja, hiszen az igen keveset változott addig az utóbbi évszázadok során.

A mordvin népköltészet ismert alkotásai közül kétszer is felhasználja Radajev *Az erza legény* vagy *A nogaj asszony* címen ismert balladát. A sok változatban ismert mű arról szól, hogy egy nogaj elfogja az erza legényt, s magával hurcolja otthonába, ahol a feleségének adja segítségül. A feleség, akit szintén rabolva szerzett magának a nogaj, hamarosan rájön, hogy az ifjú rab édes testvéröccse. Erre a balladára emlékeztet Dubolgo találkozása Kemasával, a hűgával, akit Alajar jó húsz évvel ezelőtt rabolt el.

Pontosabban követi a balladai motívumot a második eset, mikor a fiúnak öltözött Vitova egy híd alá bújik a közeledő nogajok elöl, de az utolsó nogaj kutyája észreveszi, s jelt ad a gazdájának. A nogaj felesége, Unyasa hamarosan rájön, hogy a rab a hűga. A fiúnak öltözött Vitova alakjához egy másik ballada, *A leány-katoná* című szolgálatott népi mintát.

Az eposz végén hosszú történet szól arról, hogyan akarják Szijazsar titkos menyasszonyát, a szépséges Nuját az áruló Anzsa senmirekellő fiához, Angyamóhoz eröltetni feleségül. A kritikus pillanatban azonban hazaérkezik csapatával Szijazsar, és minden jóra fordul. A lakodalmi szokások részletes leírása az eposz leginkább népi ihletésű része. Ljubava köszöntő éneke, melyet Szijazsarhoz és barátaihoz intéz 4/3 szótagszámú verssorainál fogva formailag is igazodik a lakodalmi dalokhoz, siratókhoz.

Radajev tehát számos népi eredetű formai és tartalmi elem felhasználásával igyekszik megadni az eposz mordvin jellegét, hangulatát, s ez sikerül is neki. Meg is elégszik ennyivel, s nem törekszik arra, amire a *Kalevala* és a *Kalevipoeg* összeállítói, hogy tudniillik a népköltészet minden élő műfaját belesűrítsék az eposzba. Ehhez a mordvinoknál is bőségesen rendelkezésre állt volna a nyersanyag. Radajev helyett hősei kalandos

sorsának bonyolítására összpontosítja figyelmét. A cselekmény regényszerűen érdekesítő, az eposz minden sora naivságában is megragadóan költői. Ezt a költőséget híuen és megkapóan tolmácsolja Bede Anna fordítása. A fordító annyiban eltér az eredetitől, hogy szinte következetesen páros rímeket alkalmaz a rímelen mordvin eredetivel szemben. Ez az eljárás nem előzmény nélküli. Így tett Vikár Béla is virtuóz *Kalevala*-fordításában. Bán Aladár is rímekkel teszi díszesebbé *Kalevipoeg*-tolmácsolását. A finnben és az észtben a rímeket pótolja a rendkívül gazdag alliteráció. A mordvin verselésben azonban ez a jelenség igen ritka, s így a *Szijaszar* formailag meglehetősen szintelen lett volna rímek nélkül. Szerintem helyesen járt el Bede Anna, mikor egyszerű páros rímivel a magyar ízlés számára elfogadhatóvá alakította a mű verselését.

Kadajev műve mint eposz elmarad a *Kalevalától* és a *Kalevipoegtól*. A finnek és az észtek irodalma e művekkel indult, s számos képzőművészeti alkotás, zenemű stb. ihletőjévé is váltak. *Szijaszar* a mordvin kulturális fejlődés más stádiumában született meg, mikor már nem tölthette be ezt a szerepet, de a mordvin irodalom kezdetei idején sem lett volna különösebben alkalmas erre. Másrésztől viszont el kell ismerni, hogy a *Szijaszar* a kis finnugor népek irodalmának egyik legjelentősebb alkotása, amely méltó arra, hogy más nyelveken is hozzáférhető legyen.

Jól egészítik ki a könyvet a mordvin irodalom és folklór kiváló ismerőjének, Domokos Péternek jegyzeti és utószava.

Bereczki Gábor

## Domokos Péter: A kisebb uráli népek irodalmának kialakulása

Budapest, 1985. 354 l.

Domokos könyve nem egyszerű szintézis, hanem kísérlet egy új tudományos diszciplína alapjainak lerakására. Ehhez számos elméleti és módszertani kérdést kell tisztázni. A könyv ezért igényt tarthat az uralisztika különböző ágazataival foglalkozó kutatók körén kívül esők érdeklődésére is.

Az uráli irodalomkutatás, mint tudományos diszciplína tulajdonképpen csak az 1960-ban Budapesten megrendezett I. Nemzetközi Finnugor Kongresszuson nyert polgárjogot, ahol külön szekció foglalkozott ezzel a kérdéskörrel. Ha ezt megelőzően nem is beszélhetünk a diszciplína létezéséről, voltak előfutárai, mint például Barna Ferdinánd (1825—1895), Bán Aladár (1871—1960), N. Sebestyén Irén (1890—1977), s mindenekelőtt Képes Géza (1909—), aki magas szintű műfordításaival a legjelentősebb munkát végezte az uráli népek irodalmának magyarországi népszerűsítése terén.

A szerző elsősorban arra a kérdésre keresi a választ, hogy mennyiben van létjogosultsága az uráli irodalom-kutatásnak, hiszen a nyelvrokonságnál sokkal erősebb szálak fűzik az egyes uráli népek irodalmát a szomszédos, nyelvileg nem rokon népek irodalmát hoz. A magyar irodalom sokkal szorosabban kötődik a horváthoz, a szlovákhhoz, mint például a legközelebbi rokon nyelvet beszélő vogulokéhoz. A finn irodalom a skandináv népek irodalmával mutatja a legtöbb közös vonást.

Számos, nem is annyira elvi, mint gyakorlati megfontolás azonban amellet szól, hogy az uráli népek irodalmát legeredményesebben az uralisztika keretei között lehet vizsgálni. A folklór és a műirodalom kapcsolatainak felderítése, a verselés problematikája stb. szintén az uralisztika többi diszciplínájához kapcsolja az irodalomtudományt. Az uralisztika szakágazatai olyan szerves kapcsolatban vannak egymással, oly mértékben kötődtek egymáshoz, hogy az uráli irodalmak megértéséhez és kutatásához nélkülözhetetlen információk túlnyomó többségét is jórészt tartalmazzák. Főként a kisebb uráli irodalmak tanulmányozására mindenekelőtt az uralisztikai kutatóhelyek alkalmasak, ahol a szükséges anyag együtt megtalálható.

Az uráli nyelvcsaládon belül Domokos az areális és történelmi tényezők, valamint a kulturális hagyományok jellege alapján irodalmi szempontból a következő csoportokat állítja fel:

I. magyar; II. A finn, észt; III. A mordvin, a cseremisz, a votják, a komi-zürjén és a komi-permják; IV. A vogul, az osztják, nyenyec és a szölkup; V. A karjalai; VI. A lapp; VII. A liv, a vót, a vepsze és az inkeri.

A karjalait számos vonása a III. csoport irodalmához közelíti, de mivel nyelvben finn, a finn irodalomhoz fűződő sajátos kapcsolatai folytán külön csoportba kívánkozik.

Domokos az első két csoport irodalmaival — többek közt terjedelmi okokból — nem foglalkozik, de bőségesen utal rájuk. Az így fennmaradó 15 nép irodalmát elsősorban az közelíti egymáshoz, hogy történelmük során sohasem jutottak önálló állami léthez, a lapok (legalábbis a lapok túlnyomó részének) kivételével az orosz birodalom, majd a Szovjetunió keretei között éltek, ill. élnek, s ebből sok közös vonás származik. Mindenütt számolni kell az államnyelv és az anyanyelv viszonyával s ennek irodalmi kihatásával. Sok az egyezés az írásbeliség kialakulása és az irodalmi nyelv megteremtése terén is.

A szerző behatóan foglalkozik a tárgyalt népek által használt írásrendszerekkel, azok kialakulásával. A legtöbb nép esetében a cirillbetűs írásrendszerek bírtak jelentőséggel.

Fontos kérdés a kétnyelvűség problémája. A tárgyalt szovjetunióbeli uráli népek, különösen e népek értelmisége életében központi szerepet tölt be az orosz nyelv. A tudományos kiadványok nyelve túlnyomórészt orosz, oroszul adnak elő a különböző konferenciákon és más rendezvényeken. Az orosz nyelv térhódítása feltartóztathatatlan folyamat. E nemzetiségek legöntudatosabb képviselői nagyon is tisztában vannak anyanyelvük és anyanyelvi írásbeliségük nemzetmegtartó és identitástudatot adó fotosságával, s a tudatosan vállalt kétnyelvűségben a sajátjuk áll az első helyen. Domokos nemcsak a jelenlegi helyzetet veszi figyelembe, hanem visszatekint a múltba is, s röviden vázolja, milyen jelentős környezeti hatások — mint például a cseremiszek esetében csuvas és tatár — alakították egy-egy uráli nép kulturális fejlődését.

Ezek után a szerző áttér a kisebb uráli népek irodalmának áttekintésére. Mivel az utóbbi évtizedek során különböző munkáiban minden uráli irodalmat többé vagy kevésbé részletesen bemutatott, itt az általános problémák tárgyalására szorítkozik. Először is azt fejtí ki, mit ért ő irodalomról. Irodalomnak tekinthető-e mindaz, amit ő irodalomként tárgyal?

Előfordul, hogy az alkotók száma igen csekély, például a szölkupoknál egy, s a számba vehető művek száma is egy. Megcsik, hogy a megjelent művek tekintélyes része nem is az illető nép nyelvén jelent meg. A vogul Sesztalov például főként oroszul publikálta műveit.

A felmerülő aggályokat Domokos sorra megcáfolja. A nagy irodalmak kezdetéidején sem hemzsegték az alkotók. Elméletileg egy irodalom állhat akár egyetlen alkotóból is. A nagy uráli irodalmak számos klasszikus alkotása nem az illető nemzet nyelvén jelent meg. Elég a magyar Janus Pannonius latin verseit, s Runebergnek, a finn irodalom klasszikusának kizárólagosan svéd nyelvű életművét említeni.

Domokos a III—VII. csoportba tartozó minden egyes irodalom számára saját korszakolás felállítását kísérli meg. Nem tudja elfogadni szovjet kollégáinak a gyakorlatban már-már általánossá vált felfogását, amely valamennyi szovjet nép esetében a valóban sorsfordító jelentőségű 1917 mellett kizárólagosan pártkongresszusi, illetve háborús évszámokban gondolkodik és osztályoz. Október vívmányaival például számos kis nép csak jókora, olykor évtizedes késéssel ismerkedett meg, s a nagy honvédő háború időszaka sem fogható fel mindenütt önálló periódusnak.

A kisebb uráli népek irodalmában található egyező vonásokat vizsgálva, különös hangsúllyal tárgyalja a szerző az eposzt. Szerinte ez a műfaj szinte minden uráli népnél jóval többet jelent, mint az irodalmi műfajok egyikét, ideológiai, politikai, művészeti s főként nemzeti többlete van az összes többi irodalmi megnyilatkozással szemben. A finnek és az észtek esetében valóságos nemzetnevelő erőnek bizonyult a *Kalevala*, illetve a *Kalevipoeg*.

A hetedik csoport egy-két tagja kivételével minden uráli népnél megvoltak a feltehetőleg egy Lőnmrot-féle mű megteremtéséhez.

A harmadik csoport tagjai közül kétségkívül a mordvinok folklórepikája a leg-gazdagabb és a legsokszínűbb, s szinte kizárólag eposzul. Domokos itt csak utal a mordvin Radajev *Szijaszar* c. eposzára, amely a kisebb uráli népek irodalmának egyik kiemelkedő vállalkozása, de különösen a mítoszteremtés tekintetében elmarad a *Kalevala* és a *Kalevipoeg* mögött.

A votják írókat is erősen foglalkoztatta egy népi eposz megalkotásának gondolata. A 20-as évek elején az orosz származású M. Hudjakov írt egy szinte teljes egészében a votják folklórra támaszkodó orosz nyelvű eposzt, mely máig is kiadatlan.

A zürjén K. Zsakov 1916-ban írta meg oroszul *Biarmia* c. hétezer soros eposzát, mely szintén kéziratban maradt.

A fiatalon tragikus körülmények között elpusztult osztják költő, V. Volgyin Tak Molupsziről, egy osztják lázadóról írt egy kisebb terjedelmű eposzt, mely ugyancsak nem került kiadásra.

M. A. Plotnyikov a húszas évek elején *A föld széle* címen írt a vogul folklór felhasználásával egy orosz nyelvű eposzt, melyet Sz. Klicskov *A győztes* címen dolgozott át szabadon. A két mű egy kötetben jelent meg 1933-ban. Gorkij állítólag nagyon kedvelte Plotnyikov művét. A vogulokra azonban már a nyelve miatt sem gyakorolhatott említésre méltó hatást.

Végeredményben elmondhatjuk, hogy a törekvések ellenére nem sikerült a kisebb uráli népek fróinak olyan eposzt létrehozni, amely ihletője lett volna a nemzeti kultúra kilontakozásának.

Az ötödik csoport egyetlen tagja, a karjalai különleges helyzetben van az eposzt illetően. Mivel Lönnrot a *Kalevala* nyersanyagának jelentős részét Karjalában gyűjtötte, sokan karjalai- finn eposzként emlegetik a művet. Igaza van Domokosnak abban, hogy a nyersanyag nem azonos a belőle megalkotott művel, a *Kalevala* nyelvében nem karjalai, hanem finn, s az eposz a finn nemzeti műveltség alapja lett.

Ha a *Kalevalát* nem folklóralkotásnak fogjuk fel, mint egyesek régebben tették, hanem folklór ihletésű irodalmi műnek, akkor szerintem minden további vita fölösleges.

A továbbiakban Domokos azt vizsgálja, milyen a világirodalom és a környező nemzetek, nemzetiségek irodalmának fogadtatása a tárgyalt uráli irodalmakban. Kevés kivétellel a nem orosz világirodalom megismerésére is csak orosz közvetítéssel volt és van mód. A világirodalom e kis népek számára elsősorban az orosz irodalmat jelenti. A votjákoknál például 1917—1974-ig 512 db idegen nyelvből votjákra fordított mű jelent meg önálló kiadványként (az eredeti szépirodalmi, ill. folklórkivadványok száma 580), s ebből 460 az orosz mű. Az első helyen Puskin áll, őt követi L. Tolsztoj. Ezek az arányok és szerzők érvényesek a mordvin, a cseremis és a zürjén irodalomra is.

A szovjet-orosz irodalom rangelsője a szovjet nemzetiségi irodalmak mindegyikében Gorkij.

A kötnyelvűség terjedésével a fordítások száma erősen megcsappant a kis uráli népeknél, s egyre csökkenő tendenciát mutat.

Az uráli népek közül a szovjet nemzetiségek irodalmának — saját folklórkjuk és hagyományaik mellett — tehát vitathatatlanul az orosz (pontosabban: az orosz nyelvű) irodalom a másik forrása.

Az oroszországi kis uráli népek szemléletében, neveltetésében, intézményeiben, irodalmuk műfajaiban s magukban a művekben is sok a közös. Mindezek alapját történelmi jelenti, mely több-kevesebb eltéréssel közösen mondható. 1917 előtt nagy szerepe van a vallási intézményeknek, a kis uráli népek nyelvén megjelenő könyvek túlnyomórészt vallásos jellegűek. A Volga—Káma-vidéki népek kulturális életében jelentős helyet foglal el Kazány. Ez a város volt a keresztény hitterítés központja. A munka eredményessége érdekében jelentős számú nemzetiségi származású papot, tanítót képeztek itt ki, ami jelentős lökést adott egy szűk nemzetiségi értelmiségi réteg kialakulásához. Domokos hangsúlyozza, hogy sokkal többet kellene tudnunk Kazány egykori intézményeiről és személyiségeiről. Nem lehet tagadni a vallásos irodalom szerepét a nemzetiségek műveltségi szintjének emelésében, s mindenképpen tudománytalan ennek a szerepnek teljesen negatív megítélése.

A 20. sz. első két évtizedében rohamosan megnőtt a nemzetiségi nyelvű kiadványok száma. A vallásos tematika visszaszorul. A század első évtizedében először kapnak jogot és lehetőséget egyes nemzetiségek, hogy magazinszerű évkönyveket adjanak ki anyanyelvükön, s a tízes évek közepén engedélyt kapnak az első nemzetiségi nyelvű hetilapok közrebocsátására is.

1917 minden uráli nép életében sorsforduló. A nagyobb létszámú nemzetiségeknél ekkorára már mindenütt felnevelődött egy olyan alkotócsoport, amely, mikor szabad út nyílt előtte, nagy teljesítményekre volt képes. Ez a forrongó, napról napra változó légkörű, hangulatú korszak főként a lírában és a drámában találta meg legadekvátabb önkifejezését. A témákat a forradalom és az azt követő évek aktuális tennivalói szabták meg. A drámák többsége mostanára élvezhetelenné vált, s csak mint kor- és irodalomtörténeti dokumentumnak van értékük. A lírában több maradandó értékű mű született. A harmincas évekig orosz példára meghonosodott az ún. poéma. A 20-as, 30-as évek fordulóján születik meg a regény. Rendkívül érdekes Domokos összehasonlítása, amelyből kiderül, mennyi a párhuzamos téma a különböző népeknél. Ezek egyike a nehéz női sors ábrázolása, a szenvedésekkel teli múlt szembesztése a biztató jellel. A témák egybeesését egyszerűen az azonos társadalmi teendők indokolják, de nyilván szerepe volt benne a központi irányításnak is. Ennek ellenére akadnak közöttük sikerültebb művek, sőt a cseremis O. Sabdar *Egy asszony útja* c. regényét a cseremis irodalom klasszikus alkotásai között tartják számon.

1934-ben, a szovjet írók első kongresszusán Gorkij külön-külön fogadta lakásán a cseremisz, a mordvin, a votják és a zürjén delegációt, s a nemzeti témák megszólaltatásának fontosságára hívta fel figyelmüket. Az eredmény néhány éven belül megmutatkozott. Egész sor történelmi tárgyú mű látott napvilágot az említett népeknél.

A témák párhuzamossága a későbbiekben is megmarad. Néhány évnyi eltéréssel mindenütt téma lesz a nagy honvédő háború, a háború utáni talpraállás, a falu elnéptelenedése stb. Domokos a pozitívumok mellett a kis uráli népek irodalmában a fejlődéssel járó gyermekbetegségekből és a belpolitikai élet torzulásaiból származó negatív vonásokra is kitér, s ezt mindig a legnagyobb tárgyilagossággal, a tények konkrét elemzésével teszi.

A nemzetiségi író számára az igazi érvényesülést, a tényleges elismerést az jelenti, ha lehetőséget kap művei orosz nyelvű publikálására. Erre az utóbbi évtizedekben mind több lehetőség nyílik. Domokos felhívja itt a figyelmet egy nagy problémára. Az orosz nyelvű publikálással kapcsolatban évtizedek óta a legnagyobb gond a fordítások pontatlansága, gyatraasága, bár az utóbbi időben mutatkozik némi javulás.

A párhuzamok felsorolása után Domokos az uráli irodalmak megkülönböztető vonásait veszi számba. Ezek okai többértiek. A történelmi előzményekben a sok egybeesés mellett különbségek is voltak. A cseremiszekre például — mint már fentebb is említettük — a csuvasok és a tatárok hatottak erősen, a zürjénekre az oroszok. Akadtak kiemelkedő írógyéniségek, akik jelentősen hozzájárultak irodalmuk arculatának jellegzetesség formálásához.

Domokos részletesen foglalkozik az irodalom helyével a kisebb uráli népek műveltségében. Itt irodalomszociológiai kérdéseket is vizsgál. Adatok tükrében tekinti át a könyvkiadás, a példányszám és az olvasottság kérdését, a tankönyvkiadást és az iskolák helyzetét; foglalkozik a sajtóval, a színházzal, a rádióval és a televízióval. Ez a fejezet nemcsak az irodalomkutatók számára nyújt tanulságos adatokat, de azok számára is, akik Oroszország, ill. a Szovjetunió történetével foglalkoznak. Domokos számos ritka, nehezen hozzáférhető forrást használ fel.

A szerző áttekinti az uráli irodalmak egymás közti kapcsolatait is, amelyek egyes esetekben, mint finn-karjalai, finn-észt, finn-magyar és észt-magyar viszonylatban igen jelentősek, de vogul-magyar vagy vogul-finn vonatkozásban is van miről szólni. Olyan terület ez, amely jelentős érvet szolgáltat az uráli irodalomtudomány létjogosultsága mellett.

Domokos számos verspélda segítségével mutatja be, mennyire könnyíti, ha könyvnyíti a nyelvrokonság a műfordítást. Itt tárgyalja az eredetiből való fordítás kérdése mellett a nyersfordítás felhasználásának lehetőségét is.

Röviden, de kitér a szerző a nemzetiség és az egyetemesség kérdésére az uráli irodalmakban. A néhány ezer főt számláló vogul nép nagy költőjének, J. Sesztaolvznak két versét mutatja be, hogyan fejezi ki az író népe életéből és folklórából vett képekkel és kifejezésekkel az egyetemességre számot tartó mondanivalót.

Végül azt próbálja meghatározni Domokos, hogy hol van az uráli irodalmak helye a világirodalomban. Optimista és pesszimista nézeteket sorol fel a kérdést illetően, majd a gondolatokkal fejezi be könyvét: — ... El kell fogadtatni a tudománnyal is, az olvasókkal is, hogy van az irodalmaknak egy kis csoportja, amely bizonyos jegyek alapján összetartozik, s mint az uráli nyelvű irodalmak együttese, a többiektől elkülönítve is megismerhető, vizsgálható és fordítható. Ez a csoport a világ irodalmának nyelvi és kulturális jegyek alapján is egyedi, sajátos közössége, amelyet az összehasonlító irodalomtudomány jól megokoltan az egyéb (és szintén indokolt) kategorizálás mellett az *uráli irodalmak* együtteseként is felfoghat. Ebben a minőségében is keresheti és megpróbálhatja kijelölni is a helyét az egyetemes irodalomban.

Domokos könyvét azzal az érzéssel tesszük le, hogy sikerült elérnie a kitűzött célt, egy marxista szemléletű uráli irodalomtudomány alapjainak lerakását. Ha figyelembe vesszük, milyen hatalmas tényanyagot tár fel és dolgoz fel a szerző, hány fontos elvi kérdést vet fel és válaszol meg, akkor napjaink magyar irodalomtudománya kiemelkedő eredményei közé kell sorolnunk a művet.

Berecki Gábor

## V. G. Rodionov: Csuvás és török verselés

Csebokszari, 1986. 80. l.

Az ötszáz példányban megjelent, ám minden ízében könyv jellegű kiadványt tankönyvként a csuvás állami egyetem adta ki. Szerzője már az utóbbi évtizedben többször is foglalkozott a csuvás népköltészet metrikai kérdéseivel, és ezeket a török verselés problémáival hozta összefüggésbe. Jelen könyve első fele a török verseléssel, főként az ún. alliteratív török verssel foglalkozik. A csuvás témájú második részben ráolvasások, „imák” is szerepelnek, csak ez után kapunk a dalok metrumáról képet. A kötet végén régi szövegekből néhány és egy válogatott irodalomjegyzék található. Kár, hogy a szerző nem idézi a külföldön publikált csuvás népköltési adatokat (sem a régi, sem a mai magyar kiadványokat). Ezek metrikai megjegyzései, egyáltalán tagolása pedig még akkor is érdekes lehet egy csuvás kutatónak, ha nem is ért mondjuk velük egyet. Hasonlóképpen a török verselést illetően is, noha metodológiai fejezetet is ad, a Szovjetunióban ismert műveket idézi csak. Ezek között van nálunk már megtalálhatatlan klasszikus éppúgy, mint új disszertáció — szerencsére zömmel azért olyan hivatkozások, amelyek nálunk is ismert művekre vonatkoznak. A megbízható füzet nem ad teljes képet, nem tér ki a csuvás szépirodalom metrikai problémáira sem, mégis igen fontos, informatív alkotás. Turkológusaink, alliterációkutatóink általában is haszonnal foroghatnak. Dallam és verselés kapcsolatáról viszont nem beszél, ami helyszíni kutató esetében számunkra még fontosabb lenne. Noha egy ízben hivatkozik ilyen tárgyú dolgozatra, voltaképpen nem foglalkozik a „volgai metrika” problémájával, amely például a mari és csuvás népdalok sok metrikai egyezésében is tettem érhető. Egyszóval, marad még e téren sok tovább tisztázandó kérdés.

Ami a munka alapján szerezhető benyomásokat illeti: idilltől az agitációig, dalárdáktól a sztrájkdalokig, majálisról az antiklerikális propagandáig igazán sok minden fér meg egymás mellett. Maguk a költők amatőrök és újságírók, teoretikusok és a természet kirándulóapostolai. A magyar olvasó számára két tanulság külön is kínálkozik. Minden eltérés ellenére is jobban hasonlít a svéd munkásköltészet a magyar munkásművelődés kezdeteire, mint gondolnánk. Ami nyilván azt jelzi, itt nemcsak a szoros nemzetközi (internacionalista) összefüggésekre, hanem tipologikus egyezésekre is gondolhatunk. A másik benyomás a versidézetek, címek német fordításából vonható le. Olykor szinte fonetikai paródiára hasonlít a német és a svéd szöveg összetétele: a kulcsfogalmak annyira azonosak.

Egyszóval sok tekintetben gondolatébresztő olvasmány a magyar munkáskultúra tanulmányozói számára is.

Vaiqt Vilmos

## Pii II Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contigerunt

Ad codicum fidem nunc primum editi ab Adriano van Heck. I—II.

Città del Vaticano. Biblioteca Apostolica Vaticana 1984. I—464, 465—858 p., 29 t. Studi e Testi 312—313.

Kereken egy évszázaddal azután, hogy L. Pastor rábukkant II. Piusz pápa (1458—1464) önéletrajzának eredeti kéziratára, és fél évszázaddal azt követően, hogy H. Kramer kimutatta: a Codex Reginensis Latinus 1995 egy része a pápa sajátkezűleg írt, más részei A. Campanónak, illetőleg további három, nem azonosítható írónak diktált fogalmazványát tartalmazzák ennek a jelentős irodalmi és történeti forrásmunkának — vagy mondhatjuk így is: fél évezreddel a mű megszületése s azonnal bekövetkezett tetszhalála után végre akadt vállalkozó teljes és hiteles szövegének közzétételére. E munkának várható haszna még a kérdés felületes ismeretében is fölmérhető volt, hiszen köztudott, hogy amit a *Commentarii* szövege gyanánt általában használtak, az csupán több mint száz évvel a pápa halála után készült, megesonkított és átírt változat volt. A. van Heck tehát sikeres és hálás vállalkozásba fogott a kutatók által eredetiként fölismerett kódex szövegének publikálásával.

A kezünkben levő két kötet új kutatási eredményeket alig tartalmaz. Fő érdeme



a korrekt szövegekölzés szándéka. Mi is csak arra a két kérdésre igyekszünk válaszolni, hogy hogyan valósította meg a szövegekölző a vállalt feladatot, illetőleg hogy helyes volt-e elküldése.

A. van Heck a vatikáni kódex szövegének publikálását tekintette feladatának; nem pontos közlését, mert — mint bevezetőjében írja — a szerző vagy írnokei figyelmetlenségének tulajdonítható hibákra a kritikai apparátusban nem utal. Ezt az elvet nem helyeselhetjük, hiszen egy kritikai kiadásnak száz százalékos és félreérthetetlen tájékoztatást kell nyújtania a kiadandó szövegről, annak minden hibájáról, javításáról, beszúrásairól stb. Sajnos a kiadó azután a gyakorlatban még megfogalmazott elvén is túltett: olyan szövegmodosításokat sem jelez apparátusában, amelyekről pedig bevezető tanulmányában számot ad. Így a 7. oldalon jelzett *deis-de his* eltérést a maga helyén, a 38. oldalon nem említi, sem az általa hibásnak minősített *temporibus-tentorius* eltérést a 698. oldalon. (Ez utóbbi melleleg inkább helyesírási sajátásgnak minősíthető!) Próbaképpen összevetettük a mű két rövid részletének szövegét a kódex mikrofilmjével, s ennek alapján is bizonyos nagyvonalúságot állapítottunk meg a publikálásban. A XII. könyv rubrikáinak élén például a kiadásban csak ennyit olvasunk: „LIBER DVODECIMVS”, míg a kéziratban ez áll: „Libri duodecimi rubrice”, majd alatta: „Comentarium pii secundi pont. maximi liber duodecimus in quo hec continentur”, s ezután jönnek a fejezetelemek, ám sorszámozás nélkül, holott a kiadás alapján azt gondolhatnók, hogy a fejezetek nemcsak címet, hanem sorszámot is kaptak szerzőjüktől vagy leírójuktól. Ugyanígy kifogásolható a fogalmazás menetét tükröző szövegjavítások negligálása. Mert ha már erre a kódexre, tehát a fogalmazványra esett a kiadó választása (erre a kérdésre még visszatérünk), akkor annak hí reprodukálásához a munka közben végzett módosítások feltüntetése is hozzá tartozik. Ugyanezt mondhatjuk a mű elbeszélő részének az eredetivel összevetett rövid részlete alapján is (a 61r főlíon olvasható mondatok). — Apróság, de szóvá tesszük, hogy a kiadó — hogy „ne csúfítsa el a szövegképet” a sok nagybetűvel — nemesak a mondatokat kezdi kisbetűkkel, hanem igen sokszor a tulajdonnévből képzett melléneveket is. Ezt akár el is fogadhatnók, bár hasznos beidegződéseket zavar meg ezzel. De akkor miért olvassuk például a 103. oldalon ezt: „cardinales septem: genuensis, Vrsinus, bononiensis, Sancti Marci, papiensis, senensis et Sancte Anastasie”, a 100. oldalon viszont ezt: „duo Greci, Genuensis, cardinalis Sancti Sixti, Auinionensis, Columnensis, Papiensis, Vicecancellarius”? Ez már bizony következetlenség!

A kevésbé lényeges, formális kérdéseken túl fontosabb probléma az, hogy a *Commentarii* szövegei (kéziratai) közül melyiket kell fontosabbnak tekinteni: a mű keletkezését hívebben tükröző vatikánit (Cod. Reg. Lat. 1995) vagy a véglegesnek szánt Accademia dei Lincei-belit, a Corsinianus 147-et? Ha — mint föltételezhető — Piusz még látta, esetleg itt-ott javította is ez utóbbinak a szövegét, mely ráadásul többletet is tartalmaz a másik kéziratához képest, akkor hajlamosak vagyunk azt mondani, hogy a kiadás alapszövegét csakis ez utóbbi szolgálthatja, míg a vatikáni csak mint nélkülözhetetlen konzultáns szerepelhet mellette. További izgalmas és nem lényegtelen kérdések megoldását segítené azután elő, ha a Cors. 147 utólagos bejegyzéseit is publikálva látnók, mert ezáltal bepillantást nyerhetnénk a mű nyomtatott változatának létrejötté körüli rejtélyekbe is. Ha tehát a kódexek oldaláról nézzük a *Commentarii* első publikálását, azt kell mondanunk, hogy csak az első, talán nem is a legfontosabb lépés történt meg általa. (Bár meg kell mondani, hogy a Cors. 147 a kritikai apparátusban mindenütt jelen van!)

Eddig a filológus hiányérzetének és kifogásainak adtunk hangot — most a kiadás egy olyan fogyatkozására hívjuk fel a figyelmet, amelyet elsősorban a történészek érezhetnek. Tudjuk: Piusz rengeteget írt és „publikált”. A 15. század derekának szellemi és politikai mozgalmával kapcsolatosan számos nyilatkozatát ismerjük — s ezek híven tükrözik ellentmondásos egyéniségét is. Mármost itt fekszik előttünk a pápává lett humanista számvetése életéről és tetteiről — azokról az eseményekről, amelyeknek nemesak részese volt, hanem amelyekről korábban is nyilatkozott. A *Commentarii* helyes megértéséhez nélkülözhetetlen lenne tehát tudnunk, hogy az itt olvasható eseményekről, bemutatott személyekről korábban miként szólt. Tudjuk ugyan, hogy a bázeli *Opera omnia* korántsem kifogástalan, hogy R. Wolkan *Briefwechsel*-e sem hibátlan (s főleg: nem jutott el a befejezésig) —, mégis ami már ismert a Piccolomini-életműből s esetleg a fontosabb kortársi források közül, arra a *Commentarii* megfelelő helyén utalásként föl kell hívni a figyelmet. Ez sokkal fontosabb és hasznosabb lenne, mint az a számos, nem a lényegre érintő jegyzet, amely az antik klasszikus és bibliai floszkulusokat tartja számon a lap-alji jegyzetekben.

Úgy látjuk tehát, hogy a megkezdett munka folytatandó és teljessé (teljesebbé) teendő. Ennek megfelelően igyekszünk magunk is kidolgozni tervezett *Commentarii*-

kiadásunkat, amelyhez — ezt kritikai megjegyzéseink ellenére is örömmel valljuk meg — nagy hozzájárulás A. van Heck most megjelent kiadása.

A szöveghez csatlakozó névmutató következetlen és elnagyolt, ezért feladatát nem teljesítheti maradéktalanul.

*Boronkai Iván*

## **Intellectuels français, intellectuels hongrois (XIII<sup>e</sup>—XX<sup>e</sup> siècles)**

Actes du colloque franco-hongrois d'histoire sociale à Mátrafüred, 12—22 octobre 1980  
Volume publié sous la direction de Jacques Le Goff et Béla Köpeczi.

Paris—Budapest, 1985, Éditions du CNRS — Akadémiai Kiadó, 324 l.

Az „intellectuel” fogalmának meghatározása, a francia és a magyar értelmiség kialakulásának, majd a különböző történelmi korszakokban játszott szerepének összehasonlító elemzése volt annak a francia—magyar kollokviumnak a tárgya, amelyre 1980 őszén került sor, s amelynek aktái — sajnos, meglehetősen nagy késéssel, mintegy fél évtized múltán — ugyancsak közös szerkesztői munka eredményeként jelentek meg.

Az előadások anyaga öt korszakot ölel fel: a késő középkor, a reneszánsz, a felvilágosodás évszázadait, illetve a XIX. és a XX. századot. A téma rendkívüli gazdagsága miatt magától értetődően főként a csomópontok megragadása volt a cél, s le kellett mondani a folyamatos áttekintés maximalista igényéről. Mindamellet kár, hogy a XVII. század — amely épp a Francia Akadémia, majd az Académie des Sciences megalapításának, nálunk pedig Comenius és Apácai Csere János működésének az időszaka! — meglehetősen háttérbe szorul. Hasonló, bár nem ilyen nagy mértékű ugrás a XIX. századi Franciaországgal kapcsolatban is megfigyelhető: az egyetlen francia előadó ennek a századnak a témaköréből, Christophe Charle (akinek az -s nélkül frandó *Charle* a családneve!), kifejezetten az 1860 utáni évtizedekkel foglalkozik, s a korábban, például a romantika idején jelentkező tendenciákat — előadásának szempontjából egyébként jogosan — mint előzményeket csupán vázlatyszerűen érinti.

Az értelmiségi ember definíciójára mindenekelőtt a kötet két szerkesztője tesz kísérletet, Jacques Le Goff a középkori értelmiségekről szóló vitaindítójában, Köpeczi Béla pedig a XX. századi magyar viszonyok vizsgálatának bevezetéseként. Le Goff egyaránt elhatárolja magát az „intellectuel” szónak attól a szűkebb értelmezéstől, amely szerint csak olyan esetben beszélhetünk értelmiségiről, amikor az illető személyben jelen van az „értelmiség”-nek nevezett csoporthoz való tartozás tudata (ilyen értelemben véve a középkorban egyáltalán nem lennének értelmiségiek!), valamint attól a túlságosan tág meghatározástól, amely szerint már az írás nélküli társadalmakban is létezik értelmiségi mint a szóbeli kultúra letéteményese. Az általa javasolt definíciónak megfelelően az értelmiségit a kutatás és az oktatás funkciója jellemzi, az eszmék kidolgozása és terjesztése egy olyan foglalkozás gyakorlása révén, amely megélhetést biztosít számára, s amelyet lelkiismerete szerint lát el (13). Köpeczi Béla — Huszár Tibor másutt kifejtett véleményére hivatkozva — a XX. század vonatkozásában azokat tekinti értelmiségieknek, akik felsőfokú diplomával rendelkeznek, a munkamegosztás szempontjából irányító posztot foglalnak el, illetve hozzájárulnak a tudományok és a művészetek fejlődéséhez, s (tágabb értelemben) a kultúra terjesztésével foglalkoznak (271). A két definíció között formai szempontból főképpen a diploma tekintetbevételét illetően van különbség. Ez az eltérés azonban egy bizonyos mértékig látszólagos, hiszen egyrészt a XX. századi körülményeknek a XIII—XIV. századiakétól különböző voltából fakad, másrészt Köpeczi sem tulajdonít kizárólagos jelentőséget a diplomának: mint megállapítja, számos értelmiségi (például író) egyetemi diploma nélkül is hozzájárul a kultúra gazdagításához, mások viszont diplomájuk ellenére sem játszanak semmilyen szerepet a kulturális javak létrehozásában vagy terjesztésében, s így valójában nem látnak el értelmiségi funkcióit.

A középkori értelmiség kialakulásának legfontosabb kérdése a papságtól különváló laikus réteg megjelenésének időpontja, illetve ennek a rétegnek a hatalomhoz való viszonya. Francia vonatkozásban e témát Le Goff említett bevezetője érinti, magyar szempontból pedig Fügedi Erik előadása és Barta Gábor hozzászólása ad róla tanulságos képet. Székely György a XIV—XV. századi magyar egyetemalapítási kísérletekkel kapcsolatos kutatásokat foglalja össze. A középkori francia egyetemek tanáraitól Jacques Verger kimutatja, hogy a társadalommal kapcsolatos magatartásukat korántsem az a kritikai állásfoglalás szabta meg, amely ma az értelmiségi mentalitás egyik alapvető jellemzője

(36), oktató munkájukban pedig inkább az ismeretek már kialakult rendszerének változtatlan továbbadására, mintsem az újításokra törekedtek (36). A politikai és az egyházi döntésekre, az események formálására nemcsak személyes tekintélyük, hanem gyakran tanítványaik révén is jelentős hatásuk volt (35, 39).

Az értelmiség erkölcsi tekintélyének reneszánsz kori növekedésével — amely ugyanakkor nem mindig jelentett anyagi jólétet is — André Stegman foglalkozik. A reneszánsz egyúttal az értelmiségiek nemzetközi kapcsolatainak dinamikusan fejlődő korszaka is: erről tanúskodik a humanisták hatalmas méretű levelezése, a különböző országok irástudóit egybefogó „sodalitas”-ok megalakulása, az írókról és a tudósokról készült metszetek, portrék széles körű terjedése, „összes művek” gyakori kiadása (76 — 81). Roger Chartier-nek Stegman-ét követő előadásából azonban kiderül, hogy a nyugat-európai egyetemek diáklétszámának — főleg a XVII. században tapasztalható — fellendülése után, az elhelyezkedési lehetőségeknek előbb-utóbb bekövetkező stagnálása miatt, a diplomások gyakran kevesebb képzettséget igénylő állásokkal voltak kénytelenek beérni, ami deklasszálódáshoz, a modern szóval „elidegenedett”-nek mondott értelmiségiek megjelenéséhez vezetett. Klaniczay Tibor a XVI. századi magyar értelmiség sajátosságait, pontosabban a magyarországi egyetem hiányának következményeit elemzi. A szükség-szerűségből kizárólag külföldön végezhető egyetemi tanulmányok nagy előnye a valóban korszerű tudás megszerzése volt (103), egyidejűleg azonban szakadás állott be az értelmiség külföldön végzett felső rétege és a középső réteg között (107). A pozitív következmények közé kell viszont sorolnunk azt a tényt, hogy egyetem híján a nálunk kollégiumnak nevezett intézmények értek el igen magas színvonalat (109).

A felvilágosodás kori francia értelmiség legfontosabb rétegének, az Enciklopédia megírásában közreműködő „filozófusok”-nak a forradalomhoz való viszonyát vizsgálja meg Albert Soboul (akinek a kollokvium óta bekövetkezett halála egyébként a francia történetírás egyik legférdalmasabb vesztesége). Soboul szerint a „filozófus” szó főként az 1750-es és 60-as évek fordulójától kezdve vált az „enciklopédista” szinonimájává. Az enciklopédistáknak a hatalomhoz való viszonyát ekkor még gyakran feszültség jellemezte, az 1770-es évektől azonban a hatóságok is egyre inkább respektálták őket, anyagi helyzetük konszolidálódott, mintegy „integrálódtak” az aneien régime társadalmába (130 — 131). Politikai síkon a reformok, nem pedig a gyökeres változások hívei voltak. Mindennek logikus következményeként azok az enciklopédisták, akik megélték még a forradalom éveit — a név szerint ismert kétszázötöbblől a Bastille lerombolását több mint ötvenen, a jakobinus diktatúrát körülbelül negyvenen —, kezdetben rokonszenveztek a forradalommal, később azonban, annak újabb és újabb fázisait látván (az egy Deleyre kivételével, aki meggyőződéses jakobinussá lett), elfordultak tőle, s a passzivitást, többen pedig a rejtőzködést vagy az emigrációt választották (127 — 128). A forradalom nyilvánvalóvá tette az ellentmondást filozófiai eszméiknek radikalizmusa és politikai felfogásuk mérsékelt volta között (132).

Albert Soboul említett előadása a francia értelmiség XVIII. századi szerepének talán leglényegesebb problémájára irányítja a figyelmet. Joseph Goy czzel szemben inkább jogtörténeti témát dolgoz fel, amikor a *Code civil*nek az örökösödésre vonatkozó részét az aneien régime idején egymással párhuzamosan érvényesülő jogrendszerek hatásának, valamint a jogi norma és a tényleges joggyakorlat viszonyának szempontjából közelíti meg. A felvilágosodás korával foglalkozó magyar előadók XVIII. századi értelmiségünknek egy-egy típusát mutatják be: Csanak Dóra (alapos levéltári kutatásokra is támaszkodva) a főnemesség által alkalmazott házitanáítókat és titkárokat, H. Balázs Éva a korszerű nézeteket elsajátító közgazdászokét, Wellmann Imre Bél Mátyásnak, a tudósak az alakját, Szabolcsi Helvig a képzőművészeti ízlést formáló értelmiség funkcióját az 1780-as és az 1830-as évek közötti időszakból.

A fentiekben már utaltunk arra, hogy a XIX. századi francia értelmiségről elhangzott egyetlen expozé, a század közepéig jelentkező tendenciákat röviden áttekintve, lényegében már az 1860 utáni évtizedeket tárgyalja. Ez utóbbi periódus valóban rendkívül fontos, hiszen — mint Christophe Charle megállapítja — éppen ekkor vált határozottá a francia értelmiségiekben az összetartozás tudata, majd a Dreyfus-ügy kapcsán ennek az értelmiségnek a politikai bal- és jobboldal irányában történő polarizálódása. Ami Magyarországot illeti, Vörös Károly az 1790-től 1848-ig terjedő korszak értelmiségi rétegeiről, számbeli növekedésükről, helyzetüknek változásairól és gazdasági fejlődéssel való összefüggéseik, illetve a reformkori társadalmi küzdelmek fényében ad képet. Két további előadás — az eddigiekétől eltérő módszerrel — egy-egy állami intézmény személyi állományának konkrét vizsgálata alapján jut érdekes következtetésekre: Kosáry Domokos a Kossuthi által irányított pénzügyminisztérium tisztviselőinek többnyire igen pozitív

politikai magatartását, Diószegi István pedig a kiegyezés kori külügyminisztérium magyar nemzetiségű diplomatáinak és alkalmazottainak (a közhiedelemmel ellentétben nem is olyan alacsony) számarányát illetően. Mindezt egy másik részterület vonatkozásában hasznosan egészíti ki Vadász Sándor, aki az értelmiségnek a kiegyezés kori magyar munkásmozgalom különböző fejlődési szakaszaiban játszott szerepét vázolja föl. A XIX. század második felének magyar értelmiségét azonban a maga teljességében nem tárgyalja olyan átfogó előadás, mint amilyen Vörös Károlyé a század első feléről.

A kötet szerzőinek közel egyharmada a XX. századdal foglalkozik. Itt azonban nemcsak az előadók száma magasabb, hanem a vitára alkalmat adó kérdések is. Már annak megállapítása nehézséget okoz, hogy statisztikailag kik sorolhatók az értelmiségi foglalkozású személyek kategóriájába, amely egyébként — Madeleine Rebérioux kimutatása szerint (225) — Franciaországban az aktív keresőknek immár több mint 10%-át alkotja. Magyarországon Köpeczi Béla jóval magasabb százalékos arányt mutat ki (272), ez azonban nyilván a besorolási kritériumok eltérő voltából ered. A számszerű növekedés, mint Madeleine Rebérioux egybevetéseiből kiderül, egyúttal az értelmiségnek — az anyagiakban is kifejeződő — presztizsvesztésével jár együtt.

Jacques Leenhardt, az értelmiség és a hatalom viszonyáról szólva, több olyan, a presztizsvesztés téóriájával épp ellentétes irányú elméletre is kitér, amelyek az értelmiségnek uralkodó osztállyá választását hirdetik, például Konrád Györgynek és Szelényi Ivánnak erről szóló könyve. Régis Debray egyik munkájából ugyancsak Leenhardt (többek között) azt a megállapítást emeli ki, amely szerint az értelmiségi befolyás legfontosabb posztjait egészen a harmincas évekig az egyetem jelentette, attól kezdve kb. 1968-ig a könyvkiadás, napjainkban viszont a tömegkommunikációs eszközökben elfoglalt pozíciók (262). Lackó Miklós a két világháború közötti magyar intelligencia szociális tagolódásáról, Német Lajos a művész társadalmi státuszának változásairól értekezik. A részterületekre vonatkozó vizsgálatok közül a Franciaországban élő Karády Viktornak a budapesti Eötvös Kollégiumról és a párizsi École Normale Supérieure-ről igen alapos adatfeltárás eredményeként elkészített összehasonlító elemzése emelkedik ki.

Három évvel a kultúrtörténet tárgyát és módszereit megvitató tihanyi francia — magyar kollokvium után (l.: Filológiai Közöny 1985. 282—284) az 1980-as mátrafüredi értelmiségtörténeti kollokvium tovább mélyítette a francia és a magyar szakemberek együttműködését a társadalom- és a művelődéstörténet kutatásának különböző területein. Őszintén reméljük, hogy ez az együttműködés — amelynek gazdag eredményeiből a jelen recenzió csak egy-két fontos mozzanatra hívhatta föl a figyelmet — a jövőben még inkább erősödni fog.

Vörös Imre

## Émile Zola: Correspondance

Tome IV (1880—1883), szerk. B. H. Bakker, Montréal—Paris, 1983, Presses Universitaires de Montréal — Éditions du CNRS, 522 l.

Émile Zola leveleit első ízben Eugène Fasquelle tette közzé két kötetben, az író halála után alig fél évtizeddel (1907—1908). A gyűjtemény 347 levelet tartalmazott. A második kiadást Maurice Le Blond, Zola veje rendezte sajtó alá. Az 1928—1929-ben megjelent két kötet már 614 levelet számlált. Ezt követően évtizedekig csak folyóiratokban publikáltak néhány újabban előkerült dokumentumot, majd Zola összes műveinek 15 kötetes modern kiadásában (*Cercle du Livre Précieux*, 1966—1970) Henri Mitterand tett közzé egy 387 levélből álló válogatást. Valamennyi gyűjtemény töredékes, elég nehezen hozzáférhető és — a legutolsó kivételével — nem túl megbízható. Régi és reális tehát az igény Zola levelezésének teljes kritikai kiadása iránt, melynek első kötete 1978-ban jelent meg komoly kollektív munka eredményeként.

Az eredeti tervek szerint tíz kötetben háromezernél több levél jelenik majd meg. A kanadai társadalomtudományi kutatásokat irányító *Conseil de recherches en sciences humaines* jelentős szubvencióját és a francia országos kutatóközpont, a CNRS támogatását élvező nagyszabású vállalkozást a York Egyetem professzora, Bard Bakker irányítja, társszerkesztője Colette Becker, irodalmi tanácsadója Henri Mitterand.

A külsőre is nagyon tetszetős kötetek szerkesztése átgondolt koncepcióról tanúskodik. Henri Mitterand problémafelvető előszavait két tanulmány követi: az első Zola életrajzát ismerteti alaposan, de tömören, a második a feldolgozott időszak francia történelmébe vezeti be az olvasót. Ezeket követi évenkénti bontásban maga a levelezés;

itt egyébként minden év termését részletes kronológia előzi meg. A nagyon alapos jegyzetek — melyek közvetlenül követik a leveleket, megkímélve az olvasót a folytonos előrehátralapozástól — nem csupán a levelek problémamentes megértését teszik lehetővé, de a korabeli francia — és európai — kulturális élet panorámáját is adják. A kötetek további értékei a részletes bibliográfia, a fontosabb levelezőpartnerek rövid bemutatása és a három index: az első a kötetekben említett folyóiratokat veszi számba, a második Zola műveit, a harmadik a személyneveket.

A sorozat negyedik kötete Zola 1880—1883 közötti levelezését tartalmazza. A *Patkányfogó* megjelenése (1877) óta híres és gazdag író olyan műveket publikál ekkor, mint a *Nana*, a *Tisztség iriház*, a *Hölgyek öröme*, az *Életöröm* és *A kísérleti regény*, hogy csak a legismertebbeket említsük. A kortársak megtanulták a „naturalizmus” szót és az általa fémjelzett írói magatartást, szándékot és módszert. Zola 1878 óta egyre bővülő szépirodalmi médium háza és birtoka a fiatal naturalista iskola központja, de nemcsak Céard, Hennique, Alexis gyakori vendég itt, hanem Goncourt, Daudet, Cézanne is. Zola mesés pénzeket keres írásaival; talán elég itt emlékeztetni arra, hogy a *Nana* kilenvenegy kiadása fogyott el egy éven belül.

A látványos sikerek ellenére Zola mély depresszióban éli át ezt az időszakot. 1880 tavaszán előbb Duranty, majd Flaubert halála sújtja le, és még ez év októberében rajongva szeretett édesanyját is elveszíti. Utána hónapokig beteg. De híres jelszava — nulla dies sine linea — ekkor is érvényes; bajának egyetlen gyógyszere a munka. „Szíveskedjék szólni a kiadóban — írja Léon Hennique-nek 1880. október 26-án, anyja temetése után egy héttel —, hogy küldjék ide a korrektúrákat, amikre várok. Munkát akarok. Siesselek.”

Újságíróként is számos balsikert szenvedett el. Bár egy időben úgy tűnt, a *Voltaire* a naturalista írók orgánumává válik, a főszerkesztő Jules Lafitte-tal történt összekülönbözés és vitriolos hangvételű levélváltás után erről Zolának le kellett mondania. A *Médani esték* szerzőgárdája ekkor *La Comédie Humaine* címmel saját, független lapot próbál alapítani, de komoly kiadó híján a vállalkozás végül megbukik. Valamivel biztatóbbnak látszik egy másik próbálkozás. „Elrendeződött az ügy a *Figaró*val. Tizennyolcezer frank évente, és elég tág szabadság. Veszélyes játékot kell játszanom az ostoba nagyközönséggel, de szégyelltem volna visszakozni” — írja Zola Céard-nak 1880. szeptember 12-én. Aligha hihető, hogy Zolát csak a pénz vonzotta a konzervatív *Figaró*hoz. Ez a lépés — minden cinizmusa mellett is — jelzi, hogy az író nem kér a gambettista republikánusoktól. De a nagy példányszámú lap széles olvasóközönségéhez csak mintegy feléig szólhat. Miután Magnard, a főszerkesztő a következő év áprilisában visszautasít egy Maupassant-ról és Alexis-ről írt cikket, a megcsömörlött Zola polémiáktól terhes tizenhat év után végül búcsút mond az újságírásnak.

Zola ebben az időben fokozatosan eltávolodik barátaitól. Rég eltűnt Baillie, Valabrègue, Solari, egyre lazább szálak fűzik Céard-hoz, Hennique-hez, akiknek kurta, párszavas levelekben osztogatja utasításait. Ugyanakkor Zola határokon túli népszerűségének erős növekedését jelzi a külföldi levelezőpartnerek számának gyarapodása: oroszok, olaszok, lengyelek, hollandok, dánok, svédek fordulnak hozzá egyre gyakrabban. 1883 végére Zola újra összeszedi magát. Jacques van Santen Kolff holland kritikus arról panaszkodik neki, hogy két levele — valószínűleg hibás címzés miatt — nem érkezett meg az íróhoz. Zola erre így válaszol: „Nagyon meglep, hogy előző két levele nem jutott el hozzám, hiszen ahhoz, hogy megérkezzen, elég annyit írni egy borítékra: Émile Zola, Franciaország.” Az 1883. december 30-i keltezésű levél tanúsága szerint Zola újult erővel kezdi az 1884-es évet. Szüksége is van erre; alig másfél hónap múlva új, nagyszabású regény írásához fog, melynek címe: *Germinal*.

Végül szöveg kell még a levelezés egyik — magyar vonatkozású — darabjáról. 1882 júniusában Bánfi Sándor levélben tájékoztatja az írókat a *Nana* Budapestben ekkor bemutatott színpadi változatának és a címszerepet játszó Pálmay Ilkának frenetikus sikeréről. Zola a következőket válaszolta honfitársunknak: „Uram, nagyon köszönöm kedves levelét. A francia kritika nem kényeztet el különösebben, és semmi sem olyan kellemes nekem, mint a messziről jövő elismerés. Magyarország barátsága vígaszt jelent számomra abban a küzdelemben, melyet lassan húsz éve folytatok, és meleg köszönetet mondok önnek és honfitársainak.

Már hallottam Pálmay asszony nagy sikeréről. Roppant halás vagyok neki szép alakításáért. Igazság szerint az lenne a legjobb, ha személyesen is megtáplálhatnám. De nagyon rossz utazó vagyok, ilyen téren tehát semmi reménnyel nem kecsegtethetem önöket.”

Szakács László

Robert W. Weber, nyugatnémet irodalomtörténész, monográfiájában a két világháború között eltelt időszak irodalmi irányzatainak kialakulását és fejlődését tanulmányozva a kor modern irodalmi irányzatai mellett foglal állást. Az irodalmi modernizmus elméletének alátámasztásában a különböző modern idealisztikus filozófiai koncepciókra hivatkozik. A XX. század egzisztencializmusának alapjait — írja — Nietzsche és Bergson filozófiai lételméletei teremtették meg. A gondolkodás természetstudományos kategóriái; a determinizmus és az evolucionizmus múlt századi öröksége mellett széles teret kaptak az indeterminizmus és az antikauzális elméletek is. Ezek kifejlődésében a kvantummechanika is jelentős szerepet játszott. Az egzisztencializmussal párhuzamosan fejlődésnek indultak a strukturalizmus szellemében fogant gondolkodásmoделlek is.

Weber véleménye szerint a modernizmus Cézanne és Matisse 1910–12-es évi első kiállításával veszi kezdetét, és Sartre és Camus munkásságának tetőpontján ér véget.

A 20-as és 30-as évek időszakában jelentős politikai és társadalmi változások mentek végbe, melyeket a fogyasztói társadalom hálványimádata, a tömegkommunikáció; a rádió, a mozi, a telefon bevezetése és elterjedése jelez, s mellyel egy időben egyre nagyobb ellenszenv mutatkozik meg a precíz modellekkel szemben. A „transzcendentális kilátástalanságának világában” egyre élesebben kirajzolódik az elidegenedés, az ember és valóság közötti távolság.

A kritikus számára két fajta művész létezik vélekedik Weber. Az első kategóriába azok tartoznak, akik úgy vélik, hogy a gazdasági feltételek formálják az életet és a művészetet, hogy az elsődleges anyag modellje a tudat és a munka tevékenysége megelőzi a beszéd képességét, hogy a változó életkörülmények hatást gyakorolnak az új világrepre, és hogy a művészek a jelenkort egy adott történelmi periódus célkitűzésnek utolsó állomásaként ábrázolják, amely korszakban az ember valósághoz fűződő kapcsolatát munkavégzése határozza meg. Ez a realista művész típus idegen Weber számára. Ő a másik oldalt képviseli, azt amelyik nem hivatkozik a gazdasági körülményekre és nehézségekre. Megállapítja ugyanakkor, hogy ez az egyre fokozódó önelidegenültség történelmileg meghatározott reakció arra az elnyújtott folyamatra, amely az emberek álmodozásának volt hivatott véget vetni. Az ember, írja Weber, szükségszerűen illúziók után kutat és csakis az önmagába menekülés, mintegy a világtól való elszigeteltség útján érheti el az „öszönös szabadságot”, hiszen egyedül ez tárja fel az utat a tiszta intuíció felé, és egyedül ez vezethető le saját kiindulópontjáig. A kritikus abban látja a modern művészet feladatát, hogy az individuumot „megszabadítsa” a „valóság bilincseitől” és „széttizza” az ember és természet közt fennálló „zavaró” kapcsolatot.

Weber meggyőződése szerint a művészetben a „minden korábban meglévőtől való elszakadás gondolata, akárcsak magától a művésztől való elszakadás gondolata vezetett a dadaizmushoz”, amely azután a futurizmusban találta meg kifejezőmódját. Elterjedésük vezetett a realizmus válságához és a modernizmus kialakulásához. Ebben az időszakban fejlődött ki a radikális, újító művész típus, aki, akárcsak a dadaisták, az olasz és orosz futuristák vagy később a francia és spanyol szürrealisták, arról álmodozik, hogy minden korábban létező ideát félreállítva, megalkossa a valóság vetületét (a 20-as évek angol esztétizmusának szellemében), mely enyhíthet majd a racionalizmus és a tudományos szemlélet erkölcsi tabuin.

A racionalizmus válságát, a modernizmus létrejöttének egyik forrását elemezve, Weber az előfeltételek körébe sorolja a társadalmi ideálok antagonisztikus ellentmondásosságát, megerősítve, hogy a mechanikus, semmiben nem kételkedő determinizmus helyébe a nyílt irracionális lépett, mely nagy hatást gyakorolt az irodalom fejlődésére. Az irracionális és a maga harciasságában, állhatatos kitartással utasította el a racionalista világfelfogás lehetőségét, fenntartással fogadta az értelem kategóriáját, és szembeállította vele saját fegyverét, a megismerés másik módját — a tiszta intuíciót.

A modern regény átmenetet alkot a XIX. század végén uralkodó naturalizmuslól. A környező világ és a valóság szubjektívizálódnak, vagy szimbólumokkal veszik körül magukat, hogy kihangsúlyozódjék a valóság illúziórikus volta.

A modern regény világa olyanná válik, amilyennek a szubjektum látja, és minden, amit felismerni vél benne, valóságos lesz. A regény egyre inkább önéletrajz benyomását kelti, egyre nagyobb hangsúlyt fektet a főhős lélektanára, az ember legbelsőbb világának céltudatos feltárására. Ezzel párhuzamosan erősödik az erkölcsök, különböző társadalmi rétegek és szokásaik, morális alapelveik bemutatására irányuló tendencia.

A modern regény fő témája már nem csak az egyén társadalomhoz fűződő viszonya, hanem az egyén önmagával való kapcsolata. Ez végül is a szereplő alakjának tragikus kettősségében fejeződik ki; pl. Joe Christmas Faulkner *Megszületik augusztusban* című művében vagy Dudkin, Belij *Pétervár*-jában. A modern regény hősei egyfelől vágyódnak valami után, másfelől tulajdon „valóságuk” megteremtői, pl.; Stephen Dedall Joyce *Ijjúkori önarckép*-ében és Proust Marcelja *Az eltűnt idő nyomában* című művében.

Weber szerint a modern regény jellemzője, hogy szerzője olyan elbeszélőként lép színre, aki figyelemmel kíséri a gondolkodás érzéketlen folyamatát, és az egyént pszichológiai motívációk és fragmentált események középpontjába helyezi. A modern regény lényegesen szűkebb eseményképet tár az olvasó elé, mint a realista regény, de ugyanakkor igyekszik rávezetni az olvasót az önmegismerés hasznosságára. Ennek folytán az olvasó aktív részesévé válik a valóság feltárásának, hiszen hiányoznak a műből a készen kapott írói konklúziók mind a témát mind a lélek rejtelmét illetően. A kritikus szerint az olvasói „fogékonyág” és az író-elbeszélő nézőpontja az a két tényező, amelynek hatására az öntudat a modern regény tartalmi középpontjába került.

Rot Sándor

## Virginia Floyd: The Plays of Eugene O'Neill: A New Assessment

New York, 1985, Frederick Ungar Publishing Co., XXI + 605 l.

Virginia Floyd, a Bryant College (Smithfield, Rhode Island, U. S. A.) professzora, nem csupán újabb könyvet írt O'Neillről, hanem teljesen új könyvet tett le az amerikai drámatörténeti kutatás asztalára. Miután 1979-ben egy nemzetközi szerzőgárda O'Neill-tanulmányait megszerkesztette és közreadta (*Eugene O'Neill: A World View*, New York, Ungar), és 1981-ben a Yale Egyetem Beinecke Könyvtárának addig hozzáférhetetlen és ismeretlen O'Neill-anyagát áttanulmányozta és publikálta (*Eugene O'Neill at Work: Newly Released Ideas for Plays*, New York, Ungar), 1985-ben egy minden eddiginél korszerűbb és teljesebb O'Neill-monográfiát bocsátott közre.

1. Könyvének újszerűsége mindenekelőtt forrásainak frissességében rejlik: a zárolt anyagot körülbástyázó falak leomlásával a szerző olyan életrajzi forrás birtokába került, amelyet korábban senki sem tanulmányozhatott. Többek között ide számítható az a feljegyzés, amelyet O'Neill életének és munkásságának főbb eseményeiről hét éves ciklusok rendjében haladva készített, s amely élettörténetét 1888-tól 1946-ig vizsgálja fel. Úgyancsak O'Neill kezétől származik az a jegyzék, amely művei keletkezéstörténetének, a megírás idejének és helyének adatait közli. A lista annál is inkább érdekes és értékes, mivel a drámaíró később megsemmisített vagy elkallódott színműveinek, sőt novelláinak címét is tartalmazza. Az O'Neill-művek datálása így könnyebbé válik. (Könnyű sohasem volt, s most sem az: Margaret Loftus Randal igen körültekintő és számos forrást vallatóra fogó, 1984-ben napvilágot látott *The Eugene O'Neill Companion* című enciklopédikus munkája például a *Holdfény a Karib-tengeren*, e korai egyfelvonásos keletkezését 1916–17-re teszi, Floyd viszont az 1917–18-as év eseményei között említi új könyve élére helyezett kronológiájában. Még nehezebb a kései ciklus-dramák genezisének nyomkövetése, mivel az első tematikus ötlet felbukkanását sok éven át követhette szünet, szövegekönny, újabb szünet, több párbeszéd fogalmazvány, végső változat vagy végső megsemmisítés.)

Floydnak módjában volt át tanulmányoznia további — korábban hét lakat alatt tartott — kéziratokat és gépiratokat is, így azt a négy jegyzetfüzetet, melybe O'Neill 1918-tól 1938-ig bevezette színmű-ötleteit; elkészült darabok korai vázlatait; be nem fejezett színművek szövegekönyvét és jegyzetanyagát („The Visit of Malatesta”, „The Last Conquest”, „Blind Alley Guy”); a Nietzsche-műveiből O'Neilltől kijegyzett idézeteket; és számos forrás-értékű, Kenneth Macgowanhez, Dudley Nicholshoz, Lawrence Langerhez, Theresa Helburnhoz és Robert Siskhez írt levelet.

2. Az újonnan feltárt anyagot Floyd újszerűen használta fel irodalmi ízléssel és együttérző szenvedéllyel megírt monográfiájában: az életrajzot az élet és a mű, a kor és a korszak közvetítőjeként fogta fel, s így a drámák rejtett részleteit is új megvilágításba tudta állítani. Különösen érdekes például az énkettőző színművek értelmezése a *Brown, a nagy isten*-től az *Örökkön örökké*-ig, és alkotáslélektani szempontból is reveláló erejű annak feltérképezése, hogyan osztotta szét O'Neill önmaga és családja tulajdonságait kései tragédiáiban és tragikomédiáiban. A gazdag képanyaggal illusztrált pályaképek sikerült megvalósítania azt, amit O'Neill maga a tizenegy drámára tervezett s torzólan

maradt ciklusban, a *Magukvesztő vagyonszerzők történetében* szeretett volna: hogy az egységek önmagukban is megálljanak, de egyúttal szemet szembe öltve a teljes láncot is kikovácsolják.

3. Floyd könyve nemcsak kifejti, hanem sugall is gondolatokat. E sorok írójának elsősorban műfaji vonatkozásban. A Floydtól részletesen bemutatott ciklusterv magasba törő esúsa egyben az életmű archimedesi pontja. Innen válik láthatóvá és értelmezhetővé az a szakadatlan műfaji kísérletezés, amellyel a drámaíró az amerikai álom színe és visszája közötti történelmi feszültséget az elidegenedés társadalmi közegében felfogni és kifejezni törekedett.

Az elidegenedés világának részletes rajza O'Neill életművében a drámát a regény felé közelítette. A folyamat már a *Chris Christophersenben* (1919) elkezdődött, a *Különös közbűtő* (1926–27) és az *Amerikai Elektrában* (1929–31) folytatódott, s a *Magukvesztő vagyonszerzők történetében* tetőzött. O'Neill elbeszélő hajlama úgy fokozta fel az európai dráma (Shakespeare, Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Shaw, Gorkij és Brecht) epikus törekvéseit, ahogy az amerikai fejlődés is meghatározta az európaiat. A ciklusterv befejezetlenségét nem O'Neill betegsége, hanem a drámai anyag regényszerű partatlansága okozta. Floyd e következtetést nem vonja le, de a bemutatott genezissel mégis ehbe az irányba vezetheti az olvasót.

Az elidegenedés ellen-világának kifejezése viszont a drámát a líra felé mozdította. A ciklusban — ha alárendelt mozzanatként is — ez a költői szikra villan fel az egyik dráma (*Egy igaz úr*) eredeti címében (*A Touch of the Poet*) s valamennyi darab emelkedett pillanataiban; de a lírai érzékenység az életmű minden szakaszában jelen van, a prózában írt színművekben hatásosabb, mint O'Neill verses utánéréseiben, és bizonyos drámák egymást követő rendjében egyre fokozódik. O'Neill korai egyfelvonásosában, a *Kőben* (1914) a költő és az üzletember elsősorban tematikus szinten kerül egymással szembe. Az *Útban Caráiff felé* (1914) és a *Holdfény a Karib-tengeren* (1917–18) című kis-drámában a líra hangulattá oldott milió. A *Jorrásban* (1921–22) és a *Milliomos Marcóban* (1923–25) romantikus értéktartomány, a *Brown, a nagy istenben* (1925) szimbolikus értékszféra, a *A nevető Lázárban* (1925–26) pedig a retorika eksztázisa. Az *utolsó hódítás* (1940–42) címen tervezett nagy moralitás-drámában, mely a *Lázár* újjongó stílusát világtörténelmi kétségektől aláaknázott kozmikus proféciával törekedett folytatni, a próza gáncsot vet a költészetnek, de a líra felrobbantja a drámát: a darab pusztá terv, töredékes torzó maradt.

Az *utolsó hódítás* éppúgy egy Európából indult folyamat végső stációja, mint a *Magukvesztő vagyonszerzők története*. A görög s kivált a reneszánsz drámában a líraiság még a drámai hullámverés költői tajtéka volt. A romantikus és szimbolista drámában a író már függetlenségre törekszik, s a költői dráma nemegyszer drámai költeménybe vált át. Az O'Neill-i életműben ez a tendencia folytatódik és fokozódik, míg az *utolsó hódításban* szét nem veti magát a drámát. Miként a ciklusban az epika, az *utolsó hódításban* a líra emel kezét a drámára. Floyd ezt az összefüggést nem tárgyalja, de az ő érdeme, hogy az *utolsó hódításról* egyáltalán tudomásunk van, s így a *Lázárral* való kapcsolatból a fejlődési tendencia kiolvasható. A drámák líraiságát Floyd mindenütt finoman elemzi.

Műfaji kísérletezéseinek harmadik övezetében O'Neill arra törekedett, hogy az elidegenedés folyamatát és a vele szembeszegülő emberi ellenállás kapilláris tevékenységét emelje be a drámaformába. Az eredmény a novellaforma drámai integrációja. Ezzel O'Neill különleges helyet foglal el a világirodalomban.

Novella és dráma viszonya korról korra, szerzőről szerzőre, sőt műről műre változik, s jószerével annyi változata van, ahány példája. A műfaji kapcsolat három jellegzetes típusa mégis elkülöníthető. Az egyikben a novella átrendül a drámába (Boccaccio, Cinthio, Bandello és Shakespeare), a másikban a dráma visszahúzódik a novella felé (Hauptmann, Hoffmannsthal, Maeterlinck), s a harmadikban a novella és a dráma szintézisre jut (Cséhov, O'Neill).

E szintézisben a drámaszerkezetnek van vezető szerepe, de a novella minta erezte is felismerhető benne. Létrejöhét oly módon, hogy a novella fordulópontja és a dráma tetőpontja egyfelvonásos darabokban összetalálkozik (Conrad: *Whalley kapitány éjszakája*, 1902, O'Neill: *Figyelmeztetések*, 1913, *S. O. S.*, 1917–19, *Az éjszakai portás*, 1941); a szerző a novellisztikus drámai elemeket többfelvonásos művekben sorbakapcsolja (*Szolgátság*, 1913–14, *Boldogtalan hold*, 1941–43); a novellisztikus fordulópont és a drámai tetőpont terjedelmes színművekben egybeesik (*Egy igaz úr*, 1935–44); s a novella-mozzanatok és a drámaelemek teljes integrációja drámai mozaikban valósul meg (*Holnap*, 1916–17, *Eljő a jéges*, 1939, *Utazás az éjszakába*, 1939–41). A novellamodell természetesen lehet tényleges novella is, de pusztán szerkezeti-műfaji képlet is. Floyd könyvének további



érdeme, hogy — az összefüggés-típusok felvázolása nélkül — gazdag példatárát nyújtja a drámák novella-előképeinek vagy drámák utólagos novella-feldolgozásainak. A regénnyé táguló dráma vagy a lírává oldódó színmű dilemmáját így tudta O'Neill megoldani epika, líra és dráma boltozó szintézisbe emelésével (legsikeresebben az *Utazásban*).

E néhány kiemelt példa is megmutathatja, milyen sok irányba indíthatja a kutatót Floyd könyve, mely páratlan anyaggazdagságával és művészi érzékenységgel terra incognitákat térképezett fel és segít a jövőben is felfedezni a nemzetközi O'Neill-kutatás termékeny talajában.

Egri Péter

## Szabó Kálmán: Kazandzákisz regényírói művészete

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984. 228 l.

Ha egy nemzeti irodalom minősítésében mértékadó lehet egy olyan irodalmi díj odaítélése, mint amilyen a Nobel-díj, akkor a görög irodalom újkori hajtásai viszonylag előkelő helyet foglalnak el a kisebb népek sorában, különösen ami Délkelet-Európát illeti, hiszen az elmúlt két évtizedben Szeferisz és Elítisz is megkapta ezt a nagy elismerést. Persze e megtiszteltetés értéke közelről sem mindig abszolút, amire magának a görög irodalomnak a belső értékrendje is figyelmeztethet. Nem tartozik ugyanis a Nobel-díj kitüntetettjei közé sem az a Kavafisz, aki talán a legizmosabb és legeredetibb tehetségű költője volt a modern görög irodalomnak, sem pedig az a Ritszosz, akinek életműve sok vonatkozásban csakúgy példaadó lehet, akár csak életvitele. De nem kapta meg a Nobel-díjat a legismertebb görög prózaíró Kazandzákisz sem, annak ellenére, hogy neve sokszor szerepelt a javasoltak között, s népszerűsége, olvasottsága, műveinek megannyi nyelvre történő lefordítása alapján szintén nem lett volna indokolatlan az ő esetében sem ez az elismerés. Hogy ez mennyire így van, arról az olvasót személyes élményein túlmenőleg most Szabó Kálmán nagy felkészültséggel, kitűnő tájékozottsággal, avatott elemzőkészséggel és jó tollal megírt monográfiája is meggyőzheti.

Bár még három évtizede sincs annak, hogy Kazandzákisz elhunyt, mégis munkásságával tekintélyes irodalom foglalkozik, hogy csak Avjérisz, Szpandonídisz, Janiaud-Lust, Dimákisz stb. írásaira utaljak. Ez szinte természetessé tenné, hogy a kutatásnak már sok mindent sikerült tisztáznia a kazandzákiszi életművel kapcsolatban, s eleve fölvetődik a kérdés, tud-e a magyar kutatás valami újat adni az eddigi képhez, vagy csak az eddigi eredményeket foglalja össze.

Megítélésem szerint Szabó Kálmán munkája teljes mértékben az előbbi elvárásnak tesz eleget, úgy azonban, hogy bőségesen él az előző kutatások hasznosítható elképzeléseivel, egy minőségileg új koncepció szolgálatába állítva azokat. Míg a korábbi vizsgálatok Kazandzákiszban mindenekelőtt egy olyan gondolkodó moralistát láttak, aki a buddhizmusból, Bergson és Nietzsche tanításaiból valamint egyfajta őskereszténységből kiindulva alkotta meg, ha nem is a maga filozófiáját vagy világgképét, de legalább is azt az önálló látásmódját, amelyet azután regényeiben vulgarizált, méghozzá nem mentesen a tételszerűségtől és a sematizmusból, addig Szabó Kálmán arra a végkövetkeztetésre jut, hogy Kazandzákisz maradandóságát főképpen regényírói tevékenysége adja. Az írónak ugyanis három világirodalmi rangú művében, a *Zorbászban*, az *Akinek meg kell halnia*-ban valamint a *Mihális kapitányban* sikerült feljutnia a népi realizmus csúcsaira, megragadó művészettel mintázva meg egyrészt az el nem idegenedett ember alakját, másrészt az új világért harcoló társadalmi erőket, illetve az igazi nemzeti szuverenitásért fegyvert ragadó dolgozó tömegeket s azok képviselőit. E felfogását Szabó Kálmán az egyes alkotások körülbtekintő, gondos elemzésével igyekszik alátámasztani. Különösen plasztikusan tárja fel az egyes szereplőknek a gazdag eseményben feltáruló, Kazandzákisz által körültekintően megformált jellemét, de döntő fontosságot tulajdonít a regényíró kitűnő szerkesztő képességének, ahogy a hatás érdekében kúszítja vagy drámai módon felgyorsítja a cselekményt. De magukkal ragadók Kazandzákisz asszociációi is, legyen szó akár esszé-szerű, akár kulturális képzettársításokról, akár pedig az íróra oly jellemző átomleírásokról. Rendkívül találó megjegyzései vannak Szabó Kálmánnak a kazandzákiszi regényekbe beágyazódó anekdotákról, leírásokról és zsánerképekről is.

A monográfus véleménye szerint ez a népi realizmus esetenként szinte már a szocialista realizmushoz közelít haladó célkitűzéseiben, miközben egy jól körülhatárolható osztályelkötelezettségben gyökerezik. Mint Szabó Kálmán megfogalmazza Kazandzákisz-

ról és alkotói életművéről: „Krétai lokálpatrióta színezetű, görög sajtóságtű, paraszti-kispolgári osztálytudata alapján nyugszik pályájának egész folyamata, amelynek két döntő fordulópontja, 1922 és 1941 egybeesik a görög nép újkori történelme két nagy fordulatával” (218. l.). Művészetének ezt tükröző, az újkori görög regény két korábbi irányzatát, a folklorisztikust és a lélektani iskola vívmányait szintetizáló java termése „humánista, realista, nemzeti és egyben egyetemes emberi” érték (219. l.). E nézőpontból Kazandzákisz két utolsó, nem népi hangvételű regénye, *Az utolsó kísértés és az Isten szegénykéje* ilyen vagy olyan mértékben hanyatlást jeleznek a művészi teljesítményben.

Szabó Kálmánnak és a felfogása kétségkívül nagyon át gondolt, következetes, általában elkerüli az önellentmondásokat, s ugyanakkor rendkívül jól dokumentálnak is tűnik. Mégis fel szeretném hívni a figyelmet néhány olyan kérdésre, amelyek tisztázása még további vizsgálatokat igényelhet. A mi középkelet-európai kultúránkban kétségkívül nagy hagyományai vannak az esetenként valóban önmagán túllépő népi realizmusnak, amely feltétlenül fontos értékek hordozója volt és lehet. Mégis a népi realizmusnak igen sok változata van, s nem véletlen, hogy Szabó Kálmán is a magyar analógiát Kazandzákisz realizmusához elsősorban Németh Lászlóban találja meg. Ezt pedig — megítélés szerint — a tévedések elkerülése végett célszerű lenne legalább is egyfajta „intellektuális népi realizmus”-nak minősíteni, hiszen a görög írónál is a hűs—vér valóság mindig nagyon cróteljes gondolatisággal párosul. Mai tapasztalataink alapján az elidegenedés kérdése is összetettebb problémának mutatkozik, mint ahogy ezt korábban a marxista filozófia, etika és esztétika vélte. Napjaink fejlődési tendenciái egyre nyilvánvalóbbá teszik, hogy még szocialista viszonyok közt sem valósítható meg az ember valamiféle természetelvtű „el-nem-idegenedése”, sőt inkább annak lehetünk tanúi, hogy az új, egyre bonyolultabb élethelyzetek az elidegenedés modern változatait éreleik ki. Megítélés szerint e problematikából Kazandzákisz többet megsejtethet, mint azt talán egy meghatározott aspektusból gondolni lehetne, s e ponton a *Zorbász* szereplőinek világa is árnyaltabb megoldás felé mutathat. Változott a 19. sz.-hoz és a 20. sz. elejéhez képest a „nemzeti” érték kategória jelentősége is, és nemcsak azáltal, hogy azt részben a sovinizmus, részben a fasizmus lejáratta, hanem azáltal is, hogy mind szocialista, mind kapitalista relációban megszűnt a nemzet fogalmának abszolút érvénye. Ismertek azok a problémák, amelyek egyes szocialista országokban a „nemzeti” jelleg túlhangsúlyozásából fakadtak és részben fakadnak, s ugyanakkor az is közismert, hogy napjainkban mind szocialista, mind kapitalista vonatkozásban mint válik egyre nagyobb jelentőségűvé az integráció, anélkül persze, hogy ez a nemzeti arculatok eltűnését eredményezné. Ebből a szempontból nézve, perspektivikusan nem érzem önmagában feltétlen mércének Kazandzákisz oeuvre-jének megítélésekor a „nemzeti” jelleget, még akkor sem, ha figyelembe véve a sajátos görög történeti viszonyokat ez a megírásuk ugyanúgy haladó vonás volt, miként ma is az, és ha ez a görög író életművének értékét ugyanúgy fokozza, mint például García Márquezét. Ezért a „harmadik utasság” mellett a „nemzeti felettség” kérdéseit is fölvető művek esetében csak akkor beszélnék egyértelműen hanyatlásról, ha ezt — miként a monográfus bizonyítja is — egyéb esztétikai, ideológiai megfontolások is indokolják. Egyébként pedig nem szabad elfeledkezni azokról a művészeti törekvésekről, tendenciákról, melyek akár szocialista, akár kapitalista relációban nem illeszkednek bele a hagyományos értelemben vett „népi, nemzeti realizmus” fogalmába, hogy csak pl. a Bulgakovtól Pasolinig és Zeffirellig terjedő sorra gondoljak, akiknél részben a Kazandzákiszéval rokonítható elképzelések, szándékok is felbukkannak.

Szabó Kálmán Könyvének egyik legfőbb nívója az egyes kazandzákiszi művek történelmi háttérének tisztázása, de talán épp a kezdeményezés újdonságából és egyes dokumentumok kiadatlanóságából fakad, hogy helyenként ma még ez a kép kissé vázlatos, nem mindig elég árnyalt, s időnként túlságosan is direktnek tűnik a kapcsolat a történelmi tabló és az egyes alkotások genezise között. Igaz viszont, hogy Szabó Kálmán még így is lényegesen körültekintőbben vázolja fel a történeti háttérrel, mint elődei.

Az itt fölvetett kételyek nem csökkentik a monográfia alapvető érdemét, azt, hogy sikerült feltárni Kazandzákisz igazi regényírói nagyságát, még akkor is, ha esetleg az általános értékelésen, megítélésen néhány részlet kapcsán változtatni is lehet majd, így pl. nagyobb jelentőséget és pozitívabb szerepet tulajdonítva a két utolsó regénynek, s ugyanakkor talán még objektívebben fogalmazva meg a három legnépszerűbb mű pozitív értékelését. Mindez persze véletlenül sem jelenti azt, hogy Szabó Kálmán könyve jelenlegi formájában is ne lenne fízg-véríg szigorúan módszeres, tudományos alkotás, hiszen meggyőzően érvényesül benne filológus képzettsége, aminek a szerző számos bizonyítékát adja, többek közt a *Mihális kapitány* Odüsszeia-előzményeinek kapcsán. Ugyancsak mintaszerű Szabó Kálmán könyvészeti tájékozottsága is. Legföljebb A. Izzet írását

(*Nikos Kazantzaki*, 1965, Plon) nem találjuk meg a szakirodalomban említésre kerülő művek közül, s helyenként már kicsit túlzottnak is érezzük azt a pontosságot, ahogy a szerző minden mű elemzése kapcsán számot igyekszik adni a korábbi kutatások eredményeiről vagy éppen kudarcairól, vakvágányvairól.

Szilárd meggyőződésünk, hogy Szabó Kálmán könyve ettől az időtől kezdve alapvető szakmunkája lesz a Kazandzákisz irodalomnak, döntően módosítani fogja a görög gondolkodóról és regényíróról kialakított elképzelést, s figyelembe véve, hogy itt világirodalmi rangú szerzőről van szó, nemzetközi tekintélyünket is növelné, ha a most elemzett monográfia a későbbiekben — esetleg némi átalakítással — idegen nyelven is megjelenhetne.

Havas László

## P. D. Masztrodimitrisz: Iszagoji szti neoliniki filológia

Athína, 1983. Dómosz. 4. kiadás. 462 l.

A neogrecisztika fiatal tudomány a modern filológiák családjában. Bár kezdetei a XVI. századra nyúlnak vissza, az újjörög nyelv, irodalom, az újkori görögség kultúrájának széles alapokon nyugvó kutatása csak a XIX. század második felétől lendült fel, azoknak a forráspublikációknak a megindulásával, amelyeknek tartalékai napjainkban sem merültek még ki. A görögországi polgári átalakulás ismert fáziskésése, a nagy hagyományú diaszpórák fennmaradása is magyarázza, hogy a fiatal diszciplína a nyelvtérlet anyaországán túl számos európai országban és Amerikában a görögországiakkal méltán vetélkedő rangos műhelyeket alakított ki. Századunk görög irodalmának klasszikusai — a regényíró Kazandzákisz, a költő Kavafisz, illetve az Új Költészet nagy triászja: Ritszosz, Szeferisz és Elítisz — világviszhangja is nagy mértékben mozdította elő az újjörög tárgyú alkalmazott kutatás, intenzív közművelő tevékenység kibontakozását. Indokolt tehát a tudományszak nemzetközi szintű alapművének, standard kézikönyvének megszerkesztése, amelyre Panajótisz Masztrodimitrisz, az athéni egyetem tanára vállalkozott. A „Bevezetés az újjörög filológiába”, amely 1974 óta most már negyedik, bővített kiadásban jelent meg, közhasznú, hiánypótló mű.

A monográfia szerzője felkészültségének már eddig is számos tanújelét adta, nem csak több évtizedes — jáninai, majd athéni — egyetemi oktató munkájával, de a XIX–XX. századi görög irodalom több fontos kérdését megvilágító tanulmányaival, amelyek legjavát *Neoliniká*. *Meletesz ke árthra* című válogatásában adta közre (Szaloniki, 1976). A klasszicista Kálvosz költői grammatikájától Szeferisz ókori mintáig terjed tárgykörük, erényük a szolid szövegfilológiai elemzés, nem hanyagolva el az esztétikai minőség igényét sem. Szembetűnő az interdiszciplináris való törekvés: nyelvészet, irodalomkutatás és történeti stúdiumok egysége, az újkori görög valóság komplex szemlélete, forráskritikai alapon, amely előítéletek nélkül merít, többek között marxista kutatók eredményeiből. Az új kézikönyv komplexitásának próbája máris szűkebb tárgyának meghatározása, amely a három nagy egységre oszló monográfia első részének, az alapfogalmakat tisztázó résznek kuleskérldése. Tudományszakunk művelői jelenleg kétféleképpen közelítik meg ezt: Masztrodimitrisz — és sokan mások — a nyelv- és irodalomtudomány szélesebb jelentését véve alapul, újjörög filológiáról beszél, a hagyományos felfogást követve, s a vizsgálódás köréből itt kirekeszti a történelmet, a művelődéstörténetet. Így a kutatók történeti témákban továbbra is N. Zvoronosz *Episzkopiszi tisz neolinikisz isztortisz* (Athén, 1976), a művelődéstörténetészek C. Th. Dimaras—C. Coumarianou—L. Droulia *Modern Greek Culture* (Athens, 1974<sup>1</sup>) című kézikönyvét tekinthetik alapműűüknek, noha Masztrodimitrisz is szentel egy alfejezetet, mintegy háttérként, az újkori görögség történetének. Nem kevésbé tűnik jogosultnak azonban az a felfogás, amelyet Jürgen Werner professzor fejtett ki a szocialista országok neogrecistáinak 1977-es lipcsei konferenciáján. Eszerint a neogrecisztika modern országtudomány. Ezt árnyalva magunk is úgy látjuk, hogy a neogrecisztika az újkori görögség fejlődésének általános törvényszerűségeit és jellemző sajátosságait vizsgáló tudomány, amely történetileg a hellénológia idősebb ágaihoz (klasszika-filológia, bizantinológia), tárgyát tekintve a modern országtudományokhoz, módszertanilag pedig valamennyi társadalomtudományhoz kapcsolódik.

Ha a kiindulópontnál jelezniünk kellett hiányérzetünket, akkor a folytatásban viszont örömmel nyugtázhathatjuk, hogy a szorosán vett filológia területén az új kézikönyv rendkívül széles körű ismereteket közvetít, igen logikus tagolással. Az első részen belül

részletesen foglalkozik a sok vitát kiváltott újjörög nyelvkérdéssel, nyelvharccokkal. Végig nyomon követi — a filológiai források alapján — már az „új hullám” irodalomtörténetét, tehát Dimarász, L. Poltísz és Vitti eredményeit hasznosítva — a teljes újkori görög irodalom fejlődésrajzát. Újszerű és kiadásról kiadásra gazdagabb a második nagy egység; a kutatástörténet bemutatása, mégpedig országonként, sőt teljes listát közöl a nemzetközi kutatóműhelyekről, a neogrecisztika (s ezen belül nem csak a nyelv- és irodalomkutatás) nemzetközi kongresszusairól, szimpozionjairól, az újjörög tárgyú írásokat közlő tudományos és népszerű folyóiratokról. Amikor összevetettük egymással az újabb és újabb kiadásokat, különösen szembetűnt a szerző őszinte igénye, hogy egyre teljesebb képet adjon a szocialista országok, köztük hazánk eredményeiről is. Feltétlenül igaz a Masztrodímítrisznek akkor, amikor az alap kutatásokon túl számon tartja a közművelő és műfordító tevékenységet is, s ez meg is határozza többek között a magyar anyag leendő bővítését a következő kiadás számára: az irodalomkutatás területén épp a *Filológiai Közöny* 1978-as és 1980-as évfolyamaiban (és görögül a *Homonoia* I. és II. évfolyamában) megjelent összefoglaló tanulmányaink, az 1945—1981 közötti hazai műfordításirodalomra vonatkozóan pedig Glaser Tamás részletes bibliográfiája a *Mandatofórosz* 1983 őszi számában kellő számú adatot szolgáltat ehhez.

A monográfia harmadik egysége egy hatalmas tematikus bibliográfia, szintén anyaggazdagságával és világos tagolásával tűnik ki. Masztrodímítrisz először az újjörög tárgyú bibliográfiákat veszi számba: általános, lokális, szerzőkre vonatkozó műveket különböztette meg. Ezután az összefoglaló irodalomtörténeteket gyűjti össze, kiegészítve az életrajzi lexikonokkal, külön egységet szentelve a színháztörténetnek. A kritikai irodalom számbavétele során a filológiai és az irodalmi kritika címszavainak határa ugyan vitathatónak tűnik, annál fontosabb mozzanat a komparatistikai irodalom (amely az újjörög területen is kibontakoztatja önálló areulátát) megkülönböztetése. Nagyon értékes anyag a kiadói tevékenységet összefoglaló rész: az újjörög írók kritikai, életmű- és egyedi kiadásairól, antológiáiról sehol másutt ilyen részletességgel és tárgyszerűséggel nem tájékozódhatnak a kutatók, mint ebben a fejezetben. Sokoldalú a hermeneutikai és esztétikai elemzésekről — nézetünk szerint zömmel szintén az alap kutatások közé sorolható — tanulmányok számba vétele, beleértve az iskolai tankönyveket is. Külön fejezet foglalkozik a nyelvészet eredményeivel: a szótárakkal, nyelvtanokkal, az irodalmi nyelvről szóló kutatásokkal, rövid, de velős bibliográfia az újjörög metrika eddigi eredményeivel. A kötetet hármás tagolású Index zárja: nevek, műveik és témák szerint osztályozva.

Haszonnal forgatható, nélkülözhetetlen segédeszköz Masztrodímítrisz kézikönyve, elsősorban minden neogrecista számára, azonban az újjörög nyelvet, irodalommal, kultúrával akár csak érintőlegesen találkozó kutatók számára is fontos forrásmunka. Ez utóbbi szempont meggondolandóvá teszi valamely világnyelven való kiadását is, hogy még szélesebb körben hozzáférhetővé váljék, úgy is, mint egy fiatal, ám mégis számottevő diszciplína önaréke, amely a testvértudományok számára is szolgálhat néhány hasznos tanulsággal.

Szabó Kálmán

## Brigitte Mral: Frühe schwedische Arbeiterdichtung

Poetische Beiträge in sozialdemokratischen Zeitungen 1882—1900. Uppsala 1985. Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen, 170.

(Skrifter utgivna av Avdelningen för litteratursociologi vid Litteraturvetenskapliga institutionen i Uppsala Nr 18)

1985 november közepén megvédett doktori értekezés e kötet, rövid svéd nyelvű rezümével, a közvetlenül vagy közvetve felhasznált művek listájával és tömör névmutatóval. Az előszó elmondja, hogy mintegy évtizedes kutató-öztöndíj eredménye ez, a korai svéd munkásirodalomról a külföld számára szóló összegezés — ezért is német nyelvű. A svéd irodalomtörténetben viszonylag sok a munkásirodalomra hivatkozás, voltaképpen mégis hiányzik egy nagy összegezés, és e különben nem is túl vastok kötet ilymódon úttörő jellegűnek is nevezhető. Az uppsalai egyetem irodalomtudományi tanszékén működő irodalomszociológiai részleg kiadványai 1967 óta jelennek meg. Ebben publikációs fórumokat vizsgáló, a társadalmi rétegeket és csoportokat előtérbe helyező munkák ugyanúgy helyet kaptak, mint hagyományos életrajzok, bibliográfiák. Olykor

a szociológiai szemlélet abban nyilvánult meg, hogy szocialista tendenciájú írókkal foglalkoztak. Egyébként azonban nehéz lenne mindeme műveket valamilyen irodalomszociológiai irányzat vagy modell megnyilvánulásának nevezni.

E tekintetben a most ismertetett szolid munka sem kivétel. Az igen gondosan bemutatott anyag folyóiratokból indul ki, majd a tematikát és a munkacélt mindennapjait, ezután az ideológiát elemzi a szerző. Megbízható, nem is túl sok statisztikával összegező munka ez. Minden adat olvasható benne svéd eredetiben (és pontos német fordításban), ily módon jól használható a könyv.

*Voigt Vilmos*

## Manfred Schmeling: Métathéâtre et intertexte

Aspect du théâtre dans le théâtre  
Paris, 1982, Lettres modernes, 107

(Archives des lettres modernes. 204.)

Manfred Schmeling 1981-ben előadásorozatot tartott a Sorbonne Nouvelle Általános és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetében a címben jelzett témáról. Ennek az előadásorozatnak az anyagát ötvözte egy rendkívül érdekes és koncepciózus köteté. Irodalomtörténeti jellegű vizsgálódásának a vezérgondolata a „színház a színházban” jelenségének, s az ettől gyakran elválaszthatatlan intertextualitásnak a vizsgálata. Munkájához széles körű nemzetközi drámaanyag elemzését végezte el, a hangsúlyt a XVIII. és a XX. század elsősorban francia és német drámairodalmára helyezve.

A világos tagolású könyv I. fejezete az elméleti kérdések tisztázását tűzi ki célul. Elsőnek az irodalomtudomány szinte valamennyi ágában megmutatkozó terminológiai zűrzavar elkerülése céljából a használatos szakmai kategóriák jelentésének meghatározására vállalkozik. Magát a „színház a színházban” terminust a következő definíció értelmében alkalmazza a későbbiekben: „... ideális formájában egy olyan drámába ékelt elem, mely saját színpadi térrel és idővel rendelkezik — időbeli és térbeli szimultaneitást hozva létre a színpadi és a dramaturgiai szféra között.” (8.)

A következőkben a reflexív formák és az irodalomtörténet összefüggéséről olvashatunk. A szerző eredményei azt mutatják, hogy a reflexív formák az emberiség történetének meghatározott periódusaiban keletkeznek nagy számban. Ezekre a periódusokra az jellemző, hogy az irodalmi tradíciót (melyet ekkor már túl kanonikusnak érzékelünk) meghaladottá teszik bizonyos irodalmon kívüli (gazdasági, társadalmi) jelenségek. Ez az oka annak, hogy gyakran jelentkeznek a paródiával párban.

A „színház a színházban” morfológiájának külön alfejezettel szentel. Rendszeri azokat a jelenségeket, melyek ebbe a kategóriába sorolhatók, s így két alapvető csoportot hoz létre a reflexív formák tartományában:

színház a színházban (teljes forma)

- a beépített játék szereplői nem azonosak a valóságos szereplőkkel (Hamlet)
- a beépített játék szereplői azonosak a valóságos szereplőkkel (Szentivánéji álom)
- a beépített játék szereplői azonosak a valóságos szereplőkkel, de állandó átlépés van egyik játékból a másikba (Hat szereplő szerzőt keres)

színház a színházban (periferikus forma)

- prolóógus vagy előjáték
- epilógus
- közvetlen beszéd a nézőhöz
- kórus (a jelöltöt kommentálja, nem a jelöltet)
- a szerep korlátainak áttörése
- félre
- játékmester beiktatása

A teljes forma változatainak még egy más szempontú csoportosítását is javasolja:

- zárt szerkezetű drámák (a darab ugyanazon a szinten kezdődik és fejeződik be),
- nyitott szerkezetű drámák (más szinten kezdődik és fejeződik be),
- a „színház a színházban” különálló színpadi térrel rendelkezik,
- a különböző drámai szintek azonos színhelyen játszódnak.

A szerző a műfaji megkülönböztetéseket munkája szempontjából nem tartja relevánsnak, vizsgálatait a szöveg (discours) tartományában végzi.

A II. fejezet a „színház a színházban”-t a XIX. századig terjedő időszakban vizsgálja. Megállapítja, hogy a drámai illúzió megszakítására már antik példák is vannak (Arisztophanész: *Békák*). A teljes forma, színész-szerepet játszó színészekkel a barokk találánya. A reneszánsz és a barokk idején a szerző megállapítása szerint közvetlen kapcsolat van a „színház a színházban” és a bosszú motívuma között. A „színház a színházban” legfőbb funkciója ebben a korban az, hogy felhívja a néző figyelmét a lenni/látzani vagy az aszolutizmus/Isten valóságos hatalma oppozíciójára. Molière politikai nézetek kifejezésére alkalmazza a jelenséget. Áttérve a XVIII. század drámáinak vizsgálatára, megállapítja, hogy ezt a kort két alapvető drámai funkció jellemzi: eltávolodni a klasszikus színházról és a színházi műfajokra vonatkozó vitákat színpadon megjeleníteni. A századot a drámaírás területén a paródia jellemzi. Terjedelmesebben foglalkozik a XVIII. századi Németország drámairodalmának Harlekin figuráival. Tovább haladva az időben, elérkezünk a romantika korához; a szerző konstatálja, hogy a reflexivitás igen gyakori jelenség ebben a periódusban. Hipotézisként fogalmazódik meg a gondolat, hogy talán az ezi-dőben jelentkező romantikus ironia színpadi megvalósulásáról van itt szó.

A III. fejezet a „színház a színházban” és az avantgard kapcsolatáról szól. Megállapítja, hogy 1900 táján, a neo-romantikus hullámmal (Csehov, Schnitzler, Pirandello) bukkan fel ismét a „színház a színházban”. A XX. századra Schmeling megállapítása szerint a reflexív formák kifinomodása a jellemző. Bizonyos szerzőknél példát találunk a „játék” és „valóság” közötti fiktív határ teljes eltörlésére (Schnitzler, Pirandello, Genet), az improvizációra, a Brecht-féle epikus bemutatásra, az intertextuális összefüggések hangsúlyozására (Grass, Stoppard, Ionesco stb.). A drámaíró célja ezeknek az eszközöknek az alkalmazásával az, hogy elgondolkodtassa a XX. századi nézőt saját ontológiai státusán egy olyan világban, ahol a „valóság bizonytalan és viszonylagos”. Korunk nézője nem élvezheti a játék keltette illúzió passzív örömet.

Az eddigiekből is kitérhet, hogy a mű alapját egy eredeti, igen érdekes szempont alkotja. A problematika kifejtése világos és meggyőző, Schmeling könyve további ötletek inspirálója lehet.

*Lukorszki Judit*

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója  
Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat a nyomdába érkezett: 1986. X. 11. — Terjedelem: 10,85 (A/5) ív  
88.16730 Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest — Felelős vezető: Hazai György

## TARTALOM

<i>H. Tóth Imre</i> : Konstantin — Cirill — a tudós .....	1
<i>Pécsi Katalin</i> : Az elbeszélő és az olvasó funkciója az önvallomásban. (Rousseau: Vallomások) .....	25
<i>Horváth Krisztina</i> : Dosztojevskij és Camus .....	33
<i>Gereben Ágnes</i> : Egy mai „egyszerű forma” építkezése. (Elbeszélések kapcsolódása a „Lovashadsereg”-ben) .....	46
<i>Lukovszki Judit</i> : Montherlant: La Reine morte. (Értelmezési kísérlet) .....	63
<i>Fábián Zsuzsanna</i> : Amikor az olaszok Budáért haltak ... ..	75
<i>Morvay Károly</i> : Katalán állatnevek egy hétnyelvű szótár spanyol anyagában .....	85

### Szemle

Az új magyar Kalevipoeg. ( <i>Domokos Péter</i> ) .....	101
Vaszilij K. Radajev: Szijazsar. ( <i>Berecki Gábor</i> ) .....	104
Domokos Péter: A kisebb uráli népek irodalmának kialakulása. ( <i>Berecki Gábor</i> ) ...	106
V. G. Rodionov: Csuvas és török verselés. ( <i>Voigt Vilmos</i> ) .....	110
Pii II Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contingerunt. ( <i>Boronkai Iván</i> ) .....	110
Intellectuels français, intellectuels hongrois (XIII <sup>e</sup> —XX <sup>e</sup> siècles). ( <i>Vörös Imre</i> ) ...	112
Émile Zola: Correspondance. ( <i>Szakács László</i> ) .....	114
R. W. Weber: Der moderne Roman. ( <i>Rot Sándor</i> ) .....	116
Virginia Floyd: The Plays of Eugene. O'Neill. ( <i>Egri Péter</i> ) .....	117
Szabó Kálmán: Kazandzákisz regényírói művészete. ( <i>Havas László</i> ) .....	119
P. D. Masztrodimitrisz: Iszagoji szti neoceliniki filológia. ( <i>Szabó Kálmán</i> ) .....	121
Brigitte Mral: Frühe schwedische Arbeiterdichtung. ( <i>Voigt Vilmos</i> ) .....	122
Manfred Schmeling: Métathéâtre et intertexte. ( <i>Lukovszki Judit</i> ) .....	123

**SOMMARIE**

<i>Imre H. Tóth</i> : Constantin — Cirill — le savant .....	1
<i>Katalin Pécsi</i> : La fonction du narrateur et du lecteur dans les confessions (Rousseau: <i>Confessions</i> ) .....	25
<i>Krisztina Horváth</i> : Dostoievski et Camus .....	33
<i>Ágnes Gereben</i> : La construction „d'une forme simple" d'aujourd'hui (Enchaînement de récits dans <i>Cavalerie rouge</i> ) .....	46
<i>Judit Lukovszki</i> : Montherlant: La Reine morte (Un essai d'interprétation) .....	63
<i>Zsuzsanna Fábrián</i> : L'étymologie de locutions italiennes relative à la Hongrie .....	75
<i>Károly Morvay</i> : Noms d'animaux catalans dans le corpus espagnol d'un dictionnaire de sept langues .....	85

**Revue**

Le nouveau Kalevipoeg hongrois ( <i>Péter Domokos</i> ) .....	101
Vaszilij K. Radajev: Szijazsar ( <i>Gábor Berecki</i> ) .....	104
Domokos Péter: A kisebb uráli népek irodalmának kialakulása. ( <i>Gábor Berecki</i> ) ..	106
V. G. Rodionov: Versification tchouvache et turque ( <i>Vilmos Voigt</i> ) .....	110
Pii II Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contingerunt ( <i>Iván Boronkai</i> ) .....	110
Intellectuels français, intellectuels hongrois (XIII <sup>e</sup> —XX <sup>e</sup> siècles) ( <i>Imre Vörös</i> ) ..	112
Émile Zola: Correspondance ( <i>László Szakács</i> ) .....	114
R. W. Weber: Der moderne Roman ( <i>Sándor Rot</i> ) .....	116
Virginia Floyd: The Plays of Eugene O'Neill ( <i>Péter Egri</i> ) .....	117
Szabó Kálmán: Kozandzákisz regényírói művészete ( <i>László Havas</i> ) .....	119
P. D. Masztrodimitrisz: Iszagoji szti neoliniki filolojia ( <i>Szabó Kálmán</i> ) .....	121
Brigitte Mral: Frühe schwedische Arbeiterdichtung ( <i>Vilmos Voigt</i> ) .....	122
Manfred Schmeling: Métathéâtre et intertexte ( <i>Judit Lukovszki</i> ) .....	123

**СОДЕРЖАНИЕ**

<i>Имре Х. Тот</i> : Константин — Цирилл — ученый .....	1
<i>Каталин Печи</i> : Функция новеллиста и читателя в самонповедании (Руссо: Исповеди) ..	25
<i>Кристина Хорват</i> : Достоевский и Камю .....	33
<i>Агнеш Геребен</i> : Построение современной «простой формы». (Свясь повествований в «Конармни») .....	46
<i>Юдит Луковски</i> : Монтерлан «Мертвая королева». (Аналитический эксперимент) .....	63
<i>Жужанна Фабриан</i> : Когда итальянцы умирали за Буду .....	75
<i>Карой Морвай</i> : Каталанские названия животных в испанском материале 7-язычного словаря .....	85

**Обзор**

Новый венгерский «Калевипоег» ( <i>Петер Домокош</i> ) .....	101
Vaszilij K. Radajev: Szijazsar ( <i>Габор Берецки</i> ) .....	104
Domokos Péter: A kisebb uráli népek irodalmának kialakulása ( <i>Габор Берецки</i> ) ..	106
V. G. Rodionov: Стихосложение в чувашской и турецкой поэзии ( <i>Вильмош Фокт</i> ) ..	110
Pii II Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contingerunt ( <i>Иван Боронкаш</i> ) .....	110
Intellectuels français, intellectuels hongrois (XIII <sup>e</sup> —XX <sup>e</sup> siècle) ( <i>Имре Вёрёш</i> ) ..	112
Émile Zola: Correspondance ( <i>Ласло Сакач</i> ) .....	114
R. W. Weber: Der moderne Roman ( <i>Шаудор Рот</i> ) .....	116
Virginia Floyd: The Plays of Eugene O'Neill ( <i>Петер Эгри</i> ) .....	117
Szabó Kálmán: Kazandzákisz regényírói művészete ( <i>Ласло Хаваш</i> ) .....	119
P. D. Masztrodimitrisz: Iszagoji szti neoliniki filolojia ( <i>Szabó Kálmán</i> ) .....	121
Brigitte Mral: Frühe schwedische Arbeiterdichtung ( <i>Вильмош Фокт</i> ) .....	122
Manfred Schmeling: Métathéâtre et intertexte ( <i>Юдит Луковски</i> ) .....	123



# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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



Akadémiai Kiadó, Budapest  
1988

XXXIV. évf. 3. szám



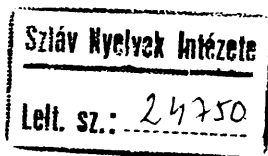
# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

Szerkesztőbizottság:

DOBOSSY LÁSZLÓ elnök; ABÁDY NAGY ZOLTÁN, FRIED ISTVÁN, HERMAN JÓZSEF, HORÁNYI MÁTYÁS, KÉRY LÁSZLÓ, KÖPECZI BÉLA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR, SALLAY GÉZA, SÜPEK OTTÓ, SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS, IMRE, WALKÓ GYÖRGY, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:



SALYÁMOSY MIKLÓS

Technikai szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT

E szám munkatársai: Bory Endre nyelvtanár (Bánki Donát Gépipari Műszaki Főiskola); Egri Péter egyetemi tanár (ELTE); Fábíán Zsuzsanna egyetemi adjunktus (JATE); Fejér Ádám egyetemi docens (JATE); Jakabfi Anna adjunktus (ELTE); Kerekes Gábor tanársegéd (JATE); Király Gyula egyetemi docens (ELTE); Petrusán György főisk. adjunktus (JGyTF, Szeged); Rév Mária egyetemi docens (ELTE); Rot Sándor egyetemi tanár (ELTE); Rózsa Mária könyvtáros (OSZK); Solti István nyelvtanár (Agrártudományi Egyetem, Gödöllő); Szabics Imre egyetemi docens (ELTE-JATE); Szokolay Károly főiskolai docens (Tanárképző Főiskola, Eger).

Szerkesztőség

1052 Budapest, Pesti Barnabás u. 1. Német Tanszék  
Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg

**Terjeszti a Magyar Posta**

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Előfizethető és példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, Alkotmány utca 21. tel.: 111-010), és az Akadémiai Kiadó Stúdió (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 104. — Ft, egy szám ára: 26. — Ft  
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat  
H-1389 Budapest, Pf. 149.

## Shakespeare *Julius Caesar* című tragédiájának erkölcs-filozófiai és politikai aspektusai

ROT SÁNDOR

Shakespeare *Julius Caesar* című tragédiája nem tartozik azok közé a klasszikus művek közé, amelyek közömbös, akadémikus vizsgálódások tárgyául szolgálnak. A nagy Avoni Bárd e műve még napjainkban is vitákat vált ki, és ellentmondásosan értelmezik a kritikusok és a rendezők is. Ez a tragédia olyan időszerű problémáival hozható összefüggésbe, mint az ember állampolgári kötelessége és felelőssége a társadalom fennmaradásáért. E tragédia jelentőségét irodalomtörténeti érdekessége is meghatározza: A *Julius Caesar* kitűnő anyagul szolgál a modern shakespeareizmus egyik aspektusának vizsgálatára – a Shakespeare-korabeli élet legfontosabb oldalainak és társadalmi viszonyainak tükröződése Shakespeare dramaturgiájában. A *Julius Caesar* Shakespeare nagyságát bizonyítja e téren is, akárcsak abban, amit az utolérhetetlen shakespeare-i emberismeretnek neveznek. Shakespeare nevéhez fűződik a komoly kérdésfelvetés a politikai ideál és a valóság kapcsolatáról, a politikai alapelvek és a magas erkölcsi követelmények összeegyeztetésének jelentőségéről. A *Julius Caesar* érdekes anyagot kínál ahhoz a kérdéshez is, mint tükrözik Shakespeare művei a humanizmus válságát. Nem kisebb érdeklődésre tart számot a shakespeare-i életmű történelmi szemléletének problémája és e sajátosság konkrét megnyilvánulásai. Ezek a problémák szolgálnak jelen dolgozat vizsgálatának tárgyául is.

A modern shakespeareizmusban igen ellentmondásosak a *Julius Caesar* értelmezései. E megítélésekben az alábbi fő koncepciókat lehet megkülönböztetni.

A modern irodalomkutatók egy része a shakespeare-i művészet apolitikus voltáról beszél. Ezek az értelmezések a művészet politikamentességét történelemfilozófiai alapokra helyezik általában véve, a művészetet kirekesztik a közélet szférájából, és ezeknek megfelelően a *Julius Caesar* problematikája etikai alakul. Így, az „új kritika” képviselője, G. W. Knight szerint a tragédiában a külső (politikai) konfliktus csak a hős lelkében lejátszódó, belső konfliktus bemutatására szolgáló formai eszköz. A. C. Bradley és A. Sewell szerint Shakespeare érdeklődése túlnyomórészt morális, és nem politikai problémák felé irányul. J. Masefield a *Machbeth* eseményei felől közelítve Julius Caesar helyzetéhez, elítéli Brutus és Machbeth személyes hálátlanságát és árulását, és úgy véli, hogy az ábrázolás tárgya e tragédiákban a sors hatalmas, amely a gyilkosokat irányítja, és később meg is bünteti. A. Bonjour véleménye szerint a tragédia lényege „személyi és nem politikai elemekben rejlik. Caesar színen megjelenő szelleme nem jelenti a cézárság megtestesülését: Ez egyszerűen a Caesar-ember lelke, amely kiemelkedik vérző testéből, az emberi áldozat lelke, és nem politikai eszmé”.



Az irodalomkutatók egy másik csoportja nem tagadja azt a nyilvánvaló ténytet, hogy Shakespeare életműve a felvilágosodás ideológiája különböző sajátosságainak, és különösen az eszméknek legteljesebb megtestesítője volt, de ők ezeket az eszméket másképp jellemzik. A *Julius Caesart* politikai tragédiaként tekintő konzervatív kritika Shakespeare-t a monarchia rendíthetetlen híveként tünteti fel, aki feltétel nélkül elítél mindenkit, aki az élet monarchikus rendje ellen tör. Ennek során a monarchia eszméjének középkori változatát tárgyalják, a teljes elnyomást, isteni eredetének állítását stb. Az ezt a koncepciót illusztráló egyik legragyogóbb példa F. E. Phillips könyve *Az állam Shakespeare görög és római színműveiben*. F. E. Phillips véleménye szerint a római történelemhez való fordulást is Shakespeare egyetlen vágya váltotta ki, hogy monarchista meggyőződését az ókor tekintélyére való hivatkozással is megerősítse. Kevésbé nyíltan, de ugyanez a gondolat fogalmazódik meg J. Leeds Barrol *Shakespeare és a római történelem* című munkájában. Hasonló vélemény olvasható H. W. MacCallum könyvében Shakespeare római tragédiáiról. A tragédia értelmezése cesarista jellegű olyan Shakespeare munkásságát kutató szerzőknél is, mint F. S. Boas és T. S. Dorsh. Ez a shakespeareizmus legelterjedtebb koncepciója. Még sok kritikus nevét említhetnénk, akik Shakespeare *Julius Caesart* tragédiáját a monarchia és a cesarizmus védirataként értékelik. Ezek a koncepciók azzal a törekvéssel hozhatók összefüggésbe, hogy felülvizsgálják a reneszánsz szokványos értékelését.

A haladó kritika értékeli a tragédia köztársaságpárti lelkesedését. Ez a koncepció leginkább J. Dover Wilsonnál követhető nyomon.

Ezektől az általános koncepcióktól függ a tragédia két fő ellenfelének, Brutus és Caesar jellemének értékelése is. Csak néhány szerző hajlamos olyan véleményre, miszerint a tragédia Caesar és a cesarizmus elítélése, és Brutus meg a köztársaságpárti összeesküvők az igazi hősök, akikben az önzetlen szabadságharcos alakja testesül meg. Ezzel szemben, Caesar védelmének és Brutus elítélésének igen nagyszámú híve van a modern anglo-amerikánus Shakespeare-kutatásban. Ez az egyik leghagyományosabb nézőpont, amely mintha folytatná és fejlesztené azt a Caesart dicsőítő irányvonalat, amely a német történész, T. Mommsen, és G. Brandes irodalomkritikus munkáiban fedezhető fel. M. Hunter értelmezésében Shakespeare annak a középkori hagyománynak a híve, amely elítéli a zsarnokgyilkosokat, és Caesart mint nagy, önfeláldozó és szenvedő embert ábrázolja. T. Dorsh megerősíti, hogy „Shakespeare arra akar bírni minket, hogy rajongjunk Caesarért”, és ezért ábrázolja Brutust vak, gyakorlatlan idealistának, akit „Cassius az orránál fogva vezet, Antonius pedig becsap”. Egy sor modern, a tragédia elemzésének szentelt kritikai munkára jellemző az a törekvés, hogy rossz színben tüntesse fel Brutust. Leggyakrabban az e hős körül folyó vitákból érződik, hogy nem akarják látni benne az embert, aki méltóbb a hős címre, mint Caesar. A harmadik, kompromisszumos nézőpontot a liverpooli egyetem professzora, E. Schanzer alakította ki, amely szerint a tragédia hősei jellemének legfőbb vonása a bizonytalanság, az eszmei, ideológiai határozatlanság, kétértelműség. Ez a cezariánushoz hasonló interpretáció annyiban tűnik ki, hogy elnézőbb Brutussal szemben, akit csak mint a személyes, emberi tévedés, erkölcsi és nem politikai döntési hiba áldozatát ítéli el.

A magyar Shakespeare-kutatásban a *Julius Caesart* meglehetősen sokféle értelmezése mellett sincsenek ellentmondásos, vagy egymást kölcsönösen kizáró értékelések. Az általános ezekben az értékelésekben az, hogy a legnagyobb figyelmet Brutusnak, mint a tragédia főszereplőjének szenteli, és elismeri, hogy

a szerző rokonszenve is az ő oldalán áll. De ezen kívül a kutatók gondolatai törvényszerűen Brutus bukásának ténye felé fordulnak, és igyekeznek kideríteni bukásának okait, és az irodalmi hős értékelésébe beleszövődik a történelmi Brutus értékelése is. Ezek a történelmi eseményekhez hű értékelések természetesen kiválóan bizonyos ellenvéleményeket, hiszen igen közvetlenül kapcsolódnak a tragédiához, sőt, mivel az, ami ismert és világos nekünk, a XX. század embereinek (például a nép szerepével kapcsolatban), csak zseniális sejtés lehetett a shakespeare-i időkben. Annak megvilágítása, hogy mik az okai a köztársaság bukásának és Brutus vereségének, nem tűnik fontosnak a tragédiában. Válaszában a kérdésre – „Miért bukik el Brutus és ügye?” – Shakespeare azt a tehetetlenséget árulja el, amely a régi időkben az érthetetlennek mitológiai formában történő megmagyarázásához vezetett, Shakespeare-nél pedig egy ehhez hasonló formában „Caesar szellemének” alakjában jutott kifejezésre. Brutus bukásának bemutatására Shakespeare csak történelmi tényt kínál, de a római történelemnek ez az epizódja Shakespearet inkább mint a hazafiúi kötelesség teljesítésének példája vonzza, mint példája az emberi cselekvésnek olyan történelmi helyzetekben, amelyek sok tekintetben hasonlítanak ahhoz a korhoz, amelyben Shakespeare élt. És ha annyira ellentmondásosak is a válaszok arra a kérdésre, miként értelmezi Shakespeare a köztársaság bukásának okait, a hamleti kérdésre: „akkor nemesb-e a lélek, ha tűri balsorsa minden nyügét s nyilait, vagy ha kiszáll tenger fájdalomra ellen, s fegyvert ragadva véget vet neki?”, a shakespeare-i dramaturgia csak egyetlen választ ad.

Az 1599-ben íródott *Julius Caesar* című tragédia az első alkotói korszak eredménye volt, és a második korszak kezdetét jelezte. Szorosan összekapcsolódnak benne a történelmi krónikák által felvetett legfontosabb problémák filozófiai értékelései a nagy tragédiák alkotásának időszakában aktuális problémákkal.

Shakespeare *Julius Caesar* című tragédiája elegendő anyagot nyújt ahhoz, hogy munkásságának történelemszemléletét tanulmányozhassuk. Shakespeare három forrásból meríthetett információkat a római polgárháborúk idejéről: római írók és történészek feljegyzéseiből, a római szerzőket értékelő és összefoglaló középkori gyűjteményekből, és a római polgárháborúknak az Erzsébet-kori dramaturgok és történészek munkáiban való ábrázolásából. Túlnyomórészt a római történetíróknak a köztársasághoz és a hatalomhoz való viszonyát és Brutus meg Caesar értékelését kíséri figyelemmel. Az olyan művek példájából, mint Eutropius Flaviustól a *Római történelem breviáriuma*, Velleus Paterculus történelmi írásai, Appianustól *A római történelem*, Ciceró levelei és beszédei, kitűnik, hogy Shakespeare meglehetősen sokféle és számos értékelést ismerhetett a római polgárháborúkról. *Julius Caesar*ja eszmei tartalmának megértéséhez fontos és érdekes, hogy az antik szerzők mely magyarázatai feleltek meg korának és találtak együttérző visszhangra a drámaíró lelkében. (Csak arról van szó, hogy Shakespeare ismerhette ezeket.) A római polgárháborúk korát az antik idők történetírói és írói általában mint Róma katasztrófájának és szerencsétlenségének időszakát említik. Az események általános értékelése határozta meg a szerzők viszonyát azok egyes résztvevőihöz is; eltekintve attól a rajongástól, amelyet Brutus és Cassius személyes erényei keltettek, az általuk elkövetett politikai gyilkosság vezetett a történetírók szerint (csekély kivétellel) az állam bukásához és a polgárháborúk megújulásához. Caesart és Octavianust sok történetíró magasztalja. Szembetűnő az a körülmény is, hogy azon római történetírók véleménye, akiket Shakespeare ismerhetett, középkori

magyarázók kommentárján ment keresztül, mint például Sanctus Augustinus-én, aki ragaszkodott a monarchista hatalom elleni bármilyen merényletet elítélő keresztény téziszhez. A Shakespeare-korabeli történészek is gyakran kerülnek a középkori felfogások hatása alá az ókori Róma történelmének értékelésekor.

A *Julius Caesar* egyetlen vitathatatlan történelmi forrása Plutharcos *Összehasonlító életrajzokja*. Shakespeare témaválasztása és az anyagnak az ókori görög történetíró könyvéből való válogatása nem véletlen. A császárság születése, a köztársasági szabadságok bukása idejének Rómája összehasonlításokra adhatott okot a XVI – XVII. század fordulójának angol társadalmi helyzetével. Az ókori Róma történelméhez való fordulás szélesebb körű lehetőséget biztosított az általánosításra, mint ahogy ez a nemzeti történelem anyagával megtehető volt. A köztársaságpárti összeesküvésnek hazafiúi hőstettként való értelmezése ahhoz vezet, hogy a republikánusok jellemzéséből kimaradtak olyan, Plutharcos által említett részletek, amelyek esetleg kedvezőtlen benyomást kelthettek volna.

A római történelem ismeretében Shakespeare más forrásokra is támaszkodhatott. Ilyen források voltak a korai ókori történelmi témák alapján íródott angol színművek. Ezek olyanok lehettek, mint az első ismert európai színmű Caesar-ról, Jacques Grevin *Caesarja*, az ismeretlen szerzőjű *Tragédia Caesarról és Pompeiről, avagy Caesar bosszúja* vagy Orlando Pescetti *Caesarja*.

Azok közül a legjelentősebb általános politikai problémák közül, amelyek megoldását oly kitartóan kereste a humanista gondolkodás, a *Julius Caesar* olyanokat érint, mint a társadalom politikai (állami) szervezetének kérdése; a hatalom birtokosa személyiségének kérdése; az erőszak problémája, amely itt nem a hatalom birtoklásának kérdéseként jelentkezik (amint az a krónikákban található), hanem a tirannus erőszakos megdöntésére való jog kérdéseként; és végül nem kevésbé bonyolult kérdés, a nép részvételének mértéke a társadalom teljes vagy részleges átalakulásának folyamatában. Shakespeare kora eszmei harcában való állásfoglalásának megvitatásához célszerű ezeket a kérdéseket a felvilágosodás legbefolyásosabb ideológiáinak – N. Macchiavellinek, J. Bodennek, T. Crowlynak, T. Starkynak – teóriáival összehasonlítva vizsgálni.

Az állam témája Shakespeare teljes munkásságán végigvonul, kezdve az egységes államért lelkesedő krónikáktól a monarchikus vezetés tökéletlenségén borongó nagy tragédiákon keresztül a más társadalmi rendről álmódó utolsó romantikus drámáig. Shakespeare államszemléletének ebben a fejlődésében némileg külön áll republikánus lelkesedésével a *Julius Caesar*, bár magának a köztársasági témának a megjelenése Shakespeare munkásságában nem esetleges, hanem az ország történelmi fejlődésének, és – ennek megfelelően – a politikai gondolkodás fejlődésének folyamata határozta meg.

A XVI. század végén, hogy megvédje pozícióját az egyre aktivizálódó burzsoáziával szemben, az angliai monarchikus hatalom a nyílt diktatúrához nyúlt. Megnő a veszély, hogy a monarchia önkényuralomban születik újjá. Nyilvánvalóan ez volt az egyik oka annak, hogy ebben az időszakban megingott Shakespeare feltétlen tisztelete a monarchia alapelve iránt, és műveiben, elsősorban a *Julius Caesarban* megjelenik a köztársaság iránti szimpátia. A köztársaság politikai ideálja Shakespeare-nél kissé feltételes, de ez ideál megjelenésének a ténye önmagában is figyelemreméltó. Caesar győzedelmeskedő szelleme Shakespeare-nél inkább az elveszett republikánus ideál sajnálatát jelenti, mint az e győzelem következményébe vetett új reményt.

Caesar trónfosztása és Brutus heroizálása Shakespeare-nél nagy részben kora haladó emberei észjárásának tükröződéseként jelentkezik. Ezért a *Julius Caesar* egyik legfontosabb sajátossága, hogy hiányzik belőle a történelem modernizálása még a történelmi tény és a jelenkor közötti kétségtelen összefüggés mellett is. A polgári felelősség magas szintű értelmezése a *Julius Caesart* hősvé teszi, nemcsak tartalmában, hanem a szerző szempontjából is, korának társadalmi harcában.

A *Julius Caesar* politikai tragédia nemcsak problematikájában, hanem azokban az alapelvekben is, amelyek alapján megformálja egyes hőseinek alakját és az alakok rendszerének egészét. De Shakespeare történetisége – a költő történetisége, aki összekapcsolja műveiben, H. Heine szemléletes kifejezése szerint, Melpomené törét Klio hegyes vésőjével. Azt, hogy felidézhetjük a köztársaság válsága időszakának történelmileg hiteles római atmoszféráját, Shakespeare nem azzal éri el, hogy reprodukálja a történelmi részleteket, hanem hőseinek jellemén, történelmileg igazolt pszichológia kialakításán keresztül.

Shakespeare Caesar-ábrázolása szokatlan a humanista irodalomban. Shakespeare kortársainál és elődeinél általában idealizálőbb. A shakespeare-i tragédiában nem maga a történelmi Caesar a fontos, hanem „Caesar szelleme” (vagy inkább a cezarizmusé), amely a köztársaság romjain mint a szabadság elvesztésének keserű szimbóluma szilárdul meg. Julius Caesar ennek a szimbólumnak a megtestesítője, és ezért következetesen, időnként szinte már túlzottan is groteszk ábrázolás. Shakespeare természetesen elítéli a despotizmust, de a krónikáktól eltérően itt az ellene folytatott időszzerű harc szükségességéről beszél, az önkényuralom megelőzéséről. Shakespeare a krónikáktól eltérő, új kritériumokat állít fel a hatalomhoz való jogról. A hatalomra jogot formáló ember felelősségéről beszél, arról, mennyire felel meg a kor követelményeinek és az állam feladatainak, nemcsak mint államférfi, hanem emberi, erkölcsi tulajdonságai alapján is. Shakespeare megtagadja ezt a jogot Caesarjától a hős politikai ambíciói és belső tulajdonságai közötti szakadék miatt. A cezarizmus következetes elvetése jelenik meg azoknak az embereknek az ábrázolásában is, akik „Caesar szellemét” dicsőítik, annak bukása után.

A tragédia érdekessége elsősorban az elbukó köztársaság és annak védelmezői, a köztársaságiak sorsával hozható összefüggésbe. A monarchia önkényuralomban való újjáéledésének időszakában írott tragédia pozitív hősvé Shakespeare nem Caesart, hanem Brutust teszi, akit Caesar ellentétének, a köztársasági eszme megtestesülésének tekint, és két szempontból jellemez: mint politikust és mint filozófust. Brutus alakjában a szabadság eszméjéhez való hűség, az önkényuralom gyűlölete és a politikai program következetes végrehajtója testesül meg, elpusztítva Caesart, és látva, hogy a triumvirátus tagjai nála is rosszabbak, fegyverét „Caesar szellemének” e megtestesülése ellen fordítja. Brutus politikai programja nem választható el erkölcsi filozófiájától. A politikában Brutus erkölcsi kritériuma a köz java. Shakespeare erkölcsi alapelvei, amelyeket Brutus testesít meg, sokkal nemesebbek, mint a felvilágosodás sok humanistája etikai programjáé. Összehasonlításaként említhető Lorenzo Valli etikai tanítása, amely ironikusan kezeli a Brutus-típusú hőseket. Meg kell említeni Brutus bizonyos romantikusságát is, amely a hős ideálja és a valóság között feszülő különbségből fakad. Romantikussága abban rejlik, hogy képtelen alkalmazkodni a kor szelleméhez, ha annak követelményei nem felelnek meg a benne kialakuló etikai és politikai ideáloknak.

Brutus politikai ideáljai nem választhatók el filozófiai meggyőződésétől. Ezzel kapcsolatban különös figyelmet kell szentelnünk annak, hogyan nyernek új értelmet a tragédiában a sztoikus és epikureus filozófia alapvető problémái, és meg kell állapítani, hogy az antik gondolkodók bölcsességét új, humanista filozófia egészítette ki. Például a sztoikusok erény-koncepciója megkövetelte a világi vágyak és szenvedélyek elvetését, és ebben a lemondásban látták az abszolút szabadság elérésének lehetőségét. Az erény a sztoikusoknál öncélúvá vált, és az aktív tevékenység iránti közömbösség jellemezte. A sztoikusok filozófiájára jellemző volt az egyéni és társadalmi élet szembeállítás. A szabadság ideálját úgy értelmezték, mint az ember minimális kapcsolatát a külső világgal, vagyis a szabadság a társadalomtól való szabadságot jelentette. Ezek az eszmék a felvilágosodás korában is fejlődtek, például Montaigne könyvének, a *Tapasztalatok* lapjain bontakozik ki a sztoikus-tudós alakja, aki az önként vállalt magányban látja a tiltakozás eszközét a társadalmi élet embert lealacsonyító körülményei ellen és az ember jogának megerősítését a belső függetlenségre. Ebben rejlik a felvilágosodás ideológiája, filozófiai individualizmusának egyik kinyilatkoztatása.

A filozófiai sztoicizmus az erényes élet elérésének lehetőségét a rossztól való visszavonultságban, az abban való egyéni részt nem vételben látta. A shakespeare-i hős nem maradhat tétlen, és saját erkölcsösségének zavartalan tudatában nem szemlélheti a rosszat. Brutus számára saját egyéni szabadságának nincs értelme a köztársaság szabadsága nélkül. A shakespeare-i hős filozófiájának egészében véve távoli aszketizmusa megköveteli a rossz legyőzését, nemcsak a filozófiai elmélgedések során, hanem az ellene folytatott aktív harcban is és a rossznak ez az aktív elítélése elválasztja Brutust a sztoicizmusnak attól az egoizmusától, amely Zénon és követői filozófiájában helyet kapott.

Brutus filozófiája önmagában véve optimista, de már kezdenek megjelenni a pesszimizmus bizonyos jelei, amelyek Brutust Hamlet elődjévé teszik, bár ettől a hőstől Brutust megkülönbözteti az, hogy őt még nem érintette meg a filozófiai szkepticizmus. Az ő filozófiája az aktív cselekvés filozófiája. Van világos célja és hűséges fegyvertársai, vagyis minden, ami Hamletnek nincs, aki elveszítette célját, és teljesen magára maradt a győzelem kihunyó reményességével és a harc szükségességének tudatában. Brutusban megvan az a belső harmónia, amely Hamletből hiányzik, bár a tragédiában nem ritkák Brutus komor, fáradt elmélgedései, amelyek előkészítik a dán herceg melanholiáját.

A sztoikus filozófia másik, a *Julius Caesar*ban előforduló problémája a halálhoz való viszony. A sztoikusok kifejlesztették magukban a halálal szembeni nyugalmat. A keresztény filozófia halál-elmélete ellentétes volt az ókoréval. A keresztény hitoktatás alapja a haláltól való félelem volt. A shakespeare-i Brutus nem közömbös a halállal szemben, hiszen az az étellel szembeni közönyt jelentette volna. A sztoicizmus által elítélt öngyilkosságra készül, amikor meggyőződik arról, hogy ideálja megvalósíthatatlan és hogy a legyőzettek megszegyenítése elkerülhetetlen. Shakespeare továbbfejleszti az ókori filozófia etika koncepcióját, amelynek értelmében a halál elkerülhetetlensége ki kell hogy fejlessze a méltóságteljes halál szükségességének felismerését. Ebben a vonatkozásban Brutust Izabellához hasonlíthatjuk (*Szeget szeggel*), aki számára az élet távolról sem közömbös értékkel bír. Az etikailag maximalista Brutus számára rendkívül fontos a morális választás problémája, az idealista morálé és elveinek megvalósítási lehetősége a valós életben.



Brutus sztoicizmusának egyik sajátossága a sztoikus filozófia összeolvadása Epikurosz filozófiai rendszerének egyes elemeivel.

Shakespeare köztársaság iránti szimpátiája azon mérhető le ebben a tragédiában, hogy milyen melegséggel és tisztelettel rajzolta meg Brutus és köztársaságpárti fegyvertársainak irodalmi portréját. A tragédia tettüket hőstéttként kezeli, bár az összeesküvők nem mindegyikének szabadságértelmezése olyan vitathatatlanul tiszta, mint Brutusé. Cassiust például az individualizmussal hozhatnánk összefüggésbe, de — és ebben rejlik a humanista individualizmus sajátossága — a személyes függetlenségre való törekvés összefonódik annak megértésével, hogy a szabadság az egész ország számára szükséges. Ugyanakkor az individualizmus tartalmának értelmezése nem volt egységes a humanista ideológiában. Az egyik irányzat egyfelől feltételezte az emberi személyiség fejlődésének lehetőségét. Másrészt azonban magában az individualizmusban rejtett az a veszély, hogy cinikus egoizmusban éled újjá, és igazol bármilyen cselekedetet, amely az egyéni sikert célozza. Ezt a fajta individualizmust Shakespeare elítéli a caesar-pártiak figuráiban és a nép iránti leplezetlen szimpátiájában.

A felvilágosodás-kori realizmus egyik legjelentősebb eredménye volt a nép témájához való fordulás.

Shakespeare drámája, a *Julius Caesar*, népi-humanista tendencia megnyilvánulása volt az angol színházban. Shakespeare népszerűsége szembeeszkő és vitathatatlan. A Shakespeare kora óta eltűnt évszázadok nemegyszer változtatták a shakespeare-i plebejus-értékelést. Shakespeare népábrázolásáról tovább folynak a viták a modern Shakespeare-kutatásban is, és ezek során nem ritkán illetik Shakespeare-t az antidemokratizmus vádjával, a nép szerepének a *Julius Caesarban* és a *Coriolanusban* megfogalmazott értékelése alapján. Az antidemokratizmus vádja néhány Shakespeare-kutató munkáiban többnyire konzervatív politikai gondolatot hordoz, és a népuralom, a népnek a felkeléshez, saját sorsának eldöntéséhez, az állami kérdések megoldásában történő részvételhez való jogának kérdéseivel kapcsolatos. A magyar Shakespeare-kutatásban Shakespeare munkásságának népies koncepciója napjainkban vitathatatlan, és a kutatók e tulajdonság konkrét megjelenési formáit elemzik Shakespeare dramaturgiájában. (Lásd Kéry László, Ruttkay Kálmán, Mészöly Dezső, Géher István, Mahler Sándor, Várhelyi Sándor, Róth Endre és mások munkásságát.) Ám a népiesség problémájának egyik sajátos kérdése — Shakespeare demokratizmusának mértékéről — a mi kritikai irodalmunkban is ellentmondásos értelmezéseket vált ki.

Ahhoz, hogy Shakespeare demokratizmusának mértékét értékelhessük, össze kell vetnünk az ő népábrázolását korának koncepcióival. Abban a kérdésben, hogy a néptömegek milyen szerepet játszanak az államban, Shakespeare korában többféle vélemény létezett, és még a humanista irodalom sem volt egyformán demokratikus. Shakespeare nem volt a népuralom híve, maga a tény is fontos, hogy a nép témájához nyúlt, valamint a mód, ahogyan ezt a témát műveiben kidolgozza. A nép ábrázolásának összehasonlítása alapján a korai színművekben, történelmi krónikákban és római tragédiákban Shakespeare népszemléletének következetes fejlődéséről beszélhetünk. A *Julius Caesarban* Shakespeare megteszi a krónikák után következő lépést a népábrázolásban: az ösztönösen lázongó tömeg bemutatásától a népnek, mint a politikai harcból kiutat találó erőnek az ábrázolásáig.

A *Julius Caesar*ban a nép ábrázolásának összetettségét erősíti az is, hogy az ókori történelmi népi jelenetekre feltétlenül hatással volt Shakespeare simpatíája a korabeli Anglia munkásai iránt.

Shakespeare hőseinek sorsa szervesen összefonódik a nép sorsával. Brutus kudarcának és bukásának okát általában abban látják, hogy nem tudta megnyerni a néptömegek támogatását. A köztársaságiak vereségének történelmi oka elsősorban abban található, hogy elveszítették a nép támogatását, de figyelembe kell venni azt a körülményt is, hogy Shakespeare Brutusa utolsó órájáig a népből való, hozzá feltétel nélkül hűséges emberekkel volt körülvéve. Ezek Brutus egyszerű harcosai és szolgái. És ez nem véletlen: A nép támogatásától való megfosztás Shakespeare-nél a hős elítélését jelentette volna.

A *Julius Caesar* népi témájának legfőbb ismérve a tisztelet a nép és jogai iránt az állam életében. Shakespeare nem támogatja azt a nézetet, miszerint a népek nincs helye az állami feladatok megoldásában. Ellenkezőleg, a tragédiában a nagyobb társadalmi aktivitás iránti követelmény fogalmazódik meg. Ennek alapján beszélhetünk Shakespeare igazi demokratizmusáról, sőt köztársaságpártiságáról, szem előtt tartva, hogy Shakespeare korára alkalmazva ez nem ugyanazt jelenti, mint korunkban.

A népábrázolás további fejlődésének lehetünk tanúi a *Coriolanus*ban, amely Shakespeare sok tragikus gondolatának eredményeként íródott. Ha a történelmi színművekben (a VI. Henrik kivételével) a nép még a színen történő események kulisszái mögött marad, a *Julius Caesar*ban már az egyik elengedhetetlen szereplő; a *Coriolanus*ban már a nép a főszereplő. A *Julius Caesar*ban, a krónikákról már nem beszélve, a nép politikai értelemben még nem önálló; a hatalomért harcoló két arisztokrata csoportosulás között kell választani. A *Coriolanus*ban az alapvető politikai konfliktus maga a nép és az uralkodó körök közötti antagonizmusból ered. Ebben a tragédiában tovább fejlődik a nép szerepének, mint az állam belügyeit eldöntő erők egyikének megerősítése. A *Coriolanus*ban már nemcsak a nép véleményéről van szó; itt a nép erő, amely elől mind gyakrabban kell meghátrálnia a patriciusoknak, akik nemcsak megvetést, hanem félelmet is éreznek a néppel szemben. A nép ebben a tragédiában már nem hajlik meg bármilyen vélemény előtt, amint ez a *Julius Caesar* fórumjelenetében történt. Ennek a népnek saját véleménye, saját érvei vannak, erősen tudatában van a patriciusi és népi érdekek közötti ellentmondásnak és legfőképpen meg van győződve saját igazáról.

A patriotizmus értelmezése ebben a tragédiában lényegében tér el attól, ahogy az a történelmi színművekben szerepelt, ahol egyesíteni lehetett a nemest és a plebejst. A krónikákban elég volt megemlíteni az ellenséges beavatkozás veszélyét, ez máris elvezetett az áhított egységhez: A hazafiúi érzés mindennek fölébe kerekedett. A *Coriolanus*ban a haza és a hazaszeretet értelmezése az osztályérdekek miatt más színezetet kap: Nem ugyanaz a haza a patriciusok és plebejusok számára, a hazaszeretetnek nincs mindeki számára egyforma értelmezése.

Igy tehát az egyik legfontosabb politikai és filozófiai kérdésben a nép szerepéről és helyéről az ország társadalmi életében Shakespeare korának leghaladóbb gondolkodói szintjén áll, jóval megelőzve kortársait.

Shakespeare-nél igen gyakoriak az antifeudális nemzeti mozgalmak visszhangjai. Shakespeare nem tudta nem észrevenni, hogy az „idő úgy előreszaladt, hogy a parasztok már a nemesség sarkára hágnak” (*Hamlet*). Ezekkel a mozgalmakkal kapcsolatban tragédiáinak általában, de különösen a római tragédiák-

nak politikai problematikájában már hallható a közelgő ütközet morajlása, már megvan a forradalmi változások szükségszerűségének előérzete.

Ugyanakkor mindezek az eszmék nem a *Julius Caesar* felszínén jelennek meg, hanem kifejeződnek a színmű felépítésében, stílusában, magas szintű művészi eszközeiben.

Milyen műfaji és stilisztikai sajátosságokkal rendelkezik a *Julius Caesar*?

A római tragédiák műfaját a különböző Shakespeare-ről szóló munkák különbözőképpen határozzák meg: Nevezik ezeket történelmi krónikáknak, realiztikus történelmi drámáknak, politikai tragédiáknak. Így például L. Campbell általában lehetetlennek tartja Shakespeare történelmi témájú színműveinek besorolását akár a történelmi, akár az általános drámai műfajba. P. Simpson és A. Bonjour a *Julius Caesart* a bosszúállás drámájának tartja, G. B. Shaw pedig a politikai melodrámák közé sorolja. Shakespeare első és második korszakának határán íródott *Julius Caesar* olyan mű, amely magában foglalja a történelmi krónikák tulajdonságait és sok tekintetben a klasszikus Shakespeare-tragédiák sajátosságait.

Megpróbáltuk meghatározni a *Julius Caesar* és a történelmi krónikák azonosságait és különbségeit. A legfontosabb különbség abban rejlik, hogy míg a történelmi krónikákban a fő figyelmet az eseményeknek szentelt itte, a lényeg a történelmi események résztvevőinek jelleme. A krónikákhoz viszonyítva a tragédiák éles politikai hangvétele eltérést okozott a formában is, a szerkezeti felépítésben. A szerkezet részletkérdés, de a modern Shakespeare-kutatás számára fontos. Az elemzendő tragédia szempontjából ez összefügg a tragédia szerzőségének kérdésével is. A tragédia szerkezetének kritikája néhány Shakespeare kutatót, az úgynevezett „dezintegránsokat” (Robertson, Wells), arra bírta, hogy tagadja Shakespeare szerzőségét. A szerkezet kérdésével kapcsolatos a modern Shakespeare-kutatás néhány textológiai kételye is.

A Shakespeare-színművek tökéletességének egyik titka az, hogy a szabályos szerkezet nem zárja ki, hanem megköveteli a művészi példák sokféleségét, amelyek segítségével a drámai egység elérhető. Fontos szerkezeti elemként merül fel a tragédiában a tájképi alap gondolat. A shakespeare-i tájleírás változása az egyik olyan költői részlet, amely Shakespeare munkásságának általános eszmei-filozófiai fejlődését kíséri. A tájleírás általános fejlődése figyelhető meg Shakespeare munkásságának különböző szakaszaiban írt színműveiben. A két korszak határán álló *Julius Caesar* tájleírásában a vihar előtti légkör uralkodik, amely előjele annak a viharnak, amely a *Lear királyban* a harmónia széthullásának szimbólumává vált.

Ehhez kapcsolódik a szimbolikus jóslatok rendszere. A tragédia művészi sajátosságait elemezve igyekeztünk foglalkozni azzal a kérdéssel, miként választott ki tényeket és részleteket Shakespeare Plutharcos *Összehasonlító életrajzok* című könyvéből. A források nagy gonddal történő kiválasztása Shakespeare-nél összefonódik a költő és pszichológus művészetével, aki élő jellemeket formált, nagyon közelieket az antik történetírókéihez, de nem reprodukálva azokat. Plutharcosnál a hős jelleme a tények leírásából, a cselekedetekből és a szerzői értékelésből állt össze. Shakespeare-nél a jellem a hős szóbeli megnyilatkozásainak költészetében ölt formát. A shakespeare-i monológok és párbeszéddek – az az élő lélek, amelyet ő lehel Plutharcos hőseibe. Arra, hogyan lesznek költőivé ezek a zord rómaiak, például szolgálhat Brutus és a tragédia többi hőséneke nyelvi jellemzése. Az epikus és lírikus források összhangjának sajátossága a *Julius Caesarban* ott jelentkezik, hogy az élet jelenségeinek széles körű

átlátása és a bonyolult filozófiai problémákon való elmélkedés nem választható el a hősök jellemének poétikus, hideg értelemről mentes ábrázolásától. Ez a lírikus forrás különösen erős Brutus jellemábrázolásában.

Látjuk tehát, hogy Shakespeare továbbfejlesztette az angol irodalomban kialakult tradíciót a történelmi témák politikai megközelítésére. A történelmi fejlődés általános koncepciójának progresszivitása, a nép szerepének felismerése a történelmi folyamatban, az a törekvés, hogy az ember jellemét konkrét társadalmi körülmények függvényében ábrázolja: Mindezek alapján beszélhetünk Shakespeare munkásságának történelmiségéről. Shakespeare a *Julius Caesar*-ban mint a felvilágosodás úttörőinek elszigetelt elődje mutatkozik meg, azok forradalmi értékelését alkalmazva az ókorról. A Caesar életéről és haláláról szóló sok modern színdarab így vagy úgy összefügg Shakespeare tragédiájával. Egyértelmű, hogy a shakespeare-i Caesarból származik az az irodalmi hagyomány, amely Caesar alakjában elítéli az egyszemélyi diktatúra bármely típusát, függetlenül attól, milyen ruhába is van bújtatva.

A bölcs emlékeztetés a történelemórákra, a tiszta emberség, amely egyaránt meghatározza a személyes kapcsolatokat és a politikai eszméket, a rossz elleni harc, mint az ember állampolgári kötelességének értelmezése avatja Shakespeare-t e tragédiájában is kortársunkká.

## Az *Ördögök* interpretációjának kérdéséhez

KIRÁLY GYULA

Dosztojevszkij hatalmas géniusza bizonyára még a jövő századok számára is nagy jócskán megfejtenivalót oly sokat vitatott műveiben; elsősorban is nagyregényeiben, amelyek interpretációja nemhogy nyugvópontra érkezne, ellenkezőleg, egyre ellentmondásosabbnak tűnik az a kép, amit a kritikai olvasat kirajzol egyik vagy másik regényéről. Az *Ördögök* körüli nézeteltérés természetesen élénjár ebben az egymással egyre élesebben szembekerülő interpretációáradatban. És nemcsak a kritikára jellemző ez a nyughatatlan vagy éppen ellenséges párbeszéd a regény körül; a kortárs és utókor íróársadalma nem kevésbé egymásnak ellentmondva ítélte és ítéli meg Dosztojevszkijnek ezt a talányos művét. Jó tizenöt esztendeje ismét az érdeklődés középpontjába került, s egyre másra jelentek meg és jelennek meg ma is mélyebben mélyebb értelmű ítéletek, elképzelések, koncepciók vagy egyszerűen vallomások, amelyek egészében egyre inkább tanúskodnak ismét, mint már annyiszor, e mű kivételes nagyságrendjéről még az egyébként shakespeare-i mércével mért öt nagyregénye között is, ám csöppet sem megnyugtatóbb az a kép, ami ma kialakult a regényről annál, ami tegnap vagy tegnapelőtt tetszett megmásíthatatlan igazságnak arról. Pamflet vagy tragédia? Roszmájú fintor vagy egy rettenet víziójának előrevetítése az emberiség nagy országútján, saját jövője kikerülhetetlen rendezésének mementója, az elkerülhetetlen pokoljárások kapujára egy nehezen, csak tévutak végigjárása árán kibogozható felirat?

Bárhogy is legyen, a regény megfejtése még senkinek sem sikerült olcsón, pontosabban, minden lépésért a regény mélyebb rétegei felé komoly árat kellett fizetni – írónak, kritikuskak egyaránt. Mi sem áztatjuk magunkat, hogy megfejtettük a regényt, csak egy lépéssel szeretnénk közelebb kerülni nem is megfejtéséhez, hanem csak megértéséhez. Véleményünk szerint ugyanis a regény újra- meg újraolvasásával lehet csak ma már tovább lendíteni a mű értelmezését, vagy talán újraértelmezését, mert az interpretáció, úgy tűnik, túlzottan is elrugaszodik olykor magától a mű szövegösszefüggéseitől; olyasmit kér számon tőle, ami attól idegen, s olyat olvas bele, aminek forrása nem a regény, inkább a kritikus öröklött előítélete az íróról.

1.

A központi alakok körül zajló események szempontjából az *Ördögök* sokban eltér mind a majd fél évtizeddel korábban írt *A félkegyelműtől*, mind az egy évtizeddel később keletkezett *A Karamazov testvérektől*. Miskinhez képest Sztavrogin még valamilyen szempontból mégiscsak partnernek tekinthető

személyiségekkel van körülvéve, s nemcsak személyes sorsába és egzisztenciális létébe vágó dolgokért kell felelősséget vállalnia, hanem az ő létkoncepciójától ugyan eltérő, de ahhoz hasonlítható intellektuális aktivitásokért is. A *Karamazov testvérekben* viszont az egzisztenciális és intellektuális felelősség rendjéből kialakult két eltérő szemantikai sor nem ilyen közvetlen párhuzamban halad majd, hanem csak transzcendensen kötődik össze, s ez a kötés Ivan gondolat-sorában (egyrésztől) és cselekvéssorában (másrészről) realizálódik. Kompozícionálisan ez úgy jelentkezik a regényben, hogy az intellektuális felelősséget boncolgató gondolatsorok megelőzik a felelősségvállalást konkretizáló és beteljesítő egzisztenciális cselekvéssorokat. Látszólag itt is a felelősség kérdése a döntő, valójában azonban az intellektuális lelkiismeret regénye, története ez, s ennek megfelelően mind az intellektuális gondolatsorban, mind pedig az egzisztenciális cselekvéssorban mindannyiszor ez az intellektuális lelkiismeretesség a vita vagy a konfliktus tétje. A *Nagy Inkvizítor* poéma a kétféle – krisztusi, illetve inkvizítori – lelkiismeretről árulkodik; ugyanezt mondhatjuk el a *Szmergyakov* és Ivan közötti három beszélgetésben tisztázódó kétféle lelkiismereti egyensúlyról; Mitya pszichológiailag ugyane kettősség egy személyiségen belüli harcával jellemezhető és abban fejthető meg (a hős sokat emlegetett szertelensége, indulatossága, szenvedélyessége mindennek csak formai hordozója, külső kifejezője). Aljosa regényben ábrázolt életszakaszának is az a jellemzője, hogy „lelkiismeretes” akar maradni tanítómasterének igazával szemben (ha másért nem, azért, mert tapasztalat híján annak igazságát, illetve tévedéseit még nem láthatja be), míg Ivan lelkiismereti problémák iránt azért fogékony, mert gondolkodásával mélységesen rokon mindaz, amit a *Karamazovok* mindannyian megéltek, s ami az ivani maximalista lelkiismeretességet is szülte – egészen a lét és a történelem alapdilemmáinak felvállalásáig.

Dosztojevszkij szellemileg nagy teherbírású, de intellektuálisan túlterhelt hősöket ábrázol regényeiben. Mégpedig olyan, az ember ontológiai létének törvényeire mutató szituációkban, amelyekben a szerepjátszás lehetősége teljességgel kiszűrődik. E szituációk ugyanis egyszerre egzisztenciális és intellektuális érdekeltsgük, biográfiai értelemben szélsőségesek, s így kimenetelük, megoldódásuk személyiséget és annak sorsát meghatározó.

Raszkolnyikov igazságkeresésében maximalista: a gyilkosság szélsőséges gesztusáig, majd pedig ugyanúgy az önfeladás létmeghatározó választásáig. Miskin hitében éppen ilyen maximalista: személyiségének lényegi erőit áldozza a lét közvetlen egyéni alakíthatóságába vetett hitéért. Sztavrogin magatartását hasonló erővel határozza meg az ember létalakításának adott formáiból, az ideológiai igazságok hatékonyságából, a társas létlehetőségek társadalmi effektivitásából való kiábrándulása, annak tagadása – beleértve magukat a személyes kapcsolatokat is (a tanítvány – mester, férfi – nő viszonyt). A két, időben Sztavrogin után következő hős, Arkagyij Dolgorukij, illetve Ivan Karamazov, ugyancsak ennek az ideológiaiságnak a devalválódása, illetve az ontológiaiságba való belekapaszkodás lehetőségének megnövekedése irányába viszi tovább az *Ördögök* alaptémáját. Sztavrogin így tehát a végsőkig ideológia- és csoport-praxis ellenes, egészen addig a pontig, ahol az már tragédiát szül. Dosztojevszkij olyan szituációba helyezi tagadóját, Sztavrogin, ahol mintegy az ő tagadása tagadásaként megszületik a maximalista, sőt monomániás hit az egyéni cselekvés dinamizmusának ontológiaiságot teremtő erejében, mindenhatóságában.

Az *Ördögök* szituációja egyrészt arra épül, hogy a nem fő-, de központi hős – Verhovenszkij – vakon hisz a személyiség manipuláló erejében, mégpedig

olyan feltételek között, amikor ezt a személyiséget céltudatossága mellett gátlástalanán teszi abszolút etikai korlátnélkülisége is. Verhovenszkij sikere a korlátnélküliségnek ebben a hitében van, de balsikere is, mivel ez a gátlástalanság az ontológiai szférákat is semmibe veteti vele, s ezáltal a lét elemi erőit hívja ki maga ellen. Másrészt Sztavrogin – a főhős – erkölcsi tartása igazában Verhovenszkij elleni küzdelmében ölt teljesen határozott, pszichológiai és intellektuális aktivitást szülő formát. Ezzel magyarázható az a szerkesztési mód, hogy Sztavrogin fejlődésében Dosztojevszkij olyan személyiséget akar ábrázolni, aki már túljutott a lét ideológiai megragadhatóságának, tehát a létre irányuló emberi cselekvés eredményességének illúzióján – még a regényi időn kívül maradó szellemi fejlődési szakaszában. Így Sztavrogin már távolságtartással tudja szemlélni tanítványainak ideológiai elragadtatását, és érti vergődésük okát. Látja, hogy Satov azért remélheti még mindig, hogy eljut a hithez, mert törekvésének ontológiai lehetetlenségét nem képes belátni; látja, hogy Satov magatartását, ítéleteit az elérhetetlen cél türelmetlen sürgetése teszi szélsőségesé, s hogy ugyanezen ok miatt válik süketté az ontológiaiság közvetlen formái, tehát kontrollálatlan emberi gesztusokban, szavakban, tettekben, történésformákban megnyilvánuló jelzései iránt, mindaz iránt, ami nem ideológiai, nem absztrakt. És mindez ugyanígy vonatkoztatható Kirillovra is. Az emberi akarat ideológiaiilag ad absurdum túlbecsülése nála abból fakad, hogy ateizmusa olyan tagadásra épül, mely a hit médiumát, istent véli létezőnek, illetve annak tagadását (nemlétét) bizonyítandónak. Azaz megint csak ideológiával akar harcolni az ideológia ellen, így szemében értékét veszti a lét önérdéke (a létezés, az élet elrendezése, berendezése) – s éppen ez az, ami Sztavrogin számára egyre fontosabb.

Ivan, *A Karamazov testvérek* hőse majd éppen azáltal tudja új szinten fölmutatni többek között ezt az „ateizmust” is, mert eleve elhatárolja magát a Kirillov-féle istentagadástól, vagyis az ateizmus hit-stádiumától (Aljosával való beszélgetésében) előre leszögezve, hogy nem isten létezését szándékozik tagadni, hanem a létező világ mozgásának emberre szabottságát, ha az embert és világát egyfajta célszerűség (isteni akarat vagy emberi erőfeszítés) perspektívájából vizsgáljuk. Ivan tagadása éppen az ideológiaiság ellen irányul, mintha csak személyében Dosztojevszkij Sztavroginját bízna meg Kirillov és Satov ideológiai koncepciójának a továbbgondolásával, az ő (Sztavrogin) tapasztalatainak szintjén és az ő lét iránti felelősségével és érzékenységével. Kirillovból viszont éppen ez a sztavrogini többlet hiányzik még, s ezt érzékeli Verhovenszkij is, amikor hisz céljának elérésében: Kirillov manipulálhatóságában, amit az emberi lét ontológiaiságának lebecsülése s ugyanakkor az ideológiai szubjektivitás gnoszteológiai természetének túlbecsülése Kirillov részéről valóban lehetővé is tesz. Az akarat mozzanat túlértékelése Kirillov ember- és lét-koncepciójában az ontológiai törvényekbe vetett hit (vagy tudás) hiányát lenne hivatott pótolni, ám – mint kiderül – sikertelenül. Amikor Sztavrogin akaratgyengeséggel vádolja meg: „maga valóban gyengeakaratú ember”, tehát „nem kellett volna kihívnia párbajra” (ti. Gaganovot), illetve, „ha kihívta, akkor le kellett volna lőnie” – csupa metafizikus észérvekkel operál, melyek, míg gnoszteológiai szinten és logikai formulákban mozognak, igazak, mihelyt azonban a tér-idő (a személyiség társadalmi- és magánviszonyai) ontológiai egységébe és folyamatába helyezük őket, nem egyebek ideológiai elveknél, melyek mögött nem a lét, hanem saját szubjektív, a létben végigvihetetlen koncepciónk húzódik meg irányadóként. Verhovenszkij végül is ideológiai hiúságára építve taszítja öngyilkosságba Kirillovot; jöllehet az maga sem hisz igazán tagadásában, mint

ahogy Satov sem a maga hitében, mivel hiányzik a tapasztalati élmény fedezete mindkettőjük léteszméje mögül; többek között tehetetlenek Verhovenszkijjel szemben is, nem veszik észre az ő törekvéseinek létellenességét sem.

Ily módon Sztavrogin tanítványaitól való eltávolódása szellemi fejlődésének eredménye, s szellemi eredetű marad mindvégig; az emberi közeledés egyúttal ideológiai eltávolodással jár — ez lesz viszonyukban az új mozzanat, amelyre már regényi mozgások, kontaktusuk és konfliktusaik derítenek fényt.

A regény három nemzedék, s azokon belül fejlődési fázisukban és nézeteikben eltérő entellektüelek konfliktusáról, szellemi arculatáról és sorsáról ad számot. Sztavrogin a második nemzedék képviselője, a központi alak, akinek a szellemi útja a regényi idő előtt is nyomon követhető. Csak az ő fejlődéséből érthető meg az a nemzedéki többlet is, amelyhez mérve a tanítványok szellemissége Sztavrogin fejlődésének korábbi szakaszát idézi fel, míg Verhovenszkijé a más irányba fejlesztendőséget provokálja, ám ez az irány Sztavrogin fejlődésének éppen harmadik, regényi szakaszában jelentkező többletét veszélyeztetné, azt akarná elsikkasztani.

A tanítványok Sztavrogin első ideológiai fejlődési szakaszába próbálják visszarángatni, Verhovenszkij pedig egy új ideológia elfogadására próbálja rávenni — kihasználva, hogy tanítványai eszméinek meghaladása meglazította köztük és Sztavrogin között a kapcsolatot. Nehezíti a dolgot, hogy ugyanakkor Sztavrogin szakít első fejlődési szakaszának örökségével is, s emiatt sorra problematikussá válnak kapcsolatai hódolóival is. Mindezek mellett az első fejlődési szakaszban történtek homályosságuknál fogva pletykákat, álkonfliktusokat idéznek elő Sztavrogin körül, ami ugyancsak lehetőséget nyújt arra, hogy Verhovenszkij anarchista eszméjétől fellelkesülve a zavarcsban halásszon. Első fejlődési szakaszát romantikus és heurisztikus életelv jellemezte. Ezek után Sztavrogin az eszmények bukásából fakadó katasztrófa-hangulaton is túljutott, még ugyancsak a regényi idő előtt. Ez lesz személyes — a szűzsé összképében nemzedéki — előnye tanítványaival, hódolóival és ellenfeleivel szemben (lett légyen az Gaganov vagy Verhovenszkij), nemcsak ideológiailag, hanem erkölcsileg is. Hiába zavarják meg a tanítványok és a hódolók elvárásai vagy Verhovenszkij agresszivitása, tolakodása — végül is nem befolyásolhatják a harmadik — regényi — fejlődésszakaszának irányát. Igaz, azzal hcgy nem segítik, magára hagyják, el-elbizonytalanítják — s végül is felismeréseit, elhatározásait akadályozzák, késleltetik szavainak, lépéseinek és cselekvésének hatékonyságát, érvényét. S mert Sztavrogin már távolságtartással tudja szemlélni fejlődésének első és második, a regényi időn kívül maradó szakaszát, ez teszi lehetővé számára, hogy sem hiúság, sem félreismerés ne befolyásolhassa szándékaiban, se Verhovenszkij, se hódolói zaklatásai ne terelhessék el pályájáról: újféleképpen értelmezett felelősségérzetétől. Így veszi észre Verhovenszkij erkölcsi nihilizmusát is, ami bármiféle ideológia puszta meghaladásából még korántsem volna szemlélhető.

2.

A regényidő egész mozgása erre, a két előző szakasznak a harmadik — regénybeli — szakasszal való szándékos (Verhovenszkij), elvárásos (tanítványok) és nosztalgikus (hódolók) egybemosására, látszólagos leválaszthatatlanságára épül, ellentétes vonatkozásban is: Verhovenszkij arra számít, hogy mivel



Sztavrogin és tanítványai között a szálak meglazultak, eljött konfliktusuk kihasználásának az ideje. Ugyanez érvényes Lebjadkinékra is: miután Marja Tyimofejevna megtagadja az új fejlődési szakaszba érkező Sztavrogin jcgát, hogy előző szakaszbeli énjét felszámolja, „elárulja”, Sztavrogin megérti, hogy mennyire nem áll mögötte Marja Tyimofejevna, hiszen éppen e torz elvárásból derült ki a köztük levő lelki ellentét. Így Sztavrogin minden további lépése ellentétesen is értelmezhető lesz, s ezt Verhovenszkij azonnal ki is használja: a Lebjadkinnak adott pénz megszerzésére biztatva ráveszi Fegykat Sztavrogin feleségének meggyilkolására, ami lehetetlenné, érvénytelenné teszi, hogy a házasság nyilvánosságra hozatalával Sztavrogin megakadályozza Verhovenszkij ellen irányuló agresszivitását, megerősítse új etikai magatartását, demonstrálhassa új életelvét. Amikor Sztavrogin Fegyka ajánlatából megsejti Verhovenszkij e szándékát, az még annyira bizarrnak és hihetetlennek tűnik a számára, hogy egyértelműen elutasítja. Csak amikor Marja Tyimofejevnától visszatérőben újra találkozik Fegykával, akkor tesz az elutasítással ellentétes gesztust: A kért három rubel helyett egy ideges mozdulattal Fegyka elé szórja összes maradék pénzét. Később ez okozza majd lelkiismereti szorongásait, ahogy Verhovenszkijt illető sejtései egyre bizonyosabbá válnak. Ugyanígy sikkad el a Gaganov provokálta párbaj Sztavrogin új életelveit demcnstráló lényege, annak célja ismét csak az, hogy elejét vegye Verhovenszkij manipulációinak. (Kirillov, Julia Mihajlovna és Gaganov más és másféleképpen, de egyaránt eltorzítja azt magyarázatával.)

Sztavroginnak ismét nem sikerül elhatárolnia álláspontját sem Verhovenszkij törekvéseitől, sem a tanítványok, illetve a „társaságbeliek” mentalitásától. Julia Mihajlovna lelkendezése Sztavrogin „új arisztokratizmusa” miatt csak Verhovenszkij újabb tervét könnyíti meg, hogy Lizát Sztavroginhoz, majd onnan a tűzvész helyére küldje, s ezzel még egy áldozattal terhelje Sztavrogin lelkiismeretét, illetve még egy „bünténnyel” bemocskolja őt a kisváros előtt, annak érdekében, hogy kiszolgáltatottságánál fogva – Verhovenszkij minden bizonnyal még mindig ezt reméli –, az ő világfelforgató ügyének a szolgálatába álljon.

Sztavrogin új fejlődési szakaszával szemben tehát nemcsak tanítványai értetlenek, érzéketlenek, vagy ellenségesek, mint Marja Tyimofejevna. Érzéketlen Dasa is, és ellenséges az „operán nevelkedett” Liza is. Sztavrogin illúziója – megint csak az előző két fejlődési szakaszon való túljutásának köszönhetően – nemcsak a tanítványok komolyabb ideológia-építő képességébe vetett hitét illetően foszlik szét. Arra vonatkozóan is, hogy e régi társadalmi közegben elfogadható volna egy merőben új emberi magatartás. (Példa erre Marja Tyimofejevna és Gaganov esete.) Sőt, még a társat találás illúzióját is el kell veszítenie; Kirillov és Satov közömbös mindennel szemben, ami ideológiai elragadtatásuktól vagy elkötelezettségüktől idegen; Lizaveta nemcsak Verhovenszkij manipulációjának áldozata, hanem a maga „operán nevelkedett” hazardjátékának is: ő sem az új Sztavroginhoz, hanem a régihez jött még egyszer vissza, ezért utasítja el annak őszinte gesztusát és hagyja el, amikor az igazi vallomást tenne neki. Liza elzárkózása a maga szemében groteszk (Sztavrogin számára viszont tragikus) helyzetéből is fakad. Megérti, hogy Verhovenszkij Sztavrogin új és veszélyekkel teli szituációját elmérgesítendő biztatta fel őt erre az éjszakai látogatásra, részben azért, hogy a kritikus időben elterelje Sztavrogin figyelmét (mialatt ő elpusztíttatja Marja Tyimofejevnát), részben azért, hogy törbe csalja magát Lizavetát is, azaz megkomponálhassa, útjára indíthassa, majd végre-

hajthassa ezt a következő gatzettet, amit egyébként a kisváros (és az elbeszélő is) Sztavrogin nyakába varr majd.

Dasa Sztavrogin új fejlődési szakaszával szembeni értetlenségét illetően elég a párbaj utáni beszélgetésükre hivatkozni; mint az igazi tragédiákban, itt is a legdrámaibb szituációkban táruznak fel legmélyebben az igazságok. Sztavrogin Dásához írott levele mindehhez majd egy új szituációból eredő további mozzanat motivációját is hozzáteszi. A párbaj utáni szituáció azonban még kettejük viszonyát, illetve Sztavrogin társra találását illetően perdöntő. Fegyva Katorzsnij Sztavroginnak már felajánlotta, hogy hajlandó „eltüntetni házassága nyomait”, Sztavrogin Dásával folytatott beszélgetésének szavait idézve. Sztavrogin, maga sem értve, mit tesz, a Kirillovval való beszélgetést követően (melyről ugyanolyan rossz szájjal távozik haza, mint majd Ivan a *Nagy Inkvizítor* poéma elmondása után Aljosától) mondja el Dásának, hogy milyen kelepébe esett ismét: Minden aprópénzét odaszórta Fegyvának, ennek a számító, „könyvelő” ördögöcskének – amit az nyilván „foglalónak” tekint. Dasa válasza, párbeszédükből kivilágló „aggodalma”, joggal hangolja Sztavrogint előbb iróniára, majd nevetésre, végül szarkasztikus gúnyra és éktelen dühre, mígnem utálkozó megvetéssel zárja le magában a találkozást. Az elbeszélő semmiféle kommentárt nem fűz e jelenthez, s ezért felületes olvasás esetén, ugyanúgy többféleképpen érthető, mint az előző, Kirillovval való beszélgetés, amikor is Kirillov önmagát erős, Sztavrogint pedig gyenge embernek titulálta, s ami után, mint az elbeszélő megjegyzi, Sztavrogin zavartan tér haza. E zavar mibenlétét illetően azonban semmi információval sem szolgál. Hogy miből is fakad ez a zavar, és hogy miért csap át Sztavrogin ösztönös társkeresése iróniába, gúnyba, majd megvetésbe, nem nehéz kikövetkeztetni (jóllehet az író, mint minden más hasonló esetben, amikor az emberi jellemek szituációban való megnyilatkozásával gördíti tovább a cselekményt, mellőzi a magyarázatot). Az emberi jellem póré megnyilatkozása ugyanakkor félreértéseknek, ti. a gesztusok félreolvasásának van kitéve, különösen, ha az elvárás szűrőjén keresztül szemléli azt, mint Kirillov vagy Satov tette, amikor ökölrel arcul csapta volt mesterét, félreolvasván Sztavroginnak a korábbi fejlődési szakaszok perspektívájából megmagyarázhatatlan tetteit, megértvén, hogy az megtagadta elvárását. Kirillov emberfeletti akaraterőt és közömbösséget – de nem emberséget és erkölcsösséget – követelő ideológiájának szemszögéből Sztavrogin új fejlődési szakaszának ez a megnyilatkozása (Sz: „Nem akartam ölni [. . .]. K: „Én azt hittem, meg akarja ölni [. . .].” K: „Mindenkivel vigye a maga keresztjét, különben nincs érdem [. . .].” Sz: „Köpök én a maguk érdemére, én senkin nem kérem azt számon! [. . .].” K: „Azt hittem, számonkéri – zárta le a dolgot szörnyen fagyosan Kirillov.”) legfeljebb csalódást, a gesztusok félreolvasását, oppozíciót vált ki, s jó, ha nem haragot vagy sértődést. Amikor Kirillov e beszélgetés után nem fogadja el meghívását egy teára, Sztavrogin fel is teszi a bizonytalan kérdést: „Jó, de remélem, nem haragudott meg rám? – mondta Sztavrogin kezét nyújtva”, amire Kirillov most már sértéssel felel, mely éppen úgy az elvárás megcsalattatásából ered, mint Satov pofonja: „Egyáltalán nem! – tért vissza Kirillov, hogy kezét adjon. – Ha nekem könnyű elviselni a terhet, azért van, mert természetemből adódik, magának pedig lehet, hogy nehezebb, mert ilyen a természete. Nincs mit szégyenkeznie túlságosan, legfeljebb egy kicsit.” Sztavrogin a teljes kommunikációképtelenségen túl azonnal megérzi szavaiban a sértés szándékát is, hiszen új álláspontja miatt nemcsak etikai kérdésekben kerültek távol egymástól, hanem a „tehveriselés”, keresztjük jellegét illetően is

szembekerültek, pedig ugyanennek a beszélgetésnek az elején mintha megegyeztek volna, hogy mindketten hordják a maguk keresztjét, sőt keresik az alkalmat, hogy magukra vehessék azt.

Csak hogy míg Kirillov ezzel érdemekre akar rászolgálni, Sztavrogin finnyás mindennemű – akár vallásos, akár ideológiai – „könyveléssel” szemben, azaz ontológiai felismerésből teszi, amit tesz, nem eszmei elragadtatásból. Kirillov értetlenségére és sértésére adott válasz is innen fakad: „Tudom, hogy pitiáner jellem vagyok, de nem is tolakszom az erősek közé”. – sérti vissza, nyilván Kirillov ideológiai fixa ideájára célozva, illetve talán számára tisztán ki sem hallhatóan arra a Verhovenszkijnek tett kirillovi ígéretre, hogy hajlandó lesz az öngyilkosságra, amikor az az „ügy” szempontjából fontosnak tűnik. Kirillov viszontválasza ezek után már csak pökhendi lehet, amit azonban hitellessé tesz ez az összekoccanás, eltérő álláspontjuknak és létkonceptiójuknak tisztázódása a párbaj feszültségének légkörében. Kirillov szavaiból egyúttal a Sztavroginnal mint mesterrel való végleges leszámolás, a szakítás szándéka cseng ki: „Ne is tolakodjék; maga nem erős ember. Jöjjön majd teát inni.” Az elbeszélő záró mondata valóban nem is lehet más ezek után, mint Sztavrogin lelkiállapotának summás meghatározása: „Nyikolaj Vszevolodovics erősen zavart állapotban tért be lakásába.”

Sztavrogin tehát semmiféle megértésre nem számíthat új valóság-felfogását és -viszonyát illetően: Tanítványai bezárkóztak befejezetlen ideológiájuk páncélja mögé, ahonnan mindent kritikusan utasítanak el – nemcsak azt, ami nem üti meg az ő etikai mértéküket, hanem azt is, ami messze meghaladja azt. Nem jobb a helyzet a „hódolókat” illetően sem. Amikor Sztavrogin e rossz közérzetet hagyó beszélgetés után hazatér, meglátogatja Dasa. Ekkor (a Kirillovval való beszélgetés hatására is) egyre jobban kezdi sejteni, hogy az odadobott pénz Fegyka Katorzsnnyik úgy is felfoghatja (különösen, ha beszámítja Verhovenszkij egyre világosabban kirajzolódó, felé irányuló agresszivitását), mint „fogláló”-t a gyilkosságra, s ezt mindjárt el is mondja Dásának. Azonban most is azt kell tapasztalnia, mint az előbb Kirillovnál, hogy gesztusait merőben félreértik, hogy nem azokra reagálnak, hanem a róla kialakított előítéletek fátylán keresztül szemlélik minden megnyilvánulását, kijelentését. Miután Sztavrogin megosztja látogatójával sejtését, Dasa minden kétséget kizáróan a tudtára adja: Maga sem egészen biztos abban, hogy Sztavrogin „ördögei” ne tudnák belevonni felesége meggyilkolásába. Sztavrogin előbb nem hisz a fülének, majd mikor utolsó kétsége is eloszlik, felteszi a távozó Dásának a dühvel és megvetéssel odavetett utolsó, sértéssel egyenlő kérdést: „[...] ha elmennék a lebuja és azután hívnám, jönne a lebuja után is? [...]” Ugyanez a gesztus ez, mint a Fegykanak odadobott pénz – az utálat és az elkeseredés gesztusa. A reménytelenségé, hogy partnerei közül bárki is meg tudná vagy meg akarná érteni gesztusaiban megnyilvánuló szándékait, megsejtené kérdéseiben megfogalmazódó félelmeit, szavaiban kifejeződő keresését, tapogatózását.

### 3.

Dosztojevszkij tehát szellemi többlettel bíró főhősöket ábrázol regényeiben, s olyan szélsőséges intellektuális és etikai helyzetbe állítja őket, melyben a lét vállalása szükségszerű, de egyben lehetetlen is. Raszkolnyikov a végsőig – a gyilkosságig, illetve az önfeladásig – igazságkereső; Miskin az önmanipu-

lációig és a környezetére tett delejező hatásig a hit embere; Sztavrogin az ideológia-ellenességig konvenciókat tagadó és maximalista módon felelősséget vállaló; Ivan az emberi (illetve isteni, teremtői) felelősségre kérdezve a végsőkig lelkiismeretes.

Sztavroginban olyan erős a hit az ontológiai lét természeti törvényeinek igazságában, hogy alapvetően ideológia-ellenesség, konvenció-ellenesség, sőt látszólag aktivitás-ellenesség határozza meg minden tettét. Verhovenszkijhez képest cselekvés-ellenes, Miskinhez mérve pedig nem hisz az egyén valóság-alakító erejében. Részben ezért is „tréfálja meg” Verhovenszkij hiper-aktivitásával, aki a „nincset” is tragikusan „vanná” változtatja anarchista elragadtatottságában.

Dosztojevszkij Sztavrogin szellemi fejlődésének abban a fázisában ragadja meg, amikor már – szemben Miskinnel – nem hisz az egyén kreativitásában, különösen nem az ideológiai-, politikai-, s az intim létet alakító képességében (legalábbis az orosz viszonyok között nem). Ebből ered roppant ellentmondásos viszonya az orosz földalatti mozgalomhoz, illetve annak konkrét, a regényi szüzsében ábrázolt anarchista csoportjához. Tanítványaival, illetve hódolóival folytatott minden nyílt beszélgetése, illetve dialógusai és ütközései Verhovenszkijjellel egyaránt azt mutatják, hogy már csak a személyes emberségben, a kapcsolatok és viszonyok totális erkölcsi nyitottságában és emberi szigorában bízik. Mintha csak maga járta volna végig Miskin útját, a hit illúzióját a teljes kiábrándulásig, s most már szinte arisztokratikus göggel és hidegséggel utasít vissza minden – akár ideológiai, akár utópisztikus, akár intim természetű – illúziót, vágyalmot, önáltatást, Verhovenszkijét és a tanítványaiét egyaránt.

Ezzel magyarázható, hogy Sztavrogin „hit- vagy nem hitvallásuk” érvényességének szemszögéből ítéli meg Kirillovot és Satovot is, s hogy mindannyiszor olyan nehezen tudja tudomásul venni, hogy tanítványain – illetve Verhovenszkijen vagy pl. Fegyán – mégis eluralkodott az illúziókergetés. Ha cselekvés-alternatívákban gondolkodik, mindig végtelen cselekvésformákhoz nyúl (még az önkéntelen gesztusok szintjén is). S ha pedig a cselekvés visszafojtása szándékaival ellentétes gesztusokat szül, ezek ugyanezt a végtelenséget mutatják. Ilyen a Fegyának odadobott pénz, vagy a félkegyelmű Lebjadkina iránti elnéző gesztusa, hogy ti. valóban feleségül veszi; Satov pofonjának eltűrése, de ezzel magyarázható Lebjadkinával, Lizával és Dásával a regényidő alatti viselkedése. Személyiségének ugyanebből, a regényi cselekményből kiolvasható etikai maximalizmusából fakad szinte minden tulajdonképpeni aktív megmozdulása: Kirillov kijózanításának kísérlete, Satov figyelmeztetése, utolsó próbálkozása, hogy Lebjadkinát a realitásokra ébressze, hogy Lizavétát segítségül hívja, hogy Verhovenszkijt – akár fenyegetéssel is – eltérítse a kalandorságtól, s végül, amikor már minden aktivitása hiábavalónak bizonyul, hideg fejjel végiggondolt öngyilkossági terve is, egy röpirat-értékű önvallomás hátrahagyásával, melyben jellemének legsötétebb vonásait nagyítja fel – mélységesen hallgatva mindazokról az erőfeszítésekről, amelyeket harmadik fejlődési periódusában, a tulajdonképpeni regényi időben véghezvitt. Ezzel az öngyilkossággal mint az aktivitás szélsőes formájával valóban el kellett, érnie – függetlenül az események általa már nem ismert kimenetelétől – Verhovenszkij akciójának megghiúsulását. Sztavrogin e tekintetben igazán tragikus hős – ám modern regénybe, nem pedig tragédiába illő tragikus hős –, akinek az aktivitása azért követel ekkora árat – öngyilkosságot –, mert a regényi idő előtt megtett intellektuális fejlődés és biográfiai útja már bizonyította

számára a romantikus, démonikus szellemi útkeresés és életvitel csúdját, illetve a regényidő kimerítette az ideológiai és pragmatikus kiutak perspektíváját, tehát nem indulhat semmilyen irányban.

Sztavrogin közéleti biográfiája nagyon közel áll az orosz irodalomban jól ismert anyagini, pecsorini modellhez. Sőt később, a *Szelid teremtésben* egy uzorássá vált katonatiszt közéleti pályájában Dosztojevszkij csaknem megismétli azt, ami Sztavrogin életében is elindította a tragédiát (ti. mindkét hőst lefokozzák és „számúzik” a városból).

Sztavrogin cselekvés-ellenessége persze Verhovenszkij és a tanítványok, tehát mások felgyorsult cselekvésének kényszerű szemléléséből fakad, tehát ugyanolyan eredetű, mint Miskiné. Dosztojevszkij nagyregényeinek hőseit tehát voltaképpen „csak” az különbözteti meg, hogy *miért* vagy *miért nem* cselekszenek. Ivan azért mondja el újra meg újra szabadság-teóriáját, mert emberi közegre van szükség, hogy megbizonyosodhasson hipotéziseinek helytállóságában. Ivannak jobban szüksége van Miuszovra, Zozsimára, Szmeryakovra vagy Aljosára, Mityára vagy Fjodor Karamazovra, mint azoknak rá. Ahogy az Inkvizítornak is nagyobb szüksége van Krisztusra (anélkül, hogy ezzel az Inkvizítort Ivannal akarnánk azonosítani, szócsövévé, alteregójává változtatni). Ivan poemájában éppen azt fejtegeti, hogy egy ilyen tökéletesített, s ugyanakkor a kinti orosz világhoz olyannyira hasonló, szintén despotikusan berendezett állam, mint amilyen az Inkvizítoré, mennyire természetesen szüli a legjobb emberi erők és indulatok ellenállását, az eretnekeket meg a Krisztusokat. Ivan csak akkor hihet az életbenmaradás jogában és az individuum szabadságjogában, ha az az emberi természet pozitív kibontakozásának perspektíváját is jelenti. Aljosa tisztasága és naivitása az ő szemében a jövő szempontjából ígéretes és jogos; Szmeryakov, Mitya vagy az apja szabadság-értelmezése csak saját hipotézisének bizonytalanságaira vet fényt, mint ahogy Miuszov vagy a bírák ítéletei és filozófiája az elméleti gondolkodás tehetetlenségét bizonyítja számára. Ha a lét végső kérdéseinek a perspektíváját tekintjük, Ivan minden szabadsággal kapcsolatos kérdésfeltevése az emberi felelősség problémájába ütközik, s bármely oldalról közelítsen is a kérdéshez, számára az összekötő híd mindig az emberi lelkiismeret. Csakis ez a maximalista lelkiismeretesség okozhatja tudathasadását. Ivan mind elméletileg, mind pragmatikusan hibáztatja önmagát döntése miatt, de annak a következményeit nem sejtette előre, tehát igazából felelőssége is kérdéses e következményekért. (Dosztojevszkijnél így tér vissza a Hasonmás-probléma, de most már magasabb céllal, fausti mértékkel, dantei igazságérzettel.)

Sztavrogin bármennyire is Miskinhez hasonló helyzetben van – amennyiben mindkettőjük körül feltartóztathatatlan mozgás indul el –, mégis, mintha igazában Ivanhoz állna közelebb. Ivan ugyan csak apja halála után tudja elindítani a dolgok menetét befolyásoló igazi aktivitását, míg Sztavrogin már az események bekövetkezte előtt a cselekvés útjára léphetne. És belőle nem is hiányoznék a készség a beavatkozásért való teljes felelősségvállalásra, ha az események ezáltal megállíthatók lennének. Sztavroginban még annyi elméleti vagy etikai közömbösség, illetve elvakultság sincsen, mint Raszlonyikovban, aki félreismerve Szvidrigajlovot és ellene cselekedve – a maga és a Dunya ügye ellen is cselekszik. De annyi sem, amennyi Ivanban van, aki egy ponton valóban lemond a Mityáért való felelősségvállalásról – hiszen ha Mitya apagyilkossága valóban lehetséges lenne, akkor valóban lehetetlen volna a testvéri felelősségvállalás, azaz Ivan nem áldozhatná egész életét Mitya megmentésére.

Mármost, Dosztojevszkij zsenialitása éppen abban áll, hogy bár Ivannak e vonatkozásban tökéletesen igaza van, ez mégsem menti fel őt a felelősség alól, az alól az analitikus szellemi erőfeszítés alól, amely olyannyira jellemző Sztavroginra is, s amely meg is súgja neki, hogy honnan várható az igazi veszély. (Még ha minden esetben el is késik, vagy nem bizonyul elég hatásosnak a sztavrogini ellenlépés.) Nagy különbség van a két alak között atekintetben, hogy Sztavrogin számára még vitathatatlan és megkérdőjelezhetetlen az emberi felelősség, míg Ivan már e felelősség határait feszegeti: vállalhatóságát a személyiség lelkiismereti szabadsága mellett, illetve vállalhatatlanságát az ember ontológiai létének objektív társadalmi és történelmi feltételei között.

#### 4.

Sztavrogin regény-előtti eszméi nem egzisztenciális kényszerhelyzetben fogantak, hanem intellektuális szituációjának termékei voltak. Mihelyt egzisztenciális kényszerhelyzetbe kerül a regényi időben, kiderül ezen eszmék vésszelvontsága. A sztavrogini sors történet, illetve a többi alak sors története éles megvilágításba helyezi őket, kirajzolva, miben áll igazuk vagy eszméik elhibázottsága. Az isten–ember (Satov) és az ember–isten (Kirillov) koncepció életrevalóságát a regény nem az elméleti gondolkodás felől, hanem valóságos emberi kényszerszituációban bizonyítja pro vagy kontra. (Hasonló, egymást kölcsönösen elmélyítő egymásra rímélést láthatunk majd Csehov drámáiban is: Ranyevszkaja, Mása vagy Ványa bácsi sors történetének lényegi mozzanatai mintegy „megemelik”, elmélyítik a többi alak létproblémáját.) Sztavrogin ellen-cselekvései a regényben egyre feltáróbban rímelenek a Verhovenszkij, Kirillov, illetve Satov aktivitásában megnyilvánuló pragmatikus, illetve ideologikus cselekvési koncepciókra, miközben egyre jobban rávilágítanak azok gyengéjére, absztrakt-ideológiai vagy absztrakt-moralista voltára. Sztavrogin öngyilkosságában mintegy korrigálódik a verhovenszkiji aktivitás-eszme, amely itt a létalakítás valódi felvállalásává válik, az isten–ember satovi eszme, ideológiai vágyképe pedig, vagy a kirillovi ember–isten eszme, a felelősség- és áldozatvállalás etikai szükségletévé. Ez a rímelési mód nem azonos szintagmák intenzív vagy gyakori ismétlődése folytán jön tehát létre; a rímelő eset, gesztus történés más-más szintagmából és jelsorból építkezik és mutat egymásra. A regény cselekménye ebből a szempontból e rímelés által megvalósított „helyreigazításnak”, a törekvésekben megnyilvánuló koncepciók kontrollálásának is felfogható. Ebben, ti. a túlzott aktivitásnak és a lét bonyolultságát leegyszerűsítő ideológiának „élő élettel” való szembesítésében leli magyarázatát az, hogy a sztavrogini új eszmének nincs ideologikus, csak pragmatikus, illetve pszichológiai formája.

Mindhárom másodhős eszméje életrevalóságának próbája a cselekvés volna, ám mindhároman végig fenntartják azt az illúziót, hogy Sztavrogin zászlóvá emelése, illetve önkéntes szerepvállalása lesz majd igazából az eszme, illetve a gyakorlati törekvés igazolója, sőt már kipróbálhatóságának záloga is. Sztavrogin ellenállása számukra ezért felfoghatatlan, sőt hihetetlen, cselekvéssora az ő törekvéseik felől ezért nem látható be egységes eszkézként, s az elbeszélő kompetencia-hiánya következtében az olvasó számára is csak öngyilkossága felől válik majd teljes mértékben beláthatóvá. Az öngyilkosságban csúcsosodik ki Sztavrogin korábbi cselekvéssorának értelme, szintagmatikája: most

már nem ideológiai, hanem egzisztenciális kényszerként ő valósítja meg mind-azt, amit a tanítványok ideológiai törekvések vakbuzgalmában csak létellenesen tudtak véghezvinni, mely által eredeti eszméjüket is elferdítették.

A regényben azok a létfeltételek rajzolódnak ki előttünk, amelyek világossá teszik, hogy Sztavrogin a „zászló-szerepet” egyik esetben sem vállalhatná annak veszélye nélkül, hogy ezáltal meg ne kellene tagadnia a lét generikus érdekeit, holott új eszméje éppen e generikus érdekek védelme, érvényesítése, a mindennapok gyakorlatában. Sztavroginban Dosztojevszkij valóban olyan hőst teremtett, akiben mind pszichikai tartalékait, mind egzisztenciális szituációját illetően olyan többlet halmozódott fel, amely képessé teszi arra, hogy odafigyeljen a kívülről jövő elvárásokra, de azokra a valóságos lehetőségekre is, amelyekről az eszmék és törekvések megvalósíthatósága függ.

Ez a többlet látszólag csak negatív eredményt szül (jóllehet Sztavrogin ellenállása az egyoldalú ideológiák, illetve a rosszirányú pragmatikus – verhovenszkiji – cselekvéssor ellen, egészen az öngyilkosságig, végül is pozitív eredmény, bármennyire negatívnak látszik is az elbeszélő és az alakok felől). Nem Sztavrogin a bűnös, ő a szenvedő alany, ám egyáltalán nem mások vagy ön-maga áldozata, hanem a regény – az újkori tragédia – tragikus hőse. Az újkor tragikuma fejeződik ki mind végiggondolt és mértéktartó aktivitásában, mind túlzott, de jogos aktivitás-ellenességében. Ideológiai vagy cselekvési aktivitásuk öncélúságának fogságában a másodhősök számára felfoghatatlan marad a létnek éppen az a hétköznapokban megragadható eszméje, amely a léttörvény szüntelen faggatásának eredményeként Sztavrogin előtt egyre mélyebben és egyre tragikusabb visszavonhatatlansággal nyílik meg. Azt a tanítványok és Verhovenszkij is érzi, hogy a válasz mindegyikük számára a sztavrogini magatartásban és cselekvésben ölthetne formát – ezért is sürgetik a vezér-szerep elfogadtatását, amely az ő törekvéseiket igazolná. Mint ahogy ez az igazi oka Sztavrogin istenítésének is, mindössze magyarázatuk e szükségletet illetően már szubjektív, nem adekvát: vagy azért létellenes, hogy az eszméhez igazítaná a létet (Kirillov, Satov), vagy ellenkezőleg, azért, hogy az eszmét a sivár és konkrét naturához alacsonyítaná le (Verhovenszkij). Sztavrogin viszont cselekvéssorával, egész magatartásával mindkét törekvés talmiságát bizonyítja: ő a próbakő, amelyen sorra széttörnek ezek a koncepciók, kiderül a gyengeségük.

Sztavrogin olyan Faust tehát, aki az „élő életre”, a lét öntörvényeire kérdezve szembesíti a maga és a mások törekvéseit s mefisztói csábításait, anélkül, hogy a regényi időben végigjárna velük tévedésük útvesztőit. Sztavrogin igen világos és tiszta létérzékkel bír, ellenálló és elemző képessége révén éri el a megbizonyosodást. Fausttól eltérően, Sztavrogint Mefisztói sosem tudják kalandra bírni, ezt érzik is, s így mindig csak a vezér szerepét ajánlják neki. Bárhogyan is romantizálják törekvéseiket, melyeknek szekerébe szeretnék befogni őt; érzik benne azt a biztonságot, amely egyikőjükben sincsen meg, mégoly intenzív elragadtatottságuk ellenére sem.

Ha olvasóként nem látnánk, hogy Sztavroginban az ember külső-belső mozgásának, cselekvőképességének ontológiai hitele iránti érzékenység dolgozik a legerősebben, akkor csupán véletlen sornak kellene minősítenünk (mint teszik a hősök és részben az elbeszélő), vagy jobb híján a betegség, a pszichikai állapot terhére kellene írunk (ahogy egyébként az elbeszélő teszi is) mind a fülbeharapást, mind az orránál fogva vezetést, mind pedig az előtörténet skandalumokat kiváltó gesztusait. Ugyanígy értelmezhetetlen volna a Maria

Tyimofejevnával való házasság, majd nyilvánosságra hozatalának szándéka, a Satovnak és Kirillovnak egyidőben elmondott két ellentétes eszme, a Gagahonival való „párbaj”, Fegykvával való viselkedése, a proklamáció, illetve Tyihonival való találkozása és vallomása, s végül, az öngyilkosság gondolata, ha a pletykaszintű szóbeszédben s az elbeszélő vélekedésében mindannyiszor nem jelenne meg egy-egy „eligazító” mondat vagy kifejezés, amely arra utal, hogy ezek az ellentmondásosnak tetsző gesztusok (e regényi idő előtt és alatt egyaránt) mindannyiszor a lét mozgására való rákérdezésből fakadtak, vagy éppen e mozgásra felelő válaszreakciókként jelentkeztek, amelyeket egyébként az események utólag mindannyiszor igazoltak. Igaz ugyan, hogy mind a hősök, mind az elbeszélő (mint alak) számára is csak utólag, s így nem csodálható értetlenségük, amivel az adott időben ezeket a gesztusokat fogadták. Ez az idő-*aszinkronitás* nemcsak Sztavrogin intellektuális felkészültségéből és pszichikai adottságaiból, sokkal inkább speciális helyzetéből fakad, amely egyre világosabb felismerésekre készíti, a cselekvés-szituáció teljes hiányára ébreszti rá tanítványait, hódolóit. Sztavrogin ideológiai vákuumállapotot érzékel ott – és helyesen –, ahol tanítványai még mindig ideológiai koncepciókban vélik megtalálni a megoldást, és – joggal – kalandorságra serkentő körülmények csapdáit gyanítja ott, ahol Verhovenszkij mozgalmi perspektívát vél felfedezni.

A sztavrogini tett-szituáció tehát éppen az ellenkezője annak a cselekvés-kényszer-szituációnak, amely még Raszkolnyikon és Miskin aktivitását is inspirálta. Egyfelől az ideológia-építés lehetőségének a hiánya, másfelől egy ideológiai alapú cselekvéssor katasztrófába torkolló perspektívája az, amit Sztavrogin egyre világosabban érzékel. A regényben férfi és női szálon egyaránt az váltja ki a tragédiát – Sztavrogin is ezzel rántják magukkal –, hogy mindnyájan még mindig cselekvőkényszer-szituációt érzékelnek, hiába próbálja Sztavrogin önáltatásuk tényére ráébreszteni őket, hiába figyelmeztet a katasztrófális következményekre.

Sztavrogin mint fausti típusú alak tehát mintegy sajátos Mefisztó-sereggel van körülvéve (két tanítványával és Verhovenszkijjel, valamint Maria Tyimofejevnával és másik két „hódolójával”, Lizavetával és Dásával).<sup>\*</sup> Ezek a Mefisztó-figurák annyiban különböznek egymástól, hogy mivel és hogyan áltatják magukat. Kirillov és Satov régi eszméit kéri számon Sztavroginon, azon a joron, hogy mit jelentettek és mit jelentenek most is számukra ezek az eszmék; Verhovenszkij viszont azt képzei, most fog majd olyat tenni, ami Sztavrogin előtt a legfőbb jónak minősül majd, amennyiben hajlandó elfogadni a vezér-szerepet. Kirillov Sztavrogin gyengeségével, Satov az eszmék elárulásával, Verhovenszkij önérdekének fel nem ismerésével magyarázza Sztavrogin tartózkodását és ellenállását. Míg a tanítványok vádolják és kritikusan viszonyulnak hozzá, Verhovenszkij „érdekeire” próbálja őt ráébreszteni újabb és újabb szituációk megrendezésével. Verhovenszkij ezért állandóan a maga elképzeléseit, valóságértelmezését magyarázza neki, újra és újra próbára téve Sztavrogin figyelmét és tűrőképességét, annak reményében, hogy – akarva, nem akarva – végül majdcsak beadja a derekát, és elvállalja a vezérséget.

<sup>\*</sup> A kettő+egy-es építkezés tudatos voltát a párhuzamok nyomatékosítják: Satov és Dasa – egyfelől, Kirillov és Lizaveta – másfelől rokon jellemek; az első rokonsági fokkal, a másodikét Sztjevan Trofimovicsal való közelségükkel érzékelteti az író; Verhovenszkij és Marja Tyimofejevnát viszont Sztavroginra utaltságuk és így elvárásuk és ügyük „kiszolgáltatott” volta vonja párhuzamba.



Hasonló felépítés figyelhető meg a női Mefisztó-típusok esetében is. Liza egy arisztokratikus kirillovi ideállal, Dása egy satovi népszolgálat eszmével kecsegteti, míg Marija Tyimofejevna – Verhovenszkijhez hasonlóan – mintegy Sztavroginnak magyarázza Sztavrogint: nem az érdeklő, kicsoda ő és milyen, hanem hogy milyennek kellene lennie, tudniillik „súlyomnak”, „hercegnek”, vagyis romantikus, démonikus ideálnak. Ahogy Verhovenszkij, ő sem törődik azzal, hogy éppen olyanak szeretné Sztavrogint látni, amilyen az a legkevésbé sem lehet és a legkevésbé sem akar lenni. Csak míg Verhovenszkij Sztavrogin hiúságában, illetve a maga lelkiismeretnélküliségében bíz, addig Maria Tyimofejevna minden törekvését tudat alatti elragadtatottsága motiválja. Tehát Verhovenszkij tudatosan rendezi meg a katasztrófákat eredményező szituációkat, míg Maria Tyimofejevna Sztavrogin pletyka-szinten kirajzolódó portréjának vonásait ferdíti tovább és szállítja le a verhovenszkiji szintre („önjelölt”, „Grisa Otrepjev”), s ezzel még tovább mélyíti a krízis-szituációt és növeli Sztavrogin kilátástalan helyzetét.

A három férfi és három női Mefisztó egyébként szociológiailag is pregnánsan kirajzolódó viselkedés-tipológiát modellál párhuzamosan: a nagypolgárt Lizaveta, arisztokratikus ideológiáját pedig Kirillov; a népi-plebejus áldozatkészséget Dása, az orosz népszolgálat eszméjét pedig Satov; a városi kispolgári rétegek gyökértelen romantikus szemléletét Maria Tyimofejevna, a kispolgári anarchizmust, etikai nihilizmust Verhovenszkij.

Ezek a szemléleti és eszménykorlátok, meghatározottságok egyébként is mindig fontos szerepet játszanak a dosztojevszkiji regények másodfiguráinak cselekménybeli funkcióját illetően. Így van ez a *Bűn és bűnhődés*ben és *A féltékenyelműben* is. A tanítványok, Verhovenszkij és a három női szereplő mint Mefisztó-szerepet betöltő figurák mindannyian a sztavrogini eszme korlátok közé szorítására törekszenek, míg Sztavrogin velük való kontaktusában végig nyitott akar és nyitott tud maradni. Ennek oka, hogy míg azokat tulajdonképpeni gyakorlati vagy ideológiai érdekük mozgatja, Sztavrogin sem rájuk, sem önmagára sosem tud úgy odafigyelni, hogy külső-belső tetteit ne a lét igazi lehetőségei, perspektívái irányítsák. Nevezhetjük ezt egzisztenciális, intellektuális vagy éppen erkölcsi és pszichológiai túlérzékenységnek, ami az adott szituációban sokszor önmaga vagy saját Mefisztói elleni kegyetlenségbe, hidegségbe, racionális gesztusba fordul, de végül is mindig jogosnak bizonyul, igazolódik. Tulajdonképpen még a halál sem sajátítja ki magának Sztavrogint, ellenkezőleg: kiteljesíti alakját, tetteinek igazi irányára eszméltet, magatartásának végig egyértelmű okaira világít, végleg leleplezi Mefisztóinak illúzióit. A regényben Maria Tyimofejevna és Verhovenszkij kivéve a többi Mefisztó-figura az utolsó pillanatban rádöbben saját eszméjének, koncepciójának talmiságára és megsejti Sztavrogin törekvéseinek igazát, érvényét.

## Az amerikai tragédia születése. Értelmezési modellek

EGRI PÉTER

Az amerikai tragédia Eugene O'Neill életművében lépett fel a nemzeti és nemzetközi jelentőség színpadára. Amikor 1916. július 28-án a Provincetowni Színhátszók O'Neill *Útban Cardiff felé* (*Bound East for Cardiff*) című egyfelvonásosát a Cape Cod-i öböl északi csúcsán, egy mólón ácsolt halászkunyhóban színre vitték, és a közönség visszafojtott lélegzettel figyelte, hogyan idézi fel egy végtetes balesetet szenvedett matróz halála órájában egész elveszett és elvesztegetett életét, hogyan csap fel az Atlanti Óceán dagály emelte tajtéka a padlódeszkák közén, hullámszik körös-körül a tenger, száll le a köd, és szól át a ködön a kikötőből a jelzőharang, akkor mindeki érezte, hogy e tragikus fojtású légkörben új amerikai dráma született.<sup>1</sup>

Az amerikai színháztudomány és drámának természetesen O'Neill fellépése előtt is hosszú története van. Angol nyelvű drámának amerikai előadásáról 1665-ből maradt fenn először adat: ekkor idéztek bíróság elé a virginai Accomac Countyban három fiatalembert azzal a váddal, hogy *A medve és a medveboc* (*Ye Bare and Ye Cubb*) címmel drámát adtak elő, sőt egyikük, William Darby szerzője is a műnek. A bíróság később nem találta őket bűnösnek; az ítélet azonban nem az adat hitelességét cáfolja, hanem csupán a bíróság e korban és ez ügyben feltűnő liberalizmusát dicséri.<sup>2</sup> Az első hivatalos színtársulat előadta amerikai darab Thomas Godfrey *Parthia hercege* (*The Prince of Parthia*) című tragédiája volt 1767-ben, Erzsébet- és Jakab-kori reminiscenciákkal, féltékenységgel, intrikával, reménytelen szerelemmel és gyilkossággal, túlnyomórészt blank verse-ben.<sup>3</sup>

E határpontok között, kétszázötven évnyi fejlődés során nőtt fel az amerikai dráma és színház; az O'Neill előtti dráma történetét azonban éppen O'Neill feltűnése tette előtörténetté. Fellépése előtt az amerikai drámaíró vagy a shakespeare-i dráma romantizált változatát vitte színre mint James Nelson Barker a *Babonában* (*Superstition*, 1824) George Henry Boker a *Francesca da Rimini*-ben (1855), vagy Sheridan nyomán írt erkölcsjavító jellem-vígjátékokat mint Royall Tyler az angolimádatot amerikai öntudattal gúnyoló *Ellentét*-ben (*The Contrast*, 1787) és Anna Cora Mowatt a frankomániát kipellengérező *Divatban* (*Fashion*, 1845); s ha sajátosabban amerikai témákat dolgozott fel,

<sup>1</sup> Vö. SUSAN GLASPELL: *The Road to the Temple*, New York 1927. 253–254. 1.; ROBERT KÁROLY SÁRLÓS: *Jig Cook and the Provincetown Players: Theatre in Ferment*, Amherst, Mass. 1982. 200–202. 1.

<sup>2</sup> Vö. GARFF B. WILSON: *Three Hundred Years of American Drama and Theatre from Ye Bare and Ye Cubb to Hair*, Englewood Cliffs, New Jersey 1973. 7–8. 1.

<sup>3</sup> Vö. ARTHUR HOBSON QUINN: *A History of the American Drama from the Beginning to the Civil War*, New York 1944. 16–17. 1.

mint George L. Aiken a néger rabszolgaságot a Harriet Beecher Stowe regényéből dramatisztált és kétszázézer előadást megért *Tamács bátya kunyhójában* (*Uncle Tom's Cabin*, 1852), Dion Boucicault a néger és fehér vegyesházasság akadályait *A nyolcadvérben* (*The Octoroon*, 1859), Bronson Howard és William Gillette a polgárháborút a *Shenandoah*-ban (1888), illetve a *Títkos szolgálóban* (*Secret Service*, 1895), Eugene Walter és Clyde Fitch az amerikai nagyvárosi életforma erkölcsi ellentmondásait *A legkönnyebb úton* (*The Easiest Way*, 1908), illetve *A Cityben* (*The City*, 1909), akkor sem igen tudta tárgyát egyetemes emberi és művészi jelentőségre emelni, s vagy elvont lírai szónokiassággal általánosított, vagy nagyon is közel hajolt a bemutatott világ közvetlen adottságaihoz, egyes jelenségeihez.

O'Neill drámaírói nagysága viszont éppen abban áll, hogy választott témáját olyan intenzitással ragadta meg, az emberi összeütközéseknek, külső és belső konfliktusoknak oly sokrétű összefüggéseiben ábrázolta, hogy a művészi tárgy egyetemes jelentést és jelentőséget kapott. Az amerikai dráma vitathatatlanul az ő életművében vált nagykorúvá.

Am ha a teljesítmény elvitathatatlan is, az azt életre hívó okok és előre sarkalló motívumok felett máig folyik a vita. A megközelítési kísérleteknek, átvilágító értelmezéseknek ma már könyvtárnyi szakirodalma van; sorukból a legjellegzetesebbeket emeljük ki.

### 1. A drámatörténet folyamatosága

A kutatók egy része az irodalmi értékű és dramaturgiaiag hatékony amerikai dráma, tragédia és tragikomédia megszületését folyamatos fejlődés eredményének tekinti. E felfogást mintegy összefoglalóan és magas szinten képviseli John Henry Raleigh tudós O'Neill-monográfiája.<sup>4</sup> Raleigh nemcsak azt mutatja ki, hogy O'Neill – minden ellenkezése, ellenérzése és újítása ellenére – egy ideig folytatta s csak fokozatosan küzdötte le a XIX. századi amerikai melodráma hagyományát; azt a tradíciót, amelyhez David Belasco munkássága vagy a Dumas-regényből írt, Charles Fechter dramatisztálta *Monte Cristo grófja* (*The Count of Monte Cristo*) is számít, a vagyonszerző és tehetségnyomorító „jól megcsinált” szindarab, melyben James O'Neill, a sokszor kigúnyolt apa játszott a kirobbanó sikerrel, hatezer alkalommal a főszerepet, és egy ideig az ifjú Eugene O'Neill lengette a tengert imitáló zöld vitorlavásznat.<sup>5</sup> Könyvének zárófejezetében Raleigh nagy körültekintéssel és elemzőkészséggel azt is bizonyítja, hogy O'Neill az amerikai irodalom főáramához tartozik, s életműve azt a történelmi élettapasztalatot örökölte, modernizálta és dramatisztálta, amelyet a XIX. századi amerikai fejlődés sodort a felszínre. E tapasztalatot Raleigh kivált Henry Adams, Herman Melville, Ralph Waldo Emerson és Alexis de Tocqueville megfigyelései alapján fogja vallatóra és veti egybe O'Neill élményanyagával.

Henry Adams kortörténeti fontosságú s a XIX. századi múltba XX. századi kételyekkel visszapillantó életrajzából, a *Henry Adams neveltetéséből* (*The Education of Henry Adams*, 1907) Raleigh a New England-i életforma perlekedő

<sup>4</sup> JOHN HENRY RALEIGH: *The Plays of Eugene O'Neill*, Carbondale and Edwardsville 1965.

<sup>5</sup> I. m. 48., 179–85., 214. l.

kettősségének eltörölhetetlen benyomását emeli ki, melyet a vérfagyraló hideg és a vérforraló hőség inkább jelképez mint képvisel, s tél és nyár, város és vidék, korlátozottság és korlátatlanság, szigor és szabadság, iskolai fegyelem és kötetlen kóborlás, rideg gyűlölet és érzéki gazdagság hosszú színonimasora értelmez és tölt fel tartalommal. E szembenállásból nő ki – magyarázza Raleigh – O'Neill New England-i színműve, a *Túl a szemhatáron (Beyond the Horizon)* is, mint ahogyan Henry Adamsnek a dinamóban természeti erőt és mitikus hatalmat látó és láttató kettős szemlélete él tovább O'Neill *Dinamó (Dynamo)* című darabjában.<sup>6</sup>

Még szorosabb és több szálú összefüggést fed fel Raleigh Melville regényei és O'Neill drámái között. Az *Amerikai Elektrában (Mourning Becomes Electra)* Orin elmondja anyjának, milyen sokat jelentett számára Melville regénye, a *Typee*, melyet a polgárháború lélegzetvételnyi szüneteiben többször is elolvastott, hiszen az egzotikus szigetek a béke és a biztonság fészekmelegét, a háború ellenvilágát testesítették meg szemében. O'Neill az *Amerikai Elektrában* és a *Másfélékben (Different)* éppúgy szembesíti egymással New England rideg puritanizmusát és a déltengeri szigetvilág érzéki izzását, mint Melville a maga regényében. Paddy *A szőrös majomban (The Hairy Ape)*, Adam Brant az *Amerikai Elektrában* és Edmund Tyrone az *Utazás az éjszakába (Long Day's Journey Into Night)* című O'Neill-tragédiában ugyanazzal az érzelmi telítettséggel és elragadtatott hangsúllyal beszél a vitorlázás természet-élményéről, mint Redburn Melville azonos című regényében; s O'Neill *A szőrös majomban* csakúgy perelteti egymással a vitorlás és a gőzhajó korszakát, mint Melville a *Billy Buddban*. A szabad természet és az adott civilizáció mindkét író munkáiban farkasszemet néz egymással: Melville és O'Neill „nemes vadember”-e, Queeneg a *Moby-Dickben* és Nanó *A forrásban (The Fountain)* egyaránt úgy érzi, hogy a „vademberek” feladata kereszténnyé tenni a „keresztényeket”. O'Neill egyfelvonásosában, *Az éjszakai portásban (Hughie)* Hughie-t nem kevésbé nyomasztja a városra éjjel rá-ráhulló üres némaság, mint Melville regényében, a *Pierre-ben* Isabelt, aki a város hallgatását természetellenesnek, félelmetesnek találja, s az erdők természetes csendjével állítja szembe. Melville-t és O'Neillt a *Moby-Dick* Ahab kapitányának és az *Ola (Ile)* Keeney kapitányának jellemrajzában rokonítja a riasztó megszállottság, a bálnavadász monómánia ábrázolása is, mely az otthon védelmében élő vagy az otthon oltalmára vágyó, magára hagyott asszonyi gyengédséggel és gyengeséggel szembesül. A személyiség önmagával való kétséges azonossága és kétségtelen énhasadása, rejtőzködése és lélekcsereje Melville regényében, *A szélhámósban (The Confidence Man)* s O'Neill drámáiban, a *Brown, a nagy istenben (The Great God Brown)* vagy az *Örökkön örökkében (Days Without End)* egyaránt konfliktus forrásává válik. „Melville olyan regényíró volt, aki erős drámai nyomatékkal élt, és regényrészleteit gyakran drámai formába öltöztette; O'Neill olyan drámaíró volt, aki hatalmas elbeszélő nyomatékkal írt, és darabjaiban gyakran 'mondott történeteket'.”<sup>7</sup>

Azok az ellentétpárok, amelyek Henry Adams életrajzi észrevételeiben és Herman Melville művészi megfigyeléseiben felötlenek, Emerson esszéiben korán jelentkeznek (1841, 1844), s a filozófiai általánosítás felé lendülnek. Emerson Janus-arcát megrajzolva Raleigh először a bizakodó Emerson portré-

<sup>6</sup> I. m. 246–48. l.

<sup>7</sup> I. m. 254., 251–58. l.

ját körvonalazza, a magabiztos, jóakarató és éles eszű jenkiét, aki önmagára támaszkodó, autonóm individualista, s egyszersmind nemzetének demokratikus fejlődési perspektíváját is képviseli. De Raleigh a kétkedő Emerson arcélét is meghúzza, azét a gondolkokóét, aki szerint a természet a polaritás princípiumán, a valóság a „szemet szemért, fogat fogért” elvén alapszik (*Kompenzáció – Compensation*); az egész világegyetem a teremtő és a teremtmény, a szellem és az anyag, a jó és a rossz kettős és kétértelmű arcát mutatja; bármely rá vonatkozó tétel állítható is, de tagadható is; az egyénen túli társadalom elveszti egyéniségét; a demokrácia az anarchia felé fut (*Nominalista és realista – Nominalist and Realist*). Ez az Emerson az embert magányra kárhoztatottknak látja (*Barátság – Friendship*), a világot kínnal telítettnek érzi (*Szeretet – Love*). Alig van ember – vallja –, aki valamilyen összeg erejéig ne lenne részvényes a bűnben. A költő és a törvényhozó örökre különvált (*Hősiesség – Heroism*). Az ember – panasolja – ki van szolgáltatva a sorsnak s a történelemnek (*Értelem – Intellect*). Mindenki a másikat tekinti erősebbnek, hatalmasabbnak és erényesebbnek, s ezért fél tőle. Az emberek társaikkal, mint gömbök egymással, csak alkalmilag, véletlenszerűen: egy ponton érintkeznek. Nincsenek végső igazságok; minden általánosnak tetsző törvény csak egy még általánosabb törvény különös esete. Az élet pusztá álm, merő illúzió, tűnődő kétely s elpattanó buborék (*Tapasztalat – Experience*). A politika számító ravaszság; a radikálisok rombolnak, a konzervatívok a vagytonukat féltik (*Politika – Politics*). A korrupció közveszélyes (*Örök erők – Perpetual Forces*). Minden érték viszonylagos. Ami az egyik ember számára igazság, a másik szemében igazságtalanság (*Körök – Circles*). Megtartó értékek híján a költő kábulatba menekül (*A költő – The Poet*).

Emerson kétkedő s komor arca az O'Neill-drámák világa, a *Brown, a nagy isten*, az *Eljő a jeges (The Iceman Cometh)* vagy az *Utazás az éjszakába* felé tekint; a bizakodás s a kétségbeesés aspektusa között drámai feszültség vibrál. Ha Emerson a *Kompenzációban* úgy véli, hogy minden Isten alkotta dologban repedés van, O'Neill hőse, a Dion maszkját viselő Brown, a *Brown, a nagy istenben* ezt vallja: „Az ember törötten születik. Ragasztás révén él. Isten irgalma enyv.”<sup>8</sup> Raleigh Emerson némely esszéjének formájában is kitapintja a tragikomédiát. „A *Tapasztalat* formája” – írja – „és kisebb mértékben a többi esszének, például a *Köröknek* a formája is tragikomédia; olyan zord, ha gondolatrendszere egészének számos következményét tekintjük, és olyan enyhe végkövetkeztetésében: 'Ne törődj a gúnnyal, ne törődj a vereséggel: fel megint, öreg szív!' (*Tapasztalat*)”.<sup>9</sup>

A XIX. századi amerikai életformára jellemző szembenállások felvonultatását Raleigh Tocqueville *Demokrácia Amerikában (Democracy in America, 1835)* című munkája alapján folytatja és végzi be. Tocqueville művét szellemes szóval az *Elveszett Paradicsomhoz* hasonlítja: Miként Mihály arkangyal Milton eposzában XII. könyvében, úgy Tocqueville is a maga könyvében a jelenben (1831) a jövőt is megragadja, s egy nagyvonalú summázatban előrevetíti a bekövetkezendőket. A *Demokrácia Amerikában* számos típust és magatartástípust figyel meg és jellemez éles szemmel, kivált azonban kettőt sarkít, „a

<sup>8</sup> EUGENE O'NEILL: *The Great God Brown. The Plays of Eugene O'Neill III*, New York 1955. 318. l. A továbbiakban: *Plays*. Ha, mint itt, a fordító neve nincs feltüntetve, a szöveget saját fordításomban idézem.

<sup>9</sup> RALEIGH, 264., 259–64. l.

boldog polgárt és a szkeptikus kételkedőt”.<sup>10</sup> E két sarkpont körül rendeződnek a kor jellegzetes ellentétpárjai: a korlátlanul remélt gazdasági és gazdagodási lehetőségek, a nyugati területek birtokbavétele, a gyors személyes siker nyomán érzett meglegedettség, optimizmus, kicsattanó öröm és a folyamat kockázatával számoló, vargabetűt megszenvedő, terheit viselő aggodalom; előre száguldó bizonyosság és meg-megtorpanó bizonytalanság; igenlés és fenntartás; boldogulás és boldogság; gyakorlatias anyagelvűség és vallásos hajlandóság; racionalitás és irracionalitás; test és lélek; kötetlen, szabad tevékenység és kötött vagy éppen nekiszabadult gondolkodás; önzés és jótékonyosság; az emberi kapcsolatok gyors megteremtése és gyors felbomlása; mozgás és monotónia; távlat és távollatlanság; a közvélemény mint nyomasztó átlag és az ellenvélemény mint kínzó kétség; az élet mint vonzó hazardjáték, a szerencse korlátlan lehetősége és mint veszélyes változékonyság, fenyegető veszteség; a történelem mint véletlen történések esetleges előfordulása és mint hatalmas, egyén feletti erőktől determinált szükségszerű lánc; a véletlen mint szerencse és balszerencse; a szükségszerűség mint panteista azonosulás és az események zsarnoksága, szabad akarat és végzet. Más szóval a siker reményében és önbizalmával kockáztató polgári individualizmus történelmi dinamikájú, társadalmilag determinált fesztelensége, sőt féltelensége és kudarcól fenyegetett feszélyezettsége, sőt félelme: Mert az individualizmus – jegyzi meg Tocqueville – végső soron magára utalja, magára hagyja, és magányra kárhóztatja az egyént.<sup>11</sup>

Raleigh a Tocqueville feltárta magatartásmódokat, érzéstípusokat és szemléleti formákat O’Neill dramaturgiájában is felfedi. A polgári otthonosságot és megelégedettséget az *Ifjúsággal* (*Ah, Wilderness!*), a kételyt és kétségbeesést az *Utazással* példázza. (Mindegyikben megjelenik, tehetjük hozzá, a másik pólus is.) Az *Anna Christie*-ben – érvel Raleigh – Burke a szabad akarat, Anna a determinizmus, Chris a fatalizmus szószólója. (A determinizmus – fűzhetjük hozzá – Anna esetében pusztán a személyes öntudat lázadásának dobantó deszkája.) Az *Utazás az éjszakába* négy főszereplője közül, legalábbis részben, James Tyrone a szerencsében, Jamie a változékonyságban, Edmund a panteizmusban, Mary pedig a determinizmusban hisz.<sup>12</sup>

Raleigh a XIX. századi amerikai életformára jellemző ellentétpárokat igen meggyőzően és módszeresen kutatja fel. Fejtegetéseinek margójára három kritikai megjegyzés kívánkozik.

Az egyik az, hogy Raleigh koronként, úgy tetszik, XX. századi tapasztalatokat vetít vissza a XIX. századba. Whitmannek az egyént és a közösséget, az egyéniséget és a demokráciát egyaránt megénekelő sorai nem arra példák, hogy „az amerikai ember egyszerre volt Minden és Semmi, s ezért két lábon járó ellentmondás”.<sup>13</sup> Igazában nincs belső, morális és művészi ellentét a kettő között; az egyéniség erejét Whitmannél a közösségtől kapja. A későbbi drámai fejlődést felnevelő ellentét nem Whitman világán belül, hanem Whitman és Poe élményköre között feszül.

Másodszor, Raleigh a társadalmi állapotot s a történelmi fejlődést – részben Taine, részben Strindberg módjára – inkább tematikusan és miliőszzerűen mint magyarázó elvként fogja fel. Szemében a remekmű „egy sor

<sup>10</sup> I. m. 269. 1.

<sup>11</sup> ALEXIS DE TOCQUEVILLE: *Democracy in America*, ed. Phillips Bradley. New York, 1954, II, 2. 1.

<sup>12</sup> RALEIGH, 269–80. 1.

<sup>13</sup> I. m. 258. 1.

szerencsésen összetalálkozó véletlen, melynek révén számos, önmagában külön-  
nemű motiváció és mozzanat harmonikus egésszé hangszerelődik”.<sup>14</sup> E szellemi  
intonációval összhangban Raleigh úgy véli, hogy „O’Neill fő, bár nem kizáróla-  
gos érdeklődési köre az *Umwelt* és az *Eigenwelt*, nem pedig a *Mitwelt*”,<sup>15</sup>  
vagyis az ösztönvilág és az elkülönült egyéni lét bizonytalanul tapogatózó  
saját világa, s nem a társadalmi lét. E sarkos megfogalmazásból nem tűnik ki  
kellő világossággal, hogy az ösztönszféra és a társadalmi lét – mind a valóság-  
ban, mind az O’Neill-i életműben – kölcsönhatásban van egymással, s hogy az  
egyéni létforma – a közvetítések, pozitív és negatív állásfoglalások bonyolult  
rendszerén át – a társadalmi lét különös formája, mely a maga egyéni módján  
s történetileg meghatározott mértékben formálhatja is formálóját.<sup>16</sup>

Harmadszor, elveiből, módszeréből következően, Raleigh figyelmét az  
irodalmi fejlődés folytonosságára összpontosítja; a fejlődés váltópontjai érdek-  
lődésének körén kívül maradnak. Példás, sőt már-már példátlan rendszeresség-  
gel bizonyítja, hogy O’Neill a XIX. századi amerikai élettapasztalat folytatója  
(s a XX. századi nagy amerikai írók kortársa), de azt már nem vizsgálja, hogy  
a társadalmi fejlődés új szakasza mennyiben és miért hozott létre O’Neill élet-  
művében új művészi-műfaji minőséget, amikor a korábbi amerikai drámát mű-  
vészi rangra emelte, s amikor Henry Adams, Herman Melville, Emerson és  
Tocqueville fel-feltűnő ellentétpárjait és lappangó drámaiságát az O’Neill-i  
drámaforma konfliktus-rendszerévé változtatta.

Kétségkívül igaz például, hogy Melville a *Moby-Dick*-ben epikus mondani-  
valóját nemegyszer drámai formába transzponálja. A regényt két lényeges  
mozzanat közelíti a drámához. Az egyik a konfliktus aránya és ereje. Ha *Moby-  
Dick* a maga roppant méreteivel, kísértetiesen fehér fejével és piramis alakú  
fehér púpjával a világ minden egykori és egykorú gonoszságát képviseli és  
jelképezi, Ahab kapitány monománikus elszántságával, már-már természet-  
feletti akaraterével és mindent, mindenkit bosszújának alárendelő és felál-  
dozó célratörésével az egész emberi nem minden fizikai és metafizikai sérelmét  
kívánja megtorolni. Innen ered a cselekmény társadalmilag motivált drámai  
dinamikája, sodró lendülete; innen az összeütközés szikrázó ereje és tragikus  
pátosza. A tragédia beteljesedése, Fedallah macbethi módra boszorkányos két-  
értelmű próféciájának tragikusan egyértelművé válása, beigazolódása után maga  
Melville írja, mondatja Ishmaellel az epilógusban: „A dráma elvégeztetett”.<sup>17</sup>

A regény drámaiságának másik megnyilatkozása az a szembeötlő és  
önmagában is beszédes tény, hogy a mű XXXVII., XXXVIII., XXXIX., XL.,  
CVIII., CXX., CXXI., CXXII., CXXVII., CXXIX. és részben CXIX. fejezete  
közvetlenül drámai formában íródott, drámai dialógusokat vagy monológokat  
tartalmaz, olykor drámai cselekményt nyújt, és a helyszínt nem narratív közlés,  
hanem dőlt betűs színiutasítás formájában jelzi. A stílus is költői fényvel fel-  
ragyogó antitezisekben fordul: „A megszemélyesített személytelen közepette  
egy személyiség áll itt”<sup>18</sup> – mondja büszkén Ahab a rengő menny kozmikus

<sup>14</sup> I. m. XV. 1. Vö. 97. 1.

<sup>15</sup> I. m. 98. 1. Vö. ROLLO MAY: „Contributions to Existential Psychotherapy”.  
– In: *Existence*, ed. Rollo May, Ernest Angel and Henri F. Ellenberger. New York 1958.  
37–91. 1.

<sup>16</sup> Konkrét elemzéseiben Raleigh rugalmasabb, s nemegyszer elismeri ezt a viszony-  
rendszert, vagy annak lényeges elemeit. Vö. RALEIGH, 190–91. 1., 4296. 1. 18. jegyzet.

<sup>17</sup> HERMAN MELVILLE: *Moby-Dick*, Garden City, New York é. n. 518. 1.

<sup>18</sup> I. m. 460. 1.

villámfényében, elfogadva a vihar földöntúli fényben tündöklő kihívását. „Bár fény vagy, a sötétből szökkensz ki; de én a sötét vagyok, mely a fényből szökken ki, belőled szökken ki.”<sup>19</sup> Műfaji tanúságtétele szempontjából is figyelemre méltó a CXIX. fejezet, melyben az epikusan induló cselekmény közvetlenül a szemünk előtt forr drámaivá, vált át drámai formába. Az írói tudatosság e fejezetekben is nyilvánvaló; a XCIII. fejezetben például Melville a XL. drámai színére, cselekménye idejére mint „komor-vidám drámai éjféli”-re<sup>20</sup> utal vissza. Más alkalommal a morbid puritanizmus tragédiaelméletét fogalmazza meg találóan és profetikus éleslátással.<sup>21</sup> Mindez kétségkívül O’Neillra utal előre.

Mindazonáltal Melville drámai regényformája és O’Neill regényszerű drámaformája között nemcsak híd, hanem szakadék is van, olyan műnemváltás, amely a folyamatosság kimutatásával és a folyamatos fejlődés elvével nem magyarázható meg, s amely az amerikai tragédia röptető fészke.

A folyamatosság elvét más kutatók másképp vallják. Joseph Golden az amerikai színház és dráma XX. századi útját felrajzoló esszéisztikusan eleven könyvében O’Neillt túlon túl is közvetlen szállal köti az amerikai „romantikus” dráma William Vaughan Moodyval, James A. Herne-nel, Clyde Fitch-csel, Edward Sheldonnel és David Belascóval példázott melodramatikus hagyományához, és csak az *Utazás az éjszakába* című O’Neill drámáról ismeri el, hogy megközelíti a mesterművet.<sup>22</sup> James Rosenberg pedig nemcsak az O’Neill előtti amerikai melodráma és az O’Neill-i életmű között lát közvetlen kapcsolatot, hanem az európai és az amerikai dráma között is. Sommás véleménye szerint az amerikai dráma lényegében európai. Ilyennek indult, és ilyen is maradt. Ugyanez mondható el az amerikai társadalom általános formájának, feszültségeinek és szövedékének legnagyobb részéről. Nem véletlen, hogy Abraham Lincoln elnök, azon az estén, amikor Washington legnagyobb állandó színházában meggyilkolták, éppen egy brit színdarabot nézett meg – *A mi amerikai unokatestvérünket* Tom Taylortól . . . O’Neill is alapjában véve félresikerült európai drámaíró, és életműve – az erősen önéletrajzi realista családi drámák jellemző kivételével – Strindbergtől és Georg Kaisertől, Szophokléstól és Freudtól kölcsönzött s többnyire rosszul megemésztett passzusok pastiche-a.<sup>23</sup> A markánsan kihúzott karikatúra e ponton szándéktalan önkarikatúrába csap át: Rosenberg szemében az amerikai történelem is mintegy plagizált másolata az európainak.

<sup>19</sup> Uo.

<sup>20</sup> I. m. 380. l.

<sup>21</sup> I. m. 84–85. l.

<sup>22</sup> JOSEPH GOLDEN: *The Death of Tinker Bell: the American Theatre in the 20th Century*. Syracuse, New York 1967. 31., 34–35., 45–46., 49. l.

<sup>23</sup> JAMES ROSENBERG: „European Influences”. — In: JOHN RUSSELL BROWN and BERNARD HARRIS (eds): *American Theatre*. London 1967. Stratford-upon-Avon Studies 10, 53., 54. l. — A Lincoln elleni halálos kimenetelű merényletet egy John Wilkes Booth nevű színész követte el 1865. április 14-én a washingtoni Ford’s Theatre-ben. Rosenberg lekicsinylő értékelését Albeera is kiterjeszti. Albee — írja — a *Nem félünk a farkastól* című drámában megkísérelte, hogy „Strindberg és Pirandello felismeréseit felhasználja”, ám „a költői látásmód melletti elkötelezettség sehohsem valósul meg teljesen, és a dráma — csaknem mindenfajta néző vagy olvasó számára — hosszú, ragyogó, idegtépő prózai szónoklat marad, mely kétségkívül erőteljes, de mégis egy majdnem David Belasco-típusú naturalizmusba ágyazódik.” I. m. 60–61. l. — Belasco kétségkívül elkeverte a színpadtechnikai naturalizmust a romantikus melodrámaival, de ez Albee abszurd elemekkel modernizált realizmusáról aligha állítható.



## 2. A „csoda”-elmélet

Míg a folyamatosság elvének hirdetői – változó és változatos értékelő előjelekkel – az O'Neill előtti és az O'Neill-lal kezdődő drámatörténet megszakítatlanságát emelik ki, a „csoda”-elmélet képviselői a folytonosság hirtelen és váratlan megszakadásából indulnak ki.

E felfogás nem szükségképpen meghirdetett elv; gyakran csupán a gondolatmenet rejtett mozgatója. Érdemes ebből a szempontból elemezni Joseph Wood Krutch okfejtését, aki *Az Egyesült Államok irodalomtörténete (The Literary History of the United States)* című nagy standard-munka Eugene O'Neill nevét homlokára tűző 73. fejezetében a modern amerikai dráma keletkezését vizsgálja. Finom művészi megfigyelésekben gazdag esszéjét annak félreérthetetlen leszögezésével indítja, hogy O'Neill életművében tör be az amerikai dráma az irodalomba, s hogy ez irodalmi nagyságrendű drámának O'Neill az első klasszikusa.

Krutch két csoportra bontja a tényezőknél azt a nyalábját, amely O'Neill egyedülálló teljesítményét magyarázza: „Műve erős eredetiségre vall, s egy szerszám feltárja a rajta kívül álló világ erőinek hatását. Munkásságában [...] egy alkotó egyéniség nyilatkozik meg, s egy társakkal megosztott szellemi milió befolyása tapintható ki”.<sup>24</sup>

E milió főbb elemei számba véve Krutch három összetevőt emel ki, „a drámán kívüli amerikai irodalmi forradalmat, amelynek eredménye Theodore Dreiser, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis és H. L. Mencken munkássága; Ibsennek és az Ibsen utáni európai drámaíróknak kissé megkésett hatása; és a forradalmi 'kis színház'-mozgalom, amellyel O'Neill kezdetben azonosult”.<sup>25</sup>

Szembetűnő, hogy bár e három tényező mind a művészi formát kívülről megérintő motívum, mindhárom a Krutchtól találó szóval szellemi miliónek nevezett övezet tartozéka, nem pedig a gazdasági és társadalmi tartomány része. E szféra alkalmi felbukkanásoktól eltekintve alámerül Krutch érvrendszerében. Még az első világháború is csak futó utalásként tűnik fel, s akkor is csak azért, hogy hozzájáruljon annak megindoklásához, miért volt sikere a Broadway színpadán olyan új daraboknak mint Laurence Stallings és Maxwell Anderson színműve, *A dícsőség ára (What Price Glory, 1924)*, Sidney Howard drámája, *a Tudták, mit akartak (They Knew What They Wanted, 1924)*, George Kelly komédiája, *a Hetvenkedés (The Show-off, 1924)* és John Howard Lawson színdarabja, *a Felvonulók himnusza (Processional, 1925)*, vagy alcíme szerint „az amerikai élet jazz-szimfóniája”.

A társadalmi gyökérzet fontosságát az O'Neill-drámák emberi üzenetének értelmezése is visszametszi. O'Neill művei – írja Krutch – olykor

olyasmit is magukba foglalnak, ami a társadalom bírálatának tűnik. Koronként freudi mintával élnek. De akkor a legsikerültebbek, amikor tragikusak, nem pedig szociológiai vagy pszichológiai jellegűek, mivel a mélyben meghúzódó probléma sohasem az, amit O'Neill maga az embernek emberhez fűződő viszonyaként jellemzett, hanem az embernek valami rajta kívüli erőhöz kötődő kapcsolata. Ehhez kell tartoznia, ha többnek akarja érezni magát, mint a legokosabb majom.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> ROBERT E. SPILLER, WILLARD THORP, THOMAS H. JOHNSON, HENRY SEIDEL CANBY (eds): *Literary History of the United States*. New York 1948. II. 1237. l.

<sup>25</sup> Uo.

Ebben az okfejtésben fel sem merül annak lehetősége, hogy az embernek ama külső erővel való kapcsolata az őt embertársaihoz kapcsoló viszonyrendszernek lehet különös (reális vagy mitikus) formája. Így a tragikum ellentétbe kerül a társadalmi és lélektani szférával, s a mű társadalmi jellege közvetlen és alkalmi társadalomkritikai kommentárookra korlátozódik.

Az O'Neillt körülvevő szellemi milió Krutch felsorolta három összetevője akkor sem bizonyul fontosabbnak, amikor az elemző egyenként veszi szemügyre őket. Miközben sorra veszi, sorban el is ejti mindahányat.

Az első tényezőt, vagyis a Dreiser, Anderson, Lewis és Mencken műveiben megfigyelhető kettős törekvést a tőzsgyökeres realizmusra és a kontinentális kifinomultságra azzal hessenti el, hogy e kérdéseket a könyv korábbi fejezetei tárgyalják, s ezért itt elegendő pusztán utalni rájuk. E kézmozdulat Krutchnak azt a felfogást is kifejezi, hogy az 1915 utáni amerikai regényben és drámában feltörő realizmus, társadalmi szatíra, társadalmi tiltakozás és európai kifinomultság lényegében idegen O'Neilltől, s művészetében csak alkalmilag bukkan fel, hiszen a drámaírót „mindig is annak az embernek örök tragikus sorsa érdekelte, aki némi megértésért és önigazolásért küzd egy mindig titokzatos és gyakran szemlélatomást ellenséges világegyetemben.”<sup>27</sup>

Ami a második mozzanatot illeti, Ibsen hatását Krutch egyáltalán nem tárgyalja, Strindberg és Shaw befolyását pedig csak futólag említi.

A harmadik motívum, a 'kis színház'-mozgalom O'Neill pályaképébe van ékelve, és olyan közegként tűnik fel, amely új közönséget fedezett fel az új drámának, de csak egy jelentős drámaírót adott az új közönségnek; s még azt a drámaírót is, „jobban érdekelte önmaga, mint a közönség”.<sup>28</sup>

Így lesz O'Neill életműve egy elszigetelt zseni páratlan képzeletének magas villódzása, nagy feszültségű villámlása, egy egyszeri tehetség csodálatos megnyilatkozása, melyet a drámatörténész „főképpen a maga egyéni tendenciáinak nyomvonalán”<sup>29</sup> kíván nyomon követni. A csoda a maga egyedülvalóságában és megismételhetetlenségében válik tökéletessé. Krutch O'Neillt nemcsak a múlttól és a jelenről, hanem a jövőről is leválasztja: „O'Neill valószínűleg a legjelentősebb drámaíró, aki valaha is feltűnik az Egyesült Államokban, kibontakozásának természete nehezé teszi, hogy egy amerikai drámaiskola tagjának – akár vezető képviselőjének – tekintsük”.<sup>30</sup> Az O'Neill-pálya meteorvonalának *Az Egyesült Államok irodalomtörténete* történelmi ívével és társadalmi helyzetképével (66. fejezetével) való összefüggése távoli, alkalmi és laza.<sup>31</sup>

Amit J. W. Krutch fejtegetései sugallnak, azt Garff B. Wilson amerikai dráma- és színház-történeti monográfiája teljes nyíltsággal vallja. A századforduló és a századelő gazdasági és kulturális felpeldülésének miliószerű felvázolása után a XX. századi színházi reneszánsznak szentelt 15. fejezetben a szerző az alábbi következtetésre jut:

<sup>26</sup> I. m. 1241. 1. Cf. OSCAR CARGILL, N. BRYLLION FAGIN and WILLIAM J. FISHER (eds): *O'Neill and His Plays*. New York 1961. 100., 104., 108., 115. 1.; LOUIS SHEAFFER: *O'Neill: Son and Artist*. Boston, Toronto 1973. 441. 1.

<sup>27</sup> R. E. SPILLER et alii: *Literary History of the United States*, II. 1244. 1.

<sup>28</sup> I. m. 1243. 1

<sup>29</sup> I. m. 1238. 1

<sup>30</sup> I. m. 1249. 1

<sup>31</sup> Hasonló elveken nyugszik Joseph Wood Krutch lendületesen megírt, olvasmányosan vonzó, önálló drámatörténeti monográfiája, a *The American Drama Since 1918*, New York 1939, 1957.

Összegezőképpen megállapíthatjuk, hogy a színházi üzlet, mint a többi üzletág is a huszadik század kezdetén, virágzó, eleven és színes volt. Am ugyanakkor önteltség, kereskedelmi szellem, a közönséges kedvelése és az ihletettség hiánya is jellemezte. A XIX. századi színházat átható eszmények és hagyományok legjava már halott volt, vagy haldokolt. Az inspiráció elszállt. A színházművészet minden ága megújulásért és újjászületésért kiáltott.

S mintha csoda történt volna, a kívánság teljesült. Az új eszméknek és a teremtő szellemnek csodálatos hulláma söpört végig Európa és Amerika színházain. A színházművészet minden ágazatában újtók és úttörők léptek fel, hogy szembe- szegüljenek a régi gondolkodásmóddal, s hogy friss inspirációt adjanak. [...] Amikor a huszadik század első évtizede elérkezett, s a dráma művészet az Egyesült Államokban megérett a változásra, ezeknek az újtóknak felgyülemlett ereje és befolyása elég nagy volt ahhoz, hogy felkavarja, megerjessze és lázba hozza az amerikai színházat, s hogy olyan változtatásokat hajtson végre, amelyeket színházi reneszánsznak nevezünk.<sup>32</sup>

Íme a „csoda”-elmélet, vegytiszta formában.

### 3. A színháztörténeti magyarázat

A színháztörténeti magyarázat – mely a fenti fejtegetésekbe is beúzen – a művészi fajsúlyú amerikai dráma létrejöttét, az amerikai tragédia születését javarészt az üzleti színház és a művész-színház ellentétéből eredezteti. Nem szükségképpen azok a színháztörténeti munkák számítanak ide, amelyek címükben is vallott, választott tárgyuk szerint az amerikai színház történetének színes krónikáját nyújtják; ezek a drámatörténeti kutatásnak is nélkülözhetetlen segédesszéi, s amikor tárgyuk belső koreográfiája szerint lépnek, csupán vállalt feladatukat teljesítik.<sup>33</sup> A színháztörténeti magyarázatot elsősorban azok a drámatörténetek és irodalomtörténetek kínálják, amelyek az irodalmivá érett új amerikai dráma kibontakozását – nyílt érveléssel vagy a felsorolt okok arányviszonyaival – főként a New York-i Broadway show-businessétől elvi, ízlésbeli és térbeli távolságot tartó „kis-színház”, „művészszínház”-mozgalommal indokolják.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> G. B. WILSON, i. m. 301–302. l.

<sup>33</sup> A sok lehetséges példa közül íme néhány: SHELDON CHENEY: *The New Movement in the Theatre*, New York 1914, 91–109. l.; SHELDON CHENEY: *The Art Theatre*, New York 1917, 1925, 20–24., 71. l.; SHELDON CHENEY: *The Theatre. Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft*, New York, London, Toronto 1929, 1952, 500–523. l. Amikor 1977. február 21-én Berkeley-beli otthonában felkerestem a 91. évében járó Cheneyt, szelemi erejének teljes birtokában, ifjúkori műveinek lankadatlan lelkesedésével beszélt az amerikai művész-színház felvirágzásáról, a nagy európai rendező-példaképekről, Gordon Craigról, Max Reinhardtról és Jacques Copeau-ról, a svájci díszlettervezőről, Adolphe Appiáról, termékenyítő amerikai hatásukról, a színjátszásnak és a színpadképek tárgyi tehermentesítéséről és költői átrendezéséről, valamint az amerikai Robert Edmond Jones díszlettervezői munkásságáról. — ARTHUR HORNBLow: *A History of the Theatre in America from its Beginnings to the Present Time*, Philadelphia and London 1919. II. 318–351. l. GLENN HUGHES: *A History of the American Drama 1700–1950*, New York, London, Toronto 1951, 355–379. l.; BARNARD HEWITT: *Theatre U.S.A. 1668 to 1957*, New York 1959, 331. l.; HONT FERENC, STAUD GEZA, SZÉKELY GYÖRGY (szerk.): *A színház világtörténete*, Budapest 1972, II. 580–612, 850–872. l. Az észak-amerikai színház történetével foglalkozó két magvas fejezet Szántó Judit munkáját dicséri.

<sup>34</sup> Vö. például ARTHUR HOBSON QUINN: *A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day*, New York 1927, 1936, II. 159–168. l.; EDMOND M. GAGEY: *Revolution in American Drama*, New York 1947, 29., 42. l.; ARTHUR HOBSON

Az üzleti színház a múlt század végére monopolisztikus szervezetté vált. 1896-ban hat üzletember, Marc Klaw, Abraham Erlanger, Charles Frohman, Al Hayman, Sam Nixon és Fred Zimmermann megalapította a Theatrical Syndicate-et, amely csakhamar az ország összes számottevő színházát hálózatába kötötte, a színházat az olcsó, kommerciális tömegszórakoztatás eszközévé tette, s zajos reklámmal emelte a művi megoldásokat a művészet, a látványosságot a dráma és a sztárt a drámaíró fölé. A századelőn fellépő Shubert fivérek (Lee, Jacob J. és Sam) csak üzleti konkurenciát képviseltek, magasabb művészi színvonalat nem.

Ezért a művész-színház szállt síkra Amerikában. Előde, eszményképe és serkentője az európai művész-színház mozgalom volt, amely már korábban megvívta a maga harcát, és sikerre vitte a „jól megcsinált” melodramával és bohózzal szembeszegülő új művészi törekvéseit. Az országokat és földrészeket sorba kapcsoló láncreakciót A. Antoine gázgyári tisztviselőkből verbuvált műkedvelő társulata lobbantotta fel 1887-ben Párizsban a Théâtre Libre-rel, mely a francia szalonvígjáték egyeduralmát sötétre satírozott, naturalista drámai „életszeletekkel” törte meg (Zola, a Goncourt-ok, Ancey, Cureau, Hennique, Mérétrier), s a külföldi drámaírók közül Hauptmann, Strindberget és Vergát, valamint Tolsztojt, Turgenyevet, Ibsent és Björnsont is színre vitte. A Théâtre Libre mintájára alakult meg 1889-ben Otto Brahm vezetésével a berlini Freie Bühne, mely Ibsen *Kísértetek*jével nyitotta meg kapuit, s Tolsztojt, Strindberget és Hauptmann is színpadra állította. Ugyancsak a Théâtre Libre hatására jött létre 1891-ben Londonban az Independent Theatre, mely a megnyitó előadáson szintén Ibsen *Kísértetek*jével, később pedig Shaw *A szerelem komédiája* című darabjával botránkozta meg a Jonesra és Pineróra hangolódott angol közönséget. Az Independent Theatre-t 1897-ben a New Century Theatre, 1899-ben pedig az Incorporated Stage Society követte, mely Shaw, Gogol és Gorkij művei mellett Hauptmann, Wedekind és Kaiser drámáit is játszotta. A francia és a német naturalista színjátszás eredményei K. Sz. Sztanyiszlavszkij és V. I. Nyemirovics-Dancsenko 1898-ban megnyíló Moszkvai Művész Színházának minden hamis teatralitást és pátoszt kerülő játéktílusán is érződtek, ha színpadán Csehov dramaturgiája önálló színi formát követelt és alakított is ki. A bemutatott szerzők sorában Puskinon, Tolsztojon, Csehovon és Gorkijon kívül Ibsen, Hauptmann, Wedekind és Maeterlinck is feltűnt. 1902-ben alapította meg Berlinben M. Reinhardt a szecessziós és szimbolista Kleines Theatert, melynek műsorán gyakran szerepelt Strindberg, Wilde, Wedekind és Hofmannsthal. 1904-ben nyílt meg Dublinban az Abbey Theatre, mely az ír nemzeti színház szerepét töltötte be, s Yeats költői drámáin kívül Synge szókimon-dó realizmusával hatalmas botrányt kavarázó drámáját, *A nyugati világ bajnokát* és Shaw *Blanco Posnet elárultatása* című színművét is közönség elé vitte. Ugyancsak 1904-ben alapította meg Bánóczy László, Benedek Marcell, Hevesi Sándor és Lukács György a budapesti Thália Társaságot, mely eleinte Antoine elveit követve kezdő színészekkel kísérletezett, s többek között Ibsen, Strindberg, Becque, Hebbel, Hauptmann, Heyermans, Schnitzler, Wedekind és Gorkij darabjait játszotta. 1906-ban Reinhardt életre hívta Európa első kamaraszínhá-

QUINN (ed.): *The Literature of the American People: An Historical and Critical Survey*, New York 1951, 927. l.; WILLARD THORP: *American Writing in the Twentieth Century*, Cambridge, Massachusetts 1960, 68 – 73. l.; WALTER J. MESERVE: *An Outline History of American Drama*, Totowa, New Jersey 1965, 213. l.

zát, s Kammerspielét Berlinben, melyet gyorsan követett 1907-ben Strindberg Intim Színháza Stockholmban, saját kamaradarabjainak előadására. 1913-ban Párizsban J. Copeau alapított színházat Théâtre du Vieux-Colombier néven. Műsorára többek között Molière-t, Shakespeare-t, majd Claudel és Gide-et tűzte.

Ezekre az európai színházi fejleményekre mutat rá drámai gesztussal a színháztörténeti magyarázat, amikor az amerikai művész-színház és az új amerikai dráma mintáit és modelljeit keresi; és ezekhez fordult ösztönzésért és önértéért maga az amerikai „kis-színház” mozgalom is: a chicagói New Theatre (1906), a bostoni Toy Theatre (1912), a chicagói Little Theatre (1912), a New York-i Washington Square Players (1914), mely Ibsen, Shaw, Maeterlinck és Csehov drámáit népszerűsítette; a helyet és hivatást egyszerre megjelölő, George Cram Cook vezette Provincetown Players (1915), melynek Móló Színháza és színpada O'Neill tehetségének volt dobbantó deszkája; s a New York-i Theatre Guild (1918), mely Tolsztoj, Ibsen, Shaw, Toller, Kaiser, Werfel, Molnár Ferenc, Čapek, Claudel, Pagnol, valamint O'Neill, Rice, Sidney Howard és John Howard Lawson darabjait messze hangzó sikerre vitte, s az európai dráma kezdeményeit amerikai talajra ültette át.

Az európai és az amerikai művész-színházat nemcsak a rokonszenv rokonítja, hanem több európai színház nagy hatású amerikai vendégjátéka is összeköti. Az Abbey Theatre ír színjátszói 1911-ben turnéztak először Amerikában, és nyitották rá az ifjú O'Neill szemét önnön lehetőségeire.<sup>35</sup> 1912-ben az *Ezerégyéjszaka* Max Reinhardt rendezte zenés pantomím-változatát, a *Sumurunt* csodálhatta meg az amerikai közönség. Míg a régi rendezési stílus, például David Belascó, a milió maradéktalan megépítésével igyekezett a tárgyi igazság látszatát kelteni (Belasco büszke volt rá, hogy Eugene Walter *A legkönnyebb út* – *The Easiest Way*, 1909 – című színművének koszlott és foszlott szobabelsőjét egyenesen egy New York-i nyomornegyedből fuvaroztatta át a színpadra), addig Reinhardt lírai jelzésekre szorítkozva alakította ki a maga evokatív és dekoratív színpadképeit. 1915-ben Harley Granville Barker angol színészeinek New York-i bemutatója keltett feltűnést. 1917-ben Jacques Copeau Vieux-Colombier társulata kápráztatta el a New York-i közönséget. 1923-ban a Moszkvai Művész Színház amerikai Csehov-előadásai villantották fel a sztár nélküli ensemble-színjátszás lehetőségeit.

De bármennyire megtermékenyítően hatott is az európai művész-színház az amerikaiakra, s bármilyen jelentős szerepe volt is az új amerikai színházi mozgalomnak az új amerikai dráma meredeken felfelé vezető útjának egyengetésében, az új drámát mégsem lehet az új színházból levezetni. A valóságos történeti folyamatban – a területek viszonylagos önállósága, koronkénti egyenlőtlen fejlődése és szakadatlan kölcsönhatása mellett – a társadalmi élettapasztalat, elvárás és ízlés változása hozza létre a dráma változását, és ez módosítja a színház történetét, nem pedig megfordítva. Hasonlóképpen: Az európai művész-színház közvetítette új drámairodalom kétségkívül és számottevően befolyásolta az új amerikai dráma útját (Ibsennek, Shaw-nak, Gorkijnak, Strindbergnek vagy Kaisernek O'Neillra tett hatása félreismerhetetlen), de az új amerikai dráma mégsem egyszerűen e hatás közvetlen sugárzásában szökent szárba, hanem önnön létfeltételeinek megérése okán tudta befogadni a termékenyítő ösztönzést.

<sup>35</sup> Vö. LOUIS SHEAFFER: *O'Neill: Son and Playwright*. Boston, Toronto 1968. 205. l.

#### 4. A lélektani értelmezés

Látszólag könnyű dolguk van azoknak a kutatóknak, akik az O'Neill-i dráma s vele az amerikai tragédia keletkezésének kulcsát a pszichoanalízis elméletében, a modern lélektani iskolákban s kivált Sigmund Freud, Carl G. Jung, Alfred Adler, Karen Horney és Erich Fromm pszichológiájában keresik. A freudi Oidipusz-komplexus drámai megfelelője szinte az egész életművön végigvonul, a korai *Vágy a szülfák alatt* (*Desire Under the Elms*) című drámában csakúgy megtalálható, mint a kései *Méltóbb palotát-ban* (*More Stately Mansions*). Az Oidipusz-komplexushoz szembeötlő elektra-komplexus társul az *Amerikai Elektrában* (*Mourning Becomes Electra*). Jungnak az emberiség ősi élményeit megőrző, kollektív tudattalanról vallott felfogásával belső rimet csendít a *Jones császár* (*The Emperor Jones*) múltba hátráló világa. Arc és álarc, személyiség és jungi „persona” viszonyát tisztán tükrözteti a Jungot és Nietzsche-t ötvöző *Brown, a nagy isten* (*The Great God Brown*). Az adleri individuálpszichológia személyiségzavarainak, kisebbrendűségi komplexusainak és a neurózis feloldási kísérleteinek iskolapéldája lehet az *Isten szárnyas gyermekei* (*All God's Chillun Got Wings*) című dráma. Doris V. Falk magvas könyvet szentelt annak elemzésére, hogyan előlegezte az O'Neill-i életmű az újfreudizmus iskola, Horney és Fromm megállapításait, az önmagától viszolygó én illúziókba átlendülő, önkettőző védekező-mechanizmusait.<sup>36</sup>

A mélylélektani iskolák tételeik igazolására szívesen és gyakran idézték meg O'Neillt tanúnak, ám értelmezésükkel szemben éppen O'Neill tanúsította a legnagyobb ellenállást. Amikor Barrett H. Clark úgy találta, hogy az *Amerikai Elektra* túlon túl is szorosán követi Freud és Jung tanait, észrevételét O'Neill kategorikusan visszautasította:

Nem értek egyet Freudra vonatkozó ellenvetésével. A magam szerzői szemszögéből nézve a dolgot, a kritikusokat pontosan ugyanezért hibáztatom: Hogy túlságosan sok freudista vonást magyaráznak bele olyan anyagba, amelyet ugyanúgy meg lehetett volna írni, mielőtt bárki is hallott volna valamit a pszichoanalízisről. Képzelve csak el, micsoda freudista elfogultsággal elemeznék Stendhált, Balzacot, Strindberget, Dosztojevszkijt stb., ha ma írnának! Végül is a szeretet és gyűlölet minden komplikációja, melyet trilógiámban feldolgoztam, oly régi, mint az irodalom maga; s az értelmezések, melyeket sugallok, eszébe juthattak volna bármely korszak bármelyik szerzőjének, akit komolyan érdekelnek a családon belüli emberi kapcsolatok rejtett rugói. Röviden: Azt hiszem, eléggé ismerem a férfiakat és a nőket, s ezért az *Amerikai Elektra*t akkor is úgy tudtam volna megírni, ahogy megírtam, ha sohasem hallottam volna Freudról vagy Jungról vagy a többiekéről. Az írók, tudja, már akkor pszichológusok voltak, méghozzá mélyre látó pszichológusok, amikor még a pszichológiát fel sem találták. S én nem vagyok elmélyedő kutatója a pszichoanalízisnek. Ha emlékezetem nem csal, a Freud, Jung stb. írta összes könyvből csak négyet olvastam, s valamennyi közül Jung az egyetlen, aki érdekel. Némely gondolatát nagyon tanulságosnak, megvilágító erejűnek tartom a rejtett emberi motívumokra vonatkozó saját tapasztalatom fényében.<sup>37</sup>

O'Neill, ha lehet, még élesebben fogalmazott Martha Caroline Sparrow-hoz írott levelében 1929. október 13-án. A kutató arról kérdezte, milyen hatással voltak a pszichoanalitikus elméletek drámai munkásságára. O'Neill így válaszolt:

<sup>36</sup> DORIS V. FALK: *Eugene O'Neill and the Tragic Tension*, New Brunswick, New Jersey 1958. 8., 36., 54–60. l.

<sup>37</sup> BARRETT H. CLARK: *Eugene O'Neill: the Man and His Plays*. New York 1947. 136. l.

Egyetlen darabomban sem használtam tudatosan pszichoanalitikus anyagot. Valamennyit könnyen megírhatta volna olyan drámaíró, aki sohasem hallott a freudi elméletről, s aki csupán intuitív lélektani érdeklődéssel pillantott az emberekre és életük hajtóerőire. Ez pedig olyan régi dolog, mint a görög dráma. [. . .]. Egyedül drámái ösztönöm és személyes élet-tapasztalatom, emberismeretem vezérelt. [. . .] A leghatározottabban állíthatom, hogy Nina kényszerképzete [a *Különös Közjátékban*] nem abból az álból származik, amelyet Freud említ [. . .] „Bevezetés a pszichoanalízisbe” című munkájában. Freudtól csak két könyvet olvastam, a „Totem és tabu”-t és a „Túl az öröm-elven” címűt. A freudi iskola termékei közül leginkább Jung könyve, a „Bevezetés a tudattalan pszichológiájába” érdekelt. [. . .] Kijelenthetem, hogy ami darabjainra leginkább hatott, az az egyetemes drámairodalom — különösen a görög tragédia — volt, nem pedig bármilyen lélektani könyv.<sup>38</sup>

A művészi autonómia túlon túl is jól sikerült védelme ez? A freudisták s általában az új lélektani iskolák hívei mindenesetre ezt gondolták, és felajzott vitakedvvel, kettőzött buzgalommal mutattak rá újabb és újabb párhuzamokra a mélylélektan elmélete és O'Neill munkássága, sőt élete között.<sup>39</sup> A *Különös közjátékról* (*Strange Interlude*) írt, *Mi van ebben különös közjáték* című remekbe szabott karikatúrájában Karinthy Frigyes is O'Neillnak Freudtól való túlhangsúlyozott függetlenségét tűzi tollhegyre, amikor a karikatúra író-hőisével, Börharisnyával ezt mondhatja:

Tyű, de álmos vagyok, előre, pedig még el sem kezdődött. (*Röntgenfény esik a fejére, amiól látni a legbelső gondolatait, úgymint*): Itt van például ez a Wang-Minga-mingyárt, akinek vőlegényét leütötte a légesavar, anyja mosónő volt Ibsennél, Strindbergnél és Wedekindnél, apja éccakai munkában egész hülye lett, minek következtében rájött, hogy ő tulajdonképpen szerelmes a leányába, aki viszont gyűlöli az édesanyja emlékével pervertálódott szerelmi projekciót, amivel Sóljomszem karjaiba dobta magát, pedig az irányomban, illetve apja iránt, akinek személyébe behelyettesít, táplált szerelem nyomásától megszabaduljon. Minderre az én egyszerű kurta-furcsa ósamerikai, indián eszemmel gyűttem rá, a tomahawkját neki, és a nem például Freud Zsigmond műveiből, úgymint Traudeutung, Der Ödipus-komplex und sein Zusammenhang mit dem Unbewussten stb., akit nem is ismerek, a nevét se hallottam soha.<sup>40</sup>

Az is tagadhatatlan, hogy O'Neill fenti nyilatkozatában túlságosan is közelíti a görög tragédiát az *Amerikai Elektrához*. Szophoklész *Oidipusz királyának* vagy *Oresztészének* magatartása és pszichológiája erősen eltér Orinétól. Ha Freud iskolapéldaként hivatkozik is Oidipuszra, a thébai király története — éppen a freudi Oidipusz-komplexus szempontjából — korántsem egyértelmű.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Vö. ARTHUR H. NETHERCOT: „The Psychoanalyzing of Eugene O'Neill”. In: *Modern Drama* III, 3 (Dec. 1960), 248. l.

<sup>39</sup> Vö. például ARTHUR H. NETHERCOT: „The Psychoanalyzing of Eugene O'Neill”. In: *Modern Drama* III, 4 (Febr. 1961), 357–372. [sic!] l. „The Psychoanalyzing of Eugene O'Neill: Postscript”. In: *Modern Drama* VIII, 2 (Sept. 1965), 150–155. l. — ROBERT FELDMAN: „The Longing for Death in O'Neill's *Strange Interlude* and *Mourning Becomes Electra*”. In: *Literature and Psychology* XXXI (1981), 39–48. l. — Amit a freudista kritika örömteli felfedezéssel állapított meg, azt a baloldalra elkötelezett bírálóit sajnálkozó fejesóválással rótta fel. Gerald Rabkin *Drama and Commitment: Politics in the American Theatre of the Thirties* című könyvében (New York 1964, 1973. 29–31, 129. l.) O'Neillt olyan kiemelkedően tehetséges íróként jellemzi, aki Freud tanainak hatása alatt állt, elsősorban a lélektani, nem pedig a társadalmi ember iránt érdeklődött, s a társadalmi konfliktusok helyett a maga tragikus, egyéni mikrokozmoszát állította színpadra.

<sup>40</sup> KARINTHY FRIGYES: *Igy írtok ti*. Válogatta, sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta Szász Imre. Budapest 1954. 492. l.

<sup>41</sup> Vö. HERMANN ISTVÁN: *Sigmund Freud avagy a pszichológia kalandja*. Budapest 1964. 220–224. l.

Oidipusz ugyan feleségül vette anyját, Iokasztét, és megölte apját, Laioszt, de Iokasztéról nem tudta, hogy anyja, s Laioszról nem tudta, hogy apja. Szülei már csecsemő korában kitették Kithairón hegyére, és Polübosz, Korinthosz királya s felesége, Meropé saját gyermekükként nevelték fel. Oidipuszi vonzódást ezért csak Meropé, nem pedig Iokaszté iránt érezhetett, s oidipuszi ellen-szenvvel csupán Polübosz, és nem Laiosz iránt viseltethetett. Oidipusz Laioszt nem féltékenységből ölte meg, hanem azért, mert Laiosz kocsisa le akarta lökni az útról, s Laiosz maga Oidipuszt kéthegyű fokosával fejten ütötte. Laiosz özvegyét, Iokasztét Oidipusz nem elszerette, hanem elnyerte: Kréon thébai király közhírré tette, hogy nővérét, Iokasztét bárkihez nőül adja, aki megfejtí a Thébat pusztító szfinx rejtvényét, s ezzel megszabadítja a várost. Oidipusz megoldotta a talányt, s így nyerte el Iokaszté kezét és Théba trónját. Amikor Oidipusz – hogy Thébát az újabb csapástól, a dögvésztől megmentse – önvészélyeztető következetességgel kinyomozza: Ő maga volt Laiosz gyilkosa, és anyját vette feleségül, akkor Iokaszté felakasztja, Oidipusz pedig megvakítja magát.

O'Neill *Amerikai Elektrájának* Orinja viszont félreérthetetlen ösztönös vonzódással közeledik anyjához, Christine-hez; nem szereti apját, Ezra Manont; és féltékenységből öli meg anyja szeretőjét, Adam Brantet.

E körülmények arra vallanak, hogy nem annyira a görög mítosz vagy Szophoklész Oidipusz királya, hanem sokkal inkább O'Neill Elektra-drámájának Orinja bonyolódott bele a freudi Oidipusz-komplexus hálójába.

De bármennyire szoros is a párhuzam a pszichoanalízis tanítása és az O'Neill-i dráma gyakorlata között, a kérdés érdemét tekintve mégis O'Neillnak van igaza: Drámaírói művészete nem pszichoanalitikus tételek illusztrációja. O'Neillt valóban szenvedélyesen érdekelte jellemeinek lelki alkata, belső mikrokozmosza, nem egy drámájában éppen ennek elemzése áll a tematika gyújtópontjában; ezt a mikrokozmoszt azonban O'Neill a társadalmi makrokozmoszsal törekszik oksági kapcsolatba hozni. E törekvésnek roppant jelentősége van, még akkor is, ha korszakonként és drámánként más-más eredménnyel és sikerrel jár is. Lehetővé teszi ugyanis azoknak a személyiségzavaroknak reális értelmezését és értékelését, amelyeket a kor különféle lélektani iskolái is felvetnek, de rendszerint elvontan általánosítanak, kimerevítenek és történelmietlenül időtlenné tesznek. Ezért végső soron nemcsak Freudból s a pszichoanalízisből lehet megérteni O'Neillt, hanem O'Neillből is Freudot és a pszichoanalízist.<sup>42</sup> Az oksági összefüggéstől teljesen független az a körülmény, hogy egy-egy dráma keletkezése során a belső vagy a külső, a lélektani vagy a társadalmi tényezők ötlöttek-e fel először a drámaíró tudatában: A megkomponált drámai világegyetemnek minden pontja archimedesi pont.

O'Neill tehát nem marad meg a pszichoanalitikus párhuzam határsávjában, s éppen ezáltal drámai lélekanalíziseiben is az amerikai tragédia keletkezésének és kibomlásának létfeltételeibe világít bele. Ha ugyanis az elemző a pszichoanalízis elméleti keretei közé zárkózik, s elemzésének tárgyát egyéni, egyedi, egyszeri mikrokozmosznak tekinti, akkor nem tudhat számot adni arról, miért lépett fel a XX. században a jelentős drámaírói tehetségek egész sora és

<sup>42</sup> A kérdést részletesen elemzem „The Social and Psychological Aspects of the Conflict in Eugene O'Neill's *Mourning Becomes Electra*” című tanulmányomban. In: *Studies in English and American*, II, edited by Erzsébet Perényi and Tibor Frank, Budapest 1975. 171 – 214. l.



— eltérő megnyilatkozási módja és szintje ellenére is — összefüggő sorozata Amerikában (O'Neill, Odets, Rice, Miller, Williams, Albee, Kopit, Horovitz, Shepard). Amennyiben viszont a lélekelemzés helytől, időtől, kortól és történelemtől független, elvont általánosítások pusztá példáinak fogja fel az analízálendő személyeket, akkor azt nem tudja megmagyarázni, hogy miért éppen a XX. században s miért az I. világháború óta vált jelentőssé az amerikai dráma. Ezt csak a társadalmi elemzés tárhatja fel. Nem a lélektani vizsgálódás helyett, hanem annak reális alapját és történelmi létfeltételeit tapintva ki: Ahogy drámaíróként O'Neill is tette.

## 5. Civilizáció és elidegenedés

Az amerikai civilizációnak az a példátlanul dinamikus fejlődése, melynek előfeltétele a feudalizmus hiánya, előmozdítója az óvilágból heterogén hullámokban áttelepült technika, szakértelem és vállalkozó kedv, terepe az Atlanti Óceántól a Csendes Óceánig terjedő, gyors ütemben meghódított hatalmas földrész s két nagy történelmi csomópontja a függetlenségi háború és a polgárháború volt, 1965 után új lendületet vett, s 1914 táján civilizációs ugrásba csapott át. Ez ugrás történelmi dobantó deszkáját még az iparosodott Északnak a rabszolgatartó Dél felett aratott győzelme s a rabszolgák felszabadítása adta, gazdasági erővonalait a fokozódó monopolizálódás és tőkekoncentráció alakította ki, látható jelét a páratlanul gyors városiasodás, technikai előretörés, társadalmi átrétegződés és polarizáció tette szembeszökővé, ívét a századfordulón és a századelőn a világhatalmi ambíció mérte meg, energiáját a győztesek oldalán megvívott I. világháború világtörténelmi detonációval szabadította fel, — társadalmi következményeit és belső ellentmondásait pedig a kultúra legjava villantotta vissza.<sup>43</sup> Whitman az amerikai álom és egy új aranykor ígézetében tündöklő ragyogással, Mark Twain az aranyozott kor tapasztalataitól sugallt szatirikus megvilágítással, a századvég és századforduló naturalista nemzedéke elfelhőzött kedvvel és elboruló fénnel, az I. világháború utáni „elvesztett nemzedék” pedig a tudatossá vált tömeges értékpesztulás tragikus, tragikomikus vagy groteszk reflektorfényével. Az amerikai tragédiát mint önálló és irodalmi értékű műfajt az amerikai álom színe és visszaja közötti

<sup>43</sup> Vö. A. W. WARD, G. W. PROTHERO and STANLEY LEATHES: *The Cambridge Modern History*, Volume VII: *The United States*. Cambridge 1934. 622—715. l.; HENRY STEELE COMMAGER: *The American Mind: An Interpretation of American Thought and Character Since the 1880's*. New Haven 1950; HENRY F. MAY: *The End of American Innocence: A Study of the First Years of our Own Time 1912—1917*. New York 1959; ERNEST R. MAY: *From Imperialism to Isolationism 1898—1919*. New York 1964; JOHN W. CAUGHEY, ERNEST R. MAY: *A History of the United States*. Chicago 1964. 261—517. l.; A. A. FURSZENKO és a szerzői munkaközösség: *Az Egyesült Államok története*. ford. SIKLÓSI MIHÁLY. Budapest 1964. I. 192—452. l.; II. 5—71; 309—405. l. ALLAN NEVINS and HENRY STEELE COMMAGER: *A Pocket History of the United States*. New York 1967. 236—413. l.; D. K. ADAMS: *America in the 20th Century: A Study of the United States since 1917*. Cambridge 1967. 1—82. l.; HERMAN L. CROW, WILLIAM L. TURNBULL: *American History: A Problems Approach*. New York 1972. II. 3—234. l.; JOHN A. KROUT: *United States since 1865*. New York 1973. 1—168. l.; JOSEPH R. CONLIN: *The American Past: A Survey of American History*. New York 1984. 397—695. l.; BERNARD BAILYN, ROBERT DALLEK, DAVID BRION DAVIS, DAVID HERBERT DONALD, JOHN L. THOMAS, GORDON S. WOOD: *The Great Republic: A History of the American People*. Lexington, Mass. 1985. 488—727. l.

feszültség hívta életre az I. világháború világtörténelmi váltópontja után az ifjú O'Neill keményen kontrasztos dramaturgiájában; s a XX. századi amerikai dráma világirodalmi vonulatát is — közvetlenül vagy áttételesen — ez a magas feszültség tartja életben O'Neill művészetében (*S. S. Glencairn, Jones császár, A szőrös majom, Vágy a szülfák alatt, Amerikai Elektra, Magukvesztő vagyonszerzők története, Eljő a jeges, Utazás az éjszakába*) csakúgy mint Miller erkölcsi izzású, társadalmi töltésű drámáiban (*Az ügynök halála, A salemi boszorkányok*), Williams patológikus érdeklődésű, jelképes sugárzású, költői színműveiben (*Üvegfigurák, A vágy villamosa, Macska a forró bádogtetőn*), vagy Albee abszurdba oltott, groteszken keserű, hátborzongató játékaiban (*Az Amerikai Álom, Nem félünk a farkastól*).

Az amerikai társadalom történelmi mozgását, az amerikai civilizáció kibontakozását a rá épülő irodalom történetének nem egy kutatója úgy fogja fel és tárgyalja, hogy figyelmét elsősorban az amerikai álom színére összpontosítja, visszáját pedig — egyes utalásoktól eltekintve — mintegy zárójelbe teszi. Ilyen vizsgálati elveket követ Robert E. Spiller is nagy hatású könyvében, *Az amerikai irodalom ciklusai (The Cycles of American Literature: An Essay in Historical Criticism)* című munkájában. Spiller azt vallja, hogy a jelentős író kora legmélyebb kifejeződése, de nem a társadalmi dokumentáció, hanem a jelképes megvilágítás értelmében. Az irodalom fejlődését történeti ciklusok ritmusa vezérli. Az amerikai irodalom ciklikus kibontakozásának alaptémája egyúttal az amerikai civilizáció kísérletének centrális ténye: „egy érett és fejlett civilizációnak — a nyugat-európai civilizációnak — átültetése egy egyszerű viszonyok között élő kontinensre, mely eszményien megfelelt szükségleteinek, és szinte határtalan s kiaknázatlan természeti forrásokkal rendelkezett.”<sup>44</sup> Így indult útjára az első ciklus keletről nyugatra, a kezdetektől a XIX. század közepéig, s tetőzött Poe, Melville és Whitman művészetében; és ennek nyomán bontakozott ki a második ciklus, melynek kezdőbességét a kontinens teljes meghódítása adta, kezdő- és végpontját a XIX. század derekától a második világháború utáni évekig tartó fejlődésvonal jelölte ki, és alapjellegét az amerikai életforma maradéktalan művészi megragadása, önálló és eredeti megformálása szabta meg Howelltől és Mark Twaintől Henry Jamesen és Dreiseren át Hemingwayig, Eliotig és O'Neillig. Könyve epilógusában Spiller egy harmadik ciklus kezdetét is kitapintja. Erre — felfogása szerint — három mozzanat jellemző: Az amerikai irodalom végérvényesen lerázta magáról a provincializmus porát, és a világhatalmi pozíció kifejeződésévé vált; az etnikai átrétegződés következtében sokszínűvé lett; s az egzisztencialista világképhez közel kerülvén, kifejezőmódjának gyűjtőpontjába a veszélyesen elgépiesedett és eltömegesedett társadalommal szemben önmagára hagyatkozó egyéni lét és tudat problémáit állította.

Spiller könyvének erőssége nem elsősorban a ciklusok történeti meg-alapozásában, hanem inkább az összetartozó irodalmi jelenségek, mozgalmak, fejlődési irányok felmutatásában, leíró rendszerezésében van. Amit az egyes ciklusok kialakulásának okairól mond, az túlon túl is általános észrevétel ahhoz, hogy a műnemek mozgását, egyenlőtlen fejlődését megalapozza. Az amerikai drámának a századelőn tapasztalható elmaradottságát — saját kifejezésével élve — főként mechanikus okokra lehet visszavezetni: A régi helyi szintársulatok

<sup>44</sup> ROBERT E. SPILLER: *The Cycle of American Literature: An Essay in Historical Criticism*. Toronto, Ontario 1955. 1969. X. 1.

és vándorszínészek kihaltak, a színházi életet a sztár-rendszer uralta, a színész fontosabb volt, mint a szerző, a Broadway üzleti színházát még nem váltotta fel a művész-színház. A színházi fordulat meghozta a dráma fellendülését, — ám az indoklás csak a színháztörténeti magyarázat ismert érveit ismétli.<sup>45</sup> A drámai konfliktus két sarkpontot tételez fel, az amerikai álom színének magyarázó színleltetése azonban csak egy pólust mutat fel jól láthatóan.

Homlokegyenest ellenkező úton jár V. F. Calverton *Az amerikai irodalom felszabadítása (The Liberation of American Literature)* és Granville Hicks *A nagy hagyomány (The Great Tradition)* című irodalomtörténetében. A két baloldali szemléletű szerző perspektíváját az 1929–32-es tőkés gazdasági világválság határozza meg. Az ide vezető tendenciák előképét fedezik fel az amerikai irodalom tragikus elsötétülésében, melyet már Frank Norris, Hamlin Garland és Stephen Crane epikája s a muckrakerek szociográfiája előlegez, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg és T. S. Eliot költészete tovább folytat, Sherwood Anderson, Ernest Hemingway és William Faulkner regényművészete ugyancsak kifejez, Theodore Dreiser *Amerikai tragédiája* programatikussá címadvással s korszakos konfliktussal ábrázol, és Eugene O'Neill tragikus világa külön műfajjá szervez, sűrít és összefoglal.<sup>46</sup> Calverton és Hicks is nyomatékosan kiemeli a kispolgárság és a „középosztály” helyzetének megingását a sebes ütemű monopolizálódás idején. E folyamat már a XIX. század végén összetörte a kispolgárságnak mind mezőgazdasági létalapját (nyugaton), mind kisipari egzisztenciáját (keleten).<sup>47</sup>

Ez az elemzés a visszatükröződési elmélet alapján áll, gazdasági és irodalmi folyamatokat párhuzamosan követ nyomon, és helyesen ismeri fel, hogy az O'Neill-i tragédia nem elszigetelt jelenség, hanem az egykorú irodalom tragikus tendenciáinak összegzése. De a kispolgárság veszélyeztetettsége túlságosan is részleges és korlátozott tényező ahhoz, hogy olyan egyetemes jelentőséget megmagyarázzon, mint az amerikai tragédia születése; és a jelentős, sőt világirodalmi színvonalú modern amerikai irodalom tragikus, tragikomikus vagy groteszk alaphangja nemcsak a gazdasági válság idején figyelhető meg, hanem az azt megelőző prosperitás és az azt követő rendeződés idején is (Calverton és Hicks könyvének megírása után). Bármennyire ellentétes oldalról írta is meg könyvét Calverton és Spiller, egy tekintetben mégis rokonítható eljárást követ: Hajlik arra, hogy az amerikai álom *színe* és *visszája* közötti világtörténelmi nagyságrendű feszültséget kikapcsolja. Calverton és Hicks az előbbit, Spiller az utóbbit hajlamos zárójelbe tenni. A történelmi és drámai alapkonfliktus egyik pólusa így mindkét esetben eltűnik. O'Neill ezért Calverton és Hicks szemében is rejtély és rejtvény marad. Hicks még külön fel is rója, hogy bár „nem tagadható: A legtöbb O'Neill-darab felkavarja a néző érzelmeit, kiben olyan kétségbeesést keltenek, amilyen a szerzőt ajzotta fel”, mégis „az embernek az a különös benyomása támad, [. . .] hogy e darabok nem találják el a dolog lényegét.”<sup>48</sup> Ám ha e drámák magát a kritikust is felkavarják, nem lehetséges-e, hogy mélyebb és átfogóbb igazságot fejezzen ki, mint amit a kritikus lényegesen tart?

<sup>45</sup> I. m. 172–174. l.

<sup>46</sup> V. F. CALVERTON: *The Liberation of American Literature*. New York 1932. 385–7., 410., 412., 416–7., 426., 472., 475–8. l.; GRANVILLE HICKS: *The Great Tradition: an Interpretation of American Literature since the Civil War*. New York 1933, 1935 176., 212–4., 253–6. l.

<sup>47</sup> CALVERTON, 412., 471–2.; I. HICKS, 213. l.

<sup>48</sup> HICKS, 255. l. Vö. 256. l.

E felé az igazság felé, úgy tetszik, azok a kritikusok, irodalomtörténészek, elméletírók törnek utat, akik az amerikai dráma gyakorlásának, az amerikai tragédia születésének az O'Neill-i életműben tetten érhető váltópontját az elidegenedés jelenségével hozzák kapcsolatba. A viszony értelmezése szerzőnként és műnemenként változik, de néhány jellegzetes típus mégis elkülöníthető.

Az egyik pregnáns álláspontot az amerikai és az egyetemes drámatörténet olyan nagy tekintélyű kutatója fejezi ki, mint John Gassner. Az amerikai tudós véleménye szerint O'Neill műveiben az Istennel, a természettel, a társadalommal, a családdal, az apával való kapcsolat elvesztése tárul fel a rádöbbenés feltoluló fájdalomával; „életművének feszültségei majdnem mindig az elidegenedés elleni küzdelemmel függenek össze. Drámai erejének titka nem színpadi fogásokban rejlik, hanem lázadó indulatában.”<sup>49</sup> Amikor Gassner O'Neillnek a világról festett komor és elidegenedett képét meg kívánja magyarázni, az O'Neill-i tragikum végső forrását nem a világ, meg a társadalmi forma, hanem O'Neill természetében keresi:

Mégis, a gyötrelem forrása a kései darabokban — miként a koraiakban is — személyes, nem pedig politikai. Ha drámái túlmutatnak az egyéni fájdalom körén, ez a drámaíró alkotó képzetének érdeme. Igazi művész volt, aki jelentős drámát képzelésének kivetítő erejével teremtett. Megvolt benne a romantikus érzékenységu emberek egocentrizmusa, mellyel a világot saját állapotuk tükörképének tekintik. A világot elsődlegesen saját temperamentumán és hangulatán keresztül szemlélte; a benne levő megosztottság a világ hasadtságának képében jelentkezett. [. . .] az elidegenedés volt az a keresz, amelyet O'Neillnek hordoznia kellett, s ő mélyebben vitte azt be a színházba, mint bármelyik modern drámaíró Strindberg óta.<sup>50</sup>

Gassnernek természetesen igaza van akkor, amikor az elidegenedés személyes átéltségét hangsúlyozza. Már O'Neill második felesége, Agnes Boulton is kiemeli visszaemlékezéseiben, hogy O'Neill emberi kapcsolatait — koronkénti felderülései ellenére is — komor idegenség felhőzte;<sup>51</sup> egy indiai kutató, Bhagwat S. Goyal pedig oknyomozó részletességgel tárja fel O'Neill életében azokat a mozzanatotkat, amelyek a drámaíró elidegenedés-élményét kialakították.<sup>52</sup> Gassner azt is helyesen látja, hogy O'Neill nem szűkítette le világvképét a politikára. A kritikus mégis megfordít egy viszonyt. Nem azt állítja, hogy egy elidegenedett történelmi világállapot és társadalmi forma volt tragikusan meghatadó, s hogy O'Neill jelentősége abban állt, hogy ezt a csontot roppantó szilánkos törést, az értékek széttöredezetttségét, az elidegenedés helyzetét s az ellene vívott értékutató küzdelmet a maga különleges, egyedi lelki alkatával, pszichikai tépettségével, belső megosztottságával, az elidegenedésnek lelkébe írt élményével és az el nem idegenedett emberi értékek keresésével mint pszichológiaiailag ideálisan alkalmas művészegyéniség tudta kifejezni, hanem azt tételezi fel, hogy egy elidegenedett lélek a maga személyes gondjait vetítette rá nagy képzelőerővel a világra. Ezzel Gassner közel kerül a lélektani magyarázat elidegenedés-fogalmához.<sup>53</sup>

<sup>49</sup> JOHN GASSNER: *The Nature of O'Neill's Achievement: A Summary and Appraisal.* — In: JOHN GASSNER (ed.): *O'Neill: A Collection of Critical Essays.* Englewood Cliffs, N. J. 1964. 168., 169. l.

<sup>50</sup> I. m. 169. l.

<sup>51</sup> AGNES BOULTON: *Part of a Long Story.* Garden City, New York 1958. 36. l.

<sup>52</sup> BHAGWAT S. GOYAL: *The Strategy of Survival: Human Significance of O'Neill's Plays.* Ghaziabad 1975. VI., 4., 16 — 8. l.

Elidegenedés és dráma összefüggését más oldalról világítja meg egy angol kutató, C. W. E. Bigsby a XX. századi amerikai drámáról szóló összefoglaló munkájában.<sup>54</sup> Lendületesen megírt és finoman hangszerelt szellemes könyvében *basso ostinato*-ként tér vissza az elidegenedés vezéreszméje. Az új amerikai dráma „középponti témájává az elidegenedés vált” – írja –, „a természeti világgal, embertársainkkal és önmagunkkal való szerves viszony elvesztése”.<sup>55</sup> George Cram Cook, a Provincetowni Színháztűz vezéregyénisége a színházművészetről vallott felfogását arra a felismerésre alapozta, hogy a szerves közösség üzleti társulássá, „a *Gemeinschaft Gesellschaft*-tá változott, s hogy az elidegenedés a kor elemi adottsága”.<sup>56</sup> *Isten szárnyas gyermekei* című színházművében O’Neill a faji kérdésből „az elidegenedés hatalmas metaforáját kovácsolta ki”.<sup>57</sup> *A szőrös majom* „az elidegenedésről szóló darab”.<sup>58</sup> Az *Éljő a jegesben* Harry Hope ivója „egy eldologiasodott világ” képe, „mely szétbomlasztja a személyiséget”.<sup>59</sup> Az *Utazás az éjszakába* Edmund Tyrone-ja csak a művészi megvilágosodás ritka pillanataiban talál vissza „ahhoz a világhoz, amelytől annyira elidegenedettnek érezte magát”.<sup>60</sup>

Kritikai telitalálatait azonban Bigsby metafizikai mozdulatokkal általánosítja. Szemében az a világ, amely O’Neill drámáiban színpadra áll, „azoknak a metafizikai, nem pedig társadalmi kényszereknek válik képévé, amelyek között az egyén él”.<sup>61</sup> Am ahol a személyiség „nem a társadalmi vagy közösségi énnel s a történelemmel, hanem a létezés pusztá tényével” találja szemben magát, ott „az elidegenedés nagy gesztussá lesz”.<sup>62</sup> S nem is lehet több. Míg Gassner – idézett megállapításában – az elidegenedést alkotáslélektani jelenségnek tartja, és a művész személyiségébe zárja, addig Bigsby a metafizikai lét elvont általánosságában keresi.<sup>63</sup>

E fejtegetések a mellett érvelnek, hogy az elidegenedést O’Neill végső soron a maga tényleges valóságában, az amerikai álom színe és visszája közötti

<sup>53</sup> Vö. DORIS V. FALK: *Eugene O’Neill and the Tragic Tension*. New Brunswick, N. J. 1958. 55., 56., 182., 185. l. – Más műveiben Gassner az elidegenedés társadalmi övezetét sem hagyja figyelmen kívül. Vö. JOHN GASSNER: *Masters of Drama*. New York 1940, 1954. 629., 640. l.; JOHN GASSNER: *Realism in the Modern American Theatre*. In: JOHN RUSSELL BROWN and BERNARD HARRIS (eds): *American Theatre*. London, 1967. 18. l.

<sup>54</sup> C. W. E. BIGSBY: *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*. Vol. I. Cambridge 1982.

<sup>55</sup> I. m. VII. l.

<sup>56</sup> I. m. 21. l.

<sup>57</sup> I. m. 60. l.

<sup>58</sup> I. m. 61. l.

<sup>59</sup> I. m. 87. l.

<sup>60</sup> I. m. 102. l.

<sup>61</sup> I. m. 109. l.

<sup>62</sup> Uo.

<sup>63</sup> E két kritikai sarokpont között természetesen számos egyéb álláspont is kialakult. Figyelemre méltó például Heinrich Straumann szellemi irányokat élesen körvonalozó, magvas könyve, az *American Literature in the Twentieth Century*, New York and Evans-ton 1951, 1965). A svájci kutató a modern amerikai drámát felnevelő alapkonfliktust a valóságot elfogadó pragmatizmus és determinizmus, illetve az értékeket a közvetlenül adott tapasztalati világon kívül kereső magatartás között látja (i. m. 181–2). Felfogása mintegy spiritualizálja az elidegenedés bizonyos vetületeit. Az elidegenedésre O’Neill kései drámái kapcsán külön is utal (i. m. 189). – Az elidegenedés problémáját társadalmi és filozófiai szemszögből elemzi Sidney Finkelstein *Elidegenedés és egzisztencializmus az amerikai irodalomban* című könyvében (Budapest 1968).

XX. századi pólusfeszültség világtörténelmi erőterében fejezte ki. Így vált lehetségessé, hogy O'Neill az elidegenedést, az emberi civilizáció sok ezer éves kibontakozásának századunkban kiváltképpen kiterjedt és a legkülönfélébb társadalmi alakulatokat átszövő kísérőjelenségét, a méreteiben és intenzitásában egyaránt példátlan s az európai fejleményeket megsokszorozó és meghatározó amerikai fejlődés tapasztalataiból kiindulva, egyetemes érvénnyel tudta megragadni. O'Neill s a XX. századi amerikai dráma legjáva ezért lehetett képes arra, hogy a megelőző és a kortársi európai dráma sugallatait Euripidész-től Ibsenig, Shaw-ig és Synge-ig, Csehovtól Gorkijig, Strindbergtól Kaiserig és Brechtig befogadja és átformálja, s ezért válhatott alkalmassá arra is, hogy — a hatás irányát megfordítva — az európai dráma fejlődését ösztönözze. Így vált az O'Neilltől Albeei ívelő drámai vonulat az európai eredet s az amerikai eredetiség példájává.

Az elidegenedés mint „lényeg és lét konfliktusa”<sup>64</sup> — akárcsak az amerikai álom — maga is poláris jelenség; sarkítottsága pedig csak fokozódott azért, hogy O'Neill az elidegenedéssel szemben álló emberi törekvéseket is ábrázolta, s hogy az elidegenedés és az emberi ellenállás, az értékpusztulás és értékőrzés ellentétét drámai konfliktussá tömörítette. Az O'Neill-i dráma úgy váltja ki az elidegenedés tudatát, hogy a nézőt is katartikusan kiváltja az elidegenedés állapotából. Ezért lehetett O'Neill az amerikai tragédia világirodalmi nagyságrendű megteremtője.

<sup>64</sup> Vö. Lukács György kései kritikája korai művének, a *Történelem és osztálytudat*nak elidegenedés-fogalmáról: *History and Class Consciousness*, translated by R. Livingstone, Cambridge, Mass. 1975. XXIV. l. „Lényeg” és „lét” konfliktusa itt természetesen nem elvont kategóriák absztrakt ellentéte. Mindkettő történetileg kibomló társadalmi jelenség; léten kívüli lényeg nem létezik, s a kettő konfliktusba is csak a léten belül kerülhet. A Lukács használta értelemben a „lényeg”: az emberiség történelmi fejlődése során kialakult nembeli értékek övezete, a „lét” pedig a történetileg adott és társadalmilag kötött életforma. Vö. LUKÁCS GYÖRGY: *Az esztétikum sajátossága*. Budapest 1965. I. 528—70., 644—8., 721—44. l.; *A társadalmi lét ontológiájáról*. Budapest 1976, II. 563—824. l. — O'Neill elidegenedés-tudatát a harmincas évektől fogva a fasizmus és a szektarianizmus totális és totalitáriánus fenyegetése, majd a II. világháború kirobbanása is növelte. — Lukács az *Ontológiában* megjegyzi: „... minden lényegileg újat hozó időszak a személyiség kifejlésének új belső és külső lehetőségeivel együtt elidegenedésének új formáit is életre hívja” (i. m. II. 735. l.).

## Leonyid Andrejev drámáinak világa

BORY ENDRE

A századforduló-századelő mozgalmasan kavargó, irányzatokat és eszme-rendszereket árnyaltan ütköztető orosz irodalmi életének talán legsokszínűbb, legeredetibb egyénisége volt Leonyid Andrejev, aki izgalmasan újszerű (és ellentmondásoktól sem mentes) oeuvre-jében megrázó erejű, személyes ihletettséggé kortörténeti dokumentumként örökítette meg a „három forradalom” Oroszországát, s hiteles művészi kifejezőerővel ábrázolta a korabeli orosz értelmiség eszme- és hangulatvilágát. Látás- és ábrázolásmódjának bonyolult sokrétűsége, fantáziájának kísérletező csapongása oly korban bontakozott ki, amikor véglegesen és visszavonhatatlanul átértékelődtek az addig sérthetetlennek hitt értékrendszerek (vallás, istenhit, nemzettudat), amikor „[...] minden Egész eltörött”,<sup>1</sup> s a talaját vesztett polgári értelmiség hasztalan kereste az ellentmondásos jelenségek kaotikus zűrzavarában vezérfonalként remélt új világképet.

A kortárs irodalmi életben viharos gyorsasággal tért hódító Andrejev Magyarországon már a századelő éveiben nagy népszerűségnek örvendő, általánosan ismert és elismert írónak számított. Kosztolányi így emlékezett meg róla: „Andrejev Leonyid ifjúkorunk körülrajongott költője [...] a polgári hanyatlás utolsó, alkonyi rezgése, tépett lírai dallam.”<sup>2</sup> Oláh Gábor „a mai orosz irodalom legizgatóbb alakjának” nevezte, mivel: „Megdöbenteni és megrázni alig tud ma valaki úgy, mint Andrejev. Ereje: drámai, összpontosító és megjelenítő erő; világa: szomorú világ, még a fénye is fekete fény [...]”<sup>3</sup> Andrejev elbeszélései és kisregényei sorra jelentek meg a *Jövendő*, a *Budapesti Napló*, a *Nyugat*, az *Esztenő* hasábjain, s műveinek elismeréssel adózott kritikáiban többek között Juhász Gyula, Nagy Lajos és Faludi Iván is.

Halálát követően mind hazájában, mind pedig külföldön csökkent az érdeklődés Andrejev prózai művei és drámái iránt; a húszas és harmincas években főleg szépirodalmi memoárok, visszaemlékezések (Blok, Gorkij, Zajcev, Szkitalec, Szoboljev stb.) foglalkoznak vele, s megpróbálkoznak helyének kijelölésével az orosz irodalomban. Újrafelfedezése 1960 táján vette kezdetét: számos nyelven újra kiadják válogatott elbeszéléseit, színre viszik több drámáját, tanulmányok (L. Ny. Afonyin, Ju. V. Babicseva, L. A. Iezuitova, R.

*Megjegyzés:* a külön meg nem jelölt idézeteket a szerző fordította.

<sup>1</sup> *Ady összes versei.* Budapest, Athenaeum, é. n. 173. l.

<sup>2</sup> KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Leonyid Andrejev: Aki a pofonokat kapja.* Pesti Hírlap, 1922. december 8.

<sup>3</sup> OLÁH GÁBOR: *Molnár István: Andrejefi Leonid. Orosz irodalmi tanulmány.* Nyugat, 1910. 1572–1573. l.

Giuliani) kutatják művészetének szociális-társadalmi gyökereit, alkotói módszerének sajátosságait (főként novellisztikáját elemezve).

De miben rejlik Andrejev műveinek aktualitás-értéke? Mi teszi évtizedek múltán is izgatónan időszerűvé, miért ragadja meg ma is olvasóját a sorok közül áradó szuggesztív vonzás? Egyúttal e kérdésekre is választ keresve kíséreljük meg feltárni Leonyid Andrejev drámáinak sajátos – napjainkban még csak igen kevéssé tanulmányozott – világát, illetve az andrejevi dramaturgia specifikumait.

Leonyid Andrejev rendkívül érzékenyen reagált korának krízisjelenségeire, s különleges művészi fogékonyságot tanúsított a lét perifériájára szorult individuum lelki és testi szenvedései, az egyén kínzó és feloldhatatlannak vélt magányérzete, kizártságélménye iránt. Sajátosan újszerű, ma is modernnek ható írói világa lázadó, forradalmi indulatoktól terhes; filozófiai és művészi útkeresései allegorikus-szimbolikus vagy expresszionista formában, példázatok és eszmék különös kavargásában jutnak kifejezésre.

Drámai hagyatéka igen sokrétű. Egyaránt írt társadalmi és szimbolikus-filozófiai drámákat (habár ő maga színpadi műveit tragédiának nevezte és tiltakozott a dráma megjelölés ellen), személyében tisztelhetjük az intellektuális színház és az expresszionista dráma szülőatyját, s nem volt tőle idegen a színpadi groteszk és abszurd sem. Alkotói krédóját egyik levelében így összegezte: „Soha nem állapodtam meg egyazon formánál, nem fogadtam el azt a magam számára kötelező érvényűnek – és egyáltalán, soha nem korlátoztam az alkotói szabadságot a formával vagy az irányzattal.”<sup>4</sup> Életében mintegy húsz színpadi művet alkotott, változatos tematikával és művészi megközelítésben.

Magyarországon – érdekes módon – színpadi alkotásai közül eddig csupán hármát (*Az Ember élete*; *Anathema*; *Aki a pofonokat kapja*) mutattak be, az utóbbit 1922 decemberében vitte színre több-kevesebb sikerrel a Renaissance Színház, s ezt követően jó 60 évet kellett várni az újabb, teljes értékű Andrejev-bemutatóra: a Miskolci Nemzeti Színház – Szőke István rendezésében – 1984 májusában tűzte műsorára ugyancsak az „Aki”-t.

Az andrejevi dramaturgia eszmei és művészi forrásvidéke valahol Csehov lírai realizmust és szimbolizmust egybejátszó, gondolathullámmásokra és finoman árnyalt lelki rezdülésekre épülő, alapvető világnézeti kérdéseket a dráma szférájába emelő színművészetében keresendő, de majdnem ilyen jelentős hatást gyakorolt rá a korai Gorkij-drámák nyíltan polemizáló, az egyén lelki vívódását ellenpontozva, filozófiai absztrakciókban megjelenítő világa, sőt a dosztojevszkiji intellektuális, lélekelemző próza művészi tapasztalatanyaga is. A dosztojevszkiji hagyományokból és a századforduló orosz értelmiségének ambivalens világszemléletéből (a pozitívizmus eszmei válsága, a narodnyik-mozgalom bukása, „minden értékek átértékelődése”) eredeztethető Andrejev több drámájában a Faust-problematika megjelenése; a századforduló művészi eszményképe számos vonatkozásban megegyezett azzal a fausti (ritkábban mephistói) archetípussal, amelynél a megszokott világkép felbomlása és részeire hullása az emberi létezés örök problémáinak, az alkotás és a meditáció arányainak a keresésére, a mítoszteremtésre és a mítoszrombolásra egyaránt készített.

<sup>4</sup> Lityerturnoje naszledszto, Moszkva, 1965. No. 72, 540. l.



Andrejev első két színműve (A csillagokhoz; Szavva) már a fentebb említett, meglehetősen heterogén dramaturgiai elképzelések jegyében fogant, s fölfedezhető volt benne az a törekvése is, hogy a drámát az alkotói analízis, az alapvető gnoszeológiai kérdések színrevitelének művészi eszközévé transzponálja, s egyúttal nézőjét is eszmei-politikai útkeresésének cselekvő részesévé avassa. A *csillagokhoz* (1905) az 1905-ös orosz polgári forradalomnak állít emléket, az egyén harcának tragikus heroizmusát dicsőítve. A mű cselekménye két síkon fut: az első (a szociális-társadalmi) a forradalom bukását követő önkényuralom tombolása idején lehetséges harc módozatait kutatja, míg a második (az absztrakt filozófiai) eszmék ütköztetése révén tudati síkon tükrözteti a valóságot.<sup>5</sup> A dráma kompozíciós felépítésének alapját az emberi gondolkodás bonyolult lépcsőfokai (meditáció, filozófiai vita, plemizálás stb.) képezik; s a konfliktus – Andrejev későbbi drámáira is jellemzően – nem cselekményorientált, hanem eszmei-filozófiai indíttatású: a l'art pour l'art tudomány és a humanizmus eszméinek összeütközése, valamint a szükség-szerűség és a szabadság antagonisztikus ellentéte. A *csillagokhoz* romantikus pátozst sugárzó végkicsengése az emberi önfeláldozás és a világot átalakító alkotómunka didadalát hirdeti. Az emberiség történelme feltartóztathatatlanul halad előre, s a hősök emlékét megőrzi az utókor.

A mű színrevitelére Berlinben és Bécsben került sor, orosz nyelvű ősbemutatója csak 1917 után válhatott lehetővé. – Nem érdektelen megemléstünk, hogy ebből az alapötletből született Gorkij *A nap fiai* című drámája is.

Második színpadi művében – a forradalmi romantika antitéziseként – Andrejev a magányos, anarchista lázadó és a tömeg tragikus összeütközését ábrázolja (*Szavva*, 1906), egy megtörtént eseményből merítve az alapgonddalattot. A főhős nihilizmusból és ateizmusból táplálkozó, minden szokványos emberi értékrend és normatíva megsemmisítésére és átértékelésre irányuló anarchista lázadásánál azonban erősebbnek bizonyul a tömeg vallásos fanatizmusa. A dráma pesszimista végkicsengése azt sugallja, hogy a világ gyökeres forradalmi átalakítását célzó kísérletek eleve kudarcra vannak ítélve, és reménytelen a „korlátlan emberi ostobasággal” való szembenállás is. A zárókép az elidegenedés és az elmagányosodás egyik első, abszurdba átcsapó színpadi ábrázolását nyújtja.

Andrejev leghíresebb színműve, *Az Ember élete* (1906–1908), már egy alapvetően új drámaesztétikai értékrend talaján sarjadt. Miként *Színházi leveleiben*<sup>6</sup> az író kifejti, sajátos drámaelméletének alapelve a „gondolatok dramatizálása”, ahol az új típusú (ahogyan ő nevezte: „neorealista”) drámai alkotásban – ellentétben az életet és annak rezdüléseit polifonikusan, ellenpontozó gondolathullámmzások révén bemutató csehovi vagy maeterlincki színpaddal – már csak a valóság asszociatív tükröképét érzékelheti a néző, aki csak absztrahált képet lát, nem pedig a való életet. Az új típusú dráma törekvése, hogy az emberi létet („az egyén szociológiáját”) általánosságában, példázatszerűen, a korszak és a szociális környezet jellegzetességeitől megfosztva mutassa be, miközben megalkotja a gondolatok és eszmék szintézisét. Ami az ábrázolás- és látásmódot illeti, Andrejev „neorealista” dramaturgiája egyaránt

<sup>5</sup> Vö. JU. CSIRVA: *O „drame igyej” Leonyida Andrejeva*. Tyeatr. 1971. No. 9., 90–93. l.

<sup>6</sup> Vö. L. ANDREJEV: *Szobrannije szocsinyenyija*, VIII. köt. Szentpétervár 1913. 306. l.

ötvözte a klasszikus (antik) tragédia, a középkori misztériumjátékok és a népszínmű (vö.: „balagancsik”) formai elemeit és kompozicionális sajátosságait.

A színpadot *Az Ember életében* allegorikus-elvont figurák, a szereplőkben testet öltött gondolatok (példázatok) népesítik be. Andrejev hol extatikus magasságokba emelkedve, hol pedig a lélek tekintet nem járta, vaksötét rettenetébe aláhullva ábrázolja az eleve elrendelés ördögi köréből kitörni akaró ember tragikus-hősies lázadását és küzdelmét a végzettel, illetőleg a predestinációt, az emberi élet metafizikus, örök körforgását jelképező Szürkeruhás Valakivel. A komor alaphangulat („az Ember arra van kárhoztatva, hogy nyomtalanul eltűnjön az idők végtelenségében”) és a keserű végkicsengés (az egyén legvégül mégis elbukik a végzettel vívott harcában) ellenére Andrejev fel tudja mutatni az emberi létezés örök értékeit: az életnek értelmet adó szeretetet, bizakodást és alkotásvágyat, a lázadás büszke szellemét. Ezt a kathartikus érzést példázzák Blok gyönyörű sorai: „[. . .] a színmű ékes bizonyítéka annak, hogy az Ember nem játékszer a sors kezében, nem szájalomra méltó, lángnélküli elégsre kárhoztatott lény, hanem főnix, amely röptével legyőzi a végeláthatatlan térségek dermesztő szelét”.<sup>7</sup> Ma már nyilvánvaló, hogy *Az Ember élete* – középpontjában az orosz „Jedermann”-nal és a narrátor szerepét betöltő Szürkeruhás Valakivel – az avantgárd színházművészet első világirodalmi értékű darabja.

Filológiai kuriózumként megemlítendő, hogy Molnár István, az első magyar nyelvű Andrejev-monográfia (1910) szerzője (feltehetően az egyetemes irodalomtörténetben is ez az első próbálkozás Andrejev alkotóművészetének átfogó elemzésére) érintkezési pontokat és analógiákat említ *Az Ember élete* és *Az ember tragédiája* között. Tény, hogy nemzeti tragédiánk annál a Znanyije kiadónál jelent meg 1903-ban, rövidített orosz fordításban, amelyhez Andrejev – Gorkij révén is – igen szoros szálakkal kötődött, vagyis minden valószínűség szerint olvasta Madách művét. – *Az Ember életének* magyarországi ősbemutatójára 1919. június 15-én került sor a Magyar Színházban, s az előadást Faludi Iván méltatta értő szavakkal a Ma lapjain.<sup>8</sup>

Leonyid Andrejev a *Fekete álarcok* (1908) című irracionális-misztikus hangütésű drámájában folytatja újszerű, „neorealistának” mondott, de tulajdonképpen expresszionista dramaturgiai kísérletezéseit. A művet, amelynek központi témája a személyiség alkotó elemeire történő széthullása és a világ kísérteties, atavisztikus abszurdítása, a kritikusok homlokegyenest eltérő megközelítésben, jobbára ellenségesen fogadták. A talányos szimbolikáról maga Andrejev egy későbbi kisregényében (*Feljegyzéseim*) rántotta le a leplet: a vár az emberi lelket, a várúr a saját lelke fölött uralomra törő embert (Nietzsche-analógia), a különös, fantomszerű álarcok pedig azokat a lélekben működő titokzatos erőket jelképezik, amelyek rejtélyes, tudatalatti létébe az ember képtelen bepillantani. Andrejev itt olyan úton teszi meg az első lépéseket (a kortárs ember zaklatott lelkivilágának sajátos ábrázolása; a személyiséghasadás bemutatása; az alkotó személyiség önkifejezésének elemző feltárása), amelyet a pszichoanalitikus irányzat atyja, Sigmund Freud évekkel később így összegez: „Semmi kétség nem fér hozzá, hogy énünk vizsgálni tudja, megfigyelheti és kritizálhatja önmagát. Énünk tehát széttagolható, és megvan az a képessége, hogy bizonyos működései közben, legalábbis átmeneti-

<sup>7</sup> A. BLOK: *O litterature*. Moszkva 1931. 143. l.

<sup>8</sup> Vö. FALUDI IVÁN: *Andrejev a magyar színházban*. Ma, 1919. No. 8. 214–215. l.

alkotó részeire bomoljon, hogy azután e részek ismét egyesüljenek egymással.”<sup>9</sup>

A *„Köte álarok”* bukása (finomabban fogalmazva: félsikere) után Andrejev részben elhagy újszerű műfaji kísérletezéseivel, s ekkor bontakozik ki a legszembetűnőbb tematikájának, látás- és ábrázolásmódjának sokarcúsága. Szociális tematikájú társadalmi drámáiban (*Életünk napjai*, *Gaudeamus*, *Sztoricin professzor*) izzó hangvételű bírálatot mond a társadalmi rend szorításában vergődő „megalázottak és megszorítottak” sorsáról, miközben hiteles korrajzot nyújtva és rendkívüli kifejezőerővel mutatja be a polgári demokrata értelmiség széthullását és emberiségi züllését. Andrejevnek a groteszkhez való vonzódását bizonyítja a *Felebarátai szeretet* (1908) című, maró satírával átitatott egyfelvonásos, amely már az abszurd színházat megelőlegezve pellengérezi ki az örök emberi értékek (szeretet, barátság, részvét) eltorzulását az anyagi javak szerzését misztifikáló kapitalista társadalomban. Újszerűségével figyelmet érdemel a személyiség kiteljesítésének határait kutató „örök témára” (Caligula-motívum) írt, a szabadság, a szükségszerűség és a választási kényszer kérdéseit felvető pre-egzisztencialista miniatűrje is (*Ló a szenátusban*, 1916).

A Faust-problematika jegyében született Andrejev híres filozófia tragédiája, az *Anathema* (1909 – 1910), amelyben az író az egyidejűleg istenkereső és lázadó-pártütő démon, a modern Mephisto ambivalens énjen keresztül ábrázolja a kozmikus lázadást és kutatja az abszolút igazságot. Anathema a világmindenség örök harmóniáját szeretné megteremteni, ám minduntalan „újratermeli” a gonoszsgot, a szenvedést. Egyenesági leszármazottja az Ivan Karamazov előtt megjelenő ördögnek; a látszólagos egekre törő lázadás mögött kispolgári konzervativizmus és a személyisége primátusát féltő egyén áll... A színmű befejező képsorai karkai reminiszcenciákat ébresztenek: Ósidők óta zárva tartott kapuk mögött rejtőzik minden létezés forrása, a Mindenható Értelem, s a bejárat előtt fenyegető-mozdulatlanul áll évezredek óta őrt a predestinációt jelképező Valaki, megölve az emberiség reményeit és álmait...

Utolsó nagyobb lélegzetű drámája (*Aki a pofonokat kapja*, 1915) kiemelkedő helyet foglal el Andrejev kései alkotói periódusában; a bonyolult szerkesztésű, több síkon értelmezhető, a tragédia, a melodráma és a commedia dell'arte műfaji sajátosságait egyaránt magán viselő darab önéletrajzi motívumokkal és utalásokkal van átszőve. Aki színpadi figurájából – egyaránt kapja jobbról és balról is az arculesapásokat – egyértelműen asszociálható Andrejev írói (és emberi) sorsa: mindvégig több írói és politikai tábor között, szíréhangoktól és átkoktól kísérve igyekezett saját útját járva megvalósítani művészi-alkotói elképzeléseit („Ki vagyok én? Az előkelő származású dekadens íróknak: lenézett realista, a tősgyökeres realisták szemében pedig gyanús szimbolista.”<sup>10</sup>) Miként Sz. Golousev (Szergej Glagol) orvos-pszichiáter és irodalomtörténész – egyben Andrejev barátja és kezelőorvosa – naplójából kitűnik, aki jellemvonásai közül számos pszichikai élmény és benyomás kétségtelenül Andrejev lelkivilágának hű lenyomata.

<sup>9</sup> SIGMUND FREUD: *Pszichoanalízis. (A lelki személyiség felbontása)*. Bukarest 1977. 139. l.

<sup>10</sup> L. ANDREJEV: *Avtobiográfja*. Russzkaja lityeratura XX veka. Moszkva 1971. 601. l.

A mű ősbemutatójára 1915. október 25-én, a Moszkvai Drámai Színházban került sor, majd rövidesen színre vitték a Don melletti Rosztovban, Kijevben, Szaratovban és a másik vezető orosz színházban, Pétervárott, az Alekszandrijszkijben is (1916. február 2-án). A kritikákban számos egymásnak ellentmondó interpretálással találkozhatunk. A szimbolista Nodor Szologub új mítoszteremtőként üdvözölte Andrejevet és egy trippelgänger jellegű szimbólumban (a Nagy Megalázó) filozófiai értekezésként magyarázatot adott.<sup>11</sup> J. Lvov a kereszténység útvesztőiben tévelygő gyönyörű pogány istenekről szóló tragikus mesének vélte a színművet,<sup>12</sup> a személyiség kiteljesítésének korlátozása), s volt olyan vélemény is, amely a misztikus erők sejtelmes, tudat alatti eluralkodását tartotta vezermotívumnak.<sup>13</sup> Megítélésünk szerint az *Aki a pofonokat kapja* című Andrejev-alkotás olyan modern (szimbolikus és expresszionista fogantatású) dráma, ahol a cselekmény két, polifonikusan egymásba játszó (és számos átmeneti jelentésárnyalattal bíró) síkon értelmezhető: Az első melodramatikus és ironikus elemekkel átszőtt társadalomábrázolást nyújtva mutatja be az egyén tragédiáját, annak különböző stációit a burzsoá társadalomban, a második sík pedig (az elvont-filozófiai) egy ellentétpontozásokra épülő szimbolikus árnyjáték, állhatatos kísérlet az értelem és az érzelem harmóniájának megtalálására, olyan álarcosbál, ahol a maszkok összenőttek az arcbőrrel. A színrevitelek során a bonyolult szűzsé kettős értelmezést szült; nem véletlen, hogy a moszkvai adaptáció a társadalomábrázoló („külső”), a pétervári pedig az elvont-filozófiai („belső”) vonulatot vélte elsődlegesnek.

A mű középpontjában egyrészt Aki magányos, excentrikus, az értelem és az érzelem feloldhatatlan(nak tűnő) ellentmondásain megtörő lázadása, más részt pedig az Idealizmusnak (Aki) és a (mechanikus) Materializmusnak (Regnard báró) a Szépség (Consuella) birtoklásáért folytatott harca áll, amely más szférába (halál) is átvezet, s a Szépség megsemmisülésével sem ér véget. Ugyancsak fontos motívumként vannak jelen a két fő oppozíciós vonulaton túlmenően az olyan árnyalt ellentétpárok, mint a cirkusz autonóm belső világa és az ide betörő külvilág; a kereszténység és a hellenizmus (ennek forrása a „tragédia születését” az apollóni és dionüszoszi istenszemlélet antagonizmusából eredeztető Nietzsche-mítosz); a tömeg és az egyén ambivalens relációja, valamint a magasrendű megismerési folyamatok és a profanizálás prizmáján történő átértékelésük (az Aki – Úr ellentét egyik lehetséges magyarázata). A dráma bonyolult többsíkúságára, az értelmezési lehetőségek széles skálájára jellemző, hogy maga Andrejev több ízben levélben volt kénytelen kifejtetni a színrevitelrel kapcsolatos szerzői utasításait.<sup>14</sup>

A Leonyid Andrejevről kialakult alkotói-művészi és emberi kép még manapság sem teljes, életművének számos pontját eltérően vagy más megközelítésben értelmezik. Világirodalmi hatása – a tipológiai sajátosságok révén – számos avantgárd irányzatban kimutatható, irodalmi irányzatok haladtak tovább a művészete által kijelölt úton. Magyarországon a századelő éveiben volt igen népszerű: Juhász Gyula, Kosztolányi Dezső és Ady Endre a klasszi-

<sup>11</sup> Vö. F. SZOLOGUB: *Mecstatyel o tyeatre*. Tyetr i iszkussztvo. 1916. No. 1.

<sup>12</sup> Vö. J. LVOV: *O pszicheje i zabludsih bogah*. Rampa i szizny. 1915. No. 44, 8–9 l.

<sup>13</sup> Vö. SZ. KRAMZIN: Uo. 18–19. l.

<sup>14</sup> Vö. LEONYID ANDREJEV: *Aki a pofonokat kapja*. A Miskolci Nemzeti Színház műsorismertetője. 1984. 7–8. l.

kus orosz irodalmi hagyományok méltó örökösét látták benne. Hogy láthatáron van-e nálunk is újabb reneszánsza? Nem tudni . . . Az viszont nem vitatható el Andrejevától, hogy a szó varázsos mestere, kivételes eredetiséggel és tehetséggel megáldott alkotóművész volt, akit izgalmasan újszerű életműve méltán emelt a századforduló orosz irodalmának nagy vonulatába, Csehov, Gorkij és Blok mellé.

## Humanitás vagy egyetemesség mint a huszadik századi művészet dilemmája (Vszevolod Ivanov elbeszéléseinek elemzése)

FEJÉR ÁDÁM

Az újkor elmúlt századainak idealizmusa, a megoldásait viszonylagossá tevő föltételekről mit sem tudva, a humanista egyetemesség elvét a „dolgok természetéből” és az „emberi természetből” levezethetőnek, végeredményben az élet minden területén közvetlenül érvényesíthetőnek mutatta. A reneszánsz által meghirdetett humanista program szellemében egyfelől a problématudatot hordozó individuumot az emberi jelenség egyetemes érvényű képviselőjének volt mód tekinteni, másfelől pedig a személyes intellektus értelemteljesítő erejére hivatkozva bízni lehetett abban, hogy a problémák összességét átfogó individuum minden esetben képes és hajlandó a humanitás követelményét szolgálni. Századunkban, amikor nyilvánvalóvá vált, hogy a humanista egyetemességnek személyes biztosítékai nincsenek, s így az egyetemesség személyes erőfeszítés révén el nem érhető, a művészet – mint a gondolkodás általában – gyötrelmes dilemma elé került, sajnálatos módon, bár eszmetörténetileg szükségszerűen, megkettőződött. A humanitás és az egyetemesség mozzanatának problematikus elválását megtapasztaló huszadik századi művészet előtt lényegében két, egymással ellentétes lehetőség áll: Vagy kritikusan tudomásul veszi az eszmetörténeti tényállást, és a humanista egyetemesség realizálásáról lemondva, ugyanakkor a lemondás teljes abszurditását megmutatva, esztétikailag tökéletes – pontos, világos – formákat teremt, vagy voluntarista módon nem ismeri el a választási kényszert, azaz a problématudat hordozója intellektuálisan meg nem engedhető módon változatlanul ragaszkodik a humanista egyetemesség érvényesítéséhez, és a pontos, elemző eljárásokat igénylő művészi formát megsértve, eszmetörténetileg mégis valami jelentőset vállal. A kritikus meg a voluntarista álláspont, az esztétikai vagy az eszmetörténeti teljesítmény előnyben részesítése kizárja egymást, és érthetően legtöbbször különálló életművekben testesül meg. Vszevolod Ivanov ezzel szemben azon kisszámú alkotók közé tartozik, akik szokatlan módon mindkét lehetőséggel élni kívánnak, akik egyidőben keletkezett különböző műveikben a kritikus és a voluntarista magatartást egymással szembeállítják. Lehet, hogy Ivanov nagyobb formátumú alkotóvá válik, ha az eszmetörténeti adottságokat tudomásul véve kizárólag olyan szigorúan megformált műveket teremt, mint *A kisgyermek*, s az ott kidolgozott poétikai eszközök következetes alkalmazása révén teremt meg a huszadik századi abszurd világkép látomását, ebben az esetben azonban le kellett volna mondania a problémáknak arról a másik feléről, amely kritikusan ugyan nem volt megragadható, de amely a humanizmus huszadik századi meghasadása következtében világában nagyon is éreztette hatását. Ivanov úgynevezett partizán-elbeszélései pedig (*Színes szelek, Partizánok, 14-69-es páncélvonat*), amelyek-

ben a voluntarista álláspont dominál, önmagukban, a kritikus beállítottság ismerete, közelsége, kontrasztja nélkül, vagyis minden gondolati feszültség, a kritikátlanság kritikák körbejárása híján üresek, frázisosak maradtak volna. Azt kell mondanunk tehát, hogy ezt az életművet a maga szolid arányain belül éppen a huszadik századi gondolkodás megoldhatatlan és intellektuálisan nem is termékeny ellentmondásainak egybefogása teszi eredetivé és bizonyos értelemben jelentőssé.

Ivanov művészete a realista-naturalista elbeszélés konvenciói felől indul, és bár az újonnan fölfedezett huszadik századi problematika megbontja a naturalista-realista koncepció rendjét, partizán-elbeszéléseiben végeredményben annak keretei között marad. E konvenció szellemében az általa megrajzolt helyszíneknek mindig valamilyen szociális jelentőségük van, az egyébként szociálisan megragadott figurák valamely intellektuális-eszmei törekvés hordozói, és az írói ábrázolás társadalmi-gondolati összetevői, a koncepció sugallatának engedve, végső soron a valóságnak mint valamely elemeiből összeállítható egésznek megragadását célozzák. Miközben azonban Ivanov partizánjai, a letűnőben levő tizenkilencedik századi tradíciónak engedelmeskedve, életkérdéseik megoldását keresik, olyan problémákra bukkannak, amelyek semmiképpen sem igazolják a társadalmi jelenségek okozati magyarázatának, a személyes-intellektuális keresés föltétlen célravezető voltának, a valóság egységes egészként való fölfogásának korábban általános érvényűnek tűnő koncepcióját. Ivanov lázadó parasztjai az itt kissé idejüket múlt irodalmi formák ellenére nagyon modernül, nagyon korszerűen semmilyen fogalmilag megragadható szociális programot, a magatartás értelmes irányítására alkalmas eszmét nem képviselnek, nézeteikben, az új század beköszöntét, a világrend megbomlását jelezve, az individualizálatlan paraszti lét történelem-alattisága, civilizált társadalmon kívüliségen ad hírt magáról. A jelenség maga az orosz irodalomban nem egészen ismeretlen, Puskin irányította rá először a figyelmet regényében, *A kapitány lányában*. Puskin azonban a humanista kultúra erejében bizván, ha érzékelte is határait, azokat átlépni szükségesnek nem tartotta, ennek megfelelően hőseül nem Pugacsov fölkelőt, hanem Grinyovot, a közéjük kerülő fiatal nemest választotta, és az ábrázolás minden érdekét arra a kérdésre összpontosította, hogyan is sikerül a derék, nyílt szívű, becsületes fiatalembernek ezen rendkívüli körülmények között hűnek maradnia a humanista egyetemesség elvéhez. Ivanovot Puskinnal szemben poétikai konzervativizmusa ellenére az teszi jellegzetesen huszadik századi szerzővé, hogy figyelmét teljes egészében a paraszt-partizánok szemlélete, gondolkodásmódja köti le, az a sajátos képzetrendszer, amely segítségével viselkedésüket maguk és társaik előtt magyarázzák.

A paraszti tömegek történelem-alattisága, civilizált társadalom kívülisége abban nyilvánul meg, hogy tudattalanságuk miatt egyszerűen nem tudnak a humanista egyetemességnek az újkori európai társadalmakban a problémátudatot hordozó individuum által képviselt történelmi programjáról. Ezek az emberek valójában nem tiltakoznak az őket úgymond degradáló szociális körülmények ellen, nem foglalkoztatja őket az a kérdés, hogy a társadalmi egyenjogúsodás útja előlük teljesen el van zárva, nem akarnak fölemelkedni, egyéniségüket nem akarják kibontakoztatni, mert teljesen azonosulnak a tagolatlan paraszti életformával, és az urakat elűzve ösztönösen éppen ezt a létezési módot kívánják totálissá tenni. A paraszt-partizánt nem a maga helyzete, anyagi nélkülözése, fizikai megpróbáltatása, az elemeknek való ki-

szolgáltatottsága foglalkoztatja, mindezt az individualizálódás igényétől meg nem érintett, az egyéniségét fölszabadítani nem vágyó ember az élet rendje szerint valónak gondolja. Fegyvert valami egészen más, az ad kezébe, hogy az urak – számára érthetetlen és az ő nézőpontjából valóban megmagyarázhatatlan, de a rend megbomlása, a tekintélyek elutasítása miatt most számára mégis problémává váló – létét, ezt az ő emberségétől teljesen idegennek tűnő és tőle elidegenedettségekben az ő emberségét embertelenül tagadni látszó létezését, az egyetemesség elviselhetetlen csorbáját megszüntesse. A parasztfölkelőt ugyanakkor nem egyszerűen a gyűlölet, a bosszú, az elszenvedett sérelmek megtorlásának szándéka vezeti, hanem az egyetemesség föltétlen érvényesítését parancsoló meggyőződés, ez a régimódián középkorias, de archaikussága és csonkasága ellenére is aktualizálódó naiv „paraszti hit” (14 – 69-es páncélvonal). A parasztkatonák őszinteségét, jószándékúságát az garantálja, hogy sejtelmük sincs hitüknek csonkaságáról, humanitás és egyetemesség lehetséges konfliktusairól. Az egyetemesség nevében hadra kelve, ily módon a kegyetlenséget nem kell zászlójukra írniuk, mert önálló problématudattal nem rendelkezvén, föl sem tételezik, hogy majd az emberiség elvébe ütköznek, illetve nem sejtik, hogy hitüket védelmezve a törvény áthágásáért személy szerint maguk is felelősek lehetnek. Igaz, a mérhetetlen emberáldozat, a gyilkolás brutális és minden képzeletet felülmúlóan változatos formái megrendítenek mindenkit, még az igénytelen, az élet kegyetlen megpróbáltatásaihoz alkalmazkodni megtanult parasztembereket is, de a tagolatlan paraszti létforma magánvalósága, s a belőle kiválás, az önállósulás, az individualizálódás útjának teljes eltorlaszoltsága adott körülmények között a konfliktusok elhárításának biztos eszközeül szolgál. „Mit kell sajnálni az embereket [. . .]. Majd teremnek mások [. . .].”

A humanitást és az egyetemességet problémátlanul egybefogni képes zárt paraszti életforma alapja és szimbóluma a föld. Ezen életformán belül messze fontosabb a hozzá föltétlenül kötődő, hozzá képest önálló szerepkörrel nem rendelkező egyes embernél, aki így, függőségében maga is egészségben földből termettnek minősül, már-már vegetatív létezővé válik. Egyedül a földért, a paraszti életformáért, a „paraszti hit” nevében vállalt önkéntes halál emelhet ki a jeltelen-névtelen létezésből. A magát fölláldozó katona, aki „lelki nagyságát akarja megmutatni [. . .] a mennybe jut: A paraszti hitért szenvedett”. A teljes odaadás révén a lelki nagyságot kinyilvánító hősi gesztus anélkül bizonyítja a parasztfölkelés igazát, hogy bármiféle szellemi tartalmat magába fogadna, s ezáltal hordozója a paraszti életformával konfliktusba keveredve, individuális problémahordozóvá válna.

Az elementáris erejű parasztfölkelést lehetetlen föltartóztatni, hiába szállnak szembe véle elkeseredetten a „csöcselüket” hisztérikusan gyűlölő tiszték, a partizánok elszántságát értetlenül figyelő kozákok, katonák. Mozgalmuk sikerének titka, hogy a huszadik század elején nincsen mód humanitásnak és egyetemességnek Puskin regényében Grinyov alakjával szimbolizált egybefogására. A siker ezért sokkal inkább probléma, mint megoldás: Az események történelmi fontosságát érzékeltetve, századunk központi jelentőségű problémája. Az Ivanov által egybefogott életanyag egésze kimondatlanul is azt a kérdést sugallja, vajon milyen formákat ölt a jövőben az európai kultúra, vajon ezután hogyan érvényesül a humanista egyetemességnek a reneszánsz által meghirdetett programja, ha az intellektuális eszközökkel operáló individuumnak ez irányú eszmetörténeti lehetőségei kimerültek. Bár az itt elem-



zett elbeszélésekben, mint a kor más irodalmi-művészeti alkotásában is, fölfölbukkan a paraszti tömegeknek valamiféle barbár, szinte természeti őserővé stilizálása, az az elképzelés, hogy bennük az európai kultúra hagyományos értékei mögött meghúzódó archaikus, primitív, történelem előtti létezési mód mint végső emberi realitás, s ezért minden további nélkül tudomásul veendő emberi alaphelyzet megtestesítőit kell látnunk, – ez a stilizációs fogás azonban véleményünk szerint nem emelhető a műveket értelmezni képes általános magyarázó elvvé. A paraszti lét vagy a parasztfölkelés valóságát ábrázolva Ivanov korántsem követendő modellt kíván adni, szó sincs arról, hogy váratlan jelentkezésükkel csupán a paraszti tömegek jelentenének problémát a kultúrértékek tudatos, intellektuális hordozói, a történelmi szerepvesztésétől megzavart individuuum számára, hanem civilizáción kívüli létezésük nyilvánvalóan maga is súlyos emberi problémákkal terhes. Az alkalmi és viszonylagos érvényű stilizációs eljárás ellenére jól érzékelhető, hogy a paraszti tömegek egy bizonyos, a civilizáció ma érvényes koncepciójánál szélesebb értelemben ugyancsak az európai kultúra részesei, tudattalanságuk ellenére ők is a humanista egyetemesség elvének érvényességi körén belül állnak, még akkor is, ha a reneszánsz által meghirdetett individualizálódási programból teljességgel kimaradtak, és emiatt a múltban nem hárult rájuk az elv betartásának gondja, most pedig képtelenek az előállt válsághelyzet intellektuális mérlegelésére. De paradox módon éppen azáltal jutnak e korfordulón történelmi szerephez, vállalnak részt az eszmetörténeti folyamat előmozdításában, hogy humanitás és egyetemesség konfliktusos viszonyának megtapasztalása idején a problémák iránt érzéketlenülül, viszont az elv betartásában nagyon is érdekelten kikényszerítik az egyetemesség szempontjának érvényesülését, vagyis fellépésükkel jelzik a humanista egyetemesség új alapokra helyezésének elodázhatatlanságát. Mert igaz ugyan, hogy a voluntarista magatartás önmagában érvényes megoldásokat nem eredményezhet, de egyedül higgadt intellektuális mérlegelésekkel a múltban sem lehetett volna megőrizni az eszmetörténeti folyamat dinamizmusát.

A parasztfölkelés megrendítő katasztrofikusságát individuális problémátudat híján nem élhetik át a benne résztvevő és valamilyen fatalista elszántsággal maguk, társaik, ellenfeleik életét nem kímélő partizánok. De a jelenség megrendítő problematikussága ebbe a féktelen elszántságba burkoltan kétségtelenül minden élethelyzetben jelen van. Ivanov azt oly módon kísérli kibontani, oly módon keresi intellektuális tagolását, artikulálását, hogy *Színes szelek* című elbeszélésének középpontjába állított hőstét paraszti származása, paraszti életvitele ellenére elindítja az individualizálódás útján. Kallisztrát Jefimics életkérdéseit önállóan kívánja rendezni, ezért valamilyen külön, privát vallást alakít ki magának, de még inkább kinyilvánítja problémátudatának önállóságát, amikor önmaga előtt elismeri spirituális kereséseinek kudarcát, és környezete, családja rosszallása ellenére, öreg korában megtalált szerelmével oldalán átáll a partizánokhoz. Mint egykor Pierre Bezuhov, a hős abban bíz, hogy életkereteinek radikális megváltoztatása intellektuális kérdéseinek végső megoldásához segíti. Valójában egyáltalán nem így történik, a partizánok közé kerülő Kallisztrát Jefimics itt ütközik bele az igazán súlyos, a valóban megoldhatatlan problémába. Ez a probléma abban áll, hogy a paraszti lét valóságát ismerő, s azt a fölkelőkhöz való átállásával – szenvedélyes intellektuális kereséseivel összhangban – most már programszerűen is vállaló hős megrendülten éli át saját kereséseinek, s egyben a voluntarista paraszti megmozdulásnak szellemi

kiüresedtségét, teljes eszmei kilátástalanságát. Hiszen hiába a „földjükért haló” paraszt-katonák lelki nagysága, a szellemi megoldást kereső, az érzelmi föllángolások objektív érvényét mérlegelő Kallisztrát Jefimics tudja, hogy a győzelmes fölkelés útja a semmibe vezet. „Miért van mindez? . . . Mit akarok tőlük? . . . Mit is?” — kérdi tanácstalanul magától. „Eljött az ideje: ölni is kell. Hogy miért, magam sem tudom [. . .]” — állapítja meg csüggedten, mintegy véglegesen föladva azt a reményt, hogy kérdéseire bármikor is választ kaphat még. Ha a hős a továbbiakban kritikusan az intellektuális lehetőségek lehatároltságát, a lét értelmének átlátásától megfosztottság állapotát, az ember így értett tragikus halálraitéltségét elemezné, minden bizonnyal az egzisztencialista problematikához jutna el, ehelyett azonban — már mint az egyetemességet kikényszeríteni kívánó parasztfölkelés szócsove — annak valóságához tapadva, az intellektuális mérlegelés igényét tudatosan föladva voluntaristává válik. „Jól van ez így!” — mondja, anélkül, hogy korábbi kétségeire választ kapott volna, s amikor valaki így panaszkodik: „Odatapasztottak a fölkeléshez, de minek gyötrődjem én köztük?” — „Hogy megtaláljad a helyedet.” — válaszolja. Az ember világbeli helyének megtalálása és szellemi méltóságának, tulajdonképpeni emberségének őrzése, egyetemesség és humanitás viszonya a huszadik században katasztrofikusan elvált egymástól, aki az itt adott eszmetörténeti föltételek mellett szellemi méltóságát őrzi, tulajdonképpen lemond az egyetemességről, aki viszont egyetemes kíván maradni, végső soron föladvá szellemi méltóságát. Amikor az egyetemesség szempontját föltétlenül képviselteni kívánó Ivanov líraian azonosul hőseivel, a voluntarista beállítottságot elbeszélői pozícióvá emeli, és ezáltal ábrázolása jórészt hitelét veszti, elnagyoltá, sematikussá válik. A meghasadt világképben ugyanis az egységi intellektuális beláthatóságát sugalló személyes lírának nem lehet létjogosultsága, a föltétlen személyes azonosulás szándéka itt eleve értelmezhetetlen.

A *Színes szelek* hőse azért fedezi föl a partizánháború eszmei ürességét, mert saját szellemi problémáinak megoldását keresve jut el a partizánok közé, de egyben az ábrázolás azért válik sematikussá, mert az író, a tizenkilencedik századi poétika konvenciójához ragaszkodva, a hős spirituális útkeresését teszi meg az elbeszélés nézőpontjává. Adott poétikai föltételek mellett a parasztfölkelés jelenségére összpontosító, annak eszmetörténeti jelentőségét állító Ivanovnak a fölkelést jellemző, de a személyes problémátudat számára elviselhetetlen eszmehiány tényét bagatellizálnia kell a problémák majdani, pontosabban meg nem határozható módon, de úgymond föltétlenül bekövetkező megoldására történő lírai utalással. Ebből a kínos poétikai zsákutcából való kilépésként értékelhető *A kisgyermek* kompozíciós fölfogása. Míg az az előzőekben elemzett művekben az eszmék érvényének viszonylagosságát bemutató, tehát nagyon is modern, nagyon is huszadik századi problematika hagyományos formai megoldásokba ágyazottan jelenik meg, itt a forma, a poétikai eszközrendszer is hangsúlyosan korszerűvé válik. *A kisgyermek* poétikai újszerűsége arra vezethető vissza, hogy Ivanov ebben az elbeszélésben mintegy formaalkotó elvé emeli a partizán-elbeszélések intellektuális fölismerését, az élettények radikális eszmenélküliségét. A poétikai fordulatnak megfelelően az eszmei törekvések, lírai minőségek és az élettények egynemű közegeként fölfogott realista-naturalista valóság-koncepció helyét az intellektuális-értékelő szférával élesen szembeállított, azzal semmiféle vonatkozásba nem hozható, attól elvileg elkülönülő ábrázolási szféra foglalja el, ahogy a korabeli kritika nyelven mondták: a „büt”, vagy az elméleti általánosítás igényét érvényesítve: a gyakorlat

szférája. A társadalmi mozgások egészéhez képest lokális, az eszmetörténeti problémák teljességéhez mérve perifériális parasztfölkelés jelensége azáltal válik monumentálissá, hogy a tematikus esetlegesség korlátait leküzdve, egyszerre csak eszmei és gyakorlati szféra intellektuálisan föloldhatatlan ellentétének, a humanista egyetemesség huszadik századi meghasadásának hordozójaként, a nyílt, személytelen világkép megjelenítőjeként értelmeződik. Többé nem arról van szó, hogy egyes szellemi problémáik megoldását kereső emberek, vagy a számukra kielégítő szociális helyzetet kiküzdeni igyekvő társadalmi osztályok itt és most megtalálják-e azt, ami a humanista egyetemesség programja nevében őket megilleti, hanem arról, hogy e program teljesülésének intellektuális garanciái híján — akár hiszünk ebben a programban, akár nem, akár elkötelezettjének tudjuk magunkat, akár nem — el kell ismernünk az eszmék mellett, az eszmékkel szemben, de a humanista egyetemesség-elv működésének föltételeként a barbárság, az embertelenség realitását, az eszmei igényekről mit sem tudó gyakorlat hatalmát. Az eszméket nem képviselő, a humanista egyetemesség problematikus elvéről nem tudó, de az eszmetörténeti korfordulón történelem-alatti, civilizált társadalmon kívüli helyzetükből kibillentett parasztfölkelők, akik föllépésükkel a szerepüket régi módon betölteni képtelen eszméken az egyetemességet kérik számon, a fölfordult világban saját emberségüket is veszélyeztetve a gyakorlat médiumai. Mivel az érzésű, eleven lelkű emberek is bizonyos szellemi föltételek híján kikerülhetlenül a gyakorlat médiumaivá válnak, Ivanov az általa megragadott probléma természetének engedelmessé, a partizán-elbeszélésekkel ellentétben lemond lélek és gyakorlat konfliktusának dramatizálásáról. *A kisgyermek* szereplői nem jobbak és nem rosszabbak mint a partizántörténetek hősei, csak az itt érvényesítendő szemléletmódnak megfelelően az író érzékeltetni kívánja a figurák személyes-individuális lehetőségeinek megrendítő lehatároltságát. Míg amott az „ölni — nem ölni” — a figurákhoz és a helyzetekhez után kapcsolódó — hamleti konfliktusa dominál, itt groteszk módon a gyermekszeretet diadala válik újabb borzalmak forrásává. Nem az történik, hogy a körülmények kényszerének engedelmessé, fölfüggesztik a lelkiismereti elszámolás kötelességét, hanem a gyakorlat áramától scdortatva — anélkül, hogy ez tudatosulna — az érzelmi-lelki mechanizmus elszakad az emberséget megalapozó erkölcsiség szilárd talajától. A zárt falusi közösség, a tradicionális paraszti életforma keretei közül kivetett emberek hiába tartják magukat ahhoz, ami értékeikből számukra közvetlenül megragadható, a paraszti életformát megalapozó külső tekintélyek elvetése nyomán előállt nyílt világban képtelenek a tájékozódásra.

Az idejüket múlt konvenciók föladata, a nyílt világkép látomásának vállalása a poétikai megformálás egységesüléséhez, az egyes művészi fogások funkcionális együttesének kimunkálásához vezet. Az elbeszélés epikus rendjét föllátozó ornamentális elemek — Ivanov stílusának jellemző sajátosságai — tulajdonképpen megmaradnak, csupán az történik, hogy a kibontakozást kereső lírai-drámai jellegű értékelő szempont helyett egy bizonyos szenttelen, személytelen intellektuális komponáló elv eszközévé válnak. Az ornamentális elemek lírai-drámai jellege a struktúra átalakítása ellenére nem csökken, mert mint ott, itt is valamilyen pontosabban meg nem határozott módon az ábrázolt alakok várakozásait, töprengéseit, szorongásait tükrözik, és az alakok maguk mint akkor, most sem kevésbé képesek ilyen szubjektív-drámai elemek hordozására. A mégis kétségtelen és igen lényeges különbség abból adódik, hogy a személytelen komponáló elv, bármiféle lírai-drámai koncepció lehetőségét vitatva,

lefokozza ezen lírai-drámai elemek szerepét, amennyiben az értékelés jogát azoktól megvonva, saját maga számára tartja fönt. Az alakok, élethelyzetek szenvtelen, tárgyilagos megítélését ismeri a tizenkilencedik századi elbeszélés is, és például Flaubert-nél alkalmazása az ember érzelmi-lelki kiüresedését, a személyes lehetőségekkel élésre való képtelenségét jelzi. De bármilyen keményen ítélje is meg ez a személytelen előadásmód a lelkileg-érzelmileg kiüresedő individuumot, az individuum státusát, az individualitás elvét nem sérti meg, továbbra is változatlanul az individuumot tekinti a humanitás letéteményesének, hiszen az ítélkezés maga individuális pozícióról történik. *A kisgyermekben* kidolgozott személytelen kompozíciós elv ezzel szemben az orosz hagyományoknak megfelelően és közvetlenül Csehovhoz kapcsolódva, nem az érzelmi-lelki képességek kiapadását, hanem az individualitás csökkent mértékét bírálja, és azáltal érvényesíti az új, huszadik századi szemléletet, azáltal lép ki az individuum, a személyes intellektus szerepét abszolutizáló zárt világképből, hogy az individualitás hiányát, az embernek a gyakorlat közegébe süppedését – például Csehov illúziójával leszámolva – intellektuális eszközökkel, elemző kritikai föllépéssel megoldhatatlan problémának mutatja. Ivanov poétikai álláspontjának, a személytelen kompozíciós elv érzelmi alapokon való kidolgozásának föltétele a nyílt, személytelen világkép vállalása, annak fölismerése, hogy a személytelen érzelmenek is lényegi szerepe van az emberi jelenség megalapozásában, s ezért a tizenkilencedik századi orosz próféciákkal ellentétben a személyes szeretetben mint valamely különleges emberi képességben nem láthatjuk a humánproblémák megoldásának kulcsát. A személytelen érzellem emberi jelentőségének elismerése, a minden problémát kizárólag morális térbe állító gondolkodásmód céltalanságának belátása lehetővé teszi, hogy az alakok érzelmeit-hangulatait kivetítő elbeszélésmód megtartása ne vezessen a velük való érzelmi-hangulati azonosuláshoz. Az írói komponáló tevékenység, a személyes, szubjektív minőségek személytelen rendezőelve oldja meg aztán, hogy a figurák intellektuális képességeit pótlandó, bár a gyakorlatnak való kiszolgáltatottság általános veszélyét nem tagadva, az olvasó a maga önkéntelen ítéleteivel jelezze az ábrázoltak körében az emberiség torzulását.

*A kisgyermek* tökéletes poétikai megoldottságának, funkcionális motívum-együttese zártságának azonban az az ára, hogy a humanista egyetemesség-elv intellektuális érvényesíthetlenségének tapasztalatától ösztönözten az intellektus szerepét változatlanul kizárólagosnak vélő gondolkodás lemond az elv személyes képviseléről. A voluntarizmus hibáját elkerülendő, a humanista egyetemesség-elv képviseléről lemondó kritikus, formatisztelő, esztétikai irányultságú magatartás a világkép megosztottságának megfelelően két típusú lehet. Az egyik lehetőség, hogy az érdeklődés a korábban egyetemes jelentőségűnek vélt individuum, az ideális értékek, a személyes intellektus, az eszmék szférájára összpontosul, s az egyetemességgel szemben a humanitást választva itt derül fény az emberi jelentőségeket ugyan változatlanul őrző, de egyetemes érvényüket veszítő értékek intellektuális alapon megmagyarázhatatlan és megmagyarázhatatlanságuk miatt groteszk, abszurd behatároltságára, ahogy azt Proust, Joyce műveiben s a kor kiemelkedő jelentőségű orosz lírikusai – Mandelstam, Cvetajeva, Ahmatova, Paszternak – mellett az utóbbi, Paszternak prózájában látjuk. Másfelől a kritikus formatisztelet abban nyilvánulhat meg, hogy az eszmékkal, az ideális értékekkel szembenáll, de valamiképpen mégis a lét teljességéhez, az emberi jelenség egészéhez tartozó szférát, a gyakorlat szféráját, a humanitással szemben kényszerűen az egyetemességet választva,

a világkép meghasadtságának megfelelően elfogadhatatlanságában is megrendíthetetlennek mutatják, ahogy azt a kor legtöbb esztétikai teljesítményt nyújtani kívánó orosz prózaírójával együtt *A kisgyermek* című elbeszélésében Ivanov is teszi. Mint *A kisgyermek* elemzésénél is láttuk, ez az utóbbi típus a gyakorlat hatalmát totálisnak mutatva nem tud az eszmék, az ideális értékek akár csak korlátozottan érvényes létéről. Ez a körülmény magyarázhatja, hogy a humanista egyetemességhez minden ésszerű megfontolás ellenére ragaszkodó, a zárt világkép idejétmúlt sablonjaival operáló voluntarista magatartás Ivanov életművében a nyílt világkép látomását esztétikailag érvényesen hordozni képes poétikai megoldás föllelése után is megőrizte aktualitását.

# PRO MEMORIAM

---

## Király Rudolf

FÁBIÁN ZSUZSANNA

Király Rudolf, a közismert italianista és hispanista, a sikeres nyelvkönyv-író, a kiváló nyelvtanár, aki 1986 decemberében töltötte be 80. életévét, 1988. április 16-án meghalt.

Pályafutásának kezdete az Eötvös Collegiumban töltött évekre tehető: itt szaktárgyai a latin, a görög és az olasz voltak. Éppen az olasz szaknak köszönhette, hogy diplomája megszerzése után azonnal álláshoz jutott a Kölcsey Gimnáziumban, abban az időben kezdett ugyanis előtérbe kerülni a modern európai nyelvek oktatása. 1929-től 1941-ig volt a Kölcsey tanára, egy ideig igazgató-helyettese is; ugyanebben az időszakban tanított az akkortájt megalakult Olasz Kultúrintézetben is. A két háború közötti időre nyúlik vissza termékeny nyelvkönyv- és szótárírói munkássága is: az Országos Közoktatási Tanács felkérésére írta a katolikus gimnáziumok számára az olasz tankönyvsorozatot, és hozzájuk azt a mindmáig jól használható, kiváló összefoglaló nyelvtant, amelyben több lényeges nyelvi-nyelvészeti kérdéskört elsőként tárgyalt a magyar italianisták közül. 1940-ben jelent meg olasz–magyar kéziszótára; összeállított fordítási gyakorlatokat és társalgási könyveket is. A háború után a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumba került, ahol miniszteri tanácsosi beosztásban 1950-ig maradt. 1955 őszén azután ismét vizsztatért az oktatáshoz, de már csak az „estisekhez”, a Madách, majd a Kölcsey Gimnáziumba. Ekkoriban az olasz és a német mellett tanított orosz, franciát és spanyolt is. Az ötvenes és a hatvanas évek munkásságának gyümölcsei italianisztikából: a hat kiadást megért, Szabó Mihállyal közösen megírt olasz nyelvkönyv kezdőknek, majd később a szintén többször megjelent olasz nyelv haladóknak; mindkettőből – bátran mondhatjuk – generációk tanultak olaszul. Hispanisztikai munkássága is jelentős: szintén a „Tanuljunk nyelveket” sorozatban látott napvilágot az öt kiadást megért spanyol nyelvkönyv; ezt egészíti ki spanyol olvasókönyve. Szótárírói tevékenysége sem lankadt: megírta a magyar–spanyol kéziszótárt; főmunkatársa volt a magyar–olasz, és munkatársa az olasz–magyar nagyszótárnak; megszerkesztette a spanyol–magyar turistaszótárt, majd – elsőként hazánkban – a portugál–magyar és a magyar–portugál kéziszótárt.

Emlékét tisztelettel megőrizzük.

## Georgij Pantyelejmonovics Makogonyenko

(1912 – 1986)

RÉV MÁRIA

1986. október 3-án elhunyt Georgij Pantyelejmonovics Makogonyenko, a jeles szovjet irodalomtörténész, a XVIII. és XIX. századi orosz irodalom kiváló szakértője. Halála magyar barátait, kollegáit és tanítványait váratlanul érte, és nagyon megrázta. Nem vettük észre az idő múlását, mert szerette a fiatalokat és maga is mindig fiatalos volt.

G. P. Makogonyenko nem könnyű életutat járt be. 1939-ben végezte el a Leningrádi Egyetemet. A tudomány iránti érdeklődést, a kemény, megfeszített munka iránti tiszteletét professzora, a tragikus sorsú G. A. Gukovszkij oltotta belé. Az ő hatására választotta kutatása tárgyául a XVIII. és XIX. század orosz irodalmát. Éppen megjelentek első tanulmányai, amikor a fiatal kutató kénytelen volt abbahagyni a tudományos munkát. A háború akadályozta meg annak folytatását. Először haditudósítónak működött, majd a körülrárt Leningrád rádiójának művészeti osztályát vezette. Ennek során ő szervezte meg az ostromlott városban Sosztakovics Hetedik Szimfóniájának első előadását. A béke tette lehetővé számára, hogy visszatérjen választott hivatásához. Korábbi kutatásainak felhasználásával egy év alatt elkészítette kandidátusi értekezését, tíz évvel később már doktori értekezését védte meg. A Leningrádi Egyetem Orosz Irodalom Tanszékén 1946 óta dolgozott, s annak tizenöt évén keresztül volt a vezetője.

Tudományos kvalitásait bizonyítja a tollából származó tizenhöz monográfia és a majd kétszáz tanulmány. Alapos kutatásai elősegítették, hogy régi hiedelmeket romboljon le és új megvilágításban mutassa be Novikovot, Fonvizint, Ragyiscsevet, Gyerzsavint, Dmitrijevet, Kazamzint és Bátyuskovot. Ez a beható tanulmányozás segítette elő, hogy elkészítse Novikov, Fonvizin, Ragyiscsev, Dmitrijev és Kazamzin műveinek újabb kiadását is.

G. P. Makogonyenko érdeklődési körében a központi helyet talán mégis Puskin foglalta el. A XVIII. század és a XIX. század irodalmának beható elemzése készítette arra, hogy az orosz irodalom realizmus-koncepcióját újszerűen vesse fel. Különösen értékes Puskinról írott kétkötetes műve az *A. Sz. Puskin az 1830-as években* (1977, 1982). A szovjet-orosz irodalomtudományban először ő fogott hozzá Puskin kései és egyik legérdekesebb korszakának sokoldalú, mély összefüggéseket feltáró analíziséhez. A *Gogol és Puskin* (1985) és a *Lermontov és Puskin* (nyomtatás alatt) című monográfiák új aspektusból közelítik meg Puskin szerepét az orosz irodalom fejlődésében. Tanulmányai megjelentek angol és német nyelven is. Könyveit Cambridge-től Varsóig, Párizstól Berlinig, Oklahomától Budapestig méltatták.

G. P. Makogonyenko rendkívül színes egyéniség volt. Mindig bátran vetette fel a „kényes” kérdéseket, gondolatébresztő előadásai, cikkei nyomán régi előítéletek és illúziók foszlottak szét. Szerette, ha vitákban tisztázódnak a megkövesedett nézetek. Az egyoldalú, szűkkeblű realizmus koncepción lépett túl, hogy az orosz realista irodalom sokszínűségét és gazdagságát tárja fel. A polémia volt életeleme, sokszor váltottak ki vitát elképzelései, voltak hívei és ellenzői, de senki sem volt közömbös vele szemben. Alig akadt tudományos kérdés, amely régi formájában élt tovább a köztudatban azután, hogy invenciózus, temperamentumos előadásmódjával, vagy lendületes stílusával, élénk

érvelésével kifejtette. Hallgatói rajongtak előadásaiért, Budapesten is emlékezetes előadásokat tartott a kései Puskinról. Szellemi frissége mindig gondolkodásra ösztönzött, ő maga is élvezte az eredeti gondolkodást, a szárnyaló fantáziát, ha az nem rugaszkodott el az irodalmi ténytől.

Széleskörű műveltsége nyitottá tette az új jelenségek befogadására. Mindenütt rátalált az értékesre, a megismételhetetlenre. Ezt tanúsítja utolsó tanulmánya is, amelyben Anna Ahmatova műveit elemzi és visszaemlékezik találkozásaira, beszélgetéseikre.

Vonzó, sőt lenyűgöző egyéniség volt, szellemes és élénk beszélgetőpartner. Figyelmes és gondos tanár, igényes és szigorú kolléga és vezető. Mindig segítőkész és humánus, de kérlelhetetlen és következetes, ha az igazságról volt szó, akár a tudományban, akár a mindennapok viszontagságaiban.

Mi, magyar russzisták 1979 őszén ismertük meg közelebbről G. P. Makogonyenkót. Ellátogatott hozzánk és együttműködést ajánlott fel az ELTE Orosz Filológiai Tanszéke irodalmárai részére. Javaslata először meglepett minket és meghatott. A Szovjetunióban már korábban is több tanulmány és cikk jelent meg magyar szerző tollából. Azonban létezett még az a régi megkövesedett szemlélet, hogy a külföldi russzisták feladata inkább a népszerűsítés vagy a recepciókutatás. Ezzel a szemlélettel szállt szembe Makogonyenko professzor, amikor eljött hozzánk és beható beszélgetést folytatott a tanszék majd mindegyik oktatójával. Nemcsak előadásokat tartott, hanem járt a szemináriumi foglalkozásokra, érdekelte az egyetemi hallgatók felkészültsége, gondolkodásmódja is. Javaslata az együttműködés új szintjét biztosította: Adjanak ki a leningrádi és a budapesti egyetem orosz irodalommal foglalkozó oktatói egy közös kötetet a klasszikus orosz irodalom tárgyköréből. A munka hamarosan megkezdődött, a budapesti tanszék oktatói ellátogattak Leningrádba és Makogonyenko professzoron kívül más neves szovjet szakértők bevonásával vitatták meg a készülő cikkeket, módosításokat is csak a szerzők beleegyezésével eszközöltek. Az eredmény nem is váratott magára sokáig. 1985 januárjában megjelent közös tanulmánykötetünk a Leningrádi Egyetem kiadójánál *A XIX. századi orosz irodalom poetikájának problémái* címmel, tízezer példányban. Főszerkesztője G. P. Makogonyenko volt, hiszen természetesen, foglalkoztatta őt, hogy miképpen valósul meg ötlete. Mi magyar russzisták köszönettel tartozunk G. P. Makogonyenkónak azért, hogy felfigyelt munkánkra és olyan kiadványban vehettünk részt, amelyik eljutott a világ minden részébe. Georgij Pantyelejmovics Makogonyenkót 1985 őszén kitüntették a Magyar – Szovjet Baráti Társaság Aranykoszorús Jelvényével.

Emlékét a magyar russzisták akkor őrzik meg igazán, ha az általa kezdeményezett együttműködést és közös munkát olyan igényesen és színvonalasan folytatják, ahogyan ő elképzelte és elindította.

Budapest, 1987. január



## Pierre-Yves Badel: Introduction à la vie littéraire du Moyen Age

Paris, Bordas 1985. 240 l.

A középkori francia civilizáció és irodalom történetéről számos kitűnő tanulmány, monográfia és kézikönyv jelent meg napjainkig mind Franciaországban, mind Franciaországon kívül. Közülük is kiemelkedik Pierre-Yves Badelnek, a Clermont-Ferrand-i egyetem tanárának széles spektrumú, rendkívül gazdag ismeretanyagot tartalmazó kézikönyve a régi francia irodalom hátterét és kereteit alkotó középkori hűbéri társadalom legfőbb jellemzőiről, szervezettségéről, működési elveiről és gyakorlatáról, az egyházi és világi műveltség bonyolult kapcsolatrendszeréről, ez utóbbi eszmevilágáról és ideológiai meghatározottságáról, s nem utolsósorban a középkori szerzők történelem- és világszemléletéről, a különböző epikai és lírai műfajok fejlődéséről, s az egyes költői életművek jelentőségéről és sokrétűségéről.

A középkor világaról és irodalmi életéről enciklopédikus ismereteket közlő kézikönyv öt nagyobb egységre oszlik.

Az első rész egyes fejezetei a középkori feudális társadalom világfelfogását és rendi tagozódását, a hűbériség fogalmát és társadalmi szerveződését, az individuumnak a hierarchikusan felépített hűbéri közösségnek való alárendeltségét, az istenítéleten és a szokásjogon alapuló igazságszolgáltatást, az egyház és a társadalom szoros összefonódását, valamint a középkor történetfilozófiáját: a szimbólumok és allegóriák rendszerén keresztül érvényesülő neoplatonista világszemléletet ismertetik gazdag, jól megválasztott irodalmi, ill. historiográfiai példák és idézetek segítségével.

A kulturális „modellek”-kel, s az irodalom és a társadalom viszonyával foglalkozó második és harmadik részben a szerző többek között a klerikusok (deákok) és a lovagok társadalmi helyzetét, a lovagság intézményét és a *chevalerie* fogalmát, a lovagiság és az udvari szerelem egységét s költészeti mintaképeit, és mindezek szintéziseként az udvari szerelem alapelveit, társadalomformáló irodalmi szerepét, s az udvari költészet legfontosabb irányzatait és típusait elemzi. A harmadik részben esik szó a középkori költészet alkotóinak és előadóinak, a *trouvère*-eknek és a *jongleur*-öknek társadalmi helyzetéről és megbecsüléséről, a másolók és átdolgozók hozzájárulásáról a művek elterjedéséhez, s végül az irodalmi alkotások ideológiai hátteréről.

A negyedik részt a középkori francia költészet „tudós” (antik) és népi hagyományainak, forrásainak bemutatására, s e költészet retorikai megalapozottságának és eszköztárának, toposzainak és a breton (kelta) mondavilágból kölcsönzött motívumkincsének, a fantasztikum és a csodák funkciójának ismertetésére szentelte a francia irodalomtörténetész.

A régi francia költészet hagyományos formáit és új irányzatait bemutató legterjedelmesebb ötödik rész részletes áttekintést ad az egyes epikai és lírai műfajok fejlődéstörténetéről, a *chanson de geste*-ek témáitól, motívumaitól és epikus formuláitól kezdve a *chanson courtoise*-ok „személytelen”, formális költészeti jellegéig, s a régi francia és provanszál udvari líra formái kidolgozottságáról, verstani eszközeiről és szókinéséről. Ugyanitt olvashatunk a középkori költészet különleges, egyedi tulajdonságáról: a lírai személyiség tudatos háttérben maradásáról, illetve a szubjektum feloldódásáról ebben az objektívizált és formailag kifinomult, „konvencionális” költészetben.

A líra fejlődését a népi ihletésű, de „tudós” kidolgozottságú XII. századi trubadúr- és *trouvère*-költészet műfajainak, típusainak áttekintése, s ezek szerves folytatásaként a XIII–XV. századi ún. didaktikus költészet, elsősorban a *Rózsaregény* elemzése illusztrálja. A verses regények fejlődését az „antik” regényektől Chrétien de Troyes udvari regényein és a *Trisztán*-történeteken keresztül a *Lancelot*- és a *Grál*-prózaregényekig, s a XIII. századi Jean Renart realizistikusabb, illúziómentesebb alkotásaiig tekinti át a szerző. Szól a rövidebb terjedelmű, többnyire névtelen elbeszélésekről, a *fabliau*król, verses me-

sékről, *lai*-kről, valamint a középkori komikum, szatíra és paródia irodalmi és színházi megvalósulásainak lehetőségeiről is.

A kötetet a középkori humanizmus fogalmának meghatározása és egy igen részletes, tematikus bibliográfia zárja.

A középkori francia társadalom és irodalom minden lényeges kérdéséről átfogó ismereteket nyújtó kézikönyv kiemelkedő művelődéstörténeti jelentőségénél fogva nemcsak a középkor történetével és irodalmi, művészeti életével foglalkozó szakemberek figyelmére tarthat számot. Gazdag, elmélyült ismeretanyagával és világos, lényegretörő okfejtésével minden e korszak iránt érdeklődő számára hasznos és értékes információkkal szolgálhat az európai civilizáció történetének egyik kiemelkedő periódusáról.

*Szabics Imre*

## **D. Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): Orosz írók magyar szemmel II. Szemelvények a műfordítás történetéből**

**Összeállította: D. Zöldhelyi Zsuzsa, Bergné Török Éva, Légrády Viktor**

Budapest, Tankönyvkiadó 1985. 693 l.

Az 1985-ben megjelent második kötet szervesen kapcsolódik az 1983-ban az orosz irodalom magyar fogadtatásának válogatott dokumentumait a kezdetektől 1919-ig tartalmazó első kötethez. Ez az első kötet tanulmányokat, értékeléseket, magyar írók véleményét az orosz irodalomról, orosz tárgyú szépirodalmi műveket mutatott be, melyek az orosz irodalom iránti érdeklődés kezdetétől, az 1820-as évektől kezdve 1919-ig a magyar sajtóban megjelentek. Ezt a korszakot a magyar irodalom periodizálása szerint (az 1820-as évektől az 1840-es évek végéig; 1849–1867; 1868–1905; 1906–1919) tárgyalta és az egyes részekhez kapcsolódó bevezetőkben képet adott az orosz és a magyar irodalom megfelelő korszakának tipológiai összevetésén kívül a társadalmi, politikai és gazdasági háttérről is.

A második kötet nem választható el az elsőtől, szorosan összetartoznak, kiegészítik egymást. A gyűjtemény olyan fordításszemelvényeket tartalmaz, melyek 1919 előtt jelentek meg, valamint ennél későbbi műfordításokat is, annak érdekében, hogy a történetileg érdekes, jellegzetes megoldások összehasonlíthatók legyenek a korszerűbb, vagy a köztudatba leginkább beleivódott műfordítással. Ez nem jelenti azt, hogy mindig az időben legkésőbbi fordítás az időtállóbb, hogy csak a legismertebb példát említsük: *Az Anyegin* esetében a korszerű, hitelesebb Aprily-féle fordítással vetekszik Bérczy Károly sajátos hangulatú, szép munkája.

A kötet felépítése a következő: Az első részben vers-, a másodikban prózafordításokat közöl, ezen belül kronológiai sorrendben követik egymást az orosz eredeti szövegek, s mindegyik után a megjelenés időrendje szerint a magyar fordítások. Érdekes színfoltja a válogatásnak, hogy több esetben, ha a fordítás német vagy francia közvetítő fordításból készült — ez a helyzet a legtöbb Puskin- és Lermontov-költményénél, Gogol *Köpnységénél* és Turgenyev *Aszja* c. elbeszélésénél — az összevetést elősegítendő, a közvetítő nyelven megjelent fordítás is szerepel. A verses rész az Igor énektől Puskin, Tyutsev, Lermontov, Fet, Nyekraszov költeményeiig terjed; a prózai Puskin, Lermontov, Gogol, Goncsarov, Turgenyev, Csernisevszkij, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Csehov, Gorkij, Kuprin és Leonyid Andrejev írásainak részleteit közli. Az írókat tekintve korántsem teljes a kép (Herzen nem szerepel a válogatásban), de a művek közül is hiányoznak jelentős alkotások, hiába keressük például Turgenyev *Apák és fiúkját*. A szerkesztőket a válogatásban a befogadó irodalom szempontjai vezették: Mit tudott a magyar irodalom saját belső szükségei szerint az adott kor problémáinak megoldásához felhasználni. Így például a 60-as években Puskin lírai versei (Не пой красавица при мне; Я вас любил; Зимний вечер) voltak nálunk ismertek; a politikai versek (К Чаадаеву; Узник; Во глубине ...) csak a 80/90-es években váltak népszerűvé. Az *Apák és fiúk* 1867-ben sokéves késéssel jelenik meg magyarul, nem keltve túl nagy visszhangot, s csak a 70-es években élénkül meg iránta az érdeklődés a narodnyikok terrorista akcióinak kapcsán. Míg az első kötetben a fordítói elvek alakulása kísérhető végig, a másodikban ezek gyakorlati megvalósulása és a magyar irodalmi nyelv fejlődése figyelhető meg. A költemények, ill. a prózai művek kiválasztásánál jól érvényesül olyan különböző fordítói problémák bemutatása, mint a tartalmi és formai hűség betartása, az orosz élet sajátos vonásainak, valamint magának a fordítandó írónak ismerete és a műfordító felfogása az irodalomról, sőt gyakran politikai beállítottsága is. Példa erre Sasvári Ármin 1877-ben megjelent, rendkívül hiányos *Mit tegyünk?*

fordítása, melyből kimarad Rahmetov előtörténete, Vera Pavlovna negyedik álma és melyhez a fordító a nihilistákat elítélő előszót fűzött.

A kötet bevezetője összefoglalja az orosz vers- és próza fordítások történetét, röviden tárgyalja a kor legjelentősebb fordítóinak tevékenységét, értékeli munkásságukat és elhelyezi őket a magyar irodalom történetében.

A kiadvány bevallottan nem tudományos céllal készült: egyetemi segédkönyv, az orosz irodalom magyar fogadtatásával foglalkozó szakszemináriumok alapvető segédeszköze. A hallgatókat a fordítások elemzésén kívül önálló gondolkodásra, véleményalkotásra serkenti és ez a szándék a pedagógiai gyakorlatban is bevált már, hiszen a könyv jegyzet formájában évek óta használatos. Az egyetemi oktatás mellett gimnáziumi szakkörökben is érdekes figyelemfelkeltő lehet a diákok számára. Mivel ebben a témakörben még nem jelent meg ilyen részletes összefoglalás, nemcsak egyetemi tankönyvként, ismeretterjesztő munkaként kiváló, hanem a további kutatáshoz is sok segítséget adhat. A tájékozódást névmutató (összeállította Antal Magdolna), a fordításelméleti irodalom válogatott bibliográfiája (összeállította Fenyvesi István), valamint a kötetben előforduló fontosabb nevek igen jó „kislexikona” segíti. Érdeklődéssel várjuk a tervezett folytatást, az 1944-ig megjelent magyar fordítássemelvényeket tartalmazó kötet megjelenését.

*Rózsa Mária*

## **Hutterer Miklós: A germán nyelvek**

Budapest, Gondolat Kiadó 1986. 458 l.

Hutterer Miklós, a világ germanistáinak élvonalában számon tartott tudós, az ELTE tanára, évek óta pedig a grazi egyetem vendégprofesszora, korszakalkotó művet hozott létre ezzel a munkájával. A cím szerénynek hangzik: Csak a germán nyelvekre utal, holott a könyv a germánág kialakulásával, történelmi fejlődésével, kultúrájával, vallástörténetével, írástörténetével, társadalmi rétegződésével stb. is foglalkozik részletesen és alaposan, tehát mindazzal is, ami a nyelv mögött van, ami a nyelvet beszélő germán népeket jellemezte és jellemzi. Köz hely, hogy nyelv nem létezik emberek, kultúra, történelmi és társadalmi fejlődés nélkül, sokan mégis megfedelkeznek erről, amikor egy-egy nyelvet leírnak.

Hutterer könyvének már a felépítése sejteti, milyen korszerű módszereket követ a germán nyelvek leírásánál. Mindenekelőtt tisztázza a fogalmakat: Először a nyelvek osztályozásának elméleteit tekinti át, eljutva a tipológiai módszerhez, mint a jelenleg is legkorszerűbb módszerhez, melyet a kontrasztív nyelvtanok szerzői is követnek. A kontrasztivitás egyik jellemzője művének.

Eme tisztázás után logikusan következnek az indoeurópai nyelvek kialakulásának elméletei, az őshaza kérdése. Ahogy továbbhaladunk a mű tanulmányozásában, egyre inkább rájövünk a germán nyelvek Hutterer által történő leírásának koncepciójára: Ráter az indoeurópai alapnyelv fogalmára, hangrendszerére, nyelvtani rendszerére, mondattanára, szókinésére (a sorrend igen fontos!) bő példatárral illusztrálva anyagát.

Az alapnyelv rekonstrukciója után az azt valamikor beszélő népek őshazájának kérdését vitatja meg a legújabb kutatások eredményeire támaszkodva. Kijelöli eközben a germánág helyét az európai népek között. Nyelv és történetiség itt is, mint a könyvön végig, párhuzamban van.

Itt kell megjegyeznünk, hogy leírásait Hutterer mindenütt bő képanyaggal, első sorban térképekkel kíséri. Munkájára ez végig jellemző.

Mindig az általánosból indul ki az egyéni felé haladva, szűkítve mondanivalóját, mint ahogy a nyelv alakulása is a társadalmi fejlődés során végbemegy. (Az indogermán alapnyelvből alakultak ki a különböző indoeurópai nyelvek.) Így jut el Hutterer az ősi, illetve középgermán nyelvallapothoz. Rengeteg forrást használ itt is, mint könyvében mindenütt, a hangrendszer, nyelvtani szerkezet, mondat szerkezet és szókinés bemutatására. És itt is, akár az alapnyelv leírásánál, a nyelv eme fő jellemzőinek bemutatása után következik a történeti rész, az északi és déli germán népek vándorlása, elkülönülése.

Miután megismerkedtünk az ógermán és középgermán nyelvekkel és népekkel, következik a germánág kultúrájának ismertetése, kezdve a germán régiségtan tárgyalásával. Ez is a fogalom tisztázásával indul, majd a termelési formákon keresztül eljut az építkezésig, ruházatig, fegyverzetig, gazdasági életig, vallástörténeti. Mindezen gazdasági és kulturális tényezők külön fejezetekben szerepelnek. Innen kezdve sokasodik a könyvet igen szemléletesen tevő bő kép- és térképanyag. Nagyon érdekes a ruhák eredetével és le-

írásával foglalkozó fejezet, mely a Hutterertől már megszokott alaposággal, pontossággal külön tárgyalja az angol és német ruhákat, majd a gótok írását.

Erre épül — ismét csak igen logikusan — a germán verstan tárgyalása. Külön fejezet foglalkozik a névtudománnyal (ragadvány- és családnevek, földrajzi nevek.)

Eddig a könyv majd egynegyedét tekintettük át, itt kezdődik a negyedik fejezet, az egyes germán népeket és nyelveket tárgyalva. Történetiség, hangtan, nyelvtani szerkezet, szókincs itt is egymásba ágyazódva, de egymást követve is jelenik meg. Innen már minden fejezet végén szövegmutatványokat is találunk kimerítő szójegyzékkel ellátva, ami lehetővé teszi, hogy az illető szövegeket az adott nyelvvvel nem foglalkozók is követni tudják. Ráadásul a szerző gyakran választott ki jól ismert példákat, mint például a Mi-tyánkot, ami a szövegmegértést még inkább megkönnyíti.

Az egyes germán nyelvek tárgyalása is az eddigi koncepció alapján történik: történelem, nyelvfejlődés, nyelvelírás igen bő példatárral (külön-külön az óízlandi, újízlandi, ónorvég, újnórvég stb.) követve természetesen a szövegmutatványokkal. Valamennyi germán nyelv szerepel a leírásban, lehetőleg egyforma súllyal. Természetesen elterjedtségüknek megfelelően a német és az angol nyelv jóval nagyobb helyet kapott a munkában. Ugyanakkor a kihalt vagy kisebb élő germán nyelvekről is lehetőleg mindent megtudunk, mint például a färi nyelvéről és az azt beszélőkről.

Az egész mű annyira gondosan, részletekbe menően tárgyalja valamennyi germán nyelvet, hogy az egyes fejezetek külön is megjelenhetnének szinte a teljesség igényével. Aki például az angol nyelv kialakulásával, nyelvi és történeti fejlődésével kíván foglalkozni, azt áttekinteni, nem feltétlenül szükséges, hogy erről szóló önálló munkát kerítsen elő: Elegendő, ha Hutterer könyvének megfelelő fejezeteit tanulmányozza. Itt azért kell fejezetekről beszélnünk, mert köztudott, hogy az angol a századok során világnyelvvé vált, számtalan változata van a brit angoltól az amerikaiin keresztül az ausztrálrig és óceániaig. Hutterer valamennyit sorra veszi a már említett módszerrel, így a világ valamennyi részén beszélt angol nyelvfajtákat részletesen tárgyalja, mint például a skóciai angolt (nem feledkezve meg az ősi kelta nyelvekről sem), ezek hatásáról az angolra, illetve az angol rájuk tett hatásáról, itt is érvényesítve a kontrasztivitás elvét. Így jut el egészen a Fülöp-szigetekig és Óceániaig.

Ugyanezt teszi a némettel is, mint világnyelvvel.

Az egyes germán népek és nyelvek tárgyalása után Hutterer, ismét logikusan, tovább szűkíti a kört: Az angol és a német nyelv rétegződésére tér át, ami azt jelenti, hogy ezen nyelvek nyelvjáráskutatásait ismerteti, a regionális köznyelveket mutatva be Európából indulva ki (A skót nyelv, Az angol nyelv Írországban és Walesben, A német nyelv Ausztriában, a schwyzertüüsch, vagyis a svájci német, a letzeburgisch, azaz a luxemburgi német.) Ezt követik az angol nyelvnek a tengeren túl élő változatai.

Külön fejezetben ír Hutterer az irodalmi és köznyelvről, a slangról, főleg a Cockney-ra és a berlini dialektusra koncentrálva. Még a keveréknyelvre is futják kutatásai, ezeket is precízen ismertetve. Szóba kerül az angol, mint műnyelv is.

Különböző angol és német dialektikusok ismertetésére már nem került sor a műben, ezek részletezése márcsak nagy számuk miatt is, úgy érezzük, túlhaladta volna még ilyen nagy, átfogó jellegű munka kereteit is.

Mind ezek, úgy véljük, jelzik Hutterer nagy vállalkozásának jellegét. Munkája tekinthető tankönyvnek, de kézikönyvnek, lexikonnak is, ugyanakkor összefüggő, átfogó jellegű alkotásnak. Nyelvész, nyelvtanár, a germán kultúrák, mitológiák, dialektusok iránt érdeklődők egyaránt könnyen és hasznosan tudják forgatni (a jelzőrendszerek ráadásul a legkorszerűbbek a könyvben!) Szakember és laikus egyformán jól használhatja. Úgy írta könyvét Hutterer Miklós, — hogy irodalmi prázuzammal éljünk — mint drámáit Shakespeare: A kinnüvelt főúr és az írástudatlan néző egyaránt megtalálta bennük a neki szóló mondanivalót és szórakoztatási formát. Mert ne feledjük, hogy a könyv szerzője itt a legmagasabb szintű tudományosság igényével jelenik meg, ugyanakkor — ne szégyeljük ki mondani — szórakoztató is tud lenni, anélkül, hogy igényeiből engedne, ami úgy véljük, írott szövegben a legnehezebb dolgok közé tartozik. Nyilván ezért is vállalkozott éppen a Gondolat Kiadó Hutterer könyvének a kiadására.

*Szokolay Károly*

## Kretzoi Sarolta (szerk.): High and Low in American Culture

Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar,  
Angol Tanszéke kiadványa, 1986.

A kötet szerzői arra az amerikai stúdiunok szimpóziúmára írták tanulmányaikat, összesen 204 oldal terjedelemben, amelyet az Eötvös Loránd Tudományegyetem Angol Tanszéke rendezett Budapesten 1985. április 14 – 16-ig „High Culture and Popular Culture in America” címmel. A konferenciát a Salgo-Noren Alapítvány kezdeményezte. Az Alapítvány és az Eötvös Loránd Tudományegyetem Angol Tanszéke közös elképzelései szerint került sor a szimpóziium megrendezésére. A szervező munka zömét Paul J. Nagy és Dr. Ottó Salgó amerikai vendégprofesszorok végezték.

A konferencián felolvasott dolgozatokat több szerző kissé átdolgozta az írásbeliség igényeinek megfelelően. A kötet előszavában a szerkesztő kifejezi köszönetét Országgh Lászlónak, a magyarországi amerikanisztika megteremtőjének az irányításért és segítségért, hiszen nem kis részben személyének köszönhető az amerikanisztikai kutatások elterjedése Magyarországon.

A kötetben tizenöt irodalmár – magyar és amerikai – tanulmányait olvashatjuk a „népi” és a „művelt” amerikai kultúra, irodalom egy-egy szférájáról. Gondos alaposággal térképezik fel a szerzők az amerikai kultúra területeit történelmi távlatban a XX. század utolsó negyedének aspektusából. Különös jelentőséget, sajátos hangot az ad a kötetnek, hogy a magyar szerzők hangsúlyozzák a magyarországi háttérrel, amely látásmódjukat meghatározza és egyedivé teszi. Nem rekednek meg az általánosítások szintjén, inkább a magyarországi kultúrával, mint az európai kultúra részével vetik egybe látásmódjukat meghatározó nézeteiket. Ez a szemléletmód avatja a kötetet nemzetközi érdeklődésre joggal számot tartó kritikai művé.

Megfontolt irodalomtudományi ismeretek, az adott témák tárgyyszerű feltérképezése a megközelítés első fázisa minden tanulmányban. Ez teszi hitelessé a második fázist, amely vagy az egyéni tapasztalásból vagy a tárgyalt témából az egyes kutató meghatározott kritikai ismeretelméleti meggyőződésére támaszkodó megközelítésből fakad.

A tanulmányok két csoportra oszthatók aszerint, hogy egyes műveket tárgyalnak vagy átfogó természetűek.

Az egyes műveket elemző tanulmányok Bollobás Enikő, Egri Péter, Peter Freese és Paul Levine esszéi. Átfogó témákat ismertet és elemez Federmayr Éva, Warren French, Giles Gunn, Kövecses Zoltán, Kretzoi Sarolta, John McDermott, Rozsnyai Bálint, Rot Sándor, Sarbu Aladár, Szentmihályi Szabó Péter és Szilassy Zoltán.

Egy másik osztályozás szerint kulturális, irodalmi, illetve nyelvészeti témákat különböztethetünk meg. Mindezek a felosztások voltaképpen mesterkéltnek tűnhetnek, mert nem a tanulmányok valódi elemző értékét mutatják. Mégis említésre méltó az a sokoldalúság, amely jellemzi a kötet esszéinek témáit: A verbális irodalom kialakulásától a terjesztésig, a kritikai megközelítések feltérképezése, a filmek, a tömegkommunikációs eszközökön keresztül terjesztett kultúra ismertetése, a nyelvészeti háttér bemutatása mellett sor került Eugene O’Neill drámáinak, Kurt Vonnegut regényeinek, Robert Duncan és Edward Dorn költészetének, Doktorow: *Ragtime* című regényének elemzésére a „népi” és a „művelt” amerikai kultúra fényében. Végezetül döntő jelentőségűek a magyarországi amerikai stúdiunokat és a magyarországi amerikanisztika felfogását elemző írások a két fajta amerikai kultúra fényében.

A kötet szerzői igényességről és elmélyült szaktudásukról győzik meg az olvasót és a kritikust és felkeltik az érdeklődést az általuk művelt téma alaposabb tanulmányozására.

Sajnálattal kell megemlíteni, hogy a mai magyarországi amerikanisztika „palettájáról” néhány ismert név hiányzik. A kötet egy csokornyi amerikanisztikával foglalkozó kutató írását közli csupán, azok írásait, akik a szimpóziumon előadással szerepeltek. A kép azonban messze nem teljes.

Elismerés illeti Kretzoi Saroltát, aki nagy gondnal és precizitással végezte a szerkesztés felelősségteljes munkáját.

*Jakabfi Anna*

## Nagy Béla (szerk.): Magyar—román filológiai tanulmányok

Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem 1984. 544 l.

A román irodalmi és kulturális hagyományok ápolásának s ezen belül a filológiai kutatásoknak Magyarországon nagy múltjuk van. Természetesen a nemzeti öntudatra ébredés kezdeti szakaszában nem annyira a meglévő értékek gondozásáról, gazdagításáról volt szó, hanem a soknemzetiségű állam azon jól felfogott érdekéről, hogy lehetővé tegye a magyarországi nemzetiségek, köztük a románok kultúrájának fejlesztését, műveltségi színvonalának emelését. A román nemzeti kultúra alapjait megteremtő Erdélyi Iskola képviselői, a felvilágosodás eszméinek terjesztői (Samuil Micu, Gheorghe Șineai, Petru Maior) is Pesten és Budán találtak menedéket és kaptak támogatást nemzetük felelőtlenségét és azonosság tudatának kialakulását célzó tudományos (elsősorban nyelvészeti és történelmi) munkásságuk kibontakoztatásához. Így válhatott a XVIII. század végén és a XIX. század elején a budai Egyetemi Nyomda a nemzetiségek könyvkiadásának egyik központjává; itt jelent meg Zaharia Carcalechi szerkesztésében az első román nyelvű folyóirat is, a „Biblioteca românească”

E gazdag hagyomány folytatói többek között a több mint 120 éve, 1863-ban a pesti egyetemen alakult román nyelv és irodalom tanszék tanárai, volt hallgatói. S ha Alexandru Roman, Ioan Ciocan és Iosif Siegescu, a tanszék első vezetői, nem is hagytak az utókorra kiemelkedő tudományos műveket, „csak” jó szakemberek, valamint a román nyelv és kultúra terjesztői, a román—magyar megértés és együttműködés odaadó képviselői, az utódok, mint például Alexics György, valamivel később és különösen Carlo Tagliavini, Tamás Lajos, Gáldi László a romanisztika, a román nyelv- és irodalomtudomány kiváló, iskolateremtő képviselői. Két évtizeden át volt a tanszék oktatója Pálffy Endre, a felszabadulás utáni első román irodalomtörténet és a George Coșbuc életútját és költői pályáját szintetizáló, nemzetközi összehasonlításban is helytálló monográfia szerzője. Vendég-professzorként, de a tanszék célkitűzéseit magáévá tevő, hagyományait gazdagító, a román és a magyar irodalmat egyaránt magas szinten művelő oktatója Gavril Scridon, számos tanulmány szerzője, G. Coșbuc művei kritikai kiadásának gondozója. A hazai román népi kultúra feltárásában, a román irodalom magyarországi megismertetésében, népszerűsítésében elévülhetetlen érdemeket szerzett Domokos Sámuel is.

Ezt az örökséget és annak folytatásának szándékát, román és magyar szakemberek együttműködését, a két nép kultúrájának megismerését szolgáló tudományos dolgozatok egész sorát tárja az olvasó elé az a több mint 550 oldalas, szerény külsejű, de annál gazdagabb tartalmú tanulmánykötet, amely — Nagy Béla szerkesztésében — az ELTE Bölcsészettudományi Kara román filológiai tanszéke fennállásának 120. éve és Domokos Sámuel, a tanszék volt vezetőjének 70. születésnapja alkalmából jelent meg 1984-ben. „A kötet — írja a Prefatio ad lectorem szerzője — szilárd bizonyosság és szép vallomás, amely hisz a megsebezhetetlen folyamatosságban, a kultúrák mindenekfelettségében, a két nép egycélúságában, a kézszerítés erejében, az ember örök vágyában, az egymásra találásban. Hisz az örök intelemben, az értelmes küzdelemben.” Nem csupán ünnepi alkalomra szánt szavak ezek, hiszen 49 román és magyar szerző, tanárok, nyelvészek, irodalomtörténészek, néprajzkutatók, történészek, bibliográfusok összefogásáról van szó, akik 53 tanulmányban s öt nyelven vallanak a román, a magyar és más népek kultúrájának, s e kultúrák kölcsönhatásának egy-egy izgalmas és tanulságos fejezetéről, aspektusáról, igazolva a szerkesztő hitvallását az európai művelődés egyetemességéről.

Több tanulmány méltatja Domokos Sámuel életútját, a román művelődéstörténet több fontos területére kiterjedő munkásságát, a műfordítót, az irodalomtörténészt, a folklóristát, a bibliográfust, a román múlt és jelen irodalmának magyarországi terjesztőjét, idézve az ünneplét (Beke György *Tohnács nélkül* c. könyvből is ismert) emberi és kutatói attitűdjét meghatározó vallomását: „Sem a nyugati irodalmak, sem pedig a közép-európai és délkelet-európai irodalmak nem éltek, fejlődtek egymástól függetlenül. Saját irodalmunkat és annak fejlődését is jobban megértjük a többi irodalommal párhuzamba vonva, összehasonlítva, a közös elemek és az eltérő vonások felszínre hozásával. Az összehasonlító irodalomtörténetnek pedig egyik nélkülözhetetlen eszköze a bibliográfia. Egyébként, amit az irodalmak közötti kapcsolatokról mondtam, érvényes a nyelvi és a folklórkapcsolatokra is. Ezért szélesítettem ki kutatásaimat e területre. S persze azért is — bár lehet, hogy ez közhelyként hangzik —, mert minél jobban megismerjük a népek közötti különböző kapcsolatokat, annál közelebb kerülünk egymáshoz. Ez pedig fontos szempont. Nálam életem volt, és ez marad továbbra is”. Keresve e fontos problémák minél teljesebb megközelítését foglalkozott Domokos Sámuel a méhkeréki Vasile Gurzău kétnyelvű mese-mondónak az összehasonlító folklórisztika szempontjából is jelentős repertoárjának feltárá-

sával, a román és más kelet-európai népek betyárballadáival, Octavian Goga pesti éveivel és magyar irodalmi kapcsolataival, kezdeményezte számos román költő verseinek magyarországi megjelentetését, s állította össze és jelentette meg 1968-ban és 1978-ban két hatalmas kötetben a román irodalom magyar bibliográfiáját, nélkülözhetetlen kiindulópontokat, elvi alapokat adva a magyar–román összehasonlító irodalomtörténeti kapcsolatok feldolgozásához. Domokos Sámuel széles körű érdeklődését, a négy évtized alatt kifejtett fordítói, szerkesztői és irodalomtörténeti munkásságát jól illusztrálja az a bibliográfia, amelyet Madár Lajos készített el.

Domokos Sámuel pályájának legtermékenyebb szakasza az a közel négy évtized, amelyet a budapesti egyetemen töltött. Az európai hírvé nyelvész, Tamás Lajos által 1936-tól nyugállományba vonulásáig vezetett román filológiai tanszék történetének kezdeti, sok tanulsággal szolgáló szakaszát Kесе Katalin tárja fel „Ioan Ciocan, a magyarországi román stúdiók egyik elindítója” című cikkében. Témája alapján ehhez kapcsolható Kovács Péter „Adalékok egy tudós portréjához” c., a felszabadulás utáni hazai román nemzetiségi oktatás- és iskolarendszer kiépítését rekonstruáló írása, amelynek megszervezéséhez, tankönyvekkel való ellátásához az ELTE román tanszéke, mint a hazai román szakemberképzés legmagasabb szintű intézménye, jelentős segítséget nyújtott.

A tanulmánykötet nyolc nyelvészettel foglalkozó írása nemcsak változatos tematikájával, hanem több új, eddig alig kutatott kérdés feltárásával keltheti fel a szakemberek figyelmét. Ilyen például Rodica Irimie Bogzának a magyarországi román nyelvi variáns archaikus vonásairól, A. P. Goțianak a XVII. századi Maros menti románok nyelvi sajátosságairól, Mircea Zdrengheának a Gheorghe Șincai műveinek nyelvi problémáiról, Bakos Ferenc román jövevényszavainkról, Gálffy Mózesnek a magyarói magyar nyelvjárásban található román nyelvi szerkezeti hatásról, Zsemlyei Jánosnak a Kis-Szamos vidéki magyar tájszólás román kölcsönszavainak mezőösszefüggéseiről és Schütz Istvánnak a román és az albán nyelv közös elemeiről szóló tanulmánya. Külön figyelmet érdemel Nagy Béla „A Kalocsai román nyelvtan” c. tanulmánya, amelyben a Nagyváradról Kalocsára került, mindmáig kiadatlan első latin nyelvű román grammatika viszontagságos történetét és szerkezeti felépítését ismerteti.

Nem kevésbé érdekesek és értékesek a folklorisztika témaköréből merítő tanulmányok. Gurzó Mária a magyarországi román lakodalmi szokásokat veszi szemügyre, Kovács Ágnes pedig — Domokos Sámuel mesegyűjtései alapján is — figyelemreméltó gondolatokat vet fel a kétnyelvű mesemondás hazai vizsgálatának eredményeiről, a mesevándorlás problematikájáról, valamint a kétnyelvű mesemondóvá válás kritériumairól, megállapítva, hogy „a magyarországi román mesemondók (Vasile Gurzău, Teodor Șinonca, Mihael Părdi — P. Gy.) meséi jelentősek a román mesekutatás számára, mert tipológiai, esztétikai szempontból jól megformáltak, s viszonylag nagyszámú közöttük a kevésbé szokványos forma, a 30 000-es nagyságrendű készülő népmesekatalógus számára is újat mondó szöveg”. Jelentős a hazai román mesemondók repertoárja az összehasonlító kutatások számára is, s újabb vizsgálódások kiindulópontját képezhetik, akárcsak a nálunk is jól ismert erdélyi magyar folklorista, Faragó József magyar–román balladapárhuzamai, hiszen a neves kutató — Al. I. Amzulescunak a román folklór-kutatásban általánosan elfogadott tipológiája alapján (l. „Balade populare românești”, I–III., București, 1964) — a szakemberek által már ismert román és magyar balladatípusok mellett több olyan, mindkét népköltészetben található ballada tematikai mutatóját állítja össze, s olyan típusok rokonságáról tesz említést, amely a kutatók figyelmét eddig elkerülte. A népköltészeti cikkek sorát a Szent István királyról szóló s Alexics György által a múlt század végén a Temes megyei Srijia községben feljegyzett szép román kolinda Hegyi Endre magyar fordítása zárja.

Ezzel eljutottunk a kötet gerincét képező magyar–román irodalmi kapcsolatok kérdéséhez, amelyeknek története egyidős a román nemzeti literatúra kialakulásával. E két évszázadokon át együttélő nép irodalmának érintkezéseit elemző s felidéző tanulmányok szép száma ismételtelen dokumentálja azt a közismert tényt, hogy a vitáktól, konfliktusoktól sem mentes történelmi korszakokban is megvolt mindkét nemzet progresszív értelmiségének körében az együttműködésre és a kölcsönös megismerésre való készség. Imponáló tárgyilagossággal és gazdag tényanyag felsorakoztatásával beszél erről Mircea Popa a XIX. század első felének román–magyar irodalmi kapcsolatait elemző tanulmányában. Hogy lényegében egy megszakításoktól mentes folyamatról van szó, könnyen kimutatható. Erre célzott Iosif Vulcan is, amikor 1903-ban, *István vajda* c. drámájának nagyváradi premierje alkalmából rendezett magyar–román baráti találkozózn a következőket mondta: „Különböző nyelveket művelhetünk, de közös érzelmeink találkoznak a költészet szent csarnokában”. Talán ezért is tartjuk szinte magától értetődőnek, hogy az irodalmi kapcsolatok története, a közös hagyományok ápolásának igénye kap ezúttal is

nagyobb teret és figyelmet. A magyar és román irodalmat egyaránt jól ismerő kutatók ragadtak tollat, hogy az elődök nyomdokain haladva újrafogalmazzák s persze új ismeretekkel gyarapítsák közös múltunkról szerzett ismereteinket. Gheorghe Bulgăr Goga két kevésbé ismert versét elemzi, Mircea Zăciu Goga publicisztikai írásainak irodalmi értékeire irányítja a figyelmet, míg Dumitru Micu a román szimbolizmussal, Dimitru Păcurariu Eminescu prózájával, Nyerges László Marin Sorescu dramaturgiájával, Borsi-Kálmán Béla a mai román regény fontosabb vonulataival és újabb törekvéseivel, Szűcs Éva Tudor Arghezi költői pályájával, Gavril Scridon Bartalis János költészetével, Nicolae Gheran pedig a nagy román író, Liviu Rebreanu magyar nyelvű írásaival, az író nyelvváltását, magatartását meghatározó századeleji társadalmi-politikai viszonyaival, a kétnyelvűnek indult író sérelmeinek, konfliktusainak irodalmi megjelenésével ismerteti meg az olvasót. Az utóbbi tanulmány szerzője, bár Rebreanu magyarságélményét nem részletezi, jól érzékelteti az író küzdelmes, belső vívódásoktól terhes útját a magyar nyelven írt művektől (*Őrvény, Szamárlétra* stb.) a román nemzeti írószerep egyértelmű vállalásáig (*Ion, Răscoula, Pădurea spînzurajilor*).

A kötet számtalan adatot tartalmaz a román – magyar irodalmi és történelmi kapcsolatokról, az együttműködésről (ennek különösen szép példáját ismerhetjük meg Beke György „Az ünnepelhez” c. tanulmányából, amelyben öt magyar 48-as szabadságharcos romániai munkásságát ismerteti emlékirataik tükrében), a két kultúra közös és eltérő vonásairól, a kölcsönös megismerés és közeledés érdekében tett erőfeszítésekről, a két nép sorsközösségéről, a személyi kapcsolatról, fordításokról, attól a Ion Isaiu által megfogalmazott elvtől vezérelve a tanulmányok szerzőit, hogy „azok tudnak barátságot kötni, akik ismerik egymást”. Természetesen tartjuk, hogy a két nép kapcsolatrendszeréből az kap ezúttal elsősorban nagyobb hangsúlyt, ami összeköt, kerülve a történelem szülte konfliktusokat, negatív megnyilvánulásokat, de nem hallgatva el, ha csak utalásszerűen is a feladatokat, teendőket. Ezekre is utal Lipcsey Oldikó (s nemcsak ő) „Visszapillantó tükör” c. tanulmányában, amikor a felszabadulás utáni, s főleg a Groza-kormány alatt a román – magyar sokoldalú együttműködés során elért magyszerű eredmények számbavétele után Gaál Gábor általános érvényű gondolatait idézi: „az írói közeledés, az irodalmi hídvérés gondolata, a két nép, a román és a magyar nép között, itt benn az országban és túl a határon, nem írói kérdés [. . .] nem egyszerű társadalmi és politikai kérdés [. . .]. Az írói közeledés teljes és igazi értelemben az együtt, és egymás mellett-élés kérdése, s mint ilyen, egyetemes romániai és egyetemes Duna-medencei kérdés [. . .] a béke és biztonság kérdése. A megvalósított demokrácia teszi valósággá ezt. Ezért csak aki a népek és a nemzetiségek egyenjogúságáért küzd, csak az küzd valójában a közeledésért.”

Ezt szolgálják a kötet szerzői és szerkesztője is a *Magyar – román filológiai tanulmányok* megjelentetésével.

Petrusán György

## Várdy Huszár Ágnes: Karl Beck élete és költői pályája

Budapest, Akadémiai Kiadó 1984. 166 l.

Igen tiszteletreméltó vállalkozásba fogott a szerző, amikor Karl Becket választotta monográfiája témájául. Ezt a szintűgy magyar születésű, de nem magyarul író költőt, pályatársával ellentétben – hiszen Lenau még ma is kínál témát az irodalomtörténészeknek – teljesen elfeledte az irodalmi köztudat. Mintegy negyven éve nem jelent meg összefoglaló monográfia Beckről, magyarul pedig a századforduló táján megjelent Gragger Róbert tanulmány óta csak rövidebb cikkek foglalkoztak a költővel, pedig irodalomtörténetileg fontos lett volna Beck egy időben nagy hatású politikai költészetének beépítése a XIX. század líratörténetének interpretációjába. Várdy Huszár Ágnes rendkívül alapos munkát végzett kutatómunkája során. Végigkíséri Beck életét, behatóan vizsgálja a társadalmi-kulturális és egyéni tényezők alakító erejét, és részletesen elemzi a költő műveit.

Bevezetesként felvázolja azt a társadalmi, politikai és kulturális légkört, melybe Beck beleszületett, és amely eszmei fejlődése és költői alkotó tevékenysége során hatással volt rá. A monográfia első fejezetében (Magyarországi gyökerek) Beck költővé válásának folyamatát vizsgálja. Itt az első kérdés: Miért lett Beck német költővé? A válasz természetesen több összetevőjű. Várdy megállapítása szerint Beck költői fejlődésében jelentős szerepet játszott édesanyja; nála is anyai örökségként jelentkezett a költői hajlam, akárcsak Heine és Lenau esetében. Beck anyja szívesen olvasta a német irodalmat (Lessing, Goethe, Schiller műveit elsősorban) – állapítja meg a szerző, és ebből logikusan következett arra, hogy főleg általa kedvelt német irodalmi műveket ismertett meg fiával, s Beck



költői érzékenysége ezek hatása alatt fejlődött ki. Ebben látja az egyik összetevőjét annak, hogy Beck német költővé vált. Ennél fontosabbnak tartja a korabeli társadalmi környezet meghatározó hatását, és a német költővé válás elsődleges okának a korabeli magyarországi városi polgárság és az arisztokrácia németnyelvűségét tartja. Ez a hatás erősödött fel, amikor a Beck család Bajáról Pestre költözött, az ország, akkor még főleg, német nyelvű kulturális központjába. A következő nagy hatás a fiatal Becket Bécsben éri, ahol tizenhat éves korában az egyetem orvosi fakultására iratkozott be. Beck költői eszmélésének első szakasza — állapítja meg V. Á. — Bécsben kezdődött, ahol az orvosi tanulmányok intenzív végzése helyett az irodalomba merült bele. Amikor az apai támogatás megvonása miatt Pestre kell visszatérnie, kénytelen kereskedőségnek elhelyezkedni, de ez már nem akadályozza abban, hogy intenzíven alkosson, és élénk irodalmi levelezést folytasson Bécsben maradt barátaival. Ezek sorából kiemeli V. Á. Beck egyik barátjának, Horschetkynak azt a levelét, amelyben találó bírálatot ír a hozzá eljuttatott költeményekről, és amelynek tartalma vonatkoztható a fiatal Beck későbbi lírájára. Újabb bécsi kitérő majd pesti tartózkodás után Beck végleg elhagyta Magyarországot, és Németországba, Lipcsébe költözött, ahol pezsgő irodalmi és politikai élet folyt; ez volt az Ifjú Németország politikai és irodalmi mozgalom egyik központja. Beck ebben a környezetben, a kezdti nehézségek ellenére, hamar magára vonta a haladó irodalmi csoportok figyelmét és kiváltotta elismerésüket költeményeivel. Ezt a költői sikert Beck „megtámogatta” a feltűnéseltetés eszközeivel (magyar öltözetben járt és politikai menekültnek adta ki magát) — már akkor sem volt idegen dolog a reklám, csak nem nevezték nevén. Beck innen datálódó sikerfolyamatának első valódi csúcspontja az 1838-ban, az Engelmann-cég (a kor tekintélyes kiadója) kiadásában megjelent első kötete (*Nächte. Gepanzerte Lieder*) volt. Beck politikai költőként indult ebben a kötetben, és ekként élvezte mintegy évtizedig tartó sikerét, amit egyéni szerencsétlenségére harminc évvel élt túl. Életének ezt a szakaszát kétségbeesett kísérletek jellemzik, hogy újra elérje azt a sikert, amiben már volt része, nem véve észre, hogy ezt a sikert nem tehetségével, hanem az adott külső körülmények szerencsés alakulása révén érte el.

V. Á. monográfiájában nem szentel külön részt Beck költészetének elemzésére, hanem az életútba építve vizsgálja Beck lírájának jellemző jegyeit. Elsőként a politikai irány-költészet jellegzetességének szem előtt tartásával Beck politikai költészetét elemzi a *Nächte* alapján; majd bevonja ebbe a vizsgálódásba Becknek a vasútról szóló költeményét (*Die Eisenbahn*), mely sikerének közvetlen előidézője volt. Ez a költemény tette ugyanis egész Németországban ismertté a nevét. Külön fejezetet szentel a szerző a szabadságszeme vizsgálatának Beck költészetében. Megállapítja, hogy Beck politikai költészetét a koráramlat szellemében szabadsággöltészet volt, és a továbbiakban az általános szabadság eszméjének ábrázolását vizsgálja a *Neue Bibelen*, alapos kritikával fogadva Beck költői hiányságait és „gyengéit”. Ezen a témán belül külön szól Beck zsidó tárgyú verseiről megállapítva, hogy ezekben őszintébben és természetesebben fejezi ki érzelmeit, de ez nem költői eszközeinek gazdagodásából, hanem saját múltjából és helyzetéből fakad; elemzi a lengyel témájú verseket is. Röviden szól arról, hogy a második kötetben (*Der fahrende Poet*) észrevehetően megváltozik Beck hangja. Az első kötetet jellemző politikailag merész hang után lecsendesedik, elbizonytalanodik a költő. V. Á. több véleményét idéz arra, hogy hol és miben keresendő az oka ennek a hirtelen változásnak, de a döntés ódiúmat nem vállalja.

Nagy teret szentel Beck magyar tárgyú és vonatkozású verseinek (Magyar táj- és zsánerképek Beck költészetében). Felvázolja a magyar elemek megjelenését a német irodalomban, hogy háttérrel adjon Beck költeményeihez. Legrészletesebben a *Jankó, der ungarische Rosshirt* című verses regényvel foglalkozik, ami szintén növelte a költő hírnevét, és — V. Á. megállapítása szerint — egész költői munkásságát számba véve ez a legjelentékenyebb műve. A magyar táj és életforma megjelenését vizsgálja — gazdag példaanyag-gal szemlélítve, és külön részben szól a magyar valóság ábrázolásának hiányairól, valamint az egyéb magyar tárgyú versekről.

A pályakép elemzése során az 1840-es évek közepére teszi V. Á., hogy Beck költészetében, aki mindig fogékony volt a társadalmi problémák iránt, uralkodó vonássá a társadalomkritika vált. A *Gedichte* c. kötet *Auferstehung* ciklusában mintegy új költői programot tűz maga elé Beck, a költők társadalomreformáló hivatását hirdeti, és még inkább a nép sorsával nem törődő és csak önmaga javát néző uralkodó osztályok ellen fordul, ahogy ezt V. Á. a ciklusból vett szemelvényekkel bizonyítja is. Minden naív elképzelése ellenére észrevehető Beck költészetében a szocialista gondolatok hatása; ez a hatás a *Lieder vom armen Mann* címen 1846-ban Lipcsében megjelent kötetében még inkább észrevehető. Ezzel a kötettel ér véget tulajdonképpen a neves költő pályafutása, és az ezután írt művek már csak sikertelen kísérletek a régi hírnév visszazserzésére. Költői hangvétele megterjedik, és politikai tevékenységét is balszerencse kíséri és magánéletét is. Amikor például a

magyar forradalmárok védelmében lép fel, mind magyar, mind osztrák részről értetlenség és visszautasítás fogadja. A monográfia végét a szerző Beck műveinek és az általa szerkesztett folyóiratoknak a jegyzékével zárja.

Solti István

## Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen

Von einem Autorenkollektiv unter Leitung von Hans Jürgen Geerds Band I., Berlin, 1974, Volk und Welt, 608 l. Band II., Berlin, 1979, Volk und Welt, 624 l. + 16 l. fotó Band III., Berlin, 1987, Volk und Welt, 644 l. + 16 l. fotó

Az NDK irodalomkritikusai mindig is nagy figyelemmel kísérték saját országuk irodalmi termését. Így egy sor ezzel a témával foglalkozó tanulmány, recenzió, sőt irodalomtörténet jelent meg és segíti az érdeklődőket az orientálódásban. A *Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen* című — most már így is nevezhetjük — sorozat fontos szerepet játszik ebben. Immáron három kötetben olvashatunk összesen 87 tanulmányt ugyanennyi NDK író eddigi életművéről.

A sorozat első kötete 1974-ben jelent meg az NDK-ban Hans Jürgen Geerds kissé módosított előszavával, miután két évvel korábban a méltán nagyhírű stuttgarti Alfred Kröner kiadó gondozásában már napvilágot látott ez az NDK-beli irodalomtudósok által összeállított könyv. Az első kötet két — NSZK- és NDK-beli — kiadás az utóbbiban található néhány újabb bibliográfiai és életrajzi adattól eltekintve teljesen megegyezik. (A második és a harmadik kötet eddig csak az NDK-ban jelent meg.)

A sorozat célja nem csak a szakemberek tájékoztatása, hanem a szélesebb olvasóközönség informálása is. A címfoldal szerint egy szerzői kollektíva munkájával van dolgunk, amely Hans Jürgen Geerds vezetése alatt dolgozott (a második kötetnél Heinz Neugebauer, a harmadiknál Hannelore Prosche közreműködésével). Minden kötet bevezetőjét Hans Jürgen Geerds írta. Ezekben áttekinti az elmúlt évek irodalmi eseményeit, tendenciáit, körvonalazza az adott kötet tartalmát, érdemeit. Kötetenként közel harminc tanulmányt olvashatunk ugyanennyi íróról, minden tanulmány egy-egy kötetben belül más szerző tollából származik. (A „szerzői kollektíva” fogalmának használata talán nem a legszerencsésebb, mivel inkább arról lehet szó, hogy az elkészült tanulmányokat a leadás után egységesítették, mintsem arról, hogy kollektív gondolkodás és munka eredményei lennének.) A tanulmányok az írók és költők életművét mutatják be, hol több, hol kevesebb életrajzi adat felhasználásával. Ezért minden tanulmány után olvashatunk egy rövid életrajzt és a kötet végén megtalálhatjuk az írók eddig megjelent műveinek bibliográfiáját, valamint egy válogatott szekundérirodalmi felsorolást. Mindkettő nagyon aprólékos és hasznos, de szinte mindig csak az NDK-ban, ill. néhány esetben az NDK-ban és a szocialista országokban megjelent primér és szekundér írásokat adja meg. Így tehát pl. a harmadik kötet Christoph Heinrichről szóló tanulmányához tartozó bibliográfiájában a *Der fremde Freund* c. magyarul is megjelent novella csak ezen a címen szerepel, és mint *Drachenblut* — amely cím alatt az NSZK-ban, Ausztriában és Svájcban feltűnést keltett — nincsen feltüntetve. Pedig nem ártott volna.

Az első kötet 27 tanulmányában az írók három csoportjával foglalkozik. (Ez az életkor szerinti formális beosztás a másik két kötetre is jellemző.) A „nagy öregekkel”, akik már a második világháború előtt alkottak és ismertek voltak mint pl. Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Anna Seghers, majd az NDK kipróbált írógárdájának reprezentánsaival mint pl. Erwin Strittmatter, Jurij Brežan, Max Walter Schulz, Dieter Noll és Erik Neutsch, és végül az akkori — 1972/74-es — „fiatalokkal”, ill. azokkal, akikről mi ma már tudjuk, hogy fontosabb műveiket majd csak ezután alkották mint Christa Wolf, Hermann Kant, Volker Braun és Günter Kunert.

Az első könyv hagyományait továbbvezető második kötet 1979-ben jelent meg 30 író felölve. Felépítése, koncepciója változatlan, és a „nagy öregek” jelentős részarányán (Willi Bredel, Ludwig Renn, Bodo Uhse, F. C. Weiskopf, Ehm Welk, Arnold Zweig) és néhány tanulmány óvatos megfogalmazásán (pl. a Heiner Müllerről és a Heinz Kahlaurlól írottak) kívül feltűnő az olyan nevek sokasága, akiknek irodalmi „teljesítményeink” értékén érdemes volna elgondolkodni, hiszen Günter Görlich, Wolfgang Joho, Herbert Nachbar, Bernhard Seeger, Fritz Selbmann nem véletlenül ismeretlen az NDK határain kívül. A vita — itt, mindenesetre — elmarad.

A legújabb, 1987-es kötet újabb harminc tanulmányt sorakoztat fel. Ezek hozzáértésről tanúskodnak, de ugyanakkor a szerzők több esetben még mindig képtelenek régi beidegződéseiktől megszabadulni. Vegyük pl. az Eberhard Panitz és Harry Thürk

műveiről írottakat, amelyekben ezek esztétikai értékéről alaposabb vélemény nem hangzik el. Pedig érdemes volna végre azon is elgondolkodni, vajon létezik-e triviális irodalom az NDK-ban. (Létezik.) Vagy itt van a tanulmány az 1973-ban elhunyt Brigitte Reimannról. 1961-es *Ankunft im Alltag* (Megérkezés a hétköznapokban) c. regényéről a hatvanas évek elején egy nem létező irodalmi áramlatot neveztek el az NDK-ban. Az „Ankunfts-literatur” (megérkezési irodalom) fogalom és négy-öt ide sorolt ifjúsági regénynél több a mai napig nem született meg. A kötet tanulmánya — nagyon helyesen — ezt az elnagyolt fogalmat nem is használja, hanem éppen hogy csak megemlíti (ellentétben az 1985-ös lipcsei „Kleines Wörterbuch der Weltliteratur”-ral, amelyben a z, „Ankunfts-literatur” címszó olyan terjedelmű mint pl. az anakreontikáról vagy a Gruppe 47-ről szólók). Ugyanakkor a tanulmány elsiklik afelett, hogy az író és a kiadója — amellyel írás közben Brigitte Reiman végig konzultált — ezt a művet nem csak egyértelműen ifjúsági könyvnek szánta, hanem a regény annak is sikeredett, és csak később — hivatalos elismerés után — „vált” felnőtt irodalomná. Ez azért zavaró, mert a tanulmány szerzője hosszasan idéz az író közben kiadott naplójából és leveleiből, amelyekben viszont Brigitte Reimann részletesen kitért a könyv megszületésének körülményeire is. Ha a Stefan Heymmel foglalkozó tanulmányt olvassuk, akkor szintén hiányérzetünk támadhat. Egy szóval se értesülünk arról, hogy bizonyos könyvei csak néhány éves késéssel jelentek meg az NDK-ban (csak a jól informált olvasó sejtí, mi rejtőzhet pl. a „az NDK-ban 1973-ban megjelent” megfogalmazás mögött). A tanulmány szerzője — vagy a szerzői kollektíva? — azt se tartja említésre méltónak, hogy Heymmnek közben néhány regénye az NDK-án kívüli német nyelvterületen megjelent. (Persze gondolhatnánk azt is, a tanulmánykötet csak az NDK irodalmával — értsd: az NDK-ban megjelent irodalmi művekkel és NDK-beli hatásukkal — kíván foglalkozni. De akkor viszont Marchwitza, Friedrich Wolf stb. legtöbb alkotása se jöhetne szóba, hiszen azok 1949 előttiek. Az persze tagadhatatlan, hogy sok 1949 előtt írott mű hatott az NDK irodalmára, de vajon nem lehet ugyanezt Heym, de épp úgy Jurek Becker, Christa Wolf és Günter Kunert azon műveiről elmondani, amelyek — még? — nem jelentek meg az NDK-ban?) Ugyancsak nem értesülünk azokról a vitákról, amelyek Heym körül a NDK-ban *Collin* című nem túl magas színvonalú regénye miatt voltak, pedig ezek az NDK-ban, méghozzá — ha igaz is, hogy kisebb — részben a tömegkommunikációban zajlottak, meg arról sem, hogy az utóbbi években újra kiadták az NDK-ban egy sor már régebben itt megjelent művét, valamint „Reden an den Feind” (Beszéd az ellenséghez) címmel az ő tollából származó, a második világháború alatt egy amerikai rádióállomás által Németországba sugárzott műsorainak egy részét. Pedig ezen könyvek megjelentetése szignálértékű.

Összefoglalóan azt lehet erről a vállalkozásról mondani, hogy nagyon dicséretes a szándék, de az uniformizált tanulmányok helyenként nem csak unalmassá teszik a köteteket, hanem az írók közti különbségeket is elmosni látszanak. A nagyon figyelmes és alapos olvasó, aki behatóan ismeri a szóban forgó író műveit, itt-ott a sok dicséret ellenére felfedezheti, hogy az egyik vagy másik tanulmány szerzője nem is rajong annyira az általa vizsgált íróért. Csakhogy még az első kötet kapcsán arról volt szó, hogy a könyv többek között a széles olvasóközönséget hivatott szolgálni (der Information eines breiten Lesepublikums dienen).

És ez csak részben jár eredniénnyel.

Kerekes Gábor

# HungInfo

## Hungarian Social Sciences and Humanities

---

### Contents of Periodicals

Az évente négyszer megjelenő periodika elsősorban a külföldi érdeklődők számára kíván tájékoztatást nyújtani a magyar társadalomtudományok területén megjelent cikkekről a folyóiratok tartalomjegyzékeinek közreadásával. A folyóiratok részben idegen, részben magyar nyelvűek, de a tartalomjegyzékek minden esetben idegen nyelven (angol, francia, német) kerülnek közlésre. A folyóiratválogatás felöleli a társadalomtudományok teljes körét, így a kiadvány nem csak a külföldi érdeklődők számára biztosít átfogó tájékozódást, de hasznos segédeszköz lehet a magyar kutatók számára is az érdekelt tudományágak és határterületeik I—II negyedévi publikációs termésének regisztrálásában.

A folyóirat jelenleg díjmentesen kerül terjesztésre; kérjük jelezni, ha igényt tartanak rá. Egyben kérjük a terjesztésben való közreműködésüket is: szívesen vesszünk olyan külföldi címajánlatokat, ahol a folyóirat érdeklődésre tarthat számot.

**HungInfo szerkesztősége**  
**Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára**  
**Budapest, Pf. 7.**  
**V. Akadémia u. 2.**  
**1361**

---

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója  
Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat a nyomdába érkezett: 1988. március. 1. — Terjedelem: 6,65 (A/5) ív  
88.17449 Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest — Felelős vezető: Hazai György

**J. SOLTÉSZ KATALIN**

## **ARANY JÁNOS VERSELÉSE**

Opus Irodalomtörténeti tanulmányok 9.

A monográfia nagy nemzeti klasszikusunk verstechnikájának részletes elemzésével egyúttal a magyar verselés klasszikus normáinak kérdését is megvilágítja. A feldolgozott anyag Arany János valamennyi fennmaradt verses műve, a töredékekkel, kétes hitelűekkel és fordításokkal együtt. A könyv felépítése a versszöveg vizuális befogadására alapozódik: első fejezete a „lát-ható versformá”-val, az írásképpel foglalkozik, ezt követi a strófászerkezetek és rímképletek vizsgálata, majd a prozódia és ritmika, a rím, a járulékos versdíszek és alakzatok (alliteráció, refrén stb.) fejezete. A versformák áttekintése a hagyományos felosztásra épül: magyaros versformák, időmértékes versformák, szabadversek, kombinált és keverék versformák.

A kötet függelékében — a szerző Babits Mihály költői nyelve c. könyvéhez hasonlóan — a tárgyalt költői életmű valamennyi versformájának táblázata található; a táblázat az egyes versek formájának, verselési sajátságainak meghatározására is alkalmas.

345 oldal — 14×21 cm — Fűzve 58,— Ft

ISBN 963 05 4027 4

Megvásárolható, illetve postai szállításra megrendelhető:

**STÚDIUM Akadémiai Könyvesbolt**  
Budapest V., Váci u. 22.  
1052

**MAGISZTER Akadémiai Könyvesbolt**  
Budapest V., Városház u. 1.  
1052

**AKADÉMIAI KIADÓ Kereskedelmi Osztálya**  
1363 Budapest, Pf. 24.

## Szerkesztőségi közlemény

Kérjük munkatársainkat, hogy kéziratukat két példányban 60×28-as gépelési tükörrel küldjék be.

Szerkesztőségi órák: kedd 14–17 óriág; telefon 180–966/220 vagy 183–769.

A gyorsabb átfutás érdekében kérjük továbbá szerzőinket a jegyzetek következő alakítására:

- a) egyszerűs önálló kiadványok esetén: szerző neve (az illető nyelv sorrendjében), a mű címe. A megjelenés helye, éve. Az idézet lapszáma. l. (Példa: George Brown: Dream and Reality. Oxford 1978. 165. l.)
- b) folyóiratok és többszerzős kötetek esetén: a cikk (tanulmány) szerzőjének neve, a cikk (tanulmány) címe. – In: a folyóirat neve, ill. a kötet szerkesztője (szerk.) és a kötet címe, a folyóirat évfolyama (évjárata), száma, az idézet lapszáma, ill. a kötet megjelenési helye, éve. Az idézet lapszáma (Példa: Christian Sedlmeyer: Rilkes Natur. – In: Deutsche Blätter, 35. évf. (1982) 8. sz. 38. l.; illetve – In: Benno Hartlaub (szerk.): Zeit und Welt. Königsten i. T. 1977. 85. l.)

Szerzőink a kézirat beküldésével együtt közöljék nevüket, címüket, személyi számukat, és amennyiben ez a szerkesztőségnek feltehetően ismeretlen, munkahelyüket és beosztásukat.

## TARTALOM

### Tanulmányok

<i>Rot Sándor</i> : Shakespeare <i>Julius Caesar</i> című tragédiájának erkölcs-filozófiai és politikai aspektusai .....	125
<i>Király Gyula</i> : Az <i>Ördögök</i> interpretációjának kérdéséhez .....	135
<i>Egri Péter</i> : Az amerikai tragédia születése. Értelmezési modellek .....	148
<i>Bory Endre</i> : Leonyid Andrejev drámáinak világa .....	169
<i>Fejér Ádám</i> : Humanitás vagy egyetemesség mint a huszadik századi művészet dilemmája .....	176

### Pro memoriam

<i>Fábián Zsuzsanna</i> : Király Rudolf .....	184
<i>Rév Mária</i> : Georgij Pantyelejmonovics Makogonyenko .....	185

### Szemle

Pierre-Yves Badel: Introduction à la vie littéraire du Moyen Age ( <i>Szabics Imre</i> ) . . . .	187
D. Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): Orosz írók magyar szemmel II. Szemelvények a műfordítás történetéből ( <i>Rózsa Mária</i> ) .....	188
Hutterer Miklós: A germán nyelvek ( <i>Szokolay Károly</i> ) .....	189
Kretzoi Sarolta (szerk.): High and Low in American Culture ( <i>Jakabfi Anna</i> ) .....	191
Nagy Béla (szerk.): Magyar—román filológiai tanulmányok ( <i>Petrusán György</i> ) . . . .	192
Várdy Huszár Ágnes: Karl Beck élete s költői pályája ( <i>Solti István</i> ) .....	194
Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen I—III. köt. ( <i>Kerekes Gábor</i> ) .....	195

СОДЕРЖАНИЕ

С т а т ь и

<i>Шандор Рот</i> : Морально-философские и политические аспекты трагедии <i>Юлий Цезарь</i> Шекспира .....	125
<i>Дьюла Кирай</i> : К вопросу об интерпретации <i>Бесов</i> .....	135
<i>Петер Эгри</i> : Рождение американской трагедии. Модели интерпретации .....	148
<i>Эндре Бори</i> : В мире драм Леониде Андреева .....	169
<i>Адам Феер</i> : Гуманитарность или универсальность как дилемма искусства XX века ...	176

П р о м е м о р и а м

<i>Жужанна Фабян</i> : Рудольфу Кираю .....	184
<i>Мария Рев</i> : Георгий Пантелеймонович Макогоненко .....	185

О б о з р е н и е

Pierre-Yves Badel: Introduction à la vie littéraire du Moyen Age ( <i>Имре Сабич</i> ) .....	187
D. Zöldhelyi Zsuzsa (szerk.): Orosz írók magyar szemmel II. Szemelvények a műfordítás történetéből ( <i>Мария Роза</i> ) .....	188
Hutterer Miklós: A germán nyelvek ( <i>Карой Соколай</i> ) .....	189
Kretzoi Sarolta (szerk.): High and Low in American Culture ( <i>Анна Якабфи</i> ) .....	191
Nagy Béla (szerk.): Magyar—román filológiai tanulmányok ( <i>Дьёрдь Петрушан</i> ) .....	192
Várdy Huszár Agnes: Karl Beck élete és költői pályája ( <i>Иштван Шолти</i> ) .....	194
Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen, I—III. Band ( <i>Габор Кекеши</i> ) .....	195

INHALT

St u d i e n

<i>Sándor Rot</i> : Die moralphilosophischen und politischen Aspekte von Shakespeares Tragödie <i>Julius Cäsar</i> .....	125
<i>Gyula Király</i> : Zur Frage der Interpretation der <i>Dämonen</i> .....	135
<i>Péter Egri</i> : Die Geburt der amerikanischen Tragödie. Deutungsmodelle .....	148
<i>Endre Bory</i> : Die Welt der Dramen Leonid Andrejews .....	169
<i>Ádám Fejér</i> : Humanität oder Universalität als das Dilemma der Kunst im zwanzigsten Jahrhundert .....	176

Pro memoriam

<i>Zsuzsanna Fábán</i> : Rudolf Király .....	184
<i>Mária Rév</i> : Georgi Pantelejmonowitsch Makogonenko .....	185

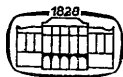
R e z e n s i o n e n

Pierre-Yves Bodel: Introduction à la vie littéraire du Moyen Age. ( <i>Imre Szabics</i> ) ...	187
D. Zöldhelyi Zsuzsa (Hrsg.): Orosz írók magyar szemmel II. Szemelvények a műfordítás történetéből ( <i>Mária Rózsa</i> ) .....	188
Hutterer Miklós: A germán nyelvek ( <i>Károly Szokolay</i> ) .....	189
Sarolta Kretzoi (Hrsg.): High and Low in American Culture ( <i>Anna Jakabfi</i> ) .....	191
Nagy Béla (Hrsg.): Magyar—román filológiai tanulmányok ( <i>György Petrusán</i> ) .....	192
Várdy Huszár Agnes: Karl Beck élete és költői pályája ( <i>István Solti</i> ) .....	194
Literatur der Deutschen Demokratischen Republik. Einzeldarstellungen. Bde I—III. ( <i>Gábor Kerekes</i> ) .....	195



# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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



Akadémiai Kiadó, Budapest  
1988

XXXIV. évf. 4. szám



# FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

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

Szerkesztőbizottság:

DOBOSSY LÁSZLÓ elnök; ABÁDY NAGY ZOLTÁN, FRIED ISTVÁN, HERMAN JÓZSEF, HORÁNYI MÁTYÁS, KÉRY LÁSZLÓ, KÖPEČZI BÉLA, MÁDL ANTAL, ROT SÁNDOR, SALLAY GÉZA, SÜPEK OTTÓ, SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY, TÖRÖK ENDRE, VÖRÖS, IMRE, WALKÓ GYÖRGY, D. ZÖLDHELYI ZSUZSA

Főszerkesztő:

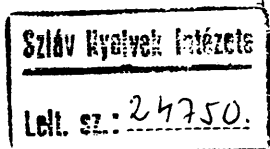
SALYÁMOSY MIKLÓS

Technikai szerkesztő:

KEREKES GÁBOR

technikai munkatárs:

MIKLÓ JUDIT



E szám munkatársai: Balkányi Magdolna egyetemi adjunktus (KLTE); Bán Zsófia aspiráns; Bányai László egyetemi adjunktus (JPTE); Fenyvesi István egyetemi adjunktus (JATE); Fried István egyetemi docens (JATE); Gadányi Károly főiskolai adjunktus (BDTF); Győri Judit egyetemi adjunktus (ELTE); Hajnály Zoltán egyetemi adjunktus (KLTE); Kerekes Gábor egyetemi tanársegéd (JATE); Martonyi Éva egyetemi docens (JATE); Solti István nyelvtanár (Agrártudományi Egyetem, Gödöllő)

Szerkesztőség

1052 Budapest, Pesti Barnabás u. 1. Német Tanszék  
Filológiai Közlöny

A Filológiai Közlöny évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg

**Terjeszti a Magyar Posta**

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest, XIII., Lehel út 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Példányonként megvásárolható az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, Alkotmány utca 21. tel.: 111-010), és az Akadémiai Kiadó Stúdió (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 104 — Ft, egy szám ára: 26 — Ft  
Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat  
H-1389 Budapest, Pf. 149.

## A történelem szava és szavak a történelemtől Michelet és a francia Új Kritika

MARTONYI ÉVA

Az irodalmi szöveg és a történetírás kapcsolatának kérdését az utóbbi időben elsősorban a beszéd (discours) elemzésére irányuló kísérletek vetették fel.

A hatvanas évektől kezdődően a francia irodalomtudomány főbb irányzatai a következőképpen csoportosíthatók: tematikus, fenomenológiai, pszichanalitikai, formalista és strukturalista, továbbá szociokritikai. Ezek az elnevezések azonban nem teljesen egyértelműek, mert bár a felsorolt irányzatok nagyjából időrendben követik egymást, mégis számos átfedést is tapasztalhatunk.

A francia Új Kritika egyik megalapítója és vezéregyénisége, Roland Barthes, már 1954-ben, Michelet-ről írott könyvében<sup>1</sup> olyan új módszereket alkalmazott, amelyek nélkülözhetelenné váltak az irodalomtudomány és általában a „beszéd”-re irányuló vizsgálatok területén.

Miért éppen egy XIX. századi történetírót választott Barthes elemzése tárgyául? A kérdés megválaszolásához a következő három szempontot kell figyelembe vennünk:

Először: Az irodalom, a „fikció” területe tapasztalatilag általában könnyen elkülöníthető a tudomány, illetve a tudás különböző közlés módjainak területétől. Ez a választóvonal a történelemírás esetében azonban sokkal kevésbé élesen jelenik meg, mint egyéb egzakt tudományok esetében. Az a gondolat, hogy a történetírás alapvetően irodalmi dimenzióval is rendelkezik, már a XVIII. század végén, például Mably-nál is megjelenik.<sup>2</sup> Napjainkban pedig az Annales-iskola módszereit követő történész, François Furet, a következőképpen jellemzi a történetírást, de főként a történetírásnak a XIX. században kialakult formáját: „L’histoire est fille du récit. Elle n’est pas définie par un objet d’étude, mais par un type de discours.” (A történelem az elbeszélés leánya. Nem tanulmányának tárgya, hanem beszéd típusa határozza meg.)<sup>3</sup> Nos, Barthes pontosan a beszéd típusok általános vizsgálatát tűzi ki célul, és Michelet-vel kapcsolatban olyan elnevezést végez, amely bármilyen típusú beszédre érvényesíthető. Más szóval, úgy kezeli Michelet szövegeit, hogy lényegében eltekint attól, hogy az adott szöveg egy eseményt vagy egy történetet fikcióként mutat-e be, avagy valóságosként, azaz történelemként.

Másodszor: Nyilvánvaló és tagadhatatlan, hogy az elemzés tárgya minden esetben befolyásolja az elemzés módszereit. Bizonyos módszerek alkal-

<sup>1</sup> Roland Barthes: Michelet par lui-même. Écrivains de toujours. Paris 1965.

<sup>2</sup> Vö. Poétique, No 49. Le texte de l’histoire. Paris 1982.

<sup>3</sup> François Furet: L’atelier de l’histoire. Paris 1982. Ebben a kötetben: De l’histoire-récit à l’histoire-problème, 73–79. l.



masabbnak bizonyulhatnak egyes szövegek esetében, mint más beszéd típusok esetében. Ami Michelet-t illeti, írásmódjának olyan vonásai, mint például a képzelet erőteljes jelenléte, az ideológiai üzenet többféle értelmezhetősége, a szöveg felépítésének sajátos vonásai stb. rendkívül alkalmassá teszik szövegközpontú, mintegy immanens megközelítések alkalmazására, illetve kipróbálására. A szövegközpontúság éppen az Új Kritika egyik fő törekvése volt. Mindamelllett nem hanyagolták el az alkotó személyiségének megismerését sem, csak éppen a hagyományostól eltérő módon igyekeztek az életrajzi adatokat, a kikövetkeztethető személyiségjegyeket elemzéseikbe beépíteni. Michelet azért is alkalmas arra, hogy életművét tematikai-kritikai eszközökkel vizsgálják, mivel történetírói munkássága mellett ma már — Paul Viallaneix szövegkiadásai alapján<sup>4</sup> — hozzáférhetővé vált naplója és levelezésének nagy része is. Ez a korpusz kitűnő támpontot ad az alkotói személyiség vizsgálatához. Emellett a mélylélektan módszerei segítségével is számos érdekes jelenség hozzáférhető. Ebben a vonatkozásban nem hanyagolható el az a tény sem, hogy Barthes szóban forgó könyve egy olyan sorozathoz jelent meg, amely egy-egy író bemutatását kiválasztott szövegrészek alapján végzi el, összefoglaló kommentárok és illusztrációk segítségével. A szövegrészek szükségképpen a szerző hipotéziseit igazolják, a személyiség és a mű olyan aspektusaira irányítják a figyelmet, amelyek a kimondott vagy éppen a ki nem mondott, de benne rejlő gondolatokat hivatottak kifejezésre juttatni. E vonatkozásban kap kiemelkedő szerepet a modern pszichológia és a mélylélektan.

Harmadszor: Barthes azonban nem válik hűtlenné olyan tanítómestereihez sem, mint Marx, Brecht, Sartre és Camus, s nem hagyja teljesen figyelmen kívül az ideológiai szférát. Álláspontja szerint a beszéd mindig valamilyen ideológia által befolyásolt és irányított, nincs „zéró foka”, nem „szabad”, mert nem is lehet az.<sup>5</sup> Ezért tér ki bizonyos eszmetörténeti vonatkozásokra is, nevezetesen arra, hogy Michelet szerinte az 1840-es évekre jellemző liberális kispolgári ideológia képviselője volt. Ennek az ideológiának főbb jellemzőiként elsősorban a deizmust, az antiklerikalizmust, a nép dicsőítését, a tőke és a munka kibékíthetőségének illúzióját emeli ki.

Barthes módszere azonban mégis az ún. tematikus megközelítéshez áll a legközelebb, amely egyaránt támaszkodik Freudra, Bachelardra és részben az egzisztencialista-fenomenológiai kritikára. Viszonylag kevés figyelmet szentel az alkotó életének, már ami a gondolkodás fejlődési mozzanatait és esetleges módosulásait illeti, és némileg elhanyagolja azt is, hogy az életrajz és a mű kapcsolatait okozatosságában tárja fel. Ugyancsak kevés szó esik Michelet történetírói módszereinek méltatásáról, arról, hogy mennyiben jelentett fejlődést a szélesebb körű dokumentáció bevonása a történetírás módszereibe, de az a kérdés is másodlagossá válik, vajon a valóságosnak megfelelően mutatta-e be például Franciaország történetét. A történeti szöveget lényegében irodalomtudományi módszerekkel értékelő kritikus szükségszerűen elhanyagolja azt a problémát is, hogy a Michelet által megismert és csoportosított tények, valamint értékelésük hogyan viszonyul a történettudomány újabb eredményeihez. Ez a kérdés azonban a történészek elbírálása alá tartozik, és kevésbé érinti a beszéd típusok Barthes által javasolt vizsgálati módszereit.

<sup>4</sup> Journal, tome I. (1828—1848), tome II. (1849—1860). Paris 1962; La sorcière. — Chronologie et préface de Paul Viallaneix. Paris 1966; Paul Viallaneix: La voie royale. Paris 1971.

<sup>5</sup> Roland Barthes: Le degré zéro de l'écriture. Paris 1953 és 1972.

A tematikus vizsgálatok középpontjába bizonyos nyelvi megjelenítések, szóképek, metaforák kerülnek. Ezek rendszere, ismétlődő és variációkat tartalmazó jellege szolgáltatja a kulcsot a szöveg és a személyiség egyfajta értelmezéséhez, sőt fényt deríthet az alkotói képzelet rejtett, tudat alatti mechanizmusaira is. Barthes így fogalmaz: „Il y a dans l'oeuvre de Michelet une réalité critique indépendante de l'idée, de l'influence ou de l'image, c'est le thème.” (Michelet életművében van egy eszmétől, befolyástól vagy képtől független kritikai realitás, ez a téma”).<sup>6</sup> Mi jellemzi a témát? Mindenekelőtt az, hogy iteratív, azaz ismétlődő, és az egész művön végighúzódik. Példaként a guelfek és a ghibellinek, a germanitás és a latinitás oppozícióit említi. A téma akkor is nagyjából változatlan marad, ha a történelem, azaz a kor eseményei valamilyen változást idéznek elő az alkotó gondolkodásában. A téma hatékonysága nagymértékben összefügg azzal, hogy mindig ugyanolyan kép vagy nyelvi kifejezés formájában jelenik meg a szövegben (jó példa erre az állandó jelzők használata, „száraz”, „kétes”, „bizarr” stb.). A téma mindig „szubsztanciális”, azaz anyaghoz kötött. Ezáltal Michelet különböző attitűdjeit fejezi ki bizonyos anyagok sajátos, általa hozzárendelt vagy hozzáértett tulajdonságaival kapcsolatban. Ezek az érzések is oppozíciókba rendeződnek, vonzást és taszítást juttatnak kifejezésre, jó vagy rossz érzést keltenek. Michelet szövegét áthatja egy bizonyos értelemben vett szexualitás. A nép például azért képviselheti szemében a történelmi végcélt, a végső megváltás lehetőségét, mert a férfiasság ideáljának és a nőiség érzelmeinek egyesüléseként jelenik meg. A téma egyúttal mindig értékrendszer is, semmi sincs, ami semleges volna, a világban minden vagy jó, vagy rossz állapotában jelenik meg. Ez a morális oppozíció is állandó tulajdonságokkal felruházottan fejeződik ki, jó az, ami sima, folyékony, ritmikus, rossz az, ami száraz, mozdulatlan.

Barthes eljárása annyiban is közel áll a tematikus iskola olyan képviselőihez, mint Georges Poulet, Jean Starobinski vagy Jean-Pierre Richard, amennyiben a szóban forgó szerző rendelkezésre álló szövegeinek egészét veszi figyelembe, annak elolvasása után kiragad egy új, számára különösen jelentősnek tűnő momentumot, és annak vizsgálatából igyekszik levezetni az életmű lehető legnagyobb számú jellemző vonását. Barthes számára ez az új momentum, ez a lényeges karakter, a visszatérő, oppozíciókba rendeződő, ideológiai és szexuális konnotációkkal rendelkező „téma”.

Az viszont, hogy a szövegben fellelt témákat koherens rendszerbe igyekszik foglalni, mivel ezek szerinte „valóságos algebrát alkotnak”, sokkal inkább a strukturalista gondolkodásmódhoz közelíti. A témák nemcsak csoportosíthatók, ellentétekbe rendezhetők (pl. jótékony illetve káros hatásúak), párosíthatók (pl. kegyelem és igazság, ész és szív), hanem bizonyos mértékben transzformálhatók, generálhatók is.

A tematikus megközelítés azonban nem minden esetben jut azonos eredményre. Érdekes megjegyezni, hogy Jean-Pierre Richard az egyik Michelet-szöveg elemzése során pontosan ellentétes eredményre jut, mint Roland Barthes, holott mindketten nagyjából ugyanazt a freudi mátrixot veszik alapul.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Roland Barthes: Michelet, 177. l.

<sup>7</sup> Jean-Pierre Richard: Cristaux, Volcans, Sorcière. — In: Michelet, cent ans après. Grenoble 1975. 85—99. l.

Lényegében a Barthes által kijelölt úton, de némileg eltérő módszerekkel, az utóbbi években mások is vizsgálták Michelet életét és műveit. Jeanne Calo leginkább a pszichoanalitikát hívta segítségül, hogy felvázolhassa a mű és a személyiség együttes képét *La création de la femme chez Michelet* című könyvében, amely 1975-ben jelent meg.<sup>8</sup> A szerzőnő is nagymértékben támaszkodik a naplórészletekre és a levelezésre. Főként a nő megjelenítésére összpontosítja figyelmét, de nemcsak a történelmi írásokban, hanem az egyéb szövegekben is. Igyekszik feltárni Michelet kapcsolatát a nőkhöz. Nem kis meglepetéssel olvashatjuk, hogy Michelet, ha nem is volt szexuálpatológiai szempontból klinikai eset, mindenesetre annak határát súrolta. Az elfojtott vágy rendkívül nagy szerepet játszott személyisége alakulásában. A szerzőnő szerint Michelet hatalmas életműve a ki nem élt vágy szublimációja, és ezzel magyarázható, hogy szinte mindent valamilyen szexualizált formában élt át és fejezett ki.

Hasonló módon Thérèse Moreau is a nő képét vizsgálja néhány Michelet-szöveg kapcsán (*La Sorcière, La femme, L'amour* stb.). Bizonyos dualitást vél felfedezni: Michelet tulajdonképpen rehabilitálni akarta a nőt, kiemelni abból az állapotból, ahová a középkor számos barbár szokása degradálta, de végül is nem tudott megszabadulni kora előítéleteitől sem. Mindvégig kitarzott azon álláspontja mellett, hogy a nőt fiziológiai és pszichológiai tulajdonságai a férfietől alapvetően különböző életformára készítetik és tökéletesen alkalmatlanná teszik a politikai vagy a gazdasági életben való részvételre.<sup>9</sup>

Az eddigiekből világosan kitűnik, hogy a tematikus-pszichoanalitikus módszer nem törekszik annak a kérdésnek a megoldására, hogyan különíthető el a történetírás, legalábbis annak Michelet által művelt módja a szépirodalomtól, mondjuk a regénytől. Itt jegyzendő meg, hogy Barthes elemzéseinek korábbi fázisában nem tesz különbséget az elbeszélés (récit) és a beszéd (discours) között. Ez egyébként kitűnik a *Communications* c. folyóirat 8. számában megjelent, azóta igen híressé vált tanulmányából is, amelynek címe: *Introduction à l'analyse structurale des récits*.<sup>10</sup> A mondatok összességéből álló nagyobb egységet hol az egyik, hol a másik névvel illeti, és inkább a narráció olyan kérdéseivel foglalkozik, mint a különböző funkciók az elbeszélésben, a cselekvések és a cselekvő személyek osztályozása stb.

A történelmi beszédtypust Barthes behatóbban egy valamivel később, előbb angolul megjelent cikkében tárgyalja. Ez a cikk franciául egyébként a *Poétique* c. folyóiratban *Le discours de l'histoire* címmel jelent meg.<sup>11</sup> Ebben a tanulmányában néhány klasszikus történetíró példáján (Hérodotosz, Macchiavelli, Bossuet és Michelet) megkísérli a történelemírásra jellemző beszédtypust elkülöníteni más beszédtypusoktól. A megnyilatkozás folyamata (énonciation), a megnyilatkozás (énoncé) és a jelentés (signification) területein külön-külön vizsgálja, melyek azok a szövegbeli operátorok, amelyek a történelmi beszédtypusra különösen jellemzőek. A megnyilatkozás folyamatával kapcsolatban megemlíti az informátor vagy a tanú gyakori jelenlétét (shifter d'écoute), továbbá az elbeszélő idő és az elbeszélte idő sajátos összefüggéseit (le temps

<sup>8</sup> Jeanne Calo: *La création de la femme chez Michelet*. Paris 1975.

<sup>9</sup> Thérèse Moreau: Sang sûr. Michelet et le sang féminin. — In: *Romantisme, Revue du dix-neuvième siècle*, No. 31. 1981. 151–165. l.

<sup>10</sup> Roland Barthes: *Introduction à l'analyse structurale des récits*. — In: *Communications*, No. 8. 1966. 1–27. l.

<sup>11</sup> Roland Barthes: *Le discours de l'histoire*. — In: *Poétique*, No. 47., 113–21. l.

de l'énonciation et le temps de la matière énoncée), az invokáció, az előszó fontosságát, az üzenet küldőjének (destinateur vagy énonçant) gyakori szövegbeli megjelenítését stb. A megnyilatkozással kapcsolatban a tartalmi egységek bizonyos vonásaira hívja fel a figyelmet, miszerint azokon szubsztitúciós és transzformációs műveletek végezhetők, szinte mindig állító jellegűek, egymásutániságukban szillogisztikusak, azaz következtetéseket implikáló sorozatokat formálnak. A jelentéssel kapcsolatban pedig Barthes leglényegesebb megállapítása az, hogy a történelem nem létezhet jelentés vagy értelem (sens) nélkül. A történelmi beszéd típus jelentettjei két szinten jelenhetnek meg, egy immanensnek nevezett szinten (a történelemíró szándékosan valamilyen értelemmel rendel hozzá az összegyűjtött és elmondott tényekhez), másrészt pedig egy transzcendensnek nevezett szinten, ahol a szerző morális vagy politikai „tanulást” közvetít, akár akaratlanul is. A történelmi beszéd típus viszonya a valósághoz Barthes szerint lingvisztikai módszerekkel a jelentő, a jelentett és a referens viszonyrendszerén keresztül ragadható meg.

Ez a néhány, vázlatyszerűen felsorolt szempont alkalmasnak látszik arra, hogy a történelmi beszéd típusát elhatárolhassuk és összevethessük a nem történelmi, azaz „fikció”-ként megjelenő beszéd típusal. Ez a feladat azonban meghaladná a jelen tanulmány kereteit. Még a kiválasztott történetíró, Michelet kapcsán is csak néhány alapvető kérdés érintésére korlátozhattuk vizsgálódásainkat.

Más oldalról közelítve meg a kérdést, az is vitathatatlan, hogy a mai olvasó számára Michelet életműve regényként hat. Sőt az irodalomtudomány egyes képviselői is a Victor Hugo-féle történelmi regény és történelmi dráma eljárásait vélik felfedezni Michelet szövegeiben.<sup>12</sup> Ezt a vonást hangsúlyozták például annak a kerekasztal-beszélgetésnek a résztvevői is, akik az 1974-es Michelet-centenárium alkalmából összefoglalták mindazt, ami Michelet életművében az irodalomtudomány és a történetírás szempontjából számukra a legfontosabbnak tűnt. A vitában Françoise Gaillard, Jacques le Goff, Robert Mandrou, Michel Serres, Paul Viallaneix, Jacques Seebacher, Roland Barthes és még sokan mások vettek részt. A vita teljes anyagát a *Romantisme* c. folyóirat egyik 1975-ös száma közölte.<sup>13</sup>

A szakirodalom általában egyetért abban, hogy Michelet történetírói módszerére nem a Vico-féle spekulatív filozófia, nem is a pusztán narratív vagy deskriptív eljárás a jellemző, hanem sokkal inkább az, amit saját szavaival „la résurrection intégrale du passé”-nak (a múlt teljes, mindenre kiterjedő felelevenítésének) nevezett.<sup>14</sup> Talán ez a vonása közelíti számunkra műveit oly mértékben a XIX. századi romantikus történelmi regényhez, sőt számos vonatkozásban a realista regényhez is.

Ugyanakkor Michelet maga elítélően nyilatkozott a történelmi regényről, „tiszteletlen konkurrenciának” tartotta. Az 1864-ben írott, *Bible de l'humanité* c. írásában ezt olvashatjuk a regényről: „Ellentétes a történelemmel, egyrészt alárendeli a nagy kollektív érdekeket az egyéni sorsnak, másrészt nem szívesen foglalkozik azokkal a bonyolult előzményekkel, amelyek a tör-

<sup>12</sup> Vö. Jeanne Calo, i. m., 20. l.

<sup>13</sup> Michelet, cent ans après, i. m.

<sup>14</sup> Pl. Jacques Seebacher: Michelet. — In: Histoire littéraire de la France, tome IV. De 1789 à 1848. Deuxième partie, Les éditions sociales. Paris 1973. 459 — 468. l.

tételemben valamit létrehozna. Szívesebben mutatja be a véletlen játékeit, azzal hízelegve az olvasónak, hogy olykor a lehetetlen is lehetővé válik. Ezáltal megnyeri az olvasót, akit elkényeztet a reménnyel, s aki mohón követeli a folytatást, eltekintve a tehetségtől, sőt a mesterségbeli jártasság követelményeitől is”.<sup>15</sup>

Talán nem véletlen, hogy a XIX. század első felében egyes alkotók életművében párhuzamosan jelenik meg a regényírás és a történelemírás. Mások regényírói szerepüket régi korok krónikásaiként vállalják, s a történelmi téma feldolgozásában a valóság garanciáját vélik felfedezni. Ez a Walter Scott-i receptet követő regényírók egész sorára jellemző, akik közül a francia irodalom vonatkozásában a legismertebbek: Mérimée, Vigny, Hugo, Balzac<sup>16</sup> és Stendhal.<sup>17</sup> Itt pusztán utalhatunk arra az összetett és bonyolult problematikára, amelynek elméleti kidolgozását Lukács György végezte el.<sup>18</sup>

A történetírás Michelet által művelt formáját a már említett François Furet is összefüggésbe hozta a regényírással. „Történelmet írni nem más, mint elmesélni egy történetet” — állapítja meg a szerző.<sup>19</sup> Azaz: Elmesélni, mi történt, akár egy személlyel, akár egy országgal, akár egy intézménnyel. A történetírás modellje természetesen az életrajz, egy élet időtartama a születés és a halál, a kezdet és a vég között. Az ember sohasem függetleníthető az idő folyásától. Franciaország vagy bármely más ország története nem beszélhető el másként, mint a kezdetektől fogva. Csak a kialakulás felvázolása után következhet a növekedés, a nemzeti kalandok nagy korszakainak bemutatása. A történelem a múlt elbeszélésével azonban a jövőt is jelezni kívánja, következésképpen valahogyan mindig lezáratlan marad. A történelemírás főként az életrajzi és a politikai események kiroagadásán alapszik, de valamely eseménynek önmagában véve soha nincs értelme, mindig csak más eseményekkel való kapcsolatában nyeri el értelmét. Az eseményeket elbeszélő történelem mindig teleologikus, azaz csak a történelem feltételezett végcélja ismeretében választhatók ki és értelmezhetők az események.

A történelemírás az utóbbi évtizedekben jelentős változásokon ment keresztül. Egyes irányzatai egyre inkább lemondanak az egyedi események bemutatásának igényéről, és eddig ismeretlen, marginálisnak tekintett tények feltárására törekednek. Ezért másképpen választják ki dokumentumaikat és fogalmazzák meg kutatási tárgyukat. Bizonyítási eljárásaik során egyesek már nem ragaszkodnak a klasszikus elbeszélésben érvényesülő „post hoc ergo propter hoc” logikájához.

<sup>15</sup> Vö. Barthes: Michelet, i. m., 60–61. l.

<sup>16</sup> Mérimée a Szent Bertalan-éjszakai meszárlás előzményeit és lefolyását felelevenítő regényének, a *Chronique du règne de Charles X-nek* az előszavában megállapítja, hogy a történészek magyarázatait az adott eseménnyel kapcsolatban nem tartja kielégítőnek, ezért fogalmazza meg saját változatát. Természetesen figyelembe veszi a történelmi dokumentumokat, de mivel a történelemben csak az „anekdotákat” kedveli, a dokumentumokat kiegészíti saját képzelete szülőtteivel. Szerinte csak így lehet valamely régmúlt kor szokásait és jellemeit megfelelően ábrázolni. Honoré de Balzac is hasonlóképpen jár el *Les Chouans* című regényében. „A tragikumukban is oly tanulságos eseményeket” történelmi dokumentumok alapján ábrázolja, de a drámai sűrítés érdekében felgyorsítja az események menetét.

<sup>17</sup> Közismert, hogy a történelmi anekdota milyen nagy szerepet játszott Stendhal alkotói tevékenységében is. Ő azonban a krónikákat a legkülönbözőbb módon használta fel, az egyszerű átvételtől egészen a szabad átköltésig.

<sup>18</sup> Lukács György: *A történelmi regény*. Budapest 1977.

<sup>19</sup> François Furet: *L'atelier de l'histoire*. i. m., 73–90. l.



A klasszikus realista regény viszont már akkor megszűnt, amikor az elbeszélő többé nem az időtengely valóságos voltára helyezte a hangsúlyt, arra fűzve fel a végcél perspektívájában szelektált eseményeket; amikor el-tűntette a regényhőst, mint egyedi és rendkívüli személyt, akivel számára fontos események történnek meg.

A történetírás nem redukálható sem pusztán események elbeszélésére, sem bizonyos elméleti, spekulatív problémák felvetésére és megoldására. Michelet sem redukálható az említett aspektusok egyikére sem, mint ahogyan a kritikai megközelítés sem lehet kizárólagos, tematikus, mélylélektani, strukturalista avagy szociokritikai, hogy az utóbbi évtizedeknek csak a legjellemzőbb francia áramlatait említsük.

## Magyar — német kettős irodalmiság<sup>1</sup>

(Szempontok a reformkori német — magyar irodalmi-kulturális kapcsolatok vizsgálatához)

FRIED ISTVÁN

Mind az újabb magyar, mind az újabb német irodalomtudomány viszonylag keveset foglalkozott a magyarországi németiség kultúrájának, irodalmának elemzésével.<sup>2</sup> Ez annál nagyobb hiba, minél inkább kerül az előtérbe az összehasonlító irodalomtudományban a kulturális kontextusok (aire culturelle) vizsgálata, és egyfelől a regionális szintézisek, a nemzetközi irodalmi csoportok (interliterarische Gemeinschaften),<sup>3</sup> másfelől egy nagyobb egészbe illeszkedő kapcsolattörténet terén kibontakozó kutatás hovatovább nélkülözhetetlenné teszi az irodalmi irányok, mozgalmak, témák, motívumok, formák, költői magatartások, műfajok útjának pontosabb megvilágítását, illetve olyan körkép felvázolását, amely a közvetítő tényezőket sem hanyagolja el. Különösképpen érdekes és tanulságos lehet ebből a szempontból a magyarországi németiség kultúrájának, irodalmának tanulmányozása, mivel — jóllehet kiemelkedő jelentőségű szerzőről nem tudunk beszámolni — határhelyzetben, kettős vonzásrendszerben létező kulturális tudatról van szó: Az anyanyelvi kontextus szerint egy tágabb — nyelvi — közösségbe illeszkedik a magyarországi németiség, ugyanakkor a szélesebb értelemben vett történelmi-kulturális hagyományokat illetően a magyarsággal (más területen a szerbekkel, a horvátokkal, a szlovákokkal) él együtt, méghozzá az átadás — befogadás, a kölcsönzés — kisugárzás szüntelen dinamizmusában. Természetesen ugyanilyen joggal vethető föl egy másik kérdés is: Mi a jelentősége a magyarországi németiségnek Magyarország kulturális arculatának kialakulásában? Mi a hozzájárulása az egykori Magyarország kulturális jellegzetességeinek kifermálódásához? Előbb-utóbb föl kellett tennünk ezeket a kérdéseket, hiszen ma már nemcsak az összehasonlító irodalomtudományban általában, hanem a német — magyar

<sup>1</sup> A „kettős irodalmiság” ('biliterárnost', 'Bilaterarität') fogalmáról vö.: Rudolf Chmel: Literatúra v kontaktoch, Bratislava 1972. Ugyanő: Biliterárnost' a medziliterárne vzťahy, — In: Ďurišin: Dionýz, Teória medziliterárneho procesu, Bratislava 1985. 222 — 223. l.

<sup>2</sup> Ebből a témakörből az NSZK-ban igen sok, de többnyire tendenciózus, helyzeténél fogva is egyoldalú tanulmány jelent meg. A számtalan kiadványból a legjellegzetesebbet emeljük ki: Johann Weidlein: Deutsche Kulturleistungen in Ungarn seit dem XVIII. Jh., Stuttgart 1963. Sok szempontból tanulságos áttekintések: Anton Scherer: Einführung in die Geschichte der donauschwäbischen Literatur, Graz 1960; Walter Engel: Deutsche Literatur im Banat (1840 — 1939), Heidelberg 1982. Módszerében elavult: Karl Klein Kurt: Literaturgeschichte des Deutschtums im Ausland, Leipzig 1939.; Ugyanő: Transylvanica, München 1963.

<sup>3</sup> Dionýz, Ďurišin: Spezifische Formen interliterarischer Gemeinschaften. — In: Komparatistik, Theoretische Überlegungen und südosteuropäische Wechselseitigkeit. Festschrift für Zoran Konstantinović. Hrsg.: Fridrun Rinner und Klaus Zerinschek. Heidelberg 1981, 63 — 70. l.

kapcsolatok kutatásában is leszámoltunk a pozitivizmus örökségével, a rosszemlékű hatáskutatással, amely átadó és befogadó irodalmakra szűkítette és egyszerűsítette az irodalom mozgásának, stílusok, műnemek, témák, motívumok stb. vándorlásának ennél jóval bonyolultabb és semmiképpen sem mindig „egyenes irányú” útját.<sup>4</sup> A múlt káros és a kapcsolatok lényegét meghamisító tényezőjének minősíthetjük a „kulturlejtő”, a kulturális „befolyás” Fritz Valjavec nevéhez fűződő elméletét,<sup>5</sup> amelynek öncélú adathalmazása mögül is kibukkant a nyers ideológiai valóság. Az összehasonlító irodalomtudomány világszerte, így Magyarországon is, finomította fogalmi készletét, és mind a világirodalom fogalmának elemzésével (s ezzel kapcsolatban a goethei humanizmus örökségének értelmezésével), mind pedig a regionális irodalmi csoportok kritériumainak tisztázásával lehetővé tette, hogy számba véve a múlt örökségét a magyarországi német nyelvű irodalom elemzésében új utakra léphessünk.<sup>6</sup>

Mindehhez azonban szükségesnek mutatkozik, hogy felvázoljuk, miféle előfeltevések, koncepciók és elméleti alapok állnak rendelkezésünkre. Szükséges továbbá, hogy kritikusan nézzünk szembe azokkal a tételekkel, amelyek újabb tényanyagok feltárása nyomán téveseknek bizonyulhatnak. S az is szükséges, hogy elődeink munkáját abba a történeti környezetbe illesszük, amelynek politikai-nemzetiségtörténeti „kihívásaira” válaszolni kényszerültek vagy igyekeztek.

Az Osztrák–Magyar Monarchia tudományossága, az 1867–1918 közé eső periódus szükséglete hívta életre, a pozitivizmus jegyében, a magyar germanisztikát,<sup>7</sup> amelynek igen csekély értékű volt elméleti érdeklődése, annál nagyobb jelentőségű, a korszak igényeinek megfelelően, közvetlen kapcsolattörténeti feltáró munkája. Más kérdés, hogy ezek a kapcsolattörténeti kutatások jórészt arra szorítkoztak, hogy magyar irodalmi alkotások német „eredetijét”, megfelelőjét bemutassák, illetve egy-egy téma vagy műfaj, motívum vagy tárgy krónikaszerűen megírt történetét tárják az olvasók elé. Az összefoglaló, germanisztikai művek (is) megrekedtek a leírás szintjén, a művek esztétikumára kevés fény derült. Az 1919–1945 közötti korszak magyar germanisztikájában egyre számottevőbb szerephez jutott a magyarországi német nyelvű szigeteinek, kulturális tevékenységének kutatása, és erre jó alkalmat szolgáltatott a még az előbbi korszakban létrehozott „Német Philológiai Dolgozatok” sorozata, önálló kismonográfiák gyűjteménye (az egyik-másik dolgozat eredetileg a budapesti tudományegyetemre benyújtott doktori értekezés volt). Ez a sorozat néhány kiváló darabjában máig használható

<sup>4</sup> György Mihály Vajda: Zur Geschichte der deutsch–ungarischen Literaturbeziehungen. — In: Studien zur Geschichte der deutsch–ungarischen Literaturbeziehungen, Hrsg.: Leopold Magon, Gerhard Steiner, Szabolcsi Miklós und György Mihály Vajda. Berlin 1969, 9–31. l.

<sup>5</sup> Fritz Valjavec: Der deutsche Kultureinfluß im nahen Südosten. München 1940. Vö. még: Ugyanó: Geschichte der deutschen Kulturbeziehungen zu Südost-Europa. München 1953–1970, 1–V. kötet.

<sup>6</sup> István Fried: Über die Kultur des deutschen Bürgertums von Pesth-Ofen am Anfang des XIXten Jahrhunderts. — In: Arbeiten zur deutschen Philologie (Debrecen) 1975, 95–110. l.; Ugyanó: A magyarországi német nyelvű sajtó kutatásának kérdései, Magyar Könyvszemle 1983, 89–101. l.

<sup>7</sup> Németh G. Béla: A magyar irodalomtörténet-írás első iskolája. (A Philológiai Közlöny és Heinrich). — In: Küllő és kerék. Tanulmányok. Budapest 1981, 116–149. l.; Germanistik und Deutschunterricht in Ungarn, Bibliographie der Buchveröffentlichungen 1718–1918. Hrsg.: Ferenc Szász. Budapest 1984.

forrásként szolgál: így mindenekelőtt Pukánszky Béla vagy Szemző Piroska és mások művei.<sup>8</sup> Ezek a munkák alapkutatásra épültek, és a ma elhanyagolt diszciplínát, a magyarországi németiség művelődéstörténetének ismeretét segítették adatközléseikkel, leírásaikkal.

1945 után a germanisztika Magyarországon<sup>9</sup> leginkább a német klaszszikusok elemzésére szorítkozott, és kevésbé a német–magyar kapcsolatok kutatására. S ha mégis, akkor főleg a nagy alkotók magyar irodalmi utóéletét igyekeztek a tanulmányok szerzői beilleszteni a magyar irodalmi fejlődésbe. Am mind az osztrák irodalmi jelenség vizsgálata, mind pedig a régebbi (XVII. századi vagy még korábbi) irodalmi korszakok új szempontú feltárásának programjai sürgetni kezdték az előző időszakokban több-kevesebb eredménnyel beindult, később azonban igencsak szórványossá vált kutatások újraindítását. Továbbra is feladatul maradt a német–magyar irodalmi érintkezések jellegének tisztázása, akár új forrásbázisok bevonásával. Világossá vált, hogy Magyarország művelődéstörténetének hiteles rajza csak akkor képzelhető el, ha a magyarországi németiségnek nem csupán közvetítő szerepével foglalkozunk (azzal is, hiszen igen jelentős), hanem egy változó időkből másképpen zárt, majd az egyes városokban fokozatosan a magyarság felé nyitó közösségként látjuk: ám olyan közösségként, amely szuverén módon adaptálta a magyarság kultúráját. Azonban polgári mentalitásával német nyelvű környezetére impulzusokat is kibocsátott. Nyelvével, a magyar nemességtől alapvetően különböző életmódjával és felfogásával a különöset képviselte egy dinamikusan fejlődő társadalomban. A közös történelmi sorsot tekintve, ennek következtében az együttélés során megismert nem német nyelvű művelődést is befogadva megkerülhetetlen és jellegzetes részét jelenti egy tágabb kontextusnak, nevezetesen a magyarországinak. S ehhez tegyük hozzá, hogy a magyarországi németiségnek viszonylag korán kialakult „hungarus”-tudata nem azonos a Habsburg birodalmi patriotizmus egyetlen válfajával sem. „Tipológiai”-lag megfelelőit mindenekelőtt Csehországban lelhetjük, a Deutschungarnak a csehországi német a párja. Még akkor is, ha Csehországból, elsősorban Prágából az egész németiség számára kiemelkedően fontos szerzők származtak, akiknek műveiben a prágai vagy a csehországi, esetleg a „szláv” bélyeg jól látható, akár Rilkére, akár Meyrinckre, akár Kafkára gondolunk, de gondolhatunk Franz

<sup>8</sup> Német Philológiai Dolgozatok, Szerk.: Petz Gedeon, Bleyer Jakab, Schmidt Henrik, Budapest 1912–1935. I–62. kötet. Zuber Marianne: A hazai német nyelvű folyóiratok története 1810-ig, Budapest 1915.; Pukánszky Béla: Herder hazánkban, Budapest 1918.; Ugyanó: A magyarországi német irodalom története (a legrégebbi időktől 1848-ig), Budapest 1927.; Szemző Piroska: Német írók és pesti kiadók a XIX. században (1812–1878), Budapest 1931.; Nagyivánné Barhó Margit: Francia irodalom a magyarországi német folyóiratokban 1767–1852, Budapest 1934. Itt kell megjegyeznünk, hogy a magyar irodalom bécsi, illetve az osztrák–csehországi német nyelvű irodalom magyar „jelenlété”-ről újabban ismét tanulmányok jelennek meg a hazai és a bécsi kiadványokban: Vö.: István Fried: Adalbert Stifters Beziehungen zu Ungarn, Arbeiten zur deutschen Philologie (Debrecen) 1973, 51–59. I.; Moritz Csáky: Die Präsenz der ungarischen Literatur in Wien um 1800. — In: Die österreichische Literatur, Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830), Hrsg.: Herbert Zeman, Teil I, 475–489. I.; Ugyanó: Die Bedeutung der deutschsprachigen Zeitschriften Ungarns für die österreichische Literatur des Vormärz — In: Die österreichische Literatur, Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830–1880), Graz 1982, 91–106. I.

<sup>9</sup> A részletekre vonatkozó bibliográfiai és értékelő áttekintés: Mádl Antal: A német irodalom kutatásának 25 éve, Filológiai Közlöny 1979, 299–302. I. Az azóta eltelt időszakra vonatkozólag még nem rendelkezünk ehhez hasonló tanulmánnyal.

Werfelre is. S bár példáinkat a XX. századból vettük, idézhettük volna a reformkor, a Vormärz irodalmát, a Smetanának később operaszöveget író Joseph Wenziget, Karl Herloßsohnt, Karl Egon Ebertet is.

Most érkezünk el gondolatmenetünkben oda, hogy a „kettős irodalmiság” fogalmát bevessük a tárgyalásba. Ugyanis a kettős kötöttség, ti. a nyelvi és a tágabb értelemben vett kulturális, ezúttal csak részben, olykor kisebb, máskor nagyobb részben jelent kétnyelvűséget, amely pedig a kettős irodalmiságnak mintegy alapfeltétele. Ennek nem mond ellent az a tény, hogy a XIX. század első felében a nemzethez tartozásnak egyik leglényegesebb kritériuma a nyelv lesz, kiépül a nyelvi nacionalizmus fogalmi rendszere, s mindaz, ami azt erősíteni látszik. Az eredetileg német nyelven alkotóknak egy része nyelvet (s nem csupán nyelvet) váltva magyar szerzővé lesz. Ám az olvasóközönségnek számottevő hányada változatlanul vallja a Magyarországhoz tartozás tudatát, és ragaszkodik ahhoz a pozícióhoz, amit a társadalomban, a kultúra egézséiben elfoglalt. A Pesten és Budán kiadott újságok jelzik ezt a kétfelét tartó, ám olykor párhuzamosan futó folyamatot: Töreksenek arra, hogy osztrák, németországi, cseh- és horvátországi német szerzőket közöljenek, olykor másodközlés árán is, de minduntalan hangsúlyozzák magyarországi voltukat; mennyiségileg is jelentős az a költői, hírlapi anyag, amelyet magyarból fordítanak, a helyi (pest-budai) érdekességek, hírek, tudósítások az újságok nagyobbik felét teszik ki, és ezáltal hazafias érdekltségüket, elkötelezettségüket vallják programukul.<sup>10</sup>

Nem egészen új ez a megállapításunk, hiszen a magyarországi német nyelvű irodalom kutatásának kezdetén, összefoglaló jelleggel századunk első évtizedeiben is ekképpen vetődött föl a kérdés, bár a részletekre irányuló kutatások még nem hozták meg a kívánt eredményt. Ami azonban szinte csak mellékes megjegyzések forrásában jelent meg, az ti., hogy a följebb körvonalazott magatartás közönségigényt tükrözött, arról viszonylag keveset írtak. Valóban elemző módon a rész kutatásokat szerencsésen szintetizáló Pukánszky Béla foglalta egységbe elődei és a maga munkáját, tárgyunk szempontjából igen fontos könyvében, amely *Német polgárság magyar földön* címen jelent meg.<sup>11</sup> S még valami: Az általunk átnézett újságok arról tanúskodnak, hogy nem csupán a magyarországi német nyelvű polgársághoz akarnak szólni, hanem a magyar nyelvű olvasóközönséghez is. S teheték ezt azért is, mert bár a külső formát tekintve, bizonyos típusú híryananyagok forrását illetőleg, német vagy osztrák (ám legalább csehországi német) mintát követtek, sőt a levelezők között a bécsiek és a prágaiak kitüntetett helyet foglalnak el, de az összeállítást-szerkesztést, az eszmei irányokat, a problémák fölvetését és hangsúlyozását tekintve sokkal inkább különböztek a német–osztrák sajtótól, mint hasonlítottak hozzá. Természetes jelenségről van szó, hiszen például egészen más volt a pesti német színház helyzete, mint a drezdaié vagy a bécsié. Ha a pest-

<sup>10</sup> Vö. a 6. számú jegyzetben idézett tanulmányokat. Vö. még: István Fried: Funktion und Möglichkeiten einer deutschsprachigen Zeitschrift in Ungarn. — In: Zeitschriften und Zeitungen des 18. und 19. Jahrhunderts in Mittel- und Osteuropa, Hrg.: István Fried, Hans Lemberg, Königsberg Edit—Rosenstrauch. Berlin 1986, 139—158. I. Ugyanó: Eine unzeitgemäße wissenschaftliche Zeitschrift am Ende des XVIII. Jahrhunderts. Arbeiten zur deutschen Philologie (Debrecen), 1985, 49—55. I.

<sup>11</sup> Pukánszky Béla: Német polgárság magyar földön, Budapest é. n.; Ugyanó: Magyar—német szellem a Szepességben. — In: Egyetemes Philologiai Közöny, 1939. 25—30. I.

budai német nyelvű újságokban azt olvassuk, hogy Nationaltheater, ez minden esetben a magyar színházat jelöli, míg a német színház csupán Deutsches Theater. Főleg az 1830-as esztendőkből a fölerősödő magyar politikai élet helyet kér és kap a német nyelvű sajtóban, ott is tanúi vagyunk a liberalizmus és a konzervativizmus összecsapását jelző hírlapi vitáknak, s így a lapok munkatársai minduntalan színvallásra kényszerülnek. S így ezek a lapok is, akár akarják, akár nem, részei lesznek a politikai közvéleménynek, egyben sok vonatkozásban információforrások a németül olvasó nagyvilág számára. Olyannyira, hogy a magyar politikai ellenzék céljainak népszerűsítésére és magyarázatára folyóiratot indít Lipcsében,<sup>12</sup> s ebben a folyóiratban jórészt azok szerepelnek, akik német nyelvű íróként jelentkezve érettebb fővel a magyar nyelvű irodalomba léptek át. Mindezt figyelembe véve, nagyrészt egyetértéssel idézhetjük Gragger Róbert megállapítását:

„A magyar tudósok és írók szívesen használták a német nyelvet, mivel a könyveket olvasó közönség számottevő része német[nyelvű] volt. Magukat a magyarokat nem érte károsodás; hiszen szinte minden művelt magyar értett németül, és ezenkívül a német nyelv révén inkább, mint a latin segítségével, nyitva állt a magyar könyv útja a külföld felé.”<sup>13</sup>

Amit a németül olvasó magyarországi közönségről Gragger ír, az jórészt igaz. Ám itt és másutt el kell választanunk a német tudatú (ilyen is volt, bár inkább a későbbi korszakokban!) és a csupán nyelvében német közönséget, s ez vonatkozik az alkotókra is. Ennek igazolására árnyalataiban különböző megjegyzéseket bőségesen idézhetünk különféle szerzőktől.

Lukács Móric az 1840-es esztendőkből a magyar politikai élet jeles képviselője lett és már az 1830-as esztendőkből Byron költeményeinek magyar fordításával tűnt ki. A *Der Spiegel* című, népszerű pest-budai lapban azonban német nyelvű alkotóként jelentkezett. *Entschuldigung* (Bocsánatkérés) címen gyöngécske német verset tett közzé, amelyhez a szerkesztőség (minden bizonytalansággal az ifjú szerző tudtával) az alábbi jegyzetet mellékelte: „A hazaszeretet bármely formája mellett sem lehetünk vétséget abban, ha valaki anyanyelvén kívül egy másik nyelven is ír verset [. . .]. Természetesen elismerjük, hogy a hazai nyelvnek minden más előtt kell lennie.”<sup>14</sup>

Példaértékű és terjedelmesebb idézet következik Rумы Károly György tollából. Rummy a Szepességben született, Debrecenben tanult meg magyarul, majd Göttingában és Jénában járt egyetemre. Egész életében azt a nézetet képviselte, amelyet a neohumanizmus göttingai iskolájában, illetve L. A.

<sup>12</sup> *Vierteljahrsschrift aus und für Ungarn*, Leipzig 1843–1844. Mindemellett ugyan csak Lipcsében szlovák és magyar szerzők egyikét publikálták német nyelvű röpiratokat amelyek az európai közvélemény jóindulatának megnyerése mellett a saját álláspont markáns körvonalazását is célul tűzték ki.

<sup>13</sup> Robert Gragger: [Geschichte der deutschen Literatur in Ungarn von Maria, Theresia bis zur Gegenwart]. — In: J. W. Nagl, Jakob Zeidler, Eduard Castle: *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte*, Wien 1914, 1029–1077. I. Gragger első kísérlete igen sikeresnek mondható, tekintettel arra, hogy e téren akkor még jórészt hiányoztak az előmunkálatok. Éppen az általa fölvetett szempontok sürgették a kutatást, hogy feldolgozza, bibliográfiailag regisztrálja a magyarországi német nyelvű sajtótermékeket, mint a legmegbízhatóbb forrásokat. Már akkor is, azóta is az Országos Széchényi Könyvtárban található ezek legteljesebb, bár — sajnos — nem egészen teljes gyűjteménye. A hiányzó lapszámok, évfolyamok más budapesti könyvtárakból, illetve városi könyvtárakból pótolhatók.

<sup>14</sup> *Der Spiegel*, 1831, 62–63. I. Nem ez Lukács Móric első német nyelvű verse a apban, de az ezt megelőzőkhöz nem járul magyarázkodó jegyzet.

Schlözer egyetemi műhelyében elsajátította. A soknemzetiségű Magyarország sok-kulturáltságának gyümölcsöző voltát hirdette. Úgy volt főleg német nyelvű, Németországban és Ausztriában (latinul is) publikáló szerző, hogy magát jó magyar hazafinak vallotta:

„Igazi magyar patrióta lehet valaki, Magyarországhoz méltó érzések fűzhetik, és egyúttal értheti a magyar nyelvet, érezheti annak szépségét és erejét, becsülheti irodalma értékét, mégis hivatásának tarthatja, hogy kiváltképpen német nyelven írjon [. . .], mivel azt szeretné, hogy külföldön is olvassák műveit, mivel ifjúságában neveltetése és iskolái révén inkább a német nyelvvel és irodalommal barátkozott meg, mivel férfikorának egy részét németek és szlávok között töltötte, továbbá azért, mivel azokban a szakágakban, amelyekről ír, magyar nyelvű mű számára az olvasók csekély száma miatt nem találna kiadóra, végül pedig mivel német nyelven külföldön ismertebb szeretne tenni Magyarországot, a magyar nemzetet és irodalmát.”<sup>15</sup>

Nem tudathasadásos állapot ez, hár kétségtelenül jelzi az elbizonytalanodás érzését. Rummy, aki a felvilágosodás türelmességének korszakában nevelkedett, értetlenül szemléli a nyelvi nacionalizmus periódusát, amely nyelvi kizárólagosságban gondolkodott, és igen kevésbé kedvezett a kétnyelvű és tudatosan kettős kultúrájú íróknak. Az a fajta közvetítő szerep, amelyet Rummy vállalt, ebben a formában időszerűtlennek tetszett, hiszen az 1830-as esztendőben a világirodalom eszméjének általánossá és befogadottá válása mellett, legalább olyan hangsúllyal, az originalitás, a teremtő erejű egyediség és népiesség, azaz egy néphez kötöttség ideái is hódítottak (Rummy indokai között az utolsó helyen található a régebbi típusú közvetítés). Ami pedig a magyarul olvasók hiányos érdeklődését illeti, az sértette a Rummyval vitázók érzékenységet. Rummy azonban makacsul és egyre magánosabban vívja harcát, és egy 1839-es megjegyzése folytatni látszik följebb idézett gondolatmenetét:

„A Századunk 1839. évi 42. számában megjelent és elfogulatlan cikkemben bizonyítottam, hogy mily visszalépésre kerülne sor Magyarországon az iparban, a művészetben, a kereskedelemben, a kultúrában, ha Magyarországról teljesen kitiltanák a német nyelvet, és erre a cikkemre felhívom a Pesther Tageblattnak a magyar nyelvvel ismerős olvasói figyelmét.”<sup>16</sup>

Ezúttal csak azt hangsúlyoznánk, hogy egyrészt Rummy nem elégszik meg azzal, hogy magyar támadóival magyar újságban vitázzék, egy pesti német nyelvű lapban folytatja a polémiát, másrészt a német nyelvű lap olvasóit már rémképekkel ijesztgeti (a német nyelv kiűzésével Magyarországról), ám maga a magyar lapban közölt cikkéhez utasítja a német nyelvű lap olvasóit. Ekképpen némileg elmosódik a határ a feltehetőleg mégis kétféle olvasóközönség között, pontosabban szólva: A kétféle olvasóközönség részben fedi egymást.

Ezen a ponton témánk kutatásának korábbi fázisaira hivatkozunk. Nevezetesen Pukánszky Béla máig meg nem haladott vállalkozására. Pukánszky azt tervezte, hogy megírja a magyarországi német nyelvű irodalom történetét a kezdetektől saját koráig. Először a magyar nyelvű változat készült el,<sup>17</sup> amely

<sup>15</sup> [Karl Georg] Rummy: *Patriotische Rüge*, Ugyanott, 258. l.

<sup>16</sup> Dr. Rummy: *Ein zu beherzigendes Wort über den Gebrauch der verschiedenen Sprachen in Ungarn*, *Pesther Tageblatt*, 1839, 182. szám.

<sup>17</sup> Pukánszky Béla: *A magyarországi német irodalom története*. Budapest 1926.

éppen a reformkor, a Vormärz időszakát tekintve maradt kissé vázlatos, majd a régebbi periódus német nyelvű változatát adta ki.<sup>18</sup> Igen tanulságos, ha „konfrontáljuk” Bleyer Jakabnak, az akkoriban nagy tekintélyű és a nemzetközi tudományos életben is számon tartott professzornak és a szerzőnek nézeteit. Bleyer egyfelől a „bécsi kapu”-teóriával tűnt ki, szerinte a „Nyugat” szellemi áramlatai mind Bécs közvetítésével érkeztek Magyarországra. Másfelől a német hatás abszolutizálása fűződik nevéhez. Ezt tükrözik a Pukánszky-könyv német kiadása elé írott bevezető mondatai:

„Szent István kora óta terjesztette a németiség Magyarországon a keresztény kultúrát és az európai műveltséget. Tette ezt nem német-imperialista törekvések előharcosaként, sem pedig valamely felfuvalkodott nemzeti büszkeség okán, hanem megható egyszerűséggel, tisztán emberi okokból, a nyugati haladás szolgálatában.”

Az idézet magyarázatához tudnunk kell, hogy Bleyer ekkor már nemzetiségpolitikusként is tevékenykedett, s a XX. század húszas éveiben a valóban megoldatlan nemzetiségi kérdés fölött vitázó felek közé tartozott. A magyarországi németiség akkorra már nem jelentette a városlakók jelentős hányadát, s a városi polgárság, az értelmiség német nyelvi tudását sokkal inkább az iskolában kötelező német nyelvi tanulással magyarázhatjuk. Mindenekelőtt vidéki tájak, körzetek parasztságából tevődött ki a magyarországi német nemzetiség, amelynek érdekében lépett föl Bleyer Jakab, a nemzetiségpolitikus, akinek egyébként politikai nézetei nem különböztek Magyarország konzervatív beállítottságú politikusainak szemléletétől.

Bleyerrel szemben Pukánszky Béla álláspontja kiegyensúlyozottabbnak tetszik, ha — főleg a húszas években — nem is igen vállalkozott még a Bleyerrel való nyílt vitára, viszont Bleyer halála után fokozatosan távolodott attól az egyoldalú és a német „hatás”-okat túlzó nézetrendszerrel, amely Bleyer filológiaiilag megalapozott — tudományos — munkáiból kiolvasható. Ennek következtében Pukánszky kutatásainak súlypontja sokkal inkább a német—magyar együttélés formáiban lelhető meg; s ha a „hatás” fogalmát nem helyettesítette is a kölcsönhatás vagy a szimbiózis pontosabb és adott esetben a valóságot jobban fedő fogalmával, álláspontjából mégis ez tetszik ki. A magyarországi németiség feladatait ekképp körvonalazta Pukánszky:

„Ezek a feladatok: a német szellemi áramlatok továbbhadása Magyarországra és a magyar írásművek megismertetése a külfölddel”.

Itt csak célozhatunk arra, hogy például a reformkor „világirodalmi” műveltségének differenciálódásához is hozzájárult a magyarországi német sajtó, tehát a németen kívül angol és francia, sőt „szláv” irodalmi alkotások közvetítésében is jeleskedett. Akkor, amikor a magyar szellemi élet önálló tájékozódását sem hagyhatjuk figyelmen kívül.

A továbbiakban aztán — tárgyunkhoz közelítve — Pukánszky könyve vezérelvét fogalmazza meg:

„A magyarországi német írásbeliség lényegében organizmust alkot, olyat, amely sajátosságait és fejlődését tekintve a Kárpát-medence természeti képződményétől és a magyar államszervezettől meghatározott. Egyazon ég, egyazon föld, egyazon történelmi erők formálták századok óta a magyarországi német és a magyar szellemiséget, és a magyarsággal való együttélésben a Kárpát-medencének szinte minden német csoportja lényét meghatározó mér-

<sup>18</sup> Ugyanó: Geschichte des deutschen Schrifttums in Ungarn, Münster 1931.



tékben vette ki részét.” Maga a „Deutschungar” kifejezés, önmeghatározás, 1641-ben keletkezett, megalkotását Pukánszky David Frölichnek tulajdonítja.

Ami figyelemre méltó ebben a Pukánszky-könyvben is, és ami a kutatásban csak részlegesen valósult meg: Pukánszky utal arra, hogy a magyarországi németiség messze nem egynemű. Az erdélyi szászokat<sup>19</sup> általában külön szokták tárgyalni, bár irodalmuk, éppen a Vormärz periódusában, természetesenülleg hasonlóságokat mutat a magyar irodalommal. Itt például a történelmi regény keletkezését és népszerűségét lehet említeni, de a szász lapok — pártállásuk szerint — közölnek magyar politikai, történelmi jellegű és egyéb cikkeket is. Nyilván olyan közösségről beszélhetünk a szászokkal kapcsolatban, amely Erdély százados jogi különállásán belül is megőrizte (vagy megőrizni akarta) privilégiumaival körülbástyázott egyedi különállását. Am különbséget kell tennünk a Dunántúl paraszti-gazdálkodói (vagy a bánáti hasonló) életmódot folytató népessége, illetve a szepesi bányavárosok, továbbá más magyarországi városok lakossága között. A szepességi tájnyelvi költészet<sup>20</sup> külön szint képvisel ebben a tarka együttesben, a regionális-lokális patriotizmus megnyilvánulásaira viszonylag korán lehetünk figyelmesek. Miképpen a magyar irodalomban is, úgy a magyarországi németiség irodalmában is fordulatot jelentett, hogy Buda és Pest az 1820-as évektől kezdve gyorsított ütemben lett igazi főváros, míg Pozsony megmaradt még egy darabig koronázóvárosnak, valamint a magyar országgyűlések városának. Ezzel párhuzamosan a nagy múltú, 1764-ben alapított, morális hetilapokat mintegy melléklapként kiadó az első világháborút követő területi átrendezések következtében megszűnt Pressburger Zeitung fokozatosan lett mind provinciálisabbá, süllyedt puszán helyi jelentőségűvé. A pest-budai német nyelvű lapok viszont egyre szélesebb olvasóközönséget mondhattak a magukénak, és egyre tágabb lett az a kör, amelyben híreikkel, tudósításaikkal mozogni szerettek volna. A történelem paradoxona, hogy a Bach-korszakban alapított Pester Lloyd 1944-ig élt, és egy időben a német nyelvterület legszínvonalasabb lapja volt.

Persze hiba volna, ha a kutatás a pesti és a budai németiség kultúrájának kutatására szorítkozna. A múltban főleg a német nyelvű színészet történetének elemzői adtak hasznos összefoglalókat az egyes városok színházi törekvéseiről, a színtársulatok német nyelvű műsorpolitikájáról.<sup>21</sup>

A reformkorban, éppen mert a nemzetiségi kérdés előtérbe kerülése fölvetette a nemzet, a haza, a nép fogalmának új értelmezését, válaszút elé érke-

<sup>19</sup> Friedrich Schuler-Libloy: Kurzer Überblick der Literaturgeschichte Siebenbürgens von den ältesten Zeiten bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Hermannstadt 1857; Karl Kurt Klein: Die deutsche Dichtung Siebenbürgens im Ausgang des XIX. und im XX. Jahrhundert. Jena 1925; Die Literatur der Siebenbürger Sachsen in den Jahren 1848—1918. Red.: Carl Göllner, Joachim Wittstock. Bukarest 1979.

<sup>20</sup> Lám Frigyes: A gründlerok irodalma. Budapest 1926.

<sup>21</sup> Kádár Jolán: A budai és pesti német színészet története 1812-ig. Budapest 1914; Ugyanó: A pesti és budai német színészet története 1812—1847. Budapest 1923; Flórián Kata: A kassai német színészet története 1816-ig. Budapest 1927; Vatter Ilona: A soproni német színészet története 1841-ig. Budapest 1929; Kardos Emília: A pécsi német sajtó és színészet története. Pécs 1934. S bár Belitska-Schol Hedvig kéziratban levő munkájában feldolgozta, Kádár Jolán adatait kiegészítve, a pest-budai német színészet műsorát az Országos Széchényi Könyvtárba került könyvtári anyag alapján, erősen hiányzik a városi sajtó színikritikáinak átnézése, értékelése, feldolgozása.

zett a magyarországi németiség: Hogyan tudja megőrizni a maga egyediségét? A veszély nemcsak a magyar nemzeti mozgalom felől leselkedett. Hiszen értékét, „népegyéniségét”, „egyediségét” éppen az adta, hogy más, mint az ausztriai, csehországi vagy németországi. Még akkor is más, ha ezt a másságot a korban oly perdöntő fontosságú nyelvi közösség deklarálása kétségbe vonta is, és olykor csupán a közelebről meg nem határozott „Deutschungar” kifejezés jelezte. Olykor módosulva a „deutsches Element in Ungarn” (német elem Magyarországon)<sup>22</sup> fordulat kísérelte meg leírni a kettős kötöttséggel jellemezhető népcsoportot. Az a módszer, amely a XIX. század elején még hitelessé tehetett egy magyarországi német magatartást (például az ellentmondásoktól egyáltalában nem mentes Rummy Károly Györgyét!), a század harmincas éveire kiüresedni látszott, hiteltelennek vélték a magyar nemzeti mozgalom egyes képviselői. Az utókor természetesen tanúsíthatja, hogy kevésbé tisztességessé sohasem vált. Schedius Lajos, a Göttingában végzett esztétikus 1802–1804 között *Zeitschrift von und für Ungarn* címmel adhatta ki lapját<sup>23</sup> oly szellemben, hogy rászolgált Pukánszky Béla közvetítőket jellemző mondataira. Ennek a lapnak egyiként lehetett munkatársa Berzeviczy Gergely és Kazinczy Ferenc. A folyóirat főleg a magyarországi szellemi és anyagi kutúra eseményeiről tudósított, a magyar nyelvészet újabb fejleményeiről, a szepesi nyelvjárás kutatásának lehetőségeiről, a kémia, a mezőgazdaság, a nevelés magyarországi előmeneteléről és nem utolsósorban a magyar irodalom újabb terméséről. Ez a Schedius, aki az 1790-es években már ott található az Urániát szerkesztő Kármán József mellett, és a magyar nyelvű színészet próbálkozásait támogatta, 1817-ben helyet foglal abban a szűkebb testületben, amely a Tudományos Gyűjtemény szerzőit foglalja magába. Továbbra is ad ki német nyelvű műveket, tevékeny tagja a pesti német nyelvű evangélikus egyházközsgnek, esztétikája latin nyelven jelenik meg, ám az 1830-as évek végére a magyar irodalom támogatására, népszerűsítésére alakult Kisfaludy Társaság első vezetői között lehetjük meg, és az 1840-es években egy német nyelvű kiadványban már arról értekezik, miféle bizonyítékokat lehet hozni Albrecht Dürer magyar származása mellett.<sup>24</sup> Schedius életútja nem egyedi jelenség, habár tőle eltérő életpályákról is be tudunk számolni. A választási lehetőség egyike a fokozatos asszimiláció; egy másik lehetőség: A csehországiéhoz hasonló német nyelv-irodalom, kultúra kialakítása hosszú távon nem bizonyult reálisnak, a pesti német színház leégése súlyos, kiheverhetetlen csapást jelentett. Mindez azonban nem jelenti azt, hogy a pest-budai németiség 1848/49 után már semmiféle szerephez nem jutott, nem is szólva az egyes régiókban továbbélő német nyelv-kultúráról (és itt nemcsak a jelentős folklórra gondolunk!). Ez azonban már új fejezetet alkot, más megközelítési módot igényel, s a szociológiai tényezők egyre nagyobb jelentőséghez jutnak.

<sup>22</sup> [Eduard Glatz]: Das deutsche Element in Ungarn und seine Aufgabe. Eine Zeitfrage, besprochen von einem Deutschungar. Leipzig 1843.

<sup>23</sup> Fried: Funktion und Möglichkeit (vö. 10. sz. jegyzetben i. m.)

<sup>24</sup> Jahrbuch des deutschen Elementes in Ungarn. Hrsg.: Carl Mária Benkert [!] Budapest [!] 1846. Az egész tanulmányhoz jól használtunk egy korábbi feldolgozást: Ungár Elemér: A magyarság a hazai német folyóiratok tükrében 1819–1848. Tanulmány a nemzeti érzés fejlődésének történetéhez. Pécs 1937.

## Művészi részlet — egyetemes világkép

(A. P. Csehov: A kutyás hölgy)

HAJNÁDY ZOLTÁN

«За каждой фразой — живой человек, мало того — типмало того — эпоха.»

(A. H. Толстой о Чехове)<sup>1</sup>

„Ausbildung des Subjekts ist ein Beitrag zum Ganzen, die Erziehung des Menschen ein Beitrag zur Entwicklung der Menschheit.“

(W. Humboldt)<sup>2</sup>

A művészi ábrázolás totalitásának fogalmát Wilhelm Humboldt veti föl először esztétikatörténeti fejtegetéseiben. Schillerrel folytatott levelezése közben szűri le a tanulságot, hogy minden emberben az emberiség eszméjét kell tisztelni. Szerinte a korabeli emberek csak töredékek. Lelki életük szét-darabolt, diszharmonióban élnek a világgal és önmagukkal. A költészet feladata, hogy a tökéletes szépségű, egyetemes embert fejezze ki. Minden embernek nagy és egész hatásra kell törekednie. A művésznek az ábrázolás tárgyát képzelete segítségével úgy kell formába öntenie, hogy abban a lényeg domborodjék ki. Az alkotás a totalitással való összefüggés jegyeit hordozza magán. A művészi figura lényege az individuális és az általános vonások egységében fejeződik ki, „zur Totalität herausgebildete Individualität”.

Humboldtnek a művészi totalításra vonatkozó nézeteit Lukács György fejleszti tovább. Lukács szerint a műalkotásnak helyes arányban kell tükröznie mindazokat a mozzanatokat, amelyek az ábrázolt valóság tartalmát és összefüggéseit meghatározzák. A totalitás képzetéhez nem lehetséges, de nem is szükséges a tárgyi világ összességét, de még a sokaságát sem ábrázolni. A valóság extenzív totalitásával szemben a műalkotás totalitása intenzív. Ebből a szempontból Lukács nem tesz elvi különbséget egy pár soros népdal és egy terjedelmes eposz között.

A kisebb terjedelmű művekben a művészi részlet és a műalkotás egésze közötti viszony másképpen érvényesül, mint a nagy formátumú alkotásokban. Utóbbiakban a „tartalmi” és „formai” elemek egysége és egyensúlya (szimmetriája) kevésbé látványosan jut kifejezésre. Minél bonyolultabb és összetettebb valamely alkotás, a kompozíciós törvényszerűség annál inkább rejtve marad a mű egészében és nem törekszik „önálló” esztétikai hatásra. Az anyag elrendezése térben és időben a nagyobb terjedelmű művekben is elengedhetetlen. „Művészileg egy részlet csak akkor jogosult teljesen, ha egy jellemet közvetten — összefüggő oldaláról világít meg, ha lényegéből olyasvalamit jelenít meg, ami egyébként rejtve maradna. A mennyiség tehát csak a mű végső szándékaira vonatkoztatva válik esztétikailag mély értelművé.”<sup>3</sup>

A művészi részlet és a csehovi elbeszélés totalitása közötti sajátos viszonyra a kortárs kritikusok nyomban fölfigyeltek. A. M. Szkabicsevszkij

<sup>1</sup> A. N. Tolsztoj: O dramaturgii. Szocsinyenyija. Moszkva 1951. 3. kötet, 358. l.

<sup>2</sup> Wilhelm von Humboldt: Ausgewählte Schriften. Berlin 1926. XLI. 1. (Csehov szahalini útja előtt George Kennan és Alexander Humboldt etnográfiai, topográfiai munkáit tanulmányozta. Föltehetőleg Wilhelm Humboldt írásait is ismerte.)

<sup>3</sup> Lukács György: Az esztétikum sajátossága. I. kötet. Budapest 1967. 420. l.

felrója neki, hogy elbeszélései nem teljességre törekvő alkotások, csupán töredékek. A. I. Bogdanovics olyan rövidlátó festőhöz hasonlítja Csehovot, aki tekintetével képtelen átfogni az egész képet, csak részjelenségeket vesz észre. Elbeszéléseinek — szerinte — ezért nincs középpontja és hamisak a távlatjai. Mások azért illették szemrehányással, amiért mindenféle „tüsköt-bogarat” összehord, ahelyett, hogy az élet lényeges problémáival foglalkozna.

Ha a kritikusok nem is, a kortárs írók felfigyeltek a részlet és a műalkotás totalitása közötti mélyebb összefüggésekre. „Csehovot mint művészt már nem szabad összehasonlítani a korábbi orosz írókkal — Turgenyevvel, Dosztojevszkijjal vagy velem” — írja Lev Tolsztoj. „Csehovnak saját, különleges formája van, éppúgy, mint az impresszionistáknak. Az ember nézi, s úgy tűnik, hogy a szerző minden válogatás nélkül keni fel a színeket, ami éppen a keze ügyébe kerül, s mintha a felvitt rétegek semmiféle kapcsolatban nem állnának egymással. De ha ellépünk egy bizonyos távolságra a képtől, összhatásában egséges benyomást kelt.”<sup>4</sup>

Ha a festészből vett példánál maradunk, akkor Tolsztojt Rubensszel hasonlíthatjuk össze. Mindketten a viruló emberi test plasztikus ábrázolói voltak. Dosztojevszkij irtózik Rubens hústömegeinek látványától, akikről azt akarják elhitetni, hogy a „három grácia”<sup>5</sup>. Az ő sötét tónusú „képein” az arcéleket csupán egy pislákoló gyertya sárga fénye világítja meg, mint a flamand festő, Rembrandt portréin. Ezt a sajátságos fény-árnyék hatást maga Dosztojevszkij nevezte „rembrandti megvilágításnak”. Csehov „palettakezelése” az impresszionista festők módszerével mutat rokonságot. Az analógia — természetből következően — leegyszerűsítő.

Természetesen nem pusztán arról van szó, hogy Csehov kizárólag lírai vagy impresszionisztikus viszonyban van a természettel és az emberrel. Mellékesen orvos is, ezért „a dessousokról megvannak a maga csendes ismeretei”<sup>6</sup> — írja Thomas Mann. Tudja, hogy az emberi test nemcsak a felszíni bőrszövetekből áll, hanem alatta el kell képzelni a csont- és érrendszert a szarurétegekkel és zsírpárnákkal együtt. Az emberi test formájának a bája ezeknek köszönhető. Csehov mégsem mutatja a mélyrétegeket.<sup>7</sup> Kerüli a tolsztojhoz hasonló érzéki szépségű nőalakok megfestését éppúgy, mint a dosztojevszkiji infernális vagy „ikonszerű” portrék megrajzolását. Hiányoznak nála Tolsztoj „animális” melegséget sugárzó figurái éppúgy, mint Dosztojevszkij ambivalens lelkű hősei. Csehov alakjai nem „külső” szépségüktől vagy valamely eszme belső kisugárzásától kapják vonzerejüket és bájukat, hanem esztétikai és etikai tulajdonságaik különös összhangjából, amelyet a kecsesség (grácia) szóval jellemezhetünk a legtalálóbban. Nem rajzol plasztikus képet alakjaikról.

<sup>4</sup> L. N. Tolsztoj: Biográfii, harakterisztyiki, voszpominanyija. Moszkva 1910. 159. l.

<sup>5</sup> Dosztojevszkij művei. Tanulmányok, levelek, vallomások. Budapest 1972. 272. l.

<sup>6</sup> Thomas Mann: Goethe és Tolsztoj. — Válogatott tanulmányok. Budapest 1956. 163. l.

<sup>7</sup> Tolsztoj számára idegen a csehovi ábrázolási módszer, mégis védelmébe veszi. Egyszer Repinnel *A művészetéről* írt traktátusáról beszélgettek. Repin nem értett egyet Tolsztojnak az „igazi” művészetéről tett megállapításával, és kijelentette, hogy a japán festészet nem művészet. Tolsztoj kérdésére, hogy miért, Repin azt válaszolta: „Mert technikájukban fogyatékoságok vannak. Például, amikor halakat rajzolnak, nem érződnek náluk a csontok.” „— Ha magának csontok kellenek, menjen az állattani múzeumba” — vágott vissza szellemesen Tolsztoj. (Sz. T. Szemjonov: Voszpominanyija o L've Nyikolajevicse Tolsztoim. Szankt-Petyerburg 1912. 78—79. l.)

Csak néhány vonással sejteti a kontúrokat. Az „összképben” a részlet dominál. Esztétikai „hitvallása”: *pars pro toto*.

Csehov a lelki élet apró rezdüléseit jeleníti meg. Tolsztoj a „lélek dialektikáján” keresztül az egész folyamatot ábrázolja. Tolsztoj cselekményvezetése nyugodt, epikus hömpölygésű, Csehové mozaikszerű. A cselekmény szövéseinek finom erezete, elhallgatásainak apró szünetei a csehovi novella építkezését a csipkeveréshez teszi hasonlóvá. „Olyan, mint a csipke, amelyet egy szűz lány vert; voltak a régi időkben ilyen csipkeverő lányok, »aggszűzek«, akik egész életüket, a boldogságról szőtt minden álmukat adták a mintába. Csipkemintákban álmodtak a legkedvesebbéről, belefonták a csipkébe egész derengő, tiszta szerelmüket.”<sup>8</sup>

Tolsztoj és Dosztojevszkij sötét és vidám színekből szőtt hatalmas *tableau-vivant*-jai, a csehovi novellákkal összehasonlítva, a zsúfoltság benyomását keltik. Hiányzik belőlük a kompozíció kecsessége, a csehovi grácia. („A kecsesség az, ha egy bizonyos cselekvésre az ember a lehető legcsekélyebb mozdulatot fordítja.”<sup>9</sup>) Tolsztojnál és Dosztojevszkijnél az életbölcseleti kérdések olykor „elnehezítik” a kompozíciót. Mondanivalójuk kifejtésére több energiát fecsérelnek, mint amennyi szükséges. Tolsztoj ettől — Akszakov kifejezésével élve — „medveszerűvé” válik, Dosztojevszkij regényei pedig elveszítik „karcúságukat”. Dosztojevszkij önkritikusan jegyezte meg: „Nálam egyszerre több elbeszélés és kisregény zsúfolódik egybe, ennélfogva munkáim nem arányosak és hiányzik belőlük a harmónia.”<sup>10</sup>

Tolsztoj joggal büszke az *Anna Karenina* finom mívű architektonikájára. Az epilógusban Levin evangéliumi „megvilágosításával” az olvasót mégis indirekt módon befolyásolja, mivel azt tartja: „a művészetet elválasztani az erkölctől annyi, mint kidolgozni a ruházat elméletét, tekintet nélkül arra az emberre, aki viseli.”<sup>11</sup> A morális nevelőszándéktól az olvasónak olyan érzése támad, mintha a levini, nyehljudovi típusú hősök nem a saját ruhájukban, hanem Tolsztoj erkölcsfilozófiai kelléktárából vagy a Bibliából kölcsönzött, nem egészen rájuk szabott köntösben járnak. Regényeinek szerkezeti támpontjai olyan épülethez hasonlíthatók, amely mellől nem távolították el az építőállványokat. Erre a párhuzamra maga Tolsztoj utal: „Tyimirjavez egyszer azt mondta nekem, hogy a vallásnak az a szerepe, mint az állványoknak az épülő háznál. Amikor az épület készen áll, az állványokat le lehet bontani, [. . .] de az épület még nincs kész és ők már el akarják távolítani az állványokat.”<sup>12</sup>

Tolsztoj vallja: amilyen az etika, olyan az esztétika. Csak az tetszik neki, ami jóra nevel. Szép az, ami jó. Csehovot megrója, amiért nála a „beau” eltakarja a „jót”. Tolsztoj viszont morális szentenciákat erőltet az olvasóra, ami összeegyeztethetetlen a művészi ítékezés közvetett jellegével. Csehov szerint „logikával és morállal semmit sem ér el az ember”.

Az *Otthon* című elbeszélés hőse azon töpreng, miért kell a művésznek az értelem nyelvéről az érzelem nyelvére lefordítania az eszményt. „Azt monda-

<sup>8</sup> Makszim Gorkij: A. P. Csehov. — Élmények és gondolatok. Szovjet esszék. Budapest 1967. 51. l.

<sup>9</sup> Csehov művei négy kötetben. IV. kötet. Budapest 1959. 1176. l.

<sup>10</sup> F. M. Dosztojevszkij: Polnoje szobranije szocsinyenyij v 30 tomah. Leningrád 1986. 29. kötet, első könyv, 208. l.

<sup>11</sup> Lev Tolsztoj művei. 10. kötet. Budapest 1967. 947. l.

<sup>12</sup> Sz. T. Szemjonov: Voszpominanyije o L'Ve Nyikolajevicsse Tolsztom. I. m. 84. l.

nák, hogy a szépség hatott, a művészi forma — elmélkedett. — Nem bánom, legyen úgy, de ez távolról sem vigasztaló. Mégsem ez az igazi eszköz [. . .] Miért nem szabad a morálnak, az igazságnak a maga nyers valóságában megjelen-  
nie, miért kell mindig valamit hozzákeverni, becukrozni, bearanyozni, mint a keserű pirulákat? Ez nem helyes . . . Ez csalás, trükk, bűvészmutatvány [. . .] És ennek a szeszélynek Ádám és Éva óta hódol az emberiség. [. . .] Egyébként az is lehet, hogy mindez természetes, és így kell lennie. Nem ez az egyetlen csalás és illúzió, amelyet a természet céljai elérése érdekében felhasznál.”<sup>13</sup>

Csehov tiltakozik az ellen, hogy a művészetet az író a próféciával kapcsolja össze. Ő az esztétikai és etikai oldal egyensúlyát az anyag művészi elrendezésével, a „pluszok és mínuszok egyensúlyba hozásával” éri el. Műveiben a *discordia consors* hatást ritmusváltásokkal, egyik hangnemből a másikba való átmenetekkel, ellenpontozással, súlytalan részeknek súlyosakkal való összekapcsolásával, költői álmok és a valóság lehangoló képeinek keverésével éri el. Műveinek erkölcsfilozófiai mondanivalóját az esztétikai oldal magába olvasztja. Nem helyes Csehovot „homo aestheticusnak” nevezni, ugyanolyan mértékben etikus író is. Csak tendenciózusságát az objektivitás finom álarca mögé rejti. Alkotásainak művészi ereje ezáltal nem csökken, hanem fokozódik. Művei jéghegyhez hasonlíthatók, amelynek csak a víz feletti része látható. A többit megsejteti és hozzágondoltatja az olvasóval. Mindazt, amit az etikus bölcselő tud az életről, a szöveg mélyébe rejti. Azt mutatja, amit a művész szeme lát. A morális tanulságot felszívja a művészi anyag.

Csehov műveinek nemcsak szövegszerű értelmével hat az olvasóra, hanem anyagának a formák szigorú rendje és szabályai szerint elrendezett komponálásával is. Novelláinak építkezése, ritmus- és hangulatváltásai, szinkópái, líraisága közel áll a zenéhez és a költészethez, ahol a formának fokozott mértékű esztétikai hatása van.

A kis formátumú elbeszélésben a rész-egész arányok másképpen érvényesülnek, mint a regényben. A részlet (*detal'*) következetesebb logika szerint épül be a struktúrába. Az intonáló kezdet és a megkoronázó befejezés összekapcsolása szervezesebbnek hat, mint a regényben, amelyben a cselekmény logikája gyakran nem ahhoz a megoldáshoz vezet el az író, amit az elején elgondolt. Az elbeszélést átszövő motívum-toposzok szoros kapcsolatban vannak a végkifejlettel. Előre- és nem hátrafelé utalnak, ami a dramatikai elv behatolását jelenti az elbeszélés struktúrájába. A cselekménynek a megoldás felé törekvését nem lefékezik, mint a regényben, hanem felgyorsítják. Nem retardáló, hanem akceleráló motívumok. A regény „tárgyánál hosszabban időző műfaj”. Az elbeszélés tárgyánál rövidebben időz. Ha a művészi részlethez a mű totalitása felől közelítünk, akkor egy regényben sem lehet egyetlen epizód sem fölösleges. Minden esetben a műalkotás egésze dönti el, hogy mely részletet lehet és kell a műalkotás totalitásában lényegesnek és meghatározónak tekinteni. Kisebb terjedelmű alkotások intenzív totalitása fölül is múlhatja a nagyregények extenzív totalitásának illúzióját. Thomas Mann megjegyzi, hogy amíg nem ismerte Csehov novelláit, bizonyos lebecsülést érzett a kis formák iránt. Csak később ismerte fel, „mennyit nyerhet a géniusz ereje által benső mértékében a rövid és szűkszavú írás, milyen — talán mindenkifölött csodálnivaló — zsúfoltságában képes felvenni magába az élet egész teljességét, képes

<sup>13</sup> Csehov művei négy kötetben. I. m. II. kötet, 684. l.

általában epikai rangra emelkedni, sőt művészi hatóerőben még felül is múlni a nagyot, az óriás művet, amely olykor elkerülhetetlenül fáradttá válik vagy tisztess unalomba süllyed.”<sup>14</sup>

A művészi részlet a csehovi novellában az intenzív totalitás legfontosabb komponense. Az élet teljességének képzetét egy rövid terjedelmű elbeszélésben csak nagyfokú sűrítéssel lehet elérni. A részletek szimbolikus-allegorikus jelentésükkel nem mutatnak rá pontosan a múlt vagy a jövő momentumaira, de segítik az olvasót az események belső összefüggéseinek megértésében, melyek a jelenség burka alá rejtőznek.

Csehov elbeszéléseiben éppúgy a teljes élet ábrázolására törekszik, mint Tolstoj és Dosztojevszkij a regényeikben. Az *Anna Karenina* nyolcszáz oldalon sem talál megnyugtatóbb megoldást a házasság csapdájában vergődő emberek lelki szenvedésére, mint *A kutyás hölgy* másfél tucat lapon. Amit a kép veszít az ábrázolás szélességéből, megnyeri mélységben. A szinte összepréselt oldalakon az egyetemes emberi sors mint koncentrált életábrázolás keresztmetszete jelenik meg. Mindkét mű a nő és a férfi kapcsolatáról, a boldogságról és boldogtalanságról, az élet értelméről és értelmetlenségéről szól. A maguk sajátos eszközeivel, a műfaji korlátokon belül, tárgyukról teljes képet rajzolnak. Különbség csak a totalitás fokának extenzivitásában, illetve intenzivitásában van. A regényben és az elbeszélésben egy „véletlen” házasságnak és egy szükségszerű házasságtörésnek egyszerű elmondása az orosz társadalom ellentmondásává magasodik. A bennük lejátszódó szerelmi és házassági tragédia társadalmi megokolása a műfaji sajátosságtól függően másként fejeződik ki, de az ábrázolás belső ok-okozati összefüggésének „végtelen labirintusában” mindkettőben megtalálható. Ezért magasodnak e művek az orosz szerelmi történetek szalonművészeté fölé. A partikuláris magánsorsok egyetemes emberi törekvéseket és érdekeket fejeznek ki bennük.

Csehov művészi fejlődésének útja a részjelenségek ábrázolásától az egyetemes világgépig jól kitapintható a „családi boldogság” motívumára írott műveiben. A női egyenjogúság, a válás, a magántulajdon, az örökösödési jog élénken foglalkoztatta az orosz írókat a jobbágyreformot követő társadalmi reformok idején.

Korai műveiben Csehov a szerelem, a leánykérés, az esküvő, a hozomány, a mézeshetek, a férj és feleség együttélésének komikus vagy tragikomikus lehetőségeit aknázza ki. Többnyire megmarad a jelenség rögzítésének a szintjén. A novellák szerkezete kontraszthatásra épül. A humoros, olykor szatirikus konfliktus egy nem várt csattanóban oldódik föl, amely a villámfény élességével világít rá az élet visszásságára, a hamis romantikára. Csehov érett korszakában felhagy a poénre épülő novellaszerkezettel, új módszert dolgoz ki. Ez mindenekelőtt a művészi részlet és a műegész újraértelmezésében nyilvánult meg. Felismerte, hogy a beszéd közötti szünetek, „elhallgatások” művészi elrendezésével, részletekre való finom utalással mélyebb hatást vált ki az olvasóban, mint a bombasztikus csattanóval.

Az érett csehovi novellák egyik újdonsága abban van, hogy „lenyesegette” a befejezésüket. Egyszer találóan azt mondta: „Aki a színművek új befejezési formáját találja meg, az új korszakot nyit a művészetben.”<sup>15</sup> Ez a

<sup>14</sup> Thomas Mann: Vázlat Csehovról. — Válogatott tanulmányok. I. m. 288. l.

<sup>15</sup> A. P. Csehov: Szobranjije szocsinyenyij v 12 tomah. Moszkva 1956. 11. kötet, 572. l.

megállapítása a novellára is érvényes, amelyben minden részlet „váltóhoz” hasonlítható, amelynek utolsó fizetési határideje a fináléban van.

Csehovot nem elégítette ki a szereplők sorsának hagyományos lezárása: „a hős nősüljön meg vagy löje főbe magát, más megoldás nincs.”<sup>16</sup> „Mindig úgy van, amikor a szerző nem tudja, hogy mit csináljon a hősével, rendszerint megöli. Valószínűleg előbb vagy utóbb felhagynak ezzel a módszerrel. Bizonyára a jövőben az írók meggyőzik magukat és az olvasókat, hogy mindenfajta mesterséges lekerekítés teljességgel szükségtelen dolog.”<sup>17</sup>

A *kutyás hölgy* befejezését ennek a felismerésnek a szellemében írta meg. Nem végződik sem házassággal, sem a hősök halálával. A cselekmény fonala nem egy nyugóponton szakad meg, mint amilyen az idilli házasság vagy a tragikus pusztulás, hanem a mozgás, a feszültség pillanatában. Anna Szergejevna és Gurov banális, fürdőhelyi kalandnak induló, majd költői magasságokba fellendülő szerelmi története számukra egy nehéz pillanatban ér véget, amikor még semmi sem dőlt el, még minden lehetséges. Csehov az elbeszélés fonálát nyugodtan megszakíthatja, mert az olvasó megérzi, hogy a két szereplőben a szerelem hatására olyan mély lelki változások mentek végbe, amelyek kizárják, hogy korábbi banális életformájukhoz visszatérjenek. A szerelem éleslátóvá teszi őket. Rávilágít korábbi életük meddő, értelmetlen voltára, s megmutatja, hogy milyeneknek kellene lenniük. Még nem találták meg a boldogságot, csak keresik. Mindketten a szerelemben születnek újjá. Anna Szergejevna és Gurov lelki újjászületése nem hirtelen pálfordulás, olcsó happy ending, hanem lassú belső átalakulás és megvilágosodás eredménye. Az elbeszélés struktúrája a cselekménynek a „megoldás” megtalálása felé irányuló feszült törekvése jellemzi, anélkül, hogy a szereplők (vagy az elbeszélő) romantikus ábrándképekbe vagy utópiákba bocsátkoznának. A jövőt illetően is megmaradnak a realitás talaján. „És úgy érezték, hogy hamarosan találnak megoldást, s akkor majd egy új, gyönyörű élet kezdődik számukra; és mindketten tisztán látták, hogy a vég még messze van, s a legbonyolultabb, a legnehezebb csak most kezdődik.”<sup>18</sup>

Az elbeszélés nehéz veretű, bonyolult szépségű harmóniával ér véget, amely fölveszi magába a leküzdött diszharmónia elemeit. A töredékemberkéik szerelmük révén megsejtenek valamit a lét egyetemes törvényéből. Anna Szergejevna és Gurov számára a szerelem nem más, mint a teljesség vágya és keresése. Lehetőség, hogy önmaguk és környezetük esetlegessége fölé emelkedjenek és közelítsenek ahhoz az eszményi állapothoz, amikor az egyén az egyetemes világ szerves részének érezheti magát. Az elbeszélés egyik gyönyörű képsorában egymás mellé kerül a természeti szép örök ideálja és az élet lapos, unalomig koptatott reáliája.

„Oreandában egy padra telepedtek, nem messze a templomtól, nézték az alant zúgó tengert, és hallgattak. Jalta a reggeli ködön át alig látszott, a hegycsúcsokat mozdulatlan fehér felhők vették körül. A fákon levél se rezdült, tücskök ciripeltek, s a tenger egyhangú, tompa morajlása, amely lentről hallatszott fel hozzájuk, nyugalomról, a ránk váró örök álomról beszélt. A tenger ugyanígy morajlott, mikor Jaltának, Oreandának itt még híre sem volt, és ugyanilyen közönyösen és tompán fog morajlani, mikor mi már nem leszünk.

<sup>16</sup> Uo.

<sup>17</sup> A. Gornfeld: Csehovszkije finali. — Krasznaja Nov' 1939. 289. l.

<sup>18</sup> Csehov művei négy kötetben. I. m. III. kötet, 1128. l.



És talán ebben az állandóságban, a valamennyiünk élete és halála iránt megnyilvánuló teljes közönyösségben rejlik örök üdvösségünk, az élet folytonos mozgásának, a folytonos tökéletesedésnek záloga. E fiatalasszony mellett ülve, aki a hajnali világításban olyan szépnek látszott, Gurov — megnyugodva és elbűvölten a tündéri táj: a tenger, a felhők, a határtalan égbolt nyújtotta látványtól — arra gondolt, hogy tulajdonképpen minden gyönyörű ezen a világon, minden, kivéve azt, amit mi magunk gondolunk és cselekszünk, mikor megfeledekzünk a lét magasabb céljairól, emberi méltóságunkról.”<sup>19</sup>

Csehov a színekdoché és a színesztézia határterületeinek és határmezsgyéinek összemosásában nagy mester. Egymás mellé állít két különböző hangulatú képet, két jellemet, két kifejezést, s maga ez a szembeállítás kivételes művészi hatást eredményez. Az egyik oldalon költői szerelem, a másikon az élet lapos prózája, az áporodott szagú tokhallal. A különböző színárnyalatokban pompázó, tobzódó Jalta: a „különös megvilágítású tenger” („rendkívül lágy, meleg árnyalatú orgonaszíne volt a víznek s a hold arany sávot terített rá”) és a poros kisváros a szürke kerítéseivel, ahol Anna Szergejevna él. (A szálloda padlóját „szürke katonaposztó” borítja, az asztalon „porlepte tintatartó” áll. A színházban köd lebeg a csillár fölött. Anna szeme, ruhája *szürke*.)

A megfigyelt apró részletek az emberi kapcsolatok lényegét emelik ki. „A lényegtelen létben a lényeg felvillan.”<sup>20</sup> Gyakran egy hétköznapi tárgyban, egy elkoptatott jelzőben, egy félig kimondott vagy elhallgatott mondatban futnak össze a képrendszer rejtett szálai. A részlet sohasem izolált, hanem az egész szerves része, egymásba hatoltan és egymás által léteznek. Csehov kivételes arány- és harmóniaérzékkel találja meg a művészi részlet helyét és szerepét a műalkotásban. A részlet sohasem önállósul, hanem ok-okozati összefüggésben van a műegésszel. Lényeg és jelenség ugyanazon dolognak két oldalát fejezi ki. A jelenség a felszínen van, a lényeg el van rejtve a felületes szemlélő előtt. Csehov a lényegét a jelenségen keresztül ragadja meg.

Csehov novelláit ugyanabból az életanyagból szötte, mint Tolsztoj. Műveinek konfliktusalapja, problémafelvetése sok vonatkozásban rokon Tolsztojéval. Az elbeszélés műfaji sajátosságaiból eredően a konfliktus megoldása (lezárása), a művészi részlet és a műalkotás egészének egymáshoz való viszonya alapvetően más, mint a regényben. Arról a gazdag formaváltozatról van itt szó, amely annak függvénye, hogy az író az életanyagot milyen műfajformában bontja ki. Christiansen kimutatta, „mennyre jelentős a változás, ha ugyanazt a metszetet selyemre, japán vagy hollandi papírra nyomatjuk, ha ugyanazt a szobrot márványból faragjuk ki vagy bronzba öntjük.”<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Uo. 1117—1118. l.

<sup>20</sup> Poszler György: A műfajelmélet filozófiája — a filozófia műfajelmélete. (A költői műfajok Hegel és a fiatal Lukács esztétikájában). Doktori értekezés tézisei. Budapest 1982, 10. l.

<sup>21</sup> L. Vigotszkij: Művészetpszichológia. Budapest 1968. 104. l.

## Shelley "Ode to the West Wind" című versének három magyar fordítása

D. RÁCZ ISTVÁN

Az alábbiakban Radó Antal, Tóth Árpád és Szabó Lőrinc versfordítását kívánjuk részletesen összevetni a magyar Shelley-fordítások történetére is kitékintve<sup>1</sup>. A három átültetés ugyanis nemcsak három különböző fordítói felfogás jegyében fogant, hanem három egymást követő irodalmi nemzedék képét is fölmutatja. A Radó-fordítás — mely az 1891-es műfordítás-kötetben kapott helyet — a Kisfaludi Társaság 1860-as újraindulása nyomán kialakult felfogás reprezentánsa, de magán viseli Radó egyéni nézeteinek vonásait is, például a fordítói szabadságra vonatkozókat. Az *Örök virágok*ban szereplő Tóth Árpád-fordítás a Nyugat első nemzedékének műfordítói törekvéseit és ízlését tükrözi. Bár ismert Babits lelkesült csodálata, mely szerint ez a fordítás „a legszebb magyar vers”, ezzel nem zárult le a magyar átültetések sora, s ez azt is mutatja, hogy Tóth Árpád munkájának néhány részletével kapcsolatban is felmerülhetnek kifogások. A Babits-anekdota megörökítése éppen Szabó Lőrinc nevéhez fűződik<sup>2</sup>, aki ennek ellenére érdemesnek tartotta újra lefordítani a művet. Az *Örök barátaink*ban olvasható fordítás érezhetően más korszakban keletkezett, mint a Tóth Árpádé, bár a *Nyugat* második nemzedéke — s ez különösen vonatkozik Szabó Lőrincre — szorosan az előttük járók nyomában haladt.<sup>3</sup>

### ODE TO THE WEST WIND

#### I

-O Wild West Wind, thou breath of Autumn's being,  
Thou, from whose unseen presence the leaves dead  
Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing,

Yellow, and black, and pale, and hectic red,

<sup>5</sup> Pestilence-stricken multitudes: O thou,  
Who chariotest to their dark wintry bed

<sup>1</sup> Radó Antal ford.: A nyugati szélhez (Radó Antal: Idegen költők albuma. Budapest 1891. 299. l.); Tóth Árpád ford.: Óda a Nyugati Szelhez (P. B. Shelley versei. Budapest 1963. 579. l.); Szabó Lőrinc ford.: Óda a Nyugati szélhez (Szabó Lőrinc: Örök barátaink. II. köt. Budapest 1964. 116. l.)

<sup>2</sup> Szabó Lőrinc: Tóth Árpád, a versfordító. — In: Magyar Csillag 1924. I. 300. l.

<sup>3</sup> Megjegyezzük, hogy a versnek nem három, hanem — tudomásunk szerint — öt magyar fordítása van. Ezek közül Molnár Istvánét gyenge színvonala miatt nem vetjük részletes vizsgálat alá, Eörsi Istvánét pedig azért mellőzzük, mert érzésünk szerint az előző fordításokhoz képest nem mutat lényeges újdonságokat, így számunkra nem nyújt jelentős tanulságot.

The winged seeds, where they lie cold and low,  
Each like a corpse within its grave, until  
Thine azure sister of the Spring shall blow

<sup>10</sup> Her clarion o'er the dreaming earth, and fill  
(Driving sweet buds like flocks to feed in air)  
With living hues and odours plain and hill:

Wild Spirit, which art moving everywhere;  
Destroyer and preserver; hear, oh, hear!

## II

Thou on whose stream, 'mid the steep sky's commotion,  
Loose cloud like earth's decaying leaves are shed,  
Shook from the tangled boughs of Heaven and Ocean,

Angels of rain and lightning: there are spread  
<sup>5</sup> On the blue surface of thine aery surge,  
Like the bright hair uplifted from the head

Of some fierce Maenad, even from the dim verge  
Of the horizon to the zenith's height,  
The locks of the approaching storm. Thou dirge

<sup>10</sup> Of the dying year, to which this closing night  
Will be the dome of a vast sepulchre  
Vaulted with all thy congregated might

Of vapours, from whose solid atmosphere  
Black rain, and fire, and hail will burst: oh, hear!

## III

Thou who didst waken from his summer dreams  
The blue Mediterranean, where he lay,  
Lulled by the coil of his crystalline streams,

Beside a pumice isle in Baiae's bay,  
<sup>5</sup> And saw in sleep old palaces and towers  
Quivering within the wave's intenser day,

All overgrown with azure moss and flowers  
So sweet, the sense faints picturing them! Thou  
For whose path the Atlantic's level powers

<sup>10</sup> Cleave themselves into chasms, while far below  
The sea-blooms and the oozy woods which wear  
The sapless foliage of the ocean, know

Thy voice, and suddenly grow gray with fear,  
And tremble and despoil themselves: oh, hear!

#### IV

If I were a dead leaf thou mightest bear;  
If I were a swift cloud to fly with thee;  
A wave to pant beneath thy power, and share

The impulse of thy strength, only less free  
<sup>5</sup> Than thou, O uncontrollable! If even  
I were as in my boyhood, and could be

The comrade of thy wanderings over Heaven,  
As then, when to outstrip thy skiey speed  
Scarce seemed a vision; I could ne'er have striven

<sup>10</sup> As thus with thee in prayer in my sore need.  
Oh lift me as a wave, a leaf, a cloud!  
I fall upon the thorns of life! I bleed!

A heavy weight of hours has chained and bowed  
One too like thee: tameless, and swift, and proud.

#### V

Make me thy lyre, even as the forest is:  
What if my leaves are falling like its own!  
The tumult of thy mighty harmonies

Will take from both a deep, autumnal tone,  
<sup>5</sup> Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce,  
My spirit! Be thou me, impetuous one!

Drive my dead thoughts over the universe  
Like withered leaves to quicken a new birth!  
And, by the incantation of this verse,

<sup>10</sup> Scatter, as from an unextinguished hearth  
Ashes and sparks, my words among mankind!  
Be through my lips to unawakened earth

The trumpet of a prophecy! O, Wind,  
If Winter comes, can Spring be far behind?

## A NYUGATI SZÉLHEZ

(Radó Antal fordítása)

### I.

Zord szél, te az ősz lehe, hatalmas úr,  
Ki mint varázsló szellemek hadát,  
Úgy kergeted szét láthatatlanul

A holt levélkék sárga csapatát,  
<sup>5</sup> A sok tüdő- s dögvészes színü gallyat;  
Ki téli fekhelyébe hajtod át

A szaladó vetést, hol nyugton alhat,  
Miként tetem, amíg, hogy költse fel,  
Tavasz hugod nem küldöz langy fuvalmat,

<sup>10</sup> Hogy az alvó föld ruháit öltse fel,  
Hogy nőjjön bimbó s rügy, amerre mén,  
Hogy a halmot illat és szín töltse el:

Nyughatlan árnyék, hozzád szólok én;  
Te ki óvsz és rombolsz: halld, óh halld igém !

### II.

Ki ha tovarontsz az égen szörnyü hanggal:  
Hull mint a lomb, az ég fájáru a felleg,  
Miként eső meg villám szülte angyal;

Ki légi habon jársz, fölszinén amelynek  
<sup>5</sup> Miként Maenad-főn, vannak szétzilálva  
A vészviharnak fürtjei, mely közelget,

S mely elmeríti sűrű vak homályba  
A szemhatárt kelettől nyugotig;  
Halotti leple az évnek, mely lejárva,

<sup>10</sup> Ez éjszakában most úgy nyughatik,  
Mint óriás mauzóleum ölén,  
Amelynek pára tészí boltjait,

Ahonnán majd lezúdul feketén  
Az eső, a jég, a tűz: oh halld igém !

### III.

Oh te, ki feliasztád im a tengert  
E tajt-szigetnél, Bajae öbliben,  
Hol lány moraj küldött rá nyári szendert,

Hol annyi tornyot s várat látni benn,  
<sup>5</sup> Mik rezgve tükröződnek tiszta habba',  
Míg a víz, ő róluk álmodón, pihen,

Hol azur moha nő, hol a virágok hadja  
Oly édes, hogy nincs szó, amely lefösse !  
Ki a sima óceánt egy pillanatba'

<sup>10</sup> Ezer gigászi hegyé tolhatod össze,  
Míg a mocsáros erdők, lenn, fenekén,  
Reszketnek, színök váltják, s kérdeve: te jössz-e,

Zürös zavarban inganak megén',  
Egymásra dőlve: halld, oh halld igém !

#### IV.

Holt galy ha volnék, mely repül előtted,  
Vagy felleg, melyet szárnyad elragad,  
Vagy hullám, amely érzi nagy erődöt,

S erős maga is, ha bár nem oly szabad,  
<sup>5</sup> Minő te vagy, te megfékezhetetlen,  
Ha kísérhetném légi utadat,

Melyet midőn mint gyermek nézegettem  
Hittem, hogy könnyen elébe vágatok:  
Bármennyi jaj van előttem és megettem,

<sup>10</sup> Nem hordanám fel a kint, mely áthatott !  
A lét tövissei közt elvérzik a lelke !  
Oh vigy, mint felhőt, gallyat vagy habot !

Már annyi nehéz nap nyögét elviseltem —  
Miként te: vadul, büszkén és daccal telten !

#### V.

Bár volnék kobzod, mint a rengeteg !  
Mit bánnám, hullna rólam a levél:  
Csak keltene hatalmas zengzeted

Szivembe'dalt, mely őszi, de mély,  
<sup>5</sup> Mely bús, de édes ! Légy a szellemem,  
Vad szellem ! Óh légy én, zord nyúgoti szél !

Ragadd eszmém át a végtelenen,  
Hirdesd, a földnek újraszületnie kén' !  
Hallgass *dalomra* ! Észak- s délre menj

<sup>10</sup> S miként tüzhelyről hull a szikra, a fény,  
Úgy szórd az ember-milliókra *azt!*  
Jós-trombitaként dörgd át a föld színén

Ajkamnak igéit ! Mond: ha tél fagyaszt,  
Nem kell-e közelnek hinni a tavaszt ?

## ÓDA A NYUGATI SZÉLHEZ

(Tóth Árpád fordítása)

### 1

Nyugati nyers Szél, Ősz sóhajja, vad !  
Te láthatatlan ! jössz, és mintha mord  
Varázsló űzne szellemrajt, szalad

A sárga s éjszín s lázpiros csoport:  
<sup>5</sup> A pestises lombok holt népe — Te,  
Kinek szekere téli sutba hord

Sok szárnyas magvat, hús sötétbe le,  
Aludni, mint a test, mely sírba dőlt,  
Míg azúr húgod, a Tavasz szele

<sup>10</sup> Megint kürtjébe fú, s riad a föld,  
S édes bimbónyj legel a napon,  
S völgyet-hegyet szín s illat lelke tölt;

Vad szellem ! szálló, élő mozgalom !  
Ki rontasz és óvsz ! halld, óh, halld dalom !

### 2

Te, kinek — míg az ég reng — áramán  
Omló felhő, mint hullt lomb andalog,  
Hullatja busa ág: Menny s Óceán,

S zápor zuhan s villám, bús angyalok,  
<sup>5</sup> S kibomlik már kék utad tág legén,  
Mint vad menád-haj, s szikrázik s lobog

Az ég aljától, hol kihúnyt a fény,  
Az ég ormáig a közelgető  
Vihar sörénye ! — Óh, Te, a szegény

<sup>10</sup> Év gyászdala, ki zengsz, míg rest tető  
Gyanánt az Éj, e roppant sírhalom  
Borul körül, s bús boltját reszkető

Páráid terhelik, s a hús falon  
Vak víz s tűz s jég tör át! — oh, halld dalom!

3

Ki felvered nyár-álmából a kék  
Földközi Tengert, mely lustán pihen  
Kristályos habverés közt fekvé rég

Habkő fokoknál, Baiæe öbliben,  
<sup>5</sup> S álmában agg kastélyok tornya ring  
A hab sűrűbb napfényén égve lenn,

S azúr moszat s virág lepi be mind,  
Oly szép, hogy festve sem szebb — óh, te Szél,  
Ki jössz, s Atlant vad vízrónája ing,

<sup>10</sup> S fenéig nyílik, s látszik lent a mély  
Tenger-virág, s mit az iszap bevon:  
A vízi vak lomb, mely zöldelni fél,

Mert hangod csupa sápadt borzalom,  
Melytől remeg s széthull — óh, halld dalom!

4

Ha lomb lehetnék, s vinnél, bús avart,  
Vagy felhő, szárnyaid közt lengeni,  
Vagy hullám, mely bár zúgasd és kavard,

Szabad, majdnem miként Te, s adsz neki  
<sup>5</sup> Erőt, erős Úr! — vagy ha csak kora  
Kamaszidőmnek térne gyermeki

Víg lelke vissza, óh, ég vándora! —  
Midőn társad valék s hivém: elér  
A lélek s túlröpül — óh, tán soha

<sup>10</sup> Nem zengne jajszóm, mely most esdve kér:  
Ragadj el hab, felhő vagy lomb gyanánt,  
Mert tövisekre buktam, s hull a vér,

S zord órák súlya húz, s láncsal fon át,  
Lelked szabad, vad, büszke rokonát!

5

Legyek hárfád, mint hárfád a vadon,  
Hulló lomb vagyok én is, ne kimélj!  
Ha vad zenéd felzúdul szabadon,



Lomb s lélek hadd kísérje őszi, mély  
<sup>5</sup> Dallal, mely édes, bár fáj — óh, te zord  
Lélek, légy lelkem, én s te: egy személy !

Holt szellemem a Tér ölén sodord  
Tört lombként, melytől sarjad újra más !  
S dalom égő zenéjét messzi hordd,

<sup>10</sup> Mint oltatlan tűzhelyről a parázs  
Röpül, óh, szórd szét, hol csak ember él !  
Ajkam szavából prófétás varázs

Kürtöljön az alvóknak ! Óh, te Szél,  
Késhet a Tavasz, ha már itt a Tél ?

## ÓDA A NYUGATI SZÉLHEZ

(Szabó Lőrinc fordítása)

### 1

Vad Nyugati Szél, ősz sóhaja, te,  
ki az avart, zord bűvész, láthatatlan  
jelenléteddel sárga, fekete,

sápadt s lázvörös, pestis-verte hadban  
<sup>5</sup> kísértetekként égig röpited;  
ki a szárnyas jövőt ezernyi magban

téli ágyába hordod, hogy hideg  
sírba taposva dermedezzen ott,  
míg kürtjét az álmodó föld felett

<sup>10</sup> meg nem zendíti tavasz-kék Hugod,  
ki bimbó-nyáját terel a napon  
s hegynek-völgynek színt ad és illatot;

vad Szellem, vándor örök utakon,  
te, romboló s megőrző: Halld dalom !

### 2

Áramod a mozgó menny magasában  
földünk lombja, száz roncs felhő fedi  
Ég s tenger dúlt bokrairól cibáltan,

villám s eső hozói: úgy lepi  
5 tömegük hullámod kék felszínét,  
mint ragyogó, repeső fürtjei

egy rántörő menádnak: a sötét  
láthatártól a zenitig lobog  
viharsörénye! Gyászdal, te, az év,

10 a haldokló év köré gomolyog  
az omló éj, s ez a nagy, síri dóm  
a te hatalmad, hisz te boltozod

föl páráid tömören, vastagon,  
s mint zápor, tűz s jég zúgysz le: Halld dalom!

### 3

Ki megtörted, ahol pihent, a kék  
Közép-Tengernek Baiae öble mellett  
kristályhabzsongta nyári szenderét

ama tajtékszigetnél, s tornyot, ezret,  
5 láttál, s álmodó antik palotát,  
ahogy azúrmohásan ott remegnek

a teltebb, vízi napban, és virág-  
csodát, melyre nincs szó; te, ki előtt  
az Atlantika roppant síkja tág

10 szakadékokká nyílik, mialatt  
lent, mélyen, a vak szirmok s iszapon  
nőtt sápadt erdők tudják hangodat,

tudják, s kitől őszülő borzalom  
rázza őket s halál: Óh, halld dalom!

### 4

Volnék lomb, hogy vihess utadra; vagy  
volnék gyors felhő, veled szállanék;  
hullám, pihegnék hatalmad alatt,

átvéve hajtó erődöt, csak épp  
5 nem oly szabadon, mint te, Féktelen! —  
vagy ha csak újra gyermek, s játszanék,

veled robogva át az egeken,  
mint mikor még, hogy legyőzlek, a hit  
alig volt álom: volnék az, ma nem

<sup>10</sup> únnád imám keserű szavait.  
Óh, vígy, avart, felhőt, tenger vizét!  
Lebuktam, vérzem, száz tüske hasít!

Balsors nyom valakit, nagy nehezék,  
aki rokonod: dac, s vágy, s büszkeség.

5

Legyek hárfád, miként a rengeteg:  
mit bánt, ha hull rólam is a levél!  
Roppant dallamod biztosan kiszed

még mindkettőből néhány őszi, mély  
<sup>5</sup> hangot, búsan-édeset. Légy te a  
lelkem, vad Lélek! Légy: én! szenvedély!

Szálljon veled eszméim avara  
a világba: ujat zsendítsenek;  
s versemnek, amely szent varázsima,

<sup>10</sup> tűzhelyéről szórd szét igéimet,  
hamut s szikrát, ahol csak ember él!  
Légy ajkamon az alvó föld felett

egy jóslat trombitája! Óh, te Szél,  
messze a Tavasz, ha már jön a Tél?

1.

Már az első szonett magyartításában alapvető különbségeket fedezhetünk fel. Az első sor invokációjából Radó elhagyja az *O* indulatszót, viszont nyomatékosítja a *hatalmas úr* hozzátoldásával. Tóth Árpádnál a nyitány igazi költői lelemény. Rába György hívja föl a figyelmet arra, hogy Tóth Árpád a Shelley-, Keats- és Browning-fordításokban sokkal mozgalmasabb mondatszerkezeteket használ, mint amilyenekkel az eredeti versekben találkozunk. Példának éppen a vizsgált költeményt említi: „Mindjárt az első sorban megállít a jelzők szokatlan helye. A magyarban minden új, ritkább jelző a már kialakult szókapcsolat elé kerül. Itt a fordítottját észleljük, hiszen az új leleményű *nyers* jelző tapad közvetlenül a főnévhez. Ugyanebben a sorban hátravetve, a mondat zárlata előtt mintegy megszólításként, tehát rendkívüli helyzetben szerepel a *vad* jelző, melynek tulajdonképpeni helye a sor élén volna. Csupa izgalom dúlta szét nyomban az első versmondat értelemszerű sorrendjét, a szavak kapcsolási rendje szokatlan asszociációs mozgáshoz is vezet. A következő leíró-elemző kijelentés helyett a fordító invokatív felkiáltással csap az olvasóra, majd — az eredetihez híven — mellérendelő kötőszavak sorjáznak tollából. De még a felkiáltás után is szaporítja az igei állítmányok számát. A mondatok felaprózása akár inverziós szórend, akár többszörös mellérendelés útján zakla-

tottságot közvetít. A szövegkritikai kiadás tanúsága szerint Tóth Árpád az iskolásan magyarázó első variánsokról lemondva döntött a mozgalmas mondat-szerkezetek mellett. A 2–3. sor egyik lehetősége a következő volt: »Te láthatatlan, kitől mint mord / Varázsló úz szellemrajt, ugy szalad . . .« Az alárendelés bevezető kötőszavát és a határozószót elhagyva, a végső változat csupa izgalom.<sup>4</sup> Nem jellemző ez a leleményes újratерemtés a Radó-fordítás első soraira, ahol éppen az utaló- és a kötőszó jelenléte zökkenti ki a verset lendületéből. Az eredeti 4–5. sorát Radó főleg az 5. sorban igyekszik visszaadni. A „*tűd- s dögvész szinű*” kifejezés ugyan érzékletes, ám ismét megtöri a vers sodrását, mert az előző és az utána következő sorokhoz képest túlságosan tömör: az olvasó asszociációit nem a kellő helyen indítja el. Itt nem látjuk azt sem, ami Tóth Árpádnál a konzseniális fordítót mutatja, ti., hogy költői képet egyenértékű képpel ad vissza. (Pl. Tóth Árpádnál „mord / Varázsló úzne szellemrajt”)

Az eredeti mondatszerkezetéhez — és egyúttal a köznyelvhez — a Szabó Lőrinc-fordítás verskezdeése áll a legközelebb. Ezen a ponton mégsem érezzük olyan jónak, mint Tóth Árpád változatát, aki az inverzióval valószínűleg az eredetiben szereplő indulatszó invokatív hangját kívánta visszaadni, mely Szabó Lőrincnél csak a sorvégi *te* megszólításban van jelen, ritmikailag kevésbé hangsúlyos helyen. A második sor *bűvész* szava viszont nem olyan természetesen és erőteljesen érvényesül ebben a szövegkörnyezetben, mint Tóth Árpád *varázsló*-ja.

A 6–12. sorig terjedő rész az eredeti műben két — egymással szorosan összefüggő — komplex képet tartalmaz. Radó Antal fordításában már a 6–7. sorban feltűnik, hogy a *téli fekhely* és a *nyugton alhat* kifejezések stilisztikai értéke kicsi az eredeti *wintry bed* és *lie cold* szószerkezetekhez képest, a *szaladó vetés* ebben az összefüggésben közel áll a képzavarhoz, és hiányzik a tavasz érzékletes jelzője. Tóth Árpádnál telitalálat a *téli sutba* szintagma, mert nemcsak a *wintry bed* pontos megfelelője, hanem a „sutba dob” kifejezést is felidézi. A 8. sorban egy kicsit lassítja a költemény sodrását a kétszeresen alárendelő mondatszerkezet a *mint* és a *mely* kötőszókkal, de a továbbiakban visszatér az invokációban kapott lendület. Tóth Árpád ugyanis itt a teljes tartalmi hűség föladata nélkül választ az eredetitől eltérő grammatikai formát: Ragozott igealakokat alkalmaz.

A Szabó Lőrinc-féle változat 6. sorában meglepő a *szárnyas jövőt* szókapcsolat. Nem látszik indokoltnak ez az eltérés az eredeti verstől; Patetikusabb és elvontabb annál. Ráadásul az így bővített kép után a fordítónak nem maradt tere, hogy beillesse az eredetiben szereplő szekér látomásos képét. A *téli ágy* az eredetihez hű kifejezés, bár nem olyan leleményes, mint Tóth Árpád említett megoldása. A 8. sorban azonban remekléssel találkozunk: A *hideg sirba taposva dermedezzen* kifejezés hívebb az eredetihez és érzékletesebb, sőt az eredeti mondatszerkezetéhez is közelebb áll, mint Tóth Árpád változata. Ez utóbbira másutt is nagy gondot fordított Szabó Lőrinc — talán ebben látta annak biztosítékát, hogy a vers lendülete magyarul is megmaradjon. A 11. sor alárendelő szerkezete egyrészt ezért tetszik jobbnak Tóth Árpád változatánál, másrészt ennek köszönhetően a 12. sort sikerül úgy visszaadni, hogy az igei állítmány (*ad*) alanya továbbra is a tavasz allegóriája legyen. Ez a feszes, egyszerűsített sodró lendületű szerkezet a 9–12. sorban egészében fölötte áll a

<sup>4</sup> Rába György: A szép hűtlenek. Budapest 1969. 404. l.

Tóth Árpád-változatnak, egyedül a *tavaszkék Hugod* szókapcsolat kifogásolható. Bármilyen szellemes is ez a megoldás, az eredetitől idegen ez a szinez-tézia.

A szonett befejező két sora — némileg a Shakespeare-szonettre emlé-keztetően — összefoglalja és kiteljesíti az első tizenkét sor gondolatait. Ezt figyelembe véve különösen hanyagnak érezzük Radó Antal megoldását, amelyből teljes egészében kimaradt a *which art moving everywhere* fordítása, az így támadt üres teret a *hozzád szólok én* tagmondat tölti ki — tegyük hozzá: teljesen fölöslegesen, mert a következő sor második fele is ugyanezt mondja. A kihagyott alárendelt mondat pedig igen lényeges lett volna a vers egyik fontos mozzanata — Shelley panteizmusa — szempontjából.

A 14. sor első fele Radónál (*Te ki óvsz és rombolsz*) — ha a ritmikai szempontot most figyelmen kívül hagyjuk — nem rossz megoldás. Maga a *rombol* ige voltaképpen jobb is, mint Tóth Árpádnál a *ront*: tartalmilag is, hangzásában is „robosztusabb”. Tóth Árpád valószínűleg éppen ritmikai szempontok miatt mondott le erről a szóról, míg az ellentét másik pólusában végül a Radó által is használt *óv* ige mellett döntött. (A kritikai kiadás tanúsága szerint Tóth Árpád kéziratában ezen a helyen először az *áld* szó szerepelt.) Szintaktikai-grammatikai szempontból ismét Szabó Lőrinc bizonyul a leg-pontosabbnak: Az utolsó sorban nem ragozott igealakokat használ, hanem folyamatos melléknévi igeneveket. Ennek a szintaktikai jellegű hűségnek azon-ban itt tartalmi jelentősége is van: Jól érzékelteti, hogy nem helyhez és időhöz köthető cselekvésekről van szó, hanem egy természeti jelenség öröknek gondolt attributumairól.

## 2.

A második szonett második sorában Radó hasonlatot von össze metaforává, a 3. sorban pedig az ellenkezőjét teszi: Shelley metaforáját hasonlattá oldja föl. Ez utóbbi nemcsak a költői kifejezésmód megváltoztatása miatt fele-más megoldás, hanem azért is, mert nem elég érzékletes. A vers lendületét is megtöri azzal, hogy a 4. sor metaforáját előrehozza a harmadikba; így a mellé-rendelt szóképek nem kapcsolják össze az első két strófát. Ezt a részletet a Tóth Árpád-fordítással összevetve írja Rába György: „A különbség kivált Tóth Árpád nyelvi fantáziáját dicséri, noha kettejük közül ő a pontosabb. Szó-kapcsolata, az *ég reng*, egyszeri leleménye, és hű az eredetihez. Ezt Radó értel-mezve, prózaián fordítja. Az *omló felhő* szerkezet jelzője, bár szinonimája az angol értelmének, szintén eredeti rátalálás ebben a kapcsolatban; Radó ezt a jelzőt nem is tudja a sorba beleszorítani. »The tangled boughs«, azaz kusza ágak jelzője a jelentés egy árnyalatnyi elmozdításával *busa*, tehát vastag. Radó ezt a jelzőt is elejti, viszont üres tere marad, s ebben a következő terzina angyalait helyezi el.”<sup>5</sup> Ezt még egy gondolattal kiegészíthetjük. A műfordító a stilsztikai és mondatszerkezeti sajátosságokat nem mindig tudja abban a részletben visszaadni, ahol azok az eredeti műben fölbukkannak. Ilyenkor azonban megvan az a lehetősége, hogy más pontokon alkalmazza a megfelel-tetésre váró formai jegyeket. Tóth Árpád az első szonett 11. sorában nem tudta visszaadni az eredeti közbevető mondatszerkezetet, ezért — mint már láttuk

<sup>5</sup> Uo. 407—408. l.

— más megoldáshoz nyúlt. A második szonett első sorában viszont úgy bukkan föl ez a struktúra, hogy az eredeti mű grammatikai eszközökkel is meghatározott hangulatát földidezi, de a tartalmi hűségnek sincs rovására. (Nincs adatunk arról, hogy tudatos mozzanat volt-e ez Tóth Árpád részéről, ennek azonban nincs is jelentősége: A kész műnek hasznára volt.)

Mégis van egy zavaró apróság a Tóth Árpád-fordításnak ebben a részletében. Főként két jelző (*omló, busa*) és egy igei állítmány (andalog) mutatja, hogy a dekadenciára hajló hangulat és a szecessziós ízlés is megérintette a művet. Egyenként mindegyik szó használata helyénvaló lenne, de együttesen fölerősítik egymás hatását, s mindez kiegészülve a *hull* szótó megismétlésével az eredeti vers entuziazmusától eltérő légkört teremt. Tóth Árpád pasztell finomságú képével ellentétben Szabó Lőrinc éles kontúrokat húz. *Omló felhő* helyett itt *roncs felhő*-t találunk, s ez jelentésében is, hangzásában is disszonánsabb az eredetinel, ahol a jelző *loose*. A bevezető sorok költői képe még így is szép, egységes, de valami nehezíti a megértést. Az első sor elején álló *áramod* szóról csak a második sor végén derül ki, hogy nem alanya, hanem tárgya a mondatnak. Ez az olvasónak is, a vers esetleges előadójának is okozhat olyan gondot, mely Shelley versétől idegen. Szellemes megoldás viszont a harmadik sorban a *cibáltun* határozóragos igenév használata a *tangled* jelző visszaadására.

A 4. sor végétől a 8. sor mondathatáráig ismét egyetlen kozmikus képet fest az eredeti költemény. Radó fordítása e helyen is gyöngének bizonyul. Mesterkélt szóösszetétel (*vészvihar*), sablonos szókapcsolat (*kelettől nyugotig*) éppúgy mutatja ezt, mint a 6. sorban hanyagul elhelyezett vonatkozó névmás. Itt említjük meg azt is, ami egyébként Radó egész fordítására jellemző, hogy nem törekszik az enjambement-ok visszaadására, pedig ezek igen fontos szerepet játszanak Shelley-nél.

Tóth Árpád megoldása ezekben a sorokban ismét sziporkázó. A fordítás stílushatását fokozza az archaizáló *bús angyalok* szintagma, amelyben a jelző a múlt századi, 'haragos' jelentésben szerepel, mint Kőlcsey-nél („Mátyás bús hadát”) vagy Berzsenyiné (,,Forr a világ bús tengere”). De hozzájárul a sikerhez egy érzekletes szóösszetétel, mely Shelley hasonlatát vonja össze (menád-haj), és két műfordító telitalálat: a *to the zenith's height* visszaadására *Az ég ormáig*, a *locks of the approaching storm*-ra pedig a *közelgető | Vihar sörényé*-nek antropomorf jellege. Szabó Lőrinc fordítása is szép, de kimaradt belőle az angyal-kép, a *viharsörény* kifejezésben pedig éppen Tóth Árpád leleményét használja föl.

A szonett további részében Radó Antalnak is van egy meglepő, eredeti megoldása: a *mauzoléum ölen* szókapcsolat. Kár, hogy két rosszul megválasztott igei állítmány (*nyughatik, tészli*) gyöngíti a hatást. Ismét szerencsés viszont a *feketén* szóalak a 13. sorban: az eredeti *black* előrevetése határozói szerepben. Ez a szépen sikerült kép Kosztolányi „Szeptemberi áhítatának” egyik részletét előlegezi (*Most az eső zuhog le feketén*). Tóth Árpádnak ebben a részletben két kisebb botlása van. A *bus boltját* kapcsolatban már nem érezzük olyan szerencsésnek a jelzőt, mint ugyanezt néhány sorral föntebb; funkciója inkább csak az alliteráció visszaadása. A másik, a *hús falon* kifejezés, szintén eltér az eredetitől, szelidebb, „tóthárpádosabb”. Ez az igen bonyolult részlet Szabó Lőrinc fordításában látszik a legkiforrottabbnak. Különösen szép a *gomolyog az omló éj* metafora, a szonett utolsó sora pedig — bár némileg elrugaszkozik az eredetitől — erősíti a vers látomásos jellegét.

A harmadik szonett invokációja a Földközi-tengert szólítja; Shelley körülírás helyett magát a földrajzi nevet (*Mediterranean*) használja. Radó Antal a *tenger* elől elhagyja a pontosító előtagot, az így megüresedett helyre pedig a semmitmondó *im* szót illeszti be. Szabó Lőrinc *Közép-tenger* szava egy kicsit suta; Tóth Árpádnak sikerült csak a hosszadalmasnak látszó *Földközi-tengert* úgy elhelyeznie a műben, hogy az semmiféle törést ne okozzon. A szó sor eleji elhelyezése még ritmikailag is tökéletes: Az első négy szótag choriambust alkot. Shelley ebben a versben gyakran használja ezt a verslábát sorkezdő helyzetben; éppen a harmadik szonett 1. és 3. sorában is. Tóth Árpád másutt nem törekszik a choriambus visszaadására, ezen a ponton viszont éppen egy költői szövegbe nehezen illeszthető szó elhelyezésében segített a metrum. (A vers negyedik fordítója, Molnár István is ezt a szót használja, de ritmikailag kevésbé indokolható helyzetben.)

A 3. sorban a Radó és Szabó Lőrinc által egyaránt használt *szender* szó egy kicsit mesterkélten hat; itt jobban megközelíti az eredetit Tóth Árpád egyszerűbb, természetesebb megoldása. Három különböző változatot s egyúttal a költői sűrítés három fokozatát láthatjuk a *coil of his crystalline streams* fordításában. Radónál a *lágymoraj* leegyszerűsített, sablonos megoldás. Sokkal hűségesebb és érzékletesebb Tóth Árpád *kristályos habverés-e*. Ennél is tömörebb Szabó Lőrincnél a *kristályhabszongta* jelző, de ez a háromszoros szóösszetétel a képzői funkcióban használt jellel talán túlságosan is sűrített, rafinált az eredetihez képest. (A kritikai kiadás mutatja, hogy Tóth Árpád is némi csirogatás után jutott el az általunk legjobbnak vélt megoldáshoz: Az első változathoz még hiányzott ez a kifejezés.)

Az 5. sor grammatikailag kétféleképpen értelmezhető: Egyrészt a *saw* állítmány és az *in sleep* határozó egyaránt vonatkozhat a tengerre. Ezt az értelmezést látszik elfogadni Radó Antal és Tóth Árpád. Radó megoldásában ezúttal a *látni* igenév használata kifogásolható a ragozott igealak helyett. Tóth Árpád az 5–6. sorban az eredeti mű metaforáit antropomorfizmussal (*aggkastélyok*) és színezteziával (*sűrűbb napfényén*) adja vissza. Más — de talán inkább igazolható — értelmezést mutat Szabó Lőrinc változata: Eszerint a *saw* ige a szélre, az *in sleep* szintagma a palotákra vonatkozik. Bár a két értelmezés a mondatnak elsődleges szinten más jelentést ad, ennek az eltérésnek a költemény egésze szempontjából nincs nagy jelentősége. Tóth Árpád és Szabó Lőrinc fordítása ezekben a sorokban aligha mutat értékbeli különbséget.

Gondot okozott viszont mindhárom fordítónak a *the sense faints picturing them* visszaadása. Ha a három változatot egymás mellé helyezzük (Radó Antal: *nincs szó, amely lefösse*, Tóth Árpád: *festve sem szebb*, Szabó Lőrinc: *melyre nincs szó*), azt látjuk, hogy egyik sem adja igazán vissza az eredeti versben meglevő egyszeri költői leleményt.

A 8. sor végének *Thou* megszólításától a szonett végéig Shelley költői képzeletének egyetlen hatalmas áradását figyelhetjük meg. Radó Antal ebben a különösen sodró lendületű részben ismét többször meghotlik. Mesterkéltné kifejezés (*egy pillanatba'*), képzavar (*hegygye hasíthatod*), félreérthető sókapcsolat (*színök váltják*), erőltetett alliteráció (*zürös zavarban*) és a rím kedvéért kifacsart szó (*megén'*), gyöngítik a fordítást. Tóth Árpád kivétele tehetősége ebben a részletben is megmutatkozik: Olyan tartalmi-szerkezeti változtatásokat eszközöl, amelyek — paradox módon — a fordítói hűséget szolgálják.

Ilyen pl. a *vak lomb* antropomorfizmusa, de ennél is többet mutat a *suddenly grow gray with fear* szétbontása és újraalkotása két autonóm képben (*zöldelni fél*, ill. *sápadt borzalom*). Egyedül a *despoil themselves* visszaadása (*széthull*) lett egy kicsit jellegtelen.

Tóth Árpád műve ezen a ponton is hosszas csiszolgatás után alakult ki. Az első szövegváltozat így hangzott:

. . . óh, te Szél,  
Kitől Atlant vad síkja is meging,  
S fenéig fölhasad s a szörnyü mély  
Virága látszik s mit bús nyálka fon  
Vizek vad lombja, mely zöldelni fél,  
Mert néki hangod zengő borzalom  
S elsápad s összerogy s lehull . . .

Rába György írja: „A végleges változat töményebb költészet az első variánsnál: affektívabb és asszociatívabb. [. . .] Képzetmozdító, merész calque a *tenger-virág*, és míg a 'vizek lombja' csak metafora volt, a *vizi . . . lomb* már csodaszerű képzetet kelt, és ha ráadásul *zöldelni fél*, e vakmerő antropomorfizmus már-már a fantasztkummal határos.”<sup>6</sup>

Szabó Lőrinc az elemzett részletben megítélésünk szerint egy ponton talált jobb megoldást a Tóth Árpádénál: az *Atlantika roppant síkja tág | szakadékokká nyílik* erősebb kép, mint a Tóth Árpádé, s az enjambement-t is visszaadja. A *vak* szírmok kifejezésben Tóth Árpád ötletével él. Nem igazán magyaros azonban a 12. sorban a *tud* ige 'ismer' jelentésű, tárggyal bővített használata, és nem indokolt az ige hangsúlyos megismétlése a 13. sorban.

#### 4.

A negyedik szonett kezdetének invokációjában Radó Antal legszerencsésebb leleménye az *elragad* ige használata. Egyszerre utal természeti jelenségre és eksztatikus állapotra. A szemléletességet gyöngíti viszont, hogy az első sorban a *leaf* főnév megfelelőjeként a *galy* szót használja, a 3. sor pedig szürke az eredetihez képest: Éppen az ímént említett eksztatikus hevületet nem érzékelteti már. A lendület a szonett további soraiból is hiányzik.

Ugyanebben a szonettben vitára adnak alkalmat Tóth Árpád feltűnően szép hangzású kezdő sorai. Németh László éppen innen hozza a példát következő véleménye bizonyításához a műfordító Tóth Árpádról: „A Shelley-fordítások értelmileg bámulatosan pontosak. Elhülök, hogy ennyire szóról szóra ment át magyarba az eredeti. De Shelley szárnyas költő, s Tóth Árpád monoplánnak is 'úszó, halk monoplán'. Akármilyen tökéletes az Óda a nyugati szélhez, ahol Shelley felcsap, ő megbillen.”<sup>7</sup> Rába György szelíden polemizál ezzel a nézettel: „Ha valami más, mint az eredeti, mint modellje, akkor az eltérést ki-ki saját szája íze szerint értelmezheti. [. . .]. Az átköltés nyitányában épp az indulatok fokozását figyelhettük meg: Az értelmi nyomaték kétségtelenül eltolódott, de megvan. A romantika panteisztikus nagy énekét felváltotta a hevesebb, szag-

<sup>6</sup> Uo. 402. 1.

<sup>7</sup> Németh László: Tóth Árpád. — In: Erdélyi Helikon 1928. 488. 1.



gatott, lélektanilag motivált indulat.”<sup>8</sup> Az eredetinel jóval lágyabb Tóth Árpád fordításában e részlet hangzása: Feltűnően nagy a nazálisok, a spiránsok és az *l* hangok aránya. Ez a szavak tartalmával tökéletes összhangban van, de — mint éppen Rába György utalt rá — hiányzik Shelley panteisztikus révülete. Mi azonban a lélektanilag motivált indulatnál — amely kétségtelenül jelen van — feltűnőbbnek érezzük itt a dekandenciába hajló passzivitást. Tóth Árpád ezen a ponton egy hajszállal túllépte a fordítói hűség határát. Szabó Lőrinc itt tartalmi és szintaktikai szempontból egyaránt pontosabban adja vissza az eredetit.

A szonett további részében Radó fordításának értékét nemcsak a lendület hiánya és az enjambement-ok mellőzése rontja le, hanem a 3. tercina magyartalan mondatszerkezete is. A 4. versszakban az *elvérzik a lelkem* kifejezés finomkodása elveszi a friss panteizmus élett; ráadásul semmi sem indokolja a 11. és 12. sor fölcserélését az eredetihez képest. Nem rossz viszont a záró két sor visszaadása: A szavak kiválasztása nem sokkal marad alatta a másik két fordítás szintjének.

Tóth Árpádnál az eksztázist fokozza az 5. sor szótőismétlése, de a 9. sorban a lélek emlegetésével a test és lélek kettősségét idézi föl kimondatlanul is, ez pedig eltávolít a panteizmustól. Itt mintha nem Shelley, hanem a *Lélektől lélekig* Tóth Árpádja állna előttünk. Lágyabbá válik a 12. sor: A jelen idejű alakok múltra cserélése és az *I bleed* nyersségének finomítása a *hull a vér* formában elveszi a vers e részletének segélykiáltás jellegét. A záró versszakban válik ismét hibátlanná a fordítás; itt nem zavaró a lélek szó használata sem, mert a szélre vonatkozik.

Szabó Lőrinc változatában igen pontos és szép a 8—9. sorok mondatinverziós megoldása. Apró megbicsaklás, hogy ezután — az eredetivel ellentétben — a szelet teszi meg alannak, s így árnyalatnyit csökken az a mélyen szubjektív hang, melyet Shelley grammatikai eszközökkel is hangsúlyozott. Nagyobb gondot okoz viszont a 11. sor csaknem értelemzavaró metaforája (*vigy, avart, felhőt, tenger vizét*). Természetesebb hangzású a 12. sor átültetése, egyedül a *life* szó visszaadása hiányzik. (Érdekes, hogy erre két kevésbé tehetséges fordító — Radón kívül Molnár István — tett kísérletet; Tóth Árpádnál sem találkozunk vele.) A szonett záró sorában az elvont főnevek halmozása melléknevek helyett jól visszaadja az eredeti markáns, szinte csattanós befejezést.

## 5.

Az utolsó szonettben Shelley eljut a fokozhatatlan eksztázisig. Ez az, amit Radó nem érzékelt az ötödik rész felütésében, mert felszólító mód helyett óhajtást használ, s tovább gyöngíti a fordítást a 2. sor csikorgó mondatszerkezete. Annál kitűnőbb Tóth Árpád egyes szám első személyű felszólítása mondat eleji helyzetben. (Szó szerint ezt a kezdést alkalmazza Szabó Lőrinc is.) Ehhez illeszkedik a 2. sor megoldása, melyben a költői én grammatikailag is alanná válik. Ezen a ponton csak látszólag hűségesebb Szabó Lőrinc változata: Az eredeti mondatszerkezet visszaadása azon az áron történt, hogy kevésbé érvényesülhetett benne a panteizmus.

<sup>8</sup> Rába György: A szép hűtlenek, 410. l.

A 3. sorban Radónak sikerült visszaadnia az eredeti pátozát, de a 4. sor ellentétes kötőszava indokolatlan, idegen az eredetitől. Tóth Árpádnál ugyanezen a ponton (4. sor) a *lélek* szó használata ismét vitatható értékű: Az eredetinel talányosabbá teszi a gondolatot. Szabó Lőrinc változatában itt a *from both* fordításaként leírt *mindkettőből* szó kifogásolható: Értelemszerűen 'mindkettőnkből' illenek a szövegbe.

Egymástól eltérő megoldásokat látunk a 6. sor szenvedélyes fölkiáltásának visszaadására. Radó kényszeredetten, tipográfiai eszközt is fölhasználva fordítja, s a *zord* jelző sem adja vissza az eredeti *fierce* tartalmát. Ugyanez a szó Tóth Árpád eredetibb szintagmájában (*zord — Lélek*) más helyi értéket kap, akárcsak az ezt követő többszörös szótöismétlés (*Lélek, légy lelkem*). Szóhasználatban Szabó Lőrinc Tóth Árpádra emlékeztet, de mondatszerkezete töredezettebb; a 6. sor végére helyezett értelmező egy kicsit meg is töri a lendületet.

A vers befejezése (a 7—14. sorokat tekintjük most a záró egységnek) bonyolult képszerkesztésével ismét nehéz feladatot ad a műfordítónak. Célszerű ezt a részletet egyenként vizsgálni a három változatban.

Radó Antal fordításában — amelyben részértékeket kimutattunk — a zárlat az egyik leggyengébb pont. A 8. sorból hiányzik a születés motívuma, ráadásul, nyilvánvalóan rímkényszerből, a sután népies hangzású *kén'* szó zárja a sort. A 9. sorban kezdetleges megoldás a kurzív szedés a mondathangsúly jelölésére. A 11. sorban kifogásolható az *azt* visszautaló névmás használata (ugyanis egyetlen dalt nem lehet szétszórni). Rögtön ezután (12. sor) képzavarhoz közel álló kifejezés jelenik meg: *trombitaként dörgd át*. Végül: félreérthető a vers befejezése (*Nem kell-e közelnek hinni a tavaszt?*) Mintha a hit erőltetéséről lenne szó, pedig ez idegen Shelleytől, mert ő maga mélységesen, panteisztikus révülettel hisz.

Tóth Árpád fordításában ez a részlet talán a legtökéletesebb. Az igényes műfordító bizonyára tudatosan törekedett arra, hogy a zárlat különösen szép és pontos legyen: A kritikai kiadás itt is több csiszolgotást, javítást mutat az eredeti változathoz képest. Ilyen például az eredeti *térben* határozó helyett a *tér ölné* érzékletesebb képe, mely antropomorfizmusával az egész költemény egységesebb stílusához is hozzájárul (7. sor). A 8. sor *sarjad* igéje ismét telitalálat: Ezzel a születés motívuma az előző versszakok növényi képeihez is kapcsolódik. A 9. sor eredeti *fájó zenéjét* kapcsolatából *égő zenéjét* lett a végső változatban, s ez a szinesztézia már a következő sorok hasonlatát (a tűzhely és a parázs képét) készíti elő. Végül a 13. sorban a *holt földnek* részeshatározóból először *bús földnek* lett, majd — talán mert Tóth Árpád is sablonosnak érezte a jelzőt — a végső változatban *alvóknak* olvasható, mely egészen pontosan visszaadja az eredeti *to unawakened earth* kapcsolatot, ezzel is hozzájárulva ahhoz, hogy a befejezés tökéletesen tükrözze az eredeti vers lendületét.

Szabó Lőrinc fordításában ez a részlet mintha kissé szürkébb lenne. A 7—8. sor képe szegényesebb, ötletlenebb, mint a Tóth Árpádé, a *zsendítse-nek* ige pedig (8. sor) szokatlan, konkrét tárgy nélkül túl légies marad. A 9. sor *szent* jelzője csaknem idegen elemként tűnik föl, mintha csak a szótagszám miatt, szinte automatikusan csapódott volna a varázsima összetételhez. Annál ötletesebb viszont a következő sorban a *szórd szét igéimet* kifejezés. Radó Antal ezen a ponton képzavarosan fogalmazott, Tóth Árpád pedig a *szétszórt* igéhez az előző kép parázsait, illetve *égő zenéjét* kapcsolta, s az eredeti *words* megfelelőjét a 12. sorban helyezte el. Szabó Lőrinc itt az 'igét hint' köznyelvi kap-

csolat mintájára alkotott új kifejezést, s ezzel pontosan megközelítette az eredetit. (Egyetlen kifogásunk az lehet, hogy az előző sor *szent és ima* szavaival együtt Shelleytől idegen vallásos tartalmakat is föl idéz.) A 11. sor második felében szó szerint Tóth Árpád megoldásával él, s a befejező három sor is hasonló a Tóth Árpádéhoz, bár nem annyira leleményes. Tóth Árpádra itt talán jótékony ösztönző erőként hatott, hogy az előzőekben kihagyott *words* szó megfelelőjét is be kellett illesztenie, s ez eredeti költői kép megalkotására ösztönözte. Az már a műfordítói fegyelemnek köszönhető, hogy így sem maradt hűtlen az eredetihez.

A vers metrumának visszaadásában is Tóth Árpád bizonyul a legpontosabbnak. Gáldi László tanulmánya szerint a szövegkritikai kiadás metrikai jellegű finomításokról is tanúskodik, s így e műfordítás a magyar jambikus vers fejlődése, újabb, merészebb ritmusképletek kialakítása szempontjából is jelentős.<sup>9</sup> Ezzel Tóth Árpád szerencsésen pótolta azt is, ami az eredeti vers fent említett choriambusában elveszett; az újabb verstani elemzések szerint a choriambusok használata a magyar nyelvű verselésben inkább gyengíti, mint erősíti a költemény jambikus karakterét.<sup>10</sup>

\* \* \*

A három fordítás három nemzedék képét is tükrözi. Radó átültetése azt az ízlésváltozást mutatja, melynek következtében a századvégen Petőfiék társadalmi cselekvésre orientált Shelley-befogadása átadta helyét az egyetlen gondolatra koncentrált képzetnek: A természetben Istent kereső Shelley-képnek. Ehhez a tartalmi egysíkúsághoz a műfordításokban a kifejezőeszközök szürkesége társult. (Radón kívül jellemző ez például Szász Károly, Popini Albert, Léva József, Molnár István munkáira is.) Tóth Árpád fordításában — noha kétségtelenül műfordítás-irodalmunk gyöngyszeme — ott kísért nemzedékének az a jellemzője, melyet Rába György „szép hűtlenségnek” nevezett, s mely kisebb mértékben Babits, nagyobb mértékben Kosztolányi átköltéseiben érhető még tetten. Megfigyelhetjük ugyanakkor a fölényes biztonságot, amelylyel ez a nemzedék a nyelvvel tudott bánni. Szépségkultuszuk ellenpontjaként értelmezhetjük a Szabó Lőrinc-fordítás disszonáns verszenéjét. Annak a nemzedéknek a képe tűnik föl mögötte, amely a háború előtti időszak eszméinek zűrzavarában kegyetlen számvetésre és kiútkeresésre kényszerült. Önelemző költői alkatán kívül ezzel magyarázható, hogy Szabó Lőrinc 1945-ös interpretációjában süvít gelelesebben Shelley Nyugati Szele.

<sup>9</sup> Gáldi László: Egy kiállítás képei. — In: Magyar Nyelvőr 1961. 324. l.

<sup>10</sup> Szepes Erika—Szerdahelyi István: Verstan. Budapest 1981. 259. l.

# A jellemábrázolás módjai Jurij Nagibin elbeszéléseiben

BÁNYAI LÁSZLÓ

## I.

A szovjet irodalom egyik reprezentáns képviselőjét, Jurij Nagibint nem kell bemutatni a magyar olvasóközönségnek. A *Fény az ablakban*<sup>1</sup> és az *Illés napja*<sup>2</sup> című kötetei ízelítőt adnak írásművésze legjavából, a *Nagyvilág* és a *Szovjet irodalom* c. folyóiratok rendszeresen közlik elbeszéléseit. Válogatott műveinek kiadását a moszkvai *Hudozsesztvennaja litjeratura* könyvkiadó jelentette meg 1973-ban.<sup>3</sup> A szovjet irodalomkritika ez alkalomból méltatta az író pályáját, felvázolta annak fő állomásait. C. Szoldar<sup>4</sup> az *Ogonyok* hasábjain nem vállalkozott részletes elemzésre, de hangsúlyozta Nagibin sokoldalúságát, alakjainak változatosságát, és elismeréssel írt külföldi útijegyzeteiről is. L. Fomenko<sup>5</sup> felhívja a figyelmet a lírai és drámai elemek együttes jelentkezésére Nagibin prózájában, arra az újszerű látásmódra, amelyet az író a mások által talán észre sem vett hangulatok, színek visszaadásával ért el. Néhány novellát elemezve ismerteti az írói tematika fő területeit (gyermekkor, vadászat, sport stb.), amelyek csak háttérként szolgálnak a mély, sokszor filozofikus mondani-  
való kifejtéséhez. Fomenko dinamikusan rajzolja meg Nagibin pályaképét a költői szépségű *Téli tölgytől* az utóbbi évek elmélyült, a betegség és az elmúlás gondolatával szembenező elbeszéléseiig.

A *Novij mir* 1973. novemberi számában O. Szmirnov<sup>6</sup> az elbeszélő irodalom fejlődésének folyamatában helyezi el Nagibin munkásságát. Az író érdemeinek elismerése mellett rámutat a műveiben néhol fellelhető szentimentalizmusra, bizonyos modorosságokra.

Az itt közreadott írás nem tekinti feladatának a négy évtizedes írói pályakép részletes elemzését, az ötvenes évek elejétől a hatvanas évek végéig tekinti át az elbeszélések fő problematikáját és a jellemábrázolás módszereit. Mint-hogy alkotói művésze teljében levő íróról van szó, akinek pályája még nem zárult le, napjainkban is alakul, ezért korai lenne még az irodalomban elfoglalt végleges helyét kijelölni. Az azonban vitathatatlan, hogy Nagibin munkássága nélkül elképzelhetetlen a szovjet elbeszélés háború utáni korszaka, műve maradandó alkotás nemcsak hazája számára, hanem világirodalmi szinten is.

<sup>1</sup> J. Nagibin: *Fény az ablakban*. Budapest 1958.

<sup>2</sup> J. Nagibin: *Illés napja*. Budapest 1974.

<sup>3</sup> Ю. Нагибин: *Избранные произведения*. Москва 1973.

<sup>4</sup> Ц. Солодарь: *Действительно избранное*. — In: *Огонек*, 1973. № 44. 15. l.

<sup>5</sup> Л. Фоменко: *Побеждает художник*. — In: *Знамя*, 1973. № 9. 221–231. l.

<sup>6</sup> О. Смирнов: *Верность жанру*. — In: *Новый мир*, 1973. № 11. 264–267. l.

## II.

Bár Nagibin első novelláskötete még a nagy honvédő háború idején látott napvilágot, jelentős, egyéni hangú íróvá az ötvenes évek közepén vált. Neve elválaszthatatlan attól a nagy eszmei-művészi megújulási folyamattól, amely a lírában Jevtusenko, Voznyeszenszkij, Rozsgyesztvenszkij, Vinokurov nevéhez kapcsolódik. A fiatal költőkkel együtt egy új hangú, tehetséges próza-író-nemzedék is jelentkezett a szovjet irodalomban: Akszjonov, Kazakov, Tyendrjakov, Ajtmatov, Konyeckij és sokan mások. Valamennyien végigélték — végigharcolták — a háborút, valamennyien a szocialista társadalom születői, és rokonítja őket az is, hogy mindannyian hadat üzentek a sematizmus esztétikájának.

Jurij Nagibin elbeszéléseiben fontos szociális-társadalmi kérdésekre keres választ: Milyen a XX. század második felének embere, milyen társadalmi ideálok lelkesítik, a múltból itt maradt milyen torzulások ellen kell felvenni a harcot? A morális problémák vizsgálata közben az egész társadalomra érvényes általánosításokhoz jut el. Írásainak többségében költői szépségű tájleírásai mellett az emberi lélek csodáiba is betekinthetünk.

Pályaképe talán azért annyira magával ragadó, mert egyesíti a drámai és a lírai vonásokat, ugyanakkor az emberábrázolás lélektani hitelességét magas művészi színvonalon valósítja meg. A líra és a dráma ilyen ötvözetéhez az utóbbi években a morális-filozofikus kérdések felvetése is társult, az író az élet és halál, a hivatás gyötrő problémái nyugtalanítja.

A gyűjteményes kiadásokat lapozgatva lebilincseli az olvasót hőseinek sokarcú tábora, az emberi jellemek, helyzetek gazdagsága. Alakjai nemcsak foglalkozásukban különböznek egymástól — az író egyaránt otthonosan mozog katonák, vadőrök, hivatalnokok, művészek, egyetemisták, geológusok és kóbor cigányok világában —, hanem gondolkodásmódjuk, szokásaik, egy-egy adott szituációban való cselekvésük is más és más. Az alakoknak ez a színes forgataga a klasszikus irodalom nagyjait — elsősorban A. P. Csehovot — juttatja eszünkbe. Nagibin, mint a legtöbb mai szovjet elbeszélő, tudatosan vállalja a csehovi örökséget, anélkül hogy szolgai módon utánozná nagy példaképét. A *Znamja* c. folyóirat 1959/12. számában ezt írja: „Sohasem tanulmányoztam Csehov munkásságát, csupán szerettem és olvastam, szeretem és olvasom, szeretni és olvasni fogom életem végéig.”

Amennyire változatos emberi portrékat rajzol, ugyanolyan szenvedélyes érdeklődéssel fordul az élet legkülönbözőbb szféráihoz. Témaválasztásáról így vall saját maga: „Egyik-másik kritikus barátom szerint komoly író lehetőség szerint kerülni a gyakori témaváltást. Engem azonban — véleményük ellenére — szinte üldöz a sokféle téma: a háború, a gyermekkor, az iskolásévek, a vadász, a falu, a művészek világa [. . .]. A kispróza — elbeszélés, kisregény — művelőjének a legkülönbözőbb dolgokról kell írnia: gyárról, iskoláról, vadászatról, színházról, szerelemről és halálról, bátorságról és büszkeségről, örömről és bánatról, becsületről és hitszegésről, de mégis mindig ugyanarról: az életről, az emberről. Az író rangját a valóságérzék és a kiforrott világszemlélet határozza meg, nem pedig az egy témához való kötődés.”<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Ю. Нагибин: *О рассказе*. — In: Литературная газета, 1957. № 21. 3. l.

### III.

A vadászbeszélésekben az író figyelmét nem a zsákmányszerzés művelete, nem is a természet aprólékos ábrázolása köti le elsősorban, hanem a mindennapok nyüzsgéséből rövid időre kiszakadt ember lelkivilága. A csend, a magány, az összezártság felszínre hozza a máskor rejtve maradt tulajdonságokat. Az író hőseit nemegyszer keserves próbatétel elé állítja, olyan környezetbe helyezve őket, amelyben csak saját erejükre, ügyességükre, találékonyaságukra számíthatnak, emberi értékük kerül mérlegre (*Üldözés, A csendes tavon, Csetunov fia*).

Nem alaptalanul vetik össze Nagibin vadásznovelláit Turgenyev elbeszéléskötetével, az *Egy vadász feljegyzése*ivel. Az analógia jogosságát sok közös vonás bizonyítja: az ember és a természet összhangjának az orosz irodalomban immár hagyományos ábrázolása, az elmélyült lélekrajz, a táj poétikus megelevenítése. Természetesen az évszázadnyi különbség, a társadalomban és az emberi személyiségben végbement forradalmi változások következtében nem tehetünk egyenlőségjelet Turgenyev és Nagibin hősei közé. Míg az *Egy vadász feljegyzései* szereplői „a szépséget s vele az élet értékét óvják magukban anélkül, hogy gondolkodnának róla, mi is az élet voltaképpen”<sup>8</sup>, a mesesorai vadászokban harmonikusan egyesül az értelem, az érzelem és az akarat.

Vajon az erdők és mocsarak világába való elvonulás nem jelenti-e Nagibin műveiben egyúttal a társadalmi valóság nagy kérdései előli megfutamodást? Talán egy apolitikus magatartás megnyilatkozása lenne a morális problémák, a szeretet és gyűlölet, az árulás és hűség, az önfeláldozás és egoizmus „örök” kérdéseinek felvetése? Aggodalmunkra I. Boriszova ilyen választ ad: „Nagibin elbeszéléseiben ezeknek az érzéseknek jelenlegi állapotát tanulmányozza. Szinte valamennyi nagibini hős a háborús és munkahelyi tapasztalatok hosszú sorával — egész életrajzzal — rendelkezik. De ezek a tapasztalatok és ez az életrajz talán egyszer sem válnak az író elbeszélésének tárgyává és tartalmává, mindig a háttérben maradnak. Az olvasó színe elé már csak az életrajz és a tapasztalatok összegezése kerül — az emberi lélek, ahogy már kialakult.”<sup>9</sup>

Mint a továbbiakban látni fogjuk, a mesesorai vadászok élete felé fordulás nem a korszak égető problémái előli menekülést jelenti, inkább arról van szó, hogy a „nép” elvont, megfoghatatlan fogalma most konkrét individuumok művészi megformálásában realizálódik.

J. Nagibin egyik legrokonszenvesebb szereplője Anatolij Ivanovics vadőr, akinek modellje az író személyes ismerőse és barátja volt. Nehéz, küzdelmes sors jutott neki osztályrészüll: Fél lábát elvesztette a háborúban, ezért a vadgazdaság korlátolt, bürokratikus vezetője, Burenkov eltiltja a vadóri szolgálatától. Anatolij Ivanovics azonban valósággal megszállottja ennek a munkának, egyedüli hivatásának érzi, és várja a percet, amikor meggyőzheti főnökét igazáról.

„Vadászat nélkül nem tudott élni. Aludni is csak a csónakban tudott igazán. Minden fontos és komoly gondolat a tavon jutott eszébe, olykor még verset is faragott a vizen. Mint minden igazi vadászból, belőle is hiányzott a vak

<sup>8</sup> Török Endre: Orosz irodalom a XIX. században. Budapest 1970. 105. l.

<sup>9</sup> И. Борисова: *Путь на передний край*. — In: Дружба народов, 1959. № 4. 233—237. l.

mohóság: Ésszel használta a puskáját, csak röptében lőtt, sose hagyta, hogy a vadászszenvedély felülkerekedjék a belső törvényen.”<sup>10</sup>

A természet és a vadászat rajongója féltő gonddal őrzi a tájat, személyes felelősséget érez a közösség tulajdonáért, és bárki ellen kész megvédeni azt.

Az *Üldözés* c. elbeszélésben mutatkozik meg leginkább Anatolij Ivanovics erkölcsi nagysága, lelki tisztasága, megalkuvást nem ismerő következetesége.

Már az elbeszélés első soraiból érezzük a Burenkov telepvezető és Anatolij Ivanovics közt lappangó, majd egyre nyíltabbá váló ellentétet. A vadór reméli, hogy alkalmazni fogják az új vadgazdaságban, de megalázkodni nem hajlandó. A tábornokok megérkezésével felecsillan a remény: Ha bebizonyítja, hogy megállja a helyét, ha elviszik a híret Moszkvába, Burenkov ismét alkalmazni fogja. Hosszú idő után boldognak érzi magát: „[. . .] ez kellett neki: a tó, a csöndes, sötét vizet hasító ladik, a jóízű beszélgetés, ez a tiszteletteljes hang, ahogy a két ismeretlen nagyember szólt vele, akik rábízták a szerencséjüket.”<sup>11</sup> Ebbe az idillikus hangulatba dörren bele a vadorzó lövése. Anatolij Ivanovics először ösztönösen a hang irányába evez, hogy lefegyverezze a bűnöst. Majd egy pillanatra visszatorpan: Ha futni hagyná a vadorzót, senki se tudná meg. A kötelességnek kétfajta értelmezése csap össze benne: az egyik a „papír szerinti”, a szabályos, az utasítás végrehajtása (azaz a tábornokok segítése és visszakisérése), és egy mélyebb, önként vállalt, önmaga által támogatott kötelezettség: a vadorzó ártalmatlanná tétele. Anatolij Ivanovics pillanatnyi habozás után az utóbbit választja. Ez a gondolat az elbeszélés legfontosabb tartalmi összetevője; művészi értékét növeli, hogy az író nem didaktikus példabeszédként közli, hanem az olvasó a jellemek konfliktusából, a cselekmény izgalmas bonyolításából, az elvek és emberi magatartásformák összecsapásából szűri le magának.

A főhős azáltal nyeri el igazán rokonszenvünket, hogy nem a könnyebb megoldás mellett dönt, hanem megalkuvást nem ismerve vállalja a kétséges kimenetelű, esetleg kudarcra végződő küzdelmet. Lelki nagysága, emberi értéke a biztosítéka annak, hogy ezt a harcot testi fogyatékosága ellenére is győzelemre viszi.

Az elbeszélés során Anatolij Ivanovics jellemének egyre értékesebb vonásai tárulnak fel előttünk. Tanúságot tesz törhetetlen akarateréről, a fizikai megpróbáltatások ellenére becsülettel teljesíti feladatát.

Nem alkothatunk teljes képet Anatolij Ivanovics jelleméről, ha elhanyagoljuk ellenfelei — a telepvezető Burenkov és a vadorzó Szaska figurájának — vizsgálatát. A vadór „kétfrontos” küzdelmét és az elbeszélés mély erkölcsi tartalmát csak a három szereplő kölcsönös viszonyából, gondolataik és tetteik összeütközéséből érthetjük meg. Anatolij Ivanovicsnak tehát két ellenpólusa is van: Kezdetől fogva szemben áll Burenkovval, ez a konfliktus végigvonul az elbeszélésen, és annak egyik fő mozgatórugója, ugyanakkor küzdelem folyik a vadór és az orvvadász közt is. Míg az utóbbiból Anatolij Ivanovics egyértelműen győztesen kerül ki, Burenkov ellen látszólag vereséget szenved.

Burenkov a dogmatikus, öntelt, a néptől elszakadt vezető típusa. Hadvezéri pózban tetszeleg, amikor először találkozunk vele, az ő kategorikus kijelentése az elbeszélés első mondata. Csak a parancsoláshoz ért, munkaköréről

<sup>10</sup> J. Nagibin: *Üldözés*. Illés napja, Budapest 1974. 103. l.

<sup>11</sup> Uo. 108.

fogalma sincsen. Titokban maga is érezheti, hogy nem tud eleget tenni a vele szemben támasztott követelményeknek, ebből fakad Anatolij Ivanovics, a környék legügyesebb vadőre iránti ellenszenv. Amikor Anatolij Ivanovics tépett ruhában, vérfoltos mankóival visszaérkezik, és közli, hogy elfogta a vadorzót, Burenkov rádöbben, hogy minden eddigi ítélete tévedés volt. Annyi erkölcsi ereje még sincs, hogy ennek megfelelően rehabilitálja beosztottját, sőt a legnagyobb igazságtalanságot követi el vele szemben: Visszaadja a vadorzónak az elkobzott zárat, anélkül, hogy megbüntetné.

A három főszereplő közül Burenkov alakja a legkevésbé sikerült. Míg a vadőr jellemvonásai cselekvés közben mutatkoznak meg, de gondolatairól, érzéseiről, hangulatairól is hű képet kapunk, a telep vezetője megrajzolásánál az író a legegyszerűbb eszközt, a közvetlen jellemzést választotta: „Tehetségtelen, üres ember volt, de annál mohóbban markolt az élet anyagi javaiba, így aztán mindenkiiben alantas érdekeket gyanított, és úgy érezte, ez teszi erőssé.”<sup>12</sup> Egyoldalúan negatívnak érezzük a figurát, ellentétben Szaskával, aki minden gazembersége mellett néhány rokonszenves vonással is rendelkezik.

Szaskát, a vadorzót végig az őt üldöző Anatolij Ivanovics szemével látjuk. Ez lehetőséget ad az írónak a feszültség növelésére, az elbeszélés dinamikus töltést kap. Míg Anatolij Ivanovics a természet szabályaihoz alkalmazkodva vadászik, Szaska számára a vadászat aljas pusztító szenvedélyének kiélése; válogatás nélkül irtja a madarakat, kutyákat és macskákat. Hosszas beszélgetés után a vadőr rájön, hogy ez a Szaska különbözik a régitől, „megjelent benne valami jó, valami emberi vonás, valami bizalom, őszinteség.”<sup>13</sup>

Az *Üldözés* című elbeszélés az általános emberi igazságokon kívül híven tükrözi a személyi kultusz tévedéseivel és törvényszerűségeivel terhes légkörét. Nemcsak a szűk látókörű, hivatalköre betöltésére alkalmatlan telepvezető figurája idézi ezt a korszakot, hanem néhány részlet is érezteti a novella történelmi hátterét. Jellemző mozzanat például az útépítő asszony munkájának ábrázolása. Gorkijtól napjainkig a szovjet irodalom egyik fő témája a szocialista építőmunka embert kovácsoló ereje, forradalmi pátosza. Nagibin viszont az értelmetlen, céltalan munka lealacsonyító voltát mutatja be pár mondatban, nagy jellemző erővel. Az építkezéshez vezető út rendben tartását a komkvói kolhoz vállalta. A munkálatok félbemaradásával a kötelezettség értelmét veszítette, de érvényét nem. A senki által sem használt, sehová se vezető út karbantartására küldték ki az asszonyt, aki dühében az ünnepi ruháját vette fel: „a fenének a szépség, a díszes ruha, úgyis nehéz a sorsa, hát legyen még keserűbb.”<sup>14</sup>

Ez az epizód egy másik Nagibin elbeszélést idéz emlékezetünkbe: *Az elhagyott utat*. Ott egy kisfiú tisztogatja a gaztól benőtt utat, munkája látszólag ugyanolyan értelmetlen, mint az *Üldözés* asszonyáé. Mégis, mennyire más gondolatsor rejtőzik a két azonos cselekvés mögött! A kisfiú önként, szabad elhatározásából végzi munkáját. „Minden út vezet valahova” — mondja. „Lehetséges, hogy a másik végét is elkezdi valaki tisztogatni? Az utak nagyon fontosak. Nélkülük soha senki nem találkozhatna egymással.”<sup>15</sup> Míg az előző elbeszélés a tartalmatlan, öröm nélkül végzett munka keserűségét ábrázolja,

<sup>12</sup> Uo. 99.

<sup>13</sup> Uo. 134.

<sup>14</sup> Uo. 126.

<sup>15</sup> Ю. Нагибин: *Заброшенная дорога*. Избранные произведения, Москва 1973. II. köt., 324. l.



Az *elhagyott út* a konkrét jelentésen túlmutató gondolatot is tartalmaz: Az utak az emberekhez vezetnek; a kollektív élmény buzdító öröme csendül ki ebből a kis írásból.

Az *Üldözés* c. elbeszélés befejezése szintén az ötvenes évek elejének ellentmondásos korszakát idézi. Egy sematikus író bizonyára Burenkov „jó útra térésével”, önkritikájával és Anatolij Ivanovics rehabilitálásával fejezte volna be a novellát. Nagibin azonban elkerülte ezt a sablonos megoldást. Szaska szabadon bocsátásával a vadór formálisan vereséget szenvedett, az igazi vesztes azonban Burenkov, aki ezzel a tettevel sülyedt a legmélyebbre. Anatolij Ivanovics hőstette nem volt hiábavaló, bebizonyította önfeláldozását, akaraterejét, a közösségért érzett felelősségét.

#### IV.

A gyermek vissza-visszatérő témája az írónak, egyrészt ő jelenti „a jövő nagyszerű, ígéretes honpolgárát”, másrészt hangsúlyozza, hogy a kötelesség és a felelősség nem csupán a felnőttek világának komoly szavai, hanem már ebben a korban törődni kell kiművelésükkel. (*Az öreg teknősbéka, A visszhang titka*). Máskor Nagibin szembeállítja a gyermek fogékony, ártatlan világát a felnőttek vaskalaposságával, értetlenségével. Erre a kontrasztra épül egyik korai novellája, a *Komarov*. Az óvodai fegyelem rideg, józan világából megszökött négyéves kisfiút az író nagy szeretettel és finom humorral mutatja be. Komarov a feltalálók örömeivel veszi birtokába az ismeretlent. Az elbeszélés csúcspontja a kisfiú és a kisborjú találkozása: Egy pillanatig harciasan farkaszemet néznek, de a küzdelem elmarad — a borjú megfutamodik a kis ember elől. Jóság és elszántság vegyül ebben a nagibini hősből, Komarov a vesztes borjút gyengéden megsimogatja, a keresésére induló óvónőnek pedig „széles, nagylelkű mozdulattal nyújtja oda összes zsákmányát: a csalánt, a két zöld tobozt és az élő békát.”<sup>16</sup>

A *visszhang titka* című elbeszélés témája Nagibin egyik nyilatkozata szerint „két jellem, a romantikus és a racionalista összeütközése.”<sup>17</sup> A festői tengerparti környezetben játszódó történetet maga az író meséli el gyermekkorából, ezáltal megsokszorozza a mű lírai hangvételét, vallomásos jellegét.

Szerjozsa — az író harminc évvel ezelőtt — kavicsokat, gyufásdobozokat lepkéket gyűjt, Vityka, az elbeszélés kislányhőse — visszhangot. De nem magának, hanem titkát meg akarja osztani barátjával. A külsőre jelentéktelen kislány belső gazdagsága, emberi értéke egyre világosabban rajzolódik ki előttünk. Apró fogásokkal érezteti Nagibin, hogy a fiú nem ér fel Vityka lelki tisztaságához. Míg a kislány barátja a természetnek, Szerjozsa habonás félelemmel tiszteli, ellenségének tekinti a hegyeket és barlangokat. Mély filozófiai gondolat rejlik a visszhang megszólaltatásának sikertelen kísérletében, amit Szerjozsa így fogalmaz meg: „a hegyek csak a tiszta lelkű, becsületes embereknek válaszolnak.” Vityka elutazása előtt felfedi a visszhang titkát, és a búcsú pillanatában Szerjozsa elhadarja vallomását. Megragadó az a gyermeki szemérem, ahogy érzéseit nem meri sajátjának nevezni: „a mama azt mondta, hogy szép vagy.”<sup>18</sup> Az igénytelen külső mögött rejtőző belső szépség a témája Nyiko-

<sup>16</sup> Ю. Нагибин: *Комаров*. Избранные произведения, Москва 1973. 54. l.

<sup>17</sup> Ю. Нагибин: *Размышления о рассказе*. Москва 1964.

<sup>18</sup> J. Nagibin: *A visszhang titka*. Illés napja. M. f. 94. l.

laj Zabolockij *A csúnya kislány* című versének is, amely sokban emlékeztet *A visszhang titkára*.

„A többi játszadozó kisgyerek  
között az udvaron kis béka szinte.  
Rossz pendelyébe gyürve ócska inge,  
csigás rőt fürtje kócosan lebeg.  
Fogai ferdék, szája széles,  
arca vonása durva, éles.”<sup>19</sup>

(Ford.: Illyés Gyula)

Vityka arcképe is a csúnyságot hangsúlyozza:

„A kislány a füle mögé simította nedves haját, most már látszott keskeny, barna, szeplős arca, zöldesbe játszó macskaszeme, pisze orra, nagy, szinte fülig érő szája, és nézegetni kezdte a kavicsokat.”<sup>20</sup>

Zabolockij versében is — Nagibin elbeszéléséhez hasonlóan — az önzetlen öröm, a másokkal való együttérzés a lelki harmónia alapja:

„Más öröme is, akár a sajátja,  
szívébe hat és szívéből kicsap.  
.....  
Irigység nincsen benne egy csipet sem.  
Rosszat még álmodni sem tud ez a kicsi.”<sup>21</sup>

(Ford.: Illyés Gyula)

A táj — mint Nagibin annyi elbeszélésében — nem díszlet, amely a cselekmény háttéréül szolgál, hanem maga is aktív részese a történetnek. Az állandóan változó színű tenger, a felhőkbe burkolózó hegycsúcsok, a titokzatos szakadékok és az ezerhangú visszhang érzelmekeltő és cselekvésre készítő őselemek.

A *Komarov* és *A visszhang titka* írása közben eltelt hét év érezteti az író jellemábrázoló erejének fejlődését, művészi eszközeinek gazdagodását. Az első elbeszélésben a négyesztendős hős lelkivilágába pillantunk be, az óvónő alakja csak a kontraszt kedvéért villan fel. Problematikája meglehetősen egyszerű: kitérülködés a világ számtalan csodája felé, a megismerés öröme, az értelmetlen kötöttségekkel szemben a szabadság szeretete. *A visszhang titkában* két szereplő leheletfinom jellemzését oldja meg az író kivételes művészi érzékenységgel és állítja őket szembe egymással. Ez a konfliktus nem viharos összeütközés, hanem annyira halk és visszafogott, amilyen az egész mű előadásmódja. A *Komarov* első olvasásra is teljes élményt nyújt, *A visszhang titkát* többször is figyelmesen kell átolvasnunk, hogy újabb és újabb rejtett szépségei táruljanak elénk. Ha zenei hasonlattal akarunk élni: Az első novella egyetlen hangszerezen játszott szonátára emlékeztet, a második pedig egy kamarazene-karra, amelyben a hangszerek egymásnak felelgetnek.

<sup>19</sup> Ny. Zabolockij: *A csúnya kislány*. A szovjet líra kincsháza. Budapest 1963. 44. l.

<sup>20</sup> J. Nagibin: *A visszhang titka*. M. f. 94. l.

<sup>21</sup> Ny. Zabolockij: *A csúnya kislány* 44. l.

## V.

A szovjet társadalom negatív jelenségei ellen folytatott küzdelem nem mindig járt együtt az ilyen jelenségeket magukban hordozó személyek életszerű ábrázolásával. Az írói szenvedély gyakran felnagyította a hibákat, ezért pl. Burenkov alakja gyűlöletes is, nevetséges is egyszerre, mégsem érezzük őt hiteles figurának. Nagibin azonban ezt a feladatot is sikerrel oldotta meg. Az *éjszakai vendég* és a *Kora tavasszal* c. novellák az egyén és a közösség viszonyának kérdését boncolják, egyben leleplező képét adják egy társadalomellenes típusnak. Pal Palics, a halásztanyára betévedő „éjszakai vendég” és a *Kora tavasszal* öregembere az egoista, a közösséget kihasználó, antiszociális magatartás megtestesítői. Az alapképlet azonos: Egy harmonikusan élő kollektívába ismeretlen ember érkezik, aki viselkedésével nemcsak gyökeresen tagadja a már kialakult erkölcsi normákat, hanem egyre jobban megfertőzi a többieket is, a közösség bomlásnak indul, és csak a bomlasztóval való erélyes fellépés után áll vissza a régi rend.

A *Kora tavasszal* epizódok laza sorozatából áll. Emberi sorsokkal ismerkedünk meg, az író egymás után mutatja be a vagon utasait, mindegyikük élete egy-egy önálló elbeszélés témája lehetne. Az individuális sorsok mögött egyúttal a háború okozta sebekből éppen magára eszmélő ország arca is élénk tárul. A szenvedés, az egymásra utaltság egységes szokásokat alakít ki: A vagon minden utasa természetesnek tartja, hogy élelmét a közösbe adja és utolsó falatját is megossza a többiekkel. Rokonszenv és részvét köti össze az embereket, érdeklődnek egymás sorsa iránt, vigasztalják a csüggedőket. Az öregember a gonoszság ijesztő megszemélyesítőjévé válik. Fenyegető árnyéka az egész közösség fölé magasodik: „Fogatlan ínyével belekapaszkodott, szinte belevájta magát a szalonnába és a kenyérbe, mint egy mohó vámpír.”<sup>22</sup>

Nagibin nemcsak a kiéhezett emberek és az állandóan rágcsgáló öreg kontrasztját akarta elbeszélésének központjába állítani. Sokkal lényegesebb az utasoknak az a reakciója, amit az öregember viselkedése kivált: „az úton szövőődött bajtársiasság légköre” helyébe a bizalmatlanság és hazudozás lép.

Az írói állásfoglalás egyértelmű és határozott: Az ilyen elemektől meg kell szabadulni; az utasok kirakják az öregembert a vagonból, élelemmel teli zsákját pedig utánahajítják. A humanizmus győzelme az önzés és a mohóság felett megmutatkozik abban a szerető gondoskodásban is, amellyel az egoizmus kísértetétől megszabadult útítársak ségedkeznek egy vajúdó édesanyjának gyermekét világra hozni. Az elbeszélés költői magasságokba emelkedik, végső kicsengése az emberbe vetett hit és bizalom.

Pal Palics, az „éjszakai vendég”<sup>23</sup> sima, behízelt modorával megtéveszti környezetét, és csak a novella végén lelepleződik le valódi arca. Már pusztán megjelenése is szokatlan: „vékony, kecses alakja” nesztelenül surran be az ajtón. Habozás nélkül elfogad mindent a többiektől: „Vannak még jó emberek a világon!” Igazi lényét csak akkor ismerjük meg, amikor az egész házat tűvé teszi eltűnt zsebkése után, lopással gyanúsítva a házigazda gyermekeit.

A jellemábrázolás ezekben a novellákban hasonlít a korábban vizsgált elbeszélések szereplőinek megrajzolásához. Nagibin figyelmét itt sem a jellem alakulásának különböző stádiumai kötik le. Pal Palics és az öregember lelkében

<sup>22</sup> J. Nagibin: *Kora tavasszal*. Иллс наржа. М. ф. 41.

<sup>23</sup> Ю. Нагибин: *Ночной гость*. Избранные произведения, Москва 1973. I. 98.)

nem feszülnek ellentétes indulatok, nem kényszerülnek tetteik felülvizsgálataira. A két elbeszélés szereplőinek jellemrajza ugyanakkor különbözik is egymástól. Az öregember figurája egyetlen cselekvés, a mohó rágcsálás szinte misztikusra felnagyított rémlátomása az első pillanattól az utolsóig undort és megvetést vált ki. Pal Palics megjelenése először meglepetést okoz az egyszerű emberek körében, alakját kíváncsiság és titokzatosság veszi körül. Közvetlen modora lassacskán meghódítja az őt körülvevőket, a gyanútlan olvasó pedig elhiszi, hogy az éjszakai vendég minden gondja a többiek felvidítése. A zsebkes eltűnésekor lehull az álarc, megértjük, hogy a szívélyesség és a másokkal való törődés csak eszköz a többiek kihasználására, a vendégjoggal való visszaélésre.

Jurij Nagibin mindkét elbeszélésében félreérthetetlenül kifejezésre juttatja, hogy a „büntetőjogi felelősségen” kívül létezik egy másik, magasabb rendű felelősség; eleget tehet valaki az összes paragrafusnak, ha hiányzik belőle a közösséghez tartozás öröme, a kollektívában való feloldódás nagyszerű érzése, nem lehet értékes tagja a társadalomnak.

## VI.

Az emberi jellem mélyére világít az az ábrázolási mód, melynek segítségével az író egyetlen szereplő belső küzdelmét, megingásait, személyisége alakulásának fázisait mutatja be. E módszer elsőrangú követelménye, hogy kevés szóval, néhány vonással tudjon visszaadni bonyolult lelki folyamatokat, valamint a főhős és az őt körülvevő többi szereplő kapcsolatát. V. Grecsnyev a *Russzkij-szovjetszkij rasszkaz* c. tanulmánykötetében találóan állapítja meg, hogy J. Nagibin — akárcsak Sz. Antonov — vonzódik a morális-etikai kérdésekhez, mindketten szívesen ábrázolnak olyan hősokeket, akiknek jellemében ellentétes vonások találhatók egymás mellett. Nem lehet viszont egyetérteni azzal a kijelentésével, hogy Nagibint kevésbé érdekli a jellem születésének, formálódásának problematikája, elbeszéléseiben kész, kiforrott jellemekek állnak előttünk.<sup>24</sup> Inkább N. Atarovnak van igaza, aki Nagibin válogatott műveinek előszavában magát az író dézi: „Az ember magáraébredésének témája mindig fő témám volt. Ez a magáraeszmélés, akárcsak a tavasz, mindig izgalommal töltött el.”<sup>25</sup>

Valóban, ha olyan közismert művekre gondolunk, mint a *Téli tölgy*, *Az ember és az út*, *Kora tavasszal*, *A piros fejű zöld madár*, igazat kell adnunk ennek a megállapításnak. Atarov így folytatja: „Felébreszteni az embert, legyőzni hétköznapijainak közönyét, segíteni, hogy először megismerje önmagát, megtalálja magában a legjobbat, felülmúlja saját képességeit, ennek érdekében megpróbáltatásokon menjen keresztül — ez Nagibin hivatása és sokéves munkásságának gyümölcse.”<sup>26</sup>

Kétféle morális értékrendszer összecsapásának vagyunk tanúi *A csendes tavon* című elbeszélésben. Vjaznyik halászfalu lakói szigorú, puritán erkölcsi normák szerint élnek. A zárt közösség életeleme a munka, a tengeri viharokban megedződött férfiak nap mint nap megküzdenek a természet erőivel. Magától értetődőnek számít, hogy csak a faluban keresnek asszonyt maguknak, a ház-

<sup>24</sup> V. Grecsnyev: *Rasskaz poslednih let*. Leningrad 1970. 570. l.

<sup>25</sup> H. Atarov: *O Jurii Nagibine*. J. Nagibin: *Izbrannye proizvedenija*, Moskva 1973. I. köt., 14. l.

<sup>26</sup> Uo.

ságot sem mindig szerelemből, inkább józan megfontolásból kötik. Ebbe a kiegyensúlyozott, nyugodt, eseménytelen életformába csöppen bele Valkov, az alkalmi munkákból élő Mescsora-vidéki ács. A halászok bizalmatlanul fogadják a jövevényt, aki gyökeresen különbözik tőlük. „Mintegy élő tagadása volt a törvénynek, amely szerint az embernek házzal, családdal, állandó munkával, szilárd kötelezettségekkel kell rendelkeznie.”<sup>27</sup> Az író a pozitív és negatív vonások állandó harca közepette ábrázolja hősét, aki egyik legsokoldalúbb figurája. Kezdetben a negatív vonások dominálnak, de különböző külső erők hatására bonyolult, ellentmondásos folyamatok közt Valkov eljut a felismeréshez: Csak jobbik énjére hallgathat, új életet kell kezdenie. A könnyelmű csavargó — aki ugyanakkor szakmájának kiváló mestere — megpróbál beilleszkedni az idegen közösségbe, de életszemlélete, megrögzött szokásai nehezítik igyekezetét. A cselekmény további bonyolítása során Valkov elvállalja annak a gátnak a megépítését, amely az angolnáknak a tóból a folyóba való beözönlését hivatott megakadályozni. A tóparti jelenet funkciója, hogy a főhős életének gyökeres megváltozását, ezt a drámai fordulatot hitelesítse. Mesteri fokozással jut el Nagibin eddig a pontig: Valkov csak úgy kapja meg munkája bérét, ha átvirraszt egy viharos éjszakát a tavon, és személyesen ellenőrzi a megépített gát szilárdságát. A természetben és az emberi lélekben dühöngő vihar leírása az író prózájának legszebb lapjai közé tartozik. A szakadó esőben, villámok fényénél a gáton átjutni igyekvő angolnák elleni reménytelen küzdelem gondolkodóba ejti Valkovot. Végül felismeri, hogy a természet törvényének semmilyen rendelettel, paranccsal nem lehet útját állni. Lázasan rombolja szét a nagy gonddal felépített gátat, hogy az angolnák szabadon ússzanak fajukat szaporítani. A magas érzelmi telítettségű jelenetben a főhős rátalál az igaz emberség titkára, és lelkiismerete szavára hallgatva cselekszik.

Valkov jellemének alakulásában jelentős szerepet játszik Jelena Lapytik. A viharban ottvesztett halász özvegye mintegy ellenpólusa a mescsorai ácsnak: Szigorú erkölcsi elvek szerint él, egyéni érzelmeit alárendeli a hagyományoknak. A nehéz percekben Jelena mindig Valkov mellett áll, alakja később csak fel-felvillan, de az olvasó érzi: Egyszer még fontos szerephez jut.

A *csendes tavon* c. elbeszélés főhőse, Valkov tehát nem statikus, végleg kialakult jellem, hanem a körülmények hatására előttünk fejlődik, változik. Az „újjászületés” nem egy csapásra megy végbe, hanem fokozatosan, konfliktusok eredményeként. Nagy utat tett meg Valkov: Az elbeszélés első lapjain gyors pénzszerzés reményében érkezett Vjaznyikba, a mű végén pedig nézi a villámcsapástól fáklyaként lobogó fát, és egykedvűen gondol arra, hogy a zakójával együtt a pénz is megsemmisült. Ez a lángoló fa szimbólum: A régi Valkov világának összeomlását, az eddigi életmóddal való gyökeres leszámolást jelenti.

## VII.

A hatvanas években Nagibin prózája új vonásokkal gazdagodik: Műveiben elmélyül az etikai-morális problematika, bonyolultabb jellemek tűnnek fel, palettáján új színek jelentkeznek: a lelki szenvedés, a kiégett sorsú emberek ábrázolása.

<sup>27</sup> Ю. Нагибин: *На тихом озере*. Избранные произведения, Москва 1973. II. köt. I.

Tragikus életek bemutatása és az igazság fáradhatatlan keresése rokonítja *A pilóta halála* és a *Szolovjov százados esete* c. novelláit. Közös vonásuk, hogy mindkettő cselekménye a nagy honvédő háború idején játszódik, és hogy az író egyes szám első személyben adja elő a történetet, saját értékelése, állásfoglalása következtében nemcsak kommentátora, hanem cselekvő résztvevője is az eseményeknek.

A repülőiskola legtehetségesebb pilótája, Vlagyimir Svorin az eljövendő hőstettekről álmódzott, de a sors szeszélye megfosztotta a dicsőségtől. A legelső felszállás előtt a kifutópályán érte az ellenséges lövedék, amely egész életére nyomorékká tette. A meg nem valósult vágyak helyébe a hazug illúziók világa lépett. Tragikus halála után Nagibin egy nyomozó szenvedélyes tudásvágyával próbálja rekonstruálni az autószerencsétlenség körülményeit, és az emberi lélek legmélyebb rétegeibe világít bele. Ez az „emberi roncs, harci pilóta egyetlen felszállás nélkül, hőstett nélküli hős, bátor ember, aki harcra született és szármalmas áldozat lett”,<sup>28</sup> megrészegült a sebességtől, nem tudta elviselni, hogy akadályba ütközik. Fékezhetett volna, de „a gépet nem sofőr, hanem vadászrepülő pilóta vezette.”<sup>29</sup>

Ez a mondat az egész elbeszélés kulcsa: Svorin a háború áldozata, a hencegő, nagyképű hazudozó ezzel a tetteivel elmulasztott hőstettét groteszk módon vitte véghez.

Bár csak egy-két mondat hangzik el a háborúról, mégis ez a novella az árnyalt jellemrajzon kívül háborúellenes vádirat is. Milyen nagyszerű tetteket hajthatott volna végre ez a „jövő Cskalovja”, ha a háború nem töri derékba felfelé ívelő pályáját! És ez a vádirat sokkal megrázóbb, sokkal mozgósítóbb egy emberi lélek szenvedéseinek tükrében, áttételes ábrázolással, mintha az író direkt módon fogalmazta volna meg.

A hivatászeretet tragédiája, a hamis illúziókkal való leszámolás, az emberi jellem sokrétűsége, a háború elleni tiltakozás — mindez benne foglaltatik ebben a novellában.

Akárcsak Svorin, Szolovjov százados is a szerencsétlen körülmények áldozata. Lobbanékony természete gyilkosságba sodorja — bűnössége vagy ártatlansága az elbeszélés központi kérdése. Embert ölni mindenképpen büntetendő cselekmény. És ha a gyilkos azért ölt, mert „megcsalta, vérig sértette, sárba taposta a becsületét egy hitvány, ledér nőszemély, akiből bálványt csinált magának?”<sup>30</sup> Igazságosan, a tények kellő ismeretében ítélte-e a hadbíróság, vagy pedig „durván, lélektelenül, bürokratikusán járt el?” Köteles-e egy fiatal lány élete megmentőjének háláján kívül szerelmét is odaadni, vagy joga van, hogy mást szeressen? Ezeket a kérdéseket teszi fel az író, amikor minden oldalról körül akarja járni az igazságot. Szolovjov és a hadbíró kapcsolata az elbeszélés során egyre újabb elemekkel bővül, a gyilkos portréja egyre árnyaltabb, emberibb lesz. Gyűlölete és megvetése bírái iránt abból táplálkozik, hogy azok csak a paragrafusok szerint hoztak ítéletet, az ő emberi tragédiája senkit sem érdekelt.

*A Szolovjov százados esete* című elbeszélésben Nagibin a végsőkig fokozza azt a módszerét, hogy szereplői lelkivilágának újabb és újabb rétegeibe világít bele, de úgy tűnik, hogy az író belefeledkezik a bravúros műveletbe, amely

<sup>28</sup> Ю. Нагибин: *Гибель пилота*. Избранные произведения. Москва 1973. I. köt., 325. l.

<sup>29</sup> Uo. I. köt., 325. l.

<sup>30</sup> J. Nagibin: *Szolovjov százados esete*. Illés napja. M. f. 257. l.

ebben a művében végül is öncélúvá válik. Az állásfoglalás kicsengése nem egyértelmű, a mérleg mindkét serpenyőjébe egyforma nyomós érvek kerülnek, végül is az olvasó elbizonytalanodva fejezi be a novella olvasását.

A két elbeszélés alapján megállapíthatjuk, hogy az író egyre mélyebbre hatol az őt körülvevő dolgok lényegébe, egyre inkább észreveszi a jelenségek bonyolult voltát. Előadásmódja tömörebb, lényegretörőbb lett, amit régebben egy-egy bekezdéssel érzékeltetett, most elég rá néhány szó. Szereplői jellemzésére gyakran használ hangulati elemeket, az atmoszféra megrajzolásával mutatja be a hősök ellentmondásos, belső konfliktusoktól marcangolt világát. Míg korai elbeszéléseiben itt-ott felbukkan a direkt erkölcsi tanulság levonása, a didaktikus célzatosság (pl. *A győztes, Éjszaka*), ezekben a műveiben aktívabb munkára serkenti olvasóját, számít önállóságára, ítéletalkotására.

### VIII.

A szovjet irodalom gyakran merít a klasszikus orosz elődök — Gogol, Turgenyev, Tolszov, Leszkov, Csehov, Bunyin, Kuprin — természetábrázolásának gazdag kincsestárából.

„Valami nagyon szép hagyomány, valami igen egészséges törekvés és hangulat mentődött át e tekintetben is a szovjet írók elbeszéléseibe a régebbi klasszikus irodalomból, sok szép és még igen sokat ígérő hagyománya annak a novellairodalomnak, amelyben a próza mögött mindig ott kísért a líra” — írja Héra Zoltán.<sup>31</sup>

A természet és az ember összefonódása ismétlődő motívum Nagibin elbeszéléseiben. A XIX. századi orosz irodalom természetábrázolásának gazdag hagyományai méltó folytatóra találnak az író személyében, aki ezt vallja: „Az ember viselkedése a természetben nagymértékben meghatározza viselkedését az emberek között.”

Ily módon kapcsolódik a természethez való humánus viszony az emberek közti humánus viszonyhoz. Az erdők, nádasok kincseit saját tulajdonaként éberen őrző Anatolij Ivanovics és a fosztogató orvvadász, Szaska, a visszhangot gyűjtő Vityka és a barlangok titkaitól idegenkedő gyáva Szerjozsa kontrasztja azt bizonyítja, hogy a természettel szoros kapcsolatban álló, titkait értő emberek értékesebbek a közönyösöknél.

Legköltőibb megfogalmazása ennek a gondolatnak a *Téli tölgy*, az az elbeszélés, amely a magyar olvasóközönség körében egy csapásra ismertté tette Jurij Nagibin nevét. „Elragadóan olvaszt tündéri poézissé pedagógiai célzatot, lélektani elemzést, igénytelen mesemotívumot.”<sup>32</sup>

A lírai történetben Anna Vasziljevna, a huszonnégy esztendő fali tanítónő fokozatosan ismeri fel, hogy nem elegendő a tananyag módszeres átadása, a jó magyarázat, hanem a gyermekek cselekedeteinek mozgatórugóit, lelkiviláguk apró rezdüléseit is ismerni kell. Szembenézve saját magával, szégyenkezve állapítja meg, hogy „talán még egyetlen lépést sem tett meg azon az úton, melynek megjárásához egy emberélet sem elegendő.”<sup>33</sup>

Az elbeszélés néma szereplője a téli erdő varázslatos világa. Mint egy gyönyörű képeskönyv, úgy tárul fel előttünk a titokzatos és ismeretlen biro-

<sup>31</sup> Héra Zoltán: Mai orosz elbeszélők. Utószó. Budapest 1960. 491. l.

<sup>32</sup> Kardos László: Közel és távol. Budapest 1966. 481. l.

<sup>33</sup> J. Nagibin: Téli tölgy. Illés napja. M. f. 10. l.

dalom, amelyben minden lépés új felfedezéseket ígér. A mű végső kicsengése nem csupán a hétköznapi apró dolgaitól elszakadt felnőttek és a természet iránt fogékony gyermekvilág szembeállítására, hanem a szépség himnusza is. Azé a szépségé, amely „a nyugalom és csönd varázslatos birodalmának” a sajátja, ahol „az óralánchoz hasonló, apró nyúllábak füzerei”, a „kemény, tiszta jégpáncél”, a „napsugárszötte erdei félhomály”, „a bogarak, rovarok és gyíkok” okoznak gyönyörűséget a szemlélőnek. Csak olyan író tollából származhat ez a leírás, aki jól ismeri és szereti a természetet:

„Az ösvény megkerült egy mogyoróbokrot, az erdő hirtelen lemaradt mellettük. A tisztás közepén csillogó fehér köntösben egy hatalmas tölgy állott fenségesen, akár egy székesegyház. A fák szinte tiszteletteljesen helyet adtak, hogy fivérük teljes erőben kibontakozhasson. Alsó ágai sátorként borultak a tisztásra. Kérge mély redőiben felgyűlt a hó, s ettől olyannak látszott, mintha vastag törzsét — melyet talán csak hárman értek volna át — ezüsttel hímezték volna ki. A száraz őszi lomb jóformán le sem hullott róla, egészen a csúcsáig beborították fehér hóköpenybe öltözött levelei.”<sup>34</sup>

De egy másik, magasabbrendű szépség is átsugárzik az elbeszélés befejező sorából: az emberi lélek szépsége. „Anna Vasziljevna hirtelen megértette, hogy nem a téli tölgy volt a legcsodálatosabb az erdőben, hanem ez a kis ember, elnyűtt nemezcsizmában, foltozott, szegényes ruhájában, a hősi halált halt katona és a „zuhanyos néni” fia, a jövő nagyszerű, ígéretes honpolgára.”<sup>35</sup>

Az elbeszélésnek ezt a bensőséges lírai kicsengését hangsúlyozza Héra Zoltán: „Nagibin elbeszélése, amely látszólag az „önmagáért való” szépség követelésével indul, így emelkedik annak az új szépségnek költői vallomásává, amelyet milliók fantáziája, szíve teremt és táplál, s amely érettünk, e milliókért való.”<sup>36</sup>

## IX.

A regény lehetővé teszi az író számára, hogy sokoldalúan, a legkülönbözőbb szituációkban ábrázolja szereplőit. A cselekmény bonyolítása során a jellem egyre újabb és újabb vonásokkal gazdagodik, fejlődik, szinte már önálló, a szerző akaratától független életet kezd élni. Az elbeszélésben néhány oldalon ugyancsak hiteles alakformálásra van szükség, de ez nem lehet olyan részletező, mint a regényben. A jellem legtöbbször már kialakult, „az, ami az adott esemény kezdete előtt történt vele és ami utána fog következni, a cselekményen kívül marad vagy csak futólag érinti a szerző.”<sup>37</sup> Ez részben hátrányt jelent — le kell mondani a szélesebb összefüggések vizsgálatáról —, ugyanakkor nagy előnnyel is jár: A hangulat- és érzésvilág sokkal felfokozottabb, intenzívebb lehet, mint a regényben. A novellairónak egyes dolgokat csak sejtetnie szabad, néha egyetlen gesztus, mondat vagy szó rengeteget árulhat el szereplője lelkivilágáról.

Az elbeszélés hősét az író különböző módon jellemezheti: Portrét rajzol róla, külső jegyeit és belső tulajdonságait, cselekvésének indítékait fokozatosan tárja fel az olvasó előtt, apró mozzanatokból építi fel a jellemet, esetleg a mű

<sup>34</sup> Uo. 14.

<sup>35</sup> Uo. 17.

<sup>36</sup> Héra Zoltán: *Mai orosz elbeszélők*. Utószó M. f. 495. l.

<sup>37</sup> Л. Тимофеев: *Основы теории литературы*. Москва 1971. 495. l.



végére tartogat valamilyen meglepetést, váratlan fordulatot, amely más hangsúlyt ad a főhősről alkotott korábbi ítéletünknek. A novellairók műveikben általában ezt a gyakorlatot, a statikus jellemábrázolást követik. Találkozhatunk azonban olyan elbeszélésekkel is, amelyekben a hős életében külső körülmények hatására lényeges fordulat következik be, ilyenkor valósággal „új ember születik.”

Nagibin műveiben mindkét írói módszerre találhatunk példákat. Elbeszéléseinek egyik csoportja „nem az ember történetet, hanem az emberi jellem megismerésének történetét rajzolja meg.”<sup>38</sup> (*Üldözés, Az éjszakai vendég, A pilóta halála.*) Más műveiben az ember újjászületésének, megújulásának problematikája foglalkoztatja. (*A csendes tavon, Téli tölgy, Az ember és az út.*)

Jurij Nagibin hőseinek lelki gazdagsága, gondolataik és érzelmeik harmóniája, a természettel való összeforrottságuk a legmagasabbrendű szépséget sugározza felénk. Emberszerményét az önmaga által támasztott maximális követelmény jellemzi a munkában és a magánéletben, nem ismer megalkuvást az élet kis és nagy kérdéseiben. Írói alkata különösen érzékeny az emberi lélekben zajló folyamatok megragadására, éles szeme észreveszi a nehezen feltárulkozó, mélyen rejlő értékeket is. Ne gondoljunk azonban valamilyen idillikus, általános és elvont humanizmusra! Csak a negatív jelenségekkel — az önzéssel, bürokratizmussal, kispolgári gondolkodással — vívott küzdelem tárja fel „a lélek rejtett tartalékait”. Ez a harc a leggyakrabban nem jár látványos hőstettekkel, sokkal inkább a hétköznapiok csendes, észrevétlen cselekedeteiben mutatkozik meg.

„Nagibin nem tanúsít különösebb érdeklődést a drámai összeütközések iránt, figyelmét nem annyira a hős jellemét meghatározó tényezők és életkörülmények kötik le” — írja a *Novij Mir* kritikusa, majd így folytatja:

„Mindez természetesen jelen van elbeszéléseiben, nélkülük elvontak lennének. Nagibin központi témája azonban az ember belső értéke, amely független a körülményektől, független továbbá saját erőfeszítéseitől is — abszolút és változatlan érték.”<sup>39</sup>

Ennek a belső szépségnek és tisztaságnak többé-kevésbé a legtöbb ember a birtokában van, csak észre kell venni, csak fel kell tártani megnyilatkozásainak legszebb pillanatait.

Az irodalmi mű hősének jelleme egyúttal vallomás is az író világszemléletéről, az életről alkotott meggyőződéséről. Jurij Nagibin optimista író a szó legnemesebb értelmében: Lírai átfűtöttségű írásainak sok szeretettel megrajzolt alakjai egyértelműen vallanak emberszeretetéről.

<sup>38</sup> Уо., 350. 1.

<sup>39</sup> М. Юфьев: *Писатель в пути*. Новый мир, 1959. № 3., 235—240. 1.

## Szüzsé és figura — a drámai mozgás és a hős kapcsolata Friedrich Dürrenmatt drámáiban

BALKÁNYI MAGDOLNA

A dráma — az írói világgépnek megfelelően — mindig bizonyos életerők, értékrendszerek mozgásban kifejeződő viszonyáról ad hírt. Ezért meggyőződésünk szerint e műnem karaktere leginkább két kompozicionális elem, a drámai szüzsé és a figura, vagyis a műbeli mozgás s e mozgást megvalósító drámai figura, a hős kapcsolatában mutatkozhat meg leginkább. Az alábbiakban Dürrenmatt drámai oeuvre-jét vizsgáljuk, 16 drámát a kezdetektől a hetvenes évek végén született művekig. Módszerünk funkcionálisnak nevezhető — kompozicionális elemek tipikus jegyéből és azok kapcsolódási módjából következtünk az alkotói szemlélet és világgép jellemző vonásaira.

Előjáróban röviden a terminológiahasználatról.<sup>1</sup>

Szüzsén mi nem általában a mű tematikai elemeinek összességét értjük, hanem azon elemeket, amelyek összekapcsolódási módjuk következtében mozgást, történést képesek leírni. A figura (figurák) a mű struktúráján belüli bizonyos funkció(k) megjelenése. Legfontosabb típusai a hős, a segítő, az ellenfél (akadály). *Eseményről* a művön belül akkor beszélünk, amikor egy figura átgörja a művön belül neki adott szemantikai mező (egy bizonyos világértelmezéshez kapcsolódó s egy másiktól jól elkülönülő tartomány) határát. A minimálisan egy eseményt tartalmazó szüzsétípus nélkülözhetetlen elemei: 1. egy bizonyos szemantikai mező, két részével, 2. az a határ, amely a két részt egymástól elválasztja, 3. s az a figura, amelyik ezt a határt átlépi (= hős). Tehát nem minden mozgás esemény egy műben, csak az intenzív, határátlépő(k); továbbá mindig csak a mű egészében, az alkotó világgépének függvényében dől el, hogy melyik mozgás(ok) minősül(nek) eseménynek. Ebből következik, hogy bizonyos szüzsé-, figura- és világgéptípusok egymást feltételezik, azaz egy bizonyos világgépre mindig egy bizonyos szüzsé- és egy bizonyos figuratípus jellemző.

Aszerint, hogy egy mű tartalmaz-e eseményt vagy sem, a műveknek kétféle alaptípusát lehet megkülönböztetni: az esemény nélkülit és az eseménnyel bírót. Az esemény nélküli művek minden esetben igazolnak egy világot, amennyiben statikus belső szerkezetük az adott világ nem változó vonására utal. Az ilyen művek figurái természetesen nem cselekményhordozó, hanem klasszifikáló funkciót töltenek be, s ebben az esetben hős(ök)ről nem is

<sup>1</sup> A fogalomkör és az alkalmazott drámaelemzési módszer kialakításánál Jurij Lotmannak az irodalmi alkotásra vonatkozó általános fejtegetéseire támaszkodtunk. Vö. J. Lotman: Die Komposition des Wortkunstwerkes. — In: Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München 1972. 300—402. 1.

beszélhetünk. E regisztráló művekkel szemben az igazi tragikus és komikus művek mindig tartalmaznak cselekvést, legtágabb értelemben vett forradalmi mozzanatot. E dinamikus szerkezetű művek a világ változó, változtatható jellegét hangsúlyozzák. A műbeli „határt” átlépő, áttörő figurák tekinthetők igazi hősöknek.

Feladatunk tehát a következőkben a dürrenmatti drámák szemantikai mezőinek vizsgálata, annak megállapítása, hogy tartalmaznak-e a drámák eseménymozzanatot, s hogy milyen típusúak e művek központi figurái, azaz vannak-e hősei a drámáknak.

Dürrenmatt első drámája, az *Es steht geschrieben* (1946; *Meg vagyon írva*) jellegzetessége, hogy nem egy vagy két szemantikai mező különíthető el benne, hanem a dráma központi kérdése, a hithez való viszonyulás alapján legalább (a variánsokat nem számolva) öt különböző magatartásforma írható le. A drámai műfaj egyik alapvető sajátossága érvényesül abban, hogy különböző jelentésmezők egy-egy figurán keresztül jelennek meg a művön belül. A különböző esztétikai minőségeken keresztül érvényre jutó értékszemlélet alapján megállapítható, hogy az alkotó az elvek és tettek teljes azonosságát megtestésítő knipperdollincki magatartást tartja egyedül eszményinek,<sup>2</sup> de különböző variációkban felvonultatja ennek ellentéteit is: a zsoldosokét, akik pénzért váltogatják hitüket (tehát nincs igazi hitük), a császárért és a fejedelmekét, akik mindenkori gazdasági és politikai érdeküknek rendelik alá a hit kérdését, s Bockelsonét, a hamis profétáét, aki tudatosan használja ki az elv és tett között húzódó szakadékot. Ezekről eltér, tehát más minősége van a münsteri polgárok magatartásának. Az ő hithez való kapcsolódásuk legfőbb jegye, hogy nem tudatosan, tehát nem szabadon viszonyulnak a hithez. S végül sajátos, egyedi viszonyulás figyelhető meg a mindezt kívülről szemlélő püspök magatartásában.

Az alkotó állásfoglalásából következően csak az őskeresztény elveket tettekké váltó Knipperdollinck az erkölcsi tisztaság megtestesítője, s ezért csak az ő cselekedetei tekinthetők a drámán belül eseményeknek. A drámai figurák közül így csak ez az egyetlen bizonyul hősnek. (Az újrakeresztelők egyik vezetőjének, Matthisonnak az életútja a knipperdollincki variánsa. Nem véletlen, hogy a velük megtörténő események párhuzamosak, s haláluk lényegében azonos — mártírhalál.)

A második dráma, a *Der Blinde* (1947; *A vak* 1972) két szemantikai mezőre oszlik: a vak herceg által képviselt, minden befolyásolás ellenére érintetlenül maradó hit tartományára, s az azon kívüliek világára, amely ezzel az abszolút hittel szemben oppozíciót alkot. Az alkotói pozíció ambivalenciája<sup>3</sup> miatt nehéz egyértelműen megállapítani, hogy mi a két mező jelentése. Hogy a vak herceg megingathatatlan hite vakság-e (s a legszigorúbban elítélhető bűn — különösen a II. világháború történelmi tapasztalatának tükrében) vagy erkölcsi szempontból magasan értékelhető elvhűség? S az ezzel szemben álló, a csábító által képviselt magatartás pozitív, tisztánlátásra serkentő vagy éppen

<sup>2</sup> Igaz, hogy Knipperdollinck figurájához is kapcsol a szerző a tragikus hősré nem jellemző komikus minőségeket, de különösen a befejező rész patetikus hangneme bizonyítja, hogy az író az összes felvonultatott magatartásforma közül ezt igenli leginkább. Lásd a dráma zárójelenetét. In: Dürrenmatt: *Komödien II. und frühe Stücke*. Zürich 1970. 114–115. l.

<sup>3</sup> Ez a kettősség abban mutatkozik meg, hogy a szerző a vak herceg magatartását hol nevetségesnek, hol pedig tiszteletre méltónak mutatja be.

elvtelen, a hitet lerombolni akaró cinizmus. S ezért nem könnyű megítélni azt sem, hogy a középpontba állított figura, a vak herceg hős-e vagy sem. A cím-ben és a mű komikus esztétikai minőségeiben (irónia, paródia stb.) kifejeződő írói állásfoglalás ellenére a befejezés felől mégis az állapítható meg, hogy az alkotó igenli a központi figura szilárd magatartását. Paradox módon mégiscsak a teljesen passzív vak herceg ennek a drámának a hőse. S az adott környezethez viszonyítva az ő nem-cselekvése, a kísértéssel szembeni ellenállása minősül tettnek, s ebben az értelemben nem esemény más figurák cselekvéssora a drámában.

Az első két dráma közös jegye vizsgálódási szempontunkból, hogy bennük — az alkotói szemléletmódnak megfelelően — a lemondás, a mártírmagatartás bizonyul cselekvésnek, s cselekményhordozó hősök a passzivitásuk által kitüntetett drámai figurák.

Az először 1948-ban (majd 1957-ben és 1964-ben) megformált *Romulus der Große* (*A nagy Romulus* 1960) dráma több szempontból képvisel jellegzetes szüzsé- és figuratípust Dürrenmatt drámai oeuvre-jén belül.

Két, egymástól jól elkülönülő szemantikai mező áll benne egymás mellett, illetve egymással szemben; a hagyományos, de mára már kiüresedett, s a valóságos tetteket csak elfedő patetikus haza-, civilizáció- és kultúramentő magatartás (Aemilianus és a többiek) és az ezt leleplező s az egyéni élet még valós értékeit menteni igyekvő (Romulus és Odoaker). Ezért tekinthető eseménynek Romulus minden, az első elv megtestesítőinek magatartását leleplező színpadi cselekvése. Mindezen események közben a néző (olvasó) úgy érezheti, hős van születőben, valódi hős, aki, ha kell, vállalja magatartásának végső következményét, s kész megvédeni, kiharcolni saját nézetének jogosultságát a másik csoporttal szemben. Erre a vállalásra azonban csak a dráma első változatában kerül sor, amikor Odoaker (Romulus alteregója) kiűzi a veszélyes, az embereknek csak véráldozatot jelentő hamis hősiesség képviselőit a színpadról. Minden többi változatban hiányzik ez az utolsó mozzanat, sőt Romulus halál-vállalása is. Helyette a császár önironikus nyugdíjba vonulásával zárul a darab.

Így az átdolgozott változatokban az események közül éppen a végső, pontosan a döntő marad el. A dráma addig egy irányú, határozott mozgása elakad, megtörik, mégpedig a hős visszalépése miatt. Olyan szüzsétípussal van tehát dolgunk, amelyikben az irányult mozgás megfigyelhető, csak éppen az átcsapás, az átstrukturálódás nem következik be. Az a világ marad uralmon, amelyik ellen a hősjelölt harcot indított. Ez a szüzsétípus tehát egy lényegi változást nem mutató világ modellje. A Romulus-dráma átírt variációi azt is mutatják, hogy Romulus megtorpanó, nem igazi hős. Elindul az igazi hőssé válás útján, de nem ér célba.

Az első drámával rokonítja a *Die Ehe des Herrn Mississippi* (1951; Mississippi úr házassága) című drámát az a sajátosága, hogy egymás mellett több (4) különböző szemantikai mező figyelhető meg benne. Ez a művön belül 4 drámai figurához kötötten jelenik meg. Mississippi úr az abszolút (mózesi szigorú) igazságosság elve szerint, Saint-Claude az örök forradalmiság (ahogy ezt Dürrenmatt értelmezi) nevében akarja megváltoztatni a világot. Bodo von Übelohe a tiszta szeretet szelíd fegyverével kísérletezik. S a negyedik elv Diego hatalmat kézben tartó, gyakorlati politikussága.

A két dráma közötti lényeges különbség azonban abban mutatkozik meg, hogy míg az újrakeresztelő hit-drámában egy elvet érvényesnek, hatónak mutat az író, s az ezt képviselő drámai figurát hőssé emeli, addig itt nincs győztes.

A világot (Anasztázia alakjában inkarnálva) senki sem tudja megváltoztatni. A darabban megfigyelhető sok cselekménymozzanat (mérgezés, szeretkezés, ítélkezés, kivégzés stb.) egyike sem válhat igazi eseménnyé, hiszen egyik sem segíti a figurákat kitűzött céljuk eléréséhez.

A drámai cselekvésmozzanatok egyetlen szálon (egyetlen drámai figurához kapcsolódóan) sem válnak eseményekké. Mississippi, Saint-Claude és Übelohe cselekvésük eredménytelensége miatt nem válhatnak hősökké. Ulrich Profitlich találóan „visszautasított” hősöknek nevezi őket.<sup>4</sup>

Már itt feltűnik a dűrenmatti dráma egyik sajátossága, amely később még határozottabban mutatkozik meg, mégpedig az, hogy e drámai világ látzólagos mozgalmassága (lásd krimyszerű elemek: *Az öreg hölgy látogatása*, *A fizikusok*, gyilkosságok tucatja egy-egy drámán belül: *Titus Andronicus*, *A meteor*) mögött nincs igazi, lényegét érintő, strukturális változást okozó mozgás.

*Az Ein Engel kommt nach Babylon* (1953; *Angyal szállt le Babilonba* 1961) című drámában három különböző szemantikai mező különíthető el. Az angyalhoz kapcsolódó, aki felülről s kívülről figyelve a Földet, rajta mindent szépnek s konfliktusmentesnek lát. Tőle jól elkülönül a kétféle földi szemlélet, a babiloniaké és Akkié, a társadalmon kívül helyezkedő központi drámai figuráé. (A darab folyamán e kettő képviselői között jön létre konfliktusszituáció.) A babiloniaiak valóságához való viszonyulásának legfőbb jellemzője, hogy mindent (szerelmet, pénzt, hatalmat stb.) erőszakkal akarnak megszerezni. Velük szemben egyetlen ember, Akki, az utolsó koldus képvisel másfajta viszonyulást a dolgokhoz. Ő magát a babiloni társadalmon kívül helyezve nem uralni, hanem befogadni akarja a világot. S éppen ezzel jut értékek birtokába: Övé lesz Kurrubi, az eltaszított, majd életveszélybe kerülő szép, fiatal, az angyal által Földre hozott lény, de pl. a költészetet is csak ő érti igazán stb.

Akki drámabeli cselekedetei mind eseménymozzanatnak tekinthetők, de közülük különösen kettő emelkedik ki. Az a tette, amikor a király haragja elől védi meg a lányt, majd pedig az, amellyel életét is, amikor a babiloniak bosszúja a hóhér kezére juttatja Kurrubit. S ezek a tettek, az alkotó által jelentősnek tartott értékekért folytatott küzdelem, hőssé teszi ezt a drámai figurát. A dráma azonban azt is mutatja, hogy hős ebben a műben inkább csak az alkotói meggyőződés, semmint a bemutatott erőviszonyok miatt született. A hős győzelmének átmeneti jellegére, törékenységére nemcsak a darab művészi térszerkezete utal (Akki, a menekülő, a cselekvés terét elhagyni kényszerülő). A szüzsémozgás jellege — a dráma végén is egymás *mellett* van a kezdet két szemantikai mezője anélkül, hogy valamelyik is egyértelműen érvényre jutott volna — is bizonyítja, hogy a hős által képviselt értékrend továbbra is csak vágyott cél.

Vizsgálódási szempontunk egyik alapvető problematikáját, a cselekvés lehetőségét, ill. lehetetlenségét a *Herkules und der Stall Augias* (1954 rádiójáték, 1962 színpadi mű; *Herkules és Augiasz istállója* 1969) című művében tematikusan is megfogalmazta Dürrenmatt: Adva van egy közösség, Elis, a változtatás szükségességét sürgetőnek érezve. S adva van a hősjelölt, Herkules, ennek a változtatásnak a véghezvitelére. A darab folyamán azonban hiába várunk

<sup>4</sup> Lásd Ulrich Profitlich könyvének *Die „widerlegten” und die „wirklichen Helden”* c. fejezetét. In: Ulrich Profitlich: *Friedrich Dürrenmatt*. Stuttgart 1973. 57–58. l.

— az elisiakkal együtt — az eseményre, az állam „megtisztítására”, ez nem következik be. Herkules viszont ezzel párhuzamosan válik egyre nevetségesebbé, hiszen nincs lehetősége hősi funkciójának betöltésére.

A műben nem merül fel a kérdés, hogy mi az oka ennek a tehetetlenségnek, a szerző csak regisztrálja a közösség mozdulatlanságát és ennek következtében Herkules deheroizálódását. Azonban itt így is megfogalmazódik egy lényeges komponens a hősiség és cselekvés feltételrendszeréből: Az eredményes, közösségre ható cselekvés és hőssé válás nem csupán egyéni szándék függvénye, azaz a cselekvésnek és hőssé válásnak nemcsak szubjektív, hanem objektív feltételei is vannak, s ez utóbbiak hiánya a legszebb individuális törekvést is megghiúsítja.

E darab azt is mutatja, hogy a szerző világképének horizontján belül közösségi érvényű, közösségre ható cselekvés nem létezik, de ezt sugallta már az első dráma hősnéek egyéni szempontú halála (a műnsteriek sorsát tette nem befolyásolta), a vak herceg nem egyértelműen követendő példája és Akki magányos, törekeny győzelme is. Ugyanakkor Dürrenmatt — legalábbis ebben az alkotói korszakában — nem tud és nem akar teljes egészében lemondani a cselekvés és a hősiség megvalósításának lehetőségéről. Erről tanúskodik ebben a darabban Augiasz felléptetése. Ő a közösségtől elkülönült, attól független egyéni szférában végrehajtja a cselekvést. Így a darabnak — úgy tűnik — mégis van hőse. Ennek a cselekedetnek tett-jellege és Augiasz hősiessége azonban nem egyértelmű. Először is azért, mert ő csak beszél cselekedetéről.<sup>5</sup> Ezzel szemben a közösségi érvényű cselekedet megvalósíthatatlansága az egész darabot kitöltően, nyílt színen játszódik le. Továbbá azért, mert az ő „cselekvésének” érvényességi köre igen kicsi, csupán az ő, tehát egyetlen ember világának horizontján belül marad. Az ilyen hőstípus legfőbb jegyeit összegezve vele kapcsolatban individuális, tudati hősről beszélhetünk.

Dürrenmatt eddig legmaradandóbbnak bizonyuló, de műfaj és hős szempontjából sokat vitatott drámája a *Der Besuch der alten Dame* (1956; *Az öreg hölgy látogatása* 1958). A dráma elején két, egymástól jól elváló szemantikai mező figyelhető meg: a milliomosnó kihívásában a „pénzért minden ember, sőt a társadalmi igazságosztás joga is megvehető” elve. S a gülleniek (ekkor még egységes) tiltakozásában a hagyományos liberális polgári humanus eszme, azaz „az ember a legfőbb érték, áruba nem bocsátható”. Milyen szüzsémozgás jön létre a későbbiekben e két rész között? A gülleniek heves kezdeti tiltakozása, amely a két szemantikai mező közötti határt ekkor még oly élessé teszi, fokozatosan alábbhagy. A drámában később csak két gyenge kísérlet történik (a pap és a tanár próbálkozása) a pozitív eszme megvédése érdekében.<sup>6</sup> A gülleniek többi tette, a megalapozatlan költekezés, Ill megítélésének megváltoztatása, s végül Ill meggyilkolása a szemantikai mezők átstrukturálódásának és a határátlépésnek különös esete. Ezekkel a cselekedeteikkel éppen a határt szüntetik meg a két mező, a két szemlélet között, az oppozíció tűnik el, mégpedig úgy, hogy a milliomosnó értékrendje bizonyul érvényesnek. Egyetlen gülleni, Ill válik ki a táborból, amikor a megaláztatások és félelmek elszívődése után felismeri a gülleniek cselekedetének irányát és értelmét. Ő ezután

<sup>5</sup> Lásd Augiasz utolsó monológját. In: Dürrenmatt: Komödien II und frühe Stücke, 428. l.

<sup>6</sup> Lásd a III. felvonás első és második jelenetét. In: Dürrenmatt: Drámák I—II. Budapest 1977. I. kötet, 402—406. és 412—417. l.

már magányos utat jár be. Elegendő-e azonban Ill tisztánlátása, tudatos viszonyulása ahhoz, hogy hősi tettet hajtson végre? Eseménynek minősíthető-e az ő védekezést feladó, a bíraskodásnak magát önként alávető gesztusa?

Ennek a kérdésnek az eldöntéséhez előbb fel kell idéznünk, melyek a hősi cselekvés (a szabad, hatásos emberi cselekvés) elengedhetetlen szubjektív és objektív feltételei.

A felismerés, a tudatosítás csak az első lépés. A cselekvéshez, ahhoz, hogy a szándék tetté váljon, elengedhetetlenül szükséges az egyéniségnek az a belső energiája, amellyel a cselekedni szándékozó el is tud szakadni attól a közegtől, amelynek értékrendjét tagadja, s amellyel harcba indul egy másik (rendszerint új) értékrend érvényesítéséért. Ehhez az utóbbi szubjektív elemhez azonban már szorosan kapcsolódnak az objektívek: Eredményes cselekvést végrehajtani csak akkor lehet, ha a legyőzendő értékrenddel szemben létezik egy történelmileg érvényes másik, amelynek nevében s amelyért a hős küzd. Minden hős — kivétel a mesei hős — cselekedetének záloga ez az objektíve is létező értékrend. A cselekvéshez nem elegendő, ha csak a hős egyéni tudatában létezik a másfajta értékrend. Ahhoz, hogy az egyén által képviselt másfajta értékrend általános érvényű legyen, elengedhetetlen egy másik objektív feltétel, nevezetesen a cselekvő és egy adott közösség kapcsolata. E nélkül a kapcsolat nélkül nem lehet közösségre ható, közösségi érvényességű körü cselekedetet végrehajtani. Ha a hős értékrendje olyannyira individuális, hogy az nem válhat egy közösség (csoport, réteg, osztály, társadalom) értékrendjévé, akkor a hős nem lehet e közösség képviselője. Ekkor csak önmagáért cselekedhet.

Mi mondható el ezek alapján Illről, a potenciális hősről? A tudati mozzanat (alapfeltétel), a dolgok helyes felismerése adott számára, de a cselekvéshez szükséges tetterővel nem rendelkezik. Ez állhat magyarázatul a dráma híres állomásjelenete mögött.<sup>7</sup> Ez a lemondásra való hajlam azonban nemcsak Illre, hanem Knipperdollinckra, a vak hercegre, Romulusra (részben Übelohérra) is jellemző volt, tehát a dűrrenmatti központi figurák egyik általánosan megfigyelhető sajátosságának tekinthető. Mi teljesül az objektív feltételek közül? A legyőzendő értékrend (az öreg hölgy és környezete által megtestesített) érvényessége éppen a dráma folyamán bizonyul társadalmi méretűnek, s vele szemben csak Ill tudata áll. Halálvállalása csak az ő szubjektív szempontja — tiszta lelkiismeretet szerezni — szerint értelmes, értéket erősítő halál. A közösség felől nézve ez a halál gyilkolás, egy ember feláldozása az elérendő cél érdekében.<sup>8</sup>

Maga Dűrrenmatt is érzi a kettősséget, hiszen a drámához írt utószavában azt írja, hogy „Ill halála értelmes és értelmetlen egyszerre”. Dűrrenmatt azonban ennek az ellentmondásnak a felismerése ellenére mégis inkább afelé hajlik, hogy az egyéni erkölcs szempontját tartsa a fontosabbnak, s ezért végül drámai figuráját hősnek nevezi.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Lásd a dráma II. felvonásának utolsó jelenetét. In: Dűrrenmatt: Drámák I–II. I. kötet, 397–401. l.

<sup>8</sup> Ulrich Profitlich Dűrrenmatt és Brecht szemléletének különbségét vizsgálva pontosan jellemzi ezt a kettősséget. Brechtnél az etikus alapú tett mindig közösségre vonatkoztatva jelenik meg, Dűrrenmattnál a kettő különválnak: „Brechtnél egy tett erkölcsi megítélése az egészre való következményével együtt történik, Dűrrenmattnál két külön mérce van egymás mellett érvényben.” (Ford. tőlem: B. M.) i. m. 79. l.

<sup>9</sup> Lásd a drámához írt szerzői utószót. In: Dűrrenmatt: Drámák I–II. I. kötet, 445. l.

A figura drámabeli mozgása számunkra azonban azt bizonyítja, hogy a két szféra úgy függ össze, hogy a közösségi határozza meg az egyénit. Igaz, hogy Ill átlép egy határt, amikor kilép a maguk elvét feladó s az öreg hölgyéhez igazodó gülleniek közül, de halálával meg is szűnik az ő általa reprezentált szemantikai mező. Halála nem egy másik értékrendet demonstrál, hanem az öreg hölgy által képviseltet erősíti meg. Ennek következménye, hogy a dráma befejezésekor csak egy, a negatív értékrend érvényességének lehetünk tanúi. A lezajlott szüzsémozgás szempontjából (a kezdeti két szemantikai mező közül a dráma végére egy, mégpedig az marad fenn, az bizonyul érvényesnek, amelyik ellen a hősjelölt „harcba indult”) Ill halálvállalása nem tekinthető eseménynek, cselekedete tettnek, hiszen az nem képes megváltoztatni a drámai alapmozgás irányát, sőt ugyanazt az irányt reprezentálja. A Güllenről szóló drámában ő nem cselekvő, csupán áldozat.<sup>10</sup> Kívülállása, mássága miatt vele kapcsolatban is a megszorító individuális-tudati hős elnevezést tartjuk helyenvalónak.

A *Frank der Fünfte* (1958; *Ötödik Frank* 1963) című drámában már a kezdetkor sem figyelhető meg két szemantikai mező megléte. A dráma minden figurája a privátbank törvénye — haszonért semmilyen eszköztől (csalás, gyilkolás) vissza nem riadás — szerint él, annak van alávetve. A drámában nincs ettől eltérő elv szerint szerveződött világ, szemantikai mező. S ezen egyetlen határának átlépésére is csak néhány hatástalan kísérlet láthatunk: Böckmann, a prokurista halála előtti, sikolyba fulladó tiltakozásában, Frieda Fürst gyermek és család utáni vágyakozásában, s végül Ottilia, V. Frank feleségének bűnhődni akarásában. Az előbbi próbálkozások azért nem érik el az esemény szintjét, mert túl erőtlenek, az utóbbi pedig az objektív körülmények miatt. A bűnös nem bűnhődhet, mert a nagyobb egység, a társadalom is ugyanazok az elvekre épül föl, mint a bank. Ottiliának nincs hová kimenekülni bűnös világából, mert nem létezik másik értékrend szerint felépülő.<sup>11</sup> Nincs tehát alapvető struktúraát szerveződés, nincs szüzsémozgás a művön belül, s nincs hőse ennek a drámának. (A dráma végén életben maradók, Ottilia gyermekei is ugyanazt teszik, mint szüleik, csak más módszerrel !)

A drámában egyetlen szemantikai mező található, egyetlen értékrend uralkodik, vagyis a dráma struktúrája olyan szerkezetű világnak a modellje, amelyek legfőbb jellemzője az egyneműség, a homogenitás. A cselekedni szándékozó individuuum számára alternatívát nem nyújtó, perspektívátlan ez a világ. A dürrenmatti drámai oeuvre-ön belül ez az első megjelenése ennek a szüzsétípusnak s igazán jellemzővé majd csak a 60-as évek közepétől válik.

A kronológiailag ezután következő dráma, a *Die Physiker* (1962; *A fizikusok* 1962) szerkezete és központi figurája alapján inkább az 50-es évek jellegzetes drámatípusába tartozik. Két világ áll benne egymással szemben, a normálisoké és a bolondoké, illetve a látszólag normálisoké (a kintiek, s a személyzet) és a látszólag bolondoké (az ápoltaké, a fizikusoké). Az alkotói játékkedv mintegy rejtvényként adja fel olvasónak és nézőnek a feladatot, ő döntse el, melyik

<sup>10</sup> Ezt a véleményünket támasztja alá Arnold Heidsieck interpretációja is. Ő tudatos emberpusztítás áldozatának tartja Illt. Vö.: A. Heidsieck: *Dürrenmatts Drama: Der Besuch der alten Dame: tragikomisch oder grotesk?* — In: A. Heidsieck: *Das Groteske und Absurde in modernen Drama*. Stuttgart 1971. 87—95. l.

<sup>11</sup> Lásd a dráma zárójelenetét, az államelnök és Ottilia párbeszédét. In: *Dürrenmatt: Drámák I—II*. I. kötet, 533—535. l.



az ép, s melyik a beteg, a hibás szemlélet, de csak a dráma elején hiheti a befogadó, hogy a kettő a szokványos elképzelés szerint választható el egymástól. Fokozatosan kiderül ugyanis, hogy itt a bolondok a normális gondolkodásúak, s a rájuk ügyelők az örültek. Végül így kerül szembe egymással a felelőtlen, csak a pillanatnyi hatalmi érdekre figyelő felfogás és a felelősséget érző entellektüel-  
lek cselekvési szándéka. A dráma potenciális hőse(i) természetesen ez utóbbi szemantikai mezőhöz tartozik(nak). Az emberiségért felelősséget érző, azt az atomháború veszélyétől megmenteni akaró magatartás jegyében bizonyul cselekvésnek, tehát eseménynek Möbius bolondok házába vonulása, családjától való rideg elszakadása, a szerelmes nővér meggyilkolása és a többi fizikus megnyerése az ügy érdekében. (A két másik fizikus a központi figura variánsa.)

A világból való önkizárás, az önfeláldozás gesztusa végül azonban fölöslegesnek, értelmetlennek bizonyul. Ennek a tetszorosozatnak nincs tettértéke. A drámai világ (két részével) nem abba az irányba mozdul el, amelyikbe a cselekvő hős szándéka szerint mozdulnia kellene. Nem a hősjelölt által képviselt elvek jutnak érvényre, hanem a másik szféra kebelezi be, érvényteleníti az előbbit. A dráma végén a fizikusok a másik rend foglyaiként rekednek benn az örültek házában. Az elkülönült terület, amelyre ők visszahúzódtak, annak a világnak a része, amelynek elvei ellen harcha indultak, s ők — ha életben maradtak is — nem szabad, autonóm lények. A végeredmény — a hatásos cselekvés — felől tekintve Möbius és társai éppúgy nem váltak, válhattak hőssé, mint elődeik, Romulus, a Mississippi-dráma potenciális hősei, Ill vagy Herkules.

E potenciális hősök életútjának két tanulsága közül Dürrenmatt a drámához írt híres „21 pont” egyikében fogalmazta meg az egyiket, azt, hogy az egyén a közösségről büntetlenül nem válhat le, mert akkor cselekvése minden személyes áldozatvállalás ellenére eredménytelen marad: „Közös ügyeinket csak együttesen oldhatjuk meg.” „A közös ügyek egyéni megoldására minden kísérlet hiábavaló.”<sup>12</sup>

A másikat talán így lehetne összegezni: Nem törvényszerű-e, hogy a visszavonulás, a kivonulás, tehát a passzív ellenállás nem teheti cselekvő hatóerővé a legnemesebb szándékot sem, s hogy az ilyen magatartás előbb-utóbb legyőzetik a nem kívánt, de erősebb által?

Az egyik következtetés tudatos megfogalmazása Dürrenmatt részéről arra enged következtetni, hogy *A fizikusok* című dráma írása idején az alkotó szemléletmódja nyitott volt. S még fel lehetett tenni a kérdést, mint ahogyan sokan fel is tették,<sup>13</sup> vajon milyen irányban változik Dürrenmatt világképe: Az egyéni és közösségi érdek összekapcsolása felé, vagy annak ellentétébe fordul, s még az egyéni próbálkozások és szándékok is eltűnnek a művekből. Már az eddig vizsgált művek is azt sugallják, hogy az első csak akkor következhetett volna be, ha valamilyen nagyszabású társadalmi változás élménye radikális szemléletváltozást hozott volna Dürrenmatt világképében. S hogy ez nem történt meg, az *A fizikusok* után írt drámák alapján bizonyosnak vehető.

A *Der Meteor* (1965; *A meteor* 1966) című drámában a központi figura, Schwitter, Nobel-díjas író tulajdonképpen mindenkivel szemben áll, de sem ő, sem a többiek nem állnak valamilyen meghatározható értékrend megtestesítőiként előttünk. Nehéz a dolgunk, ha körvonalazni akarjuk Schwitter világát, hiszen csak azt tudjuk meg róla, hogy mit tagad. Hogy sem az alkotáshoz (a

<sup>12</sup> 21 pont *A fizikusok*-hoz. — In: Dürrenmatt: Drámák I—II. II. kötet, 70—71. l.

<sup>13</sup> Különösen a magyar kritikában vált ez az egyik központi kérdéssé.

festő, az orvos, saját írói tevékenysége stb.), sem az emberekhez fűződő kapcsolatai (viszonya feleségéhez, fiához) terén, de mások érzelmi kapcsolódásának megítélése vonatkozásában sincs pozitív eszménye. Csak annak lehetünk tanúi, hogyan építi le, hogyan semmisíti meg mások valós vagy vélt eszményét. De az ő általa megsemmisítettek körében sem találkozhatunk konkrét eszményekkel, meghatározható értékrenddel, ott sem különül(nek) el önálló szemantikai mező(k), mert minden figurát csak fizikai és erkölcsi megsemmisítésének pillanatában s mindet Schwitter nézőpontján át ismerjük meg. Így aztán nem áll fenn oppozíciós viszony Schwitter és áldozatai között, s egy egynemű, tagolatlan szerkezetű drámamodellt láthatunk itt is, mint az *Ötödik Frank*-ban. *A meteor* új minősége abban mutatkozik meg, hogy a korábbi drámákban volt, ha nem is közösségre, de legalább egyénre érvényes értékrend, amelynek alapján a hősjelölt drámafigurák a cselekvést megkísérelhették. Itt már ezzel a kísérlettel sem találkozunk. E drámának így még potenciális hőse sincs. Nincs ugyanis sem Schwitter, a központi figura, sem a többiek tevékenységének mozgásiránya. Nincs útja s ennek következtében végpontja sem a schwitteri életnek. Halála, az egyetlen lehetséges esemény, amely határt szabhatna ennek az agonizáló állapotnak, sem következik be. Ezért nincs igazi lezárás, vég e műben. Így *A meteor* egy másik szerkezeti elem, a drámazárás szempontjából is különbözik az öt megelőző drámáktól. Az életművön belül vele kezdődik el a „nyitott” drámák sora. Előzménynek e téren is csak az *Ötödik Frank* tekinthető.

Az átdolgozások (Shakespeare: János király, Titus Andronicus, Strindberg: Haláltánc) sorát Dürrenmatt alkotó pályáján saját korai drámájának újragondolása nyitja: a *Die Wiedertäufer* (1966; *Az újrakeresztelők* 1968). A már készen kapott irodalmi anyagra való támaszkodás lehet talán alkotói fáradtság jele, mint ahogyan azt sokan annak tekintik,<sup>14</sup> de az bizonyos, hogy az átvett alapanyag feldolgozása révén is önálló Dürrenmatt-művek születtek. Éppen a szerkezeti elemzés segítségével mutatható ki, hogy lényegi különbség van az eredeti művek és az átdolgozások között.

A münsteri történet 1947-es változatában a különböző csoportok és drámai figurák által képviselt szemantikai mezők közül a tett és cselekedet egységét mutató erkölcsi emelkedett ki, s így az ezt reprezentáló Knipperdollinck volt a dráma hőse. A húsz évvel későbbi változat szintén tartalmazza a korai dráma szemantikai mezőit, de a megváltozott alkotói világnépek megfelelően módosulva. Ezekon kívül egy új is megfigyelhető benne, mégpedig az értelmet, a rációt mindenáron megvalósítani akaró szökött barát által képviselt. Itt azonban nem a knipperdollincki mártírút s annak egyes állomásai a dráma eseményei. (Ennek most az értelmetlensége a hangsúlyos. Ezt mutatja az eredetiben is meglevő komikus elemek elburjánzása.) Azzá válnak viszont Bockelsonhoz, a színészkirályhoz kapcsolódó cselekvésmozzanatok: Münster leggazdagabb polgárának újrakeresztelő hitre térítése, a város asszonyainak elcsábítása, a város népének szinte hipnotikus elbűvölése, s mindezzel a valószínű „játékkal” a nemesi nézők elkápráztatása. Ebben a drámában Bockelson az a tudatos, mindenkinél tisztábban látó figura, aki célja elérése érdekében aktívan cselekszik. Ő a dráma hőse, aki gyökeresen változtatja meg környezetét, az egész Münster, úgy, hogy mindenkit hatalma eszközévé alacsonyít.

<sup>14</sup> Többek között Manfred Durzak is. Vö.: Durzak: Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie. Stuttgart 1972. 134–135. l.

S ebben a folyamatban önmagát is megvalósítja, hiszen a legnagyobb színésszé válik. Olyan hitelesen játssza el a zsarnok szerepét, hogy az valósággá válik. A lényegi különbség a két mű között tehát nemcsak az, hogy más figura vált cselekményhordozóvá, hanem hogy a cselekményhordozó hős olyan negatív elvek megvalósítója, amelyeket a szerző is csak negálni tud. A negatív hős megjelenése arra enged következtetni, hogy az alkotó a pozitív magatartásformákban nem lát történelemformáló erőt. A hatásosnak bizonyuló aktív erő viszont véres színjátékká alakítja a történelmet. Az ebben megnyilvánuló történelem szemlélet arra utal, hogy az alkotói világkép elkomorulása, pesszimistává válása a 60-as évek közepén erősödik.

Shakespeare *János királyában* Anglia és Franciaország áll egymással szemben a birodalmi-nemzeti érdekelv alapján. Anglia nagyságának, függetlenségének elérése a mozgatórugója, a háttére a drámai cselekedeteknek Shakespeare-nél. Ennek értelmében esemény a drámában minden tett, amellyel Anglia helyzetét segítik stabilizálni. A hős Richárd, János király segítőtje. Dürrenmatt *König Johann* (1968; *János király* 1972.) drámájában a hatalom megszállottjai, Anglia és Franciaország uralkodói állnak szemben a nekik kiszolgáltatottakkal (Angers polgárai, a nép, az asszonyok, a gyerekek). Richárd, a Fattyú, itt a ráció nevében próbál küzdeni a hatalom pusztító tettei ellen s védeni a kiszolgáltatottakat. Ennek értelmében minősíthető cselekvésnek, eseménynek a Fattyú lemondása Blanka szerelméről, a két uralkodó közötti közvetítése, Arthur, a trónörökösjelölt megmentése stb.

S hogy a Fattyúból, a potenciális hősből mégsem lesz igazi hős, az az írói szemléletmód, világkép következménye. Ő végül ugyanúgy feladja a küzdelmet, mint pl. Romulus, s így a darab elején felállított oppozíciós (hatalmasok—kiszolgáltatottak) szerkezet ugyanaz marad a dráma végére is. Az a tény, hogy a Fattyú az ésszerűség nevében a nép érdekében is, de nem vele együtt küzd, s János király halálának művön belüli értelmezése is azt bizonyítja, hogy az alkotó csak az egyén felől szemléli a történelmet, s a népben nem lát történelemformáló erőt. Az egyéni sors szempontjából valóban kudarac, végpont János király halála, s a Fattyú joggal érzi, hogy jobbító szándékának csak rossz következményei voltak a világban. Tágabb horizontból a Fattyú vállalkozása nem ezen a ponton zárulna le, s nem vereséggel végződne tisztességes szándékú küldetése. Itt összekapcsolódhatna az egyéni és közösségi cél, s a Fattyú ezután a közösség érdekében már nem elszigetelten az absztrakt ráció, hanem egy konkrét történelmi cél érdekében a közösséggel együtt küzdhetne tovább. Ez természetesen a drámában nem következik be, a Fattyú nem forradalmár, mert Dürrenmatt világképében nincs (mint ahogyan nem is volt) általános érvényű közösségi eszményrendszer. (A különböző közösségek pl. a münsteriek, babilóniaiak, gülleniek, elisiek alkotói megítélése is ezt mutatta már.) Ez a dráma is olyan történelemszemléletről tanúskodik, amely szerint a társadalmi oppozíció (fent—lent világa) feloldhatatlan, örök kettős, s amely szerint a cselekedni szándékozó individuum a valóság tényeivel mint rossz véletlenek sorával (itt pl. Arthur menekülési kísérlet közbeni halála), mint kiszámíthatatlan, s ezért legyőzhetetlen ellenféllel kerül szembe.

Dürrenmatt történelemszemléletének újabb elemeit a *Titus Andronicus* (1970; *Titus Andronicus* 1977) dráma elemzésével kaphatjuk meg. A drámában ábrázolt világ szerkezetéről, amelyet itt is az alkotói világkép modelljeként értelmezünk, az mondható el, hogy az ellentétek (római—gót, apa—fiú, a két rivális uralkodójelölt küzdelme stb.) egymásra rakódása révén egy rendezetlen

világ képe bontakozik ki előttünk. S így e műben egymástól világosan elkülönülő szemantikai mezők meglétét sem regisztrálhatjuk. Az egyes drámai figurák mozgásának nincs meghatározható iránya, a mozgások jellemzője éppen a kaotikusság. S bár cselekvésmozzanatokkal telezsúfolt a dráma — eredetileg nagy horderejűekkel, hiszen legtöbbször emberélet kioltásáról van szó —, mégsem található benne egyetlen, az ábrázolt világ szerkezetének megváltozására utaló, döntő mozzanat, vagyis esemény. A figurák egyike sem válhat, válik hőssé. Itt minden ember egyszerre gyilkos és áldozat.

A fentiekből Dürrenmatt világlátásának, történelemszemléletének két fontos vonására következtethetünk: 1) A történelemben nincs irányult mozgás, fejlődés, hanem minden ismétlődik benne. 2) Az ember pedig eszköz a megfoghatatlan, irracionális erők kezében, egy kozmikus méretű tragikomédia szereplője.

Milyen Shakespeare eredetije Dürrenmatt átdolgozásával összevetve? Az angol drámaíró műve is a megbomlott rend kaotikus állapotáról ad hírt, s az ő drámai figurái között sincs igazi cselekvő hős, de a két művész mondanivalójában mégis mutatkozik különbség. Shakespeare határt szab az irracionálisnak, s ha csak Lucius záró monológjában (tehát szavakban s nem drámai cselekvésben) is, de a műben felhangzik a rend visszaállításának igénye.<sup>15</sup> Shakespeare világképében tehát a megbomlott rendű világ mellett ott van a rendezett, racionális világ megteremtésének igénye s ezáltal annak a világnak az esélye is.

S mit mond Dürrenmatt Strindberg *Haláltáncának* átdolgozásával — *Play Strindberg* (1969; *Play Strindberg* 1977) — az ember cselekvési lehetőségéről a privátszférában? Strindberg drámájában még van kétféle szemantikai mező, igaz, hogy a drámai figurákon belül. Így a kettő közötti konfliktus is a figurák belső világában zajlik. A dráma elején még erősebb a házaspár hamis tudata, az álértékekhez való ragaszkodása, de vívódásuk, harcuk közben ők mégis „haladnak”, bejárnak egy utat, amelynek végén eljutnak a tisztánlátásig, ha későn is, csak az egyik fél pusztulásakor, Edgár halálának bekövetkezésékor. Ekkor azonban át lépnek egy határt, megszabadulnak hamis énjüktől, s ezzel az eseménnyel egy másik, a dráma kezdetéhez képest új állapot megszületése zárja a művet. Ennek a „haláltánc”-nak a központi figurái még hőssé válnak.

Dürrenmatt drámájában nincs halál, csak haldoklás. A házaspár kapcsolata itt is elviselhetetlenül rossz, de ők ebből az állapotból nem tudnak kilépni, mert sem magukban, sem a tágabb világban (Kurt figuráján keresztül bizonyítja ezt az író) nem találnak más értékrendet. Nincs alternatív jellege e drámai világnak, nincs hová „menniük” a központi figuráknak, ezért nincs is iránya mozgásuknak. (Nagyon pontosan jeleníti meg ezt a cél- és iránynélküliséget a házaspár harcának boxmérkőzés-jellege.) A bemutatott egynemű világ a dráma végén is ugyanolyan, mint a kezdetekor.

S ha innen tekintünk vissza a korábbi művekben kifejezésre jutó írói meggyőződésre (más elvek érvényesek az egyéni és mások a közösségi szférára,

<sup>15</sup> „Vigyázzatok, hogy bünhödjön a mór,  
Minden bajunk átkozott kutfeje  
S intézzük úgy az államügyeket,  
Hogy ily dolgok többé ne essenek.”

William Shakespeare: Összes művei, I–II. Bp. 1964. II. kötet,  
74. l.

ha a közösségben nem is, de az egyénben még lehetséges a változtatás), akkor ez a dráma éppen azt bizonyítja, hogy Dürrenmatt a 60-as évek végén már úgy véli: Az egyén világában sem lehetnek mások a törvényszerűségek, mint abban a tágabban, amelynek az egyén része, az általános érvényű negatívumokkal szemben nem lehet eredményes az individuum harca.

Az átdolgozások után készült *Porträt eines Planeten* (1970; *Pillanatkép egy bolygóról* 1973) című dráma különös variációját mutatja a szüzsének, a figura és eseményelem kapcsolódásának. A drámának egyetlen központi eseménye van, s ez a Földnek mint égitestnek felrobbanása. Amint azonban a keretjáték istenfiguráinak szavaiból kiderül, ez a robbanás az emberektől teljesen függetlenül a kozmikus törvényszerűségek következtében zajlik le.

Az ember világának (amelyben az író szerint nincs esély a létezés alapfeltételeinek alakítására), s az emberin kívüli világnak (amely viszont meghatározóan belenyúl, beleszól az előzőbe) ilyen szétválasztása, ahogyan ezt Dürrenmatt ebben a drámájában teszi, már eleve lényegtelenné, értelmetlenné degradál minden emberi cselekvést. A drámai kereten belüli — tehát a Földön zajló — emberi cselekvések az esemény, a Föld megmaradása vagy elpusztulása szempontjából azonos, lényegyet nem befolyásoló mozgások — legyen az egyik civilizációs misszió, a másik egy konkrét történelmi háborúban való részvétel stb. Ennek következménye, hogy a drámában van esemény, de a drámának nincsen cselekvő drámai figurája, hőse. Annak a szemléletmódnak, mely szerint az ember saját világát lényegyet érintően nem alakíthatja, a szüzsé szempontjából az a következménye, hogy az emberhez kapcsolt cselekvések száma a drámán belül esetleges, elvileg a végtelenségig lehetne fokozni számukat. Azt, hogy a kereten belüli mozgások közül egyetlenegy sem emelkedik eseménnyé, bizonyítja a drámai cselekvésmozzanatok axiológiai vizsgálata is.<sup>16</sup> Ez a szüzsétípus már nem egyszerűen a fennálló világ szerkezetének igénye, hanem utal az alkotó emberképének a 60-as évek közepétől megerősödő fatalista vonására: Az ember mint egyén nem cselekvő részese, hanem kiszolgáltatottja természeti-kozmikus és társadalmi-történelmi környezetének.

A *Der Mitmacher* (1976; A kollaboráns) több szempontból összegeződése Dürrenmatt korábbi drámáinak. Szerkezete leginkább a *Mississippi úr házassága* című drámáéval egyezik. Adott (az alkotó világképének megfelelően) a homogén, negatív világ, amelyben öt, szemlélet- és cselekvésmód szerint elkülönülő emberi magatartás figyelhető meg. Ezek a következők: 1. A tudós, a Mitmacher által megtestesített figuráé, az intellektuelé, aki tisztában van azzal, milyen korrump a világ, mégis elfogadja annak játékszabályait, s ezáltal még gyarapítja is az abban végbemenő borzalmak számát. 2. A fiatal, jó szándékú anarchistaé (Bill), aki egyedül, sajátos erőszakmódszerével akar változtatni a számára elfogadhatatlan világon. 3. Az alvilág főnökéé (Boß), aki minden tudatosság nélkül abból él s gazdagszik, hogy alkalmazkodik az adott világ törvényeihez. 4. A nőé (Ann), aki tiszta szerelemmel szeretné kiváltani magát saját, mások által rákényszerített erkölcstelen életéből. 5. S a rendőrfelügyelőé (Cop), aki ebben az egyetlen nagy alvilággá változott világban megpróbálja fel tartóztatni a negatív cselekmények áradatát.

<sup>16</sup> Minden cselekvést egyformának, egyformán eredménytelennek ítél meg a szerző. A cselekvések értékének ezt a relativitását különösen erősen mutatja a négy agg férfi és nő jelenete. In: Dürrenmatt: Drámák I—II. II. kötet, 157—159. és 189—192. 1.

A drámán belül két, egymástól etikai alapon (ahogyan az Dürrenmattnál általában megfigyelhető) elválasztott szemantikai mező írható le. A határ egyik oldalán áll törvényszerűségeivel az emberi-társadalmi világ, a világ mint olyan, amelynek érvényes értékrendje ellen a drámában az anarchista, a nő és a rendőrfelügyelő tiltakozik. A másik oldalon, mivel az írói világképben nincs a negálttal szemben semmilyen más, új értékrend, a semmi van. A határ így az adott világ, az élet (a szükségszerűségek birodalma) és a nihil (a nem determinált létezés) határa.

Az egyetlen drámai figura, amelyik átlépi ezt a határt, Cop a rendőrfelügyelő. A többiek (még a tiltakozók is) mind belül maradnak a számukra adott világ határán. Ő viszont, amikor már nincs semmilyen más eszköze a világ korruptsága elleni tiltakozásra, kilép abból, a halált választja. Öngyilkosság értékű cselekedete így válik a dráma egyetlen eseményévé.

Szükségszerűen vetődik fel azonban a kérdés: Miben különbözik ennek a hősnak a sorsa a drámairodalom nagy tragikus hőseinek (pl. Antigoné, Egmont stb.) sorsától? Az életáldozat-mozzanat közös bennük, de azok közönségre is érvényes, pozitív értékrend igenlésével válnak meg az emberi világtól. Bár halálukkal érték pusztul, de mégsem fölöslegesen, hiszen az általuk igenelt értékrend az adott közösség számára éppen tettük által nyer megerősítést. Cop sorsa azonban túl van a tragikum szféráján. Halálának nincs értelme. Mivel nem rendelkezik érvényes értékrenddel, s mögötte nem áll közösség, halála nem hathat senkire, tettevel az adott világ szerkezetén nem változtathat, az életáldozata után is azonos a halála előttivel. Halálával értéket nem állít, sőt abban éppen értékhiány reprezentálódik. Így tette az üres szabadság kifejeződése. Ezért nevezhető ő ironikus, de nem tragikus hősnak.<sup>17</sup>

Ha a tizenhat vizsgált drámát a szüzsé alapján tipizálni akarjuk, akkor a következőket állapíthatjuk meg:

Szüzsétípust alkotnak azok a drámák, amelyekben egy szemantikai rendszeren belül (ez Dürrenmatt esetében legtöbbször az erkölcs szintje) több mező különül el. Ilyen szerkezetű az első dráma, ennek húsz évvel későbbi változata, továbbá a *Mississippi úr házassága* és a *Der Mitmacher*. A szemantikai rendszer mozgása szempontjából az első dráma és annak átdolgozása mutat rokonságot. Mind a kettőben kiemelkedik egy-egy drámai figura által megtestesített magatartásformába sűrített elv, s a dráma végén ez bizonyul érvényesnek. Mindkét dráma szerkezetében lezajlik az átstrukturálódás, az elsőben egy pozitív, a másodikban egy negatív eszmeiség jegyében. A szerkezet ebben a két drámában dinamikus, mozgó. Nem mondható el ez a másik két e csoportba sorolt drámáról, amelyekben a meglévő cselekvésmozzanatok ellenére sem található szerkezeti változást okozó mozgásfolyamat. A dráma végén a mű ugyanazt a tagolódást mutatja, mint a dráma elején.

A második csoportot azok a drámák képezik, amelyekben (legtöbbször) egy szemantikai rendszeren belül két egymástól jól elkülöníthető mező figyelhető meg. Ebbe, a hagyományos dramaturgiai szerkezetet mutató drámati-

<sup>17</sup> Maga Dürrenmatt is használja e kifejezést a drámához írt utószavában. Vö. Dürrenmatt: *Der Mitmacher. Ein Komplex*. Zürich 1976. 173–177. l. Lásd továbbá: Balkányi Magdolna: *Ironischer Held – Ende des Dramas?* (Tendenzen im dramatischen Schaffen F. Dürrenmatts in den 70er Jahren.) – In: Német Filológiai Tanulmányok XIV. Debrecen 1980. 79–99. l.

pusba tartozik az 50-es években írt legtöbb és a 60-as évek néhány drámája: *A vak*, *A nagy Romulus*, az *Angyal szállt le Babilonba*, *A fizikusok*, a *Herkules és Augiasz istállója* és a *János király*. Ebbe a csoportba sorolható *Az öreg hölgy látogatása* című dráma is, de benne nem csupán egy, hanem több szemantikai rendszer, a társadalmi-politikai mellett az erkölcsi s egy még mélyebb síkon, a mitikus szint található meg.

Ha Dürrenmatt e drámaszerkezet-típust a hagyományos módon „működtetné”, akkor a dráma elején egymással szembenállók közül az összecsapás (vagy összecsapás-sorozat) után az egyik fél győzelmével kellene hogy záruljon a mű. Dürrenmatt drámáira azonban éppen az jellemző, hogy csak kiinduló szerkezetükben azonosak a hagyományos konfliktusos drámával. A két oldal — ezekben a drámákban az egyik legtöbbször egy csoport s a másik egy magányos drámai figura — közötti mozgás megindul, s általában a drámai mozgás-folyamatok iránya is egyértelművé válik, de a várt, a döntő esemény, az egyik szemantikai mező dominánsná válása elmarad.

Az összetettséggé szempontjából kiemelkedő, Güllenről szóló drámában a különböző szinteken felállított konfliktusok, különböző irányban s egymástól szinte függetlenül nyernek feloldást. A társadalmi szintű ellentét a dráma végére a gülleniek negatív irányú mozgása következtében szűnik meg. Hasonló mozgás figyelhető meg a ritus szintjén is. Egyedül az egyéni morál síkján figyelhető meg ellentétes irányú mozgás. Ill figurájához kapcsolódóan, annak felismerő és bűnhődésvállaló tudatfolyamatában. A drámának ez a kettős s egymásnak ellentmondó zárása a *Herkules és Augiasz istállója* című műre is jellemző. Csak ez utóbbiban már a mű elején hangsúlyos a társadalmi szintű változtatáshoz szükséges perspektíva hiánya.

A második csoportba sorolt művek fokozatosan vezetnek át a harmadik csoportba, amelynek drámáiban már nem is figyelhető meg a kettős (vagy nagyobb számú) tagolódás. Az *Ötödik Frank*, *A Meteor*, a *Play Strindberg* és a *Titus Andronicus* című drámák figuráinak tettei mögött nem fedezhető fel sem olyan erkölcsi, politikai vagy világnézeti értékrend, amely pozitív erőként állhatna szemben a szerző által általánosan negatívnak jellemzett világgal. Mivel az ilyen homogén szerkezetű drámái világban nincs cselekvési alternatíva, természetes, hogy bennük lényegi változás sem következhet be. E művekből hiányzik a történéis, tulajdonképpen a szüzsé nélküli szövegek csoportjába tartoznak. (Ebbe a típusba tartozik a *Pillanatkép egy bolygóról* című dráma is, amelynek emberi [földi] szférájában ugyanúgy hiányzik az igazi cselekvés, a valódi mozgás, mint a fentiekben.)

Az életmű drámái a szemantikai mezők alapján e három típust<sup>18</sup> adják, s egyértelműen a tagolatlanság irányába mutatnak tendenciát. A dinamikus elem, az esemény vonatkozásában is három, többé-kevésbé pontosan elkülö-

<sup>18</sup> Ezeknek a szüzsétípusoknak bizonyos történeti drámatípusokkal való rokonsága kimutatható. Az első leginkább az expresszionista stációdráma szerkezetére emlékeztet. (Profitlich és Durzak mutat rá több vonatkozásban e rokonságra Lásd: i. művek.) A második (legalábbis kiinduló szerkezetében) a klasszikus tragédiára s a harmadik — a legkevésbé leírható szabályszerűséggel — az abszurd dráma közelségére figyelmeztet. Még egy másik, egy drámaelméleti összevetés is kínálkozik: Ha Bécsy Tamás drámatípusaival vetjük össze e három szerkezetípust, akkor a következő megfelelések adódnak: A dürrenmatti dráma I. típusa — középpontos dráma, II. típusa — konfliktusos dráma, III. típusa — kétszintes dráma (?). Vö.: Bécsy Tamás: A dráma-rodellék és a mai dráma. Budapest 1974.

níthető fokozat figyelhető meg: Az olyan, főként korai művektől kezdve, amelyekben — még minden ellentmondásosságával együtt — regisztrálható a lényegi mozgás, az olyanokon át (az 50-es évek drámái és a 60-as évek elejéről származók), amelyekben a drámafigurák cselekedetei az átcsapás irányába mutatnak, de az a drámák végén elmarad vagy nem általános érvénnyel következik be, azokig a 60—70-es évek közepe között keletkezett műveik, amelyek már nem adnak hirt valódi mozgás, igazi, strukturális változás lehetőségéről.

Ez a drámai oeuvre-ről kialakuló kép tovább differenciálódik, de mégis megőrzi a hármasságot, ha a középponti figurák szempontjából próbáljuk tipizálni a drámákat.

Csoportot alkotnak azok a cselekményhordozó figurák, amelyek a dinamikus szerkezetű drámák mozgását megvalósítják. Őket lehet *igazi (vagy cselekvő)* hősöknek nevezni. Azért vagyunk óvatosak a megnevezéssel, mert Dürrenmattnak ezek a hősei sem hasonlítanak a klasszikus drámákból ismert szenvedélyes, harcos hősökre. Ennek a típusnak a jellemzői pl. Knipperdollinc és a vak herceg esetében a passzivitás, a földi értékeket nem tartalmazó, elvont értékrendszer s a deheroizálódás veszélye. Ez az általában a korai drámákra jellemző hőstípus jól mutatja, mennyire az alkotói világkép függvénye, hogy melyik figura válik, válhat hőssé egy-egy művön belül. Ebbe a csoportba sorolható „harcmodora miatt” az első változat Romulusa, s ennek a csoportnak a peremén foglal helyet Akki és Augiasz (I. változat). Az előbbi azért, mert a dráma befejezésekor sem dől el a két fél közötti küzdelem, nem tudhatjuk egyértelműen, győztes-e vagy vesztes a menekülő koldus. Az utóbbi pedig azért, mert igen kétséges, hogy cselekvésnek tekinthető-e a zárómonológban megidézett magatartása. Különleges helyet foglal el a központi alakok rendszerében *Az újrakeresztelők* Bockelsonja, aki egyértelműen hős, de a negatív értékek győzelemre segítője, tehát *negatív hős*.

Jóval nagyobb csoportot képeznek azok a legtöbbször központi figurák, amelyeknek már az alkotói intenció ellenére sem sikerül a hőssé váláshoz szükséges tettet végrehajtaniuk, s akiket „majdnem és mégsem” hősöknek nevezhetnénk. Ide tartozik Romulus (az első változat kivételével), és *János király* Fattyúja, akik visszalépnek a döntő cselekvés elől, de ide sorolandók a cselekvésükben különböző módon akadályozottak, a *Mississippi úr házasságából* Saint-Claude és Übelohe, aztán Herkules, a *Der Mitmacher*ből Bill, s ennek a csoportnak a szélére kerül az *Ötödik Frank*ből Ottília Frank és Böckmann, *Az öreg hölgy látogatásából* a tanár és az orvos, mert ők csupán egyetlen (gyengének bizonyuló) kísérletet tesznek a cselekvésre. Külön alcsoportot képeznek azonban Ill, a *Mississippi*, Möbius és Cop, azok a drámai figurák, akik bár cselekszenek, de cselekvésük által mégsem válhatnak igazi hősökké. Szubjektív szempontból cselekvőek, hiszen felismerve a számukra adott világ erkölcsi rendjének tarthatatlanságát, összefoglalóan „önkirekesztésnek” nevezhető tetteikkel kifejezésre is juttatják tiltakozásukat. Objektív szempontból azonban mégsem tekinthetők cselekményhordozóknak, hiszen cselekedetüknek nincs hatása az adott közösségre, tetteik nem mutat világuk megváltoztatásának irányába. E csoporttal kapcsolatban a *tudati-individuális hős* megnevezést tartjuk helyénvalónak. A tudati jelző azt jelenti, hogy ők (ön)tudatossági fokuk miatt messze kiemelkednek környezetükből, azaz a szabad emberi cselekvés első feltétele adott számukra, de ugyanakkor azt is, hogy csak ez, tudatuk mássága, különbözősége az ellenerő az őket körülvevő negatív világgal szemben. A második jegy cselekvésük hatóságát is megadja, azaz azt, hogy az



általuk képviselt értékrend csak az individuum szféráján belül érvényes. E típuson belül Cop hősiségének specifikumát a konkrét elemzés során részletesen tárgyaltuk, ezért itt csak visszaatalunk rá: öt *ironikus hősnék* nevezük.

A *fizikusok* után írt drámák legtöbbje a hős szempontjából szinte csak negatívan írható le. Legtöbb műben (*A meteor*, *Play Strindberg*, *Titus Andronicus*, *Pillanatkép egy bolygóról*) még cselekedni szándékozó hősjelöltet sem találhatunk. Ezen drámák némelyikének olyan figurák a központi alakjai (pl. Schwitter, Doc), akik bár látják környező világuk negatív jelenségeit (ennyiben a középső szakasz tudati hőseihez hasonlítanak), de még az akció szándéka sem fogalmazódik meg bennük, sőt maguk is gyarapítják az őket körülvevő világ negatívumait. A *Play Strindberg* házaspárja egy következő fokozatot képvisel, ők már csak megtestesítői a drámában bemutatott negatív világnak. A *Titus Andronicus* és a *Pillanatkép egy bolygóról* című drámákban pedig már kiemelt, központi drámafigurát sem találunk. E drámák közös vonása tehát az, hogy hiányzik belőlük a hős, aki a negatív, de érvényesnek mutatott értékrenddel szemben harcba indulna. E drámák központi figurái klasszifikáló funkciót töltenek be, azaz a fennálló értékrendet erősítik meg.

Bár a hőstípusok nem pontosan úgy tagolják az életművet, mint a szüzsétípusok, de e téren is bizonyos hármasság mutatkozik: 1. A korai drámákban az alkotó világképe alapján cselekvőnek minősülnek figurák, legtöbbször transzcendens irányt mutató értékek őrzőiként. 2. Az eddigi életmű középső szakaszának cselekvésre tudatilag alkalmas, de nem hatékony individuális hősei vannak. 3. A hatvanas évek közepétől a hős helyett a klasszifikáló típusú drámafigura válik dominánssá. Annak ellenére, hogy a drámafigurák nem pontos kronológia szerint adják e három típust, mégis megfigyelhető egyfajta tendencia az életművön belül, mégpedig a cselekvéshordozó drámafigura, a hős fokozatos eltűnése.

S végül összegzésként arra szeretnénk rámutatni, hogy a drámai mozgás és a hős szempontjából hármasság tagolódást, de ugyanakkor szerves egymásra épülést mutató drámai oeuvre-nek melyek a világképi és műfaji vonatkozásai. Vagyis, milyen alkotói szemléletmód kibontakozása figyelhető meg a kezdetekben még tagolt, majd egyre homogénebbé váló, a szüzsémozgás szempontjából mindinkább csökkenő dinamizmust, majd statikusságot mutató, a hőssé válás egyre kisebb esélyét, majd lehetetlenségét reprezentáló drámákban. S milyen a műfaji vetülete ennek a drámai világnak.

Már az első és második szüzsétípus azon drámái — a 40-es évek alkotásai —, amelyek tartalmaznak eseményt és van hősiük, azt mutatják, hogy az író csak az individuális, morális szférában lát lehetőséget a változtatásra, cselekvésre. Történelmi-társadalmi érvényességi körű pozitív értékrend már e korszakban is hiányzik az alkotói világképből. Azon drámák, amelyeket az irányult, de éppen a döntő mozzanat, a határátlépés előtt megszakadó mozgás és az individuális tudati hősök jellemeztek — az életmű középső és legnagyobb szakaszát alkotó drámák — azt tanúsítják, hogy az író világképében ekkor egymás mellett, de egymástól függetlenül állt az egyéni szférára érvényes pozitív és a történelmi-társadalmi szférához kapcsolt negatív értékrend. E korszak elején még egyensúlyban van a két erő, de az alkotói világlátás ezután fokozatosan megváltozik. Azt az írói felismerést, hogy az egyén körén belül sem lehet eredményes a cselekvés az általánostól függetlenül, hiszen ez utóbbi meghatározóan „beleszól” az előbbibe, az bizonyítja legpregnansabban, hogy e drámák hősjelöltjeinek végül is nem sikerül cselekvéshordozókká válniuk. S mivel új,

pozitív társadalmi értékek nem épültek be a világképbe, ezért egyre szembetűnőbb az alkotói világlátás fokozatos elkomorulása. A pozitív értékek leépülése következtében létrejövő értékrelativizálódás és annak végén az értékvákuum-állapot megszületése azonban már a harmadik korszak — a 60-as évek közepétől — jellemzője. Ezeknek a drámáknak kaotikus jellegű mozgásai, a strukturális változás hiánya olyan történelemszemléletre utal, amely szerint a történelemben nincs változás, fejlődés, legfeljebb ciklikus ismétlődés. Mivel ebben a drámai világban a szükségszerűségekkel szemben a véletlenek uralkodnak el, s itt az irracionális már általában a történelemre vonatkoztatva jelenik meg, ezért ezek a művek a létben biztos koordináta-pontok hiánya miatt helyét hiába kereső, kiszolgáltatott, tehetetlen ember sorsáról tudósítanak, azaz a nem-szabad emberi létállapotról.

A dürrenmatti életmű és világkép szervessége és finom átmenetű változásai ellenére így kirajzolódó hármas tagolódásának műfaji vetülete a következőkben foglalható össze: A drámai műnemen belüli változás a tragédia fokozatos megszűnésének folyamatoként írható le. A korai korszak művei leginkább a *tragédia* szerkezetével mutatnak rokonságot, bár különösen a drámabejezések összetett, nem egyértelmű értékszerkezete már itt utal arra, hogy a világszemlélet a tragédia tiszta formájának megvalósulása ellen hat. A második korszak drámái esetében az eltérések és variációk ellenére a *tragikomédia* (*groteszk*) műfaji megnevezést tartjuk helyénvalónak. Ezekben a művekben — a tragédiával és komédiával szemben, amelyeknek dinamikus szerkezete mindig tartalmazza az átcsapás forradalmi mozzanatát — éppen a központi mozgásfolyamat szakad meg, így ezek a művek sem igazi tragédiáknak, sem igazi komédiáknak nem tekinthetők. Ezt igazolja az axiológiai szempontú vizsgálódás is. A tragédia és komédia — természetesen más-más módon — mindig értékeket erősít meg. Dürrenmatt drámái viszont mindig bizonyos értékek érvénytelenné válásáról s aztán fokozatosan a műbeli értékrendszer relativizálódásáról tudósítanak. Ennek a folyamatnak mintegy végpontjaként szaporodnak meg a 60-as évek közepétől azok a sem a komédia, sem a tragédia szerkezetére nem emlékeztető művek, amelyeket mi *történelem-filozófiai bohózatoknak* nevezünk. Megítélésünk szerint ezzel az író egyben a drámai műnem határterületéig jutott el. A drámai forma felbomlásának, megszűnésének okát nem az alkotói tehetség elapadásában s nem is elsősorban a megváltozott külső hatásokban látjuk, bár az utolsó évtized az európai irodalmon belül egyértelműen a dráma háttérbe kerülésével jellemezhető, hanem a megváltozott alkotói szemléletmód következményének. Így értelmezzük a dürrenmatti életművön belül a 70-es években bekövetkezett műfajváltást, amely a drámai forma helyett a filozofikus esszéműfaj megerősödéseként írható le.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Lásd ennek bizonyítékául: *Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht*. Zürich 1969. *Sätze aus Amerika*. Zürich 1970. *Dramaturgisches und Kritisches*. Zürich 1972. *Der Mitleider. Ein Komplex. Text der Komödie*. Dramaturgie, Erfahrungen, Berichte Erzählungen. Zürich 1976. *Zusammenhänge. Essay über Israel. Eine Konzeption*. Zürich 1976. *Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold*. Zürich 1976. *Lesebuch*. Zürich 1978. *Stoffe I—III*. Zürich 1981.

## ÉVFORDULÓ

„... A magam számára is kötelezőnek tartottam a magyar és európai távlat összehangolásának igényét”

(Turóczi-Trostler József születésének 100. évfordulójára)

GYŐRI JUDIT

Turóczi-Trostler József születésének közelgő 100. évfordulójára gondolva először önkéntelenül is — az általa annyira tisztelt — Lessing Klopstockról írt csúfondáros epigrammája jutott eszembe. Valóban, ki ne ismerné a Német Tan-  
szék egykor oly nagyhatalmúnak tartott professzorának a *nevét*, de akad-e még, aki kezébe veszi *könyveit*? Vaskos tanulmányköteteit olvasva aztán rá kellett döbennem, hogy velünk, kései tanítványaival is megismétlődött a jól ismert ostoba történet: Egy viszontagságos kor megpróbáltatásaitól szorongatott idősebb ember és tanár ellentmondásos személyisége elfedte előlünk írásainak eredetiségét és szellemi merészségét. Milyen igazságtalan lenne pedig csak a gyakorlati élettel szembeni védtelenségére, a hiúságáról kerengő mulatságos anekdotákra, jellegzetes kézmozdulataira és kiszólásaira, érzékenységből fakadó támadókészségére emlékeznünk, és nem látnunk meg azt a rendíthetetlen szorgalmat és kíváncsiságot, nemes törekvést, világos gondolkodást és ízlést, a derűt és az állandó megújulási képességet, ami gazdag életműve mögött rejlik! Annál is inkább, mert impozáns életművét nagy társadalmi megrázkódtatásokkal, nélkülözésekkel és megaláztatásokkal terhes évektől kellett kicsikarnia. Maga is utalt erre, amikor tanulmánykötetének bevezetőjében a következőket írta: „Egy olyan korba születtem bele, amikor a polgári társadalom biztonságérzete alapjaiban rendült meg, s ez a helyzet rányomta bélyegét a kulturális élet, az irodalom és a tudomány minden megnyilvánulására. Micsoda elszántság és optimizmus kellett ahhoz, hogy ilyen körülmények között továbbmenjek, sőt végigmenjek a megkezdett úton!”<sup>1</sup>

Ez az út a Turóc megyei Moskócon kezdődött, itt született 1888. október 1-én művelt polgári családban. Bizonyos, hogy családja szerény anyagi körülmények között élt, mert a tehetséges diáknak magának kellett előteremtenie tanulmányai költségeit. Gyermekkorát az erdélyi Csucsán és Szászrégenben töltötte, az itteni, jórészt német nyelvű környezetben tett szert biztos német nyelvtudására. A magyar irodalom szeretetét viszont a marosvásárhelyi református gimnáziumból hozhatta magával. Budapesten, a Pázmány Péter Tudományegyetemen magyar — német szakot végzett, közben ösztöndíjjal Berlinben és más német egyetemeken is tanult. Németországi tanulmányútjairól később megjegyezte, hogy akkor ismerkedett meg alaposabban a német klasszikával és olyannyira Goethe szellemének hatása alá került, hogy munkássága egész életében foglalkoztatta. 1911-ben mégis E. T. A. Hoffmannról írt doktori disszertá-

<sup>1</sup>Turóczi-Trostler József: Magyar irodalom — világirodalom. I. kötet. Budapest 1961. 5. l.

ciót, s ez jelzi ez idő tájt kibontakozó érdeklődését a romantika és a mesekutatás iránt. Még tanulmányai idején kapcsolatba került a Galilei Körrel és a munkásmozgalommal, emellett rangos irodalmi folyóiratok, A Hét, a Nyugat és a Renaissance közölték verseit és tanulmányait. 1913-ban tanári kinevezést kapott a temesvári főreálgimnáziumba, de hamarosan be kellett vonulnia. Nehéztüzér volt az olaszországi hadszíntéren, részt vett a piavei csatában, még bronz vitézségi érmet is kapott. A műveiről készült bibliográfia tanúsága szerint azonban még a háborús években is szakadatlanul írt. Munkatársa volt az Egyetemes Philologiai Közlönynek, a Magyar Nyelvőrnek, a Pester Lloydnak és különféle német lapoknak, melyekben filológiai kutatásait és könyvismertetéseit közölte. Sokoldalú tehetségének és a progresszív körökkel való kapcsolatának köszönhető, hogy a Károlyi-kormány idején a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium előadójává, majd főiskolai tanárrá léptették elő, a Tanácsköztársaság pedig egyetemi katedrát juttatott neki.

A Tanácsköztársaság bukása után ezért sokáig mellőzték. Nemcsak katedráját vették el, de le is fokozták és kizárták az összes tudományos társaságból. Egy darabig Szombathelyen tanított, majd a baloldali Független Szemle sietett segítségére. 1924-ig ebben az orgánumban publikálta a legtöbb írását, s közben a német irodalom kiemelkedő alkotásainak fordításával vigasztalódott. Lefordította többek közt Chamisso *Peter Schlemihl*-jét, Gerhart Hauptmann *Phantomját*, Hesse *Siddharta* c. regényét és nem utolsósorban Thomas Mann *Varázshegyt*, ami — hála erőfeszítéseinek — 1924-ben az eredetivel egy időben jelent meg. Bibliográfiája nem jegyzi, de továbbra is publikált verseket és elbeszéléseket, nemrégiben még egy gyerekkönyv is felbukkant a neve alatt. Talán szeméremből hallgatta el később szépirodalmi alkotásait, vagy tudományos munkája mellett nem tulajdonított igazi jelentőséget nekik? Nincs jel ugyanis arra, hogy valaha kísérletet tett volna kötetbe gyűjtésükre. Pedig Bóka László érzékeny lírikusnak tartotta a fiatal Turóczit, aki — véleménye szerint — nagy műgondal és nemes mértéktartással megformált versekkel ajándékozta meg a költészet kedvelőit.<sup>2</sup> Írói próbálkozásai mindenesetre segíthették a fiatal tudóst a fordításban, a kortárs költészet értékeinek felismerésében, és előkészíthették azt a változás is, mely ez idő tájt érlelődött tudományos munkásságában, az áttérést a szellemtörténeti módszerre.

1922-ben a Zsidó Leánygimnáziumban kapott állást, ahol egészen a felszabadulásig tanított. 1924-től ismét rendszeresen jelentek meg irodalomkritikái a Pester Lloydban, és a tudományos folyóiratok is újra közölték tanulmányait. A harmincas évek elején a közelgő Goethe-évfordulóra lefordította a *Dichtung und Wahrheit*et és terjedelmes tanulmányt is csatolt hozzá. Nagyszabású vállalkozás volt az a háromkötetes antológia is, mely az ifjú, a férfi és az öreg Goethe művészetét mutatta be. Az igen szép kiállítású bibliofil kiadás, melyben a költeményeket Szabó Lőrinc, a prózai részleteket Turóczy fordította és az egyes kötetekhez csatlakozó tanulmányokat is ő írta, ma könyvszeti ritkaságnak számít.<sup>3</sup> Tőle származik a Wiegler-Benedek féle világirodalom-történet német irodalomról szóló fejezete, mint ahogy az ő nevéhez fűződik a húszas évektől a negyvenes évek végéig nagy számban megjelenő irodalmi

<sup>2</sup> László Bóka: In memoriam József Turóczy-Trostler. — In: Acta Litteraria, 1962. (V.), 531. l.

<sup>3</sup> Vö.: Berczik Árpád: Turóczy-Trostler József, a Goethe-kutató. — In: Filológiai Közlöny, 28. évf. 2–3. szám (1982), 245–251. l.

és általános lexikonok német irodalmi szócikkeinek javarésze is.<sup>4</sup> 1935-ben *Mai német dekameron* címmel kiadott kötetében tíz kortárs német íróval ismertette meg az olvasóközönseget. Későbbi akadémiai székfoglalójának az alapjait is ebben az időben vetette meg, folytatva magyar irodalmi kutatásait.

Tovább folytatta munkáját a Szociáldemokrata Párthan is, ezekben az években lett a munkásakadémia ismert irodalmi előadója. Szerteágazó munkásságát 1934-ben Baumgarten-díjjal jutalmazták. Később az egyre fenyegetőbbé váló politikai légkör, a nyomasztó zsidótörvények és megpróbáltatások évei sem tudták elfojtani munkakedvét. 1940-ben munkaszolgálatra hívták be, 1944-ben idős édesanyjával és nővérével egy Rákóczi úti bérház padlásán bujkált, de szinte még a halál árnyékában is dolgozott. „Ahogy annak idején nem tudott megtörni a frontszolgálat, éppen olyan kevéssé tudtak megtörni a fehér terror, a Horthy-fasizmus évei, a belső emigráció magánya és ezer gondja, a büntetőtábor gyalázatosságai [...] folytattam kutatásaimat, írtam tanulmányaimat és cikkeimet a felszabadulásig” — írta.<sup>5</sup>

A felszabadulás után munkásságának újabb fellendülő korszaka következett. 1945-ben kinevezték az ELTE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének vezetőjévé, az Akadémia pedig levelező tagjai közé választotta. 1946-ban megtartotta székfoglalóját „A magyar irodalom európaizálódása” címmel, így 1947-től már az Akadémia rendes tagja volt. Egy ideig még az országgyűlés munkájában is részt vett a Szociáldemokrata Párt képviselőjeként. 1949-től volt a Német Tanszék vezetője, ahol haláláig dolgozott. Munkásságáért 1958-ban Kossuth-díjat kapott. Életének ebben az utolsó másfél évtizedében, melyben — minden elismerés ellenére — annyi kortársához hasonlóan neki sem jutott osztályrészül a félelem nélküli élet, elsősorban az összehasonlító irodalomtudományi vizsgálatok kiszélesítésére, a magyar irodalom külföldi megismertetésére törekedett. Összefoglaló monográfiában készült bemutatni Petőfi világirodalmi hatását és a nevéhez fűződik az a német nyelvű Petőfi-kötet is, mely először közvetített az eddiginél teljesebb és igazabb Petőfi-képet a német olvasók széles táborának. Közben szerkesztője volt az *Acta Litteraria*-nak és a *Filológiai Közlönynek*, de nagy sikerű könyvsorozatokat is elindított, pl. a *Helikon Kiadó Faust-sorozatát*. Célul tűzte ki ebben az időben a hazai marxista szemléletű germanisztika megalapozását is, mely törekvését az Akadémia különböző folyóirataiban megjelent germanisztikai tárgyú tanulmányai és 1955-ben magyarul, 1961-ben németül megjelent Lenau-monográfiája fémjelezték.<sup>6</sup>

Mintegy öt évtizedet átfogó életművében elmosódnak a határok az egyes diszciplínák között. Már korai írásai is bizonyítják, hogy tudatosan törekedett az ilyesfajta határátlépésekre, mert az irodalomtudományt csak a társadalomtudományok összefüggéseiben, a határtudományokkal együttműködve tartotta művelhetőnek. *Osztatlan filológia* volt az eszménye és célja, bizonyára ezért nincs a pozitívizmustól a szellemtörténeten át a marxista irodalomtudo-

<sup>4</sup> Vö.: Turóczy-Trostler József tudományos és irodalmi munkássága. Összeállította: Komor Ilona. — In: T. Tr. J.: Magyar irodalom — világirodalom. II. kötet. M. f., 751—796. l.

<sup>5</sup> Turóczy-Trostler József: Magyar irodalom — világirodalom. I. kötet. M. f., 6. l.

<sup>6</sup> Turóczy-Trostler József életrajzi adataihoz vö. a Magyar Irodalmi Lexikon, Magyar Életrajzi Lexikon szócikkeit, valamint Berczik Árpád: Turóczy-Trostler József, a Goethe-kutató; Bóka László: In memoriam József Turóczy Trostler és Turóczy-Trostler József: Magyar irodalom — világirodalom. Bevezetés. I. kötet, 5—16. l.

mányig ívelő munkásságában semmiféle törés — későbbi korszakai nemhogy nem semmisítik meg az előző eredményeit, hanem inkább az előrelépés, gyarapodás, egymásra épülés érzetét keltik.

A marxista irodalomtudomány felől visszatekintve tevékenységének pozitívista kezdeteire mentegetőzött fiatalkori mikrofilológiai közleményei miatt, kifejtve, hogy a mikrofilológiának „távlattevédesei” keletkeznek, mert túl közelről nézi tárgyát, mely így felnagyul, és óhatatlanul torzulást szenved. Pedig említésre méltó távlattevédeése nemigen keletkezett, hiszen már 1922-ben a következőket írta: „Filológián persze nem szabad az interpretálásnak vagy a szövegek helyreállításának módszerét értenünk, ahogy a köztudatban él, hanem magasabb rendű, a költői alkotás mélységeihez vezető megértést, az irodalom s nyelvtörténet kettős tartományát áthidaló kultúrtudományt, osztatlan filológiát. Az ilyen értelemben vett filológiának legalább periferikus érintkezéspontjai vannak minden társadalomtudománnyal. Legmagasabb fokon filozófiai értelmet kap. Biztos forrásismeret és adattudás nélkül nincsen igazi filológia, de még ennél is fontosabb az értelem teljes fegyelmezettsége, állandó készenléte az összefüggések és kapcsolatok felismerésére és kifejezésére.”<sup>7</sup> Tanulmányai bizonyítják, hogy ő maga — rendkívül széles körű adattudását megalapozva — már korán elindult az összefüggések feltárása felé. Meglehet persze, hogy eleinte elsősorban nyelvi, néprajzi, filozófiai vagy esztétikai összefüggések érdekelték, de — éppen totális filológiafelfogása következtében — nem hiányzott írásaiból a történeti szemlélet sem, legföljebb elmosódva vagy hangsúlytalanul volt jelen és nem annyira a társadalom gazdasági vagy osztályszerkezetének esetleges taglásában nyilvánult meg, mint kései műveiben. Figyelmes olvasójának mindenképpen az a benyomása támad, hogy a sokoldalú megvilágítás igénye és valamiféle egyensúlyérzék lényegében mindig megvédte őt az éppen alkalmazott módszer túlzásaitól. A pályája elején felvetett kérdések más-más összefüggésbe helyezve vissza-visszatérnek, és adatokban és implikációkban gyarapodva hólabdaként nőnek, hogy kései tanulmányaiban átfogó vizsgálatok kereszttüzeiben lépjenek elének. A marxista irodalomtudományi módszert ily módon egyfajta szintézisként élte meg és társadalom, egyéniség és mű közötti összetevőjére kitérő, minden mozzanatot, és kölcsönhatást figyelembe vevő elemzéseként alkalmazta. „S amit azelőtt inkább csak ösztönösen éreztem, azt ma már egyre világosabban látom, hogy úgy amint vannak, részei egy átfogó, összefüggő eszmei koncepciónak [...]” — írta tanulmányairól. „Régebbi forráskutatásaimban természetesen még csak első lehetőségei szerint érvényesült a koncepció. Teljes megvalósítására csak jóval később került sor, amikor már leszámoltam mikrofilológiai s pozitívista lelkiismeretemmel, s a marxizmus—leninizmus elvi alapján állva hozzáfoghattam a mélyebb társadalmi történeti és eszmei összefüggések feltárásához.”<sup>8</sup>

Fontos mozzanata volt koncepciója kiteljesedésének, hogy korábbi korszakainak kissé elvont vezérelvét, a goethei egyetemességet és világirodalomfogalmat az *európaiság* követelményében konkretizálta. Ezen korántsem csak a mindenfajta elfogultságtól és előítéllettől mentes korszerű szellemiséget, hanem az adott kor *leghaladóbb tendenciáinak* befogadását és kifejezését értette.

<sup>7</sup> Turóczy-Trostler József: Király György — In: Magyar irodalom — világirodalom. I. kötet. M. f., 513. l.

<sup>8</sup> Turóczy-Trostler József: Bevezetés. — In: Magyar irodalom — világirodalom. I. kötet. M. f., 6 — 7. l.

A haladó tendenciákat sem korlátozta csupán a világnézetre, hanem kiterjesztette a „terminológiára” is, ami értelmezésében elsősorban a kor progresszív eszmerendszereiben való jártasságot, azok fogalomhasználatát, de a modern esztétikai megjelenésformát is jelentette. Művének legtanulságosabb fejezetei közé tartoznak azok a részek, melyekben kifejti, hogy még a leghaladóbb világnézet sem jelenhet meg hatásosan a művészi alkotásban, ha elavult terminológiával próbálják meg kifejezésre juttatni vagy netán méltatlan esztétikai köntösbe öltöztetik. A költészet akkor válik igazi politikai költészetté — mondta 1956-ban egy Heinérről tartott előadásában —, „ha sem a konkrét cél nem fokozza le vagy fosztja meg benne szabadságától és méltóságától a művészetet, sem a művész nem homályosítja el, sőt egyenesen fokozza a politikai tartalom szabad megnyilatkozását”.<sup>9</sup> Ez magyarázza, hogy nem esett a szemantizmus hibájába — ha vannak is tanulmányaiban ma már erőltetettnek ható párhuzamok vagy túlhaladott részletek, műve egésze gondolatébresztő, izgalmas és maradandó.

Munkásságának egyik fő vonulatát a magyar irodalom fejlődéstörténetének megrajzolása alkotja. Igazi kutatói szenvedéllyel mélyedt el a középkortól Petőfiig terjedő időszak magyar irodalmába, elfeledett értékeket bányászott ki a viharos magyar századok mélyéről, lelkiismeretesen átböngészte és értékelte régi írónk latin nyelvű munkáit, és nagy lélegzetű tanulmányokat szentelt reformkori irodalmunk nagyjainak. Számos témát aprólékos részletességgel dolgozott ki, mint pl. a saint-simonizmus magyarországi recepciójának kezdeteit, a magyar cartezianusok működését vagy éppen a „Schlaraffenland” motívumának magyar változatait. Nem azért vizsgálta meg a résztémákat ilyen alaposan, hogy valamiféle hatalmas adathalmazon nyugvó hagyományos irodalomtörténetet írjon; Eszmetörténeti, stílus- és motívumkutatásaira bizonyító anyagként volt szüksége a fő fejlődésvonalak felvázolásában. E fejlődésvonalak felvázolása közben pedig sajátos nézőpont megválasztására készítette az a korai felismerése, hogy egyetlen irodalom sem alakulhatott légtüres térben, csakis más nemzetek kultúrájával való kölcsönhatásban, a világirodalom nagy áramában. A magyar irodalmat így sohasem csupán belülről, hanem az európai irodalmakkal való szakadatlan összehasonlításban vizsgálta — lényegében azt ábrázolta, hogyan kapcsolódott be irodalmunk az európai kultúrába.

Két oldalról is bemutatta ezt a folyamatot: Egyrészt azt kutatta, mennyire tudtak irodalmunkban meghonosodni a haladó eszmék és áramlatok, másrészt utánajárt, hogyan alakult a századok folyamán Európa magyarságképe. Nem mintha kultúránkat csak az európai kultúra függvényében látta vagy erőltette volna a megfeleléseket. Nagyon is elismerte, hogy a magyar irodalomnak voltak „öntörvényű” korszakai, mint pl. a „külön magyar reneszánsz”. Úgy vélte azonban, hogy az európai távlatokon való megmérétes nem valamiféle, a magyar irodalomra kívülről ráerőltetett szempont, hanem kultúránkban mindenkor fellelhető *belső igény*. „[...] nincsen az a katasztrófa, ellentmondás, amely legjelentékenyebb költőink, írónk, politikusaink tudatában kiolthatná vagy akár csak elhomályosíthatná egy célkitűzéseiben, formájában nemzeti jellegű, eszmeileg egyetemes érvényű magyar kultúra kialakításának, a mindenkori európai és a mindenkori magyar távlat összehangolásának

<sup>9</sup> Turóczy-Trostler József: Heine-problémák. — In: Magyar irodalom — világirodalom, II. kötet. M. f. 455. l.

igényét” — írta.<sup>10</sup> Figyelmét ezért nem az öntörvényű korszakokra, hanem az érintkezésekre és a lemaradás időszakaira összpontosította, hogy új értéke-  
lési lehetőségeket tárhasson fel és irodalmi fejlődésünket realisabb megvilá-  
gításba helyezhesse.

Régi, máig élő hiedelmet igyekezett pl. megcáfolni, amikor bebizonyí-  
totta, hogy kultúránk időnkénti elszigetelődésének nem nyelvi különállásunk,  
hanem társadalmi elmaradottságunk, irodalmi fejlődésünk fáziskésése volt az  
oka. A középkortól a felvilágosodásig terjedő korszakban abban látta ennek a  
fáziskésésnek a lényegét, hogy a magyar gondolkodás és vele a magyar iro-  
dalom nem jutott el az *elvilágiasodásnak* arra a fokára, amire a gyorsan polgá-  
rosuló nemzetek gondolkodása és irodalma eljutott. A teológia gyámsága alóli  
fokozatos felszabadulásnak ugyanis döntő jelentőséget tulajdonított a fejlő-  
désben, mert — mint írta — ennek következtében az írónak „nemcsak nyelve  
és szókincse, hanem nyelvérzülete is, nemcsak képzelete, hanem képzeletének  
anyaga is”<sup>11</sup> alapvetően megváltozott. Régi költészetünk hiába volt esztétikai  
értékeinél fogva — véleménye szerint — világirodalmi rangú, nem törhette át  
a határokat, mert a magyar nyelv és a magyar költők képzeletvilága nem  
mutatta az elvilágiasodás kellő, modern fokát, így fordításban csak elavultnak  
hathatott. A XV—XVII. században magyar és nem magyar szerzők tollából  
megjelent nagyszámú latin nyelvű munka viszont — bármilyen kedvező mér-  
téken változtatta is meg a közfelfogást Európában Magyarországról — itt-  
hon nem hathatott annyira, és így nem növelte a magyar írók biztonság-  
érzetét. A humanisták latinnyelvűségét egyébként is „természetellenes anak-  
ronizmus”-nak minősítette Turóczy, mert egy megmerevedett nyelvállapothoz  
való visszatérést jelentett, századokkal korábbi nyelvérzület preformálta  
benne az írók gondolatait. Nyelv és gondolkodás kölcsönhatásának követke-  
ztében az egyes nemzeti irodalmak igazi fejlődése csakis az élő nyelvérzület-  
hez kapcsolódó és ezért a valóság dinamikáját jobban kifejező anyanyelven  
mehetett végre.

Bár a magyar irodalom a felvilágosodás korában már eljutott az elvilá-  
giasodás magasabb fokára, mégsem tudott betörni Európa kulturális tuda-  
tába. Ennek okát Turóczy irodalmunk akkori *terminológiai* elmaradottságában  
látta. Ezzel kapcsolatban azt is kifejtette, hogy egy eszmerendszer hatása  
egyáltalán nem merül ki abban, hogy elsajátítják alapelveit és fogalomrende-  
rét, az legalább olyan fontos, hogy mi tematizálódik belőle az irodalmi alkotá-  
sokban. Amikor a magyar irodalom terminológiai elmaradottságáról szól, nem-  
csak arra mutat tehát rá, hogy egy-egy haladó eszme kibontakoztatásának  
nálunk nyelvi-fogalmi korlátai voltak. Azt is hangsúlyozza, hogy ennek követ-  
keztében problematikájából vajmi kevés tematizálódhatott irodalmunkban.  
Ezért fektetett olyan nagy súlyt azoknak az írónak az ismertetésére, akik  
életműüket, esztétikai teljesítményüket tekintve tán nem voltak kiemelke-  
dők, de küszködve és birkózva a nyelvvel új terminológia és új témakör meg-  
honosításával próbálkoztak. Nélkülük aligha jöttek volna létre koruk kiemel-  
kedő alkotásai. Ezért tartotta korszakos jelentőségűnek a nyelvújítást is, mely

<sup>10</sup> Turóczy-Trostler József: Bevezetés. — In: Magyar irodalom — világirodalom, I. kötet. M. f., 8. l.

<sup>11</sup> Turóczy-Trostler József: A magyar irodalom európaizálódása. — In: Magyar iro-  
dalom — világirodalom, II. kötet. 62. l.

<sup>12</sup> Turóczy-Trostler József: Bevezetés. — In: Magyar irodalom — világirodalom, I. kötet. 11. l.



megnyitotta az utat a legnagyobb terminológiai fejlődés és jelentős írók egész sora, a magyar klasszika előtt. Első igazán nagy formátumú költőnknek Vörösmarty Mihályt tartotta, akinek gondolati mélysége, képzeletgazdagsága és nyelvi teremtő ereje szerinte a világirodalom legnagyobb romantikus lángelméivel mérhető, s akinek európai hatása csak azért maradt el, mert jelentkezősekor a romantika varázsa Európában már halványulóban volt. Ami nem sikerülhetett Vörösmartynak, az teljes mértékben osztályrészévé vált Petőfinek, az egyetlen magyar költőnek, aki a világirodalomban legendássá vált és iskolát teremtett. Olyan történelmi pillanatban tűnt fel ugyanis, amikor a magyar társadalmi fejlődés felgyorsult és szinkronba került a leghaladóbb európai törekvésekkel, ezért Petőfinek — népe érzéseit kifejezve — egész Európa számára lehetett mondanivalója. Költészete eszmei jelentőségén túlmenően aktuális esztétikai szükségletet is kielégített — a természetes, plebejus népiességnek azt a formáját képviselte, mely után Nyugat-Európa áhítozott ugyan, mely ott azonban már nem volt lehetséges. Petőfi időszerűségét és nagyságát mutatja, hogy költeményeit szinte keletkezésük pillanatában már kortársai fordítani kezdték, és az első, többé-kevésbé gyenge fordítások is már átütő sikert arattak.

A Petőfi világirodalmi hatásáról tervezett monográfiának csak két fejezetével készült el Turóczy, de ez a két fejezet is gazdag forrásanyagot és sok metodológiai és elvi útmutatást tartalmaz az összehasonlító irodalomtudomány számára. Ezek között akadnak olyanok is, melyek alighanem a komparatistikai közhelyek közé tartoznak. Korábban azonban senki sem mondta ki ilyen világosan érvényességüket, senki sem bizonyította ilyen sokrétű anyaggal igazukat. Hogy bizonyító anyagának javarésztét a német irodalomból vette, természetesen nemcsak germanisztikai felkészültségének köszönhető. Maga is többször rámutatott, hogy a történelmi és kulturális érintkezések szorossága és gyakorisága miatt számunkra a világirodalom felé elsősorban a németek nyitottak kaput. A XVII. század előtt főleg a német egyetemeken tanuló magyar diákok voltak a közvetítők, professzoraik, diáktársaik, baráti körük tudós tagjai a fogékony felvevők. Később a Magyarországra betelepülő németsegből kinőtt, a reformkorra kétnyelvűvé váló értelmiség és zsidóság játszott a lelkes közvetítő szerepét, miközben a befogadók tábora is hatalmasan megnőtt. Turóczy éppen Petőfi kapcsán bemutatta ezeknek a közvetítőknek néhány jellegzetes típusát: a tudós papot, az újságíró, a szabadságharc bukása után külföldön bujkáló forradalmárt, megrajzolva ezzel a közvetítés szubjektív feltételeit is.

Egy másik kérdéskör, mely egész életében foglalkoztatta, a racionalizmus és irracionálizmus európai harcához kapcsolódik, amit nem a felvilágosodás óta folytatott ádáz elméleti vitákban, nem is az ún. „magasabb” irodalomban próbált megragadni, hanem a *mese* fejlődését kutatva. Miközben figyelemmel kísérte, hogyan száműzte a száraz és merev eszköltészet a mesét „a pietista kispolgár házába, a fonóba, a hiszékeny gyermekek és a kiskorúságban vele azonosított nép közé”<sup>12</sup>, rájött, hogy a csodás képzeteket sohasem lehetett igazán eltemetni, mert tovább éltek és folytatták a maguk utópisztikus eszközeivel „az ember alapvető szabadságharcát. Megtöltötték a ponyvairodalmat, a kalendáriumokat, nagyszerű alakokat öltöttek a népmesében, sokszor pedig ott bukkantak fel, ahol legkevésbé volt várható, a szigorúan racionális erkölcs-tanító példázatokban és prédikációkban. Majd a „lent” irodalmából ismét felemelkedtek, és megtermékenyítették a „fent” irodalmát, teljes polgárjogot

nyertek a romantikusok műveiben és előkészítették a modern regénytípusok kialakulását. Nemcsak a lenini két kultúrát fedezte fel magának ennek révén, hanem azt is, hogy milyen szorosan kapcsolódott irracionálizmus és racionalizmus küzdelme az elvilágiasodás-felvilágosodás problémájához, és mindenekelőtt, hogy a két szemléletmód tulajdonképpen *együtt*, dialektikus kölcsönhatásban vált a fejlődés hajtóerejévé. Már elutasította az irracionális romantika reakciós tendenciáit, és Goethe művészetének legnagyobb vívmányát éppen abban látta, hogy neki sikerült a „démoni” erőket megfékeznie, kimutatta, hogy bizonyos korszakokban, irodalmakban és műfajokban az irracionálizmus is vállalhatott magára progresszív, mi több, társadalomkritikai funkciókat. A „hazug” mesében például, melyben a tótágast álló világ torzképe az abszurdáá vált valóság visszasságait állítja pellengérré, vagy a haladó romantikában, melynek képviselői éppúgy éltek irracionális eszközökkel, mint feudális restaurációra törekvő kortársaik. Nem tagadta meg a létjogosultságot az irracionálizmustól azért sem, mert látta, micsoda művészi forradalmat indítottak el az irracionalisták már a felvilágosodás korában és milyen nagyban hozzájárultak a művészi formák és kifejezőeszközök gyarapodásához a romantikában.

Bizonyára az irracionálizmus-racionalizmus harcával és annak társadalmi gyökereivel kapcsolatos felismeréseinek tudható be, hogy a romantikáról, melynek problematikájára tanulmányaiiban vissza-visszatért, sokkal árnyaltabb képet festett, mint az ötvenes évek irodalomtörténetírása általában. „Ma már túl vagyunk azon [. . .]” — jelentette ki Vörösmartyról szóló írásában —, „hogy a német romantika reakciós, dekadens törekvéseitől ne lássuk nagy költőinek művészi teljesítményeit, vagy hogy legjobb esetben kizáróan nép- és népköltészetkultuszára hivatkozzunk mint jóformán egyetlen pozitív vonására. A német romantikusok eredendő ellenforradalmiságáról szóló legendára is rácăfol az a tény, hogy köztük éppen a legismertebbek: Wackenroder, Tieck, Friedrich Schlegel, Novalis, Schelling csak a jakobinus fordulat után tagadják meg kezdeti, forradalmi lelkesedésüket”.<sup>13</sup> Ő is igyekezett az említett felfogásra rácăfolni azzal, hogy a romantika forrásvidékét ugyanott jelölte ki, ahol a francia forradalomét: a XVIII. és XIX. század fordulóját megrázó, átfogó gazdasági, ideológiai és politikai válságban. „Csak ha tudjuk” — írta —, „milyen mértékben érdekeltek az egyes népek e válságban vagy ennek következményeiben, a kapitalista fejlődésnek milyen szakaszában, az elvilágiasodásnak, a politikai érettségnek milyen fokán éri őket a forradalom kitörése, milyen földrajzi távolságra vannak gócaiktól, vajon a szabad vagy elnyomott népek, a központi vagy peremnépek közé tartoznak-e — csak ha mindezt tudjuk, adhatunk többé-kevésbé egzakt választ arra a kérdésre, miért kapnak a romantikus törekvések itt haladó-forradalmi, ott pedig reakciós előjelet [. . .]”<sup>14</sup>. Hogy réginek és újnak a világ képét előfutáránál, a reneszánsznál sokkal jobban átformáló, nyugtalanító küzdelme miért éppen egy irracionális világképben tükröződik, arra az általánosan *megrendült biztonságérzetben* leli meg a magyarázatot, melynek következményeivel szemben „a mindenható értelem tehetetlennek bizonyult”. Ezekon a romantika és az irracionálizmus mélyebb megértéséről tanúskodó

<sup>13</sup> Turóczy-Trostler József: Magyar irodalom — világirodalom, I. kötet, M. f., 405. l.

<sup>14</sup> Turóczy-Trostler József: Magyar irodalom — világirodalom, I. kötet, M. f., 404. l.

fejtegetésein töprengve ismerjük fel, hogy marxista korszakának irodalmi értékrendje elüt Lukács Györgyétől, akinek német irodalommal foglalkozó írásaival pedig germanisztikai munkássága több ponton is érintkezik. Természetesen Turóczy nem mérhető Lukács György gondolkodói nagyságához, de úgy látszik, kevésbé volt a normatív irodalomértékelés híve, s — mint az még az ötvenes évek irodalmpolitikai követelményeit leginkább magán viselő Lenau-monográfiájából is kitűnik — inkább a jelenségek feltárására és megértésére, mint adott eszményekhez és kategóriákhoz való igazítására törekedett. Élesen kikelt például a barokk-kutatás ellen, mert az ahelyett, hogy az akkori élő irodalomból indult volna ki, idegen fogalmakat próbált ráerőltetni a magyar barokkra, és ennek következtében a korszak irodalmi jelenségeinek meghatározásakor különféle spekulációkba bonyolódott. Ez azt is mutatja, hogy az irodalomtól idegen fogalmak alkalmazását elutasította, és igyekezett még az egyes korszakokról vagy áramlatokról írt összefoglalóiban is, melyek természetesen több-nyelű „a zűrzavarban rendet teremtő” társadalmi-politikai fogalom bevezetését követelték, elsősorban irodalmi kategóriákkal operálni.

Germanisztikai munkásságában — számos Goethéről írt rész tanulmánya mellett — előtérben áll a társadalmi és egyéni összefüggéseiben megrajzolt írói portré, melynek szép példái Lessingről, Schillerről, Heinéről, Kellerről, Gerhart Hauptmannról és Stefan Zweigről szóló írásai. Főlényes tudással és könnyedséggel, szinte mindegyikben ugyanazzal a módszerrel vázolja fel a kiválasztott író személyiségét és munkásságát. Mindig a legfontosabb kortörténeti és életrajzi összefüggésekből indul ki, mert úgy látja, hogy ezek meghatározó jelentőségűek az életmű kialakulása szempontjából, közben szívesen elidőzik egy-egy jellegzetességnél, anélkül, hogy beleveszne jelentéktelen részletekbe. Majd több-kevesebb kitéréssel, lényegében kronologikusan halad a művek tárgyalásában, csak azokat emeli ki azonban, melyeket az írói fejlődés legmarkánsabb megnyilatkozásainak vagy művészi csúcspontoknak tart. Kitérőket általában társadalom-, stílus-, műfaj- vagy hatástörténeti eszme-futtatások kedvéért tesz, és olvasóját ilyenkor mindig meglepi, hogy milyen jól ki tudja fejezni néhány vonallal vagy odavetett színnel egész korszakok vagy áramlatok lényegét, milyen pontosan össze tudja foglalni egy-két mondatban bonyolult alkotások eszmeiségét. Nagy teret enged egy-egy író fejlődésének ábrázolásában az egyéni, a „belső” alkat meghatározottságainak. A műfajokat az írói távolságra helyezkedik el a megfigyelt valóságtól, vagyis hogy lírikus, epikus vagy drámaíró lesz-e, elsősorban belső alkata határozza meg. Szerepe van ebben természetesen kora eszmei-esztétikai áramlatainak is, hiszen bizonyos korszakok más-más műfajnak kedvezhetnek. Egy nagy író megjelenése tehát mindig kortörekvések és egyéni alkat szerencsés találkozásának következménye.

A korszak törekvéseit tükröző és az egyéni alkatnak is leginkább megfelelő kifejezőeszközök megtalálása azonban bonyolult folyamat jelentkezése pillanatában az író ugyanis a tradíció, a korstílus és nagy formátumú kortársai hatása alatt áll, ezért igazi énje hosszabb-rövidebb ideig rejtelkedik. Ezt a rejtőzködést és a különféle útkereséseket törvényszerűnek tartja és *álformózisosoknak* nevezi Turóczy. Kimutatja, hogy az álformózisosok lényegében tévutak, de nem haszontalanok, mert nyomukat mindig fellelhetjük az életműben stílus-színező vagy motívumgazdagító erőként. Egy író műveinek egyéni színezetét többek közt éppen ezek a tévutak adják meg, mint ahogy egyes országokban egész áramlatok jellegét meghatározhatja, hogy az alapjukat képező életérzés

milyen irodalmi körülmények között bontakozik ki, ha elolvassuk Heine-, de még inkább Keller-tanulmányát, jobban megértjük, hogy a német realizmust pl. ma azért illetjük a „költői” jelzővel, mert a romantika Németországban olyan mély gyökereket vert és olyan művészi tekintélyre tett szert, hogy a realistákat kezdetben romantikus álmorfózisokra készítette és alkotásaikban még sokáig továbbrezgett.

Nemcsak a kiválasztott író magára találásának folyamatát és műveit mutatta be portréiban, hanem rendszerint nagyon pontosan ki is jelölte helyüket a korszak, a nemzet vagy Európa irodalmában. Ennek szemléltetésére gyakran párhuzamokat alkalmazott, melyek közül különösen az Erasmus — Luther párhuzam, illetve szembeállítás bizonyul gondolatébresztőnek. Turóczy ugyanis úgy véli, hogy Luther azért volt hatásosabb, mint Erasmus, mert voluntárisabb, közösségibb volt nála és természetesen azért is, mert anyanyelvén írt. Erasmus szerinte csak látszólag volt haladóbb, s mivel nem használta anyanyelvét, művei kevésbé is lesznek maradandóak. A két nagy újító szembeállítása akkor is érdekes, ha ennek az Erasmus-értékelésnek éppenséggel ellentmond hatásának szerteágazó története, amit hosszadalmasan ismertet és elemez Turóczy. Értékelését nyilvánvalóan befolyásolta az az Erasmus-kép, amelyet a két világháború között német polgári írók egy csoportja alakított ki — az elvont, független, azaz társadalmi küzdelmekben pártatlan, „tisztá” humanitás, az emberi méltóság és a szellemi elit képviselőjét ünnepezték a holland humanistában. Turóczy nem titkolja ellenszenvét ezzel a felfogással szemben, és nemcsak azért, mert Erasmus meghamisításának tartja, hanem mert nem ért egyet a passzív, szemlélődésbe visszahúzódo humanitásnak és szellemi gőgnek az eszményével. Világosan kiderül ebből, hogy bár tiltakozott az irodalomtól idegen kategóriák használatá ellen, egyáltalán nem akarta távol tartani az irodalomtudományt az aktuális szellemi csatározásoktól. Amikor az Erasmusban megtestesített szellemi magatartás legfőbb képviselője, Stefan Zweig meghalt, a következőket írta: „Sem az élet, sem a szellem története nem ismétli meg magát. Mindenkinek a maga életét kell élnie, a maga halálát kell hálnia. Nemcsak a lélektani kíváncsiságnak, hanem az *ideológiai elfogultságnak* is el kell némulnia olyankor, amikor a szellem egy utolsó erőfeszítéssel széttöri börtönét és megtagadja a testet, hogy a 'biológiai' megsemmisülés percében igazolja jogát az autonóm örök élethez.”<sup>15</sup> Ezekkel a sorokkal is csak az búcsúztathatta a német író, aki ismerte a Stefan Zweig öngyilkosságáról baloldali és emigráns körökben hangoztatott elmarasztaló ítéletet, tehát teljességgel benne élt kora szellemi világában.

Hogy Turóczy valóban együtt lélegzett kora irodalmával, azt legfényesebben mégis irodalomkritikai munkássága bizonyítja, melynek dokumentumai bibliográfiailag ugyan nagyjából feltárva, jórészt mégis ismeretlenül különféle napilapok és folyóiratok hasábjain lappanganak.<sup>16</sup> Igaz, több bennük a

<sup>15</sup> Turóczy-Trostler József: Stefan Zweig. Budapest 1942. — Szellem és irodalom I. 36. l.

<sup>16</sup> Irodalomkritikai munkásságáról képet ad a Komor Ilona által összeállított bibliográfia: Turóczy-Trostler József tudományos és irodalmi munkássága. — In: Magyar irodalom — világirodalom. II. kötet, 751—796 l. A Német Tanszéken erről a témáról szakdolgozat készült: Szelezki Rozália: József Turóczy-Trostler als Vermittler zwischen ungarischer und deutscher Kultur. Eine Untersuchung anhand seiner Beiträge im Pester Lloyd. (Bp. 1985). Jelen cikk szerzője saját gyűjtései folyamán is megismerkedett Turóczy-Trostler József irodalomkritikáival.

leíró rész, mint az értékelő, van köztük ma már elfeledett vagy túlhaladott elméleti munkát bemutató recenzió, egyikük-másikuk szemlélete és stílusa is elavult, mégis együttesen különleges értéket képviselnek. Imponáló, milyen naprakészen olvasta és ismertette Turóczy a magyar lapokban a kortárs német, a Pester Lloydban pedig a kortárs magyar irodalom újdonságait, az irodalomtörténeti, néprajzi, történeti, filozófiai kutatás legújabb eredményeit. Imponáló, milyen biztos kézzel választotta ki a kortárs irodalomból a rangosat, a maradandót. Imponáló minden szép és új iránti fogékonysága, nagyfokú beleérző-képessége. De leginkább megragadó, hogy milyen szeretettel és alázattal állította tehetségét céljának, a közvetítés gondolatának szolgálatába. Szükség van közvetítőkre — vallotta —, és megérdemli, hogy — mind komparatiztikai, mind irodalomkritikai tevékenységét tekintve — így maradjon meg emlékezetünkben: *egy közvetítő*, aki a legtöbbet tette, amit filológus tehet, megpróbált európai szempontokat bevinni a magyar irodalomtudományba.

## Werner Mittenzwei: Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln.

Berlin, Aufbau Verlag, 1986. I. köt. 774 l., II. köt. 740 l.

Másfél ezer oldal Brechtről, hatalmas anyagbőség, egy, ill. két életmű összegzése — így lehetne röviden összefoglalni az első benyomásokat. Az ismert NDK-beli brechtkutató Werner Mittenzwei ezzel a kétkötetes művel saját kutatásait, saját életművét is összegzi. Brechtrel most elsősorban magánemberként találkozhatunk ebben a könyvben, amely 1986 óta bizonyára a Brechtrel foglalkozók kötelező olvasmányai közé tartozik, hiszen ilyen alaposággal még nem jelent meg életrajz róla.

Brecht művészi hagyatéka a német nyelvterületen vitathatatlanul meghatározó szerepet játszik mind a mai napig, és ez a közeljövőben sem fog valószínűleg megváltozni. Az NSZK-ban a leggyakrabban az ő darabjait tűzik műsorra, az NDK-ban a hivatalos kultúrpolitika — ma már — éppúgy őt méltatja, mint ahogyan a néha evvel a kultúrpolitikával konfliktusba kerülő Heiner Müller, Volker Braun, Christoph Hein és némely művel Peter Hacks sem tudja vagy akarja figyelmen kívül hagyni őt. Az NDK majd minden színházi premierjén — még ha Goethét vagy Schillert játszanak is — ott lebeg Brecht szelleme, vagy inkább — ahogyan ezt némely rendező, színész és a közönség egy része érezheti: — kísértete.

Így nem is meglepő, hogy Mittenzwei könyve rendkívüli érdeklődésre számíthatott, és pillanatok alatt el is kelt. Erdemei nemcsak abban rejlenek, hogy az első alapos Brecht-életrajz, hanem rendkívül olvasmányosan írott, a legjobb polihisztori hagyományokat követi, és végső soron több egy szimpla életrajznál. A középpontban természetesen Brecht alakja áll, akinek életét születésétől haláláig végigkíséri. Rengeteg intim részletet tár a könyv az olvasó elé: Ott vagyunk a játszótéri kis Brechtrel, aki azért néha egy kissé gyáva gyerek volt; később May Károly könyveit olvasta, és nagyon várta 1909-ben May augsburgi felolvasását. Ott vagyunk kocsmai kirándulásán, első szerelmes éjszakáján, elkísérjük Frank Wedekind temetésére. Politikai nézeteiről kiderül, hogy azok nagyon későn alakultak ki, a *Legenda a halott katonáról* megírásakor csupán ösztönösen ellenezte a háborút, egyébként csak minél gyorsabban minél több pénzt akart keresni, valamint bonyolult és nagyszámú szerelmi kapcsolatait igyekezett több-kevesebb sikerrel koordinálni — úgy, mint később is. Sikertelen próbálkozások után — melyek a giccs határát nemcsak súrolták — a *Koldusopera* hozta meg számára váratlanul a sikert, pedig kezdetben nem is dolgozott nagy kedvvel ezen a művön, és a nagy siker után is teljesen bizonytalan maradt művészileg. Későbbi felesége, Helene Weigel ösztönözte a marxizmussal való foglalkozásra, ugyanakkor reklámversikét ír a Steyr autógyár számára. Egy sor magyarral is találkozott: Balázs Bélával, akit lenézett, Berlinben a *Koldusopera* filmfelvételeinél, Kun Bélával, akit tisztelt, Moszkvában — az ő letartóztatásáról a naplójában is ír —, Hay Gyulával, akit tiszta szívből gyűlölt és sikereire irigykedett, többször is, úgy, mint Lukács Györggyel, akit szintén nem szívelte, de vitapartnernek elfogadta. Olvashatunk Brecht Sztálin iránti szkepsziséről és a XX. kongresszus utáni csalódottságáról, mikor a „nép érdemes gyilkosának” nevezte. Galilei-darabja az ő saját, addigra nagy vonalokban konkretizálódott művészi elképzeléseihez képest visszalépést jelentett — egyébként siker volt. Az amerikai emigráció ideje alatt teljesen jelentéktelen szerepet játszott Los Angelesben, gyűlölte és irigyelte Thomas Mannt és a Frankfurter Iskola képviselőit, a Thomas Mann-nál sokkal sikeresebb és fényűzőbben élő Lion Feuchtwangerért viszont rajongott, neki mindig elnézett — még azt is, hogy Thomas Mann-nal jó kapcsolatban állt —, tanácsait mindig megfogadta.

Sok mindent lehetne még felsorolni, Brecht NDK-s éveiről is részletesen értesülünk, így a közte és a hivatalos kultúrpolitika, valamint Walther Ulbricht között fennálló nézetkülönbségekről is.

A könyv érdeme, hogy nemcsak Brecht életéről és a művei keletkezéséről szól, valamint rövid elemzéseket is nyújtja, hanem ugyanakkor igyekszik is kor- és körképet adni minden olyan városról és országról, ahol éppen tartózkodott. Alaposan foglalkozik barátaival, munkatársaival, de ellenfeivel és ellenségeivel is. Ilyen szempontból talán ez az első könyv az NDK-ban, amely alaposabban bemutatja az 1910–20-as évek Münchenének atmoszféráját, és bizonyosan ez a legkevésbé száraz, de nem felületes leírás az emigráció és az NDK irodalmi vitáinak alakulásáról. Ha valakit csak az egyik vagy a másik téma és nem kimondottan Brecht érdekel, nyugodtan olvashatja Mittenzwei könyvét, nem fog csalódni. Így pl. Lion Feuchtwanger életéről és művészi nézeteiről, Hans Eisler böles, nyugodt és derűs egyéniségéről és Thomas Mann nem kimondottan heroikus viselkedéséről az amerikai emigrációban értesülhet az érdeklődő, de Mittenzwei nem hallgat egy sor NDK-beli elhibázott művészetpolitikai vitáról és intézkedésről sem, habár a szerző az 1949 utáni időkről írva egyre kevesebbet kommentál, és inkább csak az anyagot tálalja — de azt bőségesen.

Lehet Mittenzweit persze bírálni is.

Szemére vetették, hogy több „kényes kérdéssel” nem foglalkozik igazán behatóan, ill. csak Brecht személyén keresztül. Ez igaz is, de erre ellenetesként talán elfogadható az érv: Itt egy életrajzzal van dolgunk — ha helyenként többet is nyújt egy hagyományos életrajznál —, és ezért a szerző ilyen „kényes pontokon” inkább csak a főszereplőjére irányítja figyelmét.

Kínos viszont az, amikor Mittenzwei — aki egyébként ettől a három kérdéskörtől eltekintve szuverén, elfogulatlan szerző marad, aki szereti Brechtet, ez tagadhatatlan, de látja és látatja hibáit is — három vád alól igyekszik menteni Brechtet — teljesen sikertelenül. Ezek a következők: 1. nőcsábász volt; 2. osztrák és nem NDK-állampolgár lett; 3. a műveiért járó jogdíjakat az NSZK-ból kapta, mert a Suhrkamp kiadónál maradt szerzőként mindvégig, ahelyett, hogy egy NDK-beli kiadónak adta volna át a műveit.

Kezdjük hátulról.

A válasz ígérete ellenére nem tudjuk meg Mittenzweitől, miért maradtak, ill. kerültek a művek jogai a Suhrkamp kiadóhoz. A hatoldalas erre vonatkozó fejtegetés kuleszmondatóban az áll, hogy egy megállapodás „jött létre” Brecht és a kiadó között. De ez Brecht akarata és beleegyezése nélkül aligha „jöhett létre”. Sok mindent lehet Brechtről mondani, de azt nem, hogy akarata ellen cselekedett volna valaha is, ha volt más lehetősége.

Mittenzwei két választ is kínál, miért lett osztrák állampolgár a költő. Az első válasz: Az NDK-t csak 1972-től ismerték el a nyugati országok, addig pedig az általuk felállított akadályok miatt csak nagy nehézségek árán utazhatott egy NDK-állampolgár Nyugatra, Brecht pedig utazni akart. (A könyvben a nyugati hatóságokat, mint pl. a svájcit „Gewalt und Hinterlist”, erőszak és ravaszság jellemzi.) A második válasz: Az NDK még nem is létezett, amikor beindult Brecht osztrák állampolgárságának ügye. (De amikor befejeződött, akkor már igen. Evvel a témával egyébként behatóbban a salzburgi Kurt Palm 1983-ban megjelent alapos könyve „vom Boykott zur Anerkennung” foglalkozik, és Palm egy kicsit másképp lát néhány dolgot. Mittenzwei ismeri ezt a könyvet — ő írta hozzá előszót.)

Brecht nőviszonyairól szólva Mittenzwei aztán igazán feszeng, nem úgy, mint a messter, aki Berlinben színházvezetőként egymás után pásztororázott női tanítványaival és — de hadd idézzük Mittenzweit: „A dolgok ilyen állásával nem is lehetett másképp, minthogy Brecht a nőktől megtudta, milyen módon fogtak neki fiatal munkatársai az egyik vagy a másik feladat megoldásához, ki az, aki nem dolgozott elégségesen egy dologon stb. [...] ez így összességében rendkívül pozitívnak bizonyult.”

Előre e komoly folyóirat olvasóinak elnézését kérve — de erre nem tudok mást mondani mint: Reméljük, nem túl sok őrsvezető olvassa majd ezt a mittenzwei-i érvelést.

Összefoglalva: Egy fontos és jó műről van itt szó, egy Magyarországon nem túl népszerű íróról szól a Magyarországon nagyon is kedvelt olvasmányos hangnemben. A két kötetből álló mű 1500 oldalt tesz ki, így — jelenleg és sajnos — teljesen irreális az a remény, hogy magyarul is megjelenhetne. Hiszen csak az a néhány Brecht-fanatikus vásárolná meg.

*Kerekes Gábor*

## Ю. Д. Левин: Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода.

Ленинград, Наука, 1985. 299. l.

Radó Antal már jó száz éve megírt egy analóg jellegű hazai vonatkozású könyvet, az azonban csupán a prehistóriát vizsgálta: az 1772 és 1831 között működött előfutárokat. A J. D. Levin tárgyalta évszázad magyar műfordítóiról máig sincs összefoglaló munka. Az ismertetett monográfia ezért módszertanilag is tanulságos lehet.

Levin kiinduló tétele szerint „az orosz műfordítástörténet annak a szakadatlan erőfeszítésnek a szellemi része, amely arra irányult, hogy megértsék és orosz nyelven újratereítsék a külföldi írók legjobb műveit”, ez viszont az autonóm irodalmi fejlődéssel volt szerves kapcsolatban, mivel célja a külföldi vívmányok szerves elsajátítása és „honosítása” volt. A kétszintes címnek megfelelően egységben kapjuk itt az életművek bemutatását és a valamennyiük közös hivatását képező műfordítás elveinek fejlődését.

A könyv a szerző több mint negyedszázados munkásságát összegzi: A témából 1956 és 1981 között tizenhat tanulmánya (csaknem valamennyi itteni szerzőről) és egy monográfiája jelent meg. A mű előzményeihez tartozik az is, hogy a névmutatóban szereplő mintegy félezer személy jórésze közvetlenül vagy közvetve a téma rész kérdéseit tárta fel. A tárgyalt műfordítók életmúkatatóin kívül különösen az olyan jelentős elődök munkája jelentett számára fogódzót, mint A. Jegunov a görög, M. P. Alekszejev és I. Katarszkij az angol, P. Zaborov és Z. Sztaricina a francia, V. Zsirmunszkij és J. Gordon a német irodalom oroszországi recepcióját feltáró monografikus műveikkel. Mindez a mikrofilológiai elemzésekkel együtt példás szintézisben ölt testet J. D. Levin könyvében.

A könyv tizenkét fejezetből áll, s a csaknem 300 oldalon a század tizenegy legjelentősebb fordítói életművét, valamint Belinszkij fordításelméleti nézeteit tekinti át.

A fordítók zömmel ahhoz a kategóriához tartoznak, amelyet Levin amatőrfordítónak nevez, amennyiben hivatásukat más, az irodalomtól gyakran távolosodó szakmák művelése közben teljesítették. Vroncsenko pl. földmérő volt, Guber közlekedési mérnök, Sztrugovszikov katonai intendáns, Gerbel katonatiszt, Min orvos, Mihalovszkij pedig pénzügyi tisztviselő. Csupán ketten tudtak a nap nagyobb szakában is igazi hivatásukhoz közeli területen működni: Vvegyenszkij, a pétervári tűzértiszt iskolá irodalomtanára és Vajngberg, a varsói egyetem irodalomprofesszora. És mindössze a három, számunkra is legismertebb volt hivatásos író: Zsukovszkij, Druzsinyin és Mihajlov.

Az első vizsgált szerző természetesen Zsukovszkij. Levint elsősorban fordításelméleti nézetei érdeklik. Kimutatja: A 18. században még fel sem merül, hogy a fordítás hazai művé vált-e, akkoriban egyfajta elvi anonimitás volt a norma, legalábbis a prózában. A verse már más szabály volt érvényben: Az a fordító művének számított. A sokat idézett formula („a prózafordító — rabszolga, a versfordító pedig vetélytárs”) kapcsán Levin rámutat: Zsukovszkij a költői fordítást az eredeti alkotással tekinti egyenrangúnak. (Gogolhoz írja levelében: „Amít írtam, az mind a másé, vagy a másé apropóján fródott, és mégis mind az enyém.”). Ezt Gukovszkij így definiálta: „balladáinak sujet-je idegen, a stílus viszont az övé”. Am jellemző: Az Odüsszeia-t azzal a szándékkal fordítja, hogy megőrizi az eredeti minden egyszerűségét, ugyanakkor hű marad az orosz nyelvhez is. A kor felfogása tükröződik szerkesztési elveinek fejlődésében, abban pl., hogy míg első „Összegyűjtött munkái”-ban (1815–16) mindkét fajta fordítást vegyessen közli s csupán műfajilag határolja őket el egymástól, 1849-ben már valamennyit egységes időrendben, saját költői fejlődésének határköveiként adja közre. Ebben szolgál példaként már jóval korábban pl. Puskin számára, akinek a franciából készült fordításai sem az eredeti hű átköltései igényével születtek, hanem a más nyelveken már létező költői formák orosz talajon való meghonosításának eszközeiként. S éppen Zsukovszkij és kortársai munkásságának eredményeként változik meg lassanként a fordításszemlélet is: A kettő elválik egymástól.

M. Vroncsenko akkor lép fel, amikor a romantika felfedezi a szuverén személyiséget, s ez a műfordítás elé a nemzeti és egyéni sajátosságok visszaadásának a követelményét állítja. Hamlet-fordításában (1828) ezt a szó szerinti fordítás révén véli megoldhatni. Egyfajta fordítói pozitívizmus („bukvalizmus”) ez, mely gyakran a szöveg bővítésével jár. Műve — Nyikityenko és Pletnyov tanúsága szerint — így is nagy hatással van a kortársakra.

E. Gubert még Turgenyev is emlegeti emlékirataiban: Faust-fordításának (1838) elkészítésére még maga Puskin ösztökélte a romantikus költőt. Az ő szövegében fedezi fel Levin az első, még elemi törekvést az adekvát fordításra.



A. Szuugovscsikov Weimarból személyesen ismerte Goethét, érthető, hogy főként őt fordította. Attitűdje fordulópontnak tekinthető az orosz műfordítás-történetben: Egyrészt érzi függőségét a szerzőtől, másrészt még nem akarja feladni a vetélytárs jelleget, pedig ezt már nem ismeri el a kortársi ötvenes évek olvasója. Jellemző, mivel indokolja egyes „hűtlenségeit”: Nem azt adja vissza, amit a költő írt, hanem amit a leírtakkal ki akart fejezni. Ezt azonban a szakmai közönség már nem fogadja el.

Részben éppen ennek kapcsán dolgozza ki Belinszkij a maga műfordítás-elméletét. (Ehhez személyes tapasztalati bázisa is van: Eleinte, tisztán pénzkeresési céllal, maga is fordít franciából.) Számos cikkében, többszáz recenziójában és leveleiben realizálódik ez a maga korában sok új elemet tartalmazó felfogás. Általános eszmei fejlődésének szerves része idevonatkozó nézeteinek evolúciója is. Ha eleinte a művészi fordítást (ez alatt a Vroncsenko-féle pozitivisták-bukvalista módszert érti) még szétválasztotta a költői fordítástól ennek szubjektívista átdolgozásaival a közönség szükségleteinek megfelelően, materialista korszakában már elveti a másodikat, a fordítói önkényt, amiből a Zsukovszkij-elv vitatása következett. Belinszkij azt vallotta: A fordító csak a nyelvben, a stílusban lehet vetélytárs, de semmiképpen nem a gondolatban, a mű szellemének visszaadásában. Fontos követelményeket fogalmaz meg: a nemzeti kolorit visszaadását, a fordított és a fordító alkati affinitásának szükségességét, valamint az eredeti versforma tisztelétét. Nézeti potenciálisan már tartalmazza egy realista műfordítás-elmélet lehetőségét.

I. Vvegyenszkij Dickens- és Thackeray-fordításai hosszú életűeknek bizonyultak: Még a 20. század elején is kiadták őket. Pedig keletkezésük idején, a 30–40-es években még nem volt kidolgozott prózafordítás-elmélet. (Emlékszünk: Zsukovszkij rabszolgaszerepet szánt a próza fordítójának.) Ezért voltak reveláció erejűek a felismerései: Hogy a fordításban rá kell ismerni az eredetire, s ehhez többek között a két nyelv stílusrendszerének a civilizációk, kultúrtörténeti tradíciók alapján történő összevetésére is szükség van, hogy meg kell lenni azon funkcionális eszközöket, amelyekkel adekvát hatást lehet kelteni stb. Ennek a belátása persze nem jelentette automatikusan azt, hogy a saját gyakorlatában is mindezt maradéktalanul megvalósította volna: Angolul tudó kortársai fejére olvasták sok bővítményét a szövegekben, tény viszont, hogy eredményesen törekedett arra, hogy a nyelv minél több hasznos rétegét, elsősorban a bizalmas társalgási elemeket használja fel. Ahogyan Levin összegzi e fordítások jelentőségét kora számára („bizonyos időre pótlókat azt az új típusú realista regényt, melynek hiányát az 1840–50-es évtized fordulóján egyre inkább érezték a kortársak”), az némileg a Bérczy-féle Anyegin-fordítás hazai szerepére emlékeztet.

A. Druzsinyin Shakespeare-fordításai egyfajta reakcióként keletkeztek az ötvenes években. Tudjuk: A naturális iskola a maga konkrét realista ábrázolási elveivel, a lélektani motiváció racionális megalapozásával nem fogadta el a nagy angol drámaíró: Csernisevszkij pl. retorikusnak és dagályosnak érezte, Tolsztoj pedig — későbbi szóval élve — sznobssággal magyarázta az iránta tapasztalt rajongást. Druzsinyinnak elsősorban a Lear-fordítása (1856) ezért volt korszakteremtő. „Poétikus” volt, igaz, a szónak még a Belinszkij használta jelentésében, de egyben pontos is. Célját tudatosan úgy határozza meg, „hogy az angol nem tud orosz olvasóban azonos benyomást keltsen, mint az eredetit értékben.” Ezért élt a történetileg magyarázott összevető stilisztika eszközeivel, törekedett a kifejezések adekvátására és az intonációk gazdagságára. Két évvel később *Coriolanus*-ában már továbblép: A korábban gyakran kihagyott bonyolultabb metaforákat is lefordítja, ha némileg enyhít is azokon, és — kuriózumszerű megoldásként — a függelékben megadja szó szerinti fordításukat is.

A német és angol szerzők mellett szlavokat is tolmácsoló Ny. Gerbel fő érdeme nem annyira maga a fordítás volt, mint inkább kiadói tevékenysége: Saját és mások fordításait összegyűjtve ő mutatja be elsőként pl. Goethét és Schillert mint alkotói egyéniséget. Érdekesekek voltak nemzeti (angol, német, szláv) antológiái is. Elvei és gyakorlata eredményeként tűnik el az oroszból a versek prózában való fordítása.

Zsukovszkij mellett M. Mihajlov nemcsak a legismertebb név számunkra a levini tizenkettőből. A mindössze harminchat évet megért forradalmi demokrata felvilágosítót egyben a tárgyaltak közül a legjelentősebb fordítónak is ismeri el a recenzált könyv szerzője. Számottevő Mihajlov teoretikusként is a vizsgált területen. A német irodalom fordításait elemző cikkeiben fontos elvként szűri le pl. a forma és a tartalom kölcsönviszonyát, valamint a prozódiai mozzanatokat. A fordítás fő feladatát a más nemzeti talajon termett értékek pontos eszközökkel történő meghonosításában látja. Ő maga főként Heine és Goethe műveit fordítja, de ő szólalattja meg először oroszul Ázsia, Amerika és Kelet-Európa számos költőjét (Így Petőfit) is. A hatvanas évek elejének fojtott légkörében érthető, hogy a fordítást elsősorban az eredeti művekben „hic et nunc” ki nem fejezhető haladó eszmék propagálására használja fel. Igényes Heine-fordításai (néhányik két-három

változatban is) sok évtizedet frissen vészelnek át, még 1919-ben is senki által felül nem múltnak nevezi őket Alekszandr Blok, Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov és mások zenéje máig tartó életet biztosított nekik.

A *Divina Comedia* öt 19. századbeli orosz fordításának sorát D. Min nyitja meg (1855-től 1902-ig dolgozik rajta). Művének minőségét mutatja, hogy Lozinszkij modern fordítása is számos megoldását átveszi.

A századvégi P. Mihalovszkij minden műfajt fordít. A könyv szerzője közülük egyrészt Longfellow *Hiawathájának* átültetését emeli ki formahű verses megoldásáért, másrészt három Shakespeare-drámáét. Ezek közül *Julius Caesar*-ja pl. annyira feltűnik Afanaszjij Fet ismert fordítását, hogy még negyven év múlva, a 20. század elején is az övét választja Nyemirovics-Dancsenko a Művész Színház előadásához.

Az utolsónak tárgyalt P. Vajnberg a két nagy, Zsukovszkij és Mihajlov után a legtekintélyesebb, legelismertebb orosz műfordítója volt a 19. századnak. Erdemeit nemcsak a tiszteletbeli akadémikus címe ismeri el, hanem pl. az Ovszjaniko-Kulikovszkij ismert irodalomtörténetében a halála után alig öt évvel már neki szentelt fejezet ténye is. Az általa fordított mintegy hatvan európai és amerikai szerző között — Dantétól a kortársakig — Shakespeare (9 drámájával), Heine 12, Goethe 8 kötetével, V. Hugo és Coppée egy-egy könyvvel sorakoznak. Elméleti munkáiban összegezte elődei nézeteinek legjavát. Ennek summája: Nemzeti és társadalmi hitelesség, a szerző egyéni sajátosságainak visszaadása, mind a bukvalista, mind az „erőszakos oroszosítás” végleleteinek kerülése a nyelvhaználatban. A versfordításban tőle kezdve datálják a fordítói alázat elvét. Munkássága méltó befejezése a nagy elődök századának. Utána Blok és Brjusov fordítói tevékenysége már új szakasz kezdetét jelenti.

A magyar–oroszi irodalmi kapcsolattörténet további kutatásai számára emeljük ki a könyv két magyar vonatkozású tényét: Hogy E. Gubert hazánkfia, a Szaratovban működött Fessler Ignác Aurél tanította, s a hálás tanítvány később *Antonyij* című elbeszélő költeményében megörökítette mesterét; és hogy Ny. Gerbel 1849-ben huszárezredével Magyarországon járt.

„Mit tudunk a régi fordítókról?” — kérdezi az utolsó előtti lapon Levin a nemrég elhunyt Lev Ginzburggal. Elmondhatjuk: Az ő könyve nyomán immár szinte mindent, amit valóban illik tudni azok legjobbjairól, akiknek a munkássága nélkül sok minden csak bizonyára jóval később valósult volna meg magának az orosz irodalomnak a fejlődésében is.

És amikor az utolsó lapon J. D. Levin még öt további fordítót — sajnos már csak — felsorol a Shakespeare-fordító Ny. Ketsertől a Madáchot tolmácsoló Ny. Holodkovszkijig (nekik a könyvben már nemcsak külön fejezet nem jutott, de még hely is csupán két-három sornyi itt, a befejezésben), akkor az olvasó ezt szeretné egyfajta ígéretnek venni a szerző részéről egy következő, róluk szóló második kötet megírására.

Fenyvesi István

## Zoltán Szilassy: American Theatre of the 1960s

Southern Illinois University Press 1986. 113. l.

A fehér foltok feltérképezőinek mindig nehéz dolguk van. A hirtelen feltárulkozó hihetetlen bőség zavarával kell megküzdeniük, szigorú önmérsékletre, önmegtartóztatásra kényszerülnek, a szelekció — szükségszerűen igazságtalan — kényszerének kell alávetniük magukat, ellenállva a — többnyire helyhiány miatt — kénytelen-kelletlen kihagyott témák, területek szírienszerű csábításának. Valódi, ám inkább mítoszba illő próbákat kell kiállniuk. Szilassy Zoltán tiszteletreméltó módon állja ki a próbákat, noha érezhetően nem minden szívfájdalom nélkül. Ha Orfeusznek végzetes volt hátranéznie, neki oldalra, illetve körbetekintetnie veszélyes, hiszen a kínálkozó témák bőségében rendkívül könnyű letérni a kijelölt útról. A szerző azonban határozottan ragaszkodik az általa felállított modellekhez, melyek a könyv tartópilléreiként szolgálnak, és végül (mint a mesében) ez vezetí vállalkozását sikerre — szenvedései után a hős elnyeri méltó jutalmát.

Szilassy könyvét olvasva el kell hűlnünk azon, hogy a történelem panoptikumában immár végérvényesen (?) bevonult „legendás” hatvanas évek óta eltelt 20–25 év végül is milyen elenyésző időnek számít, ha irodalomtörténeti (ez esetben: drámaelméleti és színháztörténeti) rendszerezési kísérletekről van szó. Ha megpróbálunk átgázolni a címkék,

csoportosítások, irányzatok, jelszavak, formulák, egyszóval a témát megeelőző terminológia fortlyogó tengerén, egyre kétségesebbé válik a fent megkockáztatott „végérvényesség” jogos használata. A hatvanas évek amerikai színháza, úgy tűnik, továbbra is egy messzeemenően lezáratlan, nagyon is napirenden levő téma, különösen ha figyelembe vesszük az amerikai „Little Theaters”-mozgalom napjainkban is nagyon élő, XX. századi folytonosságát.

Könyvének gondolatmenetét a szerző két színház típusra alapozza: Az egyik a „rebellis dráma”, az amerikai hatvanas évek első felének uralkodó modellje, mely nagyjából az „Off-Broadway” tevékenységét jelöli. Gyakorlatilag ebből fejlődött ki a másik modell, az ún. „intermedialis színház”, ám ez utóbbi nem szüntette meg előzményét, a korábbi formát, hanem párhuzamosan, sőt kölcsönhatásban léteztek a színházi palettán. A „rebellis dráma” fogalmát Szilassy úgy magyarázza, hogy az egy dikció-, illetve szerző-centrikus színház típus és irodalmi dráma modell, amely még fenntartja a színházi illúziókeltés hagyományát, s amelyben a dikció akciópótlékként működik. „Intermedialis színház”-on pedig egy olyan színház típusra ért, amely a hatvanas évek második felében vált uralkodó formává; akcióközpontú (ám nem zárja ki a verbalitást), elsődlegesen a látványra épít, a drámaíró központi szerepét itt a rendező, illetve a társulat kollektív szelleme veszi át. Az „Off-Off-Broadway” és a „Beyond Broadway” színházi tevékenységét jelöli, ami átitatózott a legkülönbözőbb képzőművészeti, zenei, vallási, illetve politikai hatásokkal. E két jól elkülöníthető, ám mégis szorosan egymáshoz kapcsolódó színház típus elemzésére épül a könyv két fő fejezete.

Az első rész első fejezete Edward Albee munkásságát elemzi. Nem véletlen, hogy ő az egyetlen szerző, aki külön fejezetet kap (mindjárt a legelsőt), hiszen a szerző Albeet tekintti az évtized kulcsfigurájának a színházi életben, amilyen Osborne volt az ötvenes években, a „dühös fiatalok” érájában. Noha Albeent általában az O’Neill, Williams, Strindberg, Ibsen és Čechovtól kapott örökségét szokás emlegetni, Szilassy inkább a kortársaival való hasonlóságát, generációteremtő erejét igyekszik hangsúlyozni, valamint Albee darabjainak kifejezetten amerikai jellegét, szembeszállva azzal a gyakorlattal, mely darabjait kizárólag az Abszurd Színház kategóriájába sorolja, amelynek termékei, Albee darabjaival ellentétben, általában egy brooki „üres térben” játszódnak.

A második fejezetet a szerző az ún. „Albee-generációnak” szenteli, azoknak, akik az európai színházi örökség amerikanizálásában derekasan kivették részüket. Darabjaikban az „amerikai álom” korrump, álnok voltát mutatják be, illetve az „amerikai lét”-tel szembeni álszólásokat, melyek az erőszak és a konformizmus között mozognak. Ennek a generációnak egyik jeles képviselője Arthur Kopit, aki *Oh Dad, Poor Dad, Mamma’s Hung You in the Closet and I’m Feeling So Sad* című darabjával (1960) mesterfokon mutatja be, hogyan is kell ezt az amerikanizálást színpadon végrehajtani úgy, hogy egyben folytatja a polgárpukkasztás nemes hagyományát, melynek alapjait Alfred Jarry rakta le *Übű király* című darabjával még a múlt század végén. Kopiton kívül még Jack Richardson és Jack Gelber kerül fel Albee mellé azoknak a listájára, akik az amerikai színpadokon addig uralkodó „érzelmes” és „valószerű színház” ellen léptek fel. Jack Richardson a szerző által első számú alapműnek tekintett „*Gallows Humour*” (Akasztófahumor) c. darabjának ismertetésére jóval több helyet szentel, mint a többiekre, s ezzel a magyar olvasóknak tesz szolgálatot, lévén Richardson csaknem ismeretlen nálunk, míg Kopit már a magyar színpadokon is gyakorlatilag az avantgarde-színház klasszikusának számít. Végül szóba kerül még Jean Claude Van Itallie darabja, az „*America, Hurrah*” (1966), mely legalább akkora sikert aratott, mint Albee „*The Zoo Story*”-ja.

A harmadik fejezetben Szilassy a hatvanas évek dramaturgiai kaleidoszkópját mutatja be, elsősorban a híres Actor’s Studio tevékenységét, amely Sztanyiszlavszkij tanításait formálta át saját használatra, amiből aztán kialakult a „módszer”, mellyel számtalan színész és produkciót segítettek világhírhé. A továbbiakban a szerző Barrie Stavis mutatja be, egy — Williams és Miller mellett — viszonylag kevésbé ismert drámaíró, akinek bevezetését a magyar irodalmi köztudatba éppen Szilassynak köszönhetjük, aki maga ültette át magyarra Stavis két legfontosabb művét, a *Harper’s Ferry* (Kard és kiáltás) és a *Coat of Many Colors* (A szívárványszínű köntös) című darabokat. Miller és Williams darabjai mellett említésre kerülnek még olyan darabok, melyeket főleg más műfajokban jeleskedő szerzők írtak, így például Joseph Heller, Saul Bellow, Kurt Vonnegut és a költő Robert Lowell. Ezek után a szerző lakonikusan felsorolja azokat a színdarabcsoportokat, melyeket kénytelen volt kihagyni a fejezetből (pl.: musical, etnikus színház, néger szerzők darabjai stb.), jelezve a további lehetőségek szinte végtelen sorozatát.

A könyv második része a happeningekkel és új performance-teóriákkal foglalkozik, valamint érintőlegesen tájékoztatást ad három regionális alternatív színház működéséről.

déséről, különös tekintettel a San Francisco Mime Troupe nevű csoport tevékenységére. Mivel a happeningek esetében — megbízható források, dokumentumok hiánya miatt — nagyon nehéz és kétes kimenetelű vállalkozás magukról az előadásokról beszélni, Szilassy egy járhatóbb utat választott, amikor inkább a happeningekkel és performance-okkal foglalkozó legfontosabb kritikusok (Kaprow, Kirby, Kostelanetz) tevékenységéről ír. Szilassy végig nyílt kártyákkal játszik, vállalja a teljesség hiányát, és ez, valamint üdítő, kifejezetten személyes hangvétele és megközelítmódjai arra ösztönzik az olvasót, hogy további kalandozásokra vállalkozzon a témában, lehetőleg nem csupán a felvillantott darabok olvasójaként, hanem — ideális esetben — mint néző.

Bán Zsófia

## **Studia paedagogica. A Pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Karának Tudományos Közleményei.**

1. köt. Pécs, JPTE Tanárképző Kara 1984. 196 l.

A régi, értékes hagyományok megőrzését, az újat, a korszerűségekre való törekvést szem előtt tartva folytatja munkáját a Pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Kara. A szervezeti és tartalmi előrelépés kézzelfogható eredménye ez a külső megformálásában is esztétikus kötet. A tudományos kutatómunkában és szerkesztésben tapasztalt Szerkesztő Bizottság és a szerkesztő Hajzer Lajos tizenhárom dolgozatot bocsát az érdeklődő rendelkezésére. A három nyelvű (magyar, orosz, angol) előszóban rövid áttekintést kapunk az intézmény eddigi tudományos múltjáról, széles körű nemzetközi kapcsolatairól, valamint a kutatómunka további terveiről.

Pedagógusaink nevelő-oktató munkájában mindig is kiemelt helyen szerepelt a permanens ismeretszerzés, önképzés, amely a szakmai továbbfejlődés egyik formája lett. Misky György „Az orosznyelv-tanári továbbképzés korszerűsítésének útjai” értékelő elemzése közben felhívja a figyelmet a korábbi szervezeti formák, módszerek hiányosságaira, a hatékonyság alacsony fokára. A vezetése alatt álló Orosz Nyelvi és Irodalomtudományi Tanszék kérdőíves felmérése alapján határozta meg a továbbképzés-önképzés tartalmát és szervezeti formáit. A dolgozat értékes fejtegetést ad a tanári továbbképzés differenciált megközelítéséről, a tanár képzésének és önképzésének kapcsolatáról, az önképzés és a pedagógus szakmai fejlődésének más formái között fennálló kölcsönösségről, az önképzés hatásfokáról, valamint az irányított önképzésről.

Az intézmény nemzetközi kapcsolatainak keretében kapott helyet Jozef Frouz (Csehszlovákia, Plzeň) cikke a kötetben. A nagy orosz költő, A. Sz. Puskin eszmei részvevője volt a dekabristák haladó mozgalmának. „Puskin és a dekabristák” c. dolgozat összegező áttekintést ad a költő és a mozgalom sorsközösségéről.

Alekszandr Blok meghatározója volt kora irodalmi életének. A realista íróról tett megjegyzéseit, kritikai cikkeket, naplójának feljegyzéseit az orosz irodalom sorsa iránt érzett aggodalom jellemzi. A kor íróihoz való viszonyát az határozta meg, hogy a művésznek mennyire sikerült érzékeltetni hazájával való kapcsolatát. G. V. Klejmonova munkája „A 10-es évek realista írói A. Blok megítélése szerint” összegező áttekintést ad erről a nálunk kevésbé ismert időszakról.

Az irodalomtudományi tanszék két adjunktusa, Nagy Imre (Virág Benedek Hunyadi László-tragédiája és a magyar klasszicista dráma), valamint Szendi Zoltán („Az irónia fogalmának értelmezéséhez”) c. munkáját a téma kifejtésének érdekessége és a tudományos igényesség jellemzi.

Ady Endre sok versét zenésítették meg ismert magyar zeneszerzők. Közöttük kiemelkedő helyet foglal el Reinitz Béla. A Reinitz után következő nemzedék több neves képviselője (Bartók, Kodály, Bárdos) ugyancsak jelentős számú Ady-művet ültetett át a zene különféle műfajaiba. Hegyi István „Ady és költészetének zenei kapcsolatai” c. munkája sok új ismerettel szolgál az olvasónak.

Medve Zoltán cikke „A magyar irodalom fogadtatásának és fordításának társadalmi-politikai háttere Kárpátalján a millenniumtól az első világháború végéig” folyóiratok, újságok, tankönyvek, stb. alapján megbízható történeti-politikai-kulturális áttekintést ad az adott bonyolult időszakról. A szerzőt, aki a kor és a Kárpátalja irodalmi életének lelkes kutatója, elsősorban a magyar irodalom ottani fogadtatása és az említett vidék irodalmi életére gyakorolt hatása foglalkoztatja.

Martsa Sándor „Az orosz mozgást jelentő igék metaforikus használatának kérdései” sajátos módon közelít, bőségesen támaszkodva a szakirodalomra. Mondanivalóját rengeteg példával támasztja alá, ami az orosz nyelv gyakorlati oktatásában is feltétlenül hasznos.

Hári László az orosz „-szja” végű igék grammatikai és szemantikai funkcióját veszi bonckés alá. („A „-szja”-s igékkel alkotott orosz mondatok magyarra fordításának leggyakoribb lehetőségei.”) Rámutat mindazokra a nehézségekre, amelyek a nyelv oktatásában az ilyen típusú igék magyarra való fordításakor jelentkeznek.

A hazai russisztika eléggé fehér foltjának tűnik az a problémakör, amelyhez Hajzer Lajos, a tőle megszokott bátorsággal és igényességgel nyúl. Az „udaritszja o kameny” típusú igei-névszói kapcsolatok és azok strukturális-szemantikai ekvivalensei a magyar nyelvben” c. értékes munkája a külföldi és hazai idevágó szakirodalom ismertetése után bőségesen szolgál adattal mindkét nép irodalmi alkotásából. Az orosz nyelv egyetemi, főiskolai gyakorlati oktatásában általában ez a problémakör elég mostoha bánásmódot kap, az esetek többségében csak a megemlítés szintjéig jut el. Éppen ezért hasznos Hajzer Lajos dolgozata, aki egy csokorba gyűjti és rendszerezi szinte valamennyi meglevő lényeges lehetőséget, megkönnyítve az érdeklődő nyelvész munkáját.

Egy nyelv, adott esetben az orosz, elsajátításának folyamatában a tanuló ismerkedik mindannak a valóságháttérnek elemeivel, amelyek elég gyakran eltérnek a magyar valóság részleteitől. Ez természetes folyamat, hiszen a két nép gondolatvilágában a fogalmak, nyelvében pedig a lexémák jelentései is eltérhetnek. Ez adja Lendvai Endre „Előtanulmányok egy orosz–magyar nonekvivalencia-szótárhoz” című, mindenképp nagy érdeklődésre számító fejtegetésének kiindulópontját. A szerző egy ilyen típusú szótár megalkotásának alapos elméleti és gyakorlati elemzését adja, bőségesen szolgálva szakirodalommal is.

Andrew C. Rouse „Minidramák felhasználása az angol nyelv oktatásában” c. angol nyelvű munkája mintegy 15, órán használható szituációt tartalmaz, hasznos tanácsok kíséretében.

A tananyag fiatal kezdők tanításához készült, de bizonyos képzelőerő segítségével bármilyen korú és képességű tanulócsoporthoz is alkalmazható. Az ötletekben gazdag, igényes munka nagy segítségére lehet az angol nyelvet oktató tanár számára.

A kötet befejező tanulmánya (Knipf Erzsébet és Komlósi László Imre „Pragmatikai igényű nyelvelmélet: a beszédaktusok elmélete”) nyelvfilozófiai megközelítésű, színvonalas munka. Az első fejezet a beszédaktus-elmélet tömör ismertetését adja. A 2. fejezet a konverzáció cselekvéseméleti és jelentéseméleti sajátosságait összegzi. A 3. fejezet a nyelvi kommunikáció a direkt és indirekt beszédaktusok segítségével történő siker véghezvitelét elemzi, míg a 4. fejezet a szemantikai előfeltevések és a konverzációból következő sugallt jelentések jelenségekörét vizsgálja. Zárásként két irodalmi példa ad segítséget a beszédaktus-elmélet alkalmazhatóságához.

Összegezve megállapítható, hogy a Pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Tudományos Közleményei jól szolgálják az intézményben folyó magas szintű oktató-nevelő-tudományos munka eredményeinek közkinccsé tételét. Érdeklődéssel várjuk az újabb jelentkezést.

*Gadányi Károly*

## Salyámósy Miklós: Heinrich Böll.

Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1984. 202 l.

Érezhetően nagy szeretettel és mély tudással mutatja be Salyámósy Miklós Böll világát, alkotói módszereit és pályafutását a magyar érdeklődők számára. Az életmű mélységeibe behatolni igyekvő monográfia azonban nem elfogult szeretettel íródott. A szerző természetesen nem teljes mértékben elfogulatlan Böll iránt, hiszen már magában a témaválasztásban jelen van ez a mozzanat, de az interpretáció során sikerrel szorítja háttérbe Böll iránti elfogultságát.

A monográfia első részében Salyámósy Böll életművének kronologikus leírását adja; az írói pályát három szakaszra bontja és külön fejezetben tárgyalja: Háború és romirodalom, A gazdasági csoda társadalma, Az új társadalomról címmel. Persze a kronológia szerinti elmondáson túl többet kap az olvasó. Salyámósy Böll összes regényének és a fontosabb, az írói korszakot legjobban szemléltető elbeszéléseinek az elemzésével mu-

tatja be az író világának változását és állandóságát. Állandó ez a világ, hiszen Böllt végső soron mindig az egyén és a társadalom viszonya foglalkoztatja; az, hogy mi módon élhet az egyén az adott társadalomban. A változás pedig abban áll, hogy erre a kérdésre mindig más választ ad az író, attól függően, hogy a társadalom mely konkrét megjelenési formáját vizsgálja.

Böll első alkotói korszakát elsősorban novellák jellemzik, és erre az időre esnek első regénykísérletei is. A novellákról szólva Salyámósy úgy véli, hogy ebben az időszakban a novellák tematikája nem több, mint háborús emlék vagy pillanatkép a háború utáni világról szinte cselekmény nélkül, sokkal fontosabbnak tartja, ahogyan ezt a tematikát Böll irodalmi formába önti, azaz az írói „technikát”. Ezt igen képszerűen, bár idézőjelben, „lehamozó technikának” nevezi. Ez a technika jellemzi majd a későbbi Böll-műveket. Salyámósy rámutat arra is, hogy az irodalomtörténetnek az a felfogása, amelyben egységesnek láttatja ezt a korszakot, kissé elnagyoltnak mondható. Számos novella felsorakoztatásával és rövid elemzésével mutatja be, hogy ezt a korszakot inkább „ujjgyakorlatok” egymásra épülő sorának kellene tekinteni (pl. a motívumismétlés megjelenése, amely a szimbolikus elemek kifejlődéséhez vezet majd; a kompozíció összetettebbé lesz; megjelenik a „kontrapunktika”; valamint a belsőleg is változó író másképp reagál a szintén változó külső világra). Ezt a fejezetet a szerző a korszakot záró két regénykísérlet (*A vonat pontos volt, Ádám, hol voltál?*) elemzésével zárja. Salyámósy nem esik abba a hibába, hogy a később írt nagyszerű művek fényében elsiklik az első alkotások gyenge pontjai fölött. Elemzéseiben az értékek mellett nyíltan beszél szerkesztésbeli hiányosság-ról, mértékétvesztésről is.

A második korszak tematikájának egyik jellemző vonása, hogy már nem a háború áll a középpontban, de a történes háttérében mindvégig jelen van. Ez természetes is, hiszen az a társadalom is változik, amire Böll reflektál műveiben. Az író művészi eszköztárában ekkor kristályosodik ki az idősíkokkal operáló szerkesztés alkalmazása is (legfeljebb példaként erre a korszakzáró *Biliárd fél tizkor*). Kiszélesedik Böll írói alkotóterülete is, megpróbálkozik hangjátékokkal és drámákkal. Ezen a területen azonban nem ér el olyan sikert, mint prózai műveivel, ennek okát Salyámósy a *Kiütés* (Aussatz) című darab rövid elemzésével mutatja meg. A korszak három regényéről szólva (a már említett *Biliárd fél tizkor* mellett a *Magukra maradtak*, valamint az *És száját nem nyitotta szóra* tartozik ide, amennyiben csak a Böll által műveinek adományozott műfaji megjelölést vesszük figyelembe) a monográfia arra a következtetésre ad módot, hogy közös jellemzőjük és így tematikailag a korszak fő jellemzője is a kialakult társadalommal szembeni konfrontáció annak legpasszívabb formájában, nevezetesen visszahúzóds és elzárkózás a magánéletbe. Ez persze így nem jellemzi egyaránt mindhárom regényt; mindegyikben más és más vonás lesz hangsúlyosabb és az írói ábrázolás szempontjából fontosabb. A *Biliárd fél tizkorban* pedig új probléma jelentkezik: az értelmiségi ember belátása és tehetetlensége, amelynek ábrázolása majd a következő periódusban teljeseedik ki. Ezt a művet nemcsak emiatt, hanem a „technikai” oldal miatt is nevezi korszakzárónak Salyámósy Miklós, mert — ahogyan ezt egy rövid elemzéssel is alátámasztja — Böll ebben a regényében együttesen használja az elbeszélő technika mindazon fogásait, melyeket korábban egyenként kipróbált és alkalmazott.

Böll harmadik alkotói periódusát Salyámósy az *Egy bohóc nézetei* (Ansichten eines Clowns) című műtől számítja. Véleménye szerint — és ezt a művek elemzésében is bizonyítja — általános tematikus vonatkozásban nem jellemzi ezt a korszakot radikális változás. Inkább hangsúly-áthelyeződésről van szó. Eddig a jelen a múlt következménye volt; most a múlt a jelen előzménye. A háború például csak elmosódott emlékként jelenik meg az *Egy szolgálati út végében*. Ebben a periódusban Böll egyértelműen egy személyre kéri igyekszik szervezni műveit (*Csoportkép hölgyel*), de mondanivalóját inkább a környező figurákban tudja realizálni. Alkotói mozgatórugója a „szigetelmélet, amely szerint teljes emberi életet már csak szigeteken, a világtól elzárt rezervátumokban tud elképzelni, s ott is csak utópisztikusan, tehát inkább csak a képeletben, mint a valóságban. Tulajdonképpen erről a lehetetlenségről ír műveiben, akár úgy, hogy valóban lehetetlenné válik ennek megvalósítása (*Katharina Blum elveszett tisztessége*), akár úgy, hogy a társadalom teljes értetlenséggel áll szemben azzal, aki ezt mégis megpróbálja, jóllehet egyáltalán nem tudatosan (*Csoportkép hölgyel*). A korszak utolsó két nagyobb prózai művének elemzése előtt Salyámósy röviden szól Böll aktív és pozitív közéleti szerepléséről. Ez annyiból szükséges, hogy megértsük az utóbbi két mű nagyon erős aktualitását; a *Katharina Blum elveszett tisztessége* és a *Gondviselő ostromzár* első megközelítésben felfogható látleletnek a mostani nyugatnémet társadalom bajairól. Salyámósy ebben a fejezetben igen korrekten tartózkodik a végletes ítéletalkotástól, mivel nem tartja meglevőnek az ítéletalkotáshoz elengedhetetlenül szükséges távlatot.

A monográfia második részében Böll alkotóművészetét, a jellemző jegyeket, az elbeszélő formákat és a művészi eszközöket veszi sorra. Négy jellemző jegyet említ: realizmus, humanizmus, katolicizmus és Rajna-vidékiség. Ez eddig összhangban áll a kritika általános gyakorlatával, viszont az első két fogalomról egyértelműen bizonyítja, hogy azok annyira elkoptak, jelentésük annyira kitérült az utóbbi időkben, hogy az irodalmi művek konkrét jellemzésére és elemzésére tulajdonképpen használhatatlannokká váltak. A másik két fogalom pedig nagyon szorosan kötődik egymáshoz. Böll minden figurája kötődik ehhez a vidékhez, a szülőföldhöz, ami a német irodalomban egy író számára sokkal nagyobb jelentőséggel bír, mint más nyelvterületeken — állapítja meg Salyámósy. Kifejti azt is, hogy Böll szülőföldje és ebből következőleg neveltetése is szigorúan katolikus. Azaz Böll katolicizmusán egyáltalán nem vallási hovatartozást kell értenünk, hanem Böll katolikus világfelfogását, mely mélyen áthatja figuráit is.

A tanulmány utolsó részében, ahol az elbeszélő formákat és művészi eszközöket veszi sorra, nem kerülhette ki Salyámósy a témába beépített csapdát. Ebben a felépítésben valóban kívánczozott elméleti fejezet a monográfia végére, de a pályakép felvázolása során elkerülhetetlen, hogy ugyanezekről az elemekről legalább szót ejtsen. Ez a „csapdába kerülés” azonban mit sem von le a monográfia értékeiből, hiszen velejárója az irodalomtörténeti elemző munkának.

*Solti István*



# Magiszter

AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT

1052 Budapest V., Városház u. 1.

T.: 382-402, 382-440

1364 Budapest Pf. 52.

*Könyvesboltunk a legteljesebb választékot kínálja szervezési és számítástechnikai szakirodalomból*

Szoftvereket is árusítunk hobbigépekre és PC-re

*Általános szótárak, szakszótárak, kézikönyvek, lexikonok mindig az Akadémiai Kiadó teljes raktárkészletéből*

Állandóan árusítjuk a világnyelvek kétnyelvű szótárait nagy-, kézi- és kisszótár méretben. Az esetleg éppen nem kapható szótárra mindig felvesszünk előjegyzést – megjelenése után kívánsága szerint értesítjük Önt, vagy postázzuk a szótárat

*Rendszeres közületi vásárlóinknak (elsősorban könyvtáraknak) a gyűjtőkörükbe vágó újdonságokat vételkényszer nélkül elküldjük megtekintésre*

Az Akadémiai Kiadó idegen nyelvű kiadványai kizárólag az akadémiai könyvesboltokban kaphatók

*Szépirodalomból, ifjúsági és gyermekkönyvből, művészeti albumokból, falinaptárból ajándékcsomagok összeállítását is vállaljuk*

Levelét, telefonhívását, személyes látogatását szakszerű tájékoztatással és udvarias kiszolgálással várja a

MAGISZTER AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT

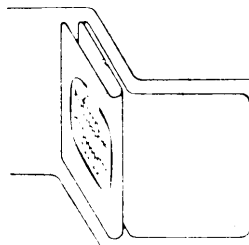
1052 Budapest, Városház u. 1.

Telefon: 382-402, 382-440



**A FAMULUS**

**A TUDOMÁNYOKBAN MUNKÁLKODÓK SEGÍTŐJE**



**A Famulus**

AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT  
1052 Budapest, V. Gerlőczy u. 7.  
Tel.: 188-633

## **CSÖKKENTETT ÁRON ÁRUSÍTJA**

az AKADÉMIAI KIADÓ  
és más könyvkiadók  
régbben megjelent könyveit.

A tudományok minden területéről található szakkönyvek a könyvesbolt készletében. A felsőoktatásban tankönyvként használt kiadványok, a tudományos kutatásban nélkülözhetetlen monográfiák és kézikönyvek, valamint tudományos folyóiratok régebbi számai gazdagítják a választékot.

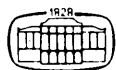
Keresőlistákat, megrendeléseket elfogadnak egyéni és közületi vásárlóktól, postai, utánvétes szállításra is.

(A közületi vásárlók átutalással is fizethetnek.)

*Tudományos kiadványok kedvezményes áron:*

**A FAMULUS**

**A TAKARÉKOS, TUDNI VÁGYÓ OLVASÓK KÖNYVESBOLTJA**



**AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST**

# HungInfo

## Hungarian Social Sciences and Humanities

---

### Contents of Periodicals

Az évente négyszer megjelenő periodika elsősorban a külföldi érdeklődők számára kíván tájékoztatást nyújtani a magyar társadalomtudományok területén megjelent cikkekről a folyóiratok tartalomjegyzékeinek közreadásával. A folyóiratok részben idegen, részben magyar nyelvűek, de a tartalomjegyzékek minden esetben idegen nyelven (angol, francia, német) kerülnek közlésre. A folyóiratválogatás felöleli a társadalomtudományok teljes körét, így a kiadvány nem csak a külföldi érdeklődők számára biztosít átfogó tájékozódást, de hasznos segédeszköz lehet a magyar kutatók számára is az érdekelt tudományágak és határterületeik I—II negyedévi publikációs termésének regisztrálásában.

A folyóirat jelenleg díjmentesen kerül terjesztésre; kérjük jelezni, ha igényt tartanak rá. Egyben kérjük a terjesztésben való közreműködésüket is: szívesen vesszünk olyan külföldi címajánlatokat, ahol a folyóirat érdeklődésre tarthat számot.

**HungInfo szerkesztősége**  
**Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára**  
**Budapest, Pf. 7.**  
**V. Akadémia u. 2.**  
**1361**

---

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója  
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte — Felelős vezető: Hazai György  
Budapest, 1989., Nyomdai tászkaszám: 17696  
Felelős szerkesztő: Salyármósy Miklós  
Műszaki szerkesztő: Sándor István  
Megjelent: 8,4 (A/5 iv) terjedelemben  
HU ISSN 0015—1785

## TARTALOM

### Tanulmányok

<i>Martonyi Éva</i> : A történelem szava és a szavak a történelemről .....	199
<i>Fried István</i> : Magyar—német kettős irodalmiság .....	206
<i>Hajnády Zoltán</i> : Művészi részlet — egyetemes világgép. (A. P. Csehov: A kutyás hölgy) .....	215
<i>D. Rácz István</i> : Shelley "Ode to the West Wind" című versének három magyar fordítása .....	222
<i>Bányai László</i> : A jellemábrázolás módjai Jurij Nagibin elbeszéléseiben .....	240
<i>Balkányi Magdolna</i> : Szüzsé és figura — a drámai mozgás és a hős kapcsolata Friedrich Dürrenmatt drámáiban .....	254

### Évforduló

<i>Győri Judit</i> : Turóczy-Trostler József születésének 100. évfordulójára .....	271
--	-----

### Szemle

Werner Mittenzwei: Das leben des Bertolt Brecht ( <i>Gábor Kerekes</i> ) .....	282
J. D. Levin: Ruszkije perevodcsiki 19. veká i rázvitie hudózsesztvenovo perevodá ( <i>Fenyvesi István</i> ) .....	284
Zoltán Szilassy: American Theatre of the 1960's ( <i>Bán Zsófia</i> ) .....	286
Studia paedagogica, I. köt. ( <i>Gadányi Károly</i> ) .....	288
Salyámosy Miklós: Heinrich Böll ( <i>Šolti István</i> ) .....	289

**Ára: 26 Ft**

**Előfizetési ára egy évre: 104 Ft**

## INHALTSVERZEICHNIS

### St u d i e n

<i>Éva Martonyi</i> : Das Wort der Geschichte und die Worte über die Geschichte . . . . .	199
<i>István Fried</i> : Deutsch—ungarische Biliterarität . . . . .	206
<i>Zoltán Hajnády</i> : Künstlerisches Detail — universelles Weltbild (A. P. Tschechow: Die Dame mit dem Hund) . . . . .	215
<i>István D. Rácz</i> : Die drei ungarischen Nachdichtungen der "Ode to the West Wind" von Shelley . . . . .	222
<i>László Bányai</i> : Die Art und Weise der Charakterisierung in Juri Nagibins Erzählungen . . . . .	240
<i>Magdolna Balkányi</i> : Sujet und Figur — die Verbindung von dramatischer Bewegung und Protagonisten in Friedrich Dürrenmatts Dramen . . . . .	254

### J u b i l ä u m

<i>Judit Györi</i> : Zum 100. Geburtstag von József Turóczy-Trostler . . . . .	271
Rezensionen über die Werke von <i>Werner Mittenzwei</i> , <i>J. D. Lewin</i> , <i>Zoltán Szilassy</i> , <i>Miklós Salyámósy</i> und über <i>Studia paedagogica</i> Bd. I. . . . .	282

## CONTENTS

### Articles

<i>Éva Martonyi</i> : The word of history and words on history . . . . .	199
<i>István Fried</i> : Hungarian—German bi-writings . . . . .	206
<i>Zoltán Hajnády</i> : Artistic detail — universal worldpicture (A. P. Chekhov: The Lady with the Dog) . . . . .	215
<i>Dr. Rácz, István</i> : Three Hungarian Translations of Shelley's Poem "Ode to the West Wind" . . . . .	222
<i>László Bányai</i> : Methods of character-drawing in the short stories by Yurii Nagibin . . . . .	240
<i>Magdolna Balkányi</i> : Plot and image — the dramatic motion and the relation between the character in Friedrich Dürrenmatts dramas . . . . .	254

### J u b i l e e

<i>Judit Györi</i> : The Centenary of József Turóczy-Trostler's Birthday . . . . .	271
Reviews of the works by <i>Werner Mittenzwei</i> , <i>J. D. Lewin</i> , <i>Zoltán Szilassy</i> , <i>Miklós Salyámósy</i> , and of <i>Studia paedagogica</i> vol. I. . . . .	282

## СОДЕРЖАНИЕ

### Ст а т ь и

<i>Эва Мартоньи</i> : Слово об истории и слова об истории . . . . .	199
<i>Иштван Фрид</i> : Венгерско-немецкая билитерарность . . . . .	206
<i>Золтан Хайнади</i> : Художественная деталь — универсальная картина мира (А. П. Чехов: Дама с собачкой) . . . . .	215
<i>Д-р Рач, Иштван</i> : Три венгерских перевода стихотворения Шелли "Ode to the West Wind" . . . . .	222
<i>Ласло Баньяи</i> : Способы и методы характеристики героев в рассказах Юрия Нагибина . . . . .	240
<i>Магдолна Балканыи</i> : Сюжет и фигура — связь между драматическим движением и героем в драмах Фридриха Дюрренмата . . . . .	254

### Ю б и л е й

<i>Юдит Дьери</i> : К 100-летию со дня рождения Йозефа Туроци-Тростлер . . . . .	271
Рецензии о книгах <i>В. Миттензвее</i> , <i>Ю. Д. Левина</i> , <i>З. Силашши</i> , <i>М. Шаямоши</i> и о журнале „ <i>Studia paedagogica</i> ” . . . . .	282