

# IRODALOMTÖRTÉNET

Bécsy Tamás, Beney Zsuzsa, Bónus Tibor,  
Ferenczi László, Fried István, Horváth Iván,  
Janzer Frigyes, Kovács Sándor Iván,  
Kulcsár Szabó Ernő, Kulcsár-Szabó Zoltán,  
Molnár Gábor Tamás, Németh G. Béla, Porkoláb Tibor,  
Szegedy-Maszák Mihály, Szigeti Lajos Sándor,  
Szili József, Szőke György, Tamás Attila, Tóth Réka,  
Tverdota György, Wéber Antal



1998/1-2.

# IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság  
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata  
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával

1998. LXXIX. évf., 1–2. sz.

Új folyam XXIX. évf., 1–2. sz.

Főszerkesztő: KABDEBŐ LÓRÁNT  
Felelős szerkesztő: KOVÁCS SÁNDOR IVÁN  
Technikai szerkesztő: RUTTKAY HELGA

Szerkesztőség:  
Kossuth Lajos Tudományegyetem  
Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézet  
4010 Debrecen  
Telefon: 52/316-666/2220

Szerkesztőbizottság:  
BÉCSY TAMÁS, FERENCZI LÁSZLÓ, FRIED ISTVÁN, GÖRÖMBEI ANDRÁS,  
IMRE LÁSZLÓ, JELENITS ISTVÁN, KENYERES ZOLTÁN, KOVÁCS SÁNDOR IVÁN,  
KULCSÁR PÉTER, KULCSÁR SZABÓ ERNŐ, LENGYEL BALÁZS,  
MADOCSAI LÁSZLÓ, NÉMETH G. BÉLA, POSZLER GYÖRGY,  
PRAZNOVSZKY MIHÁLY, SZIGETI LAJOS SÁNDOR, SZÖRÉNYI LÁSZLÓ,  
TARJÁN TAMÁS, WÉBER ANTAL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal:  
Magyar Irodalomtörténeti Társaság  
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar  
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.  
Telefon: 137-7819

A *Szemle*-rovat szerkesztője: Tarján Tamás  
Recenziós példányok és kritikák a kiadóhivatalba küldendők.  
Kéziratokat nem őrünk meg és nem küldünk vissza.

## Tartalom

1998/1–2. szám

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ	
Az (ön)függőség retorikája	
– <i>Az Illyés-líra kriptotextusai</i> –	3
FERENCZI LÁSZLÓ	
Illyés Gyuláról	30
SZABOLCSI MIKLÓS	
József Attila búcsúzó verseiről	38
NÉMETH G. BÉLA	
Három új versbeszédmod a háború utáni Nyugat korában	
1. <i>Szabó Lőrinc</i>	45
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY	
Fordítás és kánon	63
FRIED ISTVÁN	
Márai Sándor megíratlan regénye	83
BENEY ZSUZSA	
<i>Naptár</i>	
<i>Radnóti Miklós verse</i>	97
SZÓKE GYÓRGY	
Kosztolányi és József Attila – egymás tükrében	109
SZILI JÓZSEF	
Versfordítás – esszében	115
BÉCSY TAMÁS	
Sikerdarabok	
<i>A húszas–harmincas évek magyar vígjátékairól</i>	132
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN	
Allegorézis, ismétlés, dialógus	149
BÓNUS TIBOR	
A kritikátörténet lehetőségei	
( <i>elméleti vázlat</i> )	164
MOLNÁR GÁBOR TAMÁS	
Költőiség, köznapiság, konvenció	
( <i>Vázlat</i> )	172

\* \* \*

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN	
„Ha mit az én magyar verseim tehetnek”	
<i>A személyesség és az elbeszélő megszólalásai Zrínyi eposzában</i>	181
WÉBER ANTAL	
Az irodalom szerepváltása a biedermeier kultúrában	210
TÓTH RÉKA	
Szöveg és írás	
<i>(A szöveggenetika viszonya a filológiához és a strukturalizmushoz)</i>	227
PORKOLÁB TIBOR	
A hódolat retorikája	
<i>(A Magyar Irodalom Pantheonja)</i>	253
JANZER FRIGYES	
Az <i>Eszmélet</i> pillanata	271

### Dokumentum

TVERDOTA GYÖRGY	
A komor föltámadás titka (A József Attila-kultusz születése)	
Akadémiai doktori értekezés tézisei	289
Opponensi vélemények – és válasz	
HORVÁTH IVÁN	299
SZIGETI LAJOS SÁNDOR	307
TAMÁS ATTILA	311
TVERDOTA GYÖRGY	
Válasz a doktori értekezés opponensi véleményeire	316

### Szemle

VILCSEK BÉLA	
Két út – és van(?) szintézis	
Kabdebó Lóránt: <i>Vers és próza a modernség második hullámában</i>	
Kulcsár Szabó Ernő: <i>Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben</i>	328
H. NAGY PÉTER	
Dialógus: lehetőség vagy adottság?	
(Kenyeres Zoltán: <i>Irodalom, történet, írás;</i>	
Szegedy-Maszák Mihály: <i>„Minta a szönyegen”</i> )	335
JUHÁSZ JÚLIA	
Hatvan év – tizenhét tanulmány	343
SZABÓ ZOLTÁN	
<i>Hol tart ma a stilisztika? (Stiluselméleti tanulmányok)</i>	
(Szerkesztette Szathmári István)	345
KABDEBÓ LÓRÁNT	
Öt év Irodalomtörténet	351

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

## Az (ön)függőség retorikája – Az Illyés-líra kriptotextusai –

...hangot mindig hangtalannak adtam  
(Illyés Gyula)

A művészet célja csak abban állhat, hogy a lehető legkedvezőbb hatást tegye ismeretlen személyekre, akiknek vagy oly nagyszámúnak, vagy pedig olyan finom érzékűnek kell lenniök, amennyire csak lehetséges...  
Bárhogy sikerüljön is a vállalkozás, más emberektől tesz függővé bennünket...  
(Paul Valéry)

Egész újabb kori költészettörténetünkben is ritkaságszámba megy az a látványos és hirtelen recepciós törés, amelynek az Illyés-líra esett áldozatául a kilencvenes években. Az irodalom hatástörténetének e pillanatai mégsem abban a nézetben tanulságosak igazán, mely szerint elvileg minden klasszikus fogadtatásában kimutathatók hullámvölgyek vagy akár még időleges diszkontinuitás is. Hiszen még a klasszikus művek hatástörténete sem attól nyeri valóságos esemény jellegét, hogy az „önmagát jelentő”, eminens szöveggel szemközt fokozottan nyitottnak, semlegesnek vagy éppen – akár váratlanul is – elzárkózónak bizonyul a recepció. Ezt a tapasztalatot ugyanis mindig megelőzi a szövegekkel való olyan találkozás, melynek során valóban az történik meg, ami aztán – noha nem véglegesen és megkerülhetetlenül, de – tartósan befolyásolhatja a szövegek további hatástörténetét. Az esemény jelleg nem közvetlenül a találkozásban mutatkozik meg, hanem annak utólagosságában, ahogyan az új aktualizálás kísérlete a szöveget – a receptív megértés applikációján keresztül – olyan folytatódásba vonja be, amelyben sem a mű, sem annak recepciója nem marad azonos korábbi „önmagával”. A kilencvenes évek hatástörténetéből arra lehet következtetni, hogy az Illyés-líra ma kevés olyan választ tart készenlétben, amelyek a lezáruló modernség korszakküszöbén új önmegértés tapasztalatában részesíthetnék az olvasót. Azt az olvasót legalábbis, akit nem a közvetlen esztétikai aktualizálás szándéka vezérel, s ezért nem is próbálja naiv módon kivonni magát a történő (esztétikai) megértés temporalitásából.

Nem arról van szó tehát, mintha a – befogadástól elvileg sem elkülöníthető – lírai szövegeknek a továbbiakban kizárólag a jelen érdekelttségén mért közlésképesége alapján akarnánk „kijelölni” az ideiglenes irodalomtörténeti helyét. (Amivel természetesen nem állítottuk azt, hogy a jelen kérdéseitől függetlenül végrehajtható volna bármiféle irodalomtörténeti művelet.) Inkább arról, hogy az irodalomtörténeti értékelésnek éppúgy óvnia kell magát a

direkt (olvasói és kritikai) aktualizációktól, mint a historizmus naiv hermeneutikájától. Az a tény ugyanis, hogy a múltbeli szövegeknek ma föltehető kérdések jó része nem volt kérdés a keletkezés idejében, „történetileg még nem teszi illegitimé s (naiv aktualizálásban) jelenbeli érdekek pusztá retrojekciójává ezeket a kérdéseket. Hermeneutikailag akkor válnak legitimé, ha a rekonstruált múltbeli értelem marad az a kontrollinstancia, amelyen a jelenbeli kérdezésnek (tisztá átsajátításban) igazolódnia kell, azaz, csak ha olyan kérdések maradnak érvényben, amelyekre a szöveg eddig nem ismert választ tartott készenlétben, nem pedig olyanok, amelyekre nem képes válaszolni.”<sup>1</sup> A fentiek értelmében azt kell tehát megvizsgálnunk, van-e releváns kapcsolat a nyilvánvaló recepciótörténeti törés, illetve Illyés írásmódjának ama hatáskörök között, amelyek elvileg már a húszas évek második felétől fogva közvetítő költészettörténeti impulzusokat adhattak a későmodern korszak-küszöb esztétikai tapasztalatának is. S itt nem is elsősorban arra az olvasásmódra kell gondolnunk, amelyik – annak minden politikai viszontagságával együtt – a magyar modernség szerves elemeként érzékelt a közéleti valomáslíra beszédét. Sokkal inkább arra, amelyik a dialogikus értelemalkotás szintjén – e szövegekkel nemcsak politikailag, hanem költészettörténetileg is más helyzetben szembesülve – nem kényszerül már sem a harmincas évek képviselői irodalmának szociális, sem pedig a hatvanas–hetvenes évek rejtjeles vagy pretextuális<sup>2</sup> kódjainak használatára. Az Illyés-líra alteritása ugyanis különösen akkor szembetűnő jelenség, ha emlékeztetünk rá: ez a beszédmód nemhogy a klasszikát átértelmező reneszánsz emulatív imitációja értelmében, de még a pusztá átsajátító utánzás szintjén sincs ma jelen a magyar költészetben.

A nyolcvanas évek második felére – vagyis közvetlenül az író halálát követően – ráadásul egy korábbi paradigma mentén teljesebben ki az Illyés-recepció kétarcúsága is. A kritikai köztudatban ekkorra nyert olyan kikristályosodott formát a „felelő költő” s vele az „igaz válaszok” képviselői irodalmának eszménye, ahogyan azt a kilencvenes évek szemlélete már semmiképp nem vihette tovább: „...helye szó szerint betöltetlen marad. Egyetlen ember sincs – fogalmazta meg a felismerést Béládi Miklós –, aki örökébe léphetne és szerepkörét, akár kisebb tekintéllyel is, átvehetné tőle. Nélküle új időszámítás kezdődik irodalmunk történetében.”<sup>3</sup> Mérvadó szaktudományi formában végül irodalomtörténet-írásunk is ekkortájt iktatja Illyést a magyar modernség klasszikusainak sorába, életművét – némi óvatossággal bár, de – lényegében József Attila nagyságrendjéhez közelítve.<sup>4</sup> Tamás Attila monográfiája azonban távolról sem a „költő, felelj!” paradigmáját ismétli. Anélkül, hogy vitába szállna az Illyés-líra kánonjával, számos olyan – a harmincas–negyvenes években keletkezett – alkotásra irányítja rá a figyelmet, amelyekről voltaképpen tudomása sincs a szélesebb irodalmi nyilvánosságnak (*A lámpa lehull, Vidéki állomáson, Testvérek, Örök éjszaka* stb.). S bár a célt s irányt

mutató „nemzeti mindenés” toposzáról elsősorban az osztott igazságok lírai modalitására helyezi át a hangsúlyt, fenntartja annak valószínűségét, hogy „a részleges művészi önkorlátozás”<sup>5</sup> a képviselői irodalom szerephagyományának átvételéből származik. Jórészt feloldatlanul is maradt tehát annak a kettős befogadási horizontnak a feszültsége, amelyben az Illyés-líra évtizedek óta elhelyezkedett. S a kortárs lírai recepció közömbösségével egyidejűleg ma szemlátomást sem a kritika, sem az irodalomtudomány nem érez késztetést arra, hogy nyílt – sőt, alighanem bizonytalan költészettörténeti kimenetelű – eszmecserét kezdeményezzen egy „ilyen méretű nemzeti tabuvá lényegült teljesítmény”<sup>6</sup> körül.

A kilencvenes évek komolyabb szakmai igényű vállalkozásai között ugyanakkor már olyan sem akad, amely a Tamás Attilához hasonló jelentőséget tulajdonítana Illyés költészetének. A nyolcvanas–kilencvenes évek lírai praxisa pedig éppenséggel nem annak a „felelő költészetnek” a hagyományára nyúlt vissza, amelynek Illyés versei talán a legnagyobb felhajtóerőt köszönhették. Abban a hatástörténeti folyamatban tehát, amelyet döntően az élő irodalmiság önmegértési igénye és az irodalmi hagyomány megszólító potenciálja közt lezajló interakciók sikere, illetve kiválthatatlansága alakít, Illyés lírája ma nem azt a helyet tölti be, mint akár csak két évtizeddel is korábban. A lírai beszédmód költészettörténeti jelentőségű átforgatója szempontjából Illyés verseinek – a kései Kosztolányi, de József Attila vagy Szabó Lőrinc árnyékában is – meglehetősen elmosódnak azok a karakterjegyei, amelyek huszadik századi líránk klasszikusai között jelölhetnék ki a helyét. Elképzelhető ugyan, hogy mindez az elbeszélő-leíró líra és a közéleti vallomásköltészet hagyományának megújíthatatlanságával függ össze. De talán inkább abban leli a magyarázatát, hogy Illyés lírájának új komponensei a költői pálya magaslatán sem szerveződnek a versbeszéd olyan korszakjelző poétikai alakzatává, amelyből a modernség utolsó periódusa elhatároló nyelv- vagy szubjektumszemléleti impulzusokat nyerhetett volna. (Innen tekintve sem csökken ugyan a *Bartók* és más nagy – rossz szóval élve – „gondolati versek” katartikus ereje, ám az esztétikai tapasztalat hozzáférhetősége szempontjából ezek sem késztetik az olvasót a konvencionális befogadásmódok számottevő módosítására.)

### *Beszédhelyzet és önreflexió*

Kétségtelen, hogy a *Szálló egék alatt*-tól az 1940-es *Összegyűjtött versei*ig tartó alkotói periódus egyidejűleg a magyar líra történetének is egyik leggazdagabb szakasza. Nemcsak az időszak első felének szokatlanul magas színvonalra biztosított ekkor igen kedvező költészettörténeti környezetet, hanem a szűkebben vett nemzedéki kontextus is ekkor látszik igazán alkalmasnak – mind az Illyésnél is hamarosan kibontakozó elegiko-meditatív képi nyelv,

mind pedig a *Szomorú béres*ből ismert tárgyias montázs avantgarde emlékkü látványszerkezetének megújítására. Ehelyett azonban – a harmincas évek elejének elbeszélő költeményei mellett – Illyés inkább azt az image-jellegű költői nyelvet igyekszik továbbvinni, amelynek ekkor már mind a leíró zsáneres-termesztelírai, mind pedig a impresszionisztikus-szecessziós vallomásformáit meglehetősen magas szinten tartotta a klasszikus Nyugat-tradíció. Számos árulkodó jele van ekkortájt annak, hogy versbeszéde szinte programos tudatossággal távolodik el attól a rendkívüli lehetőségtől, amelynek éppen a *Nehéz föld* őrszi karakteres poétikai ígéretét. Természetesen nemcsak a nevezetes *Szomorú béres*ben vagy a *Szárnyak*ban, hanem például a *Szerelem* – strukturális tekintetben merészebb – 3. darabjában is:

Egy költő szól itten népének nevében! kérdezetlenül bár  
De ő tudja, szava a szél alatt hajló kalászos élő zsinatjából szakadt,  
Egy elnyugvó zsellér falu lehébe nyújtja kezét és úgy esküszik hulltadra, bitor  
Elnyomatás! – Tüze, úgy érzi, a földből futott fel szárnyasult szívébe.

– Soraim teljes hosszukban e földön fekszenek, belőle táplálkoznak:  
Zöldelnek, szertehajolnak, pillantástok alatt, úgy érzem, meglebbenek, ágaik emelődnek

A konvencionális képviseleti beszédhelyzetet imitáló – s még egyszerűségében is eklektikus hangszerelésű – vallomásforma a durva allegorézis tőszomszédságában olyan destabilizáló tropológiai eljáráshoz folyamodik, amelynek egy metaleptikus szerkezetű defiguráció a forrása. Ez az alakzat ugyanis a földön fekvő verssorok – eredendően tipográfiai – „látványa” és a hasonló térbeli rendben elhelyezkedő barázdák képzete közt idéz fel lehetséges jelentésátviteli kapcsolatokat. Úgyszólván egyazon hermeneutikai aktusban téve így lehetővé a metalepszis defiguratív potenciáljának felszabadítását is: a heverő (vers)sorok – mintegy a barázdákból kihajtó – ágainak megháromszorozott képzete ily módon nemcsak az antropomorf képpalkotás követelményeinek tesz eleget, hanem akadálytalanul beilleszkedik a szerelmi líra természetű metaforikájának nyelvébe is. Azaz, a folytatásban – a zárlat minden hagyományos technikai megoldása ellenére is – kifejezetten a diszfiguratív olvasásmódot részesíti annak esztétikai tapasztalatában, hogy a képviseleti beszéd úgy van ráutalva, úgy függ az odaforduló befogadástól, mint a növényi élet a fénytől, hőtől, esőtől:

Ápolatlan hajtottak nehéz fáradt földből, ó milyen szomjasak...!  
Fiatal lány-szemek, örök tavasz-egyek, öntözzétek meleg szerelemmel őket.

Egy elmaradt, fontos líratörténeti fordulat emlékezete felől már Béládi Miklós nevezetes feltáró tanulmánya<sup>7</sup> előtt is elégséges alappal volt valószínűsíthető, hogy Illyésnek olyan tárgyias lírai montázstechnikák voltak a



birtokában, amelyeknek a kiteljesítésével egy, a Kassákétól eltérő irányban vihette volna tovább a Zeitgedicht egyoldalúan konfesszionális hagyományát. (Tartalmilag talán éppen olyanba, amelynek a hiányáért egyébként éppen ő maga marasztalta el Kassákot: „Körütekintését szűknek véltem: nem terjedt ki az egész országra, nem az adott társadalom – az itteni nemzet – teljes egészére”<sup>8</sup> – írta róla még 1975-ben is.) Külön nem is szólva az avantgarde és az impresszionisztikus esztétizmus nyelvének nálunk igencsak ritka egy-másbairódásáról és ennek költészettörténeti távlatairól:

A fák kirázták magukból a madarakat! Lármás reggeli áldozat  
Harsant: áriák, tollak, gondolatok színes gomolya szállt az ég felé.

Repdeső zászlók, angyalok rakétái, bomlott mezei ágyutúz,  
Első zajos csók, miután lobbanás, elrepül a szerelmesek inge!  
(Szárnyak)

Illyés költői pályáján azonban mind a kassáki, mind a József Attila-i irányvétel ígérete beváltatlan poétikai lehetőség maradt. Mert akár egyik, akár a másik paradigma felől tör utat valamely egyéni, epikus szintaxisú, de a tárgyias jelenetezést a távlatváltó montázstechnika segítségével destabilizáló későmodern líraforma felé, bizonyosan nagyobb kisugárzású változatát teremthette volna meg az áttételes képviselési beszédhelyzet poétikájának.

Ehelyett már a harmincas években is inkább annak leszünk tanúi, hogy még a legegységesebb hangszerelésű alkotásainak is gyakran azok a modális és technikai elemei a leghatékonyabbak, amelyeknek József Attila, illetve Szabó Lőrinc dolgozták ki az autentikus formáit. S minthogy Illyésnél a beszéd határozott alanyi szituáltsága ekkorra már szinte maradéktalanul felszámolta a személyhez nem kötött nézőpont érvényre jutásának feltételeit, a nemzedéktársak új poétikai eljárásainak szövegbe építése – a későmodern beszéd-távlat hiányában – nem az egymásba íródó jelentésalkotás intertextuális esetének, hanem egyszerű átvételnek bizonyul. Mert noha a távlatmozgás lehetőségei Illyésnél kezdetben sem a dikcióban, hanem inkább a látványszerkezet rögzítettségében voltak jelen, az alanyi beszédhelyzetre visszareflektált jelentésképzés azonnal feszültségbe kerül a nem-alanyi kötöttségű beszéd idegen partitúrájával:

Jégbefagyott virág, olyan lesz a világ,  
amit reád hagyok.  
Szólalj meg, – zokogod. De hiába kiáltasz.  
Nem válaszolhatok.

(Csend)

Az eredeti helyen, a *Medáliák* 2. darabjában ugyanis a grammatikai alanyt csak annyiban teszi jelöltté a vokatívusz, amennyiben a líra szükségyszerű

apoztrofikus intonációja nem hagyhatja deixis nélkül a beszéd helyét. (Ezért nincs jelentősége annak – miként valójában nem is dönthető el –, hogy itt önmegszólításról vagy pedig valaki máshoz intézett beszédről van-e szó.) Ezt a virtuális helyet az apoztrofikusságból következő indirekt rámutatás azonban csupán felismerteti velünk, de nem írja elő aktuális betöltésének módzatait. A szöveg megszólaltathatóságának poétikai feltételei József Attilánál itt éppen azért nem teszik lehetővé a beszélő individuuum szövegbe való definitív alanyi „visszaíródását”, mert a vers partitúrájának retorikai énje jóval tágasabb poétikai térben helyezkedhet el, mint Illyés csupán tematikusan „dialogizált” vallomásversében.

Porszem mászik gyenge harmaton,  
lukas nadrágom kézzel takarom,  
a kis kanász ríva öleli át  
kővé varázsolt tarka malacát –

zöld füst az ég és lassan elpirul,  
csöngess, a csöngés tompa hóra hull,  
jéglapba fagyva tejfehér virág,  
elvált levélen lebeg a világ –

Vagyis, miközben az Illyés-vers alkalmaz többféle grammatikai formulát („állj meg!”, „megáll a csillogás”, „Bámulod, mire vár?”, „Szólalj meg, – zokogod.”, „Nem válaszolhatok”), a szöveget megszólaltató retorikai én lehetőségeit paradox módon sokkal szűkebbre vonja a csupán három változatra berendezkedett József Attila-versnél. Ami a lírai jelentésalkotás logikájából következően azt is jelenti, hogy a szövegen kipróbálható értelemképző műveletek is jóval kötöttebbek s főként egyszerűbbek lesznek, mint a *Medáliák* esetében.

Modalitás vonatkozásában részint hasonló volna elmondható a *Hajnali részegséget* a képviseleti intenció nyelvére átíró, s ezért annak hypertextusaként is olvasható *A Kacsalábon forgó Várról* is. Azzal a nagyon is sokatmondó különbséggel, hogy itt Kosztolányi hypotextusának tudatos, „tükrös megfordítású transzformációja”<sup>9</sup> a képviseleti beszédhelyzet vitáját is magába foglalja a kései magyar esztétizmus egyik küszöbhelyzetű alapszövegével. A dikció (különösen a rímtechnika) imitációjának erőteljes támogatásával Kosztolányi égi bálja itt afféle földi multság víziójaként ismétlődik meg, de a hypotextussal szemben a szöveg olyan asszertív zárlat felé halad, amelyben a világról való tanúskodás gesztusa lesz az uralkodó. Nem az elfogadó, hanem a dolgok rendjét – az elfogulatlan krónikás álarcában – rögzítő beszédmagatartás. Az asszertív beszédszervezés látszólagossága a látottakat azonban olyan érték-távlatba rögzíti bele, ahol az eladdig többszólamú, önironikusan is reflektált beszéd a krónikás ítéletének egyértelműségét előlegezi meg. Ez a proleptikus retorika viszont – Kosztolányival ellentétben – nem a *részessültség* tapasztal-

latából, hanem a visszafojtott indulat távolságtartásából, azaz, az *ítélő* pozíció előzetes biztosításából nyeri a maga emelkedettségét. A *Kacsalábon forgó Vár* alanya szinte ellentétes utat jár be, mint a *Hajnali részegsége*. Gyanakvó vendégként, lényegében egy előzetes tudás megerősítését sejtve érkezik, s ítéletet ígérve távozik a színtérről. A költemény retorikai énje ezért aztán nem is annyira a – korábbi individuális pozíciót átértékelő – új önmegértés, mint inkább a dolgokhoz való *eredeti* viszonyának olyan *újrafelismerető* tapasztalatában részesül, mely csak az előzetes alanyi szituáltság megerősítéséhez vezethet („én akkor is majd hallgatag / csak félreállok”):

Hát néztem itten  
 e tündér népet, isten  
 kiválasztottjait selyem gatyában-ingben,  
 mely látni engedi a mell s kar szőrzetét  
 s szelíden,  
 mert indulat már rég nincsen e szívben,  
 csupán alázat s szolgáló-bölcsesség –  
 mert e kebelhez  
 nem férhet izgató, irigy szó,  
 ismernek, békés vagyok, engedelmes  
 s oly türelmes, hogy az már arcpirító –

nem ítélem, csak nézem a világot –

magam is gazdag  
 vagyok, vagy annak  
 tarthat, ki nem falhat kalácsot;  
 naponta eszem s ágyban hálok.

Hát – mint földnéző küldetésben –  
 az ősposványból fölmerülten  
 abban a tündöklő estében  
 csöndesen én csak arra  
 gondoltam, széttétekintve ott körültem:  
 ha egyszer a mocsár feltámad,  
 vagy feltámadna  
 lerontani e ragyogó csodának  
 nagy tengelyét, ezernyi tornyát  
 s úgy, mint a mesék azt is előírják,  
 hogy „fű nem nő”: s „kő kövön nem marad” –:

én akkor is majd hallgatag  
 csak félreállok,  
 hogy midőn már minden letűnt  
 sorban,

még higgadtanban, tárgyilagosabban  
tanúságot  
tegyek, mint folyt az életünk  
e történet-előtti korban.

Az idézett példák azt tehetik láthatóvá, hogy a harmincas évek második felében Illyés jelentősebb versei is olyan lírapoétikai alakzatok vonzása alatt állnak, amelyeknek meghatározó szerepük volt a későmodern korszakküszöb átléphetőségének kondicionálásában. E szempontból további részletesebb vizsgálatra volna érdemes az a csaknem folyamatos Szabó Lőrinc-hatás, amelynek jelzéseit többek közt abban figyelhetjük meg, miként építkezik az *Éjjél után* vagy a *Hallgattam a Te meg a Világ* újszerű dikciójából. Mert az *Örök s mulandó* ugyan még az ötvenes évek végén is az *Óda* elemeit használja föl, de – minthogy ekkoriban a József Attila-hatás általánosnak mondható – itt inkább annak van komoly tünetértéke, miért szembesül még a kései *Michelangelo a tanítóányaihoz* is a dialogikus Szabó Lőrinc-i szonettforma emlékezetével.

Az Illyés-irodalom egybehangzóan állítja – legtöbbször joggal persze a *Szembenézve* című kötetől fogva – hogy az életműben „az átlagosnál nagyobb mértékben jutottak érvényre poláris ellentétek”.<sup>10</sup> Éspedig abban a formában, amely „ellentéteket szólaltat meg, ám a sokat emlegetett harmónia változatlanul egyensúlyban tartja a szélső pólusokat”.<sup>11</sup> S bár Béládi Miklós joggal állapítja meg, hogy a legszélsőségesebb érzelmeket az 1945-ös *Nem volt elég* foglalja magában,<sup>12</sup> akár már e tapasztalatnak az életműbe való hangsúlyos belépésénél is feltételezhetjük, hogy a *Bátrabb igazságokért!* (1941) aligha ölt ilyen poétikai karaktert *Az Egy álmai*, a *Tao Te King* vagy a *Csillagok közt* nélkül. Hogy aztán a verset a maga egész poetológiai rétegzettségében áthatja-e a *Te meg a Világ* dialogikus formaelve, arról – nyilván nem véletlenül – keveset olvashatni az Illyés-szakirodalomban. Hiszen Illyésnél a lírai beszédalakzatok szintjén még annak a tükörszimmetrikus kiegyenlítésnek sincs igazán nyoma, amellyel az – e nemben még nem igazán releváns – *Tao Te King* palindrómája kísérletezik („Nevetve cáfolsz, hogy cáfolva hidd el, / amin nevetesz”). Inkább abban a tapasztalatában erősödik meg az olvasó, hogy az „egy igen-re mindig konokon / egy nemet ütő szív” metaforája elsősorban szemantikai szinten érvényes még a legnevezetesebb Illyés-versekre is (*Két kéz, A reformáció genfi emlékműve előtt*). A Szabó Lőrinc-i paradigmához való vonzódás magyarázata abban lehet tehát, hogy Illyésnek – s ezért jellemző az említett Michelangelo-vers – tulajdonképpen a hetvenes évekre sem sikerült olyan, a versmondattól szemantikai strukturálásán, illetve a szintaktikai ritmusváltásokon túlható egyéni líraalakzatot kidolgoznia, amely a belső gondolati vita megoszló modális szólamait – a tárgyias-vallomásos közlésmóddal szemben – a vers beszédkarakterének teljes rétegzettségében is érvényre tudná juttatni.

Ezért mondható el – voltaképp egész költői életművére vonatkoztatva –, hogy a későmodern korszakküszöb megközelítésében éppen annak a lírai grammatikalitásnak az egyeduralma vetette vissza Illyést, amelynek kontinuitása a modernség klasszikus szakaszaiban igen gyakran kerül feszültségbe az elsősorban poétikai (képi, rímtechnikai, ritmikai stb.) ekvivalenciák szerkezetével.

Nem állítható persze, hogy a képi nyelv jelentősége visszaszorult volna Illyés pályáján. Az azonban igen, hogy a grammatikalitásnak mint a szövegi jólformáltságnak az igénye a harmincas évekre meglehetősen visszakonvencionálta az olyan jellegű költői képeket, amelyek a korai Illyés-líra újszerűségének egyik fontos forrását képezték. („Dalaim kerekét / hajtja a varrógép szele / Anna szíve / forog a varrógép dalán” – így például a *Föld alatt...*-ban, vagy ekként a *Mint a harmatban*: „Pezsegő tavunkból a halak már a almafák / Ágai között kergetőztek”). S amint az ilyenkor lenni szokott, a grammatikalitás meglehetősen gyorsan kerekedett felül a szélesebb értelemben vett poeticitáson.<sup>13</sup> Itt részint azt is beláthatóva téve, miért vonzódik Illyés írásmódja kitartóan ahhoz a Szabó Lőrinc-i dikcióhoz, melyben a diszkurzív beszéd képes volt feloldani, de többnyire legalábbis egyensúlyban tartani a két formaelv ellentétét. Mindez alighanem azzal van alapvető összefüggésben, hogy Illyés már igen korán egy monologikus, XIX. századi költészet-történeti horizontban alapozta meg a képviselési beszéd poétikáját. Olyanban ráadásul, amely a magyar romantikának is csupán az egyik uralkodó, de távolról sem egyetlen képlete volt. Mert bár később, az említett gondolati versek közlésmódján ott van a nyoma Vörösmarty Liszt-ódájának, a zsáneres-epikus elbeszélő költeményekben, de akár a tájlírai változatokban is erőteljesebben érvényesül a Petőfi-féle beszédhelyzet alapszerkezete. A konkrét természeti vagy zsánerképből ugyanis viszonylag egyszerű analógiás, metonimikus vagy allegorikus fordulatokkal lép át a vers a képviselési beszédhelyzet koordinátái közé:

Csillognak az ezüst fényben  
a kanyargó messzi sarjurendek –  
hozom terhét a kigúnyolt  
emberszeretetek.  
Képzelem, hogy állok bátran  
fölinduló dagály tetejében,  
egy süllyedő világ felé  
magas küldetésben.

Mozduljatok, sodorjatok  
segítsetek susogó hullámok,  
kisérjetez lábam körül  
úszó szarkalábok.

Ki vasat forgató karok  
parancsára most lapulva fekszel,  
intek neked, tengerem, föld  
s földből lett nép, kelj fel!

(*Sarjurendek*)

S mint ahogy az én fölnövesztett szereptudata, ugyanúgy szcenikus elhelyezkedésének képletei is igen korán kialakulnak Illyés költészetében. A legkorábbi, illetve a legjellemzőbb kései alakzatok közti, alig megtörő folytonosságot tekintve nemigen járunk messze az igazságtól, ha úgy véljük, viszonylag mindkettő változatlan formában képezi lírájának uralkodó alkotóelemét. A különös azonban az, hogy a megvalósulás szintjén itt két, egymással nehezen összeegyeztethető lírapoétikai alaptényezővel van dolgunk. A versbeli én megnövelt szereptudata ugyanis – nemcsak a romantika, hanem nyilván a futurista-expresszionista avantgarde emlékezetével – konstituáló elve már a legkorábbi Illyés-versek nagyon is vallomásos szólamképletének:

Jogom van, szólván szivemből hozzátok, megfeddni az ujszülötteket,  
Kiprédikálni a késő halottat, figyelmeztetni a gazdát, erény útjára vezetni a hajadont,  
Kinek méhében csodálkozó arccal vár a kisdéd.

(*Tékozló*)

Ugyanakkor a pragmatikai én-t a szcenika szintjén nem, vagy jóval kevésbé látjuk viszont a hangnemhez leginkább illő központi pozícióban. Ez a tematizált én többnyire olyan, nehezen emblematizálható – jelentéssel tehát nem automatikusan ellátható – köztes vagy háttérszerű szcenikai helyzetben „lép színre”, amely nem feltétlenül eszmei-ideológiai indokoltságú. (Vagyis nem csak *A Kacsalábon forgó Vár* ítéletet ígérő krónikásának modális beállítottságával magyarázható.) Több korábbi változatához képest azért is jellemző e szempontból a *Szálló egek alatt* kötet *Tavaszi volt* című darabja, mert nem tartozik a képviseleti líra körébe. Az én-t mégis olyan helyzetben mutatja, amelyet leginkább a nagy programversektől szokott meg az olvasó:

Puskámmal vállamon, tapostam  
a szántást órák óta már,  
hajamat a szél lódítgatta,  
bokáimat a barna sár;

S valóban, úgyszólván szó szerint ismétli meg ezt a térbeli elhelyezkedést a nevezetes *E megmozdult világban* szcenikája:

Bokáig bent a sárban,  
lábomon egy országgal,  
szívem, te hú, így szárnyalj  
e megmozdult világban.

Itt ugyan már világosan látszik a patetikusan kivallott küldetéstudat és a hiperbolikus én-elrajzolás kölcsönös egymásrautaltsága, de poétikailag éppúgy nem 1945 utáni fejlemény, mint – láttuk – a köztes beszédhelyzet imaginációja. A térképezésnek azért lehet jellegzetes példája az 1928-as *A ház végén ülök...*, mert nemcsak az én-centrikát indokolja, hanem pontosan jelöli a konstans poétikai-szenekai elhelyezkedés kialakulási irányát is:

Én, aki egy földrelapult ház végéről  
 állok fel, a világ forró mélységéből,  
 félve nézek körül, remegve szívemben  
 most sejteni merem, hogy kiszemeltettem.

A holdfényben kétsort hajladozó ágak  
 az útra fekete csokrokat dobálnak.

A tér szemantikai pereméről előlépő beszélő itt ismét csak köztes pozíciót foglal el, de ezúttal nem elsősorban azt az összekapcsoló jelleggel allegorizált szituációt reflektálja, amely a gyökerek és az ágak, a talaj és a levegő, a mélység és a magasság pictura-aspektusát – mintegy alulról fölfelé közvetítve – köti össze az értékteljes emelkedés szubszkriptív képzetével. Most ugyanis nem a kiszolgáltatott „lent” és az autentikus „fent” kapcsolatának alakítása a köztes helyzetű beszéd tárgya, hanem – a szöveg nyilvánvaló szimbolikus inskripciója szerint – magának a szerepnek a fogadtatása. Jelen esetben tehát nem annak van igazi jelentősége, miként teszi többértelművé ezt a mozzanatot a „fekete csokrok” oxymoronja. Sokkal inkább annak, hogy a köztes szituáltság ezúttal peremhelyzetűből („a ház végén ülök”) lesz középpontivá („kétsort hajladozó ágak”). S ekképpen nem is összekötő vagy átkapcsoló funkcióban jelenik meg, hanem a versben kidolgozott „elvárási” vektorok gyűjtőpontjában. Reprezentatív helyként tehát. Éspedig olyan reprezentatív helyként, amely – mint a megbízatásos szerep helye – értelemszerűen a másoktól való ráruházottságból s másokra való ráutaltságból nyeri a maga indokoltságát. S miközben a szerep hozzáférhető lényege nyíltan visszamutat az eredetire, saját belső önreflexióját különös, nehezen fölfejtendő kriptotextusba rejti.

Vagyis talán itt formálódik meg Illyésnél először előreható érvennyel a képviseleti szerep olyan autentikus beszédnek a helyeként, amely a reprezentációs én-képet kettős függőség horizontjába állítja. Egyszerre érzékelteti a szerepátvétel *külső*, és a szubjektumra visszareflektált presztízstudat *belső* igényének jelenlétét. A szerep ily módon közel egyenlő mértékben támaszkodik a szubjektum saját értékeiből származtatott kiválasztottságtudatára és a külső eredetű küldetettségre. S innen nézve természetesen nemcsak megalapozódik bennük, hanem függ is tőlük. (Nyilvánvalóan ezért van szükség a szerep külső fogadtatását emblematizáló oxymoron kétértékűségének hang-

súlyozására.) Az autentikus szerep mint kétszeresen függő – nemegyszer kifejezetten kiszolgáltatott – szituáció innen fogva különleges jelentőségre tesz szert Illyés egész további lírikusi pályáján. Az Illyés-recepció tanúsága szerint azonban ez a fajta kétarcúság – a kriptotextus rejtve beíró funkciójának köszönhetően – éppen a grammatikalitásban érdekelt képviselési olvasat előtt maradt a leginkább homályban.

A falszifikáció nézetéből bizonyosan megerősítheti ezt a feltevésünket a poláris ellentétek közé helyezkedő Illyés-féle beszédmódnak az a vizsgálata, amely a köztes szituáltságot nem a tér-, hanem az időbeliség vonatkozásában veszi szemügyre. Itt megint csak azt látjuk, hogy a versbeli beszélő már az első kötetből (*Szerelem 1.*) fogva olyan pragmatikai én-ként lép be a felvillanított nemzedéktörténeti folyamatok metszeteibe, ahol többnyire ismét csak köztes pozícióból reflektálja a tapasztalatait. *A kis cselédlányra gondolok...* olyan látogató képében „jeleníti meg” a vers alanyát, akinek mintegy a képzelet utólagosságán keresztül van módja igazságot szolgáltatni az annak idején – vélhetőleg – vert, kínzott leánynak. A vers értékszerkezete azonban sajátos módon úgy alakul, hogy az egykori cselédlány képzetének fiktív rekonstrukciója szinte megkettőzi a látogató lehetséges jelenlétét, s e fiktív hypogramm révén legalábbis egyenrangúsítja a tematizált szereplővel. Így azután nemcsak arról van szó, amit a cím megelőlegez, de legalább ilyen mértékben ennek gondolatalakzati palindrómájáról is, hisz elvileg a cselédlány képzetében is megjelenhetett majdani, virtuális jötevője:

Mit gondolhatott ő? Ó, ha tudta volna: eljön  
egyszer egy ifjú nővel egy férfi, hogy bejárja  
minden lábnyomát és mit ő súrolt, e lépcsőn  
szenvedve emlékszik majd hajlongó alakjára.

Képzelet és emlékezet e parentézises egybejátszása hirtelen és váratlanul a téma rangjára emeli tehát a beszélő-látogató alakját is, akinek a köztes temporális elhelyezkedése a kriptotextus kódján keresztül így most megint csak az én igényeinek beíródásaként lepleződik le. A jelenbeli ifjú nő oldalán érkező látogató ugyanis elsősorban abban a tükörszerkezetben nyeri el a maga identitását, amely a cselédlány invokált képzetének fiktív tartalma és a konkrét jelenet egybejátszásából képződik. A beszélő identitása – annak következtében, hogy alakjának tükörképe a megidézett szereplő képzetén keresztül saját helyzetére reflektálódik vissza – ezúttal is az utólagos igazságszolgáltatás aktusában tud csak kiteljesedni. Ezért a vers annak ellenére egyértelműsíti a jelentést, hogy szemantikailag ennek éppen az ellentétét igyekszik hangsúlyozni. Hiszen a művet lezáró ellentétes kijelentésekről maga a tükörszimmetrikus beszédhelyzet (és annak látványszerkezete) bocsátja előre, hogy csak az önmagára visszavonakoztatott beszélőnek tulajdoníthatók:



Köszönj és menj tovább. Nem, nem bűnös itt senki.  
De mégsem lesz bocsánat, nem már hetedíziglen.

Ennyiben a vers talán még hangsúlyosabban a beszélőnek, mintsem a megidézett szereplőnek a portréja. A műben érvényesülő asszertív rend harmonikusan illeszkedik a szcenikai felépítéshez. Annyiban legalábbis, hogy megint csak annak a beszélőnek a tudásából alakul ki, aki a különböző idősíkba tartozó három nőalak képezte tükörrendszer fókuszában áll. A gyöngét gyámolító férfi – női tükörben viszontlátott – önazonosságának elvét tekintve talán még az is elmondható, hogy éppen az így beépített én-fókuszú tükörkonstrukció lesz az a különös *parafragma*, amely olyan köztes terekbe vezet a befogadói „tekintetet”, ahol „el van zárva a belépés valamely »másik« oldalra való (valóságos) átjutás elől”.<sup>14</sup> Így viszont nemcsak a beszélőt segíti hozzá az ítélező helyzetben elnyert, új identitása felismeréséhez.<sup>15</sup> Egyidejűleg úgy zárja le a beszélőn túli zónák hozzáférhetőségének útjait is, hogy a visszaverődő fényszögekben – jelenet, történet, imagináció és reflexió teremtési pontjaként – megint csak a beszélő alakja válik láthatóvá. Nem kis poétikai lehetőséget szalaszt el így Illyés verse. Nem, mert a cselédlánynak a vers utolsó harmadában játékba hozott virtuális nézőpontjával poétikailag olyan olvashatóságnak is megteremtette az alapjait, amelyben a záróstrófa önmegszólító alakzatának nem kizárólag az előtérben álló pragmatikai alany volna a figuratív jelöltje. Ebben az esetben – minthogy a cselédlány és a férfi beszédhelyzetét az utólagos ítélezés gesztusának indokoltsága nagyon is közelítheti egymáshoz – kialakulhatott volna egy olyan modális „egymásbaíródás”,<sup>16</sup> amely nyitottabb értelmezés tárgyává teszi áldozat és igazságtevő beszédének megszólaltatását. Az aktuális és a virtuális beszéd össze-, illetve széthangzásának egyidejű lehetősége itt ismét olyan tünet Illyés költészetében, amely a klasszikus kortársak – Kosztolányi, Szabó Lőrinc – nyelvhasználatának közelségét teszi láthatóvá.

Hogy a kriptotextusok szintjén Illyésnél mennyire folyamatos jelenség az én visszairódása akár az inszcenizált beszédbe is, jól szemléltetheti az *Újszülött*, vagy a még későbbi *Szekszárd felé*. Mindez annál inkább szembeötlő, mert az Illyés-líra tárgyiasan tematizáló, olykor szinte kifejezetten „megverselő” jellege kevésbé alkalmas az ilyen inskripciók elrejtésére. A két versben nemcsak a jól ismert köztes időbeli szituáltság ismétlődik meg: „Karollak, karol majd / más is, nem csak én!” (*Újszülött*); „Benne él talán, ki / engemet / holtomban is meg-meg / emleget!” (*Szekszárd felé*). Különösen az *Újszülöttben* tűnik föl, hogy a parentézis olyan pillanatban írja be az én-t – a maga irodalmi emblematikájával! – a szövegbe, ahol a szöveg közlésigénye nem indokolja a költőszors autobiografikus jellemzését. Az érkező újszülött itt ugyanis nem az eredetből származtatott érték paradigmájában tárgya a beszédnek, hanem épp a világban való véletlenszerű elhelyezkedés nézetében:

hogy mennék eléd én,  
 hogy menne anyád,  
 hogy neved, vallásod,  
 országod, lakásod,  
 hamar megtalálád.

[...]

Itt lesz hazád, házad,  
 anyád, itt leszek  
 apádnak én ködlő  
 jövőmmel dúlt költő,  
 míg el nem veszek.

Az identitásalkotó tényezők véletlenszerűségének újszerű – s Illyésnél nagyon ritkán igénybe vett – horizontja azonban éppen azon az inskripción török meg, amely a felsorolás ritmusát hirtelen megváltoztatva a költő-apa kisportréját iktatja a szövegbe. Amilyen váratlanul, éppoly indokolatlanul is, hisz a vers közlési igénye felől nincs komolyabb relevanciája sem a „ködlő jövőnek”, még kevésbé a „dúlt” (lélek?) állapotnak. Arra azonban elegendő, hogy – a kis jövevény környezetének egyetlen kitüntetett alakjaként – a beszélő közvetve mégiscsak visszakerüljön a „teremtéstörténet” autentikus helyére. Határozott eredetkontextusban erősítve föl így módon a nyolcadik strófának azokat a hasonlósági motívumait, amelyek ott azért nem kelthették az én-centrika hypogrammjának hatását, mert az eredettörténeti elem metonímiája még nem a beszéd reflektált centrumaként „hidalta át” a köztes szituáltságot:

ide szől e homlok,  
 szem, száj, ilyet hordott  
 anyám, nagyapám.

S ahogyan a *Szekszárd felében*, az aposztrofé segítségével a hangsúlyok – noha talán nem olyan fokú közvetlenséggel, mint ott, de – a beszéd tárgyáról hirtelen itt is annak alanyára helyeződnek át. Mégpedig nemcsak szemantikailag, hanem – az egyes szám első személyű birtokosjelek rím- és ritmusképző funkcióit fölerősítve – a fonológia szintjén is:

kormoshajú kislány,  
 pici mongolom,  
 ó titkosan messzi  
 és legközelebbi  
 kedves rokonom!  
 (Újszülött)

Godom, hitem, eszmém  
talaja,  
öröklétem vagy te,  
kis anya.

(Szekszárd felé)

*Az asszertív hang retorikája*

Az, hogy a tárgy „megverselésének” poétikai műveletei mindkét esetben – a vallomástevő személyére visszavonatkozva – a beszéd patetikus dikciójában teljesednek ki, elsősorban az Illyés-líra alig változó modális alapkarakterével hozható összefüggésbe. A mondottság mikéntjén keresztül ugyanis a beszéd itt olyan viszonyt létesít az általa közölték igazságtartalmával, amely lényegében csak az azonosuló olvasásmód számára nyílik föl. A „felelő költészet” affirmációja a receptív megszólaltatást olyan szövegpartitúrára utalja rá, amelynek a mondottak „igazságstátusára” igényt tartó szándék adja a konzisztenciáját. S mindez csak látszólag mond ellent az osztott igazságok igenlésére mindig képes Illyés-költészet szólamszerkezetének. Mert ha jól megfigyeljük, még a *Nem volt elég* sem a szólamot megbontó kételyből táplálkozik, hanem az ellentétes affirmációk feszültségéből. De csak tartalmi-szemantikai feszültségükből, mert az egymást kizáró igazságokat mindig ugyanaz a dikció közvetíti:

Mert sem erő, sem bölcsesség  
nem lehet elég; hogy megójjá  
a házat, amelyben rakója  
nem lelheti meg a helyét.

És ezután sem lesz elég.  
Nincs hazád s amit fölrakatnál,  
tetőled sem lesz jobb amannál,  
szóródj világgá, sőpredék.<sup>17</sup>

S valóban, a beszélői tudásbiztonság nemcsak a modalitást meghatározva, hanem olyan infratextuális háttérként is beépül a legtöbb Illyés-vers esztétikai-észlelő tapasztalatába, amely rendszerint a nyilvános, *külső* küldettség mögé rejti az alanyi ítéletben és az asszercióban való személyes, *belső* bizonyosság alakzatait. Ez az oka annak, hogy a versekben kiépülő rendkritériumai úgyszólván sohasem a szövegre, hanem a beszéd (gyakran kifejezetten pragmatikai) alanyára vannak visszavetítve. Éspedig nem az ötvenes évekkel kezdődően, hanem már a húszas évektől fogva. Különösen a *Sarjurendek* záróverseiben figyelhető meg jól ennek az elrejtő poétikai mozzanatnak a működésmódja. Minthogy a küldetéséről időlegesen leváló alany asszertív beszédaktusainak szólama itt az elbúcsúztatott ifjúság képeinek nyelvén

beszél, látszólag nem hozható kapcsolatba a tudásbizonyosság megnyilvánításának formáival. Sőt, *szemantikailag* olykor mindennek kifejezetten az ellentétéről van szó:

Ezer lengő karral búcsút integető:  
utólszor látlak így, leomló ifjúság.

Kiértem belőled s nem tudtam meg semmit.  
Évek csatlakoztak hozzám s évek hagytak  
szóltanul el sorra s nem súgtak meg semmit...  
(Az élet fordulóján)<sup>18</sup>

Ugyanakkor a kötet zárlatában mégiscsak az így „visszavonuló” vallomásos én lesz annak az egyedüli gesztusnak (sőt: távlatnak és tudásnak) az alanya, amely hozzáférhetővé teheti én és világ viszonyának értékszerkezetét:

S fordulj el te is, nap, te sem ismeresz engem!  
Hogy igazi s méltó arcomat lássátok,  
le kéne az egész mostani világot  
szemem elől tépnem.  
(Mint a mosolygó merénylő...)

Csakhogy – az így megszilárduló alanyi beiródás következtében – az *Ó ti...*-ből származó tükrös értékszerkezet egyidejűleg saját szemantikai ellentétébe fordul át. Vagyis, míg formálisan az alanyra ruházott küldetés külső igénye áll az előtérben, valójában az én elhatározó – már-már játékosan fölényes – belső gesztusa bizonyul döntőnek:

Most, hogy karok, ajtók nyílnának már felém  
s nevemen szólítanak: félve nézek körém,  
s hallgatom szívemet: oly árulón dobog.  
Úgy fogom lüktető haragod, ifjúság  
mint sima mosolyú merénylő a bombát –  
lassan így bókolok.

Az ötvenes évektől fogva ez az önreflexió aztán már nem az én figuratív jelöltjeinek a szintjén, hanem többnyire a világ eljövendő rendjének ismeretében és képviselőjében nyilatkozik meg – a szereptudat bizonyosságával egyeztetve önreflexiót és megbízatást:

Dolgozom: küzdve alakítom  
nemcsak magamat, aminő még  
lehetek, akinek jövőjét  
az „ihlet óráin” gyanítom;  
formálom azt is, amivé ti  
válhattok, – azt munkálom én ki:  
azt próbálom létre idézni,  
azt a lényt, ki még csak agyag  
bennetek s halvány akarat;  
akire vágytok,  
amikor sürgetve mondjátok:  
költő, előzd meg korodat!

*(A költő felel)*

Ha, mint utaltunk rá, a szöveg grammatikalitásának és poeticitásának konfliktusa Illyésnél rendre az előbbi javára oldódik föl, a fenti okokból ez az összefüggés meglehetősen biztonságosan terjeszthető ki a tágabban vett versnyelvtan és a képi-retorikai alakzatok viszonyára is. Minthogy a vers rendjének származása nála elsősorban a mondottak igazságtartalmaért felelős, autentikus beszédhelyezetre való rámutatás segítségével válik láthatóvá, a szituatív deixis uralmának az lesz a poétikai következménye, hogy az asszertív, deklaratív beszédaktusok nyelvтана is felülkerekedik a jelentésátvitel képi-retorikai műveletein. A dolgokat megnevezve és azonosítva elrendező beszéd szintaxisa a költői beszédhelyzet külső indokoltsága miatt ezért különösen a metonimikus és szinekdochikus szerkezeteket kénytelen előnyben részesíteni. Metonimikusnak elsősorban azok a jelentésképző alakzatok tekinthetők, amelyek a képviseleti beszéd eredetét indokolják:

Fölnéz rám, amiből jöttem, az alja-nép.  
Bajjal tört utamon – mint hegyi sűrűn át  
kézzel tartva a gallyt a követők előtt –  
úgy jöttem, hogy az út néki is út legyen.

S vár és jelre figyel s nagy fülelése tág  
csöndjében ma rekedt hangom, az ismerős,  
jólhordó közeget lel; ami terhe volt,  
szétcsattan ragyogón, mint a megért vihar.

Nem fojthatja el azt semmi. A nagy család  
bólint rá: szavamat mondja a tömzsi kún  
vincellér, a szikár jáász kubikos, a hű  
székely, mind aki szót ért, magyarán magyart.

*(Az ítéletmondóhoz)*

Szinekdochikussá értelemszerűen akkor válik a jelentésképzés alapszerkezete, amikor a pragmatikai én a versvilág maga (= a szöveg grammatikai én-je) alkotta rendjében próbál meg elhelyezkedni. Talán legmagasabb rendű, mégis jellegzetesen önellentmondásos példája ennek az eljárásnak a szintézisigényű *Teremteni*. A regiszterekben szokatlanul gazdag költemény nem személyesíthető, nyelvi-grammatikai alanya láthatólag abban érdekelt, hogy a szöveg „üzenetét” olyan poétikai kódokon juttassa el az olvasóhoz, amelyek a társias kölcsönösségben alapozzák meg a teremtésképzet aktuális jelentését. A szöveg ily módon „dialogizált” invocációja a vers első felében szinte halmozza a teremtődés aktusának kettős, az egymásra utalt kölcsönösségből felépülő helyzeteit és motívumait:

Fürgébben, mint két ifjú test  
táncban, ölekezésben  
forrt és ficánkolt  
az a két különnemű gondolat,  
küzködött életre-halálra.

Hogy meglelje a győzedelmét  
egy harmadikban.

[...]

és jött velem  
mint örök kutyám és örök  
gazdám-uram  
pórázomon,  
pórázon én.

[...]

Ez a már nem is enyém szándék,  
ez a porból-kelt próba, hogy  
csak így tovább és

csillagok cserélnek helyet!

Akaratunkból.

A szinekdochikus elv ugyanakkor azzal számolja föl a vers pragmatikai én-je és a szöveg nyelvi-grammatikai alanya közti összhangot, hogy mindinkább a monologikus távlatra bízta a kölcsönösségelv retorikai explikációját. Mint-hogy azonban a pragmatikai én szövegbeíródásának itt is szinekdochikus a logikája, azaz, önmagát a szólamegész *részeként* jelenetezi a versbe, a zárlat-

ban a szándékkal ellentétes értelem-történés megy végbe. A pragmatikai én a kölcsönösség olyan értelmezésével irányítja vissza önmagára a szöveg reflexióját, amelyben a rész kizárásos, sőt kibékíthetetlen ellentétbe kerül az egész közlés-szándékával. A kölcsönösség elvének helyét itt ugyanis olyan, klasszikusan „fallogocentrikus” gondolat foglalja el, melynek patetikus retorikája a monologikus poiészisz-elv autoritását dicsőíti. Vagyis a vers alanyának nyelvi-grammatikai, illetve a prozopopeikus alakzata közti egész-rész viszonylat az ellenkezőjébe fordul. Konfliktusviszonnyá lesz, mégpedig azért, mert a rész úgy veszi át az egész képviselőt, hogy annak közlés-igényét homlokegyenest ellentétes jelentéssel juttatja érvényre:

Elvégezni egy munkát  
kedvünkre, egészségesen;  
igen, akár egy jó szeretkezést.

Arcon simogatni szinte érte.

Úgy hagyni ott,  
úgy nézni hátra nem is egyszer  
a kielégítetten heverőre:  
vagyonom őrzi;  
megfoganva, a jövődómet;  
értelmét, tán örökre, annak,  
hogy erre jártam

halandóként is múlhatatlan.

A férfielv – itt mint *fallikus* potenciál – önreflexiója és a *logosz* birtoklásának biztonsága lírájának későbbi, némileg meditatívabb szakaszán is szembeötlő egységet képez. A tudás „biológiai” hovatartozásának alábbi példájában talán még szókimondóbban – s az ismert virtuális tükörtechnikával – indokolva az én hiperbolikusan felnövesztett szereptudatát:

Én tudom, én, mi szándékoltatott el.

Vonásaimban bizsereg.

Én tudom, mi villámlik még ma is  
máig idáig  
az ősi tervből, valahányszor  
jól-szeretett nők, igen: *elragadva*  
azt susogják, megszárnasulva,  
halandónak már túlon túl gyönyörtől:  
*tőled akarok gyermeket*

tekintve nagy-nagy messze hátra,  
 zárt szemükkel és nyílt ölükkal  
 s előre meg messzebb tekintve,  
 emlékezve vagy szomjúhozva:  
 istenekre? A Tűzlopóra,  
 a Sziklagörgetőre

(S amit még mond az arc)

Ez az – Újszülöttből vagy a *Szekszárd feléből* is jól ismert – szerkesztésmód nemcsak a szélsőségesen monologikus én-centrika világképi, hanem a szövegpartitúra megszólaltathatóságának poétikai kérdéseit is fölveti. Mert a világkép mentalitásszerkezeti összetevői szempontjából talán igaza lehet Tamás Attilának, amikor azt állítja, Illyés „soha nem vette magát körül hódoló udvartartással, nem kívánt dicsfényt látni a homloka körül. Emelkedett hangot csak közügyekben használt, önmagáról szólva gyakoribbak voltak megnyilatkozásaiban az ironia felhangjai.”<sup>19</sup> Költészeti gyakorlatára nézve azonban ennek mégis inkább az ellenkezője állítható: a verseiben megszólaló lírai szubjektumnak úgyszólván minden meghatározó poétikai attribútuma olyan maradéktalanul megszilárdított, vallomásos beszédhelyzet terméke, amely a verstörténés összes mozzanatát az alanyból származtatja, s lényegében rá is vonatkoztatja vissza. A lírára nem okvetlenül találó „realista” jelzővel alighanem épp azért illették egybehangzóan – Babbitól<sup>20</sup> Tamás Attiláig – legkülönbözőbb beállítódású értelmezői is, mert e beszédhelyzet fenntartásának igénye vall rá legtisztábban a szubjektivitás világérzékelésének formális szerkezetére. Ez a világérzékelés az Illyés-versben azonban nem valami passzív, szemlélődő beállítódás, hanem épp ellenkezőleg: olyan lírai alanynak az ismertetőjegye, aki nem egyszerű közreműködője a „teremtődésnek”, hanem kifejezetten a teremtés emanációs pontjaként, kiáramlási centrumaként viselkedik. Mindezt viszont valóban csak olyan líramodell képes lehetővé tenni, ahol a megnevező nyelvhasználat azért tehet szert egyeduralomra, mert a költői beszédhelyzet szerkezetét a szubjektum és az objektum képezte pólusok világos szembenállása alakította ki. Épp azok a komponensek tehát, amelyek között a XX. század lírájában már kifejezetten elmosódnak a határok.<sup>21</sup>

A legkülönösebb azonban mégis az, hogy a szubjektumnak ez az omnipotens szituáltsága Illyésnél távolról sem a romantikus költészet önmagára visszareflektált alanyának helyzetével rokon: nem a magányos vagy boldogtalan tudat bensőséges érzelmi-hangulati vallomáslírájára emlékeztet. S még csak nem is az önmagának elégséges szubjektivitás „szavak nélküli nyelvnek”<sup>22</sup> jól ismert modernségbeli képletét valósítja meg. Meglepő módon inkább a szubjektumnak egy olyan, nem-irodalmi konstitúciójával hangzik egybe, ahol a szubjektumnak nem a hang személyességében vagy egyáltalán az individualításban van az igazi tartalma, hanem az igaz(ság) egy formájá-



nak a rajta keresztüli megvalósulásában. Szubjektum és igazság elvének ez az összetartozása azt jelenti, hogy a szubjektum itt nem egyszerűen mint szubjektum van tételezve, hanem olyan igaz(ság)nak a helyeként, amely igaz(ság) – mint a magáról való igaz tudás formája a másban – létmódja szerint nem egyéb, „mint az önmagára irányuló reflektálás mozgása”<sup>23</sup>. Az önreflexív mozgásban „megtörténő” igaz(ság)nak ez a hegeli struktúrája olyan klasszikus alakban termeli újra Illyésnél a lírai beszéd kétpólusú XIX. századi alapképletét, hogy benne a beszéd igaz voltának elsősorban a másban való ön(újra)felismerés lesz a mindenkori formája.

### *Emanáció és intonáció*

Az tehát a kérdés, miként szólaltatható meg végül a befogadásban az a lírai szöveg, amely igazság és szubjektum kontaminációjának igényével rögzíti a nem-saját beszéd partitúráját. Hiszen az ilyen írásmód sem a költemény – elvileg meghatározhatatlan – én-jét próbálja meg definiálni, mindössze eltérő poétikai feltételeket állít az esztétikai megértés (recitatív) végrehajtása elé. A fentebbi ekvivalenciaviszonyból származó asszertív hang retorikája különösen azért teszi próbára az értelemképzés kölcsönösségében közreműködő befogadói teljesítményt, mert a beszéd teljes poetológiai alapzata az esztétikai ideológia XIX. századi mintáira mutat vissza. A befogadásnak ilyenkor abból kell kiindulnia – s Illyésnek számtalan nyilatkozata figyelmeztet is rá –, hogy az olvasástapasztalat nemhogy nem függetlenedhet a vonatkozathatóság valamely mezőnyétől, hanem csak így tekinthető az esztétikai értelemalkotás eseményének egyáltalán. Az irodalmi megnyilatkozás e definíciója szerint a mű igazi képessége tehát abban volna, hogy „az esztétikum irányító szempontjától vezetettve történeti kauzalitást társítson nyelvi struktúrával, egy empirikus, időben megtapasztalható eseményt a nyelv adott, nem-fenomenális tényével”.<sup>24</sup> S valóban, a lírát Illyés leggyakrabban azért tekinti az irodalom par excellence műfajának, mert e jelentésképző viszonylatot – a regényben lehetséges „hazugsággal” szemben<sup>25</sup> – a legtisztábban teszi az igazság kimondhatóságának formájává: „Az igazság rendkívül fontos esztétikai faktor is [...]. A költő igazsága szinte beleötvöződik a prozódia törvényeibe; néha az alliterálás, a rím, esetleg egy szótag átfordítása idézi ezt elő. És újra csak azt kell mondanom: azok a jó költők, akik jól ki tudják mondani az igazat...”<sup>26</sup>

Az irodalmiságnak az esztétikai ideológiából így levezetett funkciója értelemszerűen olyan (etikai) identitást kölcsönöz a szövegek alanyának, amely az igazság és a szubjektum ekvivalenciájának sértetlenségéből nyeri a maga folytonosságát: „azok közé a nem nagy sereglétű írók közé számíthatom magam, akiknek nem kell megtagadniok egyetlen sorukat sem. Minden mondatomat »emelt fővel« vállalom.”<sup>27</sup> A beszéd eredeteként megjelölt

szubjektumnak az igazsággal ekként összekapcsolt képzete szükségszerűen úgy generálja a jelentésképzés poétikai lehetőségeit, hogy nem nyelvet és nyelvet, hanem nyelvet és világot köt össze egymással. Annak meggyőződéssel – s ezért lesz az illyési retorika mindig inkább a patetikus elokvencia esete –, hogy az igaz beszéd lírai nyelvhasználata nem egyszerűen jelent valamit, hanem *létesít* jelentéseket. S innen tekintve nem is tehet mást, mert a beszédhelyzetéből kényszerűen adódó retorikai alapfunkciókban a jelentésképzésnek nem az az igénye ölt testet, amely kijelentés és kijelentés, szöveg és szöveg, nyelv és nyelv egymásrautaltságának tapasztalatából származik. A jelentésképzés retorikai szerkezetét nála sokkal inkább az az elgondolás uralja, hogy az értelem a jelentés valamely létező, tudható és ellenőrizhető instanciájának (a létező világ s annak rendje), illetve valamely alanyi/„költői” kijelentésnek (predikátum, deklaráció) az összekötéséből keletkezik. Innen válik érthetővé az Illyés-lírának az a különös paradoxona, hogy a beszéd szubjektív és objektív pólusának *elkülönültségével* a szubjektum és a predikátum hangsúlyos *összetartozásának* elve áll szemben. Alighanem azért, mert a valamiről – személyes fedezettel – „igazat mondani” szándéka legott elveszítené minden poétikai bázisát, ha a két viszonylat bármelyike megváltoznék. Az alanytól elválasztott kijelentés éppúgy veszélyeztetné szubjektum és igazság ekvivalenciáját, mint alany és tárgy retorikai „egybeolvadása”: az egyik esetben a kijelentés általános igazságérvénye, a másikban a kijelentés vonatkozathatósága menne veszendőbe.

Csakhogy az alanyhoz kötött kijelentés igazsága sohasem tehetne szert általános érvényre, ha pusztán a szingularitás értelmében vett beszélő én „igazságával” volna azonos. Poetológiailag ezért van az Illyés-féle lírai beszéd már a létében is ráutalva a képviselési beszédhelyzet támogatására. Csak a mások nevében szóló én őrizheti meg a beszédnek azt az autoritását, amelyet – innen a mondottak „emelt fővel” való vállalhatósága – nem veszélyeztet az interszubjektív ellenőrizhetőség. S hogy mennyire *függő* ráutaltságról van itt szó, jól mutatja a perszonális-alanyi jelenlét állandó elrejtésének szándéka. A vallomás ugyanis mindig *valamiről való* megnyilatkozásként (vö. „megverselés”) mutat rá saját indokoltságára, s miközben e lírai deixisek így folyvást a külső, képviselési megbízottságot hangsúlyozzák, a pragmatikai én úgy íródik be a versek szövegébe, mint pusztán egy üzenetet megszólaltató – mert arra alkalmasabb – része az egésznek:

Holnap útrakelek. Engedd, hogy mentemben,  
menjek fűvel, fával, vízzel beszélgetve  
s együgyű népekkel, kiknek fia vagyok.  
Kiknek uruk előtt nézésük is dadog,  
oly gyámoltalanok. Szavaik elbujnak.  
Tanuljam el, amit mondani sem tudnak.  
S mit a némán rángó vonások kérdeznek,

a nyílt kérdéseknek meg is felelhessek  
 és szavaim, mint nagyszülémnek szájában  
 hangozzanak egyre bátrabban, tisztábban,  
 nem törődve azzal, nevetnek-e rajtuk.  
 Nem szokták meg itt még a szívbéli hangot.  
 (A ház végén ülök...)

S noha a rész egésznek való alárendeltsége nem ugyanebben a formában állandósuló eleme Illyés költészetének, e szinekdochikus kapcsolat *elvi* destabilizációjára még akkor sem kerülhet sor, amikor a rész nyilvánvalóan többre képes az általa képviselt egésznel:

...köpések-  
 mosta, dühpírja-törölte  
 orcájú fiaid közül egy, íme:  
 szólni tudó más nyelveken is,  
 hű európaiként  
 mondandói miatt figyelemre,  
 bólintásra becsült más népek előtt is:  
 nem léphet föl oly ünnepi polcra,  
 nem kaphat koszorút  
 oly ragyogót, amelyet, szaporán lesietve ne hozzád  
 vinne, ne lábad elé  
 tenne, mosollyal bírva mosolyra vonagló  
 ajkad, fölnevelő  
 édesanyám.

(Koszorú)

Azaz, az Illyés-líra nemcsak a beszédhelyzet, hanem a modalitás értelmében is attól a beszéden túlra transzcendált eredettől, „felhatalmazási helytől” függ, amely itt csak saját üzenetének dikcióján keresztül képes hírül adni támogató jelenlétét. (Többek közt talán ezért hiányzik a későbbi kiadásokból a *Nem volt elég* 1947-es záróstrófája is.) Minthogy az alanyi beszélőnek a mondottak igazságtartalmához való viszonya nem kerülhet ellentétbe a képviselt instancia kívánalmával, saját önreflexiójának hangja *nem íródhat bele* a partitúrába. Éspedig azért, mert a partitúra megszólaltatásának az átsajátított képviseleti beszédhelyzet írja elő a szabályait. Azaz, a szerep-én beíródásának egyetlen lehetősége marad: csupán akkor *kölcsönözheti* saját hangját az egésznek, ha azzal a távol levő modalitást teszi jelenvalóvá. Ez a poetológiai függőség egyszerre külső és belső eredetű tehát. Jól látja Odorics Ferenc: „A *Koszorú* egyszerre az erőszakos alávetettség morális átértékelése a szellem emberének önként vállalt, szabad akaratú alázatává, és köszönet, főhajtás a magyar nyelv, a magyar kultúra és a magyar nép előtt.”<sup>28</sup> S ha egy lépéssel továbbvezetjük a következtetéseit, itt valóban arra a poetikai mozzanatra

derül fény, amely szabadságként mutatja föl a függőség alakzatait. Hiszen a szabadság versus függőség értékellentétének feloldódása annak a transzlokációnak köszönhető, melynek során – mondhatnánk: a jól ismert eljárás szerint – „a nyelv helyére a költő kerül”.<sup>29</sup>

Ha azt mondtuk, az Illyés-vers jellegzetes beszédhelyzete az igazság és szubjektum ekvivalenciájának önmagára irányuló mozgásaként írható le, akkor ez poetológiai nézetből nem egyéb a fentebbi függőség egyszerre deklarált és rejtett megvallásának helyzeténél. Másképpen fogalmazva: a függőség szabadságként való olyan megnyilvánításának helyzete, amely a beszéd *perszonális önreflexiója* számára – természeténél fogva – csak a kriptotextusok szintjén nyit szabad teret. A szöveg grammatikai és (szerep)pragmatikai alanya közti feszültség terébe ezért nyomulnak be azok az inskripciók, amelyek úgy adnak hírt egy szerep-énként beíródó perszonális alanyi jelenlét igényéről, hogy ezt az igényt definitív szerzői szándékként mégsem teszik hozzáférhetővé. Vagyis a szövegnek a Jauß-féle horizontváltás nyomán föltehető olyan kérdésekkel szemközt, amelyek nem a képviseleti közlemény affirmálhatóságának mikéntjére, hanem az én-centrika aktuális indokoltságára vonatkoznak, ez a mindig felelni kész költészet meglehetősen néma marad. A személyes jelenlét értékindexei tehát éppúgy nincsenek kitéve a „mögékérdezhetőség” poétikai műveleteinek, mint a mindent elrendező tudás emanációjának eredete.

A némaság azonban nem mindig a válasz hiányának jelzése. Ilyenkor ugyanis a megszólaltatás intencióiról leválasztott kriptotextusok „idegen-sége” mutat rá e másodlagos jelenlét közvetlen kimondatlanságának rejtett okaira. Mert ha a szubjektum tér- és időbeliségre vonatkozó igényét a perszonalitás definienseként fogjuk föl,<sup>30</sup> akkor az Illyés-szövegek perszonális kriptotextusai elsősorban a hang és a beszédhelyzet kötöttségét ellensúlyozó megoldásokként értelmezhetők. Mivel a versek közléshelyzetét az igaz (képviseleti) beszéd „szubjektivitása” definiálja, az asszertív hang retorikája olyannyira korlátozza az alanyi fölcserélhetetlenség tudatának kifejezhetőségét, hogy ez utóbbi éppen az inskripciókban kényszerül saját poétikai stratégiájának kompenzálására. A perszonalitás itt nyilvánvalóan olyan kölcsönösség „terébe” íródik be, ahol a beszélő én pozíciója épp azért nem személyesíthető, mert az igazság maga egy nem-individuális szubjektivitásnak a függvénye, a szubjektivitás nem-személyes alakzata viszont az igaz beszédnek a biztosítéka.

Mint fentebb már utaltunk rá, az ilyen szöveg rendkívül nehéz helyzetbe hozza a vers retorikai énjét. Nevezetesen a vers „partitúrájának” azt a fel-tételezett megszólaltatóját, akit a líra szükségszerűen „apoztrofikus intonációja a költemény – még ha az csak írásos alakban van is előtte – szóbeli realizációjára kényszerít”.<sup>31</sup> A szöveg „művé-alkotója”, az utánmondásban megvalósuló beszéd szerep betöltője ugyanis egyidejűleg kettős feladatnak kell,

hogy eleget tegyen. Egyfelől olyan lírai hangot kell megszólaltatnia, melynek szubjektuma egyszerre túl- és aluldefiniált poétikai alakzatként férhető csak hozzá. Mert miközben a verstörténés minden komponense az ő uralmának van alávetve, az „igaz kijelentések” személytelenített beszédhelyzetére visszavonatkozó antropomorf figuráció magában a köztes szcenikus elhelyezkedésben rejti el az omnipotens-emanációs megnyilatkozás indokait. Másfelől olyan beszéd szerepet kell betöltenie, amelynek partitúrájában már eleve is egy közvetítő, tehát valami mást megszólaltató hang van rögzítve. Nemegyszer azt is definiálva, mit kell megszólaltatnia:

Hallom ma már a győzelem szavát,  
dalát is, – de nekem legyen jogom,  
ki hangot mindig hangtalannak adtam,  
a néma kint ma is kimondanom.

(A költő joga)

Ilyen módon a recitatív befogadás játéktere arra szűkül le, hogy saját hangját egy már kölcsönzött hangnak kell kölcsönöznie. Nyelvhasználat szempontjából pedig arra kényszerül, hogy utólag mintegy maga is a nyelvi jelentésképzés defiguratív potenciáljának kioltásán munkálkodjék. Hiszen, mint-hogy a szöveg kölcsönzött (képviselési) hangja nem a hangzás, hanem a prozopopeikus beíródás szintjén van csupán ellensúlyozva, a vers intonációs kódjai nem teszik lehetővé a partitúra szabadabb megszólaltatását. Ahelyett tehát, hogy a befogadó a beszéd konstatív és performatív lehetőségeinek összjátékában nyerné vissza saját nyelvi szabadságát, az adott, illetve sugalmazott monologikus jelentés affirmatív, „felelő” ismétlésére kényszerül. Azaz, ahogyan a parafragmák sajtáságos tükörtechnikája gátolja meg a mássághoz való átjutást, hasonlóképp áll útjába a jelentésképzés nyitott kölcsönösségének a vers ilyen nyelvi bezárultsága is. „Ebben az esetben – írja Valéry – a művet tárgyként szemléljük, azaz úgy, hogy azon kívül bármit is belehelyeznénk magunkból, amivel a különbségre való tekintet nélkül minden tárgy ellátható: olyan magatartás ez, amelyre mindenfajta értékteremtés távolléte jellemző. [...] Minden, amit definiálni tudunk, nyomban különbözőni fog a produktív szellemtől és ellenszegül neki.”<sup>32</sup>

A nyelvi térből ekképp kiszorulván a befogadói jelentésképzés műveletei a szűkebben vett poétikai figuralitás szintjére korlátozódnak. A költemény retorikai én-jének itt azt a fentebb részletesen tárgyalt feszültséget kell kiegyenlítenie, amely a szövegek grammatikai én-je és a versben színre lépő pragmatikai én közti ellentétből adódik. Minthogy azonban ezek dominanciaharcát a megszólaltatás korlátozott nyelvi eszközeivel nem áll módjában „eldönteni”, a retorikai én voltaképpen egy személyesíthetetlen és egy erősen perszonalizált szemantikai pozíció közti egyensúlyozásra van kárhoytatva. Mely szemantikai pozíciók nem az igazságigény, hanem csupán a szöveg-

beíródás módja szerint különböznek egymástól. Textus és kriptotextus ellentéte ezért is tűnik el a szöveg megszólaltatásának aktusában. Úgy azonban, hogy kettejük feszültsége a kriptotextusok nyelvellenes impulzusainak felülkerekedésével oldódik fel. Az eredendően is éncentrikus közlésmódot épp azzal erősítve föl, hogy a perszonalizáció definitív igényének beírásával úgyszólván felfüggesztik mindenfajta defiguratív értelmezhetőség esélyeit. Az a *vokalitas* tehát, amelyben a szöveg végül a maga műalkotás-formáját elnyeri, óhatatlanul az asszertív hang retorikáját termeli újra. Az asszerció azonban nemcsak a „megverselt” dolgok világának rendjét hozza létre, hanem a valamástevő hang korlátozott átvehetőségének poetológiai feltételeire is visszamatat. Ott viszont olyan beszédhelyzetet *invokál*, amelyben az igazság „független” kimondásának helye a kettős alanyi függőség konstrukciójaként lepleződik le. S ez alighanem azért történik így, mert a „felelő költészet” mindig kész arra, hogy a *produkció* igaz(ság)ának korlátlan kiadásáért föllaldozza a *repció* nyelvi szabadságát.

1 Hans Robert JAUSS, *Wege des Verstehens*, München, Fink, 1994, 86.

2 A jelzöt itt a szónak nem a *genette*-i, hanem a Gadamer-féle értelmében használjuk. A pretextusok a (nálunk például a kanalizált nyilvánosságból kifejlesztett) megnyilatkozásmódoknak azok a szövegellenes formái, amelyeknek a megértése nem a bennük szándékolt értelem átadásában teljesedik be, hanem amelyekben valami álcázott dolog jut kifejezésre. A pretextusok tehát olyan szövegek, amelyeket olyasvalamire nézve interpretálunk, amiről azok közvetlenül nem szólnak.” Hans-Georg GADAMER, *Text und Interpretation = Text und Interpretation*, szerk. Philippe FORGET, München, Fink, 1984, 43.

3 Vö. BÉLÁDI Miklós, *Értékváltozások*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 207.

4 TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Bp., Akadémiai, 1989, 9.

5 Uo., 318.

6 KABDEBŐ Lóránt, *Kézfogások. Egy Illyés-kötet kritikai visszhangja = „Költő, felelj!” Tanulmányok Illyés Gyuláról*, szerk. TASI József, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 1993, 238.

7 Lásd: BÉLÁDI, *Érintkezési pontok*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 213–262.

8 ILLYÉS Gyula, *Naplójegyzetek 1975–1976*, Bp., Szépirodalmi, 1991, 69.

9 Gérard Genette kifejezése, lásd: GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, 13.

10 TAMÁS, *i. m.*, 10.

11 BÉLÁDI, *i. m.*, 328.

12 Uo., 285.

13 Vö. Roland POSNER, *Strukturalismus in der Gedichtinterpretation = Literaturwissenschaft und Linguistik*, szerk. Jens IHWE, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1971, 239.

14 Luce IRIGARAY, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980, 459.

15 Kései költészete – egyszerűbb és definitívebb alakban – ugyanezt az „én a másban”-típusú önidentitási konstrukciót ismétli: Női szem pillás keretében fürkésztem, én vagyok-e még én. Kutyaszemből is ölelőzött élő tükörkép tükörképpel.

(Ablakok)

16 Minthogy ebben az esetben a szabaddá lett diszfiguratív olvasat felfüggesztheti az önmegszólítás kötelező figuratív érvényét, a vers idézett zárlatá egyidejűleg a cselédlány kijelentéseként is értelmezhetővé válik.

17 Az 1947-es változatnak ezt a záróstrófáját Illyés 1952-ben kiadott *Válogatott versei* óta nem tartalmazza a költemény szövege.

18 „Mosolyogd el bágyadt mosolyod...”

19 TAMÁS, *i. m.*, 11.

20 Vö. BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok* 2, Bp., Szépirodalmi, 1978, 328–332.

- 19 TAMÁS, *i. m.*, 11.
- 20 Vö. BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok* II, Bp., Szépirodalmi, 1978, 328–332.
- 21 Vö. Kaspar H. SPINNER, *Zur Struktur des lyrischen Ich*, Frankfurt a. M., Akademische Verlagsgesellschaft, 1975, 151.
- 22 Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1975 (3. kiad.), 15.
- 23 G. W. F. HEGEL, *A Szellem fenomenológiája*, Bp., Akadémiai, 1973, 19.
- 24 Paul de MAN, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993, 41.
- 25 Vö. ILLYÉS, *Hajszálgyökerek*, Bp., Szépirodalmi, 1971, 133.
- 26 Uo., 514.
- 27 Uo., 47.
- 28 ODORICS Ferenc, *A vállalás ereje = „Bátrabb igazságokért!”*, szerk. FRÁTER Zoltán, Bp., ELTE, 1982, 177.
- 29 Uo., 172.
- 30 Vö. Manfred FRANK, *Subjekt, Person, Individuum = Die Frage nach dem Subjekt*, szerk. M. FRANK–G. RAULET–W. VAN REIJEN, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1988, 16–17.
- 31 Heinz SCHLAFFER, *Die Aneignung von Gedichten*, *Poetica*, XXVII (1995), 1–2, 43.
- 32 Paul VALÉRY, *Zur Theorie der Dichtkunst*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1987, 214–215.

## Illyés Gyuláról\*

Vannak olyan mágikus címek, metaforák, melyek egy-egy költő világgképét, etikáját mélységesen átvilágítják. Milyen sokat mond, ha Eluard így szól: *L'amour la poésie* (Költészet szerelem), ha Robert Goffin közli: *A bout portant* (Közvetlen közléről), ha Auden azt állítja: *Another time* (Egy másik idő), vagy ha André Frénaud érvel: *Il n'y a pas de paradis* (Nincs paradicsom).

*Nyitott ajtó*, válaszolja a világnak Illyés Gyula, a költő, drámaíró, regényíró, esszéista és műfordító, és hozzáteszi: *Ingyen lakoma*, és hozzáteszi: *Kézfogások*.

Illyés Gyula 1963-ban *Nyitott ajtó* címen adta ki válogatott versfordításait. A kötetben képviselve van Európa csaknem minden irodalma, meg a kínai és japán líra. Különösen gazdagon mutatja be a középkori francia költészetet és a modern európai lírát. Kortársai közül Illyés többek közt a francia Tzarát, Eluard-t, Follaint, Frénaud-t, az orosz Paszternakot és a cseh Nezvalt tolmácsolta. A magyar pusztá szülötte a húszas évek első felében Párizsban egyidejűleg ismerkedett meg a középkori franciákkal meg a dadaistákkal és szürrealistákkal, akkor kezdte fordítani is őket.

Az *Ingyen lakoma* (1964) Illyés esszéinek válogatott gyűjteménye. Szintén évtizedek munkásságát tartalmazza. Magyarokról és külföldiekről szól, így Fazekasról és Nagy Lajosról, Racine-ról és Eluard-ról, az orosz Martinovról és a keleti költészetéről. Új, bővített kiadásában (*Iránytűvel*, 1975) többek közt egy Tzara-esszével is gyarapodott, a hűség és vállalás költői-etikai dokumentumával. Fél évszázadon keresztül Illyés újra meg újra visszatért a román származású francia költőhöz, fordította, esszéket szentelt neki, önéletrajzában megidézte. Illyés a dadaizmust még a hetvenes évekből visszatekintve is komoly, nemes szellemi mozgalomnak tekinti, és Tzarát sem csupán irodalomtörténeti érdekességnek tartja, hanem olyan költőnek, akinek a kvalitásait majd az utókor fogja felfedezni.

Gyökeresen mást csinált, mint Tzara. A szegényparasztság költője, a magyar nemzeti tudat költője lett. De ennek ellenére – vagy talán éppen ezért – tapintatos és őszinte hűséggel ragaszkodik Tzara személyéhez, művéhez.

\* Ez a tanulmány most jelenik meg először magyarul; eredetileg a *New Hungarian Quarterly* közölte 1977-ben, majd 1997-ben a *Poetry Criticism* (Detroit, New York, Toronto, London) újraközölte.



A *Kézfogások* (1956) Illyés húsz verseskötetének egyike. Talán nem fontosabb, mint a többi, számomra mégis a legkedvesebb, mert még mint középiskolás diák a készülő kötet egy-egy folyóiratban megjelent darabjából fedeztem fel magamnak a költőt, és sejtettem meg azt, amit Jean Follain oly tökéletesen megfogalmazott: „Az idő és a halál misztériumával szembenézve, a történelem ördögi tettei és zavarba ejtő kétértelműségei ellenére is Illyés meg akarja őrizni e világ egyfajta ártatlan szemléletét. Tudja, hogyan kell tárva tartani az Ismeretlen összes nagy határát.”

A *Kézfogások* egyik még folyóiratban vagy hetilapban megjelent darabja volt a *Bartók*-vers. Negyedszázaddal megjelenése után a huszadik századi magyar líra egyik klasszikus alkotása lett e költemény, gondolom, iskolában is tanítják. Szelíd, fontos, megnyugtató és elgondolkodtató. Mint minden jó vers. De kicsoda indulatokat kavart fel e költemény. Az ötvenes évek elejének kultúrpolitikája idegennek tartotta *Bartókot*, miként a múlt és jelen annyi más nagy művészt is. Ez a költemény, melyben a szintén kitagadott Picasso neve is szerepelt, hozta haza a magyar zeneszerzőt és a spanyol festőt, azaz az igazi egyetemességet.

A *Bartók*-vers, a *Kézfogások* című kötet után már nem volt meglepő sem a *Nyitott ajtó*, sem az *Ingyen lakoma* cím. Mennyire a versek szellemében szól az utóbbi előszava:

„Enni jó, de az embereket erre is oktatni és biztatni kell. Nevelni fáradhatatlanul, hogy ízletest, jót, egészségeset egyenek, számúzzék e téren is az előítéleteket. Rengeteg kitűnő dologba merő – országonként változó – babonából nem harapnak, nem kortyolnak bele.

A szellemi táplálékkal sincs másként. Itt kell csak étvágyat gerjeszteni; ízeket taglalni; kalóriát, vitamint beajánlani. Ismeretlen fogásokból legalább egy nyelvnit a húzódozóba belekönyörögni.”

A *Nyitott ajtó* a babonák, előítéletek leküzdésének a lehetősége. Csak a nyitott ajtón át lehetséges az „ingyen lakoma” felkínálása és a „kézfogások” gesztusa.

Műfordításkötetében Illyés a költőket nem országuk szerint sorakoztatta.

„Tanulságosabbnak érzem, ha születésük időrendjében vonultatom fel őket. Ez az összekeverés – külön csoportosítva mégis a távolkeletieket, mert az ő fejlődésük más – lényeges dolgok tisztázásához vezethet.

Mennyire jellemzőbb egy-egy civilizáció írójára az, hogy mikor élt, mint az, hogy hol!

Egy-egy korszakban mennyire egy nyelvet beszélnek a költők, kiemelkedve anyanyelvük sövénye, országuk várörve mögül! Mennyire értik ők egymást még vitáikban, veszekedéseikben is.”

Az a költő mondja ezt, aki az 1930-as években a pusztát és a puszta embereit felfedezte az irodalom számára, aki a szegényparasztság szószólója lett, és aki – úgyszintén a harmincas évek elejétől fogva – a nemzethalál rém-

képétől gyötörve a magyar nemzeti tudat költője lett. (A nemzethalál víziója, figyelmeztet rá Illyés, a XVII. század óta foglalkoztatja a magyar költőket.)

Nos, erről a sokszor túlságosan is nemzetinek nevezett költőről mondja fiatalabb kortársa, Alain Bosquet: „Csak három-négy élő költő tud azonosulni – a szó legtágabb értelmében használva – a század lelkével... ilyen géniusz Illyés Gyula magyar költő... minden versében megtalálható annak az igénynek varázsa, tüze, mély gondolata és érzelme, hogy átöleljük a világot, és átalakítsuk azt a Szó erejével.”

Egy interjúban megkérdezték Illyéstől: „Tulajdonképpen mire jó a költészet?” Így felelt:

„Erre csak úgy válaszolhatok, ha elmondom, hogy mit kaptam a versektől, az irodalomtól. A versek engem megtanítottak – beszélni. Nem tudatosított érzések, sejtések, fogalmak versen át hatottak rám először. Nem tudnám pontosan megfogalmazni, hogy mi volt az a többlet, amit egy-egy verstől kaptam, de ahogyan anyám megtanított arra, hogy mi a csésze, az asztal, a fogó, a kés, ilyenképpen a költészet is megtanított egy sereg kimondhatatlan és talán még kimondhatatlanabb érzésre. Egyazon irodalom légkörében nevelkedett emberek szinte már szempillantásból is megértik egymást; könnyebben közelednek egymáshoz. A költészetnek van egy ilyen praktikus eredménye is...”

A *Fekete-fehér* című verseskötete előszavában, 1967-ben, Illyés így ír: „Az írónak nem a maga, hanem az olvasó dolgában van föltárnivalója.”

Illyés Gyula, ez a magányos, nagyon sokszor kétségbeesett, olcsó megoldást nem kínáló és el sem fogadó férfi az „írók köztársasága” igaz állampolgára. Szent komolysággal tiszteli a művészt, a művet, a tényleges és a lehetséges olvasót. A didaktikus költészet századunkban már nem az, ami a XVII–XVIII. században volt. A XX. század didaktikus verseit, hogy csak néhány példát említsek, Pessoa, Auden, Senghor, Eluard írják. És Illyés Gyula.

Első kötete első versében Illyés a parasztok sorsát idézi ezekkel a szavakkal: „emberek élnek itt”, akik önmagukat is elfelejtik. Ez a néhány szó – emberek élnek itt – lehetne Illyés egész életművének mottója, annak az életműnek, mely szakadatlan és töretlen tiltakozás az emlékezet és a teremtő akarat elvesztése ellen, tiltakozás az önpusztítás minden, társadalmi, erkölcsi vagy pszichológiai fajtája ellen.

Az érték-teremtés, az érték-megóvás és az érték-tudatosítás költője. Nemcsak a költészet értékeié. Hanem az egyes emberé, az egyes osztályoké, az egyes nemzeteké. Nincs a költészetnek olyan gögös papja, aki többre becsülné a költészetet, mint ő. Nincs olyan ember, aki többre becsülné a nemköltészeti alkotást, legyen az paraszti, kézművesi vagy ipari munka. Talán pontosabb lenne azt mondani, hogy minden fajtájú igazi alkotást beleért a költészet fogalmába.

\*

Rácegresen, a pusztán született, 1902-ben. Apja uradalmi gépész volt. Csaladjából nem ő az első, akit taníttatnak. Hamar szenvedélyes olvasóvá válik, egyik visszaemlékezésében leírja, hogy Arany János *Toldija* kisdiák korában mélységes, emberformáló hatást gyakorolt rá. Az I. világháború egyik harcterére került tanító nagybátyja jóvoltából megismerkedik az akkori évek legjobb könyvsorozatával. Így kerülnek kezébe az olasz történetíró, Ferrero, az orosz anarchista Kropotkin és az angol természettudós Darwin alkotásai. Ez idő tájt olvas először Marxot is, és szenvedélyesen tanul franciául.

„Anyanyelvemet erős tájszóvalással tanultam meg beszélni. Egy *igen*, ahogy én kiejtettem, nemcsak vidéki, hanem pusztai voltomat is leleplezte: azt, hogy a parasztságnak is a legalja rétege a világom... Franciául azért kezdtem el tanulni, hogy megszólalhassak. Mert a szőejtésemre ütött bélyeg hovatovább teljesen a szavamat vette. Azt fundáltam ki, hogy franciául nem vevődik észre, hogy pusztai vagyok. Legfeljebb az, hogy magyar. S mint ilyen, elvegyülök a franciát nem francia akcentussal beszélő milliók egyenrangúságában. Tehát – ellentétben másokkal – nem nemzeti elszigeteltségből akartam kitörni, hanem egy osztályból” – írja Illyés 1963-ban a *Hála a második anyanyelvért* című esszéjében.

Tizenhat éves, amikor 1918. október végén összeomlik az Osztrák–Magyar Monarchia; majd háromnegyed éven belül tanúja előbb a polgári forradalom csődjének, majd a Tanácsköztársaság bukásának. Noha nem vörös katona, ott van, amikor a Tanácsköztársaság tiszai frontja beomlik, és noha nem kommunista, részt vesz a bebörtönzöttek családtagjait támogató akcióban. Emigrálnia kell.

Öt évet tölt Párizsban (1926-ig), és ebből hármat, mint később megénekelte, a 9 rue Bude egyik padlásszobájában.

Mint egy igazi nagy költő a padlásszobában  
Éltem három évig. Föl-alá járkáltam,  
hajamat turkáltam s az asztalomnak esve  
egy végtelen verset irtam minden este.

Párizs – emlékszik Illyés – „éppoly szabadon, üdítően végtelen volt, mint a pusztá. Nem csak francia civilizációról lehet beszélni. Van párizsi civilizáció is. Fő vívmánya: emberrengeteg is megadhatja a magány teljes jogát.

Növelte önbizalmamat, hogy akkoriban azt hittem: az írók lakásába valamiképp úgy lehet bejárni, mint a műemléktemplomokba s egyéb közismert helyekre... Példamutató fegyelmélettel fogadtak a nap bármely órájában... Pici, még montmartre-i lakásában [...] Reverdy egy kis papírszeletkével tüzet vett a két Picasso-remek közt függő Mária-kép kis örökmécseséből, s tea alá gyújtott. És szólt hozzám, és szóra bírt” (*Hála a második anyanyelvért*).

A *Hunok Párizsban* (1946) című önéletrajzi regényében – többek között – Tzara megható kedvességét és figyelmességét írja le. Tanúja volt annak is, amikor az ifjú szürrealisták Anatole France halálakor az *Egy dög* című pamfletet fogalmazták.

Párizs tette magyarrá, írja másutt.

A *Puszták népében*, 1936-ban így értékeli:

„Aki a cselédházak közül indul embernek, az kezdetben olyan törvényszerűen lelöki magáról, és elfeledi pusztai mivoltát, akár ebihal alakját a béka. Ez a fejlődés útja, és nincs más út. Szívet és tüdőt kell cserélnie annak, aki a pusztá levegőjét elhagyja, különben elpusztul az új környezetben. S szinte a világot kell megkerülnie, ha újra vissza akar jutni.

Magam is átmentem e kínos metamorfózis szakaszain, s csak hatodik-hetedik forduló után váltam annyira emberré, hogy vállalni mertem a pusztát...”

Egész életműve, hazatérése óta, vagy ha egy könyv dátumához kell kötni, első kötetének, a *Nehéz földnek* a megjelenése óta (1928), ennek a vállalásnak a dokumentuma.

A metamorfózis, amelyet Illyés leír – az eltávolodás, a visszatérés, majd a vállalás folyamata – jól ismert pszichológiai jelenség. Számos művész, tudós, politikus vallomása tanúskodik róla. És nemcsak Illyésre jellemző, hogy visszatérést, a metamorfózist követően nem vágja be maga mögött az ajtót. De minden hűség egyedi és oszthatatlan, és Illyés a legnehezebb időkben is hű marad a francia tapasztalatokhoz és az „írók köztársasága” szelleméhez, amit a dadaisták és a szürrealisták társaságában sajátíthatott el.

Csak két példát személyes bátorságára és etikájára. 1942-ben a Németországgal szövetséges Magyarországon ő szerkesztette, és részben fordította *A francia irodalom kincsháza* című antológiát. Előszavában ezt írja: „Hogy fejezi ki háláját az ember egy nép iránt? Bessenyei, Petőfi óta hány magyar író gazdagodott a francia szellem kincsházából? A fordítás tisztelgés is. Hálánk jeléül szeretném felmutatni ezt a tisztelgésnyújteményt a francia népnek sorsa nehéz pillanataiban.”

Az antológia az első francia nyelvű verses szövegtől, Szent Eulália *Kantilénájától* (881) Péguy-ig és Apollinaire-ig mutatta be a francia irodalmat, költőket, prózaírókat, moralistákat egyaránt. Egy sorozat számára készült, amelyben Halász Gábor úgyszintén kitűnő *Az angol irodalom kincsháza* című antológiája is megjelent. Mindkét könyv kiállta az idők próbáját.

A másik példa. 1942 és 1944 márciusa között Illyés irodalmi hatalom volt, a Magyar Csillag című folyóirat főszerkesztőjeként. Nem ez volt az egyetlen irodalmi lap Magyarországon akkor, de ez volt a *folyóirat*; munkatársának lenni rangot jelentett. A folyóiratot Illyés teljesen tudatosan az ellenállás eszközének, „szekértábor”-nak tartotta, amelybe minden értéket össze akart gyűjteni, meg akart óvni. Amikor az egyre súlyosbodó faji törvények következtében a zsidó származású magyar írók kiszorultak az irodalomból, Illyés a

szélsőjobboldali támadás ellenére is megnyitotta, illetve nyitva tartotta számukra a lapot. Egyébként ifjúkori élményeit, a munkásmozgalommal és a francia írókkal való kapcsolatát megörökítő *Hunok Párizsban* című regényét a Magyar Csillagban kezdte közölni. Ehhez sem kellett kis bátorság. Nem véletlen, hogy miután 1944. március 19-én a németek megszállták az országot, illegálisba kényszerült.

A Magyar Csillagról egy kicsit bővebben kell szólni. A század eleji magyar irodalmi megújulás vezető folyóirata a Nyugat volt (1908–1941). A Nyugatnak indulásától kezdve megbecsült munkatársa, majd fennállásának utolsó évtizedében főszerkesztője Babits Mihály volt. Egyik legjelentősebb műve *Az európai irodalom története*, melynek német nyelvű kiadásához éppen Illyés írt bevezetőt. Illyés Babitsot követi, amikor a *Nyitott ajtó* előszavában kijelenti: „Nemzetek fölötti – mindenütt egyformán olvasott – irodalom előbb volt, mint külön-külön nemzeti.”

A két háború között induló írók közül alig volt olyan, aki így vagy úgy ne tanult volna Babitstól, de olyan sem, aki hosszabb-rövidebb időre, akár élethossziglan, ne fordult volna ellene. Talán nem volt író, akit rangos barátok és ellenfelek oly gyakran bíráltak volna, mint őt.

A metamorfózison keresztülment, hivatását megtalált Illyésre jellemző, hogy a „nyitott ajtó” szemléletet nemcsak az 1960–70-es években követi, hanem az 1945 előtti másfél évtizedben is. Mindig hűséges Babitshoz, noha több társa a népi írók közt élesen támadja a nagy költőt, szinte főellenségnek tartván; mindig hűséges a népi írókhoz, az őket érő különböző jellegű támadások idején, 1945 előtt és után; és mindig hűséges a francia dadaistákhoz meg szürrealistákhoz.

Ez a hármás hűség: Babitshoz, a népi írókhoz és a szürrealistákhoz olyan remekművekben testesül meg, mint a *Puszták népe* (1936) című szociológiai esszé vagy a *Petőfi-életrajz* (1936) vagy százsámra a versek. A *Puszták népe* a tulajdonképpeni nyitánya annak az új szociológiai-szépírói mozgalomnak, melynek során az úgynevezett népi írók a magyar parasztság életét kívánták dokumentálni és megváltoztatni. A *Petőfi*-könyv 1936-ban kihívóan és egyértelműen hangoztatta, hogy Petőfi a forradalom költője volt, és hogy forradalmisága, ha lehet, még aktuálisabb, mint valaha. Ez is alkalmi írás volt, mint a *Puszták népe*. A legidősebb, legégetőbb napi kérdésekről beszéltek. És negyvenöt évvel megjelenésük után egyre növekvő hazai és külföldi visszhangjuk tanúsítja, hogy Illyés maradandó anyaggal dolgozott.

Ez vonatkozik verseire is. Egyik csaknem fél évszázados költeményéről, *A Kacsalábon forgó Várról* írja Eric Mottram, „hogy példája annak, hogyan válhat verssé a kimondottan társadalmi tudatosság anélkül, hogy dokumentummá vagy propagandává válnék”.

E hosszabb lírai vers mintegy összefoglalása annak, ami Illyést a *Puszták népében*, a *Petőfi*-ben és a *Magyarok* (1939) naplójegyzeteiben foglalkoztatták.

Két részletét idézem. A versben foglalt szembesítés elmondására egy meghívás ad alkalmat a költőnek, melyet az úri negyedben tesz, a Rácdombon.

... úgy éreztem, mintha föl a hegyre  
egyenesen a pusztáról mennék,  
az esti földekről, hol sok esetben  
a napszámos-listát én készítettem.

Ezért ötlött eszembe nyilván  
nézdelve a jegyet kezemben  
már bent a hegyvasuti padkán:  
ha egy parasztfiúnak is tán  
kedve támadna e kis utazásra,  
csak a jegyért egy álló napig ásna.  
Mert nálunk hetven fillér most a napszám.

És az úri negyedet így látja a költő:

... – szétnézve a kilátónál –  
olyan volt ez, mint a varázslak,  
mít csak a magyar s a vogul népmese ismer  
tán még egy ázsiai isten  
iszonyu vagy boldog lakának.

\*

Párizsban voltam, 1976 novemberében, amikor Malraux meghalt.

A húszas években Malraux volt Illyés egyik „nyelv mestere”. 1934-ben együtt voltak Moszkvában, a szovjet írók I. kongresszusán. (Az útról Illyés kitűnő, ma is vállalható, nemrégiben újra kiadott könyvet írt.) A hatvanas években Malraux miniszterként fogadott egy magyar íródelegációt, melynek Illyés is tagja volt. A találkozást Illyés egyik legszebb esszéjében örökítette meg.

Malraux temetésének másnapján a frissiben megjelent – azóta magyarul is kiadott – *Lázárt* olvastam, majd Illyés akkor már hétéves, franciául és angolul is megjelent könyvét, a *Kháron ladikjánt*. A helyszín és az időpont tette volna? A két könyv kísértetiesen hasonlított egymásra. Nem stílusok és nem szűkebb értelemben vett témájuk miatt. Hanem a szenvedély miatt, ahogy mindketten a halált vallatják. A könyörtelen tárgyilagosság miatt, mellyel önmagukkal szembenéznek. Minden olcsó vigasz elvetése miatt. Évtizedek óta foglalkoznak mindketten a halál és az alkotás problémáival. Azt írja Illyés a *Kháron ladikjában*: „Az öregség voltaképpen egyetlen kérdése minden elképzelhető filozófiának.” Vagy ahogy az egyik szép szerelmes versében mondja:

lassubb-hosszabb agonizálás  
minden élet ötven után.  
Nem erősítesz meg azzal,  
ha eltakarod szememet.

Az 1926-ban Párizsból visszatért Illyés a halál problémájával kerül szembe. A nemzethalál rémképe foglalkoztatja, mint annyi elődjét; és a vallási hit oltalma nélkül az egyéni, az emberi halál problémája, tulajdonképpen először a magyar irodalomban. Fél évszázada hely, idő, alkalom és életkor szerint variálódva Illyés lankadatlanul ír a halálról. A már annyit használt metaforát még egyszer alkalmazva, Illyés itt is ajtót nyitott: az egyéni létet és a társadalmi létet kérlelhetetlenül összekapcsolta. Amikor egy osztályra, egy nemzetre és általában a nemzetekre figyel (mert érdeklődése földrajzilag is egyre egyetemesebb: az évek csak fokozták kíváncsiságát és problémáit), soha nem feledkezik meg az egyes emberről. Ezt az egységet a *Nyitott ajtó*, az *Ingyen lakoma* és a *Kézfogások* szellemében így fogalmazza meg a *Teremteni* című költemény epilógusában:

Halandó szemmel fölfedezni  
a teendőmet,  
az éppen rám várakozó dolgot,  
amiért valahol kapálva egy paraszt  
ideküldte ezt a pohár bort,  
egy munkás forrasztólámpát szögezve  
szobámba fényt eresztett,  
halandó szemmel fölfedezni  
az örök végezni valót:  
megszólaltatni a jövendőit,  
mely már a halállal vitáz,  
  
ügyesen és értelmesen,  
babrálóan és parancsolón.

Elvégezni egy munkát  
kedvünkre, egészségesen;  
igen, akár egy jó szeretkezést.

Arcon simogatni szinte érte.

Úgy hagyni ott,  
úgy nézni hátra nem is egyszer  
a kielégítetten heverőre:  
vagyonom őrzi;  
megfogva a jövendőmet;  
értelmét, tán örökre, annak,  
hogyan erre jártam

halandóként is multhatatlan.

## József Attila búcsúzó verseiről\*

Hatvany Bertalannak írt leveléből és Flóra emlékeiből is kitérünk, hogy négy utolsó versét november utolsó napjaiban írta. Mind búcsúzó versek, leltárversek, végrendeletek – de ugyanakkor fegyelmezett és feszes művek, hetyke és vidám gesztusokkal.

A végső versek időrendjét a szövegközlési hagyomány állapította meg: a [*Karóval jöttél...*] – [*Talán eltűnök hirtelen...*] – [*Íme, hát megeltem hazámat...*] – bizonyos belső logika szerint áll egymás után: az első még nem halállal, inkább belenyugvással végződik, a második is a lírai ének a jelenben kétségbeejtő helyzetével végződik, a harmadik már szinte sírfelirat. A legújabb szövegkiadás az eddig töredékként közölt [*Drága barátaim...*] című szöveget – amelyet általában az utolsó írott szövegének véltünk – beiktatta az *Íme, hát megeltem hazámat...* elé utolsó előtti versnek.<sup>1</sup>

A [*Karóval jöttél...*]<sup>2</sup> kéziratban nem maradt ránk, mint a többi vers sem – halála után Balatonszárszón talált kéziratokból közölték a Szép Szó József Attila-emlékszámban.

Már a szöveg első szava körül vita lehet. „Karóval jöttél, nem virággal” – ezzel a kezdettel ismeri az olvasó, így közölte a Szép Szó. 1990-ben azonban Mándy Stefánia közreadott egy tulajdonában lévő korrektúrapéldányt, amelyben „Kóróval jöttél...” áll.<sup>3</sup> Melyik hiteles? Ki tévedett? A szedő, a korrektor? Nincs ultima manus, nincs szerzői szándék már... A „Karóval” a szokatlanabb, szabálytalanabb – a kóró-virág oppozíció természetesebb – a „karóval” ezért titokzatosabb és jelentőségtelesebb.<sup>4</sup>

A vers különben kétségbeesés és önmarcangolás hihetetlenül fegyelmezett, feszes formábaöntése. 9–9–9–8-as, olykor gagliardizált jambusokkal – amelyek azonban hangsúlyosként is olvashatók, a „szimultán verselés” példájául. Különösen jelentőségtelesek rímei: az aaab cccb, sokszor ragrímek formájában, erősen összefűzik a verset. Ugyancsak feszes, szabályos a versmondattan – a 4. sor „anyádnak” szavát előzi csak meg enyhe áthajlás, és az utolsó előtti szakasz töri szét a sort, kétségbeesett kérdéseivel.

\* Részletek egy monográfiából.



Mert a [Karóval jöttél...] legjellemzőbb írásjele, egyúttal poétikai eszköze: a kérdőjel. Kilencszer vonja felelősségre magát, kilencszer kérdőjelezi meg életét. Ez is bizonyos sirató, litániázó jelleget ad a versnek – önmaga elsiratása lesz így.

A Németh G. Béla által felállított kategóriák szerint egyszerre önmegszólító és időszembesítő a vers. „Te bolond”-nak szólítja önmagát – és ez a motívum vonul végig a versen – akkori élethelyzetére való állandó utalással is.

A „bolond” – örültnek tartott, a bezárt, a Hét Toronyba, azaz a konstantinápolyi Jedikulába, az *Egri csillagokból* ismerős helyre zárt ember – keserves számvetése, önkínzó leszámolása, illúziók nélküli szembenézése egész életével.<sup>5</sup>

Voltaképpen Karinthy *Találkozás egy fiatalemberrel* című novellájának szituációja ez: a be nem váltott gyerekkori és ifjúkori vágyak meghúszulása és ennek számonkérése. Gyerekkori élményekből, traumákból indul ki (a Gombai néninek ígért „zsák arany” öcsödi emlék), de nem ragad benne a gyerekkor világában. Nem érthető a vers, ha ezt is csupán „a gyermek”-komplexus szempontjából tekintjük – mint ezt Bókay Antal teszi –, itt egy egész élet csődjéről van szó, voltaképpen a nagy igény, a nagy akarás csődjéről, és talán egy egész nemzedék nagyratöréséről és porba hullásáról is. Összefoglaló látlelet, keserves végeredmény:

*Győzd, ami volt, ha ugyan győződ,  
se késed nincs, se kenyered.*

Ami a József Attila-versbeszédben azt is jelzi: már nem tud úrrá lenni emlékein – sem műve nincs már, sem életét nem tudja fenntartani.<sup>6</sup> A lecsengés: a sarokba szorított ember lucidus önvizsgálata – bármilyen kevesed van, annak lehet még örülni, a depressziós ember a lét minimumát is elfogadja. A balatonszárszói bezártság csendes tudomásulvétele: örülj, itt van egy puha párna – és a legvégső sor:

*hajtsd le szépen a fejedet.*

Ez a sor éppúgy asszociálja az alvást, esetleg az örök alvást, mint a bárd, a guillotine alá hajtott fejet.

A [Talán eltűnök hirtelen...] a búcsúzó versek legszebbje és egyúttal legtitokzatosabbika.<sup>7</sup>

Az egész vers szinte lefojtottan szabályos. „Az ambrozianus nyolcas e változata (8–9–8–9) – írja Németh G. Béla – Gáldi László szerint ritka. [...] A szakasz melódiáját négy mozzanat határozza meg erősen: a sor- és szó szerkezetek határainak egybeesése, két-két sorának egy-egy mondattá, egy-egy hangzati egységgé kerekülése, s az így osztott és egybefogott versmondatoknak nő-

rímes, súlyos, melankolikus zárulása és strófán belüli felelgetése. Ez az egyszerű, tiszta, hagyományos és mégis egyéni, melankolikus, de nyugodt melódia kiválóan alkalmas a befejezettség tényének, a tudomásul vevő-közlő magatartásnak a megnyilvánítására.<sup>8</sup> Ugyancsak Németh G. Béla elemzése világít rá arra, hogy „Felépítése tantételszerűen tiszta, világos. Szerkezetét a beszélő (a költő) életideje három alapminőségének szembesítése adja. Egy jövő idejű kijelentő mondattal indít, s egy jelen idejű kijelentő mondattal zár.”<sup>9</sup> Ugyancsak ő mutat rá a vers spirális láncszerkezetére, s arra, hogy ez a vers „az egyes mondatok között mintegy páronként is megismétli a rejtett oksági-következtető viszonyt”.<sup>10</sup> Pontos szerkesztés, nyílt és rejtett szerkezeti szálak – a véglegesség látszatát adja, és mégis, az egyik legzaklatottabb, ugyanakkor felzaklató vers.

A keret – az első és utolsó szakasz: az erdő. S ki ne gondolna a Dante-sorra:

*az emberélet útjának felén  
egy nagy, sötétlő erdőbe jutottam...*

Ebbe az erdőbe tart és tűnik el az első két sorban – a neki oly jelentőségteljes vadállatra való utalással –, s ebben hallgatja a száraz ágak zörgését a végén. Szuromi Lajos sok példával igazolja a József Attila-i erdő jellegzetességeit, „a száraz ágak” gyakori előfordulását. Ez az erdő legközelebb a *Holt vidék* „jeges ágak között zörgő / időt vajúdik az erdő”-jéhez áll.

Ebben az erdőkeretben – Szuromi Lajos szerint villoni magatartással; a *Nagy Testamentum* példájára – számol el, vagy számol le életével. Igaz, amit az elemzők állítanak: végleges leszámolás ez, élet-vers – hangja megfellebbezhetetlen ősi igazságok kinyilvánítása, Németh G. Béla Spruchversnek is tartja.

Én azonban úgy olvasom: nem általában az élettel való leszámolás. A társadalmi, közéleti, nemzeti tevékenységgel majd az *Íme, hát megleltem hazámat...*-ban fog le- és elszámolni – itt fiatalságától búcsúzik, és ösztöneivel, indulataival, szexuális életével számol el. Ellentétek, éles antinómiák sorával, szinte gyónásszerű öntépéssel néz szembe – mivel is? Képességei, tehetsége, egészsége elpazarlásával? Talán a második versszak érzékletes, falusi házat is idéző „füstölő” metaforája a korai és kései dohányzásra is céloz, mint a „szemmaró füst” sejtetni engedi. Esetleg öcsödi emlékére – az ottani füstös parasztszobára? Vagy egy réteggel mélyebben dülő szenvedélyre? Vagy, ahogy Szuromi értelmezi, a füstös szobában való olvasásra is?

Bizonyos, hogy a 3–4. szakasz a legsúlyosabb önvád. De voltaképpen rejtély marad: mi „a vágy, mely idegenbe tévedt”? Valóban – mint erre Baal utalna<sup>11</sup> – célzás a homoerotikára? Vagy csak korai szexuális érintkezésre? Erre várhatott volna még tíz évet?

Valószínűbb az az értelmezés, hogy itt inkább az élet gyors meghódítása – a saját körből való kilépés „nagy ugrása” volt a „vágy”. Korán kezdte el, szá-

mol le most magával, a más és magasabb szellemi és társasági körökbe való behatolást. De hogy ez a nagy kaland – egész nemzedékének és osztályának akkor is, később is megismétlődő nagy vállalkozása – talán mégsem volt egészen hiábavaló, azt a „megbánás”-nak a „bájos” József Attila szótárából formált „rezge” jelzője tanúsítja.

Ki lehet az oktató, akit „kiröhögött”? Makai vagy Babits? Pártbeli barátai? Vagy Nagy Lajos, Ignóus Pál, Németh Andor? Esetleg: Horger Antal?

És hogy kerül a sorba a „mostoha”? Valóban a „mostoha gyermek”-re értődik, és egyúttal „a rím által összekapcsolódik a »soha« szóval, amely benne búvik, s a véglegesség tartalmát emeli ki benne. De ezenkívül különválasztja a szóban megbújó másik szót, a »most«-ot, s az ismét kettős időt teremt, a múltbeli elárulás és a jelen egyesítésével.”<sup>12</sup>

Vagy a metaforák mind csak a kísértő gyerekkor, kamaszkor laza és vizionált emlékképei, mint a *Szabad ötletek...*-ben? Életének ezekben a végső napjaiban „megbánás” és visszavonás ez a vers – szerelmeinek, szexuális vágyainak meggyónása, a „most már késő” érzetével.

Akárhogy is értelmezzük is e metaforákat – és itt sem biztos, hogy mind-egyik mögött valamilyen racionális mag, valódi élettény rejtőzik –, az bizonyos, hogy a versben túlzott, sőt indokolatlan az önvád. Ebben is, mint a *Karóval jöttél...*-ben, szinte már flagelláns indulattal ostromozza magát; azt is önmaga ellen fordítva, amiről valóban nem ő tehet: „Árva lettem.” A világ legtermészetesebb dolgai – az élet szép lendülete, fiatalos indulása – itt visszajukra fordulnak, kétségbeesett, akart személyiségváltásnak lehetünk tanúi a versek olvastán.

Németh G. Béla szerint a versben „ott vibrál a szabad, a determinálatlan lehetőség hitének vágya, reménytelen reménye. Ezt sugallja rögtön a felüti *Talán*. De még inkább az a valóban zseniális megoldás, hogy a legsúlyosabb ítéletet, a tragédia végső okát, a vers leggyöngédebb, legpoétikusabb képével-jelképével mondatja ki: »Ifjúságom, e zöld vadont / szabadnak hittem és öröknek«. A szórend szinte becézi, simogatja s ugyanakkor bensőségesen ünnepélyesíti, mélézőn emlékezővé ringatja ezt a képet kétszeres értelmezős szerkezetével... tárgyrag nélküli tárgyával..., rövidebb, választékosabb mutatónévmásával... csupa szimpátiás szavával, főnévvel, melléknevével, szókapcsolatával. [...] a következő, lezáró két sorban e képre csap rá a kép jelentéstartalmának kegyetlen, végleges következménye:

*És most könnyezve hallgatom,  
a száraz ágak hogy zörögnek.*<sup>13</sup>

József Attila azt is meg akarja mutatni – önmagának, barátainak, az utókor-nak –, hogy a végső percekben is szuverén alkotó, hogy a végrendeletét is tökéletes, bonyolult és rafinált módon tudja elmondani – mint majd Radnóti Borban.

Valószínűleg az utolsó szöveg az igazi sírfelirat: „Íme, hát megeltem hazámat.”<sup>14</sup>

Ez is jambikus 9–8-as szakaszokból épült, de félrímeikkel, és ez lazább textúrát jelent. Ezt a lazább beszédmodot a vers belső szerkezete is sugallja: zárójel, közbevetések, gondolatjelek, pontosvessző és feltűnően sok áthajlás, sőt: grammatikai játékok, szójátékok – mindez beszélgetőbbé és egyúttal ironikussá is teszi a szöveget. Általában is: az egész vers önironikus – a játékos, vitatkozó József Attila gesztusa. Az utolsó percig kitart nemcsak a forma, a művészi fegyelem, hanem a játékos ész, az ironia mellett is – ez József Attila végrendeletének egyik „üzenete”.

Sírfelirattal kezdődik, a „hazámat” már csak a sírban találja meg – utal a *Hazám* című versére, egyúttal vissza is vonva azt. „Utolsó verse is a hazáról szól...” – írja Féja Géza.<sup>15</sup> Igaz, de nagyon keserűen. A kétely, már szinte a „humour noir”, egy feltételes mondat formájában jelenik meg: „ha eltemet, ki eltemet.”

Ez az utolsó vers búcsú és leszámolás politikai-társadalmi tevékenységével.<sup>16</sup> A második versszak hátborzongató képpel kezdődik:

*E föld befogad, mint a persely.*

És innen asszociál tovább: a perselyről a háborús „vashatos”-ra és innen a „vasgyűrű”-re – ez egyúttal eszményeinek jele is: utalás a folyóiratra: „szép szó”, és a mozgalom meg az értelmiség szép jelszavaira: „új világ, jog föld” (egy előző változatban: „jog és szabadság, béke” is áll).

Ezeket még most sem tagadja meg, csak egy metaforával helyükre teszi őket: „Törvényünk háborús még / s szebbek az arany karikák” – utal a *Gyönyörűt láttam* helyzetképre: a háború itt persze a kapitalizmus. (És nem hiszem, hogy az „az új háború bejelentése” – mint Féja Géza írja.)

Ennyi az általános politikai helyzetkép – a negyedik versszakról ismét saját sorsával számol el. A közösség megtalálásának illúziójával, reményével, és kudarcával is – s ez a közösség éppúgy lehet a kommunista párt, a barthások, a Szép Szó köre... – bakugrásszerűen bukdácsoló igei szerkezettel (szinte szójátékkal) búcsúzik a közösségtől (s talán az őt meglátogató és magára hagyó barátjaitól is):

*...bár velük  
voltam volna én boldogan.*

Az igével való játék – szójáték formájában – folytatódik a következő versszakban:

*Így éltem s voltam én hiába,  
megállapíthatom magam.*

A teljes csőd és magány „megállapítása”. Innen azután még keserűbbé válik a hang, még véglegesebbé, szentenciaszerűvé a dikció:

*Bolondot játszottak velem  
s már halálom is hasztalan.*

A bizonytalan jövő immár bizonyos: nincs utókor. Majd visszatér a „szelíd s jó volt” magatartása:

*Nagy neveltség, hogy nem vétettem  
többet, mint vétettek nekem.*

Keserű a látlelet, köröskörül feketeség, az egyenleg negatív – a vers lecsengése ismét csak lefelé hajló, végső búcsú, önmagában is a legszebb magyar versszakok egyike.

*Szép a tavasz és szép a nyár is,  
de szebb az ős s legszebb a tél,  
annak, ki tűzhelyet, családot  
már végképp másoknak remél.*

A „már végképp” jelzi a végleges elhatározást, a búcsút.<sup>17</sup> Ez az utolsó versszak egyúttal visszakanyarodás hangjában, hasonlat-technikájában a népdalhoz s saját népi korszakához.<sup>18</sup> Király István szavai szerint azonban: „Ott hatott benne a felnőtttség morálja, a mégis etikája, ez a kötőszóba sűrűsödött felelősségérzés. Még az egyéni élet csődjének, kiúttalanságának, a természeti ember megmásíthatatlan végzetének is fölébe emelt itt az énben ott ható nembeliségélmény. Ez teszi oly feledhetetlenné az életmű záró sorait, József Attila utolsó rímét, a verset az emberről, ki tudja, hogy: »legszebb a tél, / annak, ki tűzhelyet, családot / már végképp másoknak remél«.

Megfogalmazódott ebben a versben az egyéni, egyszeri emberi létezés tragédiája, a teljes elesettség, az öngyilkosság előtti reménytelenség. Emberi életet, értelmes életet – a forradalmi költészet ősi toposzával: otthont, illetve, ahogy a metonímiák segítségével a vers közölte ezt: *tűzhelyet, családot* – nem remélt többé ez a vers hős. De a nemet egy sajátos körülírás, úgynevezett litotész révén – polifón módon – az igenen át mondta. A tagadó »nem remél« helyett egy állító forma állt: »végképp másoknak remél«.<sup>19</sup>

Magam inkább a rezignációt hallok ki a sorokból, a „búcsút integető” gesztust, a távolodást, a végső elhatározás rejtett bejelentését. Az „*annak*” homályosító célzása a vers egészében egészíti ki jelentését, a lírai én immár azonosul a biológiai énnel.

- 1 Az időrendet vitatja BALOGH László, *József Attila*, 1988, 208.
- 2 Elemzése: SZIGETI Lajos Sándor, „Szabad ötletek jegyzéke” és a kései versek, *Acta Univ. Szegediensis Acta Hist. Lit.*, Tom. 16, 1978. 105–152. – BÓKAY Antal, *József Attila-versek elemzése*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1980, 229–265. BÓKAY Antal–JÁDI Ferenc–STARK András, „Köztetek lettem én bolond”, Bp., 1982, 108–115. SAJÓ László, „A legutolsó menedék” = *A lét dadog*, ELTE ülészak, Bp., 1980, 201–236. – PÉCZELY László, *Tartalom és versforma* (IT füzetek 49), Bp., 1965, 169.
- 3 2000, 1990. jan. 1. HORVÁTH Iván, *A legnagyobb kérdés*, uo., 49–50.
- 4 STOLL Béla, *Karóval jöttél...*, *Köztársaság*, 1993. ápr. 9., 73. is emellett érvel.
- 5 A verset Vörösmarty *Fogytán van a napodja* „ikerdarabjának” tartja SZABÓ Magda (*A lepke logikája*, Bp., 1996, 87–88).
- 6 Másképpen értékeli IZÉS Mihály, *Míg össze nem rogysz*. József Attila *Karóval jöttél* és Váci Mihály *Tz bolond* című versének összehasonlító elemzése, *It*, 1971, 4. sz., 954.
- 7 Több fontos és szép elemzése született: NÉMETH G. Béla, *7 kísérlet a kései József Attiláról* (*Még, már, most*), Bp., 1982, 169–206. SZURÓMI Lajos, *József Attila: Talán eltűnök hirtelen*, *Studia Litteraria IX*, 1971, Debrecen, 115–127. KAPITÁNY Ágnes–KAPITÁNY Gábor, *A szó, amely a műalkotásban saját keletkezésének szerepét játssza*, *Literatura*, 1979, 1. sz., 87–92.
- 8 NÉMETH G. B., *i. m.*, 202–203.
- 9 *I. m.*, 187.
- 10 *I. m.*, 188.
- 11 Georges BAAL, *Refolement, fantasma, désir – ou réalité? Un regard indiscret sur le jeune Attila József*, *Cahiers d'études Hongroises*, Paris, 1994, 6. p. 53.
- 12 KAPITÁNY Á.–KAPITÁNY G., *i. m.*, 94.
- 13 NÉMETH G. B., *i. m.*, 201, 202.
- 14 Lásd róla BALOGH László, *Irodalom és kommunikáció*, Bp., 1975, II, 58.
- 15 FÉJA Géza, „Kései sirató”, *Kortárs*, 1975, 5, 808.
- 16 A „számadás” mint lírai magatartásmód példájaként elemzi N. HORVÁTH Béla, *Irodalomtanítás*, szerk. SIPOS Lajos, Bp., 1994, II, 247.
- 17 SAJÓ L., *i. m.*, 224–225.
- 18 HORVÁTH Béla, „Egy, ki márványból rak falut”. *József Attila és a folklór*, Szekszárd, 1992, 65. – Uő, *Irodalomtanítás*, II, 277. töredéknek tartja.
- 19 KIRÁLY István, *Kultúra és politika*, 1987, 85–86.

NÉMETH G. BÉLA

## Három új versbeszédmód a háború utáni Nyugat korában

### 1. Szabó Lőrinc

1. Szabó Lőrinc, mint ismeretes, verseihez utólag keletkezéskörülményi, érzelmi, gondolati, esztétikai hosszabb-rövidebb kommentárt fűzött. Óriási terméséből alig van két-három tucatra való olyan verse, amelynél ezt nem tette. Egyesek esetében azonban a három kommentárfajta közül csak egyiket vagy másikat illesztette a vershez, mintegy felénél azonban mind a hármat. Hasonlóképpen járt el köteteivel is. Egyeseknél itt is hosszabb, másoknál rövidebb bevezető- s zárósót illesztett, nyilván a végső összkiadás számára.

Ezekkel a kommentárokkal, bármennyire tőle származzanak is, kivált a keletkezés körülményeit s személyi vonatkozásait, de ítéleteivel is óvatosan kell bánni, hiszen maga is jó néhányszor bizonytalanságot, vaglyagosságot említ majd egyik, majd a másik tekintetében. Mert az érzelmi, a gondolati s az esztétikai megítélést illetően azt számba kell venni, hogy ezek az ítéletek, még ha közülük sokan lélekben, érületben előbb keletkeztek is, mégis a pálya végén fogalmazódtak meg. Néha hevenyészett jellegűen, másoknál meglehetősen fogalmi, formai, hangoltsági pontossággal.

Ha a költő eszme- és gondolatvilágát kívánjuk vizsgálni, saját esztétikai minősítéseitől akkor sem tekinthetünk el. Hiszen, amely vers átütő művészi erejű, annál a gondolat, az érzelem, az élmény is nyilván erőteljesebb, állandósultabb, érleltebb, alakítottabb volt, még ha öntudatlanul is. Azaz azok a kommentárok vehetőek leginkább számba, amelyeknél mindhárom tekintetben bizonyosságát, elégedettségét, tetszését, sőt, „büszkeségét” is nyilvánítja a szerző.

Nem csupán az 1932-es *Te meg a világ* című kötet előszavában, hanem már az ezt előző, 1926-os, *A Sátán Műremekei* című bevezetőjében is jelzi, hogy ez a 932-es kötet az, amelyet művészi s szemléleti tekintetben egyaránt teljesen vállal, visszamenőleg is. Így hát mind szemléleti, mind esztétikai vonatkozásban is, ha korábbi gyűjteményei távolról sem csupán előkészületek ehhez, mégis itt kell, kivált szemléletének s alkotásformáinak érett s végig vállalt, bár közben változáson is átment karakterét s minőségét keresni s felmutatni. Mert bizonyos árnyalás, sőt, határozott módosulás további köteteiben, kivált a két utolsóban, a *Huszonhatodik év* s a *Tücsökzene* címűben is bőven felmutatható, de a szemléleti alapozás legfőbb elemei, összetevői jelentős részben már itt megtalálhatók.

2. Már a kötet címadásában érzékelhető a korábbi, expresszionisztikusan hangzatos, antitradicionálisan kihívó címeivel szemben (*Föld, erdő, isten; A Sátán Műremekei*) fogalmi-nyelvi pontosságra, lényegiségre, mondat- és szóbiztonságra törekvése. A fokozott jelentésérzékeltetés már a címben s annak kötőszó-megválasztásában megragadható. Az *Értelmező szótár* meglehetősen hanyagul, a *meg* kötőszót egyenlősíti az *és*-sel. Holott az előbbi szorosabban, rokonítóbban egybetartó a semleges felsorolásszerű előbbinél. De nagy jelentésbeli súlya van az önmagát tárgyiasítóan távolító, szemléltető második személynek is. Voltaképpen a „*te*” itt az elme, az értelem, a lelki, szellemi, tárgyi élettapasztalat jegyében látott és vizsgált „*én*”, amely egyszer szigorúan a beszélő individuális egyéniségét, életét, létét, világszemléletét jelenti mintegy kívülről, második személyként szemlélve, másszor *az* emberre való tágitását, általánosítását is. Azaz egyszerre magával s magáról való beszéd, s ugyanakkor szokottan dia-logikus beszéd is, a mintegy kívülről szemlélt önmagával, s *az* emberrel.

Bevezetőjében azt mondja: „Ez a kötetem az első, amelyet már érett mű-ként vállalhatok. Magam is éreztem, tudtam, hogy milyen folyamat, változás,érés megy végbe bennem [...]. Barátaim, de nemcsak ők, hanem vetélytársaim is mind dicsérorog nyilatkoztak erről a kötetről, gratuláltak komolysá-gához, tartalmi és formai kifejezésmódjához.” (I, 229, 97.)\*

Hallhatni, hogy ennél a költőnél nemhogy a *Weöres-féle* zeneiség, de a hazai líránál szokásosnak, szinte elvártnak tekintett muzikalitás kevésbé van meg, s némileg értelmezős prózabeszéd hangzatisága jellemző reá. Nem úgy ugyan, mint *Illyésre*, akinél a gondolatfonás s így a gondolatfolyam s vele a vers-beszéd szöveg, amelyet gyakran gondolatjeles vagy éppen zárójeles közbe-vetések és alárendelően fejtegető benyomású mondatszövevények alkotnak és tagolnak, s a jól proporcionált, hol higgadt, hol szenvedélyes előadói be-széd hangzatához közelítenek. Hanem tiszta, világos, erős tagolású, biztos osztású, *nagy hangsúlynyomatékú retorizáltság* jellemez. *S oly dialogicitás*, amely-nek *egyik, kérdő vagy ellentétes állító felét* csak néha tömören vagy töredékesen, velejére szűkítve láthatjuk.

Származhat ez a *benyomás* abból is, amit kommentárjaiban meglehetősen gyak-ran maga is említ, hol némi sajnálkozással, hol egyszerű megállapítással, s itt-ott enyhe büszkeséggel: nagyon kicsi a közismertségű és közelfogadottságú magyaros verstípus, a hagyományos, a megszokott magyar szakaszképletű verse. Annál inkább kedveli a nehezen kivihető ütemezésű, hangzatsfajtájú szonettet s még inkább a maga alkotta, szonetrokonságú s bonyolított sor- és szakaszformákat, rímképleteket s az egymásba átnyúló strófameneteket. Ami rendkívül nagy világirodalmi líraismeretével s gazdag s többnyire kítűnő for-dítói tevékenységével is kapcsolatban állhatott.

\*Végig a Kabdebó Lóránt által gondozott kétkötetes, összes verseit tartalmazó gyűjtemény-ből idézünk, amely éppúgy, mint tanulmányai is, sok segítséget nyújtottak.



3. Ha az előző kötetében (s köteteiben is) *a szociális háborgás és lázongás* adja alaphangját, itt ez ugyan nem enyészik egészen el, de társul az élet, a lét kiiktathatatlan s kivédhetetlen kérdésességével, bajaival, kényszerűségeivel. Amelyek viszont, bár jóval kevésbé határozott arculattal, már előbbi kötetekben is mutatkoztak. E kötet második, (bár elsőül is tekinthető versében, mivel az első igazában Mikes Lajos tragikus hirtelenségű halálára írt búcsúztató), jól mutatkozik e kettős elem egyesülése, s a második elem előretérése. Kommentárjában meg is említi, hogy az *ekkor még pártos József Attilának* nagyon tetszett a vers, ám zárásának fatalisztikus-pesszimiztikus jövőlátásával történet-felfogásával, lezárásával nem értett egyet.

Ez a vers – *Célok és hasznok között* – a kötet és a szerző e korszakára egyaránt jellemzőnek, sőt reprezentatívnak mondható. Rába György kitűnő kismonográfiájában meggyőzően mutatott rá Russell filozófiájának a költőre gyakorolt rendkívül erős hatására. Ide kell azonban venni egyrészt *Schopenhauer*, másrészt *Stirner* kisebb terű, rövidebb időtartamú, de nem kevésbé erős s bizonyos elemeiben végig ható sugalmait. Az elsőt annál is inkább, mert annak valóban klasszikus tömörségű és pontosságú előadásmódját, de művészi-nyelvi, elsősorban költői megjelenítést illető nézeteit a most éppen „megtagadott” (valójában azonban továbbra is erősen ható) mestere, Babits is alapvető fontosságúnak és pontosságúnak vélte a két utolsó század polgári művészetét illetően. Maga a verscím is rendkívül jellemző: egyszerre köt vissza előbbi kötetéhez s mutat ennek és a következőknek élmény- és gondolatvilágára éppúgy, mint – ahogy maga mondja – „*visszaklasszicizálódásá*”-ra is. *Célok és hasznok között*: akár ökonómiai tárgyú cím is lehetne. S a leírás egyszerre expresszionisztikus szólamemlékű, de klasszikus verselés fegyelműen, ugyanakkor egyedi gondolatszekvenciásan építkezik. Az elsőre vonatkozóan elég a bevezető versszakra utalnunk:

Forgunk, mint műhelyben a gépek,  
mint malomban a kő, kopunk,  
s jön végül, bármibe fogunk,  
jön a revolver, Duna, méreg.

A „*visszaklasszicizálódásra*” utal a hangtanilag is majdnem pontos jambikus-kusság, amely ha néha kiesik is, a versbeszéd nagy vivőereje szinte észrevétlenné teszi. S hozzá a pontos 9–8–8–9-es sorfajta s az a–b–b–a képletű következetesen kitarított rímelhelyezés. A verskezdet expresszionisztikus szemlélettel jól egybeolvadnak: az anyag, a külvilág tényei létezésének, s a róluk való érzéki, empirikus tapasztalatnak látása s egyedül helyesnek vélt racionális felfogása és feldolgozása voltaképp a russelli filozófiának is alapja. *A denotációról* szóló korai esszéjében lényegében ezt a felfogást alapozza meg. Szabó Lőrinc azonban bármennyire ezt tartja lehetségesnek és elfogadhatónak, nem mindig örömmel veszi ezt. S itt vegyül materializmusához Schopenhauer pesszimizmusa.

Gonosz bölcsesség ez, de béke,  
és az kell. Kétségbeesés,  
undor, de béke mégis, és  
vak változás hazard reménye.

Kimerülten, forogva-kopva,  
éltem s élek majd, mint a gép,  
míg rám nem csukja börtönét  
az idő valamelyik odva,

és az se fáj már a szívemnek,  
barátaim, fiatalok,  
hogy előbb-utóbb, valahogy,  
mint én, ti is mind tönkrementek.

Ugyanakkor büszke is erre a tudására és ennek vállalni képes voltára. *Arany* című verse, melyet „legkedvesebb verseim egyikének” is mond, s amely, mint megjegyzi, „feleségemnek is szól”, ezt a nyilván erőnek tartott magatartást mutatja föl. *Materializmus* című versében, amely nem mentes ismétlésekkel telített túlbeszélésektől, ezt kérdi központi, kihívó hangsúllyal: „Barátaim, hogy tudjak hinni másban, / mint az anyagban? Egyetlen valóság / az anyag s nincs több oly igazi jóság, / mint az övé, ki minden pillanatban / milliószor megalazza magát / hűtlen fiáért, kinek neve lélek.”

S ha az előző vers kommentárjában arra a kihívásra volt büszke, hogy benn egy közismert egyetemi tanár, egyházi férfi s államtitkár (Kornis Gyula) előtt vallotta materializmusát, a következőt (*Évek*) viszont azért tartja fontosnak, mert „egyik első jele a Babbitstól megtörtént... függetlenedésemnek”. Megint újabb formai kísérlet is: egy éjszakai autót egy-egy sorral jelzett négy fázisa közti gondolatát mondja el, hogy a zárósorban világszemléleti, magatartásbeli, az ember teremtette világosság diadalával végezze: „mert már csak mi világítunk magunknak.” Ezt a keretességet ő a *realitás és a jelképiség* sikerült, „a kor valóságához illő” ötvözetének vélte. Olyannyira, hogy ez a fajta kapcsolás majd később is gyakran előfordul nála. Külön figyelmet érdemel a cím: előző kötetének inkább szociális töprengése még jelen van benne, de immár az antropológikus, az önalakító etika teleológikus irányába mutat. S hogy mennyire felfogása szerint való etikus-értékes ember építése felé fordul, a már említett *Arany* című versének önarcképe magáról szólva így beszél: „örök tiszta lényemet / nem fogja soha semmi rozsdá” s materializmusában megképzett szimbóluma matéria: arany.

S hogy valóban az önkifejező önteremtés vágyának eksztázisában élt, mutatja, hogy *A belső végtelenben* című verséhez fűzött hosszú kommentárja valóságos hallelujával kezdődik és végződik: „Ez már igen! Rendkívül szeretem, rendkívül sok titkomat rejtettem bele [...]. Én ezt a verset egészen különlegesen nagyoknak, igaznak és precíznek gondolom, orvosok taníthatnák és pszi-

chológusok, amiről szól. Olyan élő melegséggel borul benne körénk a kis világ és a nagy világ, mint a szerelem." A tíz strófás 13–12–13–12-es a–b–a–b-rímes trocheusi sorokban a testet befolyásoló biokémiai hatások („porok”, azaz drogok) lelki-szellemi mámorát, vizionáltató erejét s egyben a lélek testi kiszolgáltatottságát, amely azonban egyúttal a fölismerések özönét is hozhatja, jeleníti, sorolja, ünnepli s rettegi.

S hogy mennyire végigjárni igyekszik az eszmélés történeti-emberi útját, mutatja, hogy sorra kerül a középkori test–lélek vitája. Pontosabban vitájának s az előbbi alárendeltségének, szolgálatának sajnálata, szomorúsága, a *Testem* című gondos sorosztású s erőteljes végsorú verse kítűnően érzékelteti. Kommentárja joggal véli „kemény és zord versezetűnek”. Ám ugyanakkor nem a középkort, hanem a hindu világot rokonszenvvel idézőnek: „érzek benne valami fokozottabban érzelmit, továbbá valami szocialistát és valami hindut” (316).

Maga is érezte, hogy itt és most eljutott a művészet, a költészet, a gondolkodás nagy ontikus kérdéseihez, a lét abszurditásainak érzékeléséhez, a megválaszolhatatlanok bolygatásához. S mint a filozófus is e korban: *a lét és idő, az idő és a lét* minden más kérdést méhében hordozó szétszakíthatatlan, s föloldhatatlan összetartozásának dilemmájáig.

Mennyire óhajtott most (– tán Babitscsal is versenyezve –) Baudelaire, Nietzsche-, George-szintű gondolati *nagy költő*, Wagner-szerű „összművészetű” mester lenni, sőt, mennyire úgy érezte, hogy igazában már közel is van ez óhaj teljesüléséhez, mutatják kommentárjai. Három egymásra következő verséről így szól: „Megint kemény, egyetlen szótagjával sem változtatható, mint annyi más 1930-után” (*Ketrec*). „Egyik kedvenc nagy versem” (*Halálfélelem*). „Egyik legfinomabb, legtápinthatatlanabb dolgokat kitapintó versem, én rendkívül szeretem.”

Az elsőben az élet, a biologikusan felfogott élet befogadásának szűkre zárt-ságát panasolja: „Óh, túlkicsiny ketrec a test / és mire elég volna, ezt / az egy kicsit is elveszik.” A másodikban a kiszolgáltatottság ősi panasza: nem kérdezték meg, akarunk-e születni, s nem, akarunk-e meghalni, mikor, s hogyan. „Jaj, irtózatoss ez, hogy meg kell szünni, és / nem amikor magunk parancsoljuk magunknak! [...] itt biztos igazán, hogy vagyunk bábjai / valami vén beteg akaratnak, aki / élvezi, hogy terem s élvezi, hogy kivégez.”

A lét abszurditását szorongva kiáltó versek ezek, de mint mondja, „nem pesszimisták”. Ez utóbbihoz, vélekedése szerint, hinnie kellene, márpedig, így szól: „sajnos, ateista vagyok.” Az élet, az ember, a lét kiszolgáltatottsága – bármennyire Russell típusú materialistának vallja is majd magát – érzületét ez időben közel hozza a századelő német nyelvű íróinak, költőinek és gondolkodóinak az egzisztencia körül forgó egyedi s egyetemes, eszmei s érzelmi szorongásainak, küszködésének köréhez; bár ő még mindig inkább lázadó, mint tudomásul vevő. Igen jellemző, hogy két versénél is (*Ébredés*, *Majd*) Ernst Jüngerre hivatkozik, mint a megírás után fölfedezett rokonára: „majd-

nem rokon szeretet és nagy érdeklődést keltett bennem Jünger iránt.” (Valószínűleg az *Ébredés* kapcsán Jüngernek a *Der Arbeiter* című 1932-es könyvéről van szó, amelyben egyszerre részvéttel s aggódással szól kora típusáról, akinek csak rész jut az alkotásból; bár a kommentár, a *Majd* című versnél, Jünger híres hadinaplóját is említi.)

4. A kötetben nagy helyet foglal el a *szerелеm, a férfi–nő viszony* új meg új, néha boldog, többször a boldogságot is kétségekkel kapcsoló megszólaltatása. Érthető: a feleségétől való válás-szándék s az „Erzsikéhez” való örökös, másokhoz való alkalmi kapcsolat motiválja ezeknek a verseknek egyszerre küszködő és nyomasztó hangnemét. S így azt is, hogy „hivatali”, szerkesztőségi munkáját is egyre nehezebben viseli, s mint a *Jégesőben* címűhöz fűzött kommentárjában mondja, igazságtalanul indulatos volt munkatársaival is. Itt bizonyosan ennek jegyében vissza-visszatér két előző kötetének gyűlölködésig hevült szitkozódó, szociálisan lázadó hangneme, de még ezekben is, még az egyenesen személyekre utalókban is társul ehhez a világ, a lét értelmetlenségeinek háborgó emlegetése. S ezekben gyakran a verselés, ha nem botlik is, de nem fölényesen biztos, s kakofóniák is kerülnek elő. Például a *Tehetetlenül* című ilyen sorai: „Tudom, mi mi, és hogy a nagy / titok örökre az marad.”

S ha korábbi verseiben a lázadás, most az egyénnek, a helyzetnek, az állapotnak szóló, az egyén magára-maradottságának örök állapotát illető kesernyés fölényű panasz, szitok, majd legyőzésükre törő fölénye vagy inkább dacos-gőgös vállalásának vágya uralkodik el.

Soha! – Számkivetett vagy,  
de úr, ne felejtsd el!  
Kívüled semmi sincsen:  
egyetlenegy vagy  
egyetlenegyszer  
s oly árva, mint az isten.  
(*Egyetlenegy vagy*)

Azt mondja itt kommentárjában, ezúttal – úgy véljük – teljes joggal, hogy ez „Az előzőek ismétlése sokkal keményebben az eddigi vaskongásnál is.” S joggal büszke arra is, hogy „először” látta egy versére írva egy közolvasójától, hogy „zseniális”.

Valóban ebben az életrszakaszában s e könyve itteni részében retorikája nagy súlyú lelki-szellemi-akarati tényközléssé tömörült, szenvedélyes versnyelve: önmagát ítélő, létét láttató tárgyiasult beszéd, melyből erőfeszítés, indulat, kényszertudat sziszegett, sistergett és kiáltotta az evilági és egyedi, a közös és egyetemes létre a *fölgáborodást* és a *sérelmet*. S az *elszánást*, hogy mindezek ellenére *nem hajol meg* különféle transzcendens és metafizikai magyarázatok mentvény-kínálata előtt.

Ha igaza van – s bizonylyan igaza van – Gadamernek, amidőn azt mondja, hogy a hermeneutika beszéde lényegéből következően – ha nem mindig nyelvtanilag is – mindig *kérdés* és reá igenlő vagy tagadó *felelet*, úgy akkor e kötet bevezetőnkben említett, kihallhatóan melodikus vagy érzékelhetően ritmikus zeneiségének, amely a magyar verset egyes kortársainál ekkor is jellemzi, egy másfajta *versbeszédmód*, *versbeszédjelleg hangzata* váltja fel, adja meg. „Vaskongás”, mint épp előbb mondta.

A lét, az élet gyakran meg is jelölt, meg is fogalmazott egyéni, még gyakrabban általánosnak tudott kérdéseire, illetőleg a reájuk adott megszokott, bevett, általánosan elfogadottnak gondolt válaszokra indulatos, keserű vagy dacosan vállalt *tagadó feleleteket* ad. Így a versbeszéd-erőt, a vitázva tagadó versbeszéd-hangzatiságot, nála, az ítékezés jegyében, az a hevesen támadó vagy ellentétüket állító kijelentő, kinyilvánító magatartás adja meg, amely numerózus, provokatív-polémikus, szentenciózus, kemény beszédhangzatú szólásmódot szül, követel meg. *Illyésnél ez a vita elsősorban társadalmi, történeti* s így sokkal inkább *epizáló, meditatív, publicisztikus*. Mennyire az életnek, a létnek ez a kérdés-felelet, elfogadás-elutasítás, állítás-tagadás, hasonulás-önakarási hermeneutikája dominál egyre inkább a kötetben, tán nem a legművészebben, de fölötte töményen mutatja, mégpedig társadalmian is, egyedi létet illetően is a *Ne magamat?* című verse. Minden idealizáló reményt, ígéretet, gesztust elhárít. A kommentárban egyenesen mesterét, Babitsot cáfolja: „Bölcsnek, jóakarónak, de vaknak voltam kénytelen tartani” – mondja róla.

Banda a világ, banditák  
az öklök és az agyak;  
van, aki bölcs és jót akar,  
de mit ér, ha vak?  
[...]

Magad vagy, Ember, a hadsereged,  
és a harc rémületes;  
undorodj s halj meg, tiszta szív,  
de míg bírsz, védekezz!

Ez a vita kora társadalmának erkölcsével, álszociabilitásával, ember- és létmagyarázatával az indulat hevében, a nyomás vélt vagy valódi érzetében megírja, mint maga mondja, e „*verssorozatnak*” a „*csúcsversét*”, *Az Egy álmait*, amelyben, mint megint csak maga tudósít, *Stirnernek Der Einzige und sein Eigentum* című munkájának nem kis része volt, s amelyről így beszél: „megvettem, olvastam, szerettem, sőt, be is kötettem s könyvtáramban ma is őrzöm.” Aligha szabad persze Schopenhauer, Spencer és Nietzsche állandóan jelen lévő hatását kifejejteni. Közülük az első hozza be, mégpedig mint kikerülhetetlent, az élők létehez szükségszerűen tartozót az egoizmust és öncsalást a filozófiába s az etikába egyaránt. „Az egoizmus, mondja, természe-

ténél fogva határtalan: az ember létét föltétlenül meg akarja tartani; fájdalmaitól, amelyekhez minden hiány és nélkülözés hozzátartozik, föltétlenül szabadulni akar, s a jólét lehető legnagyobb mennyiségét kívánja." (*Preis-schrift über die Grundlage der Moral*, 1841.) Spencer szerint „a tiszta altruizmus az egoizmus megfelelő mennyisége nélkül elképzelhetetlen" (*Daten of Ethics*, 1879). De Feuerbach is közrejátszhatott, amennyiben, szerinte, az egoizmus „monotheista lényegét tekintve (így a kereszténység is), mert csak egyet, csak önmagát tekinti célnak". Ám ha Schopenhauer és Stirneren kívül, akiket olvasott a költő, ha valakit még igazán figyelembe kell venni, az Nietzsche: ő a nők természetében véli legvilágosabban megmutatkozni az egoizmust: nem a férfinak áldozzák föl magukat, hanem a maguk „féktelen természeti szükségleteiknek, „zügellosen Bedürfnissen" – (Menschliches, Allzumenschliches). Ez utóbbi szükségszerű, mely mint biológiai s vitalista önzés majd *A huszonhatodik év* verseiben is bőven érzékelhető.

S kimondhatjuk, hogy ez a vers nemcsak egy magatartás, hanem a megalkotottság tekintetében is valóban *csúcsvers* polemikus, elutasító, szinte kicsinylően megvető minden társadalmias megoldásjavaslattal szemben éppúgy, mint minden metafizikai vagy transzcendens elképzeléssel szemben is. Öncsalásnak, olcsó szökésnek tekinti, amely hányingeres kiábrándulást hozhat csak:

Ketten vagyunk, én és a világ,  
ketreben a rab,  
mint neki ő, magamnak én  
vagyok a fontosabb.  
[...]

Rejtőzz mélyre, magadba! Ott  
még rémlik valami elhagyott  
nagy és szabad álom, ahogy  
anyánk, a végtelen  
tenger, emlékként, könnyeink  
s vérünk savában megjelen.

5. S most hasonló mélyen és gőgös-keserűn vállalt dezillúziós versek követik egymást. A *Bolondok* címűre kommentárjában („Nagyon szeretem, kemény, rideg és csupa fájdalom”) azért is büszke, mert még gúnyos kifejezésében is („ne daignait rien voir: méltóztatik”) egyezik *Baudelaire* társadalom- és embercsömörével. S ha eddig a kor bölcséletével, szociabilitásával, etikájával, most *A Párt választásban* a politikával, a közélettel is leszámol; egészen meglepő módon mindkét embertelen, (boldog jövő nevében) egyént eltipró diktatúrát előre jelezvén. Mint jegyzetében mondja: „Bálint György nevű kollégám figyelt föl rá, utána sokat beszélgettünk” vele „e problémaköréről”. S ha egy pillanatra azt hiszi, megtalálta egyik „kedves versében” „hazáját” („addig terjed hazám határa / ameddig az agyam elér”. *Hazám*), tovább kutat és most for-

dul határozottabban a *hindu*, majd a *kínai* bölcelet felé. De jellemző módon *Rigvéda* versét így fejezi be: „Ő tudja, tudja! – Vagy nem tudja Ő se?” S „az utolsó felsorbéli kérdést” „*nagyszerűnek*” mondja kommentárjában.

De az európai gondolkodáshoz is vissza-visszakényszerül nyugtalanságában, ürességérzetében. *Vaihinger* ekkor még nagyon is népszerű (Szerb Antal például különösen kedveli) *Als Ob*-jához is – bár öngúnnyal – föltesz egy próbakérdést (*Bolondság*). S *Nietzsche* is újra megjelenik, jellemző módon a kétélű *Vidám tudománnyal*, a kesernyés, kétélű *Vidám tudomány* című versben.

6. Valójában azonban már ez előtt a vers előtt változás kezd beállni a versek tematikájában, hangnemében, magatartásában, sőt, hol erősebben, hol csak árnyaltan a megalkotásban is.

Természetesen, vissza-visszatérnek az eddigi tartalmi s formai elemek s vonások is, de a dominancia nem ezeké, hanem az *emberi* – s itt-ott a természeti – *kapcsolatoké, mindenekelőtt a szerelemé*. Konkrétan, egyeseket, kivált „*Erzsikét*” illetően is, de általában is.

Menekülés ez? Aligha tagadható, hogy valamelyest az is. De következmény is: a bölceletes gondolatok csupa lehangoló szorongást, kiábrándító kételyt vagy éppen csúfos abszurditást hoztak: „Emberek, ti ítélni mertek? / Tudhatjátok (azt hiszitek?) / mért volt mindaz s mi lehetett, / amit más tett vagy sohasem tett? // Törvényszék? Én is az vagyok! / Nézek magamba, csillagokba, / és ítélek és szánakozva / felmentlek titeket, Vakok.” (*Csillagok közt*).

Szinte váltó versnek mondhatnánk a *Körúti éjszakát*, amelyben egy fagyos téli éjjel a csatornatisztító-javító munkásokról szól, szánakozva-borzongva: „csak gázolnak, térdig-bokáig / a belek sarában, kalapálnak, / Krisztus gyermekei, s kiabálnak, / mint gyermekeik és apáik. [...] // Mit tegyek most, mit mondjak most neked? / A szerelem nagyon kevés / és hogy ne lássam, ami rossz, / te sem lehetnél már ahoz / elég erős és aljas feledés.”

„A feleségem mellettem állt – mondja a kommentár –, de én két másik nőre gondoltam: E-re [*Erzsikére*] és méginkább B. G.-re”. [Bajor Gizire.]

S most egymást követik egyes szerelmeikről, a szerelemről, a nők és a férfiak kapcsolatáról, az eroszról, a szexusról szóló versek – időnként a kötet *első felének hangnemével is szakítva*. Rögtön az első, a *Szeretlek* című, amelyről joggal mondja:

„*Rengetegszer szavalják*”, hiszen csupa dalszerű zengés, magyaros verseléssel, remek ismétlő módszerével, szinonimasorozatával, szerelmi gesztuscsojárával. A *Tenger* címűről, amely egy rajnai utazás nyomán keletkezett, ezt mondja: „Tele voltam szerelemmel és vezeklésvágygal és a hajótereken nyomán háborgó habokat néztem, az örök ismétlődést, a fogyhatatlan ölekezést.” Persze, a kétség is közbeszól, de „*Aljas volt*» – sírod untalan – / »és szörnyű, hogy hazudni birt!« / Az aljas nem aljas, ha nyílt? / ami van, annak piszka van.” (*Vigasok*)

7. Ennek a verscsoportnak négy darabját emeljük ki. Nem *elsősorban* esztétikai értékeik alapján. Bár, tán vélhetjük, a legjobbak közé is tartoznak. Ha-

nem azért, mert ebben a négy versben jeleníti meg tán legteljesebben, mit vél a szerelmes, a szeretett nő (partner, asszony, feleség) belső világáról, viszonyáról a férfihoz, aki nemcsak őt, sőt, tán nem is őt szereti s kívánja leginkább.

Hogy ismerte, s láthatólag erősen foglalkoztatta is kora pszichológiájának sokat forgatott kérdése: *mi a nőiség, mi a férfiség, a weiblich s a männlich?* Legalább öt-hat itteni versből ki lehet mutatni Otto *Weininger*, Ludwig *Klages*, Sigmund *Freud*, Carl Gustav *Jung*, Alfred *Adler* teóriáinak valamely, többnyire azonban egybeolvadt, egybefűzött elemét. A kétrészes *Egy asszony beszél* című talán a legösszetettebb és leghatározottabb. Érthető: ezt mintegy a felesége, „Nagyklára” szájába adja annak vallomása-, védekezése-, föloldozó megértéseként a „hűtlen” férj, a férfi iránt. S ha *Weininger* gyűlölködő nőiségképe nem hiányzik is egészen („kein Ich und keine Individualität, keine Persönlichkeit und keine Reinheit, kein Charakter und kein Willen”) vagy *Adler* („mächtig – oben – männlich” – „minderwertig – unten – weiblich”) némileg nőellenes, illetőleg kisebbségtudás vélelme, sőt, *Jung Animus* s *Anima* párjában is némileg kétségtelenül megvan.

Valamit keres, én őt keresem.  
Mint a zene,  
testtelen, bűvös bujaság  
előttem a szelleme:  
tud tisztán bűnözni, míg én  
tisztán is vétkezem ellene,  
[...]

– mert, jaj, ellensége vagyok  
és ellenségem ő:  
neki minden kell, minden szerelem,  
s nekem csak én meg ő.

(I.)

Lelkéből nem jut más nekem,  
csak ami gyerek.  
A legjobb, amit én adok,  
hogy otthona lehetek;  
Csak akkor egészen az enyém,  
amikor beteg.  
[...]

Neki minden kell, s oly nagy a világ  
érdeklő ezer dolog!  
Engem csak úgy érez, ahogy  
a szíve dobog.  
Ellene: volnék valaki. Így:  
csak része vagyok.

(II.)



A férfiség, a männlich elem viszont egy ritka, szép hangzatú, tiszta magyaros ritmusú, szinte dalszerűséget és kijelentő, szentenciás jelleget együtt hálalató a *Két ország határán*,\* meg a *Semmiért egészen* címűben lép ritka művészettel elének. Az utóbbiról maga mondja s joggal: „Azt hiszem, a legismertebb versem.”

Ennek a joggal híres, mert kitűnően megalkotott versnek eszme-, gondolat-, érzésvilágát a kor jó néhány akkor nagyon közolvasott könyve, fölkapott teóriája befolyásolhatta a költő mindig is s egyre erősebben önközpontú szemlélete jegyében, amely egyben bizonyos férfi-központúságot is jelentett. Weininger és Möbius [Moebius] tanait az ő korában széltében ismerték, s az általa is, mint Babits által is nagyra becsült *Schopenhauer* nézetei ezeket meg is erősítették.

A nőnek igazában sem egyénisége, sem személyisége nincs Weininger szerint. Elveket alkotó s követő etikája s logikája is kétséges. Möbius meg úgy vélte: „a nő köztes dolog a gyermek és a férfi között”, s felnőtt, a férfi értelmében sohasem lesz. De Adler tanaiban is vannak, ha a nőt nem így lebecsülően, de a férfi fölényt erősítő mozzanatok.

A két nem viszonyát taglaló teóriák rendkívül érdekelték a közönséget, Szabó Lőrincet pedig egészen különösen. S az itt és most éppen nem közömbös, hogy pontosan ezidőt került – a szociális lázongás mellett, sőt előtt és helyett – nála előtérbe, központba az egyénnek, a saját énjének vizsgálata, a saját egyéniségének testi-lelki kiteljesítésére, szociábilis, partneri, individuális igényeinek kielégítése.

Így érthető, ha a *Két ország határán* című verse utána a *dialogicitás*, illetőleg az *áldialogicitás* fölerősödött s egyfajta törvénykinyilvánító beszédfajtvává, szigorúan, a megszólaláshoz nem jutó s a föltételezetten más fölfogású megszólítotthoz forduló argumentatív, tézises, végkonklúziós, kijelentő, ítélkező beszédfajtvába váltott át.

Buber az előbbi versnél a *Két ország határán* esetében már említett korai alapművében, az *Ich und Du*-ban (1922) abban látja a XX. század emberének egyik fő veszélyét, hogy a *Du* helyébe az *Ich* részéről az *Es* lép, a személyből dologgá, a *menschlichesből dinglichesszé* válik a másik ember. Ez a félelem *Rosenzweignél*, majd a francia keresztény egzisztencialista *Maritainnél* is megtalálható, sőt, ha jól olvassuk s alaposan átgondoljuk szövegeiket *Jaspersnál*, de tán még *Heideggernél* is megvan ez a veszélyérzet.

*Adler* szerint ez a magatartás a közösségérzet, a közösségtudat hiányára megy vissza, *Max Scheler* pedig részint autoerotizmusban, részint szolipszizmusban véli gyökerét és hátterét látni. *Piaget* a gyermeki fejlődés egy autisztikus szakaszának tekinti normális esetben; nem abban pedig az ebben, az *autizmusban* való megrekedtségben vagy az ebbe való visszaesésben.

\*Ezt a Kortárs 1996. decemberi számában részletesen elemeztem.

A vers grammatikája s vele hangneme nem igazán vitázó, hanem a maga részéről véglegesen lezáró, lezáróan, kijelentően összegező. Nem azt mondja, hogy ez az igazság, hanem, hogy *ez az ő szubjektív igazsága, szubjektív, mint mindenkié a maga számára.*

A vers nyelvének ereje éppen a vitázó, illetőleg argumentáló-lezáróan kijelentő *beszédmódjában* van. Minden mondata egy elutasító vitára jellemző mellé- és alárendelő kötőszóval kezdődik, s kihívó kijelentést vezet be, egyet leszámítva: *„bent maga ura, aki rab / volt odakint, / és nem tudok örülni, csak / a magam törvénye szerint.”* Ez az alaptézis, ebből következik az összes többi.

A második szakaszban a tárgyias, az egyenlősítő kölcsönösség számára való lehetetlenségét fejt ki. S kimondja azt, mint a számára egyetlen elfogadható, amire mint veszélyre Buber s mások is utalnak. A *Du*, ha kell fokozódjék le, fokozza le magát Es-szé: *„hogy sorsomnak [az állatnál is kevesebb] alkatrésze légy.”*

S mit ad érte? Most még azt mondja, a címet ismételve, s nyomósítva: a *Semmit*. Persze, ez voltaképp csak a többiek világában Semmi. Az övében tulajdonképpen minden.

Saját eszme ez vagy az előbb hivatkozottaktól öröklött idea? Igazában mindegy az eredet: itt a vers, a *mondás, a beszéd*, az állítás hevében teljesen az övé. Hogy a mondás ereje, jellege hatalmas, két elemen át érzékeltessük: az egyik a mondatok döntő része a nyelv legmindennapibb alapszavaiból tevődik össze, nem utolsó sorban grammatikai viszonzyszavakból. S akár feltételes, akár kijelentő vagy óhajtó-felszólító is, rendkívül zárt, rövid, tiszta felépítésű. A második versszak például csupa alapszó, kivált alapige többszörös ismétlése. De rögtön a verskezdet, a fölütés döbbenetet hozó: *az igaz s a rettenetes egyenlősítését, egymástársító viszonyát. Az élet, az öngyilkosság s a szeretet fogalmainak meghökkenítő, egymást indikáló egybefűzése.* S ha az első négy sor szinte kinyilvánítóan parancsszerű modalitású, a következő hat, a megokolást tartalmazó majdnem provokatív kihívás a *közz gondolkodással, az „erkölcsi” közfelfogással szemben.*

A második strófa szinte fordított tükörképe az elsőnek. Itt a megokolás az első, s a belőle következő felszólítás a második rész. A versbeszédnyelv tömörsége, kemény, szinte csattogó, parancsszerű hangzata fölerősödik. De a *„kérek”* igei állítmány az utolsó előtti sorban már átvezet abba a harmadik strófába, amely az első kettő tartalmát szülő lelkiállapotot vetíti elénk:

Nem vagy enyém, míg magadé vagy:  
 még nem szeretsz.  
 Míg cserébe a magadénak  
 szeretnél, teher is lehetsz.  
 Alku, ha szent is, alku; nékem  
 más kell már: Semmiért Egészen!  
 Két önzés titkos párbaja

minden egyéb;  
 én többet kérek: azt, hogy a  
 sorsomnak alkatrésze légy.

Itt a legfontosabb s a továbbvivő elem a két utolsó sor: „...hogy a világnak kedvemért ellentéte vagy.”

Milyen a világ s milyen annak ellentéte: erre felel a legősbibb, a legegyszerűbb s egyben a leghatásosabb beszédelemmel, az ismétlés egyre fokozó, magatartást tárgyiasító mondat- s életmozzanat sora. Az első négy sort itt egyszerre idő- és állapothatározói kötőszóval-határozószóval való fölütés s a birtokos és vonatkozó személyrag, folytonos, szinte dobolóan nyomatékosító jelenléte (neked, magadra, sajnálod, életed) hallatlan erővel készíti elő a strófa második felének, amelyből három feltételes, míg négy következtető jellegű időhatározói kötőszóval még nem direkt, hanem csak állapothatározós követelmény sorát.

Hogy aztán a záró strófa tökéletesen megvalósítsa azt, amit Buber a *Dunak*, a te-nek az Es-szé válásának, dologivá degradálásának vél. S ha már előbb is ott volt az „alkatrész”, a „mint egy tárgy”, most itt „mint az állat” jelenül meg, s ezt tetőzi be a „mint a lámpa”, mely valóban teljessé teszi a *tárggyá degradálást*, amellyel együtt jár, s amelyből következik a személyes, egyedi elemi életmozzanatokról való lemondás követelménye.

Ámde: mindezt követi egy hallatlan erejű, öntudatú s vállalású zárómondat:

és én majd elvégzem magamban,  
 hogy zsarnokságom megbocsásd.

Az a kérdés, mit kell értenünk, mit érthetünk azon az *én-en*, aki el tudja végezni a zsarnokság megbocsátását. A kortárs filozófusoknál Jaspers és Heidegger *én-fogalma* kínálkozik legközelebb lévőknek. Az előbbi, többek közt, így ír a *Von der Wahrheit* című 1947-es munkájában: „Ich, als Vernunft ist das in der Egsistenz begründete Ganzwerdenwollen des Menschenseins schlechthin.” (Az én mint értelme az emberlétnek az egzisztenciában alapozott egészszélevés akarata teljességgel.) Heidegger pedig azt mondja, hogy a tulajdonképpen, a valódi és végső megértése az én, a létező létének, úgy mint aggodalomnak (Sorge) a megértése történik. (*Sein und Zeit*, 1963, 321.) Ez az akarat és ez az aggodalom a versben, a költőben, már az első szakaszban is megvan, de igazában a harmadikban teljesedik ki.

Ha elfogadjuk a költő két kortárs filozófusának *éntudat*, *Ichbewusstsein* értelmezését, akkor azt mondhatjuk, az emberlét egészszé válás akarata, s annak elvétele aggodalmának tudata jegyében véli elvégezhetni, megszerezhetni a teljes alázat és áldozat kívánsága zsarnokságának megbocsátását, igazolását. Ez fölül áll a szeretett nő akaratán, törvény védte létén, életén, mert valójában csak így több annál.

Akárki, akárcik hatása alatt alakult is ki ez a felfogása, mélyen az ő gondolatvilágából, lelkéből is szólt. Ez a vers nemcsak szemléletének egyik legpregnansabb kifejezése, hanem – ettől elválaszthatatlanul – versművészetének is egyik csúcspontja. Igazában a legerősebb beszédfajtát, fölépítésmódot választotta, azt, amit Lorenz Logik als Spiel-nek mondott, és mint Dialog-Spiel, Wettbewusstseinspiel jelentett meg. Argumentre, érve oppozíció, oppozícióra Gegenargument, ellenérv következik, s a győzelem azé, akinek argumentumára *már nincs oppozíció*.

S Szabó Lőrinc ezt az érv-ellenérv-játékot azzal még föl is erősítette, *hogy maga mondja a drasztikusan kemény opponenciáját is, hogy még erőteljesebben s még keményebben argumentáljon úgy, hogy végül az argumentáció lényege maradjon fölül*. Ez a nyelvi logikája a vers felépítésének. A lelki, a lélektani viszont az, amit már Bubernál említettünk. A „Zwiegespräch”-ből, a párbeszédből *„verschwiegene Zwiesprache”, elhallgatott párbeszéd* lesz, amelyben csak az egyik felet halljuk, ahol az „Ich-Du-Verhältniss”-ből, a *dialogikus princípiumból* csak egyik fél marad, a másikat amennyiben egyáltalán halljuk, csak rajta keresztül halljuk. Ez utóbbi Bubernál Istentől való elszakadottság evilági, ahumánus, dehumanizált emberközi mása.

Ahumánus? A vers azzal a biztosíték adásával, azzal a képességkijelentésével felel a költő a másik fél lehető, ám általa fölvetett ellenérvekre:

és én majd elvégzem magamban,  
hogy zsarnokságom megbocsásd.

Mi adja ehhez a képességhez, ehhez az ígéretteljesítéshez a versben a nyelvi biztosítékot? Hivatkozhatnánk arra a Weininger és társai által hirdett, s a részben a költőnk által is elfogadott vagy legalábbis visszhangzott férfi-nő-felfogásra a logikát, a rációt, a célelvű komplex gondolkodást illetően, amelyről korábban már szóltunk. Csakhogy ez gondolatian itt nincs jelen, nincs benne a versben. Illetőleg átváltozva úgy van jelen, miszerint egyik ember, s itt a nő csak úgy válthatja meg és ki őt, a férfit, ha „a világnak ellentéte”, a többiekkel szemben az „állatiságot”, sőt, a teljes *tárgyiságot, dologiságot* is vállalja.

Kommentárjában azt mondja a költő, előbb úgy vélte: ez a szerelem, ez a férfi-nő viszony-felfogás és annak kifejtése feleségének, „Nagyklárának” szólt; később: „hogy Erzsikének is szólt valamennyire.” Bár nincs jogunk hozzá, mégis megkockáztatjuk, hogy nemcsak „Erzsikének is”, hanem minden szerelmi partnerének is szólt. Kommentárja zárásának azt a vágyát, miszerint ellensúlyként a „Mindenért egészen” vagy a „Mindenért mindent” is megírja, alighanem csak kegyes ön- és közönségnyugtatósnak kell vennünk.

8. A kötet ez után a vers után is nyújt néhány, az egész költészetét tekintve is kiemelkedő verset. Szinte mindenik az egyes emberi lét kérdéseiről szól,

illetőleg az egyes létnek a társas létben, a társadalomban, a történelemben való helyéről, lehetőségéről, értelméről. Ilyen a *Gyermekünk, a halál*, *A semmittevő halál*, az *Egy egér halálára*, a *Kortársak*. A többiek jórészt visszautalnak az előző kötetekre, egyik a természetre, a természeti lét szépségére, megnyugtató voltára, mások társadalmias visszásságot, emberi önzést panaszoznak. Maga egyesekben előre utal, kivált a feminin átlagközönség által kedvelt, valójában enyhén érzelmes (s közepes) Lóci-versekre.

A *Gyermekünk, a halál*ban, melyben maga Rilke-rokonságot vél látni, s amelyet bensőségesnek s általa szeretettnek mond, valójában azt a (mondhatnánk): frivol és abszurd közhelyet veszi versbe, hogy születésünktől „békétlen lázadás az élet” az ellen a halál ellen, amely

készül bennünk a tulvilág,  
s mint anyának a magzatát,  
ellenségünket, a halált,  
gyermekünket, meg kell szeretni.

Többet ér (bár nem sokkal) *A semmittevő halál* című. Ha az előbbiben a halál ellen való lázadás értelmetlenségét, ebben a halál elvehetetlen nyugalmat adó voltát magasztalja, meglehetősen mesterkéltné, kifacsarított szójátékkal és képiséggel. („Mint békának a mocsár, / mint madárnak a fészke / jó lesz nekem a halál / s a halál semmittevése”.) Így hívja a nagy nyugalomosztót:

jőjj el, fáradt vándorok  
büntetlen gyönyörűsége,  
semmittevő nagy halál,  
halál nagy semmittevése!

Az mindenesetre figyelemre méltó, hogy ez enyhén közhelyes verseiben az előbb bemutatott argumentatív, polemikus, gondolatra súlyzó mondatszövése, versbeszéde helyét itt részben, mint maga is említi, hagyományos s népi formák veszik át. „Sajnálom”, mondja; igazában azonban csak ritkán él velük a *Tücsökzenéig*, illetőleg a Lóci-versekig ezután is. A *Hajnali rigók* ugyan félig-meddig ilyen; talán ezért is, mint mondja, „olyan népszerű volt, akár a Lóci-versek”, s így kezdi kommentárjában dicséretét: „Végre egy jókedvű vers!”

Az *Egy egér halálára* első s külső pillantásra túlbeszéltnek látszhat. Valójában java és jellegzetes epiko-lírikus, liriko-epikus darabjai közül való. Egy újságíró társa évekkorábban asztala egyik belső polcára egérfogót helyezett. Évekig nem vette észre. S hogy átrendezte asztalát, látta, hogy tán az rögtön működött, s befogott egy szerencsétlen kis éhes egeret, amelynek immár csak hófehér csontváza maradt a drótháló alatt.

Az élet esetlegességének, véletlenné kitett voltát, az élők egymás elleni harcát, a lét megmaradásáért való harcát, a fönmaradás fájdalmas árát, kivált

pedig a halál küzdelmének minden lény által elszenvedett rettenetét tudja megrendítően s minden létező, mert minden halálraitélt íránt megjeleníteni.

– Jaj, – sírtam föl e halott lélekért –  
mily kínok verték, milyen rémtület  
ezt a félénk, ideges életet,  
mikor megtudta, hogy már nincs menekvés!  
[...]

– E kis állat, ez az eltűnt halott  
egy élet volt, akkora, mint az ujjam,  
s többet szenvedett, mint amennyit én  
valaha fogok! – mondtam könnyedén  
[...]

Lelke az örök ég vándora lett,  
legyen itt lenn napfény a temetője.

A záróvers (*Kortársak*) valamiképp kiüt, pontosabban szólva visszaüt előző kötetére. De sokat magába olvaszt e kötetének mind filozofikus tematikájából is, mind versbeszédének meditáló, argumentáló, polemikus, sztoikust szatirikussal, elégikust agresszívvel társító, váltó beszédhangnemével. S így, ha némileg túlzás is, midőn azt mondja (amit egyébként jó néhány más versére is mondott): „Valószínűleg egyik legjelentősebb versem”, azt teljes joggal mondhatná, hogy eddigi pályája egyik igen jellemző, mert összefogó, összegző verse.

9. Azt, mindenesetre, valószínűleg méltán véljük, hogy ez egyik legjobb kötete. Hangneme, kérdésköre, szemlélete, kutató magatartása, szellemi-lelki irányultsága úgy volt saját fejleményű és műveltségi irányzatosságú, hogy mindenben közel esett a félmúlt s amaz idő és kor jelentős gondolkodóinak az egyedi létet s a társadalomba helyzettséget illető általános kérdéseinek pszichológikus, pszichoszociális és individualisztikus problémáihoz is.

Egyiket nem választotta el a másiktól, nem helyezte az egyiket a másik fölé. Nem úgy, mint tették egyfelől a népies és szocialisztikus beütésű, ingathatatlán hitű, ideológiájú s önbizalmú társai. Másfelől azok, akik az egyedi-termezeti lét individualisztikusan megélt világát, lelki-szellemi-etikai egyedi önmegevalósításának problémakörét állították középpontba. Így alakult ki immár a szocialisztikus expresszionizmustól eltérő versbeszédmódja, mint ahogy eltért az a mindent a lélek ezoterikus belső világa muzikalitásának exkluzív artisztikumába vont versbeszédmódjától is. Annak argumentáló polemikus, valódi s látszat, élő s belső dialogikus gondolattal érzelmet, érzelemmel gondolatot átítató fogalmiságot indulatisággal, indulatiságot fogalmisággal ötvöző ellensúlyozó, s ezáltal tanszerűségtől megóvott előadásmódja, hangneme.

Maga legszívesebben a kor és félmúlt külföldi nagyjai közül elsősorban *Georgéhez* való rokonságát hangoztatta. Nem egészen ok nélkül, de nem is sok okkal. George ünnepies, szimbolisztikus, előkelően választékos, Hölderlinre visszautaló nyelve, szigorú zártsága, bőbeszédűségtől való tartózkodása, visszafogott melankóliája, nyers személyességtől óvott érzelmisége, ünnepi természetpantheizmusa kevéssé sajátja. Majd a *Tücsökzene* bizonyos visszafogott, rejtett személyességű darabjaiban mutatkozik inkább közöttük rokonság. A prózaíró Nietzsche költőiségét is említi s nem joggal, bár ez a jelképiség és gondolatiság nála ritkán van jelen. Rilkére viszonylag kevésszer utal. A franciák közül Baudelaire részint versművészete, részint az emberi természet köznapi elemeit, érzelmeit, indulatait művészete részévé avatása révén, joggal. Az angolok közül Browning s Tennyson kerül kommentárjaiban legtöbbször szóba, s kivált az első alighanem több okkal, mint George.

Hazai elődei közül, bármennyire szakítani akart és vélt is Babitscsal, versbeszéde, versmondata hozzá áll itt viszonylag közel, bár a vitalisztikus-naturális szemléletet, az erotizmust, egoizmust kihívóan vállaló hangos polemikus magatartást ott nem, de a lét gondjaival küzdő, elvont, sokszoros összetettségű mondatokból álló intellektuális versbeszédet bőven találhatott. S ha előző köteteiben a fiatal Kassák (illetve az expresszionizmus) indulatossága, haragja, győzelemvágya jól érzékelhetően van jelen, itt sem tűnt el napi nyűgöt panaszló, szidalmazó, a kiszolgáltakat gyűlölő, kiszolgáltatáson háborgó verseiben.

Következő kötete, a *Különbéke* – talán nem tévedünk nagyon – mind magatartásában, mind versművészetében inkább esés, vagy ha nem esés is, nem is emelkedés ehhez képest. Túlságosan is sok benne a napi epizáltság, a familiarizált köznapiság, a jovializált bölcselkedés, sőt, a bursikóz humor is. S hozzá egyre jobban előtérbe került a keletiség, a hindu-kínai bölcselkedés némileg mesterkéltn alkalmazása. A beszéd feszessége is lazult, s a néha bursikóz Lóci-versek popolaritása aligha adnak sokkal többet a Kaffka-féle *Petike* intimitásánál.

Majd a *Tücsökzenében* találja meg a maga nem külön, de valódi békéjét igazi művészzel. Egyáltalán, egyrészt sok a tárcaszerű, a karcolat jellegű esemény-, indulat-émlékforgács versbevétele, (s ne féljünk a szótól) a nemegyszer lapos kedélyesség, kamaszos, sőt, populáris familiaritás. Végül is, hogy miként játszott Lóci baglyot vagy miképp, hogyan aludt el ő egy kazal tövében, s mivel ébresztette föl ott egy turkáló disznó, majd erre miként „csókolózott nagyon jól” egy közeli kis fasorban, igazán kevéssé érdekli az olvasót, akár versbe szedve, akár kommentárban adatik is elő. Az, ami az egyes konkrét tényeken túlmutat, ami a költészetet költészetté teszi, az akár kitűnően versbe szedett nyelv ellenére sem, vagy alig vers, költészet ezekben az esetekben.

Mindez, persze, nem jelenti azt, hogy e következő kötetében ne volnának bőven jó versek is. Csak úgy tetszik, hangneme s vele versbeszédmódja ama vonásai, amelyek itt megmutatkoznak, mindenekelőtt (a közfelfogással, a maga iskolából hozott s a kortárs kiemelkedők szemléletével is) keményen, személyes hévvel vitázó biologikus-materialisztikus, individuális-szubjektív alapról érvelő-polemizáló, argumentatív versbeszéd egyre inkább a majd örömmel, majd szemlélődő a regisztrálással tudomásul vevő, emléket-élményt epizáltsággal megjelenítő beszédmód, magatartás felé hajlik. Amely ugyan még távolról, de utolsó – s számunkra szubjektíve – másik nagy kötetét, a „népiesek” és az „urbánusok” stílusát egyaránt föl- és kihasználó *Tücsökzenét* előlegezi, amelyet a Babits-hívó s a Kosztolányi-rajongó Illyés biztatása segített, szorgalmazott ciklussá, lírai életrajzi novella- vagy inkább emlékező önarckép-kötetté nőni.

Azt mindenesetre valószínűleg joggal véljük, hogy ez egyik legjobb kötete. Hangneme, kérdésköre, szemlélete, kereső magatartása, szellemi-lelki árnyaltsága úgy volt saját fejleményű és jellegű, hogy mindebben közel esett a félmúlt s a jelen jelentős gondolkodóinak az egyedi és társadalmi helyzettséget illető kérdéseinek pszichológikus, pszichoszociális problémáihoz is. Az egyiket nem választotta el a másiktól, nem helyezte egyiket a másik fölé. Nem úgy, mint egyrészt a népies és szocialisztikus, megingathatatlan hitű és önbizalmú társai realiztikus deskripcióival, ideologikus harsány expresszionisztikus szólamokkal. De nem is úgy, mint azok, akik a lét egyedien megélt szellemi-lelki világát, önmegvalósítását állították középpontba. Így alakult ki a szociális indulatokból is sokat megtartó, ám azokat az egyedi és az egyetemes lét szorongató kérdéseinek körébe helyező, azon át szemlélő argumentáló és polemizáló, állító és tagadó, gondolatot és indulatot egybefogó, epikust a lírikusnak alávétő, biztos nyelvi erővel retorizált versbeszéde.



## Fordítás és kánon

### 1. Forrás- és célszöveg (Babits)

Mi a fordítás? Jelenlegi ismereteim alapján úgy vélem, nem egészen nyilvánvaló, mit is lehet e kérdésre válaszolni. Lehet e fogalmat szűkebben s tágabban értelmeznünk, s a kétféle felfogás nem egyszerűen kapcsolható egymáshoz úgy, mint rész az egészhez. Ellentmondás is fönáll közöttük, mely elválaszthatatlan a nyelvészet és az irodalomtudomány viszonyától. A strukturalizmus virágkora idején úgy látszott, e két tudományág összhangja nyilvánvaló. Akkor sokan egyetértettek Jakobsonnal, amennyiben a költészettant (poétikát) alkalmazott nyelvészetként határozták meg.

Ma ez a föltevés idejétmúltnak vagy legalábbis elszietettnek látszik. Ezért nem lehet irányadó az irodalmár számára az olyan önmagában véve nagyon figyelemreméltó nyelvészeti munka, mely „hagyományos” irodalomtudományi és „új” nyelvészeti megközelítés kettősségét hangsúlyozza, azt állítván, hogy „a fordításról való gondolkodás az irodalomtudomány hatásköréből átkerült a nyelvtudomány hatáskörébe”, mert ez utóbbi „nagyobb egzakttságot ígérő terminológiai apparátusával szinte forradalmasította a fordításról való gondolkodást”, s „a szubjektív döntések mögött rejlő objektív alapot” keresi a fordításban.<sup>1</sup> Az efféle vélemény nem ténylegesen létező, de elképzelt vagy legalábbis régen meghaladott álláspontot tulajdonít a társtudománynak. Nem veszi tekintetbe, hogy az irodalom értelmezője pozitivista örökségként hagyta maga mögött az „egzakt szaknyelv” ábrándját, s alany és tárgy szembeállítás helyett inkább ugyanannak és másnak a párbeszédéről, sőt akár feszültségéről beszél, vagyis arról, amit Ricoeur találó módon az *Ő maga mint másik (Soi-même comme un autre)* kifejezéssel érzékeltetett. Költő és fordító viszonya szorosan összefügg a személyiség azonosságának a kérdésével, melyre mintegy három évszázaddal Nietzsche előtt már Montaigne is emlékeztetett, amidőn azt írta, hogy „akkora különbség választ el bennünket önmagunktól, mint amekkora a különbség magunk és mások között”.<sup>2</sup> Goethe talán már azt is jelezte, hogy a távolság időbeli is lehet. A *Faust* első részének elején található „Ajánlás” ezekkel a szavakkal zárul: „Ami enyém, azt messzeségben látom, / S ami eltűnt, az lesz minden valóságom.”

A legújabb s minden bizonnyal legjobb magyar fordítást érdemes összevetni az eredetivel: „Was ich besitze, seh ich wie im Weiten, / Und was verschwand, wird mir zur Wirklichkeiten.”

Ha a forrásszövegből („source text”, „texte-départ”) indulnánk ki – márpedig a műfordítással foglalkozó viszonylag szerény magyar szakirodalom általában ezt teszi –, azonnal szóba lehetne hoznunk, miféle árnyalatok találhatóak Goethénél, amelyeknek úgynevezett megfelelője hiányzik a magyar szövegből. Henry James *Egy hölgy arképe*, illetve Virginia Woolf *A világitótorony* (az eredetiben *To the Lighthouse*) című regényének értelmezése ahhoz a sejtéshez vezetett el, hogy a magyar regényfordítások olykor nem érzékel-  
tetik az olvasóval, milyen döntő szerepet játszanak az elbeszélő szövegben a nyelvi alakzatok. Nincs kizárva, hogy a próza fölényes művészeinek nagy alkotásait a nyelv szakembereinek nem különösebben remek magyarázataiban olvassuk.

A célszövegből („target text”, „texte-arrivée”) kiindulva akár még élesebben is fogalmazhatunk. Verses műveknél a fordítás sikere nagyrészt attól függhet, jó költő-e a fordító. Amennyiben elismerjük, hogy a prózában a nyelv nem kisebb, csak másféle szerepet játszik, óhatatlanul is arra kell következtetnünk: csakis a próza kiváló művelője lehet jelentős regények fordítója. Ennek okát abban láthatjuk, hogy az irodalom esetében a fordítást célszerű tágabban értelmezni. Egy kínai vers magyarra átültetése tulajdonképpen csak sajátos megnyilvánulása annak a törekvésnek, hogy tőlünk idegent – helyileg vagy időben távolit – ismerjünk meg.

Fordítás nélkül aligha létezhet kultúra, ám a fordítás mibenlétét legalábbis kétféle előfeltevés alapján lehet megközelíteni. Kiindulhatok abból, hogy a kultúrák – vagy legalábbis a számomra fontos kultúrák – nagy vonalakban hasonlítanak egymáshoz. Egészen más föladatot jelenthet a fordítás akkor, ha valaki a különbözőséget, sajátosságát, viszonylagosságot és nem az egységet, az egyetemességet véli elsődlegesnek a kultúrákban, vagyis összeütközésként is szemléli a kölcsönhatásukat.

E kétféle álláspont közül Babits Mihály nyilvánvalóan az első vallotta magáénak. Már 1912-ben, Dante fordítása közben írott „műhelytanulmányában” az „egységes kultúrát” nevezte meg a fordítót vezérlő eszményként.<sup>3</sup> Abból kiindulva, hogy „a költeményben a forma a lényeg”,<sup>4</sup> egyértelműen a forrásszöveg leképezéseként határozta meg a fordító föladatát: „mennél hívebbek maradunk a szöveghez *formailag*, annál több kilátásunk van arra, hogy *tartalmilag* is hívek maradhatunk, legalább ahhoz, ami a tartalomban lényeg.”<sup>5</sup> Ez az eszmény inkább a hű és hűtlen fordítás szembeállítását sugallja, mintsem a különféle átköltések egyanrangúságának a lehetőségét. Akkor kell egy művet újrafordítani, ha a már létező átköltés „meghamisítása az eredeti vers hangulatának”.<sup>6</sup>

Babits később is a forrás- és célszöveg megfelelését tartotta irányadónak. A Nyugat „Könyvről könyvre” című rovatában, 1923. május 1-jén azért dicsérte meg Tóth Árpádot, mert fölismerete, hogy a fordításban „az eredeti tónusának pontos visszaadása”, a „tökéletes formahűség s hangulati szigorúság” a cél, vagyis a célszöveg csakis akkor hiteles, ha „ekvivalens” az eredetivel, tehát „szigorú, tanulmányos hűség” jellemzi.<sup>7</sup>

A magyar műfordítás gyakorlatában s elméletében később is Babits véleménye számított irányadónak. Rába György például azért róttá meg Kosztolányit, mert Baudelaire *La Beauté* című versének általa készített átköltésében a kezdő sorok „a szonett mondanivalójával ellentétes hangulatot teremtenek” – szemben Tóth Árpád változatával, melynek „mondafűzése hívebben közvetíti a strófa meditatív gondolatmenetét”.<sup>8</sup> Az, amit Babits visszaadásnak, Rába pedig közvetítésnek nevez, szembeállítható olyan felfogással, mely szerint a fordító szükségképpen elemeire szedi szét a forrásszöveget, azaz megfosztja kánoni rangjától, ami természetesen nem zárja ki azt, hogy – amennyiben sikeresnek bizonyul a tevékenysége – új kánoni rangot biztosít az átköltött szövegnek egy másik hagyományban. Ahogyan Babits, úgy az ő örökségét folytató utód sem vette észre a fordító tevékenységének egy fontos vetületét. „Remek magyar versek – írja Rába Tóth Árpád Milton-átköltéseiről –, de tagadhatatlanul »felbontják« az eredetit, s ez is a hűtlenség egyik formája.”<sup>9</sup> A fordítás sikerének nem a forrásszöveghez való hűség a föltétele, hanem az, hogy az átköltés képes-e beilleszkedni a célnyelv hagyományába. Henri Meschonnic nem indokolatlanul állította, hogy léteznek fordítások, amelyek nem jutnak el a szöveg rangjára, s így elavulnak, szemben az olyan fordításokkal, amelyeket a célnyelv hagyománya elfogad szövegnek. Ezek átváltoznak, de nem öregszenek meg. Az előbbi esetben a fordítás logocentrikusnak nevezhető, amennyiben azt a látszatot igyekszik kelteni, hogy az eredeti szöveg nem mutat ellenállást az olvasóval szemben. A saját jogán szövegnek tekinthető fordítás viszont nem igyekszik feledtetni a távolságot a forrás- és a célszöveg között, sőt mindkettőt történeti lényegűnek tünteti fel.<sup>10</sup>

Lehetne arra hivatkozni, hogy a Babits által fémjelzett hagyomány egyoldalúsága arra vezethető vissza, hogy képviselői csak általuk ismert európai nyelvekhez mérték a magyar örökséget. Tágabb összefüggésrendszer nyilvánvalóan megkönnyíti annak a fölismerését, hogy a formahű fordítás egyszerűen megvalósíthatatlan. Akár még úgy is lehet fogalmazni, hogy aki a fordítás hűségét emlegeti, akaratlanul is saját maga elfogultságai alapján dönti el, mikor felel meg átköltése az eredeti szövegnek. A célszöveg elsőlegességét mi sem bizonyítja jobban annál, hogy fordítás éppúgy nem létezik előföltevések nélkül, mint értelmezés. Ennél is fontosabb megjegyezni, hogy Babits saját fordítói gyakorlata sem az általa hirdetett elvek érvényét igazolja. Nem igazán ismerte föl például, hogy az időmértékes verselés csak bizonyos nyelvekben egyértelműsíthető – így az angol költészetben aligha lehet helye.

Aki megfelelést keres forrás- és célszöveg között, a fordítást az alkotástól világosan elkülöníthetőnek tartja. Ilyen szembeállítást fogalmazott meg Babits *Az európai irodalom történetében*: „August Wilhelm Schlegel maga nem nagy költő. De milyen tökéletes átérzéssel tudott belehelyezkedni más költők világába! Milyen valószínűtlenül bravúros és mégis eleven művészettel faragta a kemény német nyelvbe a romantika nagy költőideáljának százféle hangulatú verssorait! Shakespeare hatása kevesebb lenne a világon, ha ő nem lett volna. Hány kitűnő szellem kapta e nagy hatást először általa! A műfordító is a világtörténelem munkása; minthogy a méh, ki egyik virágot a másikkal megtermékenyíti, munkása a virágtenyészetnek, bár maga nem virág.”<sup>11</sup>

Mai szemmel erősen bírálhatónak látszik ez az érvelés, mert a megértést a másik világába belehelyezkedésként képzelem el. Nem szabad azonban felednünk, hogy ez az álláspont nemcsak Magyarországon számított uralkodónak a két világháború között. Példaként Walter Benjamin ismert tanulmányára hivatkoznék, mely hihetőleg 1923–24 körül keletkezett. Ő is nagy távolságot látott költő és fordító között. A következőket írta: „Amennyiben ugyanis a fordítás a formának sajátos módja, annyiban a fordító föladatát is sajátosnak és a költőtől pontosan megkülönböztetettnek lehet tekinteni.” („Wie nämlich die Übersetzung eine eigene Form ist, so läßt sich auch die Aufgabe des Übersetzers als eine eigene fassen und genau von der des Dichters unterscheiden.”<sup>12</sup>)

## 2. *Magyar s világirodalom*

A forrásszöveg elsődlegességének hangsúlyozása könnyen együtt járhat azal, hogy az értekező különbséget tesz az európai kánon központjában és peremén elhelyezkedő irodalmak között, ilyesféle módon: „Mivel a nyugati félteke irodalmi közül a kisebb nemzetek irodalmi legtöbbszor a peremen helyezkednek el, bármennyire kényelmetlen (unpalatable) is, kénytelenek vagyunk elismerni, hogy a történettel rendelkező (relatable) nemzeti irodalmak csoportján belül – így Európa irodalmi körében – ezeknek a kezdetektől rangsort teremtő viszonyok jöttek létre. E rendszeregyüttesben (polysystem) némely irodalmak a peremen helyezkedtek el, amit másképp úgy mondhatunk, hogy nagy mértékig külső hatás szerint alakultak. Ezekben az irodalmakban a fordított irodalom nemcsak olyan csatorna, mely a divatos műveket (repertoire) meghonosítja, de a választéket (alternatives) átrendezi és biztosítja.”<sup>13</sup>

Miért van szükség fordításra? Ezt a kérdést már a „Quer(r)elle des Anciens et des Modernes” legtöbb résztvevője, így Swift is érintette, abban a szatírájában, mely a következő címmel jelent meg 1704-ben: „Teljes és hiteles beszámoló az antikok és a modernek között a St. James Könyvtárban, múlt pénteken vívott csatáról.” Az ókori görög s latin műveket a méhhez hasonlította, mely a táplálós és élvezetet okozó méz s a tisztánlátáshoz szükséges fényt adó viasz készítésével foglalkozik, a moderneket viszont a pók képében jele-

nította meg, amely méreggel öl. Az antik művek száma csekély, de hosszabb életűek, a modern művek viszont a korábbiakon élőködnek és hamarabb avulnak. Szembeállításának különös élt adott azáltal, hogy föltételezte, hogy a régebben keletkezett művek a később írottaknál korszerűbbek, s ezért azt állította, „a modernek sokkal ósdibbak” (the Moderns were much more ancient of the two).<sup>14</sup>

Babits töredékben maradt vállalkozása, *Az európai irodalom olvasókönyve* lényegében Swift eszményének felel meg. A kánon központi részét Babits a klasszikus ókor alkotásaival azonosította, amelyekről úgy vélekedett, hogy azok egyszer s mindenkorra ihlető forrást jelentenek az utókor számára, hiszen előképei a későbbi századokban keletkezett műveknek. Meg volt győződve arról, hogy e régi szövegek hatása révén jött létre a világirodalom. 1928-ban, a Könyvbarátok Lapja hasábjain „A vers jövődjé” címmel a „Quer(r)elle” résztvevőinek kedvelt metaforáját fölidézve érvelt: „Az európai irodalom egy és oszthatatlan: éttappjai úgy, mint válságai, ugyanazok. [...] A költők szinte egymás vállára álltak, egymás ihletét folytatták és kiegészítették.”<sup>15</sup>

A szóban forgó olvasókönyvbe csakis akkor kerülhetett be valamely mű, ha a fordító „formahíven ültette át” az idegen szöveget.<sup>16</sup> „Nem adja vissza” az átköltés az eredeti „logikai tartalmát”, csakis akkor, ha a „külső és belső formáihoz egyképpen ragaszkodik”.<sup>17</sup> Ennek a követelménynek alapján döntötte el Babits, vajon szükséges-e valamely írói alkotást újrafordítani.

Aligha lehet vitás, hogy nyelvek és hagyományok számos lényegi tulajdonságát figyelmen kívül hagyja az, aki ilyen követelményt állít föl. Lehet, Babits a verses költészet fordítására összpontosította figyelmét, s ezért nem gondolt arra, hogy a magázás és tegezés érvényességi köre nem ugyanaz a különböző nyelvekben. Azt viszont már kevésbé lehet megérteni, miért nem fontolta meg annak a következményeit, hogy némely vershagyományokban a sor az alapvető egység, vagy miért nem mérlegelte azt, milyen sok tényező akadályozza a sorról sorra megfeleltetés kivihetőségét. A szóhossz és a mondatrészek köre változó: a latinban nincs névelő, az angolban a szavak általában rövidebbek, mint a magyarban, az angolban a szórend, a magyarban viszont a végződés jelöli az egyes szavaknak a mondatban játszott szerepét, ami annyit jelent, hogy a szórend bonyolításának az utóbbi nyelvben sokkal kisebb súlya lehet, mint az előbbiben – és a példák sorát sokáig lehetne folytatni. Csakis a hagyományok közötti efféle különbségeket elhanyagolva lehetett abban megjelölni a fordító föladatát, hogy hozzáférhetővé tegye a világirodalmat a magyar olvasók számára. Amikor Babits szöveggyűjteményt tervezett, Halász Gábor segítségével azt igyekezett megállapítani, milyen műveknek hiányzik a hű magyar fordítása. Az Athenaeum kiadó azután lényegében az ő elképzelésének megfelelően készíttette el egyes irodalmak „kincsházait”. A kánoni rangot a forrásszövegeknek kellett biztosítaniuk. A célszövegek minősége kissé egyenetlennek bizonyult.

### 3. Jelentő és jelentett (Kosztolányi)

Kosztolányi szemlélete nemcsak a kánoniség eszményével szemben tanúsított bizalmatlansága alapján állítható szembe Babitséval, hanem azért is, mert az átköltéseknél a célszöveget tekintette elsődlegesnek. Míg Babits az idegen költemény elsajátítására törekedett, addig Kosztolányi figyelme két kultúra viszonyára, párbeszédére irányult. 1920-ban, Goethe *Über allen Gipfeln...* kezdetű verséről írott tanulmányában azt írta: „A műfordítást mindig kísérletnek tekintem.”<sup>18</sup> Ez a kijelentés kétféleképpen érthető. Egyrészt az esszé szó eredeti jelentésére lehet utalni. Kosztolányi szoros összefüggést tételezett föl átköltés és értelmezés között. Az idegen nyelvű költeménynek magyar nyelvű változatát az olvasás sajátos, felfokozott módjaként szemlélte. „A műfordítás ennél fogva elsősorban kritikai munka” – állította a *Modern költők* második kiadásához 1921-ben készített Előszóban.<sup>19</sup> A fordítás kísérletszerűsége másfelől úgy is értelmezhető, hogy Kosztolányi a nyelvnek történeti lényegű eseményeként fogta fel a jelentős fordítást. „Amikor Luther lefordította a Bibliát, valami történt” – írta Paul de Man,<sup>20</sup> és a magyar költő már 1913-ban a flamand születésű irodalmárhoz hasonló szellemben fogalmazta meg a fordításról kialakított eszményét, *A holló magyar változatairól* készített tanulmányában és a *Modern költők* első kiadásának Előszavában. „Nekem a legfőbb ambícióm, hogy szép magyar verset adjak” – hangoztatta, amikor bírálat érte Poe költeményének általa készített átköltését,<sup>21</sup> a versfordításából készített első gyűjteményét pedig ezzel a figyelmeztetéssel bocsátotta a közönség elé: „Alkotásnak látom a műfordítást, nem másolásnak.”<sup>22</sup>

Nem vitás, hogy e szemlélet előzményét a német romantikában kereshetjük. A jórészt Friedrich Schlegeltől származó „Athenaeum-töredékek” is a célszöveg elsődlegességét sugallják, és azt, hogy a fordítás nem utánzás, de újratemtés. „Hogy a régieket tökéletesen ültethesse át modernre, a fordítónak annyira a birtokában kell lennie az utóbbinak (müßte der Übersetzer desselben so mächtig sein), hogy mindazt, ami modern, adott esetben maga is művelni tudja; (daß er ebenfalls alles Moderne machen könnte) egyszersmind azonban az antikvitás megértése is olyképp lenne a szükséges számára, hogy ne csak utánozni legyen képes, de újjáteremteni (wiederschaffen) is.”<sup>23</sup>

Azok, akik Kosztolányi némely fordításait szabadságukért kárhoztatták, nem vették igazán figyelembe, hogy a *Modern költők* című gyűjteményt már első kiadásakor a forrás- és célszöveg megfelelését helytelenítve jelentette meg. „Azt se tagadjuk – írta –, hogy ezektől a költőktől tanultunk is, egy igazságot tanultunk, hogy hűnek kell lennünk önmagunkhoz.”<sup>24</sup> Ez a célkitűzés arra enged következtetni, hogy Babits és Kosztolányi irodalomszemléletének eltérését nem ajánlatos az első világháború utáni időszakra korlátozni, hiszen gondolkozásmódjuk között már 1914 előtt is lényeges távolság volt. Hiba volna Babits költészeteszményét tárgyiasabbnak, Kosztolányiét pedig szubjektívebbnek minősíteni, mert a *Szegény kisgyermek panasza*i szerző-

je nem önkifejezést keresett a költészetben, hanem inkább arra törekedett, hogy a nyelv működésére adjon lehetőséget. Halász Gábor, ki 1935-ben a Nyugatban tévedésektől nem mentesen méltatta Kosztolányi életművét – a *Meztelenül* nyelvi erejét például a *Számadás* versbeszédéhez képest többre értékelte –, azt mindazonáltal indokoltan szögezte le, hogy „nála nem a vers fogja igába a nyelvet, hanem a nyelvi lehetőségek fakasztják ki a költészetet”.<sup>25</sup> Rába György is éles szemmel vette észre, hogy fordításában Kosztolányi Babitscsal ellentétben nem szívesen folyamodott a forrásszöveg szavát vagy mondatszerkesztését közvetlenül visszatükröző megfogalmazáshoz („calque”-hoz), s ezzel is magyarázható, hogy átköltéseiben nehéz volna idegenszerűséget találni.<sup>26</sup>

Kosztolányi azzal az indokkal fordította le *A hollót*, hogy másokkal szemben ő két olyan vetületét különböztette meg a nyelvnek, amelynek összebékíthetlensége okozta az átköltés fő akadályait. Bírálói általában csak a jelentett világra figyeltek, míg ő a jelentő szintjét sem hanyagolta el. Erre utalt, amidőn azt írta: „inkább a szavakhoz voltam hűtelen a zene javára”,<sup>27</sup> és ugyanezt a kettősséget hangsúlyozta 1928-ban *Ábécé a fordításról és ferdítésről* címmel megjelent tanulmányában: „*Désir* helyett értelmi fordítása tehát: *vágy*, de zenei fordítása inkább ez lehetne: *vezér*. E két nehézség közt tétováz az, aki idegen verset akar átültetni.”<sup>28</sup> A Poe művéről írt műhelytanulmányának egy részlete világosan elárulja, hogy szerzője szerint a fordítónak okvetlenül figyelnie kell a jelentő síkján történő folyamatokra: „Egyik sorom így kezdődik: *A szoborról, a komorról*... Elek Artúr megfelkiáltójelezi a *komor* szót, mert nincs benne az eredetiben. Istenem, én itt egy szójátékot fordítottam le, amivel – föllebből – adós maradtam.”<sup>29</sup>

A jelentő ismétlődései nagyon szorosan kötődnek az egyes vershagyományokhoz. Ezért tartotta Kosztolányi végső soron fordíthatatlannak a költészetet, megelőlegezve Roman Jakobsonnak 1959-ben tett észrevételét. „A szójáték – írta az oroszországi születésű nyelvész – vagy – szakszerűbb (more erudite) és talán pontosabb szakszóval élve – a paronómászia uralkodik a költői művészetben, és a költészet – akár teljes érvényű (absolute), akár korlátozott szabályként érvényesül benne a szójáték – meghatározása révén fordíthatatlan. Csak alkotó áttétele lehetséges.”<sup>30</sup>

Számtalan példával lehetne bizonyítani, mennyire figyelt Kosztolányi a jelentő kitüntetett szerepére. Blake *Tigris* című költeményének első szakaszában például nemcsak idegen eredete miatt nem emelte át a „szimmetria” szót a magyar szövegbe, s még csak nem is kizárólag azért, mert fordításában került az eredeti nyelvének közvetlenül érzékelhető nyomait. Főként a betűrím újraköltése foglalkoztathatta, mert nyilván észrevette, hogy a szakasz utolsó sorában így lehet kiemelni a tökéletes megformáltság félelmetességét. Jól érzékelhető ez, ha az angol költeményt Kosztolányi s Szabó Lőrinc magyar szövegével együtt olvassuk:

Tyger! Tyger! burning bright  
 Tigris, tigris, csóvafény  
 Tigris! Tigris! éjszakánk  
 In the forests of the night,  
 éjszakáknak erdején,  
 erdejében sárga láng,  
 What immortal hand or eye,  
 mily kéz adta teneked  
 mely örök kéz szabta rád  
 Could frame thy fearful symmetry?  
 szörnyű és szép termeted?  
 rettentő szimmetriád?

Lehetne arra hivatkozni, hogy Kosztolányi csakis azon az áron törekedhetett a jelentő szintjén fordításra, hogy háttérbe szorította a jelentett világot, ám az efféle általánosításnak semmiféle jogosultsága nincs. Ha megnézzük Blake versének utolsó előtti, ötödik szakaszát, világossá válik, hogy Szabó Lőrinc túlzottan tömörnek találhatta e négy sort, és ezért az eredeti angol szövegnek az első felét egyszerűen figyelmen kívül hagyta. Kosztolányi ezzel szemben a szakasz egészét bontotta részekre és alakította át új egésszé:

When the stars threw down their spears,  
 Hogy a csillagfény kigyúlt  
 S amikor befejezett,  
 And water'd heaven with their tears,  
 s az ég nedves könnye hullt,  
 mosolygott rád a mestered?  
 Did he smile his work to see?  
 Rád mosolygott Alkotód?  
 Te voltál, amire várt?  
 Did he who made the Lamb made thee?  
 Ki bárányt is alkotott?  
 Aki a Bárányt, az csinált?

A rövid lírai verseknek gyakori tulajdonsága, hogy a jelentő ismétlődése mintegy kiemeli a szöveg leglényegesebb részét. Azok a fordítók, akik megvannak győződve a jelentett elsődlegességéről, könnyen elmulasztják a hangsúlyozásnak ezt a módját. A hangismétlések, amelyek Mörrike *Auf eine Lampe* című 1846-ban írott költeményének végsorát élesen megkülönböztetik a szöveg megelőző kilenc sorától, Szabó Lőrinc átköltésében nem érzékelhetők:

„Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.“

„Íme: saját magában üdvözül a szép.“

Baudelaire *Les chats* című, egy évvel későbbi költeményének ugyancsak Szabó Lőrinctől származó átköltésében nincs nyoma a „science” és „silence”



közötti megfelelésnek („correspondance”), mely pedig a szöveg értelmezése szempontjából kulcsfontosságú:

Amis de la science et de la volupté,  
 A lázas szeretők s a kék barátai,  
 Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres:  
 a homály rémeit keresik és a csöndet:  
 L'Érèbe les eût pris pour ses coursiers funèbres,  
 gyászhintaja elé foghatná Orkusz őket,  
 S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté.  
 ha meg tudnák dacos nyakuk hajlítani.”

Ellenpéldaként Robert Browning *Men and Women* címmel 1855-ben megjelent kötetéből az *After* című költeménynek Kosztolányi által készített átköltését említeném. Nemcsak az komoly érdeme e változatnak, hogy mindenütt indokolt a sornak mint egységnek a zártsága, illetve az átkötés, de a negyedik sor betűrímjei tökéletesen jelzik, hogy a halálra vonatkozó szavak köré szerveződik a vers egésze:

Take the cloak from his face, and at first  
 Takard föl arcát, és elém borulva  
 Let the corpse do its worst.  
 rémítsen el a hulla.  
 How he lies in his rights of a man!  
 Mint férfi néz most is reám még!  
 Death has done all death can.  
 Megtette a halál már magáét.  
 And absorbed in the new life he leads,  
 Új életébe süpped, önmagába,  
 He recks not, he heeds  
 s csöppet se bánja  
 Nor his wrong nor my vengeance – both strike  
 se bosszumat, se bűnét – mind a kettő  
 On his senses alike,  
 számára meddő,  
 And are lost in the solemn and strange  
 s a változás ünneplő-ijedelmes  
 Surprise of the change.  
 lázában elvesz.  
 Ha, what avails death to erase  
 Mit ér, hogy a halál s a vére most a  
 His offence, my disgrace?  
 sértését és szégyenem lemosta?  
 I would we were boys as of old  
 Bár gyermekek volnánk, mint réges-régen

In the field, by the fold –  
 künn a cserénynél és a réten –  
 His outrage, God's patience, man's scorn  
 a vétke s a Sors nem nyomná az elmém  
 Were so easily borne.  
 könnyen viselném.

I stand here now, he lies in his place –  
 Itt állok, ő meg fekszik. Mit akarsz hát?  
 Cover the face.  
 Takard le arcát.

Ha gondolunk arra, hogy egy vers hatása nemcsak a jelentetre, de a jelentőre is visszavezethető, pontosabban a kettő összjátékának a következménye, tévesnek bizonyul a hiedelem, hogy újabb költőink a Nyugat első nemzedékének tagjaihoz képest kevésbé szabadon fordítanak. Tandori Dezső példái általában nem követi Kosztolányi példáját, amennyiben nem szerez érvényt a szójátékoknak. Wallace Stevens *Anecdote of the Jar* című költeménye az amerikai költő műveiből a fordító által készített válogatásban található, ezért aligha lehet arról szó, hogy külső kényszer hatására készült.

I placed a jar in Tennessee,  
 Egy kerek korsót kivettem  
 And round it was, upon a hill.  
 Egy dombra Tennesseeben.  
 It made the slovenly wilderness  
 A lompos vadon, mondhatom,  
 Surround that hill.  
 Körül is vette szépen.

The wilderness rose up to it,  
 A vadon felnőtt, kiterült  
 And sprawled around, no longer wild.  
 Körötte, nem volt már vad.  
 The jar was round upon the ground  
 Korsó, kerek, a föld felett,  
 And tall and of a port in air.  
 Magas kapu a légben.

It took dominion everywhere.  
 Teret hódított mindenütt.  
 The jar was gray and bare.  
 A szürke, csupasz korsó.  
 It did not give of bird or bush,  
 Se bokor, se madár, magában áll  
 Like nothing else in Tennessee.  
 Egy korsó Tennesseeben.

Az angol nyelvű szövegben feltűnő a hangismétlés a második szakasz harmadik sorában, mely különös hangsúllyal teremt összefüggést az ember készítette műtárgy és a föld között. A kerekesség és a formátlanlanság szembeállítását többféleképpen értelmezhető. Lehet mű és háttér, teremtő képzelet és valóság, vagy akár mű és értelmezés kettősségére is gondolni – ez utóbbi esetben a költemény arra emlékeztet, hogy valamely tárgy csakis értelmező távlat révén válhat műalkotássá. Annyi mindenesetre valószínű, hogy a hangismétléssel kiemelt sorból („The jar was round upon the ground”) kiindulva magyarázható a vers, pontosabban az a viszony, amely kifejezetten kétértelműnek bizonyul. Tandori átköltésében éppen a kérdéses szavakból hiányzik az ismétlés, míg másutt bőven található asszonánc – olyan tölteléksszavak („mondom”, „szépen”) is szaporítják őket, amelyek zavaró ellentmondásokat teremtenek a jelentésben. Röviden szólva, az amerikai vers rejtvénytyszerűen különös, a magyar viszont akár meglehetősen laposnak is nevezhető.

A jelentő szintjén fordítás azzal is járhat, hogy lehetőleg csak akkor szerepeljen betűrím vagy szójáték az átköltésben, ha a forrásszövegben is előfordulnak ilyen belső ismétlődések. Vajthó László már 1923-ban emlékeztetett erre, amidőn nehezményezte, hogy Tóth Árpád fordításai közül Verlaine *Chanson d'automne* című versének magyar átköltése „modorosan” hangzik, *A hollóban* „a hangutánzás erőltetett”, az *Über allen Gipfeln...* pedig „nagyon mondvacsínáltan kezdődik nála”.<sup>31</sup>

Hasonló kifogást Babits némely fordításaival szemben is föl lehetne hozni. Gyakran hivatkoznak arra, hogy ő nagyon fogékony volt a hangismétlődések iránt, de ez némi kiegészítés nélkül akár még félrevezető állítás is lehet. A *Pávatollak* versei valóban éppúgy kacérkodnak a hangszimbolikával, mint a *Levelek Irisz koszorújából* s a *Herceg, hátha megjön a tél is!* Ez azonban nem egészen egyértelmű azzal, hogy Babits a jelentő világának elkötelezettje volt. Poe *The Bells* című költeménye s Babitsnak e szöveg alapján készített fordítása ugyan egyaránt sok hangutánzó elemet tartalmaz, csakhogy amikor az angol szövegben ismétlődik egy szó, a magyarban rokon értelmű szavak követik egymást. A makacs egyhangúságot így másféle modorosság váltja föl:

How they tinkle, tinkle, tinkle,  
In the icy air of night!

[...]

Keeping time, time, time,  
In a sort of Runic rhyme,

[...]

From the bells, bells, bells, bells,  
Bells, bells, bells –

Halld, mint pendül, kondul, csendül  
Át az éj jegesjégén,

[...]  
 Ritmussá fut ám  
 Mintegy titkos rím után  
 [...]  
 Sok harang, giling, galang,  
 Gingalang,

Nehéz volna tagadni, hogy az angol eredeti rendkívül üres, és így óhatatlanul is föltehető a kérdés, miért akarta Babits bevenni e költeményt európai olvasókönyvébe. A nemzetközi kánonba vetett hittel szemben azért is lehet kétellyel élni, mert viszonylag kevés a valóban többnyelvű olvasó, aki jó néhány hagyományban képes otthonosan mozogni. Noha a jelentős költő természetesen sokkal többet ért a versekből, mint akár a tudós értekező, a nyelvtudás azért elengedhetetlen előfeltétele lehet a hagyomány elsajátításának. Baudelaire, Mallarmé s Valéry is becsülte Poe költészetét. Csodálatukat T. S. Eliot egyértelműen arra vezette vissza, hogy „e költők közül egyik sem tudott nagyon jól angolul”.<sup>32</sup> Babits esetében is hasonló lehet a magyarázat. Hihetőleg azért is fordíthatta előszeretettel Wilde, Poe, sőt Swinburne verseit, mert számára lényegesen könnyebben érthetők voltak, mint – mondjuk – Donne vagy Hopkins költeményei.

Az egyes nyelvek történeti és verselési öröksége eleve kétségessé teszi annak a lehetőségét, hogy a forrásszöveget vegyük irányadónak a fordítás lényegének a meghatározásakor. Bizonyos nyelvek tágabb, mások szűkebb lehetőséget adnak az összetett szavak alkotásának. Gottfried Benn *Statische Gedichte* című költeményének első szava, az „Entwicklungsfremdheit” magyarra lefordítható egyetlen szóval, angolra vagy franciára viszont aligha. Ugyanez áll Celan néhány verseskötetének a címére (*Die Niemandrose*, *Sprachgitter*, *Engführung*, *Atemwende*), vagy Vörösmarty *Az emberek* című költeményében a következő sor metaforájának mindkét tagjára: „Az emberfaj sárkányfog-vetemény.”

E kiragadott példák éppen csak jelzik, hogy az említett nyelvek emlékezete nagyon különböző lehetőségeket ad a költői beszédmód számára. Bővebb kifejtéssel további eltéréseket lehetne megvilágítani az egyes nyelvi hagyományok között. A német örökség például a szófejtésnek olyan központi szerepet juttat a költői beszédben, hogy német verseket már csak ezért is nehéz más nyelvekre fordítani. Jelzésszerű példaként akár arra is utalhatok, hogy a német költészetben az idézetet olykor azonos szóelem ismétlődése érzékelteti, mely szinte az idézőjel helyét veszi át. Goethe *Iphigénia Tauriszbán* című prózai színművében például ilyen ismétlés jelzi a harmadik felvonás elején, hogy Oresztész Klüthaimnéztra szavaira emlékeztet: „Verfolgt den Verbrecher; euch ist er gewohnt!”

Babits 1928-ban közreadott átköltéséből hiányzik a közvetettségnek ez a kiemelése, sőt a magyar sornak a jelentő hang és mondat szerkesztés vonatkozásában szinte semmi köze nincs a némethez: „Üssétek! Utána! Hajrá! Tietek!”

Ez az egyszerű eset természetesen nem adhat fogalmat arról, milyen nehéz föladat elé is állítják a fordítót a német szövejtés végtelennek látszó lehetőségei. Hölderlin vagy Heidegger műveinek, vagy akár a *Faust* második részének sokszor szinte reménytelennek mondható fordításai azonban segítséget adhatnak annak a megértéséhez, miért hiányzik a magyar költészet nemzetközi visszhangja. Nyelvünk sokféle végződése még a német szövejtésnél is komolyabb akadály lehet az olyan fordító számára, aki a jelentő világát is figyelembe igyekszik venni. Elképzelhető, hogy a németből átvett tükröszavak is okolhatók azért, hogy talán némely magyar verseknek német átköltése sikeresebb, mint angol vagy francia megfelelőik.

Tagadhatatlan, hogy akadnak esetek, amikor a magyar vers fordítója nem szűkíti figyelmét a jelentett síkjára, de az ilyen esetek száma csekély – inkább csak nyelvész-költőkre korlátozódik. A *Szondi két apródjának* szinte kellemetlenül torz hatású szójátékát például Makkai Ádám a következőképpen próbálta újjáalkotni angol fordításában:

„Mint hulla a hulla! veszett a pogány,”

„Like crops fell the corpses, the Türks fell or fled,”

Természetesen ezúttal is meg lehet jegyezni, hogy a sor második felének nyelvi ereje csak az eredetiben érvényesül, de legtöbb esetben ennél is súlyosabb kifogást lehet megfogalmazni: a fordítás olyan egyhangú hatást kelt a jelentő vonatkozásában, hogy a célszöveg modorosán hangzik. Az egyforma szövegvégzések például nem annyira versre, mint inkább ritmikus prózára emlékeztetnek a *Mama* Edwin Morgantól származó átköltésében:

Már egy hete csak a mamára  
gondolok mindig, meg-megállva.  
Nyikorgó kosárral ölében,  
ment a padlásra, ment serényen.

All this last week I have been thinking  
of my mother, thinking of her taking  
up in her arms the creaking basket  
of clothes, without passing, up to the attic.

A Peter Hargitai díjnyertes és Harold Bloom által is méltányolt válogatásában olvasható átköltés sokkal versszerűbb, némi betűrím is előfordul, viszont itt is hiányzik az összetettség, mely az átkötéses első két sor utáni tagoltság okozta lelassulásból származik:

For a week now, shopping now and then,  
I think only of mamma.  
Carrying a creaking laundry basket,  
she briskly went up to the attic.

József Attila egy-egy bonyolultabb költeménye, de akár még Arany korában idézett sora is hozzágéíthet ahhoz a fölismeréshez, hogy a magyar költészet azért is kevésbé fordítható, mert fontos szerepet játszik benne a figura etymologica, melynek lehetőségei sok nyelvben erősen korlátozottak.

„Húzd rá cigány, ne gondolj a gonddal!”

Ennek a sornak nem találtam értékelhető fordítását. Kudarok hosszú sora áll Peter Zollman és Jean Rousselot átköltése mögött:

„Strike up, Gypsy, let your troubles go!”

„Joue donc, Tzigane! Et n'aie souci de la misère!”

Ugyancsak hasztalan erőfeszítéseknek tekinthetők *Az ember tragédiája* utolsó szavainak idegen nyelvű változatai, a többé-kevésbé kétnyelvű Dóczi Lajos száz évnél is idősebb próbálkozásától a költő Jean Rousselot fordításán át a tudós Thomas R. Mark készítette szövegig:

„Ihr hört es, Menschen! Kämpfet und vertraut!”

„Homme, je te l'ai dit: lutte et aie confiance!”

„Strive on and struggle, and steadfastly trust.”

Nem szabad a fordítókat elmarasztalni e kudarcokért. A fordításról 1928-ban keletkezett s korábban már említett tanulmányában Kosztolányi világosan megjelölte az eredménytelenségnek az elsődleges okát: „Ha egy verset átplántálunk idegen talajba, gyakran elszorvad, nem is mindig a fordító hibájából, de az is megeshetik, hogy új életre kel, szebb lesz, mint az eredeti, mégpedig nem mindig a fordító érdeméből. [...] Néha maga a nyelv szelleme hat. Ami nálunk rossz és elcsépett, az náluk jó és eredeti lehet, s megfordítva.”<sup>33</sup>

Az, ahogyan Kosztolányi a nyelv szellemére hivatkozik, Paul de Man ötvenöt évvel később tett állításait előlegezi, melyekkel azt hangsúlyozza, hogy a fordító szándékához képest elsődlegesen olyan nyelvi sajátosságok, amelyeket nem a fordító hozott létre. Példája a *Brot und Wein*, melynek francia megfelelője érvénytelen, mert „»Pain et vin« az, amit a vendéglőben, olcsó vendéglőben ingyen lehet kapni.”<sup>34</sup>

#### 4. Fordíthatatlanság

Benjaminnek az a tanulmánya, amely de Man idézett előadásának kiindulópontjául is szolgál, a fordíthatatlanságot olyan értelemben tárgyalja, mely rokonságot mutat Kosztolányi nézeteivel. De Man emlékeztet arra, hogy a tanulmánynak a címe is utal a fordíthatatlanságra, hiszen a „föladat” („Aufgabe”) „azt is jelentheti, hogy föl kell adni a föladatot”.<sup>35</sup> Gadamer is hason-

lóan érvel *Olvadni annyit jelent, mint fordítani* (Lesen ist wie Übersetzen) címmel 1989-ben készült tanulmányában: „Mindenesetre (Jedenfalls) a hermeneutikai parancs úgy szól, hogy inkább a fordíthatatlanságnak, mintsem a fordíthatóságnak a fokozatain kell elgondolkozni (nachzudenken).”<sup>36</sup> Mivel mindhárom szerző észrevételének előzményei megtalálhatók a német romantikában – „Ami a szokványosan jó vagy kiváló fordításokban elvész, éppen az a legjobb” („Was in gewöhnlichen guten oder vertrefflichen Übersetzungen verlorengeht, ist gerade das Beste”), mondta Friedrich Schlegel<sup>37</sup> –, nem teljesen indokolatlanul jutott André Lefevere arra a következtetésre, hogy Benjamin tanulmányát bizonyos országokban erősen túlbecsülték: „Walter Benjamin esszéje, *A fordító földadata*, újabban sok dicsőítést kap a német hagyomány elágazásait (ramifications) nem ismerő angolszász világban, pedig voltaképp először Herder, Goethe, Schleiermacher és Schopenhauer által megfogalmazott némely gondolatok kidolgozása.”<sup>38</sup>

Mi fordítható, illetve fordítandó egy szövegből s mi nem? Kosztolányi egyáltalán nem hitte nyilvánvalónak a választ e kérdésre, mert történeti fogalomnak vélte a fordítást. Úgy érezhette, ha a *Max und Moritz* Rudnyánszky Gyula jóvoltából *Marci és Miska* néven vált ismertté, akkor neki is van joga az *Alice in Wonderland* magyar átköltését *Évike Csodaországban* címmel a gyerekek kezébe adni. Bármennyire igaz legyen is, hogy „a tulajdonnevek intézménye az azonosító utalás (identifying reference) beszédműveletének a végrehajtására szolgál”,<sup>39</sup> e meghatározást érdemes azzal kiegészíteni, hogy az azonosító utalások mindig egy-egy értelmező közösséghez tartoznak. Egy szó csak valamely értelmező közösségen belül számít tulajdonnévnek. A „Deronda” szóról például a magyar anyanyelvűnek csak akkor juthat eszébe George Eliot regényhőse, amennyiben hallott a *Daniel Deronda* című könyvről, a magyarul nem tudóknak viszont arról nem lehet tudomása, hogy e szó nem éppen hízelgő jelentésű „beszélő névnek” is felfogható. Az idegen tulajdonnevek egy része elveszíti eredeti mellékjelentéseit, ha másik hagyományba próbálják áttemelni, vagy ellentmondhat a tőle különböző nyelv, irodalom s kultúra szabályainak. Az előbbi érzékelhető az Ószövetség első mondatának olyan átköltéseiben, amelyek az „elohim” szót az „Isten” megfelelőjével helyettesítik, azaz keresztény átértelmezést adnak; az utóbbira példa Nerval *Fantaisie* című költeményének második sorában egy német zeneszerző neve, melyet csakis „wëbre”-nek lehet ejteni, hiszen másképp nem rímelhetne a következő sor végével:

Il est un air pour qui je donnerais  
 Tout Rossini, tout Mozart et tout Weber,  
 Un air très vieux, languissant et funèbre,  
 Qui pour moi seul a des charmes secrets!

Mondhatnók, hogy a jelentő fontossága miatt a költészet nyelve némileg emlékeztet a tulajdonnév lényegére. A tulajdonnevek megőrzéséhez vagy átalakításához hasonlóan fogas kérdést jelent a közmondások és szólások (proverbiumok) fordítása. „Baudelaire-t fordítani annyi, mint egy közmondást visszazengengetni” – nyilatkozta Kosztolányi 1917-ben a Nyugatban.<sup>40</sup> Mire is gondolhatott? Alighanem arra, hogy a „betű szerint” fordított költemény ugyanúgy nem költemény, mint ahogyan a „betű szerint” fordított közmondás nem közmondás. Mindkét esetre vonatkoztathatók Pál apostolnak a Korintusbeliekhez írt második levelének sokszor idézett szavai: „a betű megöl, a lélek pedig megelevenít.” A „Dichtung” ugyanúgy mélyen őrzi az egyes nyelvi kultúrák emlékezetét, mint a szólás vagy a szállóige. „Sok mindenre nem emlékszünk. De a nyelv, rejtetten, mindenre emlékszik” – írta Kertész Manó *Szokásmondások* című könyvéről, 1922-ben.<sup>41</sup>

Ha ezt olvassuk az *Ágnes*-ben: „több is veszett Mohácsnál (amint azt ezen a nyelven mondani lehet)” – önkéntelenül is eszünkbe juthat, hogy e szavakat más nyelvre bajosan lehet átültetni. Hans-Henning Paetzke 1982-ben kiadott német változatában ez áll: „Noch ist Polen nicht verloren (wie man das in dieser Sprache sagen kann).” Rába György akkor ad találó jellemzést a költői megnyilatkozást a közmondásszerűhöz hasonló Kosztolányi átköltéseiről, midőn azt hangsúlyozza, hogy „tulajdonképpen nem fordít, hanem magyarul gondolja végig a szöveget”.<sup>42</sup> Újabban Kulcsár Szabó Ernő érvelt hasonló módon, kiemelve, hogy Kosztolányi két álláspontot hiteltelenít. Egyrészt azt a felfogást teszi félre, mely szerint az idegen szöveg voltaképp átlátható, nem igazán tanúsít ellenállást. A műfordítás hűségének ilyen eszménye „éppen nem megértést hajt végre, hanem a másik idegen igényének felfüggesztésén munkálkodik”. Másfelől birtokba vehető tárgynak tekinti az idegen szöveget, „rá mint dologra, nem pedig az általa nekünk mondott »igazra« kíváncsi”.<sup>43</sup>

Elismerve, hogy a fordíthatatlanság kérdésében, valamint fordítás és kritika hasonlóságának állításában Kosztolányi véleménye igen közel állt a Benjaminéhoz, föltehető a kérdés, mennyiben mutat eltérést kettejük felfogása. Két tényezőre utalnék.

Egyrészt arra, hogy Benjamin messianizmusa idegen volt a magyar költőtől, aki inkább vallott olyan szemléletet, amelyet Gadamer az emberi én „modern” értelmezésének minősít. Amikor de Man Benjaminnek a fordítással foglalkozó tanulmányáról adott elő a Cornell Egyetemen – 1983-ban, tehát halála évében –, Gadamernek *A modernség szemléletei* című gyűjtemény számára eredetileg *A huszadik század alapvetései* címmel írt eszme-futtatását vette kiindulópontul. Gadamer szerint a jelenkor három szempontból is együgyűnek (naivnak) látja azt, ahogyan a múltban az én fogalmát felfogták. Mindenekelőtt már nem hisszük, hogy a beszélő ellenőrizni tudná saját beszédét. A történetiség is átértelmeződött: a megértést olyan folyamatnak



tekintjük, melynek során az olvasó fölismeri annak a mozgásnak a történetiségét, mely a szöveg s az olvasó között végbemegy. Végül már nem gondoljuk, hogy a fogalmúnak s köznapinak vélt nyelv szétválasztható egymástól.<sup>44</sup> Amennyiben elfogadjuk Gadamer érvelését s de Mannak azt a véleményét, hogy a költészet messianisztikus felfogása lényegében Kant előtti álláspontot tükröz, megállapíthatjuk, hogy Ady költészetszemlélete vallásos színezetű, Kosztolányié ellenben fejlődéstörténetileg későbbi szakaszhoz kapcsolható.

A másik lényeges eltérés Kosztolányi s Benjamin álláspontja között röviden úgy összegezhető, hogy míg Kosztolányi a befogadót vette irányadónak a költészet lényegének meghatározásakor, addig Benjamin nem tartotta üdvösnek a befogadó figyelembevételét. A fordító föladatáról írt tanulmányának első mondata így hangzik: „Sehol nem bizonyul gyümölcsözőnek egy műalkotás vagy művészi forma megismerésénél, ha a befogadót veszik figyelembe.” („Nirgends erweist sich einem Kunstwerk oder einer Kunstform gegenüber die Rücksicht auf den Aufnehmenden für deren Erkenntnis fruchtbar.”)<sup>45</sup> Ez az álláspont természetes következménye volt a nyelv messianisztikus felfogásának, és érthetővé teszi, miért idegenkedett Benjamin attól, hogy a célszöveg felől közelítsen a fordításhoz, s miért idézte egyetértéssel Rudolf Pannwitz következő megállapítását: „a fordító alapvető tévedést követ el, ha saját nyelvének esetleges állapotát őrzi meg, ahelyett hogy alávetné azt az idegen nyelv erős mozgásának” („der grundsätzliche Irrtum des Übertragenden ist, daß er den zufälligen Stand der eigenen Sprache festhält, anstatt sie durch die fremde gewaltig bewegen zu lassen”).<sup>46</sup>

##### 5. Fordítás és szövegközöttség

Az elmondottakból önként adódik a tanulság, hogy fordításról és szövegközöttségről együtt célszerű töprengeni. A magyar irodalom szempontjából kétféleképpen lehet e két jelenség viszonyát értékelnünk. Barta János mindkettőre emlékeztetett *Az összehasonlító irodalomtudomány alapvetéséhez* címmel 1969-ben írt tanulmányában. Egyrészt arra figyelmeztetett, hogy „a modern polgári Európában a nemzeti kultúrák az elemi erejű fenyegetettség állapotában élnek”.<sup>47</sup> Másfelől annak a véleményének adott kifejezést, hogy nemzeti irodalomban gondolkodó tudósaink hamisan értékelnek. Több példára hivatkozott. Itt csak egyiket idézném: „Babits fiatalkori lírája az átköltéseknek, a »teremtő hamisítások«-nak kimeríthetetlen példatára. [...] Az értő olvasó számára az ilyen mű valósággal transzparenssé, áttetszővé válik.”<sup>48</sup> Mint ismeretes, ez utóbbi föltevés szinte azonnal bizonyítást kapott, amennyiben Rába György alapos elemzést készített Babits korai verseinek áthallásairól.<sup>49</sup>

Annyi bizonyos, hogy ma Barta János mindkét megjegyzése roppant időszzerű. Az emberek mozgékonyabbá váltak, és a kulturális érintkezések már

nem csak helyhez kötött nyelvi közösségek között jönnek létre. Ezért is igaz, hogy egyre inkább csak szövegek között lehet olvasni. A huszadik század végére általában jellemző az Európai Közösség egyik irodalmár szakértőjének az okfejtése: „Minden szöveg tartalmaz fordított alkotórészeket: idézett mondatokat, szavakat, hétköznapi fordulatokat, metaforákat, egész bekezdéseket stb. Gyakori eset, hogy ezek az »átvett elemek« – nem csak kölcsönszavak – régen bekerültek egy adott nyelvbe, illetve szövegbe, és így már nem érzékeljük azt, hogy »idegen« vagy fordított alkotórészek. Nincs rá ok, hogy különválasszuk őket olyan szövegektől, amelyek teljes egészükben fordítások.”<sup>50</sup>

A forrásszöveghez a megfelelés jegyében igazodó fordítás már csak azért is sebezhető lehet, mert az eredetinek tekintett szöveg maga is tartalmazhat fordítást vagy olyan részalkotókat, amelyek harmadik örökséghez tartoznak. Ezra Pound azt írta, hogy Milton „az angol nyelvet latinná próbálta tenni, úgy használta a ragozás nélküli nyelvet, mintha az ismerné a ragozást”.<sup>51</sup> Vladimir Nabokov arra figyelmeztetett, hogy az *Anyégin* fordítója általában nem gondolnak arra, hogy e költeményben mintegy másodlagos jelrendszerként szerepel a francia nyelv, melyből sok tükörfordítás is található a szövegben. Sőt, nemcsak francia, de eredetileg angolul írott művek francia fordításából vett idézetek is gyakoriak, s ezek mintegy hármas rétegzettséget idéznek elő.<sup>52</sup>

Amennyiben fordítani annyit jelent, mint távoli kultúrák között kapcsolatot teremteni, s e távolság éppúgy lehet tér-, mint időbeli, akkor korántsem könnyű megvonni a fordítás érvényességi körét. Mi számít fordításnak? Lehet-e *A walesi bárdokat* úgy tekinteni, mint Thomas Gray *The Bard* című, 1754 és 1757 között készült pindaroszi ódájának fordítását? Elképzelhető-e, hogy valaki Arany *Életem hatvanhatodik évébe*... kezdetű négysorosát úgy olvassa, mint Klopstock *Die Auferstehung* című költeményének átköltését? A „Der Herr der Ernte geht und sammelt Garben uns ein, die starben!” szavak alapján a második esetben sem lehet kötelező a tagadó válasz, főként akkor nem, ha számolunk azzal, hogy a német költemény mögött is korábbi szövegek rejtőzhetnek. A többszörös rétegzettség általában jellemző a költői beszédmódra; szövegek végtelen sorát lehetne állítani Kosztolányi *Halotti beszéd* című költeménye mellé, mely egyszerre értelmezhető úgy, mint az ilyen című nyelvemlék földidézése és Rupert Brooke *The Great Lover* című versének átköltése. Meg lehet kérdőjelezni azt a hagyományt, mely Kosztolányinak e szövegét eredeti műnek könyvelni el, miközben a *Beppo* s a *Mazeppa* magyar változatát, melyet Kosztolányi Arany *Bolond Istók* című alkotásának a nyelvét fölhasználva költött át, a fordítások közé sorolja.

Különösen a történetiség távlatából mondható önkényesnek a különbségtetés eredeti s fordítás között. Ahogyan Gideon Toury írja, „az irodalmi fordítás változó (vagy legalábbis változékony) történeti fogalomkör, nem

pedig teljes érvényű (absolute), történetietlen jelenség<sup>53</sup>. A hagyományok viszonylagosságára azok is emlékeztettek, akik szembeszegültek velük, mint Melchiorre Cesarotti, ki blank verse-ben fordította Ossiant, vagy Beckett, aki versbe ültette át Sébastien Chamfort hat maximáját. A forrásszöveg föladatokat jelöl ki, melyekre a célszöveg megoldásokat kínál, de e hermeneutikai tevékenység párbeszédszerű s a szembenállás is a lényegéhez tartozik. Minden fordítás cél irányította tevékenység, ám e cél nagyon különböző lehet. Helytelen egyazon költő összes fordításait egyazon osztályba sorolni. Paul Géraldy *Te meg én* című verseskötvének magyar változata nyilvánvalóan más közönség számára készült, mint Valéry *Tengerparti temető* című költeményének átköltése. Csak az tekinthető közös vonásnak minden fordításban, hogy nem nyelv-, de szövegközötti összefüggést tételez föl. A fordíthatóságnak különböző mértékei vannak, attól függően, hogy a forrás- és a célszöveg hagyományai mennyire állnak távol vagy közel egymástól. Mivel a fordítás mind az átírásnak, mind az értelmezésnek nagyon közeli rokona, csakis valamely értelmező fogalmazhatja meg annak a megfelelésnek a követelményeit, amelynek alapján azt állítja, hogy egy szöveg egy másiknak fordítása, átírása, értelmezése. A hatástörténet lehetővé teszi, hogy ugyanaz a szöveg egy adott történeti távlatból eredeti műnek, egy másikból fordításnak minősüljön. Ahogyan nincs egyedül helyes értelmezés, ugyanúgy egyedül helyes fordítás sem létezhet. Fordítás és kánon viszonyát végül is egy kettős igazság határozza meg, amelyet így összegezhethetünk: a költészet lényegénél fogva fordíthatatlan és ugyancsak lényegénél fogva mindig fordítás.

1 KLAUDY Kinga, *A fordítás elmélete és gyakorlata. Angol/német/francia/országi fordítás-technikai példatárral*, 2. kiad., Bp., Scolastica, 1994, 24, 23, 19.

2 „et se trouve autant de différence de nous à nous mesmes, que de nous à autrui”. Michel de MONTAIGNE, *Essais*, Paris, Hachette, 1868, I, 209.

3 BABITS Mihály, *Dante fordítása. Műhelytanulmány* = *Uó, Esszék, tanulmányok*, Bp., Szépirodalmi, 1978, I, 276.

4 Uo., 277.

5 Uo., 278.

6 Uo., 280.

7 BABITS Mihály, *Könyvről könyvre*, Bp., Magyar Helikon, 1973, 36–38.

8 RÁBA György, *A szép hűtlenek (Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai)*, Bp., Akadémiai, 1969, 245.

9 Uo., 428.

10 Henri MESCHONNIC, *Pour la poésie II: Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, 321, 350, 412.

11 BABITS Mihály, *Az európai irodalom története*, Bp., é. n., 395.

12 Walter BENJAMIN, *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1961, 63.

13 Itamar EVEN-ZOHAR, *Translated Literature within the Literary Polysystem*, Poetics Today, Vol. 11, No. 1, Spring 1990, 48.

14 Jonathan SWIFT, *A Full and True Account of the Battle Fought last Friday, Between the Ancient and the Modern Books in St. James's Library = Gulliver's Travels and Other Writings*, New York, Bantam Books, 1962, 43.

15 BABITS Mihály, *Esszék, tanulmányok*, II, 202, 203.

16 BABITS Mihály, *Az európai irodalom olvasókönyve*, Bp., Magvető, 1978, 122.

- 17 Uo., 24, 139.
- 18 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Tanulmány egy versről = Ű, Nyelv és lélek*, Budapest–Újvidék, Szépirodalmi-Forum, 199, 469.
- 19 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők*, Bp., Szépirodalmi, 1988, II, 535.
- 20 Paul de MAN, *The Resistance to Theory*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1986, 104.
- 21 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, 561.
- 22 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők*, II, 531.
- 23 Friedrich SCHLEGEL, *Fragmente 393 = Werke in zwei Bänden*. Berlin–Weimar, 1980, I, 244, ford. TANDORI Dezső. August Wilhelm SCHLEGEL–Friedrich SCHLEGEL, *Válogatott esztétikai írások*, Bp., Gondolat, 1980, 339.
- 24 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Idegen költők*, II, 530.
- 25 HALÁSZ Gábor *Válogatott írásai*, Bp., Magvető, 1977, 724.
- 26 RÁBA György, *A szép hűtlenek*, 270.
- 27 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, 562.
- 28 Uo., 575.
- 29 Uo., 565.
- 30 Roman JAKOBSON, *On Linguistic Aspects of Translation = On Translation*, szerk. Reuben A. BROWER (1959), New York, Oxford University Press, 1966, 238. Ez a tanulmány ugyan magyarul is megjelent, ám fordítása hibás. (Lásd Roman JAKOBSON, *Hang – Jel – Vers*, Bp., Gondolat, 1969. Az idézett részlet a 381. lapon található.)
- 31 VAJTHÓ László, *Tóth Árpád: Örök virágok*, Napkelet, 1923, 660–661.
- 32 T. S. ELIOT, *To Criticize the Critic and Other Writings*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1965, 35.
- 33 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, 576.
- 34 Paul de MAN, *The Resistance to Theory*, 87.
- 35 Uo., 80.
- 36 Hans-Georg GADAMER, *Lesen ist wie Übersetzen* (1989) = *Gesammelte Werke*, Band 8: *Ästhetik und Poetik I, Kunst und Aussage*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1993, 279.
- 37 Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Fragmente*, 73 = *Werke in zwei Bänden*, I, 176.
- 38 André LEFEVERE, *The Relevance of the German Tradition*, Pacific Quarterly, Vol. 5, No. 1 (January 1980), 6.
- 39 John R. SEARLE, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, 174.
- 40 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ércnél maradóbb*, Bp., Szépirodalmi, 1975, 492–493.
- 41 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, 53.
- 42 RÁBA György, *A szép hűtlenek*, 291.
- 43 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A saját idegensége: A nyelv „humanista perspektívájának” változása és a műfordítás a korai modernségben*, Alföld, 1997, 11. sz., 35.
- 44 Hans-Georg GADAMER, *Die Grundlagen des zwanzigsten Jahrhunderts = Aspekte der Modernität*, szerk. H. STEFFEN, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1965, 77–100.
- 45 Walter BENJAMIN, *Illuminationen*, 56.
- 46 Uo., 68.
- 47 BARTA János, *Klasszikusok nyomában: Esztétikai és irodalmi tanulmányok*, Bp., Akadémiai, 1976, 82.
- 48 Uo., 95.
- 49 RÁBA György, *A szép hűtlenek*, 74–111.
- 50 José LAMBERT, *Translation and/or Research for Societies = Translation Studies in Hungary*, szerk. Kinga KLAUDY, José LAMBERT, Anikó SOHÁR, Bp., Scholastica, 1996, 15.
- 51 Ezra POUND, *Notes on Elizabethan Classicists = Literary Essays of Ezra Pound* (1954), London, Faber and Faber, 1960, 238.
- 52 Vladimir NABOKOV, *The Servile Path = On Translation*, szerk. Reuben A. BROWER, 97–110.
- 53 Gideon TOURY, *In Search of A Theory of Translation*, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980, 45.

FRIED ISTVÁN

## Márai Sándor megíratlan regénye

„Ki volna képes egyszerűen a hallgatásról hallgatni?”

(Martin Heidegger)

A „nyugatos”-nak tekintett Márai Sándor valójában nem volt „Nyugat”-os, jóllehet szerfölött ritkán meg-megjelentek írásai abban a folyóiratban, amelynek kiemelkedő szerzőit többnyire becsülte, egyikhez-másikhoz baráti szálak fűzték.<sup>1</sup> Viszonylag korán publikált a *Nyugatban*,<sup>2</sup> amiként a folyóirat első próbálkozásait is figyelemmel kísérte,<sup>3</sup> hogy aztán Márai jó darabig ne adjon írást. Az 1930-as esztendőkből, pedig akkor már nemcsak enyhült korábban némileg feszült viszonya Babits Mihállyal, hanem kölcsönös megbecsülésről árulkodó levelek állnak rendelkezésünkre, szintén ritkaságszámba ment Márai jelentkezése a *Nyugatban*<sup>4</sup> (igaz, a *Válasz* és a *Szép Szó* munkatársai között sem találjuk). Annál érdekesebb és Márai pályája szempontjából is inkább vizsgálatra méltó: mit adott ott közre, miért éppen ott adta közre. Márai ugyanis meglehetősen következetességgel építette nemcsak pályáját, hanem írói pozícióját is, féltette irányzatoktól és csoportosulásoktól elkülönülő helyét, gondosan gerjesztette legendáját. Az 1920-as esztendők végén nem pusztán avantgarde indulását akarta feledtetni, hanem újságcikkei és regényei révén lírikusi vállalkozásait is, sőt, műveivel azt igyekezett sugallni, hogy Krúdy Gyula és Kosztolányi Dezső epikusi kezdeményeinek folytatója. Ez tette szükségessé, hogy tisztázza viszonyát a klasszikus/esztéta modernséghez, átértékelje és újragondolja kapcsolatait a századfordulós bécsi/osztrák irodalommal (Schnitzlerrel, Altenberggel, Stefan Zweiggel), és a párizsi tartózkodása alatt megismert spanyol és francia irodalmi-kulturális törekvések hozadékát szervesen illessze be alakuló életművébe. S bár részben az *Újságba*, később a *Pesti Hírlapba* írt cikkekben, majd terjedelmesebb epikai alkotások révén foglalt állást az írói módszer és a nyelvfelfogások kérdésében, 1934-re már megérettnek találta az időt ahhoz, hogy számot adjon magatartásáról, a módszerről és a mindezeket megalapozó irodalomeszményről. És hogy *Vidali módszere* címen<sup>5</sup> meghatározatlan (meghatározhatatlan?) műfajú prózáját a *Nyugatban* helyezte el, és e próza értelmezőit határozott gesztusokkal elbizonytalanító előadása által igyekezett megtéveszteni, érzékelhetően óvakodva attól, hogy kiadja magát, álláspontjára közvetlenül lehessen következtetni, mindez arra látszik utalni: a *Nyugatban* publikáló szerzők közül a leginkább Kosztolányi Dezsőhöz, az *Esti Kornélban* manifestált én-

megosztottsághoz fűzi (távoli) rokonság. Egyébként a publikáció *helye*: vita-fórumként minősül, a *Nyugat* íróinak magatartásformáit egyszerre kérdőjelezi meg, parodizálja, valamint látszik velük megbékélni. A *Vidali módszere* két szereplőjének messze nem azonos a nézőpontja, noha nem polemizálnak egymással, ugyanakkor az írói pályája végső szakaszába lépő Vidali és az őt meglátogató kezdő (akinek híradását olvashatjuk az egyes szám első személyű írásban) akár az én-kettőződés, az én-hasadtság, az egymástól is „elkülönböződő” kép-hasonmás példázatát is adhatja. Annyi tetszik csupán többekévébő bizonyosnak, hogy Márainak ez az enigmatikus prózája egymást alapvetően kizáró értelmezésekre adhat alkalmat; Vidali azonosulhat magával, a szerzővel, lehet az íróról szőtt átlagelképzelés torzképe, a látogató viszont lehet a naiv értelmező, a Mester titkait kifürkészni vágyó „lelkes” ifjúság nem kevésbé parodisztikusan megragadott alakja. A játékos megtevesztés folytatódik Márai *Naplóival*, ahol is több olyan passzusra lelhetünk, amelyek szinte szó szerint visszamondják Vidali téziseit író és mű viszonyáról, ezen keresztül az író–mű–világ hármasság lehetséges kapcsolatrendszeréről. Szintén naplójegyzetekből értesülünk, hogy az ál- vagy pszeudo-„ars poetica”-ként is értelmezhető *Vidali módszerét* egy író- és/vagy nyelvregény epilógusának szánta,<sup>6</sup> és e tervezett regény váza, néhány mondata szinte kidolgozva, „szerkezetileg” fölvázolva olvasható a vegyes naplójegyzetek között.<sup>7</sup>

Két megjegyzés kínálkozik ide.

1. Fölmerülhet a kétség: vajon helyes és meggyőző-e később készült jegyzetek szerint értelmezni az 1934-es prózai írást?

2. Ennek az ellentettjéről is lehet szó: vajon a *Vidali módszerében*, éppen a nyíltan föltáruuló ambiguitás miatt nem rejtezik-e mindaz, ami a későbbi regénytervet ismerősként köszönteti az olvasóval?

Akármelyik változat mellett tesszük le voksunkat, az említett Márai-szöveg poliszémiáját tanúsíthatjuk: sem nem lelhetünk biztos fogódzót az értelmezés számára, sem nem bukkanhatunk olyan szerzői állásfoglalásra, amely Márai pozícióját segíthetne meghatározni. Mielőtt a *Vidali módszerét* bemutatnám, Németh László megjegyzését idézem. A följebb tett megállapítást igyekszem alátámasztani, miszerint Márainak ez a prózája akár egymásnak alapvetően ellentmondó értelmezéseket sejtet, sőt, Márait hol az egyik, hol a másik figurával engedi azonosíttatni. Nem meglepő, hogy Németh a maga íróságának dilemmáit vetíti bele a Márai-írásba, még akkor sem, ha tudjuk, hogy Németh nem túlságos rokonszenvvel kísérte-kommentálta Márai pályáját. Feltehetőleg a Vidali szájába adott „élet/író-bölcsesség”-ek önmagára vonatkoztathatósága hívta föl Németh figyelmét erre a *Nyugatban* megjelent írásra; ez utóbbi félmondatot hangsúlyosnak szánom. Mivel Németh megjegyzésében ott rejlik a századfordulás, esztéta modernség kérdésföltevése az „élet” és a „művészet” viszonyáról, az „élet”-ből kivonuló és a „művészet”-

ben elrejtőző alkotó megítéléséről. Itt csak célozhatok arra, hogy éppen Németh „önvallomásos” mondatai világhíthatnak rá az esztéta modernség „művészi egyéniség”-képzetének értékelési lehetőségeire, amelyek másképpen artikulálódnak Némethnél és megint másképpen magában, a Márai-szövegben. Az „élet” elől elzárkózó „művész” igazsága és/vagy csődje a tétje mind Márai prózájának, mind Németh fejtegetésének:

„Semmit sem valósít meg [ti. Vidali. F. I.] magából az életben s mindent megvalósít a műben; szerzetes, aki a szokásai közönségességét hordja csuhaként művészelkén. Nos, én attól félek, hogy ez a Vidali utálatos mai korcs, akinek aszkézise csak megrontja a művét, ahelyett, hogy felemelné. Azért mondom ezt ilyen bátran, mert hetven percentben Vidali vagyok.”<sup>8</sup> (Talán nem lenne érdektelen egyszer annak alaposabban utánajárni, hogy mely Németh-színművek főszereplői küszködnek ezzel a plasztikusan megfogalmazott problémával! Máraitól egy 1952-es naplóbejegyzést idézek: „Pazarlóan kell írónak lenni. Nem kell sokat törődni a nap feladataival, sem az egészséggel, sem az életkörülményekkel. Írni kell, feltétlenül és nagyelkűen.”)<sup>9</sup>

A *Vidali módszere* egy látogatás, annak előzményei és a látogatásban elhangzott visszatekintés során történtek leírását tartalmazza. A perspektívát a bevezető mondat leszűkíti: „Mindössze egyszer beszéltem vele kiadósabban”; ám a záró mondat kitágítja, a befejezetlenség (befejezhetetlenség?) illúzióját keltve: „Így láttam utoljára őt, háza kapujában, amint tétova mozdulattal szívéhez emeli kezét, s mintha egy szót keresne.” A pályáját végző író búcsúzásának gesztusa kapcsolódik össze az írói életút lezáratlanságával (hiszen Vidali mintha egy szót keresve lép ki a képből), ám csak a visszaemlékező tudat szavatolja a jelenet bizonyosságát, amelybe legalább két bizonytalanság vegyül: a mozdulat értelmezése és értelme, illetőleg a feltételes módú igével jelzett végkicsengés kétsége. Ami a kezdő és a záró mondat közé kerül, az egy nem kevés iróniával láttatott életmű külső körülményeiről szóló beszámoló, Vidali monológja, s ebben a „módszer”-e iránt érdeklődő ifjú pályatárs előtt tárja föl azt a sok jelentéktelenséget, az életmódra és nem a műhelytitkokra vonatkozó részletet, amelynek közreadása az elbeszélő szerint vita a „tollforgató barátok és riadt esztétikusok” „gyáván-okos óvatosság”-ával, félreértelmezési manővereivel. Csakhogy amit kapunk: mellékes tényezőket tartalmazó levelek rövid tartalmi kivonata és – mint volt róla szó – egy írói életrend *ars vitae*-vé emelése. Semmiképpen nem egy alkotói pálya állomásainak szemléje. Írói életrajz; írói, mert az íráshoz alkalmazkodó életvitel érzékeltetése, s életrajz, bár/mert nem külső eseményekről számol be Vidali, hanem az írás szerint változó életrendről. Jórészt olyan szellemben, amely Németh Lászlóban (is) rezonált.

Ám ennek az életrajznak nemigen vannak *külső* történései, és amennyiben vannak, lényegtelennek bizonyul(hat)nak az életmű egészét mérlegre téve.

Mégsem kapcsolhatók (teljesen) ki az író–mű–világ triád vizsgálatakor, hiszen a „világ” (az olvasó) nemcsak, olykor még csak nem is elsősorban a műre, sokkal inkább az írói életrajzra, a külső történésekre kíváncsi, és e külső történet (vélt?) ismeretének tudatában fogadja be a művet. Csakhogy egy mélyebbre-messzebbre törő elemzés, egy szorosabb olvasás kiderítheti, hogy (és e megfigyelés már a századfordulós modernség éveiben is papírra vetődött) a mű és a „világ” kölcsönösen hatnak egymásra, és e „kölcsönösség” az olvasó kíváncsiságára is rávetül. 1946-ban Márai újraolvassa, immár az első olvasásnál kevésbé lelkesen, ám annál több lényegi vonatkozásra rátapintva a *Lotte Weimarban* című regényt. Naplójában mintha Vidali kétségei felé mutatnának az olvasási tapasztalatot összegző mondatok, részint a külső életrajz „kiáramlására” a világba, részint a világ receptív magatartásának mikéntjére:

„Goethe, pontosabban Thomas Mann Lotteje tudja – talán nem is szívével, hanem eszével tudja –, hogy az alkotó ember magánélete éppen úgy hat az emberi tömegekre, mint műve. A tömegek számára nem közömbös, hogyan cselekszik, él, határoz magánéletében egy ember, aki művében és művén át hatni tud az emberi fajta életére. A magánélet szerves része a műnek, együtt hatnak. Ezért az a különös izgalom, pletyka és rágalom formájában jelentkező érdeklődés, mely az alkotó emberek életének lényeges cselekedeteit kíséri: az emberek érzik, hogy ezek a cselekedetek kihatnak az ő életükre is.”<sup>10</sup>

Két megjegyzésben gondolom tovább Márai sorait:

1. Néhány mondat erejéig Németh Lászlóhoz térek vissza. Színműveinek vissza-visszatérő témája magánélet és feladatvállalás egybejárhatósága, az egyén számára készített „növésterv” realizálhatósága egy többnyire értetlen környezetben, így az elgondolt mű megvalósíthatóságának esélye/esélytelensége, ám ezzel párhuzamosan a személyiség példájának megannyi alakváltozása (netán formáló ereje) a szűkebb vagy a tágabb környezetben.

2. Márai Sándor regényhőssé növeszteni szándékolt Vidalija a mű elsőbbségét, kizárólagossági igényét látszik hangsúlyozni („A munka, ez az engesztelhetetlen rabszolgatartó, nem engedi szabadon többé. [...] s a pillanatban, mikor a szeretett nő rokonszenves lépéseinek közeledtét neszeli, már a sor kezdő hangsúlyára gondol, mellyel a ritka percet beilleszti a mű egyik ernyedt eresztékébe...”) Ugyanakkor ez a különlegesen választékos előadás mintha egy kissé a mondottak ellenében hatna. Az elbeszélés(?), a zárófejezetnek szánt írás narrátori közlései többnyire jelentéktelenek, a beszámoló szűkszavúan tudósít Vidali gesztusairól, s ha megteszi, mintha Vidalinak és beszámolójának tétováságát, elbizonytalanodását jelezné: „Úgy mondta ezt, találkozó hangon, hamis biztossággal, mint egy tenyérjós.” „...oldalt hajtott fejjel, pislogva nézett rám.” „...mondta kis sóhajjal, s legyintett.” „Gyanakodva nézett réám.” „...mondta halkabban, s önkénytelenül körülnézett, aggályosan, mintha félne, hogy meghallotta a merész kijelentést valaki.” „...mondta egész halkan, szégyenkezve.” „...folytatta elgondolkozva, komo-



lyan." Majd az elbeszélő saját bizonytalanságáról is számot ad, rövid közbevetései emlékezése elmosódott voltára látszanak utalni: "...mondta aztán, s kinyújtotta kezét, mintha megérintené a levegőt." "...mondta nehezen, mintha kifáradt volna." "...s bizonytalanul, általános mozdulattal legyintett." „Magasan, egyenesen állt a félhomályban, most csaknem gögösen nézett reám." Ilyen módon, a monológban foglaltak következetessége, egy célra irányultsága, a mű győzelme(?) az élet fölött némileg szemben állni látszik az elbeszélő más tónusú megállapításaival; a szinte kommentárként is fölfogható közbevetett mondatok jelzik a két szereplő nézőpontjának különbségét, azt ugyanis, hogy Vidali nemegyszer kimódolt paradoxonokban előadott „vallomása” egy olyan józan megfigyelő leírásában kerül elénk, aki előbb pontosnak ható helyzetábrázolással figyelmeztet a maga másfajta szituáltságára, hogy aztán a megbízható információk helyébe beszámolójának bizonytalanságát sugallja. Az írás második felében elszaporodó „mintha...” kezdetű tagmondatok a hosszan és szünet nélkül beszélő Vidali portréját nem módosítják, ám előadásának „igazságát” „mintha” kikezdenék.

Kitérőképpen utalnék Thomas Mann *Tonio Krögerére*,<sup>11</sup> amely nemcsak a maga nemzedéke számára mondta ki visszhangzó szavait az „Élet” meg a „Szellem” és a „Művészet” „örök ellentété”-ről. S ha az ifjú Márai a maga „élet”-ében ugyancsak megtapasztalta a művészetbe tévedt polgár keserveit és hányattatásait, bár még 1974-es naplójegyzetében is élményként emlékezik bizonyára ifjúkori olvasmányára,<sup>12</sup> nem oly egyértelműen veszi át Tonio Kröger esztéta modernségű gondolatait: „Kell, hogy valami emberfölötti és embertelen lényekké változzunk, hogy az emberiséghez csak furcsán távoli és közömbös viszonyban álljunk [...]. A stílus, a forma, a kifejezés képessége már eleve feltételezi ezt a hűvös, válogató viszonyt az emberhez, mi több, föltételez egy bizonyos emberi elszegényedést és elsatnyulást.” „Mintha” Márai 1943–44-es műhelyvallomása ide utalna vissza: „Órend. A legszigorúbb napirend. A társaséletnek, étkezésnek, igen, a nemi életnek is az írás szolgálatában való szabályozása.”<sup>13</sup> Hogy aztán 1977-ben a sorok közé rejtve vitatkozzék ezzel a nézettel Byronról szólóvást: „Költészete hűgabb volt, mint az élete. Versei csengenek, bonganak, élete zúg, harsog. Sánta lábával néha byronibban élt, mint ahogy írt egészségés kezével.”<sup>14</sup>

Azt az ellenvetést, miszerint az öregedő író megértőbb lett volna „Élet” és „Művészet”, esztéta modernség és utómodernség perpatvarában, elháríthatjuk, mindkét gondolathoz fűzhetünk támogató és kétlő mondatokat egykorú művekből. A *Vidali módszer*e akkor, ha Vidali monológjára szorítkozik az olvasás, a művészet, az esztéta modernség programjával szolgál, ám ha nem mellőzzük a narrátor mondatait, kommentárjait, nemigen tagadhatjuk azok ironiáját, elbizonytalanító stratégiáját. Ugyanis az írás címe Vidali *módszerét* állítja az előtérbe, ezt nyomatékosítja a narrátor közlése, nem az *írói egyéniség*-ről szól, pusztán egy találkozást elevenít föl, amelynek során maga, Vidali

jelöli meg a beszélgetés tárgyát: „Természetesen a módszer titkát szeretné tudni tőlem.” Erre még egyszer visszatér, „csaknem felkiáltva”. Mielőtt Vidali ezt mondta volna, majd azután is, szinte kizárólag az életvitelről beszél, azokról a körülményekről, amelyeket megteremtett, amelyekhez alkalmazkodott, amelyek körülvették, hogy monológja vége felé emígy összegezzon: „A módszer! [...] A magány velünk jön, ennyi a módszer!” Am nem itt fejezi be, értelmezi is kijelentését, majd élet és mű ellentétes voltára tér makacsul vissza. „Az irodalomról ne beszéljünk”, hangzik, „Az irodalomról beszéljenek csak ők”, teszi hozzá, nemcsak Verlaine *Költészettanát* idézve: „A többi csak irodalom”, hanem az életrendből fakadó, illetőleg az életrendet megkövetelő irodalom ellenében az „ők” irodalmát elutasítva; a kivonult (a secessio-s?) alkotó pózában tagadja a „tökéletes” műveket, amelyeket műkedvelők hoznak létre, a mesterségbe zárkózva tekint a világra.

A záró mondatról már esett szó, a szókeresés gesztusa hitelteleníti Vidali önértékelését: „Művem készen áll”, inkább a korábbi önjellemzést erősíti: „nincs már mondanivalóm művem számára sem.” Sem a mű vállalása, sem a mű tagadása nem történik meg, a módszerről kitetszik, hogy életvitel, az „írás”-ról annyi a mondandója, hogy „érdekes”. Szinte akarata ellenére bukik ki Vidaliból, hogy mily messze tért a művész–polgár dilemmától, az alkotás mennyire más dimenzióba került, a körülményektől függetlenül. „Mert írni és gondolkodni nem ugyanaz; a gondolattal mintegy vérségi kapcsolatban élünk, mint családtagjainkkal, de az írás legtöbbször csak megtörténik velünk, mint valamilyen ijesztő kaland.” A „kaland” Márai egész életművének egyik kulcsszava, nemegyszer nagyon közeli jelentésrokonságban az írással.<sup>15</sup> Itt azonban egy harmadik tényező okoz(hat) zavart: a gondolat bensőségsége teszi kétségessé az írást, amelynek létrejötte lehet elárulása a gondolatnak, kibeszélése a „titok”-nak, de amely korántsem teljesen szuverén, hiszen „megtörténik” az íróval, az írás így egyáltalában nem önkényes, nem független, csak „az élet törvényei”-nek nem engedelmeskedik, más típusú „hűség” kötelezi, „irányához”, „munkájához” kell csupán hűnek maradnia.

Ami a módszerként jelölt életrendet illeti, Vidali nemigen mond sokkal többet, mint amit a századfordulós modernség művészeiről mondtak, illetőleg amit e művészek magukról elhitetni igyekeztek. Ettől az önmitológiától Márai sem volt mentes, a Vidali módszerében emlegetett „tisza, csendes és képeslapokban gyakorta közzéadott munkaszobám” akár az övé is lehetne, az a fajta aszkézis, amit Vidali az írói munka feltételének hirdet (meg az a magány is), számos részletében felel meg a „képeslapok” értesüléséről tudomást szerző „világ” elképzeléseinek. Ami túllendíti ezen a Vidali monológjában foglaltakat, az a megfogalmazásnak szinte túlzott igényessége, az állandó jelzés: író beszél, még hozzá önmagáról, talán utolsó látogatójának, akiről tudja, meg fogja írni, közzé fogja tenni, amit mondott. Ez a helyzet és e helyzettudat azonban a míves beszédet némileg hitelteleníteni látszik, az

aszkézis dicsérete ellen hat, nem is szólva a visszaemlékező és közreadó – már említett – közbevetéseiről. Olyan figura Vidali, és olyan jellegű írás a *Vidali módszere*, amelyben egyszerre van jelen a szerző és egy szerzőtől függetlenedő narrátor, az elbeszélés pedig úgy ars poetica-igényű, hogy az ars poetica esendőségét, aligha teljes érvényét is sugallja. Egy olyan szituáció elevenedik meg, amelyet Márai később íróilag csekély hitelűnek minősített, ám éppen ennek megjelenítése készíthette arra, hogy kibontsa e figura belső történetét. 1972-ben a regényíráson töprengve jegyezte föl Márai Sándor:

„A regényíró soha ne szóljon közbe, ne mondja torokköszörülő fontoskodással: »En az író...« Mindig csak a regény tényei mondják el »őt« is – a regényírót, aki ködsapkásan ott áll a regény cselekménye mögött – az »ÉN«-t, aki »ő«. Mihelyt közbeszól: író, regény és olvasó között megszűnik a bizalmi kapcsolat.”<sup>16</sup>

A *Vidali módszere* paradoxona a rejtőző író önföltárulkozása, az írásról a körülményekre, a cselekvésre, a világ elől való elzárkózásra, a világ tagadására vetődik a hangsúly. Mégsem állítható, hogy a Vidali-figura Márai negatív példája lenne, inkább olyan „ÉN”-je a maga „nagy” elbeszélésének, aki éppen arról hallgat, amiben és ahol „ő”, aki úgy adja ki magát, hogy nem adja ki magát. Az írás másik figurája pedig mintha átlátná a rutinos öreg író alakoskodását, úgy hűséges íródeákja, hogy apró megjegyzéseivel jelzi jelenlétét, belelátását a monológba. A *Vidali módszere* talán akképp is értelmezhető, hogy az elbeszélő ifjú író áll „ködsapkásan” Vidali monológja mögött, elbeszélő Én-je pedig az elbeszélés ő-je. A két figura annak ellenére egyenrangú, hogy Vidali sokat, látogatója alig beszél, szinte minden lényeges mondatot Vidali fogalmaz meg (hiszen az ő módszeréről van szó), ám az írás befejezése után tetszik ki, hogy a közbevetések, a lényegtelennek tetsző megfigyelések sem mellékeselek.

A Vidali-figura tovább foglalkoztatta Márait, bizonyos vonásai (látjuk majd) Az igazi Lázárjában is föltetszenek, ám valójában akkor lesz regényterv, amikor 1945–1946 válságos éveiben Márai nemcsak a szerveződé irodalompolitika manipulációival kerül szembe, hanem saját alkotói pályájának problémáival is, kiváltképpen *A nővér* megoldatlansága gyötri. A *Napló* szerint „formabontó” regényre készült, akár *A nővér* esetében az egyenes vonalú eseménymenetet, a hagyományos epikát más alakzatra cseréli föl. Ötrészes műben gondolkodott Márai: „1) Bevezetés, 2) Egy nő levele, aki Vidali közelében élte át az utolsó éveket a németek által megszállt Párizsban, s a jegyzetek birtokába jutott, 3) három rövid levél, melyeket Vidali írt ez években e nőnek, 4) a jegyzetek, 5) »Függelék«-ben »Vidali módszere«, megjelent a »Nyugat«-ban, tíz egynéhány év előtt.”

Ezek után több bejegyzés árulkodik arról, hogy Márait erősen foglalkoztatta a regény, amely a klasszikus és az utómodernség között pályáját befutó író/irodalom regénye lehetett volna, és (erre részben utal egy helyütt írónk)

feloldódott *Az igazi* folytatásában, amelyet szinte párhuzamosan tervezgetett a Vidali-regénnyel.<sup>17</sup> Hogy az eseménymenetet nem linearitásában adja elő Márai, nem éppen szokatlan jelenség nála, *A nővér* emlékirat-formája itt levélformává, jegyzetekké alakul, az előre- és visszautalások, majd a Vidali-sorsot betetőző *Vidali módszere világ és mű* egymás ellen játszó, egymás létét kétségbe vonó küzdelmét ígéri. Az 1934-ben közölt elbeszélésből a magánosság akarása motivikus jelentőségre tesz majd szert, ezt látszik tanúsítani a következő naplójegyzet: „Vidali barátnője ezt írja a kíséző-levélben: »S valamit meg kell mondanom Önnek: három éven át éltem mellette, s amikor karjai között tartott, mindig úgy éreztem, csak vendég vagyok valahol.«” Ez a mondat mintha még *Az igazi* végkicsengése lenne, a férj-feleség viszony alakul ott ilyenképpen. A következő naplórészlet határozottabban körvonalazza az író/irodalom-tragikumot:

„Vidaliról tervezett írás értelme ez: a nő levelén, s Vidali jegyzetein át megmutatni az írás másik oldalát, azt a térfogatot, ahol a szó önmagában él, kifejezési szándék nélkül, amit ki akarunk fejezni, az már nem Ige, a szó bibliai értelmében, hanem csak irodalom. Egy író, hosszú és munkás irodalmi élet után, elhallgat, a világ azt hiszi, éveken át készül a némaságban valami, s halála után kiderül, hogy nem készült semmi, amit a kiadók, vagy az irodalmi világ használhatnak; nem, egy lélek visszafordult az Igéhez, mely a Genézis elején volt, arra emlékezett, s ezért nem tehetett mást, csak hallgatott. Valahogy így. Fájdalmas, homályos.”

Nem egészen világos, mire vonatkozhat az utolsó mondat. A naplóbejegyzésből kitetszik, hogy Márait a(z el)hallgatás „poétikája” foglalkoztatja, a jelen szituációból nem látja a kiutat. Alkotói „válsága” összefügg az 1940-es esztendőök közepének „világ”-válságával, az elmondható profanizáció, deszakralizáció, a „valamiről hallgatás” kevesek kivételes adománya, ehhez Márai a Vidali-regény tervezgetése közben és másutt is visszatér. Annál is inkább, mert a beszéde hallgatás, mind a világhoz, mind az irodalomhoz való viszony tevékeny része(se) lehet, ekképpen értelmezendő, jóllehet alig értelmezhető. Egy másik följegyzés szerint: „A nő ezt írja: »S a legfájdalmasabb talán az volt, hogy soha nem tudtam meg, hallgat-e valamiről?...«” Egy másik helyen: „Vidali tépelődik. Ezt gondolja: új műfajt kellene találni. Például ezt tíz éven át hexameterekben hallgatni.”

Még két kommentár beiktatását érzem itt szükségesnek. Elsőnek talán azt, hogy a sikert közönségsikerre halmozó Márai elbizonytalanodik, nem annyira a felemás kritikai fogadtatás miatt (jóllehet éppen azok látszanak fellázadni ellene, akik sokat tanultak tőle: előbb Örley István,<sup>18</sup> utóbb Lengyel Balázs<sup>19</sup>), hanem a korszakváltás igénye és lehetősége közötti távolság okán. Márai regényei, színművei, elbeszélései 1944-ig sűrű egymásutánban következtek egymást, és mintegy 1947-ig megvolt a lehetősége arra, hogy állandó jelenlétét az irodalomban mindenekelőtt megjelenéssel, publikálással igazol-

ja. Az az írói életmód és alkotói rend, amelyet Márai kialakított magának, szintén válságba került, létrejött egy írói modor, nem utolsósorban az átlagbefogadók kívánalmait kielégítendő, amelyben a „kifejezési szándék”-nak rendelődik alá az önmagában élő szó, hogy Márait idézzem. Nem a l'art pour l'art Márai által sosem hirdetett elvéhez térne vissza írófigurájával írónk, hanem a közönség elvárásai horizontjának ellenében létrejövő irodalomhoz. Ami egyben a kanonizálódott műfaji alakzatoktól való eltérést eredményezhetné. A „valamiről” hexameterekben hallgató „mű” ironikus kifejeződése (nem az újító szándéknak, hanem) a modernség(ek)ben meggyökeresedett megszólalási mód paródiájának. Az új műfaj és a hexameter (vö. *Ilias!*) együtt emlegetése egyben ablakot tárhat egy, az eddigiektől különbözni látszó hagyományértelmezésre, amely az elhasználódott sikerszavak helyébe a megtisztult, önmaga értelméhez és jelentéséhez visszataláló szavak számára leli meg a megfelelő formát. A Vidali-regényben az „irodalmi világ” a negatív póluson helyezkedik el, olyan irodalom-rendszerként, amely a kánon megmerevítésében mutatkozik érdekeltnek. A *nővér* jelzi a küzdelmet, amelyet Márai látszólag csupán a forma átalakításáért folytatott, valójában a művész-szubjektum újfajta játékba hozásának lehetőségeiről árulkodik. Az az irodalomtörténeti rejtély világítódik meg: vajon egy író hallgató évtizedei önálló, értelmezhető korszakként foghatók-e föl? Márai nyitva tartja tervezett művét a lehetőségek előtt: a hallgatás éveit alatt nem készült semmi kézzelfogható, a hallgatás módja, az írói tartás azonban felelt a világ kihívásaira.

Másodiknak a személyes szféra bevonása a művész-pályarajzba igényel némi magyarázatot. A Márai-naplók csalódást okoznak mindazoknak, akik az írói élet intimitásaira kíváncsiak. Annál több benne az olvasmányélmény rögzítése, a képzőművészeti vonatkozások is jelentős helyet foglalnak el, illetőleg a tágabb környezet kiváltotta (nemegyszer igencsak emocionális) reakciók. A regényíró Márai viszont az emberi viszonylatokat éppen a személyiségértelmezés felől tekintette, az *igazi* párhuzamos létrajzaiban érzékelhető az, amit a Vidali-regény egy már idézett töredéke jelez: „Vidali barátnője ezt írja a kísérő-levéiben: »S valamit meg kell mondanom Önnek: három éven át éltem mellette, s mikor karjai között tartott, mindig úgy éreztem, csak vendég vagyok valahol.«” Márai azonban nem áll meg itt. El- és meggondolkodtató, hogy miért volt szüksége egy elbeszélőre, egy kommentátorra több, biografikus jellegű művében. Már az elbeszélésként számon tartható *Vidali módszerében* is ott a kezdő író, a szakmai közvetítő, aki legalább a mesterség bensőségességével igyekszik közvetíteni a mester és a világ között. A tervezett Vidali-regényben pedig a Vidalival együtt élő nő az, aki a személyes közelség bensőségességével képes magyarázatokkal szolgálni. Ennek fontosságát Márai is hangsúlyozza: „Vidali naplójához még egy részt ragasztanék. Madame X. naplóját. Mondja el a nő is, mit tanult Vidali közelében.” *A nővér-*

hez képest számottevő a változás: ott a zongoraművész naplóját- emlékiratát kapjuk, a narrátor bevezetőjével és epilógusával. Itt, a tervezgetés közben a művész-író naplója mellé Madame X. naplója rendelődne, azonos műfajban szólna megfigyelt és megfigyelő, személyesen lenne jelen a „bibliai” szó keresője és a keresésből talán a legközvetlenebbül okuló társ. Mindez eredményezheti, hogy az egyik írás „igazságát” a másik kioltja (ez a relativizálás érzékelhető *Az igazi*ban), Madame X. naplója lehet görbe tükör, lehet „tanítványi” följegyzések gyűjteménye, irányulhat a személyiségre, a világlátásra, a hallgatás mikéntjére. Akárhogy minősítjük: mindenképpen ellenpont. S ha *A nővér*ben a részek műfajilag vitaszöveget alkotnak, itt a műfajok azonossága feltehetőleg az ismétlésnek az a változata, amelyben az ismétlődés funkciójaként a különbség, az eltérés jelölhető meg. Mint ahogy *Az igazi* párhuzamos elbeszélései a külső forma szerint összezsengenek, a bennük érzékelhető személyiségfelfogás alapján azonban a különbségek bukkannak ki.

A továbbiakban egyre nagyobb hangsúlyt kap az elhallgatás kérdése. A naplóíró Márai egy helyütt éppen e kérdésen gondolkodva azonosul tervezett regénye főszereplőjével, másutt író és úriember korábban érintett problémájához tér vissza. Ha Szindbádöt róla írt regényében írónak és úriembernek mutatta be, a napló az „író”-ság és „úriember”-ség közötti szakadékra céloz, mintegy „polgár” és „művész” egymást kizáró voltára (ami ismételten csak a klasszikus modernségben fölmerült dichotómia megoldatlanságáról és még mindig nyugtalanító voltáról tanúskodik). Csakhogy a napló nem ad teljesen biztos eligazítót: Vidali gondolja csupán el az alább idézendő mondatokat, vagy Vidali följegyzéseihez maga, Márai is hozzáfűzi-e a magáét? Az első esetben nincs okunk alaposabb kétkedésre: „Vidali ezt jegyzi fel egy helyen: »Hatvan éves koromban megtudtam, hogy az írás nem méltó úriemberhez.«” Igaz: az úriemberhez méltó magatartás ugyan önmagában értékes lehet, de messze nem bizonyos, hogy Vidali csupán egyetlen értéket ismer el. Az értékpluralizmus általában nemigen lehet egy Márai-címszereplő ellenére. A második gondolat a *Féltékenyek* újraolvasása során bukkik ki Máraiból; a nem kevés izgalommal tanulmányozott saját mű halál-jelenete önkéntelen (ön)-elismerésre kényszeríti a naplóírót; Vidalira hivatkozik, mint magasabb instanciára. Mintha kritikusi felettes énje lenne, szólaltatja meg a szinte tévedhetetlenül ítélő író-alteregőt, sok tekintetben önmaga regényfigurává emelt mását. Ez a kivetítődés itt is, másutt is tetten érhető, ugyanakkor egészében inkább csak a tervezett regény egyik lehetősége. Másutt, éppen ott, ahol a klasszikus/esztéta modernség problémáit szólaltatja meg általa, inkább úgy tekint rá, mint meghaladott, de teljesen még le nem küzdött írómagatartás megszemélyesítőjére. A *Féltékenyek* a roppant családregény-vállalkozás közepes darabja, Márai keresi a *Sértődöttek*hez vezető szálakat. Miközben a magyar ideálpolgárság hanyatlása és az európai művelődés válsága megjelenítési formáin töpreng, az esszéregény Thomas Mannhoz kapcsolódó, ám

rajta túlmutató lehetőségeit kutatja, önmagával szembesül, és ennek a szembesülésnek egyszerre tanúja és ítése a regényfigura, akire rá lehet bízni az elhallgatás–folytatás dilemmáit:

„Ez a fejezet, melyet talán Vidali sem szégyellene, – Vidali, aki tudja, hogy úriember bizonyos koron túl, bizonyos múlt után nem írhat, ha nem akar szellemi és emberi rangja alá süllyedni. Ez a határ, ameddig egy ember tollal a kezében »süllyedhet«.”

A passzust lezáró idézőjel inkább az ironikus értelmezést segíti, mindazonáltal a bizonytalanság nem tűnik el egészen. Egyfelől Vidali elismerésének jelentősége, másfelől viszont Vidali „hitvallásának” némi megkérdőjelezése. Annál is inkább, mivel a két idézet között találunk egy harmadikat, amely valamennyi magyarázathetőségtől eltérni látszik:

„De »elhallgatni« talán annyi, mint meghalni. Ezt senki nem tudja előre. Egyáltalán nem tudjuk, mi az írás belső, organikus értelme? Talán az élet?”<sup>20</sup>

A nővér és a Sértődöttek között kerülnek papírra a sorok; a művész-személyiség létére kérdező és ebben a létben a világérzékelést és a világszerűség módjait feltárni kívánó író helyzetét jelenítik meg. Önletrajz annyiban, hogy Márai úgy érezte 1945–1946-ban: légüres térbe került, a rendszer- és impériumváltozás azért tisztázott kérdéseket, hogy újabb megválaszolhatatlan kérdések keletkezzenek. Ezt érzékelte az irodalomhoz, a keletkező új világhoz fűződő kapcsolatában.<sup>21</sup> Eltávolodás azonban ez a szorosabb értelemben vett önletrajztól, mert korábbi szubjektumfelfogásának átértékelését sürgeti, a történelmi váltással párhuzamosan Márai, maga is váltásra készül, íróságának korábbi korszakát befejezettnek minősíti, az „eredmények” kielégítetlenül hagyták, talán azért is, mert éppen a nyelv és a szubjektum minősítésében nem tudott teljesen elszakadni a századelős modernségtől, jöllehet a szótári jelentések átminősítésében tevékenyen vett részt. A történelmi eseményekkel jórészt párhuzamosan zajló irodalmi átrendeződések helyzetének veszélyességére figyelmeztették. S most nem csupán arról van szó, hogy *polgári* vagy *urbánus* szerzőként támadásokra, megbélyegzésekre számíthat. Márainak azonban nem (többnyire rosszindulatú) kritikusaival van pöre, hanem önmagával, ezért fordul (vissza?) Vidalihoz, akinek az elbeszélést követőleg már *Az igazi* Lázár-figurájában áttetszett alakja. Csakhogy ott csupán a legfontosabb mellékszereplőként látjuk viszont; s bár írói mivoltáról sok fontosat tudunk meg, inkább kiegészíti, részben ellenpontozza a polgár férj működési körét, a feleségnek olykor értelmezi, ám a polgár-művész szembeállítás itt pusztán deklaráltatik, semmiképpen nem jelenítetik meg. Ilyen passzusban például:

„Nagy szerep polgárnak lenni. Talán senki nem fizet olyan sokat a műveltségéért, mint a polgár. Nagy szerep, s mint minden igazán hősies szerepért, ezért is teljes árat kell fizetnünk. A bátorságért, a boldogsághoz való bátorságot. A művésznek élménye a műveltség. A polgár számára az idomítás csodája a műveltség.”<sup>22</sup>

Az *igazi* (egyik) szerkezeti hibája az írófigura helyének és funkciójának megoldatlansága. A Vidali-alak továbbgondolását akadályozta a regény középpontjába emelt „tragikus-polgár”-képzet, amely az írói lét konfliktusai számára nem sok helyet hagyott. Író és kora szembesítését majd *Az igazi* folytatása végzi el; az emigrációban kiadott műről azonban már 1946-ból van értesülésünk, még hozzá a Vidali-regény vonzaskörében. A Lázár-Vidali rokonságot itt Márai említi, ugyanakkor a *Judit... és az utóhang* alapszituációját vázolja föl. Mintha Vidali alakja a Lázáréba olvadna bele. S bár a naplójegyzet két külön műről beszél, a továbbiakban Márai földadni látszik a Vidali-regény tervét, ám nem annak problematikáját. Az emigrációs regénybe aztán sok minden belekerült a naplójegyzetekből: „És vannak férfiak..., olyan az életük, mint az átjáróház, a nők meg egymásnak adják a kapukilincset.” „Ez az ember nem akart többé írni, mert attól félt, hogy minden szó, amit mond, papírra tesz, árulók és barbárok keze ügyébe jut. Azt hitte, olyan világ következik, amikor mindent meghamisítanak, elárulnak, bepiszkolnak, amit egy művész gondol, kimond és leír...”, „vagy úr valaki, vagy író.”<sup>23</sup> A naplóba jegyzett alapszituáció megjelenik az emigrációs regényben, és ott kap alakot jórészt az is, amit a tervezett Vidali-mű tartalmazott volna. A Vidalival együtt élő nő Judittá válik, levelekről már szó sincs, s az „utóhang” sem a *Vidali hagyatéka*. „Formailag” – csak némileg módosulva – *Az igazi* folytatódik, Márai nem tudta vagy nem akarta megkockáztatni a Vidali-regénnyel kapcsolatos műfaji kísérletet. Annak ellenére nem, hogy 1947–48 után már csupán virtuális közönségnek írhatott, adekvát kritikai visszajelzésre nem számíthatott. Az idegenség, az elhallgatás, a még lehetséges írói életrend századfordulós, ám az 1940-es esztendőök történelmi eseményeinek is hatására újra időszerűnek tetsző kérdéseit Lázár figurájában vélte Márai lereagálni, nem Vidaliéban, akinek íróniától sem teljesen mentes alakja másféle történetet, másféle környezetet, másféle modalitást igényelt (volna). S ha Lázárban Márai felmutathatta az esztéta modernségnek a(z) irodalmi) világból kivonuló alakját, Vidali elképzelt életútja (figyelembe véve a Vidali módszerét is) talán úgy képzelhető el, mint a Lázárénak ellentettje. S bár néhány mondatával jelzi, hogy a századfordulós modernség elképzései szerint kezdte pályáját, a Márait foglalkoztató szerzők közül Rimbaud és Valéry hallgató korszaka adalékul szolgálhatott; a Vidali-regény nem annyira a naplókban megörökített korszakot tekintette a művészi életút kontextusának, mint inkább a nyelvről és a szubjektumról alakuló felfogásokat. Vidali személyiséggrajza ön-életírása-naplója és a vele együtt élt nő levelei-kommentárjai megvilágításában bontakozott volna ki: az írói lét lehetőségessége nem feltétlenül a kornak ellenálló, hanem a korban íróilag helytálló művészről árulhatott volna el valami lényegeset. Míg az emigrációs regényben olykor talán túlságosan közvetlenül kap hangot az 1940-es esztendőök különféle változásainak megítélése, a Vidali-regényben mindez feltehetőleg a szükségesnek mutatkozó írói váltás



előadásával jelent volna meg. Az emigrációs regény narrátora alig rejtetten szócsöve a szerzőnek, az utóhang a hétköznapiakba beleszürkületést szinte jelentékteleníti, addig a Vidali-regény műfaji-előadásbeli játéka lehetővé tette volna a megismerés bizonytalanságának, valamint az úgynevezett igazságok megosztott voltának tudatosulását, ennek következtében az elbeszélői státus kétségességének dokumentálását. A *Judit... és az utóhang* „hagyományos” regény lett, amelyből nagyon sokat tudunk meg Márai nézeteiről, a Vidali-regény nehezen meghatározható műfajdarabokból állt volna össze, s nem annyira egy író, mint inkább az irodalom regénye lett volna. Olyan értelemben, hogy egy sikeres szerző belátván, pályája zsákutcába futhat, rutinja, az e rutint igénylő környezete, a modorosságig használt szókincse, előadásának dallama elől szeretne menekülni.

Mint ismeretes, a Vidali-regény nem készült el. Hogy ebben mennyi a része az emigrációnak, aligha számítható ki pontosan. Az említett *Judit*-regény éppen úgy tartalmaz elemeket a tervezetből, mint a *San Gennaro vére*, sőt, a kései *Naplók* vissza-visszatérnek a Vidali-vázlatok problémaköréhez. Kiszakadva a magyar irodalmi kontextusból, egy darabig a *Judit*-regény kérdésfeltevései foglalkoztatták inkább Márait, kellett egy kis idő, míg tovább kereshette a neki megfelelőt a regényalakzatok között. Krúdy figurája és regényírása – s ezt jól érezte Márai – a magyar irodalom egyik, lényegében folytatás nélkül maradt lehetősége. Megőrzött Proust-tisztelete vajon nem a Krúdy-tisztelet jegyében írható le? A kalandos ifjúságúnak képzelt Vidaliban is ott bujkál valami a Krúdy-figurákból, leginkább a Márai által regénybe foglalt Szindbádból. A szóban hívó, a siker-irodalom minden formáját elutasító Vidali helyét végül Lázár foglalta el, talán nemcsak Márai, hanem az egész magyar irodalom kárára. A *Judit*-regény nem Krúdyt, nem Kosztolányit folytatja, hanem *Az igazi* című Márai-regényt. A *Vidali hagyatéka*, ha megvalósul, feltehetőleg a Márai-életműhöz új vonással járulhatott volna hozzá.

1 1974-ben ingerülten állította *Naplójában*, hogy „soha, egyetlen alkalommal se” írt a *Nyugatra*, mivel „Osvát és aztán később mások szerkesztési szempontjai számomra túl ezoterikusok és eklektikusok voltak”. *Napló 1968–1975*, Bp., 1993, 201.

2 *Török Gyula poszthumusz könyve*, Nyugat, 1919, 905–906.

3 SZABÓ Lőrinc, *Öt verseskönyv*, uo., 1922, 113–114.

4 *Egy polgár vallomásai*, uo., 1934, I, 3–13, 76–86, 139–150; *Jules Renard naplója*, uo., 1935, II, 466–472.

5 Uo., 1934, 235–240. Az innen vett idézeteket a továbbiakban nem hivatkozom.

6 *Ami a Naplóból kimaradt*, Toronto, 1991, 157. Egy-két lappal előbb található az első bejegyzés a tervezett műről: „mi lenne, ha egyszer, amolyan utolsó könyvnek megírnám a »Vidali hagyatéka«-t?” Uo., 155.

7 Vö. még: uo., 159–160, 166, 170, 212, 213, 259. Az innen vett idézeteket a továbbiakban nem hivatkozom.

8 NÉMETH László, *San Remó-i napló* (1935) = *Uő, Európai utas*, Bp., 1973, 716. („Márai Sándor írta le a Vidali módszerében, hogy él az igazi író”...)

9 *Napló 1945–1957*, Washington, 1968 (2. kiad.), 171.

10 A 6. sz. jegyzetben i. m., 121.

- 11 Lányi Viktor fordításában idézem.
- 12 1. sz. jegyzetben *i. m.*, 203.
- 13 *Napló 1943–1944*, Bp., 1990, 88–89.
- 14 *Napló 1976–1983*, Bp., 1994, 60.
- 15 „A jó író csak akkor menekül a világhoz, ha gyöngének érzi magát a legnagyobb kaland, a munka feszültségének elviseléséhez.”
13. sz. jegyzetben *i. m.*, 94.
- 16 1. sz. jegyzetben *i. m.*, 136.
- 17 6. sz. jegyzetben *i. m.*, 259, *Judit... és az utóhang* (1980), Bp.
- 18 ÖRLEY István, *Három Márai-kritika (1939–1944)* = *Uő, A Flocsek bukása*, válog., szerk., utószó PERGEL Ferenc, Bp., 1988, 370–395. („A kritikus, a hajdani rajongó, kétségbeesetten keresi a választ. Mert a Márai-műből már jó ideje csak diszsonáns hangokat hall.” 385.)
- 19 LENGYEL Balázs, *Varázs (Márai Sándor színműve a Pesti Színházban)*, Magyarok, 1946, 2–3, 129–130. Vö. még: „Márai Sándor legjobb alkotásaiban, az *Ídegen emberekben*, *A Szigetben*[!] kényszeredetten kimenekült az országból, a *Zendülőkben* a társadalomból, a továbbiakban pedig kénytelen volt megteremteni egy nemlétező vagy csak egészen embrionálisan megvalósult – s csak a sznobizmus által hitelesített – nagypolgári világot, melynek emberi üressége és kietlensége fokozatosan visszahatott alakjai lelki tartalmára.” L. B., *Babits után*, Újhold, 1946, 1, 8. Nem kíméletesebb RUBIN Péter kritikája sem: *Az olvasó lázadása*, Valóság, 1945, 2–4, 75–77.
- 20 6. sz. jegyzetben *i. m.*, 212.
- 21 Vö. uo., 180. Az *Íhlet és nemzedék* dolgozatairól: „A kis írások legtöbbje csevegő, zsurnalisztikus. Az újságba írás gyógyíthatatlan fertőzés volt életemben; s ez a fertőzés mindent áthatott, egész úgynevezett művemet. Ez a zsurnalisztikus »közvetlenség« olcsó, nem is őszinte. Az irodalom másképpen »közvetlen«.”
- 22 *Az igazi* (1941), Bp., 1992, 121.
- 23 17. sz. jegyzetben *i. m.*, 8–9, 112, 126. Mellékesen jegyzem meg, hogy e műben előkerül a „kopott esőkabát”, mely még nem kopottan a *Férfi, esőköpenyben* című önarcképben tűnt föl: *Medvetánc*, Bp., 1947, 108–112.

BENEY ZSUZSA

*Naptár*  
Radnóti Miklós verse

Miért éppen a *Naptár*?

Mert egységes, önmagába visszatérő, kört formázó költemény, s ebben a befejezett, az egész képzetét felkeltő formában a természet és a világ képét véljük tükröződni. Ezt a tükörképet egyaránt látjuk leírásnak és kozmikus vízióknak. Úgy is mondhatnánk, hogy a valóság víziójának.

Mert rövid stanzák egymásutánja, amit olvashatunk úgy is, mint egy egész részeit, és úgy is, mint önmagukban egységes, önálló verseket.

Mert értékeiben is tükrözi e költészet egészét. E rövid versek között vannak gyönyörűek, torokszorítóan mélyek és félelmetesek. De e rövid versek között vannak banálisan felszínesek is.

Mert valamennyi nagyjából azonos poétikai elvek szerint épült, s emiatt az egész költemény felépítése egyhangúnak, magát ismétlőnek tűnik. De a végig hasonló technikával mégis képes a létezés legkülönbözőbb megélési módjait érzékeltetni. Mert mint leírás, objektívnek látszik, szubjektivitása legfeljebb a dolgok meglátásában, a látvány leírt részeinek kiválasztásában nyilvánul meg – holott, egyes részeiben, ha nagyon odafigyelünk, ritka őszinte, magába merült vallomásokkal találkozhatunk.

Egységes, hiszen szoros keretbe foglalt, és egységessé teszi a forma, még-hozzá nemcsak a külső, hanem a belső is, nemcsak a hangzás hasonlósága, a versek zenei karaktere, hanem ennél is mélyebben a költemény tárgyából fakadó egység, a következetesen egységes szemlélet. De ezen az egységen átüt az a változatosság, magasnak és mélynek, felületesnek és félelmetesnek az az egymást-váltása, mely részben biztosan az egyes részek megírásának különböző időpontját tükrözi, s mint ilyen, fontos és érdekes információkkal szolgál az utolsó évek belső történetéről. Különösen akkor hasznosíthatjuk ezeket a megfigyeléseket, ha a különböző években írott részeket ugyanazon évek egyéb műveihez hasonlítjuk. Ekkor jutunk a leginkább megdöbbentő felfedezésekhez.

És ezek alapján még egyszer: miért éppen a *Naptár*?

Mert benne Radnóti költészetének legfontosabb specifikumát, egyben a szerző lelkébe legmélyebben bevilágító poétikai karakterisztikumot tanulmányozhatjuk: az absztrakt fogalmak olyan megszemélyesítését, melyet nem

nevezhetünk metaforikus szemléletnek, s a megszemélyesített fogalmakat sem metaforáknak, de olyan megelevenedett archetípusoknak igen, melyek nagyon közel járnak a metaforikus képhez. Lényegében ez Radnóti költészetének (legalábbis szememben) legfontosabb, és egyben lelkialkatáról leginkább árulkodó tulajdonsága. Minden nagy kérdés, mely költészetében megjelenik, ennek a meghatározhatatlan absztrakciónak képében jelenik meg, s ennek a meghatározhatatlanságnak többféle jelentőségét is kiolvashatjuk költeményeiből.

1. Olyan pszichológiai-poétikai kényszert, mely a valóság tényeitől való menekülés jegyeit mutatja, eltávolodást a valóság kézzelfogható közelségétől, ehelyett pedig egy olyan konstruált valóságot, mely igazában mégsem akar (vagy mégsem mer) egy más alapokon nyugvó rendszert megteremteni. Érett verseiben Radnóti nem akar és nem tud (pontosabban ritkán akar, ritkán tud, és feltételezésem szerint ritkán mer) új valóságot, egy vállaltan konstruált, megteremtett, öntörvényű világot megteremteni. Szemléletbeli konzervativizmusának lenne ez következménye? (És ebben a konzervativizmusban ne tévesszen meg bennünket szürrealista-expresszionista verseinek látszólagos modernsége. Egyszer, későbbben talán alkalmam lesz arra, hogy Radnóti avantgarde törekvéseinek önállótlanágát, felszínességét elemezzem.) Érett versei különös módon kapcsolódnak egy szemléletbeli konzervativizmushoz, ahhoz, ami Radnóti költészetének alapvető elfedtségét, a végső kitérülködés hiányát jelzi. Valószínűnek tartom, hogy menekülésvágy ez, menekülés a valóságos létezés elviselhetetlenül sebző tényei elől, megrettenés a teljes *kitettség* állapotától, amellyel szembenézni számára nemcsak félelmetes és kiábrándító veszélyeket rejtgetett, hanem költői léte megsemmisülésének kilátását is. Szembe kell néznünk azzal a lélektani ténnyel, hogy különböző, főleg gyerekkori tényezők hatására Radnóti elvállalta – minden pejoratív él nélkül úgy is mondhatjuk, hogy felvette, magára vette – a magyar költő szerepét, s ez a szerep, minden valószínűség szerint egy olyan identitástudatot biztosított számára, melyben több volt az akarat, mint a biztonságérzet őszintesége. (Semmiképpen nem összetévesztendő ez a hazugsággal, akár mások, de még kevésbé önmaga megcsalásával.) Az emberi tudat sok rétegből áll, az őszinteség és tisztesség különböző rétegei valamennyien tisztességesek lehetnek – de a nem teljesen megoldásig érkezett probléma minden esetben olyan verbális megoldáshoz vezet, melyben a disszonancia valamely elemét kell megéreznünk.

Radnóti tudatosan vállalta és őszintén átélte a magyar költő szerepét (jó értelemben, a felelősség teljes vállalásával) – nagyon valószínű azonban, hogy identitását mégsem érezte biztosnak, s ennek bizonytalansága elől egy költői, verbális, a valóságnak és a róla tükröződő képnek elemeit egyesítő világba, az identitás szavakban megnyilvánuló és ebben a verbalításban biztonságot találó közegbe menekült. A költői verbalizálásnak végtelenül sok

árnyalata létezik – valójában a poétika, mint tudomány, az esztétikumról szóló filozófia és pszichológia mind ezekkel a módozatokkal foglalkozik. Radnóti számára a költői szó a valóság felemelését, általánosítását, dekonkretizálását jelentette – amellett, hogy ez a konkrétumoktól megfosztás nem azonos a valóság meghamisításával vagy elkerülésével. (Ez alól az egész költészetére jellemző tendencia alól kivételek kései, halálát megelőző versei, elsősorban *Razglednicái*.) De ha költészetét éppen ez a sajátos lebegés jellemzi a valóság egyes összefoglaló, már magukban is némileg absztrahált jelenségeinek további absztrahálása, dekonkretizálása, és ezeknek mégiscsak reális indíttatása között, ez egyben azt is jelenti, hogy Radnóti poétikájának kulcsa egy karakterisztikus, rá jellemző metaforikus látásmódban rejlik, egy olyan metaforaképzésben, amely inkább formális, mintsem tartalmi vonatkozásában tekinthető metaforának.

2. Minden metafora, maga a metaforikus látás képessége feltételez bizonyos fokú vonzalmat, vagy hajlamot a transzcendencia irányában. Radnóti költészetének ez a második nagy rejtélye, mely, éppen a metaforikus látásmód meghatározhatatlansága miatt maga is meghatározhatatlan. A vonzásnak és az elfojtásnak, a transzcendencia igényének és a belső elutasításnak ugyanolyan oszcillálása érződik verseiben, különösen egyes, gyakran visszatérő motívumaiban, mely metaforikus látásának tétovaságában is megjelenik. Ilyen, egyértelműen nem olvasható jelenségek verseiben például az angyalnak és a halálnak sűrű és változóan látható megjelenései. Felfogható ez is identitásproblémának – a létértelmezés nagy kérdésének, s az én meghatározhatatlanságának a világ rendjében. Kiváltképpen azért, mert a lírai költészetben általában, Radnóti költészetében pedig különösképpen, a világ és a lét értelmezése elsődlegesen az én helye meghatározásával kezdődik. Az *Ikrek havából*, Radnóti e talán legőszintébb művéből tudjuk, hogy szubjektíve legfontosabb problémája, az, mely véleményem szerint társadalmi (zsidó-magyar hovatarozásának) érzését is meghatározta, a kettős anya érzelmi, lélektani válság-érzetéből fakadt. Tanúsága szerint is ezt érezte a mű egyik alapproblémájának. Nem áll ellentétben ezzel az, hogy ő maga többszörösen is a szerkezetnek, az időnek, jelennek és múltnak viszonyát jegyezte fel, mint műve meghatározóját. Amikor az eredetileg választott címet, a *Napló a gyerekkorról*, barátai tanácsára elvetette, a két anyával kapcsolatos mitológiai kép megtalálásával próbálkozott. Csak ezután, szinte megalkuvásként választotta az *Ikrek havát* – s abban is, rejtetten ott bujkál a *ki halt meg – ő vagy én* kérdése.

Ennek ellenére: lélektani szempontból félelmetesen kevésnek érezzük azt, amennyi helyet ez a kétségtelenül hatalmas súlyú, nyomasztó probléma elfoglal költészetében. Éppen ebben, a probléma kerülésében érezzük meg annak fontosságát: az elviselhetlentől menekülő férfi örökös kibúváskeresését, a konkrétumtól elfordulást. Úgy is mondhatjuk, hogy a konkrét

halál, az anya halála helyett a halál dekonkretizálását, valóságának absztrahálását, többértelműségét (és itt nem a halál egyetlen versen belüli, hanem az életmű különböző darabjaiban jelentkező többértelműségét értem). Meggyőződésem, hogy ebben, az ambivalenciát következetesen elvető, az identitás határozottságát szinte az ésszerűség, a világ-meghatározta helyzet ellenében is hangsúlyozó, sőt túlhangsúlyozó költészetben (mint például a *Nem tudhatom* sokat vitatott jóhiszemű, de időszerűtlenül félelmetes őszinteségében) olyan sötét titkok rejlenek, melyeket a költő saját magának sem akart, és sohasem is vallott be. Az *Ikek havának* talán egyszer még megvalósítható elemzését előlegezve, véleményem szerint Radnóti létélményét befolyásoló alapproblémája nem vér szerinti anyjának halálával, hanem nevelőanyjához fűződő érzelmeinek megcsalatottságával függött össze. Ebben az érzelemben bujkálhatott az a titok, amelyet maga elől is rejtegetett, s ami egész világlátását a meghatározatlan irányába terelte – abba az irányba, amelyen csak a nagyon nagy feszültségek, félelmek, a konkrétumok elkerülhetetlen fenyegetése tudott áttörni. Nem azt állítom, hogy az az elviselhetetlenül paradox lélektani helyzet (melyet Radnótival együtt oly sokan mások is átéltek, és mind a mai napig átélni kényszerülnek) – a magyarsághoz tartozás érzése, mely folyamatosan kénytelen a be-nem-fogadottság, sőt ezen is túl, a félelem érzésével konfrontálódni, s mely oly mértékben teszi lehetetlenné a valódi harmónia megélését, hogy Radnóti költészetében elkerülhetetlenül a harmónia eltűzésének képét kénytelen magára öltetni – ebből a kisgyermekkor érzéséből fakadt. Rengeteg egyéb kiváltója volt, melyekkel most éppen oly kevéssé foglalkozhatunk, mint ennek költői tükrözésével. De dolgozatom poétikai alapkérdése, a metafora keresése és a menekülés a valódi metafora jelentésének és jelentőségének súlyától, véleményem szerint mégiscsak ezzel függ össze.

A költői én helyzetének ez a meghatározatlansága okozza a világnak azt a gyakorta elmosódott képét, mely számos helyen a *Naptárban* is tükröződik. Ezzel függ össze az a költői sajátság, melyet most szintén csak futólag említhetünk – bár a választott vers legmélyebb rétegét képezi.

3. Ez pedig Radnóti vonzódása a természetlíra és az abban rejlő idill lehetőségére iránt. S itt már elérkeztünk a *Naptár* valóságos elemzéséhez, pontosabban és előbb talán ahhoz, hogy miért tartom alkalmasnak ezt a verset arra, hogy Radnóti egyik leginkább jellegzetes műveként elemezzük. Amellett, hogy mindaz, amit a fentiekben a metaforaképzés problémájaként elmondtam, megjelenik és nagyrészt tudatos formát ölt a költeményben. Másrészt körülbelül három évnyi periódust ölel fel a költő életéből, s ezzel kapcsolatban e látszólagosan homogén képvilág jelentős módosulásainak lehetünk tanúi – a versek megírásának ideje pedig jelentős sejtésekre ad alkalmat az utolsó évek érzelmi és hangulati hullámválzását, e költészet aktuális erősödését és gyengülését illetően.

Mindezek mellett egyéb szempontok is vezettek, mikor Radnóti oeuvréjéből éppen most a *Naptár* keltette fel érdeklődésemet. Megelőzően, közben és folyamatosan a magyar irodalomnak egy (pontosabban két) olyan versével foglalkozom, mely megírásának idejében, töredezettségéből felépülő egységében, születésének elhúzódó szakaszosságában szinte természetes készletést ébreszt arra, hogy a *Naptárral* összevegyjük. Ez a költemény József Attila *Eszmélete*, illetve a *Medáliák* című ciklusa, melyek különbözőségük ellenére is azt az érzést keltik, hogy hatottak a *Naptárt* író Radnótira, akire József Attila egyéb művei is biztosan hatottak. Az *Eszmélet* másfelé terjeszkedő, a *Naptár* egészénél jóval mélyebb, belsőleg nagyobb vallomás-kényszerrel bíró, filozofikus problémákkal küzdő és mégis mélyen, Radnóti átlagos szintjénél jóval mélyebben szubjektív indíttatású vers, mely, első megközelítésben, éppen a szubjektív jelleg és a filozófiai igény egzisztenciális fontossága, e viszony, s a belőle fakadó problémák megoldatlansága – megoldhatatlansága – miatt esztétikai karakterét tekintve rejtélyes vers. Rejtélyessége önmagából fakad, feltételezésem szerint lényegéhez tartozik, tudatosan a költeménybe komponált, vagy abban tudatosan meghagyott tényező, s ez a rejtélyesség mindenekelőtt a költemény egészében, az egymásra következő részek szekvenciájában, az egyes részek közötti hiátusokban, ellentmondásokban, részeinek látszólagos összefüggéstelenségében nyilvánul meg. A *Naptár* keletkezéstörténetét kevéssé, ehhez képest az *Eszméletét* még annyira sem ismerjük, az egyes részek megírásának ideje egyelőre még nem tisztázott, kiváltképpen nem tisztázott a megírás idejétől elszakíthatatlan, a motivációt kiváltó körülmények sora. Azt azonban tudjuk, hogy megírásának ideje egy évnél valószínűleg nem tartott tovább, s hogy jelentős részét József Attila Hódmezővásárhelyen írta. Ebben benne foglaltatik budapesti körülményeinek, Szántó Judittól történő elszakadásának tudása éppen úgy, mint a hódmezővásárhelyi családi háttér valamelyes ismerete, egyszerre polgári-értelmiségi, tehát konszolidáltnak ható körülményeivel és családi zűrzavarával. Valami keveset arról is tudunk, hogy az 1933-as, 34-es évben szellemileg mi foglalkoztatta József Attilát, s ebből következtethetünk az *Eszmélet* filozófiai háttérének eredetére is.

A *Naptár* legtöbb részének megírását napra időzíthetjük. Éppen ebből fakad egyik legfontosabb tanulsága és egyik legérdekesebb életrajzi vonatkozása is. Elemzésére két természetes út kínálkozik: vagy az, hogy megpróbáljuk a vers folyamatosságát követni, s ebben benne foglaltatik, hogy *szerkesztetten*, tudatosan komponált egységnek tekintjük – és erre felhatalmaz bennünket az, hogy különböző időben írott részeit maga a költő foglalta egységbe, naplója szerint a legtöbb rész megírásának idején, 1941-ben. Ekkor szándékosan folytatta a feltehetően alkalmilag írott „naptár-versek” már megkezdett ciklusát, és a sorozat elkészültét 1941. február 28-án jegyzi fel Naplójába.

A másik lehetőség az lenne, hogy a versek megírásának időrendjét kövessük. Mindkét esetben a két variáció között cikáznánk – így hát egyszerűbbnek látszik az elsőt követni (már csak azért is, mert ugyanez a szokásos – mert egyedül lehetséges – módja József Attila *Eszmélete* elemzésének is). Különös véletlennek tarthatjuk (de mindenképpen véletlennek), hogy a két költemény összehasonlítására leginkább mindkettő első versszaka alkalmas. Alig hiszem, hogy ebben Radnóti József Attila költeménye befolyásolta volna. Az indítás hajnali képe oly jellegzetes, és olyannyira egy hosszabb, nagyobb kompozíció kezdetének tökéletes biztonsággal eltalált formája, hogy szinte természetesnek és mindkét költő művészi ereje jelének vehetjük, hogy erre az archetipikus mintára rátaláltak. József Attila versében a költemény tartalmi eleme a hajnali kezdet, az „eszmélet” képi megelevenítése, legközelebbi asszociációja, mondhatnók úgy is, hogy az eszmélődésnek, az ébredésnek szinonimája. Radnóti költeményében is természetesnek tűnik, hogy az év kezdetét, az év „hajnalát” reggeli képpel indítja a szerző, de itt ez nem tartozik szorosan a költemény tárgyi mondanivalójához. Igen nagy kérdés, mondhatnók Radnóti költői karakterének és értékének egyik jelzője lenne, ha tudnánk, vajon ezt a kezdetet tudatosan választotta-e, a *kezdeteket* szándékosan párosítva, ha nem is tudatosan, de szerepelt-e motivációi között az *Eszmélet* asszociációjából fakadó indíttatás, vagy netán az úgynevezett véletlen szülte-e ez a kép. Azért nevezem az esetleges véletlent „úgynevezettnek”, mert van egy költői szint, mely felett a poétikai megelevenítés valójában sohasem véletlen műve.

Az *Eszmélet* és a *Naptár* szerkezetében is találunk hasonlóságot. József Attila költeményét többen értelmezik úgy, hogy az egy időfordulatnak, konkrétan egy napnak kereteit tölti be: hajnallal kezdődik, és éjszaka ér véget. Ugyanez a képlete a *Naptár*nak is: az első és az utolsó versszak megismétli ezt a körforgást, és az, hogy az év körforgását itt mintegy kicsinyítve leképezi a szerző, ugyanazokat a kérdéseket veti fel, mint amelyek a vers hajnali indításának kapcsán felmerültek. Itt azonban, ha a kezdetet és a befejezést összevetjük, nagyobb valószínűséggel tételezhetjük fel az alkotófolyamat tudatosságát – annál is inkább, mert a két darab (a *Január* és a *December*) megírása között mindössze hat nap telt el. A versek tehát nem véletlenszerűen, hanem szándékosan kerültek a ciklusba, és így feltételezhető, hogy tartalmuk tudatos szerkesztés során született. Nagyon fontosnak, és bizonyosan nem véletlennek tartom azt is, hogy Radnóti a 41-ben írott mindkét költeményben a sötétséget, a félelmetességet hangsúlyozza, mintha az év forgása általánosságban, minden év forgásában ebből a háborús évből merítené jellegét.

Két fontos jelenség van még a *Január*ban, mely a verset József Attila költői világszemléletével rokonítja. Az egyik a sötétség motívumának hasonló érzékletessége. Mindkét versben a sötétség anyagszerűségét érezzük, egyikben sem a sötétséget mint színt – annak ellenére, hogy Radnóti az ég feketeségéről is beszél. Mindkét versben a sötétség betölti az eget – József Attilánál



olyannyira, hogy azonos az éggel, a világosság, a könnyűség, a *hely*, melyben a dolgok mozgása, pörgése, élete megindul, a föld és az ég kettéválásakor szabadul fel, a világosság megteremtésekor. Az eget a sötétség nemcsak betölti, mint Radnóti versében, hanem maga az ég a sötétség, pontosabban a földre nehezedő ég, talán nem más, mint ez a vasnehéz anyag – mint a *Tehervonatok tolatnak* című versben vagy töredékben írja: *mely úgy ül le ránk / mint a porra a vasszilánk*. Radnótinál a magasban lévő eget tölti be a sűrűséggel jelzett anyag, a sötét, a *majdnem lecseppenő*. A föld és az ég közötti űr, a kettő elhatároltsága az *Eszméletben* teremődik meg, akárcsak a Genézis Könyvében, s ez a felszabaduló, könnyű és üres (helyet adó) tér lesz az eszmélet tere, a világot befogadó, felfedező eszmélés végtelen mezeje. A *Naptárban* a már különvált eget tölti be újra az űs-sötétség, mely szinte lecseppen, szinte feketére festi a földet, foltot ejt a világon. József Attila versének iránya felfelé szállás (az ég, a kipörgés, a rászálltak képeiben), Radnótiénak a fölénk boruló sötétség, mely vertikálisan nehezedik ránk, a lefelé érzését erősíti. A kivilágosodás azonban itt is megtörténik, méghozzá Radnóti egyik legszebb, a valóságosság szinesztéziáját zseniálisan észrevező képében. A sötét, naptalan, hosszúra nyúló éjszaka után megjön a hajnal (szó szerinti értelemben, megszemélyesített formában „jön”, léptei hallatszanak a roppanó jégen), de igazából nem világosságot, hanem szürkeséget hoz. A vers kétségtelenül legszebb képe a *Roppan a jégen a hajnal / lépte a szürke hidegben*. Torokszorító fenyegetettség, alattomos veszély érződik mindenekelőtt a megroppanó vékony jég képében, s talán még inkább a *roppan* szó baljós hanghatásában – elkerülhetetlen, hogy ne az egy évvel későbbi *Ha rámfigyelsz* című, véleményem szerint egyik legszebb Radnóti-vers utolsó soraira asszociáljunk:

(S nem tart soká. Ha rámfigyelsz,  
majd egyre égibb hangot hall füled.  
S a végső szó után meséld el,  
hogy bordán roppantott a réműlet.)

A *szürke hideg* képéről beszéltem az imént, ennek a képnek (azt is mondhatnám, e szó párosításnak) különleges érzékletességéről, a tompa téli reggelekről, a millió tűszúrással irritáló ködről, a hideg szagától, a szinte tapintható keménységről, mely mind bennfoglaltatik ebben a képben. Későbbben még beszélni akarok róla, hogy Radnóti költészetének éppen az ilyen, a hideghez hasonló egyszerre valóságos és absztrakt fogalmak a legfontosabb szereplői. Éppen átmeneti jellegük miatt tűnik olyan nehéz, a legtöbbször sikertelen vállalkozásnak az, hogy élettellivé varázsolja őket. Ez a kép azonban más – ha József Attila valamely verséhez akarnánk hasonlítani, leginkább a *Holt vidék* jutna eszembe. A *Január* nem jut el – hogy csak egy, közeli példát mondjak – a *Téli éjszaka* mélységéig, pontosabban komplexitásáig, e komp-

lexitás olyan biztonságáig, mely a tökéletesség benyomását kelti –, de megérezzük benne a lélek őszinte küzdelmét, félelmét, a mindent befedő sötétség korom-üledékét. Már az 1937-es halál-versekben (a Kosztolányi és Juhász Gyula halálára, és a huszonkilencedik születésnapjára írottakban) megkezdődik ezeknek az anyag-tapintású képeknek a megjelenése, és ezekben a nagyrészt 41-ben írottakban helyel-közzel folytatódik. Azért beszélek e helyel-közzel folytatásról, arról, hogy ebben az időszakban Radnóti képi világa szétválik, mert éppen a *Naptár* későbbi szakaszaiban váltakoznak a konkrétumokat leíró képek a *Januárban* és majd a *Novemberben* és *Decemberben* megjelenő szimbolikus-metamorikus jellegűekkel. Érdekes módon a konkrét leírások tűnnek kevésbé reálisnak, hígabbak, csak a dolgok felszínes láthatóságával törődnek, míg a rejtetten szimbolikusak, a sötétség, a hó, a fagy s a közhasználatúan metaforikus jellegűek, mint az angyal, a halál ezúttal, valószínűleg a leírások indifferenciája mellett megjelenő, attól elütő, megrázó érzelmi átítottság következtében, megrázó erővel hatnak az olvasóra.

József Attila és Radnóti költészete között az egyik legnagyobb különbség az, hogy míg József Attila világában a dolgok, a tárgyak, Radnótiéban az ezekből kialakult, ezekhez szorosan tapadó, de önmagukban már absztrakcióvá alakult jelenségek tekinthetők a vers-nyelv elemi egységeinek. Vers-nyelven itt a világ, a világlátás szerkezetét értem, azt a primer formációt, amelyben a létezés struktúrája a költő tudatában megjelenik. A két költeményt az is rokonítja, hogy a hajnal, mint nyitókép, nemcsak jelentésében, hanem a fogalom karakterében is azonos: magába foglalja mindhárom lehetőséget, és mégis mint külső héjon kering a szó konkrét, szimbolikus és metaforikus értelmezhetőségének magja körül.

Ez az általánosítási lehetőség az alapja annak, hogy a költészetben megjelenő, a költészetben láttatott világ is a konkrét, a metaforikus és a szimbolikus értelmezés lehetőségének maghéjain kering, mozgásában, tendenciáiban sejthető, és nem azon a helyén lokalizált, mely a modern költészetben éppen meghatározottsága folytán kelti a meghatározhatatlanság érzetét. Radnóti érzékeli ezt a helyet, de alapvető létbizonytalansága folytán (és éppen ebből látszik, hogy családi, társadalmi, történelmi-politikai identitáshiánya a legmélyebb egzisztenciális szinten is érvényesült) a konkrét helyet mint költészeti princípiumot egészen a legvégső pillanatok költői átalakulásáig nem meri vállalni. Ez az oka annak, hogy versei szépségében csak ritkán érzékeljük az egzisztenciális mélységet, hogy még a halállal, a halálveszéllyel küzdő szorongásai is gyakran az idill himporának egy-egy csillámával ékesek (mint például az *Első Ecloga* befejezése) – annak, hogy nem csak formái konzervatívizmusa miatt tartózkodunk attól, hogy a valóban modern költészet reprezentánsának lássuk. Külön, az irodalomszociológia és a recepcióesztétika szellemében írott tanulmányt igényelne az, hogy ennek szerepét népszerűségében felderítsük.

Radnóti költői (és emberi) magatartásának egyik legmélyebb rétegéig érkeztünk el. Mert nyilvánvaló, hogy azt az állandó félelmet és feszültséget, melyben Radnóti élehetett, csak az ezzel tökéletesen ellentétes, harmonikus formákkal lehetett elmondhatóvá szelídíteni – de vajon minden költői elmondás magában foglalja-e az elmondhatóság ismérveit? Kérdésünk látszólagosan paradoxon – pontosabban mindaddig paradoxon, amíg az elmondhatóság és nem a költészet felől közelítjük meg.

Mert a költő többé-kevésbé mindig választás előtt áll: vagy nekivág a formailag tökéletesen bizonytalanak, a forma pillanatnyi megteremtésének, a kockázatnak, hogy nem a megfelelő nyelvet választja – de nem enged abból, amiről úgy érzi, nem-kimondania lehetetlen –, vagy megpróbálja azt az utat, melyen, úgy érzi, a forma bejárt mechanizmusa megkönnyíti, lehetővé teszi számára a kimondást. Ezzel aztán olyan dilemmába kerül, melynek nincs megoldása – a forma átveszi az irányítást, magához alakítja a mondanivalót, önálló életre kel, és bár az eredeti választás a költőé volt, későbben már az ő szuverenitása ellen tör. Radnóti költészetében nagyon sokszor megtaláljuk a drámai konfliktus nyomait, minden tragédia forrását: a tehetetlenség mélységes átélését, a nem-harmonikus, a külső helyzettel, pszichológiai státuszával magyarázható rettenetes feszültséget, de ez a feszültség legtöbbször elfedten, a forma és a forma-kiváltotta harmónia mint elsődleges érzékelhetőség mögé húzódik. Úgy tűnik, hogy a forma nemcsak elfedi, hanem a magát a szövegbe igazán bele-nem élő olvasó számára meg is hamisítja a tartalmat.

Miből fakadhat Radnóti kényszere a klasszikus formák választása, az elfedtettség pszichológiai alternatívájának választása iránt? Nyilvánvaló, hogy ugyanabból, ami létélményének alapja: anyja halálával, mostohaanyjához fűződő kapcsolatával, az eszmélése kezdetén megélt óriási fájdalommal: apja, nevelőanyja és sohasem ismert édesanyja elvesztésének a megcsalottság érzetével összefüggő sokk-élményével. Bizonyos, hogy ez a csalódás okozta azt is, hogy e csalódást-kiváltó közegekből az otthont-adó magyar-keresztény közösség felé tendált, hogy zsidóságát mint negatív ős-élményt elhagyni igyekezett. Az elfojtásnak ez a mechanizmusa félelmetesen rokon a formai tökéletesség elfedési tendenciájával: ugyanolyan őszinte, művészi, ugyanolyan erőfeszítést igényel (a művészi alkotás legjobb értelmében) – de a tehetetlenség ugyanolyan feszültségét leplezi.

Az, hogy éppen a *Naptár* című verset választottam elemzésem tárgyául, elsősorban ezekkel a kérdésekkel függ össze. Hiszen jól láttuk, hogy a bevezető *Január* a természeti jelenet képébe rejtetten, az embert, az én-t a fagy megszemélyesítésével helyettesítve, már a *Járkálj csak, halálraitélt* félelméről beszél. De azt is látjuk, hogy ez a félelem mégis a természet leírásának képeibe rejtőzik, s ha a hanghatás (a *roppan* szó hangalakjának félelmetességében) át is tör a látszólagosan tárgyias leíráson, mégsem történik direkt utalás a fenyegető halálra. Amellett Radnótira jellemző megoldással a vers

vége, hasonlóan a *Naptár*-sorozat legtöbb darabjához, ritmikailag megugrik, szinte táncos (és itt a tartalommal ellentétes) daktilikus könnyedséggel szökdel. Ennek ellenére: a *Január* az érett, komoly, félelmeit bevalló, József Attila *Eszméletének* magasságáig emelkedő vers, melyről joggal feltételezhetnénk, hogy a *Naptár*-sorozat többi darabjában hasonló módon folytatódik.

Az első rész után azonban a *Naptár* és az *Eszmélet* súlya mindinkább eltérővé változik. Az *Eszmélet* a látás és a megfogalmazás sötét és világos útjain az emberi lét legmélyebb kérdései felé vezet, méghozzá olyan módon (és ez szerkezetének egyik legfontosabb kérdése), hogy benne a szubjektív és az objektív elemek rejtélyes, megfeszíthetetlen módon hol párhuzamosan, hol ellentétes irányban, tehát a külső és belső világnak mind harmóniáját, mind összeférhetetlenségét egyaránt érzékelve haladnak egymás mellett. A *Naptár*, az első rész megrázó félelmetessége mellett, a későbbiekben felületessé válik. Képei, ritmikája, hanghatásai sok helyütt bámulatosan elevenek, már-már andalítóan szépek, színesek – az impresszionista képválasztás és hangulatfestés legszebb darabjai. Különösen színjátékuk ragadja meg az olvasót – de a versek többsége odavetett, adekvát nyelvi eszközökkel megtámogatott pillanatsfelvételt, igen-igen messze az *Eszmélet* küzdelmesen súlyos mondanivalójától. Mindamelllett érdekes stúdium lenne, hogy Radnóti, az eredendően városi, városi kultúrában felnőtt ember mit lát a hónapok természeti jellegzetességének – e kérdések kidolgozása azonban messzire vezetne, s ehhez valószínűleg nem ismerjük eléggé a költő életének egyes fontos korszakait. A költemény másik érdekessége az, hogy a természeti képek között embert sohasem látunk, az ember mint a természeti világ antropomorfi aspektusa szerepel, de így feltűnően sokszor, mintha a világ csak így, az ember felől lenne leírható. Lássuk néhány példáját: *...vad / vidám, kamaszfiús / szellőkkel jár a fák alatt / s zajong a március (Március). Egy szellő felsikolt, apró üvegre lép / s féllábon elszalad (Április). A Májusban a következő igék: borzong, lépkednek, megbú, a Júliusban szinte az egész vers:*

Düh csikarja fenn a felhőt,  
fintorog.  
Nedves hajjal futkároznak  
meztélábas záporok.  
Elfáradnak, földbe búnak,  
este lett.  
Tisztatestű hőség ül a  
fényesarcu fák felett.

A sorozat eme részének talán legszebb darabja a Fanni-versekre nyíltan is utaló, azok gyengédségét, szerelmi líráját a természetlátásra áttevő, a szerelmet a természettel, a világgal, az univerzummal összekapcsoló *Szeptember: Felhőn vet ágyat már az alkonyat / s a fáradt földre fátylas fény esőt. / Kibomló konttyal jó az édes ősz. Különös poétikai jelenség, hogy a szerelemről szóló szavak szinte*

áttétel nélkül érvényesek a természetre: egyszerre jelzi ez Radnóti szerelmének a természettel, a világgal, az univerzummal, ennek transzcendenciájával való átitatottságát, és ugyanakkor elszakíthatóságát az én legbensőbb szenvedélyrétegétől. Olyan jelenség ez, mely itt csak különösen eklatáns példaképpen érvényesül, de jóformán egész érett líráján végigvonul.

A *Naptár* versei között vannak 1939-es, 40-es datálásúak, legnagyobb részük azonban 1941-ben keletkezett. Mindössze két rész született 1939-ben – köztük a sorozat egyik csúcspontját jelző *November*. A bevezető *Januárral* és a sorozatot záró *Decemberrel* a sorozat valóban nagy, jelentős értékű darabja, egyszerre természetleíró és finoman szubjektív vers. A természeti jelenség, a *fagy* itt is megszemélyesített formában jelentkezik – de itt már bejön az emberi világba (mint Pilinszky kései lírájának egyes darabjaiban a rémségnek, rémületnek jelképei). A ház falán sikolt: szinte halljuk a szelet, amint nekivágódva a házfalnak, útját eltéríteni kényszerül. A kép azáltal válik az univerzális fájdalom és rémület sikoltásává, hogy a kép szerint maga a fagy a szenvedő, a sikoltó, mintegy az ő hidege, mely egyben saját maga szenvedése, éppen ezáltal, létének-aktivitásának egyszerre önmagára és a világra, tehát a létezés réstelen teljességére kiterjedő szenvedése koccantja össze a holtak fogait. *Koccannak* ezek a képletes fogak, akárcsak József Attila *Téli éjszakájában* a molekulák – de e nemlétező fogak koccanását hallani lehet, s a rövid mondat minden felesleges sallang nélkül közli ezt aényt, az eljárás lehetőségét a holtak és az élők világa között. Ebben a versben nem közeleg a máskor nagybetűvel jelzett Halál, itt a holtak foga koccanása a késő őszi temetők jégpropogálásában, szélrohamaiban, saját fogaink koccanásában valóban hallhatóvá válik. A halottak hónapja ez, vadmirtuszok koszorúival az elhagyott, haldokló természet ürességében, félelmetességében. Ebben a rövid versben Radnóti valóságos költői bravúrral, a sűrítés maximális lehetőségével érezteti saját halálfélelmét és belenyugvását a halál tudatába: a ráhulló kuvikjóslatban hirtelen bevallja, hogy ő maga ennek a világnak középpontja, hogy ennek, és ezáltal az egész sorozatnak ő a lírai hőse, hogy a kuvik-szó neki szól, s mi lehet ez más, mint halál-jóslat. *Félek? Nem is félek talán*. Ez az utolsó sor már túl van a félelmen, magába foglalja azt és elfogadja. Nem a bátorság, hanem a beletörődés, a menekülni-nem tudás kimondása – rövid, sokértelmű, és megindító, anélkül, hogy csak árnyalatnyira is érzelmes lenne. A teljes magány, a természet példájára beletörődő halál végtelen reménytelenségének hangja, a mindenről lemondás keserűségeen túli, már kifejezhetetlen, megélhetetlen keserűsége szól benne – Radnóti egyik leginkább megindító, legfájdalmasabb és leginkább koncentrált, művészileg is egyik leg-tökéletesebb verse ez. És a *Naptár*-sorozatot tekintve a legkülönösebb sajátja az, hogy a két korai darab egyike. A valóságos halálhoz közeledve, az egykorú történeti eseményeket ismerve megdöbbenünk, mint annyiszor, azon, hogy Radnóti milyen korán, és milyen biztosan látta a ráleselkedő

veszélyt? A legőszintébben talán még itt, a harmincas évek végén mert róla beszélni. Halál-tudatának kifejezése, költészetébe-épülése, mint költészetének egyik princípiuma azonban külön, nagyobb tanulmányt igényel.

A *November* mellett semmivel sem kisebb értékkel áll a ciklus záródarabja, a *December*. (E vers elemzése során sokban támaszkodom volt pécsi tanítványom, Klujber Anita több helyütt megjelent és előadott munkáira.) Mindenekelőtt azt kell észrevennünk, hogy akárcsak az *Eszméletben*, ebben a költeményben is bezárul a kör. A *Január* a későn kelő nap képével kezdődött, reggel, a *December* a delelőjén álló nap képével fejeződik be – ez a déli nap azonban egygyéválík az éjszakával, mintegy a dél misztikus éjfélbe fordulása: a nap mint ezüst telihold sejlik az égen. A sejtelem után valóságos éjszaka száll le a világra, akárcsak az *Eszmélet* befejezésében, hóhullással, mint annyi Radnóti-versben. Klujber Anita jelentős meglátása szerint a szállingózó hó a zuhanó halállal szemben annak megszelídítését, elfogadását jelenti – s ez, éppen az előző versszakkal párhuzamba állítva, nagyon is valószínűnek tűnik. A *Naptár* befejezése tudatos munka eredménye, az utolsó részhez érve Radnóti már átlátta az egész ciklus szerkezetét, s nyilván tudatosan szelídítette meg a halál-elfogadást – nemcsak a havazás képével, hanem a hóhulláson átderengő angyal transzcendenciájával is. A kép különös szépségét, és főleg, ami a költői szépségnél is fontosabb, költői hitelességét a látvány ösztönös értelmezése adja: az éjszakai hóhulláson átsejlő angyal-alakzat: a látvány érzékletessége és transzcendens tartalma. Vajon a Halál Angyala-e, aki nesztelenül közeleg, az év lezártaival az évnek, és az életnek végét jelezve? A vers itt önmaga fölé emelkedik, a természet képeiből, attól nem különválva, hanem mint annak része, eleme, lényege, kiemelkedik az, ami a természet fölött létezik, a halál, mely egyszerre természet és több a természetnél, tagja, része, de más-anyagú, angyal-testű, a látható és a láthatatlan határán elhelyezkedő. *Közeleg* – felém jön tehát, felém közeleg, de mégsem félelmetes, közeledésében nincs és mégis van fenyegetés is, de a testi lét fenyegetésénél inkább a másik lét ismeretlenségének borzongását érezzük. Semmi meghatározottság nincs ebben a képben, de Radnóti egyéb képeivel ellentétben, itt nem a bizonytalanság, a láthatatlanság mesterségesen láthatóvá tett alakzatát, hanem a természet valóságos létéből következő látványt, e látványban megjelenő vízió valóságosságát és érzékszalódását egyszerre érezzük.

*Naptár* a ciklus címe, az idővel legszorosabban kapcsolatban álló leírt fogalomé. *Naptár* ez a ciklus, az időnek, az évszakoknak leírása, de egyben az idő megjelenítése is, élet és halál idejéé, s ahogyan a naptár lapjai jelzik, az év, az idő, az élet elmúlásáé. Egységes tartalmú, művészileg változó értékű, Radnóti költői karakterisztikumait megmutató vers – első, és két utolsó részletében, a költemény végén, mint Radnóti egész oeuvre-je, egyszerre lemondó és felemelő.

## Kosztolányi és József Attila – egymás tükrében

„Üdvözöljük a félévszázados újszülöttet” – ezzel a távirattal köszöntötte József Attila (és Judit) 1935. március 29-én az ötvenesztendős Kosztolányit. Az intim, tréfás hangvétel inkább kettejük kapcsolatának bensőségességére, egyenrangúságára enged következtetni, mintsem az unos-untalan emlegett, Ödipusz-komplexussal tarkított apa-fiú viszonyra. (József Attilának szentelt novellájában, a *Barkochbában* Kosztolányi mint kitalálendő fogalomról, „magának Ödipusznak jól megtermett, izmos Ödipusz-komplexusáról” is szót ejt, nem minden ironia nélkül.) Hasonló stílusú, József Attilától származó üdvözlőt nemigen tudnánk Babitsnak, vagy akár más író társának címezve elképzelni. Inkább testvérek közötti, mintsem apa-fiú kapcsolat alakult ki közöttük. Ahogy József Attila fogalmazta Kosztolányi halála ihlette versében: „Testvérünk voltál, és lettél apánk.” (Öt évtizeddel később, Kosztolányi születésének centenáriumán Esterházy Péter is így nevezi őt, mintegy nemzedéke nevében: „Bátyánk, Kosztolányi.”)

Belső rokonságukat közvetve ők maguk is deklarálták: Kosztolányi Dezső *Barkochba* című, József Attila ihlette novellájában, József Attila pedig nem sokkal a születésnap üdvözlő távirat után, 1935 nyarán megjelent, *Kosztolányi Dezső* című, a költő összegyűjtött verseinek szentelt tanulmányában.

A harmincas évek elején kóstolgatja, ízlelgeti József Attila verseit Kosztolányi. És – lényegükre tapintva – védelmébe is veszi azokat. „Üde! Mulatságos! Illatos, mint a frissen szedett szamóca!” – méltatta felolvasásuk után József Attila verseit Kosztolányi. „Csak értelme nincs” – jegyezte meg valaki. „Hát a szamócának van?” – vágott közbe Kosztolányi.<sup>1</sup>

Szembeszökő a *Barkochba* (mely József Attila Juditjának ismert, a nem neki szóló *Óda* kiváltotta öngyilkossági kísérletének utóregzéseit jeleníti meg) József Attilát mintázó alakjának, Jancsi Jánosnak különös, de nyilvánvalóan a hasonló módon vezetéknevében is keresztnevet hordozó József Attila ihlette neve. A névalkotás József Attilát magát is foglalkoztathatta. Erre utal Kosztolányi Ádám beszámolója József Attilánál, a Siesta-szanatóriumban, 1937-ben tett látogatásáról. „Idézte apámat – írja –, aki az egyik, Cobden szövetségben tartott előadásában elmesélt egy esetet. „Itt lakik József József? –

kérdezte a házmestertől. – Igen, de melyik? Abban a házban ugyanis két József József lakott...”<sup>2</sup>

Novellájában pedig így kommentálja névalkotását Kosztolányi: „Kifogásoljátok a nevét? Keresettnek találjátok? Sajnálom, de csakugyan így hívják. Az élet valószínűtlen. A nevek is azok.” (A József Attilánál oly jelentős szerepet játszó névvarázs Kosztolányit is legalább annyira megihlette.)

Az író e novellájában szól arról, hogy „Két nemzedék még nem különbözött annyira egymástól, mint a miénk, meg az övék [...]. Mi a korunk sivár eseménytelenségében felnagyítottuk a kis eseményeket, hogy meg ne semmisüljenek. Ők, szegények, a nagy eseményeket voltak kénytelenek lekicsinyíteni.” S ugyanebben a novellában vall gyerekkoráról: „Nekem az élet mindörökre a gyermekségem és a fiatalságom egy része, amikor vidéken tanultam, s a csodálatos, tündöklő pesti körutakon csavarogtam, melyekre most a béke vetette viharos fényét.”

Nem véletlenül adományozta Kosztolányi novellájában két kis remekét, miniatűrjét József Attilának. Az írásban a Jancsi Jánosnak nevezett hős, vagyis József Attila verseként szerepel Kosztolányi *Negyven pillanatképének* egyik darabja:

Atlasz:  
Hanyaatlasz, –

és a *Csacsi rímek* egyikének változata:

Ne ámulj e kokainistán.  
Gondolkozz az okain is tán –  
s megérted.

Az intertextualitás e sajátos, eléggé ritka példáit idézi egyes kései József Attila-töredékek oly kosztolányis hangvétele is, bizonyítván ugyanakkor, hogy a komor hangú költő („játszani is engedd”) játékos is tudott lenni:

mint oroszlán, ki ketrecében bömböl,  
az öreg bácsi kerti utat döngöl,

vagy, nagyon is kosztolányis módon („akarsz-e játszani halált?”) tudta a lét végső kérdéseit játékos rímbe transzponálva felcsillantani:

És ámulok,  
hogymulok.

József Attila Kosztolányi-tanulmányában mintegy egybemossa a költőt – Kosztolányit – és olvasóját – önmagát. „Hatása – írja Kosztolányi verseiről József Attila –, mely itt rezeg bennem [...] hasonló a gyermek mosdás előtti,



az álom különös szabadságához ragaszkodó, de az éberség világába lassan már beilleszkedő állapotához. Ki teszi ezt – kérdi József Attila –, Kosztolányi-e, a költő, vagy én, az olvasó?”<sup>3</sup>

Ami alapvetően közelíti őket egymáshoz, a determináló gyermekkor, és vele együtt a nem kevésbé meghatározó haláltudat egyidejű földézése, egyben különbözőségüket is példázza.

József Attila így jellemzi a gyermekkor megelevenítését Kosztolányinál: „A szegény kisgyermek panaszaiban nincs semmi megfogható tárgyi sérelem – olyan enyhe borzongás melege fülleszti át sorait, amelyet a gyermek, ki az anyagi természethez közel áll, érez a legkevésbé, s amelyet mégis gyermeki-nek ítél költő is, olvasó is.”<sup>4</sup>

Nem véletlenül neszel föl a „megfogható tárgyi sérelem” hiányára Kosztolányinál az a József Attila, akinek gyermekkorát megidéző verseiben minduntalan vissza-visszatérnek a korai, nagyon is tárgyhoz kötött sérelmek. (Hogy csak egynéhány ilyen tárgyi sérelmet említsünk: kés, bukta, verés, Ócsöd, pályaudvar...) Kosztolányinál a felnőtt, a „bús férfi” nosztalgiája idézi a gyermekkort, míg József Attilában a sérelmekkel teli gyermek mindvégig jelen van: ahogy ő maga írja *Kirakják a fát* című versében: „A kis kölyök, ki voltam, ma is él.”

Hasonlatosságuk, de egyben különbözőségük is megnyilvánul önmegszólító – és egyben önfelszólító – soraikban:

Hát légy, mi vagy: végképp boldogtalan (Kosztolányi)

Légy ami lennél: férfi (József Attila)

A látszatra azonos szerkezet nagyon is különböző: Kosztolányinál a kijelentő mód utal arra, hogy vállalja azt, ami, míg József Attilánál a feltételes mód a felnőttiséget vállalni nem tudó-nem akaró gyermeki habitusból fakad.

A kései Kosztolányi és a kései József Attila verseiben, képalkotásukban szembeszökő a hasonlatosság.<sup>5</sup>

Vajmi nehéz lenne a szó szokványos értelmében „hatásról” szólni: a hasonlatosság mélyebben keresendő. Egyes Kosztolányi-versek – talán a legnagyobbak – olvasása során megüti szemünket a József Attilá-s hangvétel. Az *Énekek énekéből* idézünk:

Mint szajha kínálsz csók ízével  
és körmeidnek éle metsz,  
itatsz a könnyeim vízával,  
kongó reményekkel etetsz.

A sorok olvastán nem lehet nem gondolni József Attilára, a *Kései siratóra*. Már a „reményekkel etetsz” is ezt a verset idézi. A „Mint szajha kínálsz csók ízével” pedig óhatatlanul a *Kései sirató* ismert képét jeleníti meg:

Mint lenge, könnyű lány, ha odaintik,  
kinyújtóztál a halál oldalán.<sup>6</sup>

S ha tovább olvassuk az *Énekek énekét*:

A te kegyed áldása megvert, –

megint csak ismert József Attila-sorok jutnak eszünkbe:

és verje bosszúd vagy kegyed  
belém: a büntelenség vétek!  
(*Bukj föl az árból*).

És még két sor az *Énekek énekéből*:

futnék tetőled, s visszamennék,  
dajkáld el az én kínomat.

Itt nem lehet nem gondolni József Attila versére, a *Gyermekké tettélre*:

hozzád vonszolnak s löknek tagjaim.

Ugyanezt a két József Attila-költeményt, a *Kései siratót* és a *Gyermekké tettélt* idézik föl, hívják elő Kosztolányi *Februári ódájának* sorai:

Ijedve futnék, ámde hová lehet?  
Nincsen menekvés, zörgetek esztelen,  
kemény kilincsen és vasajtón  
koppan a szándék.

Talán nem tévedett Vas István, s nem csupán egyéni olvasat, midőn önélet-rajzi regényében így veti egybe a két költőt: „Csak ma, visszatekintve merem állítani, hogy életük legutolsó, legérettebb korszakában termékeny kölcsönhatásban voltak [...]. A *Számadáson* (Kosztolányi verseskötetén) József Attila világának a közelségét érezni.”<sup>7</sup>

Valóban: nem József Attila hangvételét, az ő állandó ambivalenciáit, múlt és jelen egybemosódását (*A Dunánál*), a véges végtelen képét (*A város peremén*), az analitikusa, Gyömrői Edit ihlette költeményeket idézi föl az *Énekek éneke* versszaka?

Így váltod a múltat jelenné,  
 hogy itt se légy és megmaradj,  
 a végeset is végtelenné  
 és bárhova nézek, te vagy.

De más kései Kosztolányi-verseket és kései József Attila-verseket is egybevetethetünk. Kosztolányi fájdalmas remeke, a *Száz sor a testi szenvedésről*, versszakainak ciklikus kötődése óhatatlanul József Attila *Nagyon fáját* jeleníti meg. A *Negyven pillanatkép* záró költeménye, az *Anyám* szavai – A Semmi partján – mindenképpen József Attilát, *A semmi ágánt* juttatja eszünkbe. S ne feledjük: az idézett példák majd mindegyikében mindkét költő – közvetve, illetve közvetlenül, és természetesen messze nem azonos életrajzi-költészeti előzményekkel – anyja felé fordul.

A gyermekkor és a halál mindkettőjük számára egyaránt fontos, örökké egymásba játszó felidézése mellett legalább annyira ide, a lét alapvető dolgai közé tartozik náluk a játék: a halál partszegélyeit megjelenítő, József Attiláról szóló novella, a *Barkochba* címe is már erre utal.

„Játszottak velük a szavak – írja a *Barkochbában* Kosztolányi, Jancsi Jánosról, költőtársairól, s nem utolsósorban önmagáról –, ennél fogva ők maguk is játszottak [...]”

Jellemző, vissza-visszatérő rímpár mindkettejük verseiben a *játszik-látszik*:

akarsz-e mindig-mindig játszani  
 gyermekszívvel felnőttnek látszani  
 (Kosztolányi),

Én nem vagyok te, én nem csupán látszom –  
 én játszom  
 (József Attila),

Hát légy üres te s könnyű,  
 könnyű, örökre-játszó,  
 könnyű, de messze-látszó  
 (Kosztolányi),

üveggyókkal játszom [...]  
 árva gyereknek látszom  
 (József Attila).

Az azonos rímpárok mögül, az idézett versekben azonban már fölsejlik a lényegi különbség is a két költő létészlelésében: a kívánó-felszólító módból kicsendülő (megszenvedett) tünde derű – Kosztolányinál, az önmagát a világba és a világot önmagába vetítő tragikum – József Attilánál.

De önmaga kínzó tüneteinek is túl tudta magát tenni és tudott játszani idősebb barátja kedvéért (az ismerősei számára nem mindig kellemes vitapartner) József Attila. Alig egy évvel a bevezetőben említett születésnap távirat után „Kosztolányi betegágyánál ültünk többen – írja József Attilának szentelt könyvében Vágó Márta. – Szegény a halálfélelemtől és a fájdalomtól elkínózva csak jajgatni tudott már. Hallgatagon ülték körül. Attila belépett, és rövidesen Kosztolányi felé fordulva igen határozottan kijelentette: – Analízis kellene neked, ez pszichés dolog! – oly nagyképpően és őszintén, hogy Kosztolányi hangos nevetésre fakadt, és a többiek elbámultak. Nem tudták volna elképzelni, hogy akár mosolyogni is fogják látni valaha.”<sup>8</sup>

József Attilának Kosztolányi halála alkalmából írt versében „én” és „te” egymásba sodródása, sorsuk, eszmélkedésük, a semmivel, a halállal történő szembesülésük közössége csendül föl:

Reméltél; én is. Tudtuk, hogy hiába,  
mint tudja, ki halottat költöget.

1 NÉMETH Andor, *József Attila*, Bp., [1944], 85.

2 KOSZTOLÁNYI Ádám, *Néhány emlék József Attiláról*, MTA Kézirattára, Ms 4636/62, 6. Kosztolányi Dezső maga is ír erről: vö. KOSZTOLÁNYI Dezső, *Káté az írásról* = *Uő, Nyelv és lélek*, Bp., 1971, 455.

3 JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = *Uő, Összes Művei*, III, Bp., 1958, 167.

4 JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső*, uo.

5 Kosztolányi és József Attila egybevetése kapcsán lásd egyebek között: TAMÁS Attila (IfK, 1962), ANGYALOSY Gergely (Új Írás,

1982, 4), SZIGETI Lajos Sándor (*A József Attila-i teljességigény*, 1988), SZABOLCSI Miklós (It, 1993), STOLL Béla (*Párhuzamok József Attila verseihez* = *Írások Péter László 70. születésnapjára*, 1996), LENGYEL András (*A föltáruuló semmi* = *Uő, A modernitás antinómiái*, 1996).

6 S még inkább a Kései sirató idézett sorainak korábbi változatait: „Mint utolsó ringyó, ha odaintik” – „Mint senki lánya ha odaintik” – „Mint kitaszított nő, ha odaintik”.

7 VAS István, *Mért vijjog a saskeselyű?*, Bp., 1981, I, 81.

8 VÁGÓ Márta, *József Attila*, Bp., 1975, 252.

## Versfordítás – esszében

Négy olyan esettanulmányt hozok önök elé, amelyekben az a közös vonás, hogy a fordítások valós vagy virtuális intertextualitása csak egy-egy esszé, azaz esszévé fajuló kommentár révén tükrözhető. Reflexióm tárgya a fordítói „hűség” mint *azonosság*, pontosabban: mint az *azonosság* és *különbözőség* nyelvi dimenziók által meghatározott fokainak, illetve fokozatainak az összemérhetősége.

### 1. *Taxis-textus*

1997. április 10-én 8.50 és 9.15 között a Tiszai pályaudvarról a volt TÜKI felé száguldó taxiban Bíró Ferencsel utazván jelen konferenciára terelődött a szó. Megjegyeztem, hogy elégedetlen vagyok Verlaine *Chanson d'automne*-jának Tóth Árpád-féle fordításával. Bíró tanár úr elmondta, Kosztolányi-kéziratok között látott egy különös fordítást, amely igyekezett az eredeti hangzóihoz hasonulni, valahogy így: „Lészagoló...” vagy „Lé-szagló ló...”

Nem tudtam kivárni, míg megnéztem ezt a szöveget, ahogyan egy normális filoszhoz illik. Nekem azonnal kellett. Másnap hajnalban nekiláttam.

Nemcsak összefüggő magyar szöveg jött létre e nyelvjáték során, de modernebb is a kissé szentimentális és impresszionista eredetnél, amelyet a Tóth Árpád-fordításban még inkább az elioti „auditív imagináció” határoz meg a maga kettős, hármas ismétléseivel: *zsong, jajong, busong; monoton, konokon, fájón; múlni már, hullni már*. (Mellesleg az „éjféli kong”-nak és a „tűnt kéj”-nek nyoma sincs az eredetiben.) Hol vannak az eredeti világos szerkezetű, egymondatos, egyirányú, ismétlésektől tartózkodó versszakai? Linearitás helyett a kontúrok elmosódása. Egy Debussy- (vagy inkább Vinteuil-) szonáta lassú tétele helyett inkább Chausson *Poème*-jének intonációja kerekedik felül, s az is kissé cigányzenés *rubato*, ha nem is a „Sír a nóta, magyar nóta, / Muzsikálnak este óta / [...] / [...] / Egy párizsi fogadóba; / – Fogadóba!...” vonókezelésével. A feltételezett utánköltésnek az utánköltésében viszont megjelenik a késő- s egyben posztmodern dialogicitás, az *impassibilité*, és a tárgyak megnevezésében poszt-posztmodernül szókimondó, annak ellenére, vagy éppen azért, mert megőriz magában valamit a kora-

modernség jellegzetes beszédmódjából is, amely például T. S. Eliot *Sweeney Erect* (Vas István *hasonszervi* [sic!] fordításában *Sweeney fölmered*) című alkotását jellemzi, illetve csattanósan üt vissza e. e. cummings anagrammatikus tipografémáira (például az *enjambement* a 3–4. sorban).

Íme a betűhív fordítás. A cím önmagáért beszél, egyesélyesen, mint azok a sorok, amelyeket Babits Dante-fordítása kénytelen volt Szász Károlyéból átmenteni:

<i>Sansz-ondótan</i>	<i>Chanson d'automne</i>
Lészag Lolón Dévi alól Dől. „Autón de- B!” Lesz démonkör: Tűnő langy gör! – Monoklón-e?	Les sanglots longs Des violons De l'automne Blessent mon coeur D'une langueur Monotone.
Túszul fogant: E blama gond, Szán előre! S ő mög szűnyjon? De sorsom: szomj E söprőre.	Tout suffocant Et blême, quand Sonne l'heure, Je me souviens Des jours anciens Et je pleure;
És ő mene... Óvám – óv-e? Kínom port ver... De szád öl. – Á!? – Pár „ej!” „ja!” „lá!” „Fúj!” „jé!” mart el.	Et je m'en vais au vent mauvais Qui m'emporte De cà, de là, Pareil à la Feuille morte.

Tudom, ez alpári *prononciation*, suk-sükölő, *provansziális*, de a rossz kiejtést megmagyarázza a színhely, ahol e középfajú Sweeney-dráma lezajol.

Az értelem világos: David J. Grasshope, amerikai botanikus, kikocsikázik a kísérleti gazdaságba a besorozott náthás Lolóval, ahol is egy ufó-alakzatnak beillő körkörös nyomot hagynak a gabonatóblában; a hölgy távoztát a tudós genetikai töprengése követi, majd az otthoni gondok dialogizálódnak. A férj szavai után az asszony szól, szögedi tájszólásban. A harmadik versszakban a férj az asszony beszédjét tematizálja, s így a veszélyeztetett viszony mint nyelvjáték jelenik meg, ami *mise en abyme* – Szegedy-Maszák Mihály szavával „kicsinyítő tükör, a történeten belüli történet”, illetve „önpéldázat jellegű betét” (Szegedy-Maszák Mihály, *Minta a szőnyegen* – *A műértelmezés esélyei*, Bp., Balassi, 1995, 40, 53), nyelvjáték a nyelvjátékban. A fordítás aktuális érdeme az *agrárágyazat*.

Íme, kiföldeltük a francia vers lírai mélyvonulatát, mely tudvalevőleg a hangzásrétegben van elásva. Northrop Frye szavaival: „A líra az a műnem, amelyben a költő, miként az ironikus író, hátat fordít a közönségének. Ugyanakkor az a műnem, amely legvilágosabban megmutatja az irodalom hipotetikus magvát, a narratívát és a jelentést a maguk literális aspektusában, mint szórendet és szóalakzatot. Úgy tűnik föl, mintha a líra műnemének valamilyen különlegesen szoros kapcsolata volna az ironikus móddal és a jelentés literális szintjével” (Frye, *Anatomy of Criticism*, Atheneum, New York, 1966, 271). Nos a betű szerint betű szerinti jelentés kibogozásához alap a magyar nyelv köztudomásúlag vele született abszolút és egyetemes líraisága. Valamint a hazai zárójelzések és törlésjel alá helyezések, ha kell, a francia eredetnél világosabban kimutatják a derridai dekonstrukció foga fehérjét, vagy ahogyan Derridát jóval megelőzve egy germán etimologizálva ontologizáló [de(mito)]logizálás ónál óbb görögre transzponálva (Heidegger válasza a klasszika-filológia avatatlan vádjaira: *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske 1954, 173) ótta Platónt az igazságnak egy bizonyos tisztáson való el- és el-nem-rejtettségétől, úgy ez a vokális egy húron pendülés egyszeribe elénk állítja a hegedűk elnyújtott zokogását kiváltó alapokat eredetlegendái összefüggésben a posztmodern UFO-mitológiával. *Die Sprache spricht* (Heidegger). *Die Sprache verspricht sich* (Paul de Man). *Natürlich auf Ungarisch* (Szili). Ha Derrida problémáztat a *Geist l'espri-re* fordíthatóságán (*De l'esprit*. Heidegger *et la question*, Paris, Galilée, 1987. Magyarul: *A szellemről*, ford. Angyalosi Gergely és Babarczy Eszter, Bp., Osiris, 1995), s viszonyukra csak abban lelhet fogódzót, hogy mindkettő hímnemű, javasoljuk a magyar szellemet diplomáciai közvetítőnek. Magyarul mi mind a két szót, a franciát és a németet egyaránt, ugyanannak mondjuk, nem is tudjuk másként, s még a finnugor együttélés előtt sikerült elérnünk, hogy grammatológiánk ne tematizáljon semminemű nemi megkülönböztetést.

Módszertani vonatkozásban hivatkozhatunk még a Humboldt, Potyebnya, Toporov vonal nyomán Magyarországon Kovács Árpád és tanítványai által képviselt onomatopoétikai alapvetésű irodalomelemző iskolára. De Babits *Egyfajta kultúra* (*Az istenek halnak, az ember él*, 1929) című verse is idevágó adalék:

„Pénztár” és „rátz nép”: van értelem ebben?  
Semmi.  
De mindig lehet  
beletenni  
költő módján, ki rímet összefűz...

(S az elvi indoklás:)

két véletlen szó nem ostobább  
mint e világ  
vasakkal-fűzött s gyilkos véletlene.

Ami a műfordítás *poétikai* elméletét illeti, megfontolandók a következők:

Adva van egy eredeti ötlet (Kosztolányié?) – egy hangzásába bebetonozott vers fordítása a *literális jelentés*, azaz betű, illetve fonéma szerint –, s egy az ötletet megvalósító egyedi szöveg. Egy másik szövegelő – ez vagyok én – az ötletnek s általa virtuálisan Kosztolányiának, közvetlenül és valóban a francia eredetinek egyaránt megfelelő szöveget generál, amely szinte minden olyan funkciót betölt, amelyet az „eredeti fordítás” betölthetett vagy betölt az eredeti szöveg viszonylatában. Szövegszerű, egy archetipikus szöveg által szabályozott megfelelés áll fenn közöttük: ha Kosztolányi(?) szövege sajátos fordítása egy eredetinek, az enyém is ugyanannak az eredetinek az eredetihez ugyanolyan szövegszerű kötődéssel viszonyuló sajátos fordítása, mint az. Ha valaki fordításainkat eme elveknek megfelelően vissza akarja fordítani franciára, az inverz eljárás elvileg az eredetihez hasonló, illetve attól csakis szabályszerűen – műveleti szabályainknak megfelelően – eltérő szöveget eredményezhet (vö. *Post scriptum*). Az eredeti és a fordítások között még így sem áll fenn teljes azonosság, s mint példányok még így sem tartoznak minden tekintetben egyazon halmazhoz. A nyelvi különbség nemcsak az ún. jelentéskülönbségben van meg: már az artikulációs és az ortográfiai bázis szintjén teljes auktoritással megjelenik. A pusztán a ritmusképletre minimalizált megkülönböztetés is irreverzibilis különbségeket hoz létre. Alapinstanciája ennek az a példa, amelyet Horváth Iván idéz *A vers* című, jelen vonatkozásban is úttörő triadikus monográfiájában. Christian Morgenstern *Fisches Nachtgesangjának* Szabó Lőrinc-féle magyar, és alighanem saját – Horváth Iván-féle – latin fordításával veti össze az eredetit, és megállapítja, hogy egyik sem formahű, noha tökéletes hűségűnek is felfoghatók, mivel „ezeknek a ‘—’ és ‘∪’ jeleknek a mi kultúránkban meg a németekében is valami klasszikus, valami iskolás zamatuk van” (Horváth Iván, *A vers*, Bp., Gondolat, 1991, 141).

Igen ám, de ha valaki mégis panaszbeadvánnyal él, hogy – úgymond – a jelentés eltűnt! Pedig nem tűnt el, csak megváltozott. Ebben a megközelítőleg betűhív eljárásban a fordító poétikai licenciája nem nagyobb, mint Tóth Árpádé az „éjféli kong” esetében, amikor feltehetően egy *betű szerinti* rím-kényszernek engedve tulajdonít az eredetinek olyan jelentést, amely sem betű szerinti, sem egyéb jelentés szintjén nincs meg az eredeti szövegben. A mi poétikai következetességünk fölöslegessé teszi az ő poétikai következetlenségét (*licentia poetica*).

Nézzünk meg egy olyan példát, ahol kiiktatódik a különbség nyelvek közötti dimenziója. Ez a gondolat kísérlet első fokon megerősíti ugyan azt az eredetinek tetsző tényállást, hogy egy önmagával azonos szöveg ugyanazon a nyelven nem jelenhet meg egyszerre önmagaként és önmaga fordításaként, az újratárgyalás azonban aláhúzhatja az eredeti szövegnek azt az aspektusát, hogy feltehetően egyszersmind önmaga leghűbb fordítása is. („Minden ere-



deti szöveg önmaga fordítása és önmaga interpretációja” – Laurent Stern, *Fordítás és interpretáció*, Literatura, 1990, 3. sz., 280.) Nem állíthatjuk, hogy ez a halmaz üres. De ha feltételezzük, hogy a legjobb fordítás az adott nyelven a költemény egyszeri és változtathatatlan nyelvi megjelenése, egy autochton szöveg, egy adekvát fordításból az eredeti nyelvére való visszafordításnak – a „jó magyar stb. vers” kritériuma alapján – ugyanolyan értékűnek, esetleg nyelvileg frissebbnek, kidolgozottabbnak kell lennie, mint az eredetinek. Avagy tudomásul kell vennünk, hogy semmilyen általános értékkritériummal nem rendelkezünk a fordítások megítélésére.

Most tehát ezzel az azonosság-problémával „megkerüljük” (*wir vermeiden*) – a Derrida által kipécézett heideggeri módon – az egyik nyelvről a másikra való fordítás mint az eredeti s mint a fordított szöveg összemérhetőségének a problémáját.

## 2. A megkerülés (*Vermeidung*)

Nagy költőink, mint tudjuk, azért fordítottak, hogy irodalmunk fejlődjék, gazdagodjék. Én ha verset fordítottam, rendszerint minden külső vagy belső megbízás nélkül csináltam, többnyire azért, mert képtelenül megtetszett a vers, és nem tudtam más módját annak, hogy úgy isten igazából a magamévá tegyem. A magáévá, önmagává e nyelven. S mit csinál az ember, ha egy magyar vers a tetszése tárgya? Logikus: fogja az egynyelvű szótárt és nekilát. De hát mit lehet kezdeni az eredménnyel? Erre is válasz a „versfordítás esszében” műfaja.

A Magyartanítás 1963. évi számainak egyikében található Bóka László elemzése egy Tóth Árpád-versről, amely 1928-ban, a költő posztumusz kötetében, a *Lélektől lélekig* kötetben jelent meg.

„Minden sorát külön kellene ízlelni, kortyonként inni, mint a nemes bort. »Az út előttünk hamvas-szürke lett«: olyan, mint egy miniatűr festmény, mely mégis teljes képet villant. Előttünk: ketten vagyunk, hamvasság: alkonyatkor puhulnak fel a színek, és von be valami deres-pihés szürkeséggel mindent a visszanező nap. »S a parkon átzuhant az árnyak teste«: egyetlen igével, a *zuhant*-tal tudja érzékeltetni azt a hirtelenséget, ahogy alkonyatkor a nappal estébe vált, mesteri biztonsággal választja az *árnyék* helyett az *árny*-at, mert ahhoz megjelenítő képzetek fűződnek; az *árnyék* majdnem mindig tárgy árnyékát jelzi, és van valami lebecsülő mellézköngéje is (árnyékvilág, meghúzódik a hatalom árnyékában stb.), de az *árny*-hoz olyan asszociációink is vannak, hogy holt költőkről is szoktuk mondani: nagy árnyak.” (Vö. Bóka László, *Válogatott tanulmányok*, Bp., Magvető, 1966, 1449. Az ő kiemelései.) Hosszasan méltatja a fényjelenséget, s midőn arról ír, hogy „ez a fény *illattá* és *csenddé* szűrődik át”, hozzáteszi: „Az áhítat a *lélekvándorlás* szóból árad” (uo.). Majd így folytatja: „Ebből a rajongó versszakból a második strófa elejére

csak két szó kerül át. A magyar mondat sajátos remeke ez, így kezdődik a második versszak: »Illattá, s csenddé«: mintha a hangulat megbonthatatlan tömörségét fejezné ki ez a mondat, melyben se alany, se állítmány, csak az előző mondat két eredményhatározója, s mégis az egész hangulatot felidézi. Aztán – mint a matematikus a tételt – felbontja, az illatot *titkok illatá-vá*, a csendet *béke szent nyugalma-vá*, s még egyszer felvillantja az első strófa érzéki benyomásának konkrét élményét: »fénylett hajadon«. Aztán kép, szín, hangulat, minden eltűnik, s kibuggyan belőle a meztelen vallomás: »mint soha, jó volt élni most nagyon«. Ez a vers szíve, ezt nem lehet a költőtől elvonatkoztatva tudomásul venni, ezért líra, tiszta, teljes zengésű líra ez a vers, mert egy ilyen teljes érzés rejlik a végén: mint soha, jó volt élni most nagyon. Milyen nehéz ezt így, ilyen egyszerűen kimondani, s milyen megrendítő, hogy olyan valaki mondja ki, akit az élet útszélre vetett...“ (vö. *i. m.*, 1450). Az életrajzi kitérő után visszatér a szöveghez: „Ezért szűrődik át tovább a konkrét élmény egyre elvontabb és magasabb elragadtatásba: »s a fényt szemem a szívembe beitta«, ez már nem konkrét fény, hanem a boldogság megfoghatatlan, láthatatlan fénye. És aki ezt a boldogságot adta, az már szinte nem is ember, hanem a bibliai égő csipkebokorban megjelenő isten mitologikus alakja, kinek hevében és ragyogásában feloldódik az egyéniség testbe zárt elhatároltsága: »Már nem is tudtam: az vagy-e, aki, Vagy drága tested csipkebokor, áldott...« Ezt nem lehet fokozni. Ez már a középkori himnuszok elragadtatott világába vinne, valami léten túli létbe, szerelmen túli szerelembe, a testetlen semmibe. »Tartott soká e néma döbbenet« – kezdi a harmadik versszakot, nem képpel, mint az elsőt, nem elvont képzetekkel, mint a másodikat, hanem szelíd, elbeszélő hangon. Még egyszer visszavillan az első két versszak időtlen és testetlen ámulata: »Percek szaladtak, szálltak ezredévek«, de aztán folytatja az elbeszélő hangot: »Majd hirtelen megfogod kezemet.« – Ha egyszer csak arról beszélhetnék, hogy mi a költészet varázsa, akkor ezt a sort biztosan idézném...”

Feltűnő, hogy Bókánál ebben a szövegváltozatban nem a közismert sorok fordulnak elő. Pedig a *Válogatott tanulmányok*ban úgy jelent meg. Íme ez a kevésbé ismert szöveg egészében:

Az út előttünk hamvas-szürke lett,  
S a parkon átzuhant az árnyak teste,  
De még finom, halk fénykerületet  
Oldott hajad dús lombjából az este:  
S e fény oly illón, szeliden gomolygott,  
Földi fényekhez köze sem volt szinte,  
Félig illattá s csenddé át a dolgok  
Esteli lélekvándorlása szűrte.

Illattá s csenddé. Fénylett hajadon  
 Titkok illata s béke szent nyugalma,  
 Mint soha, jó volt élni most nagyon,  
 S a fényt szemem a szívembe beitta:  
 Már nem is tudtam: az vagy-e, aki,  
 Vagy drága tested csipkebokor, áldott,  
 S rezgő lombjából isten lelke hí,  
 Ki e bokor színében földre szállott?

Tartott soká e néma döbbenet,  
 Percek szaladtak, szálltak ezredévek –  
 Majd hirtelen megfogod kezemet,  
 S hókadt szemembe a fény visszatéved,  
 S érzem, szívembe visszaözönöl  
 S föloldó, forró muzsikával zeng fel,  
 Mint vér, amely pangó erekbe tör,  
 A földi érzés, áradó szerelmem.

A cím alatt: „Dehmel nyomán”. Richard Dehmel annak a *Zwei Menschen* (Két ember, 1903) című verses regénynek a szerzője, amelynek prologusa Schönberg *Megdicsőült éj* című zeneművét ihlette. Tóth Árpád posztumusz kötete nem jelzi, hogy ez a vers fordítás. Mind a két magyar szöveg szoros rokonságából, helyenként szó szerinti egyezéséből kikövetkeztethető szoros hűségük az eredetihez. Mindkettőt jellemzi azonban egy alapvető eltérés: Dehmel költeményében a költő nem szólítja meg a kedvesét, végig harmadik személyben beszél róla, s nem vált cselekményesbe a megszólítás, el sem hangzik így a kérdés: „te vagy-e te?”, illetve a másik szövegben: „az vagy-e, aki?” (ami kétségkívül gyengébb, elvonatkoztatottabb a Tóth Árpád-féle megoldásnál), hanem német módra megmarad a filozofikus „Identität”-nél:

Ich fühlte ihre doppelte Identität,  
 Wie brennender Busch schimmerte ihr Leib,  
 Des Gottes Seele hat mich zum Gebet  
 Bewogen von dem bezaubernden Weib.

Ha így áll a helyzet, kissé olyan, mint amikor nagy nemzeti tragédiánkról kiderült, sokat köszönhet harmadrangú német színműveknek (Tiborc szegénységét poétikailag jellemzi, hogy még eredeti panaszra sem tellett neki, az is jórészt *traductio*).

Bóka elemzése valamennyi lényeges állítását tekintve mind a két magyar szövegben egyaránt lehorgonyozható. Mintha magyarból magyarra történt volna fordítás. Nem németből, nem Dehmelből, hanem Tóthból; ezt a filológiai kutatás be is tudja bizonyítani.

Bár a Bóka-féle kritériumok szerint pontról pontra végigelemezhető ez az utóbb előkerült változat, ami az *egy kritikus* mércéje szerinti teljes adekvátság (vagy egyenrangúság) bizonyítéka lehet, fogadjuk el, hogy Tóth Árpád verse az eredeti s egyben a végleges megoldás, melyhez képest a Dehmelnek tulajdonított szöveg nemcsak eredetét tekintve másodlagos, de értékére nézve szintén kisebbnek, tulajdonképpen eléggé középszerűnek bizonyul. (Egyedileg értékelendő a helyzet némely magyarról magyarra fordított mű – Arany *Zrínyiasz*-fordítása, azaz *A Zrínyiasz népies kidolgozása*, ami nem ugyanolyan, mint amilyen a *Beowulf* vagy a *Canterbury mesék* angolra fordítása, Illyés Bánk *bán-átigazítása* és *Az ember tragédiájának* az eredeti Madách-szövegre Striker Sándor által elvégzett „visszatisztítása” – esetében.)

Ezen a *megkerülő* úton jutunk el ahhoz a problémához, amely Vas Istvánból kiváltotta a „versfordítás esszéiben” műfajteremtő, pontosabban műfajfelismerő, e műfajiség igazságát a megvilágított tisztásra hozó, elrejtettségét megszüntető gesztusát.

### 3. Versfordítás esszéiben

Vas István „Mit nehéz fordítani?” címmel értekezik egy Walter de la Mare-költemény fordításáról. „Beleszerettem” – írta. (Én is, még egyetemista koromban.)

Walter de la Mare: *An Epitaph*

Here lies a most beautiful lady,  
Light of step and heart was she;  
I think she was the most beautiful lady  
That ever was in the West Country.  
But beauty vanishes; beauty passes;  
However rare – rare it be;  
And when I crumble, who will remember  
This lady of the West Country.

„Húsz évig hordoztam, mormoltam, próbálgattam magamban, amíg végre magyarul is leírhattam” (Vas István, *Igen is, nem is*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 172). A főbb problémákat így ecseteli: „A West Countryt egyszerűen Nyugatnak fordítottam, holott ez Anglia délnyugati részét, Cromwellt, Devonshire-t, Somersetet és Dorsetet jelenti. De hát miféle magyar szóval lehetett volna ezt a földrajzi egységet kifejezni? meg aztán azzal, hogy a »this lady of the West Country«-t általánosabb és elmosódottabb megjelölésével Nyugat Asszonyának neveztem, talán sikerül valamit visszaadnom abból a sejtelmességéből, ami az angol dalok lényegi sajátossága” (172).

Vas István egy olyan helyzetet mutat be, amelyben a műfordítás nem állhat meg a maga lábán a szoros kommentár nélkül. Azt akarta így kifejezni, részben nyelvészeti és poétikai indokolással, részben saját vershangulatának ecsetelésével, ami hite szerint nyelvünkben kifejezhetetlen az eredetiből. Fordítása:

*Sírfelirat*

Itt nyugszik egy gyönyörű asszony,  
Könnyed szív, könnyű boka –  
Én azt hiszem, gyönyörűbb asszony  
Nem élt Nyugaton soha.

De múlik a, hervad a, hol van a szépség,  
Akármilyen csoda?  
S ha tűnök enyészve, kinek jut eszébe  
Ez a szép Nyugat Asszonya?

Az első sor telitalálat, „egyesélyes megoldás”, elirigyeltem, de a teoretizáló Vas Istvánnal nem tudok egyetérteni. A „West Country” tisztes megfelelője lehet a „Nyugatvidék”. Magyarban van „Felvidék”, ahol is a „fel” északot jelent. S van (ha nincs is) Délvidékünk. Semmi nem indokolja az elhunyt misztikus felnövesztését „Nyugat Asszonyá”-vá. Hacsak itt nem a periódusra jellemző szóhasználatra kell gondolnunk – gondolhatunk erre is –, amikor is a szó nem *égtájat* jelölt. Ez nem valószínű, nem arról van szó, hogy a sorok között kell (kellett) olvasnunk. Akkor ez a sejtelmes hangulat külsőséges adagolása, olyan stilizálás, amely épp a sejtelmességet szünteti meg. A fordítás helyenként elfedi az eredeti szerkezetét, például az ötödik sorban a játékos-panaszos anapesztusos stilizálással és a sor hármas osztatával (a felezés helyett). Másfajta eltávolodásért kritizálható a második sor. A szépség egyetemes megidézése közben ez az egyetlen hely, ahol specifikus jellemzés is van. Könnyű (könnyed) léptű és könnyű (könnyed) szívű volt ez az asszony. Az összevonó stilisztikai alakzat itt fontos: ugyanannak a jelzőnek (könnyű vagy könnyed) ismétlés nélkül kell mindkét jelzett szóra (lépésű, szívű) vonatkoznia. S a sorrend sem mellőzhető.

Az eredeti kerek, világos közlései arányosan tagoltak. Valamennyit átfogja a gondolatrítmus, amely rímhelyzetben, illetve sorvégeken lép két változatban: az első a „most beautiful lady”, a másik a „West Country” más-más jellegű mondatba-tagozódásán alapul („a most beautiful” – „the most beautiful”; „in the...” – „of the...”). Ezt a fordítás megőrzi. A második négy sorból három sor fél sorokra tagozódik, középen nagyon éles cezúra. Ezt a fordítás mintegy túlkompenzálja az ötödik sorban, a hatodikra nézve pedig nem veszi tudomásul. Az eredeti ötödik és a hetedik sorának belső rímei különös

veretűek: egyszerre van bennük naivitás és keresettség. Ehhez képest a fordításban a hetedik sor belső ríme szerénynek tetszik, ami annál feltűnőbb, mivel az eredeti itt ugyancsak „villog” (*crumble-remember*), különösen a sorvégek fanyar, régies vagy neoprimitív rímeléséhez arányítva. Persze ez az egyedien pompázó rím nagyon is beleillik a többi fanyar disszonanciájába.

Az egész verset átívelő gondolatritmusnak három pillére van: kétszer „*beautiful lady*”, majd „*this lady*”. A harmadikat a 3–4. sor meghatározásával („*who ever was in the West Country*”) jelzőileg egyesíti a zárlat: „*this lady of the West Country*”. Három sor (az ötödik, a hatodik és a hetedik) nem vesz közvetlen részt ebben az építkezésben. A dallamszövés ezekben a sorokban egyszerűbb, triviálisabb, ringatóbb, inkább kromatikusan auditív, mint polifon. (Vas István fordításában, különösen anapesztusaiban, ennek az auditív zeneiségének a megérezkítését, sőt hangsúlyozását észlelhetjük.) Az addig nagy egységekkel építkező versgondolat itt megtorpan, talán ki is hagy. Egy helyben topog, illetve kitartóan a „*beauty*” körül forgolódik. A „*beauty*” többszöri megismétlése, kétszer szó szerint („*beauty*” – „*beauty*”), harmadjára, negyedjére pedig továbbra is odaértett, majd vonatkozó névmással jelzett alanyként: „*However rare – rare it be.*” Ami, ha jól értem, ezt jelenti: *However rare it is (it should be) – [(and) (as) (though) (it is true) – it is (it should be) rare.* Egyazon állítás kétszer mondva, jóllehet a második alkalommal a megváltozott helyzet és az indikatívusz konjunktívusra váltása módosítja a jelentést. Az ily módon csak vonatkozása tárgya révén megváltozott jelentés a változás látszatát attól a szuggesztíótól nyeri, amely a szórend látszólagos megfordításából ered. Ez a megfordítás azért látszólagos, mert csak a fordulat tengelye, a „*rare*” szó megismétlődése látható belőle (s ez látványos is), a többi csak elképzelhető – a „*however*” ugyanis lazán megfelel az „*it be*” szavaknak (az utóbbi csak bizonykodással zárja le a talán hiányosnak érzett feltevéésre adott választ).

Ez az egy helyben forgolódás magyarázható szerkezeti erényként, az eltűnődés szükségképp elnyújtott lélektani pillanataként, de ez más rendűrangú és főleg más stílusú poétikai esemény, mint az 1–4. és 7–8. sorok építkezése. Ott ugyanis az „*a most*”-nak „*the most*”-ra, az „*in*”-nek „*of*”-ra váltásával valódi jelentésváltozás megy végbe a vonatkozó részekben: mindkét esetben az adott univerzumban éppen hogy elhelyezést követi e helyzet kizárólagossá emelése (az „*egy szép*”-ből „*a legszebb*”, a Nyugat-tartományhoz tartozásból a Nyugat-tartomány asszonya (egyénítve „*eme asszonya*”) lett. Ily módon a gondolatritmusos szerkesztés önszerkesztő és önzáró formává alakul. Az első négy sorban két tétel jelenik meg: 1) „*most beautiful lady*”, 2) „*the West Country*”. Közülük az első még itt, az 1–4. sorban, egzisztenciálisból egyetemes ítéletté változik („*az egyik legszebb*” – „*a legszebb*”). A második tétel, miközben csak a költemény záró szintagmájaként tartalmazza az ugyanilyen értelmű, logikailag egyetemesítő változást, a többszörös

mulandósággal (még az emlékezet is mulandó) teszi visszafordíthatatlanná a rezignációt.

A zárlat erejét fokozza, hogy az 1. tétellel egységben kerül sor erre a változásra. Itt már nincs szükség a „most beautiful” megismétlésére – a vele kapcsolatos, általa lehetséges változás már lezajlott. Elegendő a „lady” a „this” révén azonosítva. Ez emeli ki „az egyik legszebb” és „a legszebb” formulák általánosságából. Ez azonosítja végképp egykori, mai és jövőbeli önmagával, a versnyitó „here” szóval jelölt *itt és most*, a verségészbe beleértett *egykor és most*, s a közbülső, az emlékezésbe zárt negatív jövő („who will remember”) még *így, de majdan?* gondolatával.

Azt hiszem, a szerkezeti tényeknek ezek az erővonalai döntő jelentőségűek; általuk megy végbe az a varázslat, amelynek Vas István, jómagam, s a vers minden odaadó olvasója áldozata lehet.

Mi felelne meg az eredetinek jó magyar versként? Mi lehet ennek minimuma?

A feliratszerű egyszerűség, a lapidáris lakonikusság, a versgondolat magyar nyelvbe ágyazottsága. S egyfajta betűszerintiség: a ritmus, a rímek jellege, a szintagmák és a szerkezetiség tekintetében.

A rímek. A „she”-re és a „be”-re a „country” kétségkívül rossz rím, gyenge asszonánc. Nem példátlan, az angol rímhagyományban helye van. Van benne valami régies, naiv, népies. Az esetlenség bája: a „be” és a „she” hosszú *i*-jére válaszol a „country” hangsúlytalan helyzetben levő rövid *i*-je. Ez a hangsúlytalan helyzet azonos a „lady”-szó- és sorvégi *i* hangjával. Az mégsem érzékelhető úgy, mintha tagja volna a „she-country-be-country” rímegyüttesnek: a sor ritmusa zárja ki belőle, ugyanaz, amely amott rímhelyzetet „tart készenlétben”, s általa rímet teremt. Egyszerűbben szólva: az első sor jambikus ritmusa egyértelműen a „nőrim” (hangsúlyos után hangsúlytalan szótag) helyzetében tartja meg a „lady”-t. A „West Country” összetételben a második tag megtarthatja önálló szóhangsúlyát, de az uralkodó hangsúly ekkor is a jelzőre esik. Ez a nyomaték csökkenti a „Country” első szótagjára eső lehetséges hangsúlyértéket, kivihetővé teszi a jambikus ritmustervet, valamint azt is, hogy a „Country” szó második tagját hímrímként fogjuk fel.

Ezt a régi magyar csoportrímes „valá”-val utánzom, persze modernizálva úgy, hogy a ráfelelő „valaha” nemcsak a „vala” szót hozza egy szótaggal eltolt szó- és hangsúlyhelyzetbe, hanem a maga szaporázásával fenntart némi, az eredetihez hasonlóan csak a ritmustervvel rögzülő ritmusbizonytalanságot, lebegést.

Ez persze csak következmény. A „vala” szóra kifutó második sor ilyen felépítésének igazi oka „tartalmi”. Ez a legérzékletesebb sor az egész költeményben, csak ez szól az elhunyt egyéniségéről. A többi, a szépségre, mulandóságra vonatkozó kijelentés, értékítélet, ez azonban *leírás*. Mégpedig egy inverzióval kiemelt sugallatos kép a könnyű szívű, könnyed léptű asz-

szonnyról. A leírás annyira érzékletes, hogy Vas István fordításában még további konkretizálására és színezésre is sor kerülhetett: az a „boka” szinte beleülteti a képet egy olyan korhangulatba, amelyben a szoknya alól kivillanó boka kiemelt jelentőséggel bírt. Mindenesetre inkább Reviczky vagy még inkább Heltai, mint Juhász Gyula hangvételében. Pedig a vers hangulata az utóbbit idézi föl.

Ezt a sort a fordításban a maga pontos jelentésével és nyelvi szerkezetével kell megőrizni. A régiesítés („Lépte, szíve könnyű *vala*”) nem látszik túl nagy áldozatnak. Sőt nagyon is megéri a rá lendületesen rímelő „*valaha*” miatt.

Az a szerintem szerkezetileg puha középrész – az 5–6. sor – nem kevés gondot okozott. Részben azért, mert kéznél voltak a túlságosan triviális megoldások. Itt valami érdemlegeset kell mondani, ha mindjárt elvész is a sort önkörébe fordító szimmetria.

Ami a szerkezeti versgondolatot illeti, az angol vers rímjátékát követem. Az egész szöveg összefogását technikailag az „*asszony*” és az „*asszonya*” szavaknak kell véghezvinniük (az 1., a 3. és a 8. sor végén). Az utóbbihoz („*asszonya*”) tartozó ismétlődő kifejezés az első és az utolsó definíció hangsúlyos része („*Nyugat vidéke*”, „*Nyugat-vidék*”). Ez az egybekulcsolás megmarad, s ezt az egységet az ezeket a sorokat pozicionálisan érintő rímszerkezet is megerősíti. A magyar szöveg rím-haladványa:

*vala*  
*valaha*  
*asznia*  
*asszonya*

kellő hangtani tisztasággal vesz részt a versgondolat fő pilléreinek megtartásában. A hetedik sor hangsúlyos belső ríme hangélményben közel esik a „*crumble–remember*” játékához. Az „*emlék*” szó fontos, hogy ne a futólagot konnotáló „*eszébe jut*” funkciója legyen a negatív emlékmű felállítása. Próbálkoztam azzal is: „*Ha életem elfut, eszébe kinek jut...*” De nem segített a pontosabb (*fut–jut*) rím sem. Vas István fordításának is gyengéje a rímkényszerből adódó „*tűnök enyészve*” önsajnáló pleonazmusa, de jó a „*kinek jut eszébe*” köznapisága. Itt azonban talán nem árt az ünnepélyesség, talán még a régiesség is kellene, például így: „*S majd ha elomlék, vaj kinek emlék...*”

Sok fejtörést okozott nekem a hatodik sor. A szimmetriát jobban őrizné s nem túl harsány lenne így: „*Ritka bár... s bár ne foszlana...*”

Végül ez maradt meg makacsul végső változatnak:



*Sírirat*

Itt nyugszik egy gyönyörű asszony.  
 Lépte, szive könnyű vala.  
 Nem tudom, élt-e gyönyörűbb asszony  
 Nyugat vidékén valaha.  
 A szépség hervad. A szépség hamvad.  
 Bár ritka – el kell asznia.  
 S ha elomolnék, vaj kinek emlék  
 Nyugatvidék ez asszonya?

Vas István húsz évet említ. Nekem egy hűján ötven kellett, s akkor is ez az alkalom, hogy ez a majdnem szó szerinti szöveg csatolható legyen a vers hazai aktáihoz.

4. *Versfordítás egy esszében*

Bonyhai Gábor *Hermeneutika és morfológia* című tanulmányában (Literatura, 1984, 1. sz., 3–21) Popper Leó „félreértéseméletét” részletezve Rilkére hivatkozik:

Körülbelül így lehetne tehát felvázolni a popperi „félreértésemélet” ontológiai alapjait, s ha a korabeli filozófiában vagy irodalomban ennek az ontológiának a példaképeit keressük, eljutunk Rilkéhez. A filológiai igazolhatóság kedvéért ezt kerülőúton tesszük: Polányi Károly egyik leveléből indulunk ki, melyet 1908 augusztusában írt Lukácsnak. Megjegyezzük, hogy Polányi ebben az időben Lukács mellett Popper legjobb barátja volt, a hosszú beszélgetéseik közben alaposan megismert félreértéseméletet nagyra értékelte. „A levélírárod érthetőbb [...] mint irodalmi dolgaid – magyarázza Polányi Lukácsnak ebben a levélben –, de ugyanarról van szó mind a két esetben. A levél az párbeszéd, ahol az egyik hallgat. Az irodalmi dolog az monológ, melyet ketten hallgatnak: a két álláspont éles hallású harcosai. Amit Te teremtesz, az mindig »dolog«: és nem »annak két oldala«. Minden elmondott dolog hatásában ilyen dialógus: de, mondom, nem a beszéd, hanem a meghallgatás dialógusa. És ugyanarról esik szó bennük: az életről és annak szép nehézségeiről; az Akármilyenről és a Valamilyenről, arról, ami ellenünk küzd és arról, aki ellen mi küzdünk, / was mit uns ringt, wie ist das gross (Rilke), – és így folytathatnók a képsort a szabvány és pislogó képzelet mozgófénykép pályáján a végtelenbe – mert nincs mérték, ami ne volna »e kettő«: s nincs kifejezés, amely megszületése első lélegzetvételével ez alapparadoxiára ne született volna.” [Lukács György levelezése, Budapest, 1981, 75–76.] A Rilke-idézet, / Amivel küzdünk mily parányi, / és mily nagy, ami

küzd velünk" [Képek Könyve, „A néző”. Nemes Nagy Ágnes fordítása] az 1902 és 1906 között megjelent *Képek könyve* második könyvének második részéből származik. Az idézett sorok tágabb kontextusát a tartalmi pontosság kedvéért itt nyersfordításban vesszük szemügyre: „Mily kicsi az amivel küzdünk, / ami velünk küzd, mily nagy az; / ha a dolgokhoz hasonlóan hagy-nánk, / hogy a nagy vihar így győzzön le bennünket, – / tágak és névtelenek lennénk. / Amit legyőzünk, az a kicsi, / s maga a siker tesz bennünket kicsivé. / Az örök és a rendkívüli nem akarja, hogy mi hajlítsuk. / Az angyal ez, mely az Ószövetség küzdőinek jelent meg: / ha ellenfelének vágyakozásai / a harcban fémesen terjednek ki, / úgy érzi őket ujjai alatt / mint mély dallamok húrjait. / Akit legyőzött ez az angyal, / mely oly gyakran mond le a harcról, / az megigazulva és felegyenesedve / és nagyként kerül ki abból a kemény kézről, / mely mintegy formálva simította végig. / A győzelmek nem csábítják. / Növekedése, hogy egyre nagyobb által győzetik le mélyen.” (Literatura, 1984, 1. sz., 18–19.)

A két utolsó sor a német eredetiben:

Sein Wachstum ist: Der Tiefbesiegte  
von immer Größerem zu sein.

Azaz szolgálai szószerintiséggel: „Növekedése: mind nagyobb által lennie tönkrevetnek”, avagy „Növése az, hogy le a porba / mindig nagyobb teperi le”, ami nem egészen ugyanaz, noha az a változat is szó szerint igazolható, mint ami Nemes Nagy Ágnes fordításában megjelenik:

Úgy nő, hogy aki porba sújtja,  
nagyobb, nagyobb lesz, szüntelen.

Itt mintha a legyőző növekedne a mi legyőzésünktől, az eredetiben a mi erősödésünk jele, hogy mind erősebbtől szenvedünk lesújtó vereséget. Ez az eltérés lehetett az oka annak, hogy Bonyhai Gábor nem elégedett meg a kitűnő műfordítással, bár lehet, hogy egyszerűen csak el akart kerülni minden olyan apró különbséget, amely a ritmus és rímkényszer természetes következménye. S persze elkerült vele valami mást is. Éppenséggel a ritmust és a rímelést, s a kissé szabadon kezelt, de azért határozottan versszervező strófikus beosztást (a strófikák sorainak száma bizonyos határok között – 5–10 sor – változik, de összességében a szabályostól csak mérsékelten eltérő strófikus felépítés benyomását kelti). Az eredmény: szabad vers.

Mily kicsi az amivel küzdünk,  
 ami velünk küzd, mily nagy az;  
 ha a dolgokhoz hasonlóan hagynánk,  
 hogy a nagy vihar így győzzön le bennünket, –  
 tágak és névtelenek lennénk.  
 Amit legyőzünk, az a kicsi,  
 s maga a siker tesz bennünket kicsivé.  
 Az örök és a rendkívüli nem akarja, hogy mi hajlítsuk.  
 Az angyal ez, mely az Ószövetség küzdőinek jelent meg:  
 ha ellenfelének vágyakozásai  
 a harcban fémesen terjednek ki,  
 úgy érzi őket ujjai alatt  
 mint mély dallamok húrjait.  
 Akit legyőzött ez az angyal,  
 mely oly gyakran mond le a harcról,  
 az megigazulva és felegyenesedve  
 és nagyként kerül ki abból a kemény kézből,  
 mely mintegy formálva simította végig.  
 A győzelmek nem csábítják.  
 Növekedése, hogy egyre nagyobb által győzetik le mélyen.

Talán nem vagyok nagyon merész, ha azt állítom, egy másik, egy új Rilke-vers fordítása áll előttünk, részlet egy nem ismert darabjából a *Duinói elégiák*-nak. Itt is el lehetett volna játszani például azt, hogy beleillesztjük az egyik elégia szövegébe, de azt hiszem, nem is kell ilyen eljárással bizonykodnom: ez a szöveg „prózában” az elégiák hangnemében szólal meg. Kötött formájában kevésbé, a szituálás pedig (zivatar látványa az ablaküvegen át nézve s az általa indított reflexió) a posztromantikus századvég reflexiós költészetéhez köti.

Mi történik ilyenkor? Az önállósult, póré reflexió modernebb a maga érvelés-zenéjével, mint ugyanaz rímbe szedve? Rilke úgy bukkan erre a hangra, hogy előbb elsiklik fölötte a sima forma jegén, s csak amikor az olvadni kezd, botlik bele igazán?

A fordított irányú lehetőségre már felhívtam a figyelmet Vajda János *Harminc év után* című költeménye és a *Harminc év múlva* című két töredék összehasonlításakor (Irodalomtörténet, 1996, 1–2. sz.). Vajda hiába botlott bele, úgy látszik kétszer is, a költészetének eszkhatológiai hátterét, fedezetét, poétikai egyedülvalóságának jelzőlogát kinyilvánító beszédmódba, végső megoldásnak nem maradt más, mint a *Harminc év után*, mindenekelőtt annak záró versszaka, amely a romantika ízlésvilágának kiválóan megfelelt. Ha nem fordította volna le magyarról magyarra (föltehetően nem ennek az öt versszaknak a megírása után kísérletezett ama szabadabb és szókimondóbb kidolgozással, amit a töredékekben látunk) a *Harminc év múlva* töredékeit, ha rákényszerült volna, hogy abból az anyagból ne mást, ne posztromantikus

zengzetet, hanem premodern szabadverset alkosson – ahogyan a töredékek mutatják, a *vers libre* klasszikus értelmében, szabad ritmusú sorokban, de a rímelést megengedve –, akkor történt volna valami rilkei fordulat ebben a költészetben: a sugallatos képektől és a hozzájuk kötődő pátosztól el a konsztatív érvelés, a reflexióhallucinálás hangneme felé.

### 5. Poétológiai fordításpoétika

A fenti demonstráció-sorozatot nem fordítástechnikai, nem is fordításelméleti, hanem par excellence poétológiai gyakorlatnak szántam.

Megfigyelhető a nyelvi filozófia kihasználása, s azt hiszem, ebben az esetben ez az *usus* nem *abusus* egy olyan bizonyítás érdekében, amelynek célja poétológiai.

A nyelvi filozófiák mint metafizikai rendszerek realitásvonatkozása lehet alapvetően vitatható bárki által, minthogy reális létmódja, eredetét tekintve, eleve magába a nyelvi létezésbe visszahelyezett. Ezzel szemben a poétikai létmódban ez a visszahelyezettség, sőt benne-fogottság, maga e létmód realitása. Ezért ebben a szférában a nyelvi filozófiák helyzeti előnnyel rendelkeznek mint ontológiai-magyarázó elmélet alapjai. (Ezzel a kérdéssel *A stílisztika eszkhatólógiaja* című, a Szabó Zoltán születésének hetvenedik évfordulóját ünneplő kolozsvári kötetbe írott dolgozatom foglalkozik.)

A fenti demonstráció megmutatja, mennyire labilisak, fölcserélhetők a nyelvileg megformált szöveg értelmezésének dimenziói.

A) Az azonosság kérdése így eleve bizonyos nyelvi létmódokra szorítkozik. Láttuk, hogy az azonosságnak valamelyest megfelelő fordítói hűség kérdéssé válik

1. már a pusztá ritmusképlet tradukciója fokán

2. a hangzó réteg lehetőleg hű visszaadása fokán, hiszen az azonosság olyan értelmi szabadságot engedélyez, amely ugyan benne rejlik az értelmileg úgyahogy hű fordítás poétikai licenciáiban is („éjjél kong”), de abszolutizálva ad absurdum vitt egyoldalú hűségnek láttatják az eddig érvényes kánonok

3. az egy nyelven belüli nyelvi-értelmi önazonosság is kikezdzhető translációs eljárásokkal

a) a Tóth Árpád–Szili szembesítés az azonos hangulat, részben azonos frazeológia és egészen azonos rím-, ritmus-, strófa képlet mellett is kifejez különbségeket, amelyek értéktényezőként szerepelnek

b) a Rilke–Bonyhai–Nemes Nagy szembesítés jelzi, hogy a formahűség (formaazonosság) szembekerülhet az értelmi azonossággal, és magában rejthet olyan heurisztikus differenciákat, amelyek bizonyos értelmű belső stílus-hűség „megőrzését” feltételezik, holott a megőrzésnek ez a fajtája a külső forma tagadásával valósul meg

c) a Vas István-féle példa egyfelől megmutatja, milyen különbségek adódnak egy adott értelmű poétika-ideológia adekváció-követelményei és ellenkező irányú tagadásuk folytán a hangnem s ezáltal a fordítói hűség nyelvi lehetőségeinek megválasztásában.

B) A tanulság az, hogy a költemény azonossága eleve labilis és az azonosság-különbözőség eleve a nyelvi létezésből fogant tulajdonság. Ez a líra eredeti létmódja, afféle *natura naturans*, azaz folyékony alapzat. A költő költőileg csak úgy és akkor értelmez, ha megint csak költőként foglalkozik a szöveggel, átkölt, újrakölt. Az igazi befogadó mint költő: átalakít, a szöveg minden porcikáját, minden nyelvi dimenzióját kiteszi ritmikai, fonetikai, jelentéstani stb. próbáknak.

C) A fordítás mint fordítás csak az eredetivel együtt létezik. Az eredeti a fordítás állandó (latens vagy explicit) kommentárja, latens esszé a fordításról, egy olyan esszé, amelybe a fordítás beleépül, s így maga is kommentárrá válik: egyszerre az eredeti és önmaga kommentárjává. Ezt a kommentárt, illetve ezt a kommentár-kölcsönösséget nem igen illik prózában kifejtve, esszében elmondani, de erre is van példa, nemcsak az itt idézett, hanem többek között Kosztolányi *Tanulmány egy versről* című esszéje is ilyen az „Über allen Gipfeln...” kezdetű Goethe-versről és magyar fordításairól, vagy A „Holló” című esszéje a Poe-vers fordításáról, ami persze utalás is a Poe-esszére ugyanerről a költeményről.

#### *Post scriptum*

Az MTA Kézirattára MS 4612/123 sz. gépirat három hasábjában tartalmazza (1) a *Chanson d'automne*-t, (2) „André Német” aláírással egy „abszolút fonetikus fordítást” és (3) ennek francia fordítását Kosztolányi autograph javításaival és jegyzeteivel. A fonetikus fordítás szerzője kétségkívül Németh Andor. Barátját, Déry Tibort aposztrofálja: „Lészagló lón, / Déry jó lón, / De lotón. / Lessz ón-kör, / Künn lóg ör, / Monoron.” A „ló” értelmezhető utalásként Déry *Ló, búza, ember. Versek* (Fischer Verlag, Bécs, 1922) című kötetének első címszereplőjére. Kosztolányi jegyzete „Déry”-hez: „Poète hongrois du XX siècle”. A másik jegyzet a harmadik versszak betűszavát („És ő hamv-e? / Ó vann Move, / Ki ma hord. / De szid Ella, / Paraj, halál- / fej, mord.”) oldja fel: „Assosiation [sic] des soldats combattents [sic] fondée par M. Gömbös”). Úgy látszik, francia olvasók számára készítette elő Németh Andor bravúrájának megjelentetését. A verssorok szerint tördelt prózai francia fordítás tőle eredhet; nem költői játék *à la* „Herz-féle szalámi”, hanem fogalmilag pontos értelmezés, interpretáció. Németh Andor fordítása a beszélt köznyelv, s nem a klasszikus francia versmondás kiejtéséhez igazodik, azaz a szóvégi „néma e” – néma.

BÉCSY TAMÁS

## Sikerdarabok

*A húszas–harmincas évek magyar vígjátékairól*

Vannak esetek – különösképpen manapság –, amikor egy apóriának a tárgyalását kérdéssel lehet kezdeni, noha körülrása után sem tudjuk a választ. Egyébként is, többen vélik, hogy csak a kérdésnek van létjogosultsága.

Részei-e a magyar drámairolalomnak az 1920–30-as években megírt vígjátékok; avagy kultúrahordozók, esetleg csak „történelmi bizonyítékok”? (A következő szerzők a legfontosabbak: Ruttkay György, Vajda Ernő [Sydney Garrick néven is], Földes Imre, Hunyady Sándor, Lakatos László, Szenes Béla, Bús-Fekete László, Csathó Kálmán, Zágon István, Fodor László, Bíbó Lajos, Andai Ernő, Bónyi Adorján, Boross Elemér, Vitéz Miklós, Zilahy Lajos, Bókay János, Vaszary János és Gábor. Az alábbiakban a felsoroltak közül nem mindegyik szerzőről szólunk.)

A kérdésnek több rétege van. Közülük igen sokat hosszú sorozatban játszottak a színházak, sőt: darabjaikat külföldön is bemutatták; ám azóta nem kerültek színre. Nyomtatásban – egy-két kivételtől eltekintve – csak az akkori *Színházi Élet* című lap mellékleteként jelentek meg. Meglétüket legfeljebb a napi színházkritika regisztrálta, irodalomtörténetek alig. Főként az irodalmi, kisebb mértékben a színházi köztudatból is kiestek.

Nem akarjuk azt mondani ezzel, hogy a jelzett időszakban nem születtek volna jelentős(ebb) magyar drámák; és azt sem, hogy nem mutattak be hazai és külföldi szerzőktől származó, komoly művészi értéket képviselő drámákat. Játsszották Szomory Dezsőt, Móricz Zsigmond és Mikszáth Kálmán regényeinek adaptációit, Szép Ernő, Heltai Jenő, majd Kodolányi János, Németh László, Tamási Áron drámáit. Ekkortájt született Háry Gyula és Füst Milán nem egy műve. Róluk éppúgy nem szólunk, mint például Molnár Ferencről, akinek életműve manapság már jól ismert.

A húszas–harmincas években, túlsúlyuk miatt is a magyar drámairolalmat ezek a szerzők reprezentálták. Képviseleték és beilleszkedtek abba a műsorgetvbe, amely az akkori magyar színházi kultúrát jelentette – elsősorban a nagyközönség, és nem az igényes színházigazgatók szemszögéből. A színházak műsorának túlnyomó többségét az operettek, zenés és prózai vígjátékok tették ki. Az említett szerzők sok darabját a *Nemzeti Színház* is játszotta.

A színházi kultúrát nem a különböző drámák *bemutatóinak* száma jelzi, miként általában az irodalomtörténészek vélik. Alapvetően meghatározó az előadásszám; ez jelzi, mily műveket tartott el a közönség a látogatottsággal. Ezeket tartották el.<sup>1</sup>

Szembe kell nézni az apóriának ezzel az aspektusával is, hogy ezekről, a végül művészi, irodalmi vonatkozásban negyed-ötödrangú művekről érdemes-e és miféle módon írni. Lehet-e azokkal a szempontokkal közeledni hozzájuk, amelyekkel az európai és a magyar drámairodalom kiváló műveihez lehet? Nem elegendő-e, ha annyit mondunk: az adott korhoz kötött, később érdektelenné váló munkák? Melyik az a nézőpont, amely éppen ezekkel a drámákkal kapcsolatban úgy fontos, hogy a további nézőpontok is hozzárendelhetők? Lehet-e kiindulópont az a téma, amely a közönség érdeklődését felkelti?; vagy inkább a drámaelmélet és a színházművészet ismérvei, ezek meglétének mikéntjei?

\*

Ezekről a színdrabokról az irodalomtörténetek alig írtak. Szerb Antal *Magyar irodalomtörténet* (1934) című művében egyetlenegy sem említett. Schöpflin Aladár – *A magyar irodalom története a XX. században* (1937) – még egy oldalnyira sem tartotta érdemesnek kortársai drámáit. Csak éppen megnevezte Lakatos László, Földes Imre, Fodor László és Bónyi Adorján nevét. Legtöbbször – jogosan – Zilahy Lajos drámáit taksálta. Várkonyi Nándor (*Az újabb magyar irodalom, 1880–1940*) felsorolta majd mindegyik szerző nevét, megadta darabjaiknak címét. Erdemben nem szólt róluk. Legújabban Nagy Péter *A magyar dráma életrajza* című esszéjében annyit jegyzett meg, hogy elfordultak a valóság problémáitól „a látszatvalóság látszatproblémái felé”.<sup>2</sup>

A napi színházkritikák értékítéletei szinte teljes mértékben megegyeznek a mai nézőpont értékelésével. Schöpflin Aladár általánosságként említette: „A színház nem alapíthatja életét kivételekre, folytonosságra van szükség, tehát nem a legmagasabb fokú drámából él, hanem az alsóbbfokúból, amelynek minden korban akadnak tehetséges szerzői és tetszetős termékei.”<sup>3</sup>

Kosztolányi Dezső Ruttkay György *Nagyvilági nő* című darabjáról és a szerzőről azt írta, hogy „a riportot, az elmés csevegést – az újságírodalom e korcs alkotásait, amelyek a mondanivalót pótolják – színpadra viszi, s három felvonásra tagolva leönti a pesti romantika rózsavizével”.<sup>4</sup> Fodor László *A szerelem nem olyan egyszerű* című drámájának alakjairól így vélekedett: „Nincs undokabb, mint egy pityergő csirkefogó. Nincs visszatartóbb, mint egy szemét nő, aki a tetejében még érzélgős is.”<sup>5</sup> Bónyi Adorján *Az elcserélt ember* című darabjáról viszont jó véleménye volt. Az emlékezetkiesést témává-tárggyá tevő írók közül M. Bontempelli, L. Frank és J. Giraudoux nevét említette. A regényből készült darabról is elismerte, hogy „csattanó, sima, lebilincselő”.<sup>6</sup> Más ítéletet hozott Bisztray Gyula. Képtelennek tartotta, hogy

az I. világháború során emlékezetkiesést szenvedett férfiről – aki férj és fiú – sem felesége, sem anyja nem veszi észre, hogy másik ember.<sup>7</sup> Zilahy Lajos *Tűzmadár* című darabja kapcsán olyat írt, ami általánosítható: „túl sokat áldozott fel a közönségért kedvéért az írói mondanivaló rovására.”<sup>8</sup> Bisztray Gyula a témák azonosságát, egyformaságát is látta: „A húszas évek elején a falu volt divatban, azután a hadifogoly és irredenta témák következtek, majd az egyes foglalkozási ágakra került a sor, ma [az 1935–36-os évadban, B. T.] az állástalan mérnök a favorit.”<sup>9</sup> Szava volt a közönségről is: „A Nemzeti Színházat épp a leginkább kifogásolható színművek előadásain látogatta a közönség, míg az értékes klasszikus estéken többnyire üresen szégyenkeztek a széksorok.”<sup>10</sup> Megállapította azt is, hogy „A színművek nagy része korszerű dráma, úgynevezett »Zeitstück«. Létezésük nem az írói egyéniségben vagy a tárgy drámaiságában, hanem a napi érdeklődés futóhomokjában gyökereszik.”<sup>11</sup> Schöpflin Aladár véleménye ugyanez: „A mélyére nyúlni – csakhogy éppen erről nem lehet szó. Pesti színházi író ma nem mer, a színház sem engedi egy téma mélyére nyúlni. Meg kell kerülni a témát, óvatosan és jól megtanult tánclépésekkel, mert állítólag a közönség csak a könnyű, fölületes és vidám dolgokat bírja ki...”<sup>12</sup>

\*

A témákat tekintve leggyakoribb a különféle cselekményekben megjelenített karrier, amely kettős értelmű. Nemcsak hivatali, állásbeli, anyagi, pénzügyi emelkedést érnek el az alakok, hanem boldog szerelmi házasságot is kötnek. A vadóc, erdőben nevelkedett lány a drámaíró-földbirtokoshoz megy feleségül (Zágon István: *Marika*, 1925); a gazdaasszony unokája a földbirtokoshoz (Bús-Fekete László: *Búzavirág*, 1921). Szenes Béla *A csirkefogó* (1925) és Bónyi Adorján *Egy kis senki* (1932) című darabjában a szegény ifjú egy gazdag gyáros, illetve bankvezér lányát kapja meg. Fodor Lászlónál a modern, dolgozó, diplomás nő is férjhez megy a földbirtokoshoz (Fodor László: *Dr. Szabó Juci*, 1926). Egy évvel később – 1927-ben – a szegény dolgozó lányba, a titkárnőbe, már a világ egészére kiterjedő üzletekkel foglalkozó bankár szeret bele és veszi feleségül (Fodor László: *A templom egere*, 1927). Egy túlbuzgó fiatalember beleszeret egy titkárnőbe, s a lány mellett még rokonának Váci utcai ékszerüzletét is megkapja (Vitéz Miklós: *A túlbuzgó fiatalember*, 1928). Az *Anyám kunyhója* című egyszerű tangóval egy fiatal lány arat sikert Amerikában, s magával viszi oda szerelmesét is (Zágon István: *Az ígéret földje*, 1933). A darabon belüli világhírű író segítségével befutott színész nő lesz egy kezdő, az író szerelmét is elnyerve (Bús-Fekete László: *A hálás kis nő*, 1931.) Ugyanez a témája Zágon István *Feltételes megállóhely* (1936) és Andai Ernő *Aranyfűst* című (1932) darabjának is. Egy vidéki városban élő kultúrtaáncnok nő férjhez megy a nagy olajkitermelő vállalat vezérének fiához (Bónyi Adorján: *Hódítás*, 1937).



Édes-bús darabok is vannak, amelyek enyhe szipogást válthatnak ki a befogadóból. Egy dolgozó nő azzal biztosít munkanélküli szerelmesének újra elfoglaltságot, hogy a saját állását szerzi meg neki, noha a férfi végül mást vesz feleségül. Persze ő is révbe jut a híres kutató fizikus oldalán (Bónyi Adorján: *Édes ellenség*, 1931). A szerelmes orvosnő fizikus szerelmesével a gazdag gyáros lányát veteti el, hogy folytathassa kísérleteit, ő pedig búsul (Bús-Fekete László: *Több mint szerelem*, 1933).

Az 1920-as években az I. világháború különböző következményei elsősorban Zilahy Lajos drámáinak a témája (*A Fehér Szarvas*, 1927; *A tábornok*, 1928; *Szibéria*, 1928). Bónyi Adorján *Az elcserélt ember* (1930) című drámájában nemcsak a háborúban emlékezetkiesést elszenvedett férfi fogad el idegen nőt feleségének, idős asszonyt anyjának, hanem ők is sajátjuknak látják. Egy idő múlva megjön az elcserélt férfi valódi anyja, felismerik egymást, de nem változik semmi. Megmarad a feleség, a család, a földbirtok.

A paraszti témák Bibó Lajosnál jelennek meg, persze az örökségért való tusakodásban, gyilkossággal (*A juss*, 1925). Falun játszódik *A csodadoktor* (1931). A kuruzsló apának végzett orvos fia van, aki le akarja beszélni a „természetgyógyászatról”, ám a végén szerelmesét kapja meg. *Az egyetlen asszony* című munkájában (1932) láplecsapolást végző mérnökök kubikusok környezetében viaskodnak a kietlen vidékre vetődött egyetlen asszonyért.

Egy-két, a korabeli nézők ízléséhez igazodó „krimi” is bemutatott, szerelemből-féltékenységből fakadó gyilkossággal (Vajda Ernő: *Szerelem vására*, 1919; Zilahy Lajos: *Tűzmadár*, 1932; Lakatos László: *Láz*, 1937).

A témáknak ilyen leegyszerűsített rögzítéséből talán nem derül ki egyértelműen, hogy kevés kivétellel mindegyik darab diadalmas happy enddel végződik. Ez vígjátékok esetében nyilván természetes is. Ezekben a darabokban azonban hihetetlenül gyorsan és egyszerűen következik be a boldogság. Bónyi Adorján *Egy kis senkijében* (1932) már az is szokatlan, hogy a svájci intézetben nevelődött bankárlány az életet akarván megismerni, álnéven kezd dolgozni apja bankjában. A szegény és nem is úgynevezett jó családból származó titkárral megszeretik egymást. Az utolsó jelenetben derül ki, hogy a lány apja a bank vezére. A kedélyes apa előbb cégvezetőnek, majd lánya egyetlen szavára igazgatónak nevezi ki a férfit. Fodor László nőalakja olyan szegény, mint a templom egere; a milliomos bankár Párizsban egyszer csak rájön, hogy szereti, és feleségül veszi.

Ez a két téma mutatja egyértelműen, hogy a legtöbb darab a nagyközönség vágyképének kielégítésére irányult: a szegény férfi, a szegény lány házasságot köt a gazdag lánnyal vagy férfival, s boldogok lesznek. Az ezekkel a darabokkal összefüggő problematikának itt mutatkozik meg az egyik benső ellentmondása. Általában ugyanis meghatározó módon veszik figyelembe a társasági szokásokat. Az említett házasságokat a társasági szokások lehetlenné tették. Az ezekhez való igazodást jelzi viszont, hogy házasságtörés alig

fordul elő. Ha a nőalak szeretője lesz is valakinek, mindig felvillan, hogy a jövőben a házasság megkötöttik. A legjellegzetesebb példa erre Bónyi Adorján *Édes ellenség* (1931) című darabja. Judit Gedeonék nevelt lánya, András édes fiuk. A lánynak jól fizető állása van egy gyárban, a híres fizikus mellett, aki szerelmes belé. Mikor Andrást elbocsátják, lemond állásáról, s a fizikust megkéri, adja azt Andrásnak, ő ugyanis régóta szereti Andrást, aki viszont a szomszédban lakó újjazdagnak a csinos lányába szerelmes. András egyszer össze is borul ezzel a lánnyal, s így el kell vennie. Az önfeláldozó Judit, sebbel a szívében, a híres fizikussal távozik, aki biztosítja, hogy mint menyasszonyával lép ki vele a nevelőszülők házából. Egyébként egyikben sincs „szex-jelenet”, legfeljebb egy-egy csók. Ugyanakkor mindegyikben érződik a „szexualitás szele”, hiszen ezt a korabeli befogadó is érezte, még ha – éppen úgy, mint a darabok alakjai – nem engedett is a vágyaknak. Csak „játítani a tűzzel” – valahogy ez volt az alapmagatartás. Ez látható Ruttkay György *Keringőjében* (1918) és az 1920-as *Nagyvilági nő* című darabjában is.

Meg kell említenünk, hogy hiányzik ekkor már a „végzet asszonya” (aki az I. világháború előtt például Garvai Andor *Bent az erdőben* [1913] című művében még megjelent), de még az úgynevezett vamp is. Viszonylag kevés a „meg nem értett, elhanyagolt” asszony. Ezek Szomoró Dezső darabjaiban tűnnek fel; ezekben a vígjátékokban inkább csak mellékalakként. (Például Szenes Béla *Nem nősülőkjében* [1926].)

Több viszont az úgynevezett modern lány. Ők flörtölnek, bubifrizurát hordanak, cigarettáznak, sportolnak, autót vezetnek stb. Például Csathó Kálmán *Az új rokon* (1921); Szenes Béla *Nem nősülők* (1926); Bónyi Adorján *Édes ellenség* (1931); Bús-Fekete László *Több mint szerelem* (1933) című darabjában; mellékalakként a modern asszony Bónyi Adorján *Az elcserejt emberében* (1930); Boross Elemér *Világrekordjában* (1932) ilyen lány Tilla, aki „flapper és szenibilis”.

\*

Ezek a szerzők voltaképp tökéletesen igazolják Aristotelést, miszerint dráma van jellem, de nincs cselekmény nélkül. Itt azt a drámai konvenciót követik, amelyet E. Scribe kezdeményezett és követői révén terjedt el. Az úgynevezett jól megcsinált színdarabok szerkezetéről, drámapoétikai ismérveiről bőven olvashatunk. Legfőbb ismérvük a fordulatos cselekmény.

Már az I. világháború előtt nálunk is megszülettek a francia dráma két irányzata nyomán írt színdarabok. Különbséget lehet tenni a tézisdrámák és a jól megcsinált színművek között; noha azonos technikát alkalmaznak. A tézisdrámák valamilyen társadalmilag érdekes, éppen aktuális témával foglalkoznak; például Sardou: *Váljunk el* (1880); E. Brieux: *A vörös talár* (1901). A másik csoportba tartozók csak szórakoztatnak, nevettetnek, egyéni, személyes témákkal; G. Feydeau: *Osztrigás Mici* (1899); Caillavet-Flers: *Az őrangyal*

(1905). Nálunk inkább a tézisdrámákat művelték; például Szilágyi Géza-Lenkei Henrik: *Májusi fagy* (1911), Drégely Gábor: *A szerencse fia* (1908), Pakots József: *Egy karrier története* (1914). Jellemzően, ezek mind karrierdrámák. A húszas évek kezdetével a tézisdrámák jószerével eltűnnek, s maradnak szaporodnak a szórakoztató darabok.

Noha a cselekmény uralja ezeket, az alakok cselekvései mögül nagyon gyakran hiányzik az ok, a motiváció. Ha van, hiteltelen. Közhelyes Szenes Béla *Nem nőülőkjében* (1926) a férfialak oka arra vonatkozóan, hogy végül mégis megnősül. A „modern” lány átváltozik szolid, csendes úrilánnyá, öltözködésében és viselkedésében is; és az ember ilyen lányt már elvehet feleségül. Az *Egy kis senkiben* (1932) a gazdag bankár svájci nevelőintézetből hazatért lánya azért akar apja bankjában álnéven elhelyezkedni, hogy megismerje az életet. Voltaképp azért van erre „szükség”, hogy a szegény titkárral összejöhessen. A *templom egerében* (1927) az üzleti ügyeivel az egész világot átfogó bankvezér – aki mellest: báró – azért veszi el az angyalföldi lányt, mert éppen olyan viharos tempóval tud dolgozni, mint ő. Sok darabban nincs is ok és motívum, amely a viselkedéseket, az egymáshoz való viszonyok benső tartalmát értelmezné. Az a kérdés, „Miért szeret bele?”, persze önmagában értelmetlen. A tisztességes művekben viszont drámabeli következményeit tekintve mindig van rá magyarázat. Itt ezekben általában azért szeretnek egymásba, mert van szerelem a világon, s mert így lehet boldogság is, meggazdagodás, anyagi jólét is. (Lásd például: *Dr. Szabó Juci*, 1926, *Egy kis senki*, 1932, *Az ígéret földje*, 1933, *Hódítás*, 1937.) „Édesem, a szerelem mindig indokolatlan, de jó”, mondja Rita, az *Édes ellenség* (1931) modern lányalakja.

A cselekmény elindítása, a kezdeti szituáció is hihetetlen, noha lehetséges. (Aristotelés: „a költészetet illetően inkább kell választani a hihető lehetetlent, mint a hihetlent és lehető.” *Poétika*, 25. rész, Ritoók Zsigmond fordítása.) A vidéki orvos közli a földbirtokossal, egy éve van csak hátra. Később derül ki, hogy rosszul diagnosztizált, s ez a tévedés indítja el az eseménysort (Bús-Fekete László: *Búzavirág*, 1921). A vidéken élő íróvá lenni akaró újságíró és a vidéken játszó színésznő „csak úgy”, egyszerre Budapestre kerül újsághoz, színházhoz, amikor mindenki állástalanságról panaszodik (Andai Ernő: *Aranyfüst*, 1932). Egy bankbeli titkárnő az ékszerüzletben véletlenül magán felejtve szórakozottan elviszi a vagyont érő igazgyöngysort, s az eladó fiatalember egy szót sem szól. Csak azért történik így, hogy a fiatalember keresesse, és így jöhessen össze a lánnyal (Vitéz Miklós: *A túlbuzgó fiatalember*, 1928).

Hihetőbb a cselekvéssor elindulása akkor, amikor valakinek az állástalansága, munkanélkülisége vagy éppen elbocsátása az elindító ok (Bónyi Adorján: *Édes ellenség*, 1931; Bús-Fekete László: *A pénz nem minden*, 1933). Fodor László *A templom egeré* című darabjában (1927) még ez is hiteltelenné válik, lévén, hogy az állástalan gépirólány egyszerűen, bármiféle nehézség nélkül besurranhat a hatalmas bankpalotába, egyenesen a vezér szobájába.

A hiteltelenül elinduló cselekményszál azonban fordulatokkal – vagyis a drámához alapvetően szükséges elemmel – halad tovább. Egészen a befejezésig. Ezek ismét hiteltelenek. A gyáros vagy a bankár apa minden további nélkül hozzáadja lányát a szegény fiúhoz, csak azért, mert épp azt szereti (Szenes Béla: *A csirkefogó*, 1925; Bónyi Adorján: *Egy kis senki*, 1932). A tévedésből hercegnek hitt titkárra belehabarodik az ifjú lány, csak azért, mert május van, és benne nagy vágyódások törtek föl. A titkár rohamtempóban akarja meghódítani, ettől viszont megretten. Van egy imádója, félszeg művészet-történész, akit a végén a lány kér meg (Andai Ernő: *Porcellán*, 1931). Az ékszerész üzletéből egy bank titkárnője szórakozottságában elviszi a milliókat érő gyöngysort a hamis helyett. Az eladó ifjú nem szól, így az író az ifjút a bankba irányíthatja, és ott szerelemre lobbantja őket. Az ifjú véletlenül belecsöppen egy több országra kiterjedő valutaügyletbe; akaratán kívül nagy nyereséghez juttatja a bankot. A megoldás mégsem ebből fakad. Az eddig az unokaöccsére dühös, őt nem becsülő ékszerész átadja Váci utcai üzletét ennek az ifjúnak, mert a felesége kéri rá. Így az ifjú és a bankbeli titkárnő boldog és gazdag lesz (Vitéz Miklós: *A túlbuzgó fiatalember*, 1928).

Ezek a végső megoldások igen-igen egyszerűen, hiteltelenül következnek be.

Írói gyengeség jele, hogy a fordulatok több darabban nem dialógusok révén történnek meg, hanem szerzői instrukcióban közlik. A legfeltűnőbb ez Bónyi Adorján *Az elcserélt ember* (1930) című darabjában. A háborúból több év múlva emlékezetvesztéssel hazatérő férfi a számára idegen családba belépésének hatását éppúgy hosszasan leírt instrukciókban közli az író, mint a valódi anya találkozását fiával. A diplom egereként jellemzett lány besurranását a bankvezér szobájába és ennek módját ugyancsak hosszú instrukciókban jelöli a szerző. Az *Édes ellenség* (1931) egyik fordulópontja, amikor az önfeláldozó lány meglátja, hogy mással csókolózik, mást szeret az a férfi, akiért elhagyta állását. A jelenet és a lányra tett hatása instrukciókban olvasható. Voltaképp majd mindegyik darabra jellemző, hogy az alakokat igen hosszú instrukciókban írják le. Így rögzítik bensejüket, küllemüket, tulajdonságaikat, szokásaikat. Dialógusaikból az instrukciókban leírtak gyakran egyáltalán nem derülhetnének ki. Az instrukciók ismeretében *tűnik* úgy, hogy az alakok sajátossága is megnyilvánul a dialógusokban.

Jellemző ezekre a darabokra az is, hogy tele vannak úgynevezett zsánerfigurákkal. Ők több funkciót is ellátnak. Mindenekelőtt humorosak, ők szórakoztatják a közönséget a mikrohelyzetekben. A cselekmény az összes fordulatával együtt voltaképp nem lenne elegendő három felvonásra. A fordulatok közötti hézagokat a zsáneralakok töltik ki. Csathó Kálmán *Az új rokon* (1921) című darabjában a három sértődékeny, gonoszkodó, képmutató öregasszony; a krémest evő barátnő (Ruttikay György: *A nagyvilági nő*, 1920), a színházi témájú darabokban a „színházi mama”, a „színházi barátnő”, a pletykás öltöztető, a ruhákat kunyeráló öreg színésznő, a vidéki ripacsok, férjet fogni

akaró színésznök. Ahol bolt és eladó van, azonnal megjelennek a procc és buta újjgazdagok. Humoros zsánerfigura az ölebre vigyázó inas (*Egy kis senki*, 1932); a találkahelyet kiadó asszony, aki Marxot olvas (Ruttkay György: *Keringő*, 1918); a 11 gyerekes altiszt, akinek azért van ennyi, mert mindegyik gyerek születése után mindig csak szerette volna, de nem merte keresztapának megkérni a híres fizikust (Bónyi Adorján: *Édes ellenség*, 1931). Az agglegény professzorral fensőbbsegesen bánó, pénzét is „beosztó” egyetemi altiszt (Bús-Fekete László: *Több mint szerelem*, 1933) éppen úgy zsáneralak, mint a kultúr-tanácsnoknőt az olajügylet miatt hol dicsérő, hol ledorongoló pártvezérek (Bónyi Adorján: *Hódítás*, 1937); illetve az olyan feleségre vágyó férfi, akinek füstölt kolbásszal és diópálinkával kedveskednek öregkorára. Az esküvő után csak joghurtot és főtt krumplit kap (Bónyi Adorján: *Az elcsérélt ember*, 1930).

Az alakok feltűnő jellegzetessége, hogy még a főalakok között sincs úgynevezett drámai hős vagy hősnő. Még vígjátéki hős vagy hősnő sincs. Nem az alakok, az író állítja elő azokat a helyzeteket, amelyekben megnyilvánulnak. Fodor László *Dr. Szabó Juci* (1926) című darabjában a címadó alak modern lány, orvosnő is, aki önmaga hite szerint önmaga irányítja életét. A Kuti Bálint nevű földbirtokossal való megismerkedése után szavakkal-válaszokkal hadakozik a férfi ellen, mert az csak a nőt látja benne. Az író hozza létre ezután a véletlenszerű helyzeteket a földbirtokos kastélyában, amelyben egymásra találunk, s a doktornő itt marad feleségnek. Ha Fodor László azt akarja közölni, hogy *A szerelem nem olyan egyszerű* (1931), akkor úgy vezeti az eseményeket, hogy ne legyenek egymáséi azok, akik szeretik egymást. Persze a férfit és a nőt is eljuttatja a házasságba; mással ugyan, de olyannal, aki nagyon gazdag. A végén a Margitszigeten eljátsszák a *Romeo és Júlia* erkélyjelenetét, hogy a befogadó sajnálhassa, nem lettek egymáséi. Benedek Péter, az elcsérélt ember; Tomi és Kata, a „két kis senki” (a bankárlányt is annak tartják, mikor álnéven az apja bankjában dolgozik megismerni akarván az életet); továbbá Valéria, a kultúr-tanácsnoknő csak és kizárólag elfogadják azt, amit az író létrehozta helyzet kínál nekik. Zágon István darabjában a Peti nevű hölgy karrierje Amerikában két felvonás között történik meg; a híressé vált tangót írta csak meg ezért (*Az ígéret földje*, 1933). Ha a színésznőtől elveszik szerepét és utánautazik annak az újságírónak, aki cikkeivel segíthetné visszakapni, mégis megbékél, ha az újságíró saját érdekében továbbutazik. A végén is csak elfogadja az újságíró segítségét, hogy a világhírű író neki adja új darabja főszerepét (*Zágon István: Feltételes megállóhely*, 1936). Judit ugyan lemond állásáról, hogy azt szerelme kapja meg (*Édes ellenség*, 1931); de ezek az édesbús, a női nézőkből jóérezsű, szomorú szipogást kiváltó esetek, nem hősnői attitűdök. Bözsi is főalak, és egy kis szerepet meggy kérni az igazgatóhoz, amikor éppen alkalma nyílik arra, hogy aztán erre föl ő kapja meg a főszerepet, és így befuthasson (Andai Ernő: *Aranyfüst*, 1932).

\*

A határozott cél és/vagy akarat hiányában lévő alakok a helyzeteket sem képesek megragadni.<sup>13</sup> Ennek a kérdéskörnek az illetően megfogalmazása azonban itt félrevezető, mivel a helyzetet az író állítja elő és nem az alakok törekvése; ezért voltaképp fel sem vetődhet, megragadják-e ők helyzeteiket vagy nem. Ennek a hiánynak is van egy további következménye: egymás szellemiségébe nem képesek behatolni, nem képesek ott „olvasni”, onnan bármily tényezőt magukba-maguknak elhozni és ezt hasznosítani egy további akció számára. (Csak utalásszerűen, a megvilágítás kedvéért: Hamlet képes belépni Atyja, majd Anyja és a Király szellemiségébe, s ennek következtében ragadja meg saját helyzetét; éppígy Octavius, aki belépvén Antonius szellemiségébe, megragadja annak a távolléte által előállított helyzetet. Ceasar benső világába behatolnak az összeesküvők, Decius szövege is bizonyítja, hogy tudják, mivel lehet bizonyosan elhívni a szenátusba március 15-én hajnalban.) Ez annyit is jelent, hogy az alakok valójában nem egymásra reagálnak, mert reagálásaikat az író által előállított helyzet vezérli. Jellemző példája ennek Bónyi Adorján elcserélt embere. A meghalt férfinak sem a felesége, sem anyja nem ismeri fel a megérkezőben az idegent. A férfi valódi anyja viszont azonnal felismeri őt, s egy idő múlva ő is anyját. A háborúban életben maradt Pongrácz István azonban boldogan él a meghalt Benedek Péter feleségével, anyjával, fiával. Mit tegyenek, hogyan reagáljanak a helyzetre? Akárhogy reagálnak is, mindenképpen ki kellene derülnie az igazságnak. Az író által létrehozott helyzet megoldását az író odázza el, s ezzel teremti meg az érzelgős befejezés helyzetét. Pongráczék most nem tárják fel az igazságot, csak majd egyszer, később, hiszen boldogan élnek. Sem Benedekné, sem az anya nem hatoltak be sem a valódi Pongrácz, sem ennek anyja benső világába; elhitették, hogy Benedek Péter érkezett haza, s hogy Pongráczné fia halt meg.

Az egymásra való reagálás hiánya – az ettől való *megfosztottság* – miatt minden alak elfogadja a helyzetet, jobban mondva csak belekerül abba a helyzetbe, amelyet az író állított elő, alakjaitól függetlenül.

Először 1919-ben mutatták be, de azután a húszas években nagyon gyakran és sok-sok estén játszották Vajda Ernőnek Sydney Garrick néven írt *Szerelem vására* című darabját. A „vadromantikus” történetet – mely a húszas években eltűnik – egyértelműen az író „hullámoztatja”. A történet Amerikában játszódik. Lavínia rideg, önző, milliomos férjének az asszony legjobb barátnője pénzért elárulja, hogy Lavínia, egykori szerelmének, egy festőnek pénzt szokott küldeni. Morland dühében, féltékenységében nyomorba akarja taszítani feleségét, de ehhez Lavínia hűtlenségét illetően bizonyítékokra van szüksége. A bankár felbérel a nőknél nagy sikert elért francia szélhámost, csábítsa el feleségét. Gaston – persze, hogy így hívják – rafinériával elérte, hogy Lavínia beleszeressen, azonban Gaston inasától megtudja, hogy csalás áldozata, Gaston pénzért vállalkozott meghódítására. Lavínia – hogy megbosszulja

magát – korbáccsal a kezében várja a szélhámost, aki nagy szerelmi vallomás közben elmondja, valóban pénzért közeledett hozzá, de komolyan bele-szeretett, és ezért nem tudja tervét végbevinni. Lavínia ennek a vallomásnak a hatására elhiszi, hogy Gaston komolyan szereti, és a szeretője lesz. A következő találkájukon Gaston a lakásában elbújtatja a férjet és a két tanút, akik a megfelelő pillanatban előlépnek. Gaston most azt is bevallja Lavíniának, hogy inasa tettéről is tudott, és ez is be volt építve a tervébe. Ezután sértegeti, becsméri az asszonyt, mire az lelövi.

A noha furcsa, de mégis jó vég azért bekövetkezik. A keret Lavínia bírósági tárgyalása; a darab az asszony elbeszélése. Az esküdtek természetesen felmentik a gyilkosság vádjá alól, hogy gyermekével élhessen. A bankár férj megőrül, elmegyógyintézetbe kerül, s így vagyona Lavíniáé lesz.

Az író itt „hihetetlen és lehető” történetet beszél el. Lehető, hogy egy asszony ennyire nem hatol be sem férjének, sem a szélhámosnak a szellemiségébe, benső világába, de hihetetlen. A nehezen kialakuló „vad, forró, lázas” szerelmi történet tele van fordulópontokkal, de ezeket is az író állítja elő, és nem Lavínia egyénisége. Ezekben a helyzetekben igen változatos módon nyilatkozik meg – amivel igen nagy hatást ér el –: egyszer fensőbbeséges, majd magányosan szomorkás, illetve állatian vad, aztán mohón szexuális, a végén vérig sértve „az örület extázisában, őrjöngve” lövi le Gastont, ami után azonnal a halottat „őrjöngve rázni kezdi és elborítja csókjaival”. De voltaképp soha nem lépett be a szélhámos bensejébe és így megértésébe.

Bús-Fekete László *Több mint szerelem* (1933) című darabjának egyik főalakja a Wágner nevű egyetemi tanársegéd, aki a színes film(!) megvalósításán dolgozik. Kutatásaihoz azonban sem pénze, sem laboratóriumi lehetősége nincsen. Tudja viszont, hogy egy angol fizikus is ezen dolgozik, és hamarabb ér majd el eredményt, mert megvannak az eszközei. Meglehetősen régóta szerelmese és szeretője Kata, aki orvosnő. Kata véletlenül meglátja Monti Klárát, aki egy gazdag gyáros lánya és szerelmes Wágnerbe. Rábeszéli, vegye el a Monti lányt, s akkor majd apósa biztosítja kutatásaihoz az eszközöket. Úgy számít, hogy Wágnert emiatt nem fogja elveszteni, hiszen a lány csúnya, afféle „házinyúl”. Wágner is, Kata is elmond egy-két keserves és küszködést jelző mondatot ezen megoldás fölött. Az esküvő megtörténik, s Kata ekkor tudja meg, hogy Klárát összetévesztette hűgával, aki éppúgy néz ki, csak csúnya. (Így mondják a darabban!) Wágner egy kis vonakodás után elfogadja Monti Klárának a szerelmét is. Ha igazán beléptek volna egymás szellemiségébe, benső világába, és így egymás megértésébe, ez a megoldás nem lett volna lehetséges. Kata észrevehette volna Wágner iránta való szerelmének csökkenését és Wágner is azt, hogy Monti Klára apja pénzkeresésre kényszeríti tudományos kutatás helyett. Ám itt is az író választatja Katával és Wágnerrel a megoldást; és ezért egyikük világismerete és emberismerete sem

bővül. Helyette Kata édes-bús, szomorkás példázata marad az öreg tölgyfáról, amelybe nagy sebet hasított a villám, de mégis tovább él.

A világ és egymás megértésének egy további módja-eszköze az olyan történetelbeszélés, amelynek következménye van. (Othello elbeszélte múltját Desdemonának, aki ebből értette és szerette meg őt. Hamlet a színészekkel eljátszatja, így beszélteti el apja megölésének történetét, aminek a révén képes belépni Claudius szellemiségébe és megismerni a királyt.)

Lakatos László *Láz* (1937) című „krimijében” Török főorvos professzorának beszéli el ifjúságának anyagi nehézségeit, szerelem nélküli életét, amelybe betört egy nő, aki anélkül, hogy ő valójában akarta és szerette volna, belesodorta a házasságba. Ezt a feleséget ölte meg az ápolónő. Ez az elbeszélés „csak úgy” hangzik el, nincs következménye. Még az sem, hogy emiatt Török doktor komolyan gyanúba kerül felesége meggyilkolásának ügyében. A professzor ugyan jobban megismeri Törököt, de ezen megismerésnek nincs semmi következménye. Fodor László nőalakja, a templom egere is elbeszéli szegénységét. Ennek szimptomájaként mondja el, miként szokott ebédelni. Egy kifivel a kezében odaáll a csemegeüzlet kirakatához. A kifli egyik csücskét előételnek eszi, miközben a kirakatban lévő olajos pisztrángot nézi; egy további darabka majszolása közben a hideg angol bélszint bámulja stb. Ez az elbeszélés csak humorforrás; a báró-bankár nem szegénységén vagy humorán meghatódva veszi el. Még gyakoribb, amikor a mellékalakok, a zsánerfigurák beszélnek el egy-egy történetet. Az *Édes ellenségben* (1931) Szűcs bácsi, a gyári altiszt beszéli el annak a történetét, miért van 11 gyereke; az *Aramyfűstben* (1932) egy színésznő beszéli el, miként szerzett földbirtokos férjet magának. Szűcs bácsi története is csak humoros, bármiféle következmény nélkül. A színésznőé pedig bizonyos színésznők korabeli életére utal, a darabban nincs következménye. Bús-Fekete Lászlónál *A hálás kis nőben* (1932) Samuné, az öltöztetőnő története Tiniről, a kezdő színésznő, a „hálás kis nő” megváltozásáról szól, miután főszerepet kapott; és arról, hogy Dodó eddigi szerelme, a híres író most már Tinit pártfogolja. Dodó eddig is gyanította mindezt, de azonnal, szinte a következő pillanatban a belépő Tiní mindent maga bizonyít. Az öltöztetőnő történetelbeszélése ismét csak következmények nélküli humorforrás, és az öltöztetőnők pletykahajlamát jelöli.

A történet elbeszélése az elbeszélő részéről önátadás, a befogadó-hallgató részéről belépés a másik megértésébe. Ezért a korszak emberképére vonatkozóan is kaphatunk ismereteket belőlük és általuk. Itt különbséget lehet és talán kell is tenni az alakok egymásnak szóló történetelbeszélése és aközött, amiből és ahogyan az író a cselekménysort összeállítja, s ezáltal elbeszéli. A kettő között nemcsak az elbeszélés címzettje a különbség, hanem az elbeszélés módja is. Az alakok egymásnak a szó szoros értelmű narrációban adják elő a történetet, de a Nevek közötti Dialógusokban rögzített helyzetek részeként. Az adott helyzet minden esetben újabb, az eredendő epikus nar-



rációhoz képest új jelentéssel látja el a történetet és elbeszélését. Például akár azzal, hogy csak humorforrás. Ezért is állíthatjuk, hogy bizonyos alakok történetelbeszélése nem épül be az alakok közötti viszonyokba, az azok változását hordozó cselekménybe. Jószerivel egyébként is anekdotikus jellegűek. Vagyis ezekben a vígjátékokban is megtalálható a magyar epikai irodalom egyik fő sajátja, az anekdota.

\*

A drámaíró egy bizonyos szempontból nézve ugyancsak elbeszél egy történetet; ő is Nevekben és hozzájuk rendelt Dialógusokban, amelyek révén mindig helyzet áll elő. A mai befogadó, elemző és értékelő attitűdök egyikéből több és mélyebb jelentésképzésre ad lehetőséget az írók által elmondott történet, mint az alakok történetelbeszélése. A korszak drámaírásbeli és színházi konvencióját az eseménysor összeállítás és írói elbeszélésének módja reprezentálja leginkább. De mit reprezentálnak és miképpen értelmezhetjük?

Az újabb irodalomelméletekben vagy irodalomértelmezésekben meg lehetne különböztetni differenciált jelentése vagy inkább többféle jelentése van a kánon fogalmának. Valamiképpen még ma is jelenti a meghatározó, mérvadó műveket, ezek lajstromát. A kánonról szóló vagy ezzel foglalkozó munkák esetenként arra is lehetőséget adnak, hogy a mérvadó művekben megjelenő világgépet és/vagy poétikai ismérveket-megoldásokat tekintsük kánonnak. Más értelmezés szerint „a kánont elvárások intézményesített nyelvtanának lehet nevezni”,<sup>14</sup> vagyis a kánon nem a műben van, hanem a befogadói tudat(ok)ban. Említik ugyanakkor, hogy van európai és nemzeti kánon, sőt a műnemekkel kapcsolatban is használatos ez a fogalom. (Ha ritkábban is.) Egy-egy korszakban több kánon is létezhet; s vannak évszázadokig és csak rövid időre érvényben lévő kánonok. A kánon azonban voltaképp mindig rendező elv, amely viszonyításra ad lehetőséget, sőt talán szükségességet; és ebből következően mindig kialakítja a művek hierarchiáját. A posztmodern irodalomértelmezés jószerivel csak „kerülgeti” a kánonnak ezt a jellegzetességét, hiszen alapelveivel aligha egyeztethető össze a művek hierarchikussága. A „kerülgetést” az is jelzi, hogy inkább használják a paradigma, a paradigmaváltás fogalmát. Am ez sem tolja félre a hierarchiát. A „posztmodern állapotot” ugyan jellemezheti, hogy érvényét veszti a magas és a népszerű kultúra, a jelenség és lényeg, sőt „a kánonhoz tartozó és azon kívüli kettség”,<sup>15</sup> vagyis ezek összemosódott avagy együtt-értelmezett volta jelenik meg. Ennek ellenére, mégis azokat a műveket elemzik, értelmezik, amelyek vagy a kánont vagy az érvényes paradigmát, illetve a paradigmaváltást reprezentálják. És ezáltal ezeket emelik a hierarchia csúcsára.

Ha a kánon „elvárások intézményesített nyelvtana”, vagy ha – mint Hugh Kenner mondja – „a kánon nem jegyzék, hanem helyhez, időhöz, alkalomhoz illően bonyolított történetmondás”,<sup>16</sup> akkor feltehető ez a kérdés is: azok

a művek értelmezhetőek-e mint kánonhoz tartozók vagy azt képviselők – egyéb értelmezési keretben megalkotható értékeiktől függetlenül is –, amelyek egy-egy korszakban, helyhez, időhöz, alkalomhoz illően bonyolítják a történetmondást, és amelyek egyben a színházi előadásokat illetően az „elvárások nyelvtanát” is prezentálják? Ha így, akkor speciális értelemben a kánont jelentik-e az említett magyar vígjátékok és/vagy színházi előadások?

Az író történetmondásának legfőbb ismérve a mindenképpen bekövetkező „jó vég”. Közismert, hogy ez minden – még a kánonokba a legegységelműben beletartozó – vígjátéknak is az alapvető ismérve. A tragédia és a komédia Aristotelés által rögzített megkülönböztetése ma is érvényes; még ha más értelmező fogalmakat csatolunk is hozzájuk. A komédia cselekménye a „rossz” kiinduló helyzetet „jó véggé” fordítja. Ehhez a meghatározáshoz a német romantikus esztéták óta az érték fogalmát is hozzáértve a komédiák történetét úgy is értelmezheti a befogadó, miszerint a vígjátékbeli alakok törekvése, cselekedete a mű önálló világát – ha nem a megjelenítettek összes vonatkozásában is, de – *megjavítja*. A befogadó tehát azt a jelentést alkothatja meg, hogy a világ megjavítható, és ezt saját világára is vonatkoztathatja. Ismét utalnunk kell rá és hangsúlyoznunk kell, hogy a kánonhoz tartozó vígjátékok alakjai a maguk műbeli cselekvései, törekvései, viselkedései révén javítják meg a világot. Azonban ez az ismérv Scribe működése nyomán megváltozik; persze nem mindegyik vígjátékban. És ez a változás érvényes az említett vígjátékokban is.

Most ennek az értelmezői keretnek a szempontjából kell ismét említeni, hogy a jó és boldog vég immáron nem az alakok cselekvéseinek, törekvéseinek, viselkedéseinek a szerves folyománya. Az író állítja elő, de nem alakjainak egyéniségéből, nem az ő saját viszonyrendszerükből. Magát a történetet ő akként szerkeszti meg, hogy mindenképpen a jó és boldog végbe érkezzék. Az írók történetmondásait illetően a vezérlő dinamizmus a történet grammatikáját – közelebbről „mondattanát” – állítja össze. És ez a vezérlő dinamizmus a *hatás, a befogadóra teendő hatás*. Nem az mondható, hogy a hatás az alakok karakterétől, egyéniségétől függetlenül, mintegy ezek hiányában bekövetkező hatás. Közismert, hogy a XIX. század második felétől igen sok drámaíró alapvetően problematikusnak, vitatottnak, netán nem is létezőnek minősítette a jellemet, a karaktert. Az úgynevezett abszurd drámákból el is tűnt. Az említett magyar vígjátékíróknál korántsem a például Strindbergnek a *Júlia kisasszony*hoz írt előszavában taglalt okok miatt nincsenek jellemek. Ezekben az alakok *meg vannak fosztva* mind a világképtől, mind az egyéniségtől, és egy-egy történet részeit kimondó Nevekké válnak. És ez más megformáltságot eredményez, mintha egyszerűen csak írói gyengeségből nem lenne az alakoknak egyénisége, karaktere. A művészi, művilágbeli viszonyokat az író – és nem alakjai – rendezi el és uralja. Vagyis: a találkozás, az elválás, a megérkezés és más mozzanat – ha tetszik a bahtyini kronotoposz – teljes

mértékben, mindenképpen az író uralma alatt van, ő tartja birtokában. Ennek következtében az alakok nem is kerülnek döntési helyzetbe. Ennek következtében pedig sorsuk sincs, *csak esetek* történnek velük; az író állít össze egy esetet. A döntésekben ők csak a „száj”; a tőlük független, csak általuk végbemenő eset dönt helyettük. Ezért nincs szükség az alakokból kiinduló indokra, okra, motívumra. Másra van szükség: a jó, mindent elsőprő boldog vég bekövetkeztét ígérő *hangulatra*. Az író fordulatok, retardációk, előrevetítő sejtések stb. segítségével vezérli, hogy a befogadóban-nézőben kialakulhasson ez a hangulat. A befogadóban-nézőben pedig ott él a nagy, erőteljes vágy, az eset illeténvaló bekövetkeztének vágyképe. És ebből a hangulattól értelmezik, alkotják meg a jelentéseket az eset alakulásával kapcsolatban. Ez a vágyképből kiáramló hangulat sikatja át azokon az eseménymozzanatokon, amelyek egy más értelmezési, jelentésképzési keretben hiteltelenek lennének.

Speciális eszközt is alkalmaznak, hogy a befogadó-néző a hangulat-és-vágykép vezérelte jelentésképzésben önmagára vonatkoztathassa a boldog, jó véget. Szinte mindegyik darabban vannak olyan mondatok, amelyek a korabeli életvalóságban tapasztalható dolgokra utalnak. „Bethlennek sincs állása”, olvasható *A hálás kis nőben* (1931), amelyben még a szegénységről is elénekelnek egy kuplét; persze humorosan. *A Vihar a Balatononban* (1931) a B-listát említi. *A Cirkusz csillagában* – ez is Bús-Fekete László darabja, 1934-ből – az egyik néző fél, hogy a medve megeszi. Ezt a választ kapja: „Ezek német medvék. Ezek nem esznek, csak izraelitát.” *A Hódításban* (1937) a kultúr-tanácsnoknőhöz egy asszony állít be, segítséget kérni. Állástalanul nyomorog, noha kitűnően beszél angolul, és gyors- és gépíró. Lakatos László *Láz* (1937) című darabjában a közép-európai válságot és a valutarendeleket említi. Zsuzsi, a templom egere a nézőkben élő vágyképpel így lelkendezik: „Én, aki Angyalföldről jöttem, ma este Párizsban vacsorázom.” Ezeket a boldog véget váró hangulatban értelmezi a befogadó, és ez erősíti meg hitét abban, hogy hiteles lesz a boldog vég is: hiszen általa tapasztalt igaz jelenségeket is elmondanak. Elhangzanak afféle „aranyigazságoknak” minősíthető mondatok, ugyancsak ilyen jelentés-lehetőséggel: „A modern férfinak nincs kora” (*A templom egere*, 1927); „A férfi előbb az álmához legyen hű, csak aztán a szeretőjéhez” (*Több mint szerelem*, 1933); „Az élet nem egyetlen májusi éjszaka, az élet több... szebb... lángoló!” (*Harangvirág*, 1936); „Minden ifjúság boldogtalan” (*Tizennyolc évesek*, 1929).

\*

Ha műnemek is képezhetnek kánont és van nemzeti irodalmi kánon, vajon van-e magyar drámairodalmi kánon? Vannak, akik az európai kánont – nem is pusztán az európai drámairodalmi kánont – Shakespeare-ben, illetve Dantéban látják; például Harold Bloom, *The Western Canon* című könyvé-

ben.<sup>17</sup> Az 1920-as évek európai drámairodalmában, úgy tűnik, G. B. Shaw *Szent Johannája* és Luigi Pirandello *Hat szerep szerzőt keres* című drámái azok, amelyekben mint drámákban a történelemnek, illetve az emberképnek egy – használjuk ezt a fogalmat – új paradigmája képződött. Ám ezen művek után azonnal jön Lorca *Öt év múlva* című drámája, amely talán az egyik legnehezebben értelmezhető „lírai absztrakt” dráma. Az értelmezői-elemző tudat számára ezek tekinthetők-e kánonképzésre lehetőséget adó drámáknak? Ha a XIX. századtól (vagy a XVIII.-tól?) több kánon is létezhet egy időben, a Scribe-bel elinduló drámaírás mint trend, alkothat-e kánont? Ha az európai kánon középpontjában Shakespeare van, továbbá ha Shaw, Pirandello, Lorca (csak az említett drámájával!) és esetleg O’Neill a húszas évek drámairodalmi kánonja, kanonizálhatók-e ők akként, miszerint műveik alapján a húszas években új emberkép válik értelmezhetővé? Ha ezek a mérvadó művek, akkor a húszas–harmincas évek magyar drámái csak „történeti bizonyítékokként” értelmezhetők.

A helyzetet – ebből a szempontból! – tovább bonyolítja, hogy Ibsen is bőven alkalmazta a scribe-i technikát; továbbá az is, hogy a scribe-i technikának Ibsen által alkalmazott változata nemcsak az említett vígjátékokban lelhető fel, hanem az 1960-as években induló magyar írók drámáiban is.<sup>18</sup>

Még egy – utolsó – értelmezési keretlehetőséget kell említenünk. Az úgynevezett drámai hős fogalmát többféleképpen szokták értelmezni. Körülírhatjuk a következőképpen is. A drámai hős a Nevek és Dialógusok által kialakított viszonyrendszer centrális alakja, akiben problémakörét illetően *rendíthetetlenség* él. Ez megnyilvánulhat belőle kiindulóan viszonyváltoztatásra irányuló dinamizmusokban, akciókban is; lélektani, eszmei, intellektuális stb., stb. értelemben egyaránt. Ilyen például Antigoné, Hamlet, Ferdinánd, Nóra; a vígjátékokban a plautusi-terentiusi szolgák, Rosalinda, Whitefield Anna. A rendíthetetlenség megnyilvánulhat abban, hogy a viszonyrendszerben elfoglalt centrális pozícióját semmiképpen nem adja föl. Ilyen drámai hős például a kolonoszi Oidipus, Antonius, Musset-nél Lorenzaccio, Estragon és Vladimir; a vígjátékokban a hetvenkedő katona, Viola, Harpagon, Shaw Tanner Johnja. Ha így értelmezzük, a tárgyalt magyar vígjátékokban nincsen drámai hős. A történeteikhez, pontosabban: a velük „megeső esetükhöz” rendíthetetlenségüknek semmi köze. Minden az író akarata szerint történik. Ha van igazi drámaíró-„demiurgos”, akkor ők azok.

Nemcsak ezekben, de sok magyar drámában a központi alak „elnyújtott” – vagyis nemcsak egy-egy jelenetben megjelenő – zsáneralak. A magyar drámairodalomban Petronius Maximus, Bánk, Csongor, Ádám és talán Örkény Pistije természetesen kivétel. Vajon nem ez-e az oka, hogy a magyar drámaíróknak Telekyt, Katonát, Madáchot és talán Örkényt tartjuk? Az a kérdés is feltehető, hogy ezen alakok eljátszásának stílusába-jellegébe nem hatol-e be

az, hogy a leggyakrabban játszott magyar drámákban – az utóbbi évtizedekben megszületettekben is – a főalakok is „zsáner-jellegűek”?

\*

Közismert, hogy a magyar színházak közül egyedül a *Vígszínház*nak volt reá jellemző, saját játéktípusa; és hogy ez a francia csevegő-beszélgető „szalonvígjátékok” előadásain alakult ki. Az említett magyar vígjátékoknak is ez a stílus felelt meg. Vajon nincsen-e ez a színjátéktípus összefüggésben azzal, hogy a magyar színészek általában (kivétel persze mindig van) ennek a stílusnak a jellegzetességeit-ismérveit hordozzák mint a színházak légkörében-levegőjében élő hagyományt, ami a drámai hősök megformálásának jellegebe-minéműségébe is átszivárog. (Lásd például a Bánk bán-alakításokat, amelyeknek hiányosságaiért a drámát szokták felelőssé tenni.) A drámai hősök alakításában a rendíthetetlenség helyett inkább – nem egyformán, hanem más és más módon, de mégis – a „patetikus furcsaság” fogalmával jellemezhető megoldásmódok érvényesülnek.

\*

Úgy tűnik, ezek a vígjátékok és színházi előadásai a húszas–harmincas évek színházba járó nagyközönségének vágyképeit intézményesítették azzal, hogy megalkották „elvárásai nyelvtanát”. Mással aligha értelmezhető dömpingjük és korabeli nagy sikerük.

De részei-e a magyar drámairodalomnak?

1 Csak példaként említve egy-két darab előadásszámát: Zágon István: *Marika* Budapesten 89 alkalommal; majd Ausztriában, Olaszországban, Svájcban, Hollandiában és Spanyolországban. Egyébként ő írta Nóti Károllyal a *Hyppolit, a lakáj* című filmet is. Ugyancsak Zágon István írta a *Szegény lányt nem lehet elvenni* című darabot, amelyet Hollandiában, Ausztriában, New Yorkban és Németország két városában is előadtak. Szenes Béla: *Nem nőszülök* 190 estén, Fodor László: *A templom egere* két budapesti színházban is 200; Bús-Fekete László: *Búzavirág* 100, Vitéz Miklós: *Egy túlbuzgó fiatalember* 70 alkalommal ment. Vajda Ernő, Sydney Garrick néven írt *A szerelem vására* című darabját először 1919-ben mutatták be; de 1925-ben ismét elővették és 70 estén játszották. Ezek közül mindegyiket bemutatták az ország nagyobb városaiban is.

2 NAGY Péter, *A magyar dráma életrajza* = *Uő, Határkő*, Argumentum, Bp., 1997, 96.

3 SCHÖPFLIN Aladár, *Meddig fogsz szeretni? Halász Imre vígjáték a Belvárosi Színházban* = *Uő, Válogatott tanulmányok*, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967, 601.

4 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Ruttkay György A nagyvilági nő. Bemutató a Vígszínházban* = *Uő, Színházi esték*, I–II. kötet, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1978, II, 187.

5 KOSZTOLÁNYI Dezső, *A szerelem nem olyan egyszerű. Vígszínház* = *i. m.*, II, 231.

6 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Bónyi Adorján Az elcsereült ember* = *i. m.*, II, 204.

7 BISZTRAY Gyula, *Színházi esték, 1930–1940*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1942, 37–39.

8 *Uo.*, 56.

- 9 Uo., 140.  
10 Uo., 143.  
11 Uo., 145.  
12 SCHÖPFLIN A., *Szeretek egy színésznőt*  
= i. m., 559.  
13 Az egymásra való reagálás, a helyzet és  
a történetbeszélés kérdéskörét L. Jerome  
BRUNER, *The Culture of Education*, Harvard  
University Press, 1996.  
14 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizonyta-  
lanság ábrándja: kánonképződés a posztmodern  
korban*, Literatura, 1992/2.  
15 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A kánonok  
szerepe az összehasonlító kutatásban = Az iro-  
dalomértés horizontjai*, szerk. KABDEBÓ Lóránt  
és KULCSÁR SZABÓ Ernő, Janus Pannonius  
Egyetemi Kiadó, Pécs, 1995, 88.  
16 Idézi SZEGEDY-MASZÁK M., *A bizony-  
talanság...*  
17 Harold BLOOM, *The Western Canon. The  
Books and School of the Ages*, Riverhead Books,  
Published by The Berkeley Publishing Group,  
1994.  
18 L. BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával*,  
Balassi Kiadó, Bp., 1992.

## Allegorézis, ismétlés, dialógus

Talán „az idők változását” is jelzi, de semmiképpen sem jelentés nélküli, sőt inkább szerencsésnek nevezhető az a recepciós folyamat, amelyben a dekonstrukció irodalomelmélete megjelent a kilencvenes évek magyar irodalomtudományában. Azok a – honi irodalomtudományban viszonylag ritka – jegyek, amelyek ezt a folyamatot fémjelzik, egy – a korábbi évtizedekhez képest – mindenképpen szabadabb és többféle irányt felkínáló szellemi orientálódásra utalnak. Szemben például a strukturalizmus hazai megjelenését gátoló politikai ellenállás körülményeivel, de akár az irodalmi hermeneutika nézeteinek elterjedésével (melyek befogadását – a magyar irodalomtudományi közeg felkészületlenségéből és értetlenségéből fakadó ellenszenve miatt – csak egy-két „erős” és valóban nagy hatású közvetítő tette lehetővé), ezt a recepciót elsődlegesen a többirányúság, a dialogikusság és persze a legkülönbözőbb természetű félreértések tüntetik ki. A dekonstrukció magyarországi fogadtatásának és hatásának változatait szinte már felsorolni vagy tipizálni sem lehetne.<sup>1</sup> E hatás formái a lehető legkülönbözőbbek lehetnek: például Harold Bloom „hatásizony”-fogalmának kissé felszínes, ám annál szélesebb körű használatától<sup>2</sup> egészen a Paul de Man munkássága iránti érdeklődés markánsabb paradigmáig.<sup>3</sup> Ez az el- vagy még inkább szétterjedés, szétszóródás azonban – még ha a recepció disszeminációként való elképzelése nem állna is túl messze a dekonstrukció irodalomértelmezési praxisától – óhatatlanul elfedett több olyan, lényeges problémát, amelyek a nemzetközi irodalomelméleti kontextusban jóval nagyobb súllyal jelentkeztek.

Ezek az „elfedések” nyilván elsősorban a dekonstrukciónak a hazai irodalomtudomány diskurzusaiban való akklimatizálódásából magyarázhatók. A szegedi deKON-csoport, amely – önértelmezése szerint – „a konstruktivista és dekonstruktivista irodalomtudomány diszkurzusainak »vegyítését« szorgalmazza”,<sup>4</sup> közösnek tekinthető előfeltevései alapján a legismertebb posztstrukturalista tételek általi „búvórettel” jellemezhető:<sup>5</sup> a „jelölők játéka” és az interpretáció ebből következő végtelensége, a végső „Jelölt” felfüggesztése és az ebben rejlő szubverzív energiák irodalomtörténeti vagy kritikai „mozgósítása” (például Szilasi László) vagy éppen a szubjektumelméletek ideológ-

giakritikai potenciáljának felmutatását célzó stratégia (Kiss Attila Atilla) stb. A „radikális konstruktivizmus” teljesítménye ebben a „diskurzusvegyítésben” az interpretáció szükségszerű önkényességének felismerésében áll („az értelmező [...] a szöveg *ürügyén* beszámol belső, mentális állapotairól”<sup>6</sup>), ami a deKON-csoport egyik legidézettebb szállóigéjében ekképp mutatkozik meg: „a tárgyról mint középpontról való lemondás” következménye „a szövegről beszélés fotójéből” való felállás, beszélgetés „a szöveg jelen-létében: mint kávé az asztalon, gőzölög közepén”.<sup>7</sup> A radikális konstruktivizmus megismeréskritikájának ilyen átsajátítása a deKON-csoport interpretációs gyakorlatában azzal a következménnyel jár (még az olyan igényes és invenciózus olvasatokban is, mint például Hódosy Annamária Babits *Sugár* című verséről nyújtott elemzésében<sup>8</sup>), hogy a szöveg dekonstrukcióját legtöbbször egy általános kód megelőlegezett érvényesítése irányítja (legyen az akár a legkorszerűbb teoretikus felismerések valamelyike), vagyis az olvasat szükségszerűen allegorézissé válik, amit persze nem szabad összekeverni a szöveg saját olvasatainak allegóriájaként való elgondolásán alapuló s így fundamentális allegorikusságára utaló de Man-féle allegóriaelfogással.<sup>9</sup> Egy „dekonstruktív” olvasat is lehet allegorézis, amennyiben az „áthelyeződések” dinamikáját egy eleve elfogadott allegorikus kód generálja, amely azonban maga nem dekonstruálódik.

Míndez annak fényében válik különösen érdekessé, hogy – áthelyezve ezt az ellentétet az amerikai dekonstrukció diskurzusába – látenszen de Man írásainak fogadtatásában is jelen van. Elsősorban a de Man értő kritikusai által a leggyakrabban hangoztatott vádakban, amelyek a de Man értelmezői stratégiájának rejtett alapjaként leleplezni vélt szcientista bizonyosságra, az olvasat végrehajtásának a helyes/hibás kritérium szerinti megítélhetősége „illúziójára” irányulnak. Ezek szerint az, hogy de Man vagy éppen J. Hillis Miller – egyáltalán nem rejtetten – többször is autorizálják saját, „helyes” olvasatukat, az szükségszerűen a „helyes” olvasat azonosításának lehetőségét implikálná.<sup>10</sup> Ez a – nem is annyira „módszertani”, mint inkább értelmezői – magabiztosság, a saját olvasat dogmatizálásának rejtett művelete a dekonstrukció alapfogalmainak kontextusában valóban kissé különössé válik, elsősorban a „misreading” kikerülhetetlenségének felismerését tekintve. Az értelmezés önprezentációjának eme, kétségektől mentes stílusa Jonathan Cullert követve avval a leírással magyarázható, amelyet de Man a mindenfajta kritikai diskurzust meghatározó vakság/meglátás struktúrájáról adott: ha ugyanis a kommentár logikájának alapeleme „a jelentés és az állítás közötti eltérés”, akkor éppen a szövegtől való saját eltérései válnak érzékelhetetlené számára<sup>11</sup> (pontosan ezt fejezi ki a „blindness” metaforája). Vagyis éppen a „misreading” fundamentalitása, éppen a lehető legmegalapozottabb retorikai analízis szükségszerű „elhibázottsága” az, ami nem teszi lehetővé az olvasat önmagával szembeni, reflektált kételyét (ily módon idézőjelbe he-



lyezve a „hiba” szó használatát): legalábbis szem előtt tartva de Man figyelemztetését, miszerint vakság és meglátás kölcsönös feltételezettségének struktúrája nem a „kritikus”, hanem a nyelv természetéből származik.

Mindez persze nem óvja meg de Man argumentációját attól a vádtól, mely szerint rejtett szcientizmusa abban is megnyilvánul, hogy – miközben olvasatai az „olvashatatlanág”, a retorikai stratégia defiguratív önfelszámolásának felmutatására irányulnak – az alakzatokat, a nyelv retorikai szerveződését meghagyja a maguk transzparenciájában, vagyis, hogy a nyelvi analízis maga, a struktúrák, trópusok stb. felismerhetősége és megismételhetősége mintegy kivonható volna a dekonstrukció textuális mozgásából.<sup>12</sup> Ez a szcientista előfeltételezés pedig éppen az allegorézis előbb jellemzett sémáját teszi felismerhetővé, vagyis – jelen esetben – a retorikát mint univerzális kulcsot. Ez a kritika azonban avval téveszti el célját, hogy – miként azt de Man elemzése megmutatják – a „defiguráció” (és a nyelv kognitív és performatív használatának összeütközése, ami ezt a folyamatot lehetővé teszi) éppen egy ilyen „külső” vonatkoztatásrendszer rombol le, az alakzatok (ilyen értelemben vett) referenciáját nem a retorikai analízis „eszköztárába”, hanem az őket produkáló szövegbe helyezve vissza. Tehát az alakzatok identifikálhatósága és az erre alapuló allegorézis a textuális folyamatok effektusaiként kiküszöbölhetetlenek ugyan, ám a dekonstrukció éppen ezek érvényesülését akadályozza meg.

A de Man-féle, csakugyan meglehetősen autoritatív magatartás egy eltérő irányú kritikáját Peter V. Zima fogalmazta meg, aki az ideológiakritikai örökség harcossá védelmezőjeként (mégis) a radikális konstruktivizmus érvkésztését igénybe véve azt emeli ki, hogy a dekonstruktivisták „helyes” szövegelemzéseit a „tárgykonstrukció” interpretációs műveletének elutasítása, a metanyelv pozicionális tisztázatlansága teszi lehetővé.<sup>13</sup> Az ebből a felismerésből nyert következtetés pedig nem más, mint a (kritikai) önreflexivitás hiánya és a „dialogikusság” elutasítása de Mannál, ami a „másság” felismerésére és megértésére tett kísérletek szükségszerű elvételét, de Man értelmezői pozíciójának „monologikusságát”<sup>14</sup> implikálja.

„Vakság” és „meglátás” viszonyának de Man-i értelmezését mi sem támasztja alá fényesebben, mint az, hogy ez a – számos aspektusból is meglehetősen problematikusnak látszó – érvelés valóban egy fontos kérdéskörre irányítja rá a figyelmet. De Man szövegeinek ugyanis szembeötlő, többször visszatérő, noha nem túlságosan kidolgozott szólama a „kérdés” mint stratégia és mint performatív nyelvi aktus kritikája. A *Shelley Disfigured* című tanulmányban olvasható kijelentés, miszerint „kérdetni nem más, mint felejtetni” („To question is to forget.”),<sup>15</sup> Cynthia Chase magyarázata szerint de Mannak a retorika említett kettős természetéről s ennek szemiotikai vonatkozásairól alkotott elképzelésére utal, vagyis „megfeledkezésként” értelmezendő, mint megfeledezés a nyelv önkényes „létesítő” potenciáljáról, a

jel értelem nélküli, véletlenszerű működéséről.<sup>16</sup> Ezek szerint a kérdés nem más, mint a létesülés „visszaíródása” a kognitív nyelvhasználatba,<sup>17</sup> aminek a kommunikáció lehet a modellje, hiszen – mint Chase írja – a kérdés mindig egyben egy aposztrophé is: a jelölő „felruházása” a válaszadásra képes „hang” természetével. A kérdés tehát a válasz lehetetlenségéről való megfélekedést jelenti – ennek fényében a kommunikáció alkalmatlanná válik az irodalom (mint olvasás, befogadás) modelljéül szolgálni.<sup>18</sup> Chase meggyőzően érvel amellett is, hogy e kijelentést szöveggörnyezete rejtetten Heidegger-kritikává, a „Dasein” kritikájává avatja, vagy legalábbis ilyenként is olvashatóvá teszi.<sup>19</sup> A *Lét és idő* szerint a jelenvalótlétet „egyebek mellett a kérdezés létlehetősége” („die Seinsmöglichkeiten des Fragens”)<sup>20</sup> határozza meg és tünteti ki, a de Man kijelentésében implikált kritika tehát a „Dasein” eme jellemzőjére vonatkozik, ezt azonban szintén csak egyfajta „megfélekedés” teszi lehetővé. A létkérdésnek a *Lét és idő* 2. §-ában felvázolt formális struktúrája (a „Gefragte”, „Erfragte” és „Befragte” hármas meghatározottsága) ugyanis magát a kérdést nem hagyja meg a maga transzparenciájában. Fehér M. István például éppen a létkérdés eme (önreflexivitása révén) némiképp aporetikus szituáltságában sejtje az egész *Lét és idő* befejez(het)etlenségének egyik okát („az is lehetséges, hogy minél élesebbé, pontosabbá válik a kérdés, annál világosabb lesz megválaszolhatatlansága. Továbbá: ha a kérdezés is egy létező, és a kérdést éppen reá irányítjuk, akkor vajon nem tekintünk-e el attól, amire a kérdés voltaképpen irányul?”).<sup>21</sup>

Ebből a konfrontációból e dolgozat szempontjából az lehet különösen figyelemre méltó, hogy de Man kritikáját az teszi lehetővé, hogy eltekint a létkérdés heideggeri meghatározásában benne rejlő mozzanattól, a kérdés önmagába való „visszafordulásától”, attól, hogy a kérdezés szükségszerűen önmagára is rákérdez, vagyis az, hogy az e kritika mögött rejlő dialógus-felfogásból hiányzik az önmegértés strukturális mozzanata.<sup>22</sup> E kifejezésnek a hermeneutikában kialakult értelme persze távol áll de Mantól, aki a „megértés” („understanding”) kifejezést többféle értelemben (és nem különösebb teoretikus súllyal) használja. Bár de Man „meghatározásai” különbözőek és olykor ellentétesek is, ezekből annyi mindenképpen érzékelhető, hogy ennek egyik oka abban rejlik, hogy számára – ellentétben az irodalmi hermeneutikával – „megértés” és „olvasás” fogalmai semmilyen esetben sem helyettesíthetik egymást, a „megértés” nála valamiképpen az „olvasás” (teoretikusan erőteljesen kidolgozott) fogalmának erőterében helyezhető el.<sup>23</sup> Másfelől az „önmegértés” mint olvasási alakzat nyilván kikerülhetetlenül előfeltételez egy aposztrophét, az olvasó antropomorfizálását, ami az evvel implikált „felejtés” mellett azért is volna problematikus, mert – minthogy „az olvasat nem a mi olvasatunk, amennyiben csupán a szöveg kínálta nyelvészeti elemeket használ” s „a szerző és olvasó megkülönböztetése egyike” a „hamis különbségtételeknek”<sup>24</sup> – lehetetlen volna elválasztani a szöveg (szerzői, narratori

stb.) hangjától, vagyis a dialógus lehetséges „másikától”. Így egy másik összefüggésben is szituálható az önmegértés elutasítása:<sup>25</sup> az olvasás sokkal inkább az olvasó önmagától való szükségszerű eltávolodását jelenti, az olvasott szöveg az önmegértés lehetetlenségének allegóriája csupán.

Mindez a dialógus kommunikatív alapszerkezetének kritikájaként is megjelenik de Man életművében. Rövid Bahtyin-tanulmányában megmutatja,<sup>26</sup> hogy Bahtyin dialogizmusa egy olyan retorikai képletet takar, amely a trópus „intencionális struktúraként” kizárja a „nyelvi tények” közül,<sup>27</sup> illetve azt, hogy a polifónia koncepciója egy horizontszerkezetű fenomenológiai modellen alapul, amelynek „dialektikus imperializmusa” semmiféle „másságot” nem enged érvényesülni. Ebből következőleg a dialógus kérdés-válasz-szerkezetének hermeneutikai eszménye (amely szintén nem képes megszabadulni előbb jellemzett fenomenológiai „eredetétől”) a dialógus résztvevőinek tetszőleges felcserélhetőségén alapul – ami megint csak kizárja a másság megmutatkozását. Mint de Man egy Rousseau-passzus példáján demonstrálja, a „hermeneutikus” nyűgétől, a referencia kényszerétől megszabaduló, a tulajdonképpen a hatásért zajló nyelvi küzdelemként felfogható valódi dialógus koncepciója ezt a felcserélhetőséget nem teszi lehetővé, hiszen ezt a nyelv performativitása szervezi, vagyis a „meggyőzés” retorikája, amely egy poétikai aspektust hív elő. Azt a „vakfoltot”, amelyet ez az érvelés létesít, természetesen megint csak az „önmegértés” lehetetlenségének „meglátása” termeli: az, hogy a „meggyőzés retorikáját”, a nyelv performatív működését, amely a „másság” érzékelését lehetővé tévő párbeszéd biztosítéka, a referencia „kikérdezésére” irányuló dialógustól elvitatja, azt jelzi, hogy – egyébként nemcsak ebben az esetben – a „meggyőzés retorikáját” eltüntetni a „trópusok retorikájában”.<sup>28</sup> Csupán ez teszi lehetővé a „hermeneutikus” dialógus szereplőinek felcserélhetőségét, amit egy hermeneutikai dialógusfelfogás nem szab feltételül: a „más általi önmegértés” (Hans Robert Jauß), a másik megértése mint az önmegértés feltétele<sup>29</sup> éppen hogy igényt tart a nyelv performatív működésére (hiszen az önmegértés inherens mozzanata a – mindig csak valami által bekövetkező – „meggyőződés”: e szó folyamatszerű értelmében).

De Man kérdés-kritikájának egy másik színtere a retorikus kérdésről nyújtott, közismert elemzése.<sup>30</sup> Eszerint az *Among School Children* című Yeats-vers utolsó sora („How can we know the dancer from the dance?”) „olvashatatlanságának” példája azt engedi megmutatkozni, hogy egy kérdés képtelen önmagát kérdésként prezentálni. Jauß kérdés és válasz hermeneutikai viszonyát elemezve száll vitába de Man következtetésével.<sup>31</sup> Jauß – Hugo Friedrichre támaszkodva<sup>32</sup> – szintén elutasítja a „költői kérdés” hagyományos retorikai funkcióját (miszerint ez mintegy tartalmazza a választ, és azt éppen ezért nem mondja ki), interpretációja szerint az alakzat poétikai teljesítménye éppen abban áll, hogy az adódó, ismert, kézenfekvő választ elhallgatva s így

felfüggesztve mintegy annak elégtelenségét fejezi ki, ezáltal horizontváltásra készítetve az olvasást, visszakényszerítve a befogadót a szöveghez. Noha a bemutatott és elemzett példák egyikénél-másikánál Jauß elköveti azt a hibát, amely lehetőségére de Man felhívta a figyelmet, magyarázatával mintegy visszaszolgáltatja a kérdésnek a performatív erejét, amivel azt teszi láthatóvá a vitában, hogy de Man ez esetben is „eltüntette” a „meggyőzés retorikáját” a „trópusok retorikájában”.<sup>33</sup>

Persze avval, hogy de Man elvitatja a performativizálódás „eseményét” a retorikai kérdéstől, voltaképpen saját olvasatának „vakfoltját” leplezi (le).<sup>34</sup> Hiszen az említett Yeats-sor mindkét olvasata éppen az alakzat ama teljesítményéről tanúskodik, amelyet Jauß hangsúlyoz. A kérdés szó szerinti, vagyis valós kérdésként való olvasata esetén (de Man parafrázisa szerint: „Kérlek, mondd meg, hogyan választhatom el táncától a táncost”<sup>35</sup>) a figuratív olvasat (ami a válasz lehetetlenségét anticipálja) erre adott válaszként fogható fel, amely azáltal készítet horizontváltásra, hogy a kérdés hiábavalóságára derít fényt, vagyis mintegy a kérdés kritikáját nyújtja. A dialógus tehát mintegy magában az alakzatban szituálható, akárcsak az ellentétes esetben is. A kérdés figuratív olvasatára maga de Man szolgáltat példát, éppen azáltal, hogy a szó szerinti olvasatot kipróbálja, s a kérdés szó szerinti értelmét kínálja fel „válaszul”. A „horizontváltó” teljesítmény itt abban érhető tetten, hogy de Man egy – kérdéssé vált – irodalomtörténeti megszokás automatikus olvasási utasítását függeszti fel – ezáltal ismét a kérdés „kritikáját” nyújtva. Mindez azonban – mindkét esetben – sokkal inkább a válasz kritikájaként érthető: hiszen a visszakérdezés nem más, mint a feltett kérdés megválaszolásának elutasítása, ami tehát nem annyira a kérdező, mint inkább a válaszoló iránt ébreszthet gyanút. Vagyis de Man kérdés-kritikája ez esetben sokkal inkább a válasz kritikáját leplezi, amit egyébként a „költői kérdés” retorikáját tekintve az a kompozicionális sajátosság is hangsúlyoz, hogy az eljárás a kettő közül a válasz formális szerkezetét számúzi a versből.

Az eddigiek alapján arra lehetne következtetni, hogy de Man kérdés-kritikája elsősorban az önmegértés lehetetlenségének implicit felismerésére épül. Ennek a felismerésnek a megértés dialogikussága eshet áldozatul, ami viszont a de Man által amúgy pártolt „másság” érzékelhetőségét kérdőjelezi meg (s itt visszhangzik Zima érve a másság de Man-féle elutasításáról). Az olvasás kommunikatív modelljének ily módon bekövetkező összeomlása esetén ugyanis kérdéses, hogy egy olyan viszonyfogalom, mint a „másság”, értelmezhető-e még egyáltalán. A de Man interpretációs stratégiájának jellemzésére kínálkozó másik lehetőséget az jelentheti, ha a kommunikatív modellt egy olyan képlet helyettesíti, amelyben az interpretátor mintegy a szöveg „képviselőjét” vállalja el, vagyis az interpretáció funkciója a szöveg retorikai dinamikájának a megisméltésében, iterációjában, reflektálásában állna. Az irodalmi szöveg autoritásával való ilyesfajta „azonosulás” sikerét

azonban a vakságnak és meglátásnak a kritikai diskurzust kikerülhetetlenül meghatározó struktúrája fenyegetheti, hiszen de Man számára egyedül az irodalmi szöveg az, amely mindig képes „számot adni” saját retorikai természetéről.<sup>36</sup> Az „olvashatatlanság” eme autoritásának megismétlését mint az interpretáció teljesítményét – legalábbis teoretikus lehetőségként – de Man mindazonáltal nem tekinti kizártnak: az olyan gesztusok, mint például a diszfiguráció „visszaírásának” imperatívusza a Shelley-tanulmányban legalábbis erre utalnak.<sup>37</sup>

A „másság” (felismerésének kérdése azonban alighanem ezzel együtt provokálhatja a de Man-i interpretációs stratégia önértelmezésének tisztázatlansága körüli diszkusziót, amivel eme saját módszertani korlátait utánozhatatlan kidolgozottsággal elrejtő teória defenzív apparátusa jócskán hagyott feladatokat kritikusainak és követőinek egyaránt. A – tágabb értelemben vett – diszfiguráció visszaírása ugyanis nem feltétlenül biztosítja problémátlanul a „másság” artikulálhatóságát, hiszen – például – nem egyéníti a szövegeket (igaz, ezzel megakadályozza fenomenalizálásukat): talán erre utalhat a dekonstruktív olvasatok azon sajátossága, hogy bármely szöveg elemzésének konklúziója az „olvashatatlanság” megállapítása (kimutatása és/vagy helyreállítása) lesz. Ezzel – visszatérve egy kommunikatív befogadási képlethez – az interpretáció teljesítménye inkább a szöveg „idegenségén” való munkaként értékelhető, vagyis „a másik számára idegennek maradni” jogának<sup>38</sup> biztosításaként. Ez mint interpretációs érdek amúgy különösen méltányolandó, viszont előfeltételezi az irodalmi szöveg önprezentációjának lehetőségét (hiszen ez esetben a szövegnek bármifajta „másik” közreműködése nélkül kellene megmutatkoznia).

Ez – mint egyfajta poétikai „esemény” – persze mindig csak szövegeken vizsgálható meg, s egy ilyen lehetőséget kínálhat Babits már említett, *Sugár* című verse, a „tükör” szóval s annak lehetséges önreflexív, pontosabban önprezentációs gesztusaival (vagyis e képet nemcsak a versbéli reprezentáció jelzéseként, hanem egyben saját retorikai stratégiájának „tükreként” értve). Az önprezentáció esetleges megnyilvánulása egyben alkalmat kínál az e dolgotat címében jelzett három fundamentális interpretációs stratégia viszonyának érzékelésére is.

A vers tehát nem annyira esztétikai kvalitásai miatt lehet érdekes az eddigi gondolatmenet szempontjából, hanem azért, mert színre viszi az önprezentáció létesülését, illetve felveti az ennek lehetségességére vonatkozó kérdést. A vers elején és végén megismétlődő „a tükör előtt” kifejezés,<sup>39</sup> amellet, hogy mintegy „keretezi” a szöveget, viszonylagosítja annak reprezentációs önértelmezését. A szintagma betű szerinti olvasatában feltárulkozó önreflexiós vagy metafikciós referencializálási lehetőség szerint ugyanis az olvasás folyamatában (a kifejezés megismétlése miatt) a reprezentációs séma létesülése mintegy „elhalasztódik”: az első „a tükör előtt”-et követő sorokat, a vers nagy

részét az olvasás prospektív horizontjában a tükör általi megjelenítésként lehetne értelmezni (hiszen az első sorok „tükör előtti” pozícióját követik), ám ezek a „tükör” visszatéréseivel előhívott horizontváltás retrospektív szemzőgéből ismét „a tükör előttivé” íródnak át. Elvileg egyedül a vers zárósorának jelenete menekülne meg a reprezentációs séma ily módon színre vitt „összeomlásától”, ám itt a jelenet figurációja egy katarforikus szintaktikai alakzaton alapul, ami viszont megint csak egyben a tükör „előtt” is szituálja a vetkőző nőt. Vagyis „a tükör előtt” kifejezés „keretes” ismétlődése, illetve materiális, (deiktikus, poétikus s így némiképp) önreferens funkcionálásának és figuratív fenomenalizálódásának kereszteződése egy végtelen „tükörjátékot”, a reprezentáció illúziójának lebomlását idézi elő.

Ez az önmagában nem túl jelentékeny defiguratív potenciál azért lehet különösen fontos, mert a vers beszédhelyzete (egyrészt) éppen a reprezentáció igényére épül, nem más, mint egy vetkőző nő valamifajta „leírása” vagy „megjelenítése”. Nem szabad megfélekedni azonban arról sem, hogy (másrészt) ezzel együtt megvalósít egy tisztán performatív aktust is, a meggyőzés nyelvi műveletét, s – minthogy a szöveg „kommunikációs” alapszituációját az „apostrophé” alakzata uralja – a megjelenített-megjelenítendő nő „megszólítását” is: a lírai „te” megegyezik a reprezentált „te”-vel (aki így persze egyben „ő” is). Azon túl, hogy evvel a „szerelmes (udvarló, csábító stb.) vers” paradigmatisztikus konstitutív jegyeit mutatja fel (a „meggyőzés” vagy „győzködés” performatív mozzanatát),<sup>40</sup> egyfajta „Pygmalion”-illúziót is létesít (a versben létrehozott „te” – megszólítás, vagyis „hanggal” és „arccal” való felruházás és így antropomorfizáció általi – életrekeltése), amit viszont a „tükör” motivikája nem feltétlenül enged kibontakozni. Ezt csak a – Hódosy által javasolt – „plátóni” (voltaképpen inkább „romantikus”) fordulat tenné lehetővé,<sup>41</sup> vagyis ha a reprezentációs szerkezetben az „Idea” (itt nyilván: a n/[N]ő ideája) töltené be a referens funkcióját, aminek viszont az ezt feltételező elemzésben az a feltétele, hogy az utolsó sorban szereplő „tükör” és a „láng” motívumok implicit szubsztitúciójának lehetőségét elfogadja.

Mindennek rejtett előfeltétele a „tükör” metaforikus, önreflexív azonosulása az én (szólamának) versbéli inskripciójával.<sup>42</sup> Ezt a műveletet azonban – mint Hódosy ötletdús interpretációjában érzékelhető – csak egy bizonyos allegorézis operacionalizálja. A vers szcenikája ugyanis úgy jeleníti meg a „beszélő” helyzetét, hogy az eléje táruló látvány egy tükör előtt vetkőző nő. Ez a perspektíva azért nem lehet azonos a „tükörével”, mert a „tükör” az egyetlen olyan „hely”, amely felől ez a kép nem „látható”, hiszen e tükörszerű modellt épp az teszi lehetővé, hogy a „tükör” nem „láthatja”, hogy a nő „tükör” előtt áll. (Ez egy „önreflexív” tükröt tételezne, ami viszont a nő és a tükör felcserélhetőségét, a nő „tükörré” válásának mozzanatát implikálja, de az „én” és a „tükör” felcserélhetőségét nem! A szubsztitúciós lánc végigjárt-szódása, a „nő” és a „beszélő” azonosíthatósága vagy felcserélhetősege egy

erre alapuló önmegszólító versszerkezetet tételezne, ám ennek az egyik feltétele éppen egy ilyen azonosság megszüntetése.) A beszélő „én” és a „tükör” azonosításának kiegyenlítő struktúráját maga a versszöveg rombolja szét: ha ugyanis ez lehetséges volna, nem volna szükség a nő megjelenítésének első-sorban hasonlatokra és más szubsztitúciós alakzatokra épülő végrehajtására, illetve értelmetlenné válna a beszédmódot végig meghatározó modalitás, a „kifejezhetetlenségre” utaló kétségek megnyilvánulása<sup>43</sup> („Hogyan dicsérjem termeted?”) – egy ilyen olvasat eltekint a versnyelv performativitásától, hiszen az aposztrophét legitimáló meggyőzőségi stratégia éppen azt kompenzálja, hogy a szöveg nem képes („élő”-ként) megalkotni a reprezentált nőalakot. Egy ilyen allegorézis azt a tapasztalatot teszi lehetővé, hogy a befogadás mint az olvasás prozopopeiája – a versbéli hang „megszólaltatása” – a nővel való azonosulást is magával vonja (Hódosy értelmezése erre a következtetésre jut), ami azt jelzi, hogy az allegorézis egy feminista ideológia szolgálatában áll (amelynek erőszakossága abban is megnyilvánul, hogy sokkal inkább meghatározza az olvasási tapasztalat „nemét”, mint egy ilyesfajta allegorikus kódrol lemondani kész interpretáció).<sup>44</sup> Az „én” inskripciójának a „tükör” metaforájában való figuralizálása végső soron az „én” és a szöveg (mint reprezentáció) azonosítását is magával vonja, ami a nyelvi performativitás előbb idézett egyértelmű megnyilvánulását (reflektálását) iktatja ki a vers retorikájából, ami éppen akkor íródik vissza, ha az olvasat érzékeli a „tükör” nyújtotta önreflexió megszakadását, törését.

A „teljes” verselemzés módszertani előnyeiről és hátrányairól lemondva is belátható ugyanis az, hogy a nő „megjelenítése” a versben folyamatosan a különböző hasonlítások eszközével él, amelyek az első két versszakban egyfajta „tárgyasulás” és interiorizálódás képletét engedik megmutatkozni. A „művivé válás” először az „antik kancsóhoz” való hasonlítás mozzanatában jelentkezik, majd a „kancsók kincse”- „kincsek kancsója” chiazmusban. Ez utóbbi nyújthat alapot egy „platonizáló” olvasatnak: a chiazmusnak éppen az a funkciója, hogy a „kancsók” legtökéletesebbikét, vagyis „ideáját”, „kincset” az interiorizáció aktusában<sup>45</sup> a művi megjelenítéshez, a „reprezentáció” feltételéhez kapcsolja. A platonikus séma azáltal destruálódik, hogy az önprezentáció eme chiasztikus mozzanatát éppen a vers domináns beszédaktusa iránti kétség megnyilvánulása követi, amennyiben a nő „megalkotóságának” épp a „művi” reprezentáció (amit e versben a tropológia, vagyis a hasonlatok és az interiorizációs helyettesítések képviselnek) „élettelensége” az akadálya. A kétség megnyilvánítása akár egyfajta belső határt vagy fordulatot is jelenthet a versben, hiszen ezt követően eltűnnek az interiorizáció képei: a tengerre(?), illetve a mozgásra utaló képvilág megjelenése egyfajta „megnyílás”, „kiszabadulás” konnotációit hordozza, mintegy felhagyva a reprezentáció tudatosításával.

A „platonizáló” trópusok kudarca után a harmadik versszakban a (bibliai, illetve a – *Sugárnál későbbi* – Babits-féle) *Énekek énekére* utaló képek alkalmatlanságát a vers éppen az „élettelenségben” jelöli meg, vagyis (tekintettel a kétely megfogalmazására [„Hogyan dicsérjem termeted?”]) a vers önprezentációjában az „életrekeltés” lesz a retorikai performativitás tétje. A vers retorikai „eseménye” – e viszonylat de Man-i értelmezése szerint – így éppen az lesz, ahogyan a (szöveg több hasonlító-azonosító műveletében szereplő) „élet” szó kiszakad a szubsztitúciók láncolatából, és átlép a nyelv performatív használatába. A *Sugár* talán éppen ezen „esemény” kudarcának az allegóriája, ugyanis az „élet” (illetve az ehhez kötődő mozgás) képei a harmadik versszak végén ismét visszahanyatlanak a hasonlatok retorikájába – ezek szerint a versnek általában tulajdonított „derű” éppen eme kudarc leplezésének stratégiája volna.<sup>46</sup>

Az utolsó versszakban a mozgás (a tükör előtti „járálás”<sup>47</sup>) ugyanis szintén egy hasonlattal fejeződik ki, tehát a „kiszabadulás” vonásait elnyerő (hiszen a bezártság képeiből kibontakozó, így a „bensővé tétel” műltszerűségétől a jelen, vagyis a „jelenvalóvá tétel” felé irányuló mozgást megtestesítő) „élet” meglehetősen materiális metonímiái (az „idegek, izmok és inak” tropológiai láncolatát továbbvivő „jársz” és „tested”) az aposztrophét mint az „életrekeltés” aktusát visszahelyezik a behelyettesítések rendszerébe. Innen tekintve válik különösen jelentéssé a *Sugár* zárlata. Az „élet” egyetlen olyan nyelvi megjelenése a szövegben („kibontod élő derekad”), amely függetlenedik a hasonlatok tropológiai láncolatától, a „tükör” visszatérésével kerül kapcsolatba (ez a kapcsolat immár nem tropológiai, hanem grammatikailag valósul meg). Az utolsó négy sor szintaktikailag kifejezett feltétel-rendszere („Kályhában fellobog a láng, / falon az óra elakad, / ha [...] / kibontod élő derekad.”) azt sugallja, hogy ezt a kitüntetett pillanatot a „reprezentáció”, a jelölés szükségszerű megszüntetése jellemzi („az óra elakad”). Ebben az összefüggésben az „élő” kibont(akoz)ásának másik következménye egy ellentétes irányú – létesülő – esemény, a láng fellobbanása. Ami azt jelezheti, hogy a szöveg egyik alapvető nyelvi stratégiájának (a leírásnak, megjelenítésnek) az önreflexív trópusa, a „tükör” nem képes prezentálni a másik alapvető nyelvi stratégiát (a meggyőzés és az aposztrophé általi „életrekeltés” performatív aktusát), ezt a funkciót egy másik „fényforrás”,<sup>48</sup> a „láng” trópusa tölti be. Ez nem lehet azonos a „tükörrel”, sőt a „tükör” feltételezett „perspektíváját” éppen hogy „elvakítja”, megtöri, szétdarabolva azt az identifikációs, szubsztitúciós sort, amely aláássa az aposztrophé létesülését. A „láng” romantikus metaforája (amely így újraszituálja – mintegy „kiemeli” a „tükörből” – az interiorizáció alakzatát) sokkal inkább egy olyan – másik – perspektívára utal, amely kiszakítja a megszólítottat a reprezentáció kényszeresen visszatérő sémáiból, és ezzel jelzi azt is, hogy a vers fő önprezentációs trópusa (a „tükör”) képtelen számot adni saját performatív működéséről (mindez a



figuráció szintjén egy olyan szcenikára utal, amelyben a tükör éppen azért nem képes „a nő megjelenítésének” retorikai stratégiáját felmutatni, s így a vers önprezentációs trópusaként funkcionálni, mert benne nemcsak a nő alakja látszik, hanem a versbeli jelenetet szemlélő „én” is<sup>49</sup>).

Ezzel az is láthatóvá válik, hogy a vers tropológiája és performativitása közötti szakadás lehetetlenné teszi az önprezentációs alakzat érvényesülését.<sup>50</sup> A mű retorikai önprezentációja tehát nem teljesezhet ki: az „életre-keltés”, a szerelmi meggyőzés stratégiája az önprezentáció tropológiájában nem létesít olyan instanciát, amely visszaigazolná ezt a performatív aktust: a szerelmes vers nem képes önmagát szerelmes versként, a „tükör” nem képes a nőt „elevenként” megmutatni. Mindez azt jelenti, hogy – feltételezve az önprezentáció pusztá megismételhetőségét – a vers önprezentációjára irányuló értelmezői figyelem (elsősorban tropológia és performativitás egymást aláasó viszonyának betudhatóan) ugyanúgy kitermeli saját „vakfoltját”, mint a kommentár-jellegű interpretáció: egy irodalmi szöveg önprezentációs alakzata nem képes számot adni saját retorikai teljesítményéről, kibontakozása voltaképpen nem más, mint a szöveg egyfajta diszartikulációja, amely magába foglal egy hiátust, egy törést, amely mindig valamifajta másság jóváhagyásához utalja azt. Ez a törés felfogható egyfajta „kommunikatív” gesztusként, mint valamiféle hívás egy mindenkori másik (nem feltétlenül emberi, hanem akár textuális) instancia felé, am(k)it olvasónak/olvasásnak is lehetne nevezni (s amelynek a Babits-vers szcenikájában az „én” – az olvasás prozopopeiájának figurációja – az allegóriája). Csak ennek a mindenkori másikkal az „ellenjegyzése”<sup>51</sup> ismeri el a szöveget annak, aminek az képtelen megmutatni magát (fontosnak tűnik itt hangsúlyozni, hogy egy ilyen érvelésnek nem kell előfeltételeznie azt, hogy a szöveg feltétlenül egy határozott módon artikulálódik az olvasásban: csak azt, hogy egy irodalmi szöveg mint immanens tropológiai rendszer nem képes önmagát prezentálni ezen immanencia határain belül).

Az irodalmi szöveg önprezentációjának szükségszerű diszartikulációja a tropológia és performativitás közötti áthidalhatatlan (illetve csak ideologikusan áthidalható) szakadék következménye. E diszartikuláció áthidaló megszüntetése vagy a trópusokat áldozza fel egy koherens beszédaktus identifikációja, vagy a performatív mozzanatot iktatja ki egy lezárható tropológiai mező létesítése érdekében. Fenntartásának a másik, a másság (f)elismerése a feltétele, ami nem más, mint a dialógus kezdete.

1 Ahogyan azt, még 1994-ben, Kovács Sándor s. k. tette: KOVÁCS S. s. k., *Mi a dekonstrukció és miért mondanak olyan szörnyű dolgokat róla?* = K. S. s. k.–ODORICS E., *Posztmagyar*, Szeged, 1995, 29–30.

2 Vö. pl. FARKAS Zs., *Kukorelly Endre*, Pozsony, 1996.

3 Találomra kiemelt példaként említhetők itt pl. a de Man-féle retorikafelfogásnak a kortárs esztétika kérdéseivel való szembesítése

(l. BACSÓ B., *Paul de Man, retorika és dekonstrukció*, Jel 1997/5), az olvasás labirintusszerűségének posztstrukturalista toposzával való kapcsolatának hangsúlyozása (l. BÉNYEI T., *Az olvasó, aki a maga labirintusában hal meg*, Alf, 1995/10) vagy éppen a narratológiai jellegű szövegelemzési technikákban való hasznosítása (l. HÁRS E., *Allegória és narráció* = H. E.–SZILASI L., *Lassú olvasás*, Szeged, 1996).  
4 KOVÁCS, 31.

5 Ezek ideológiai bázisa leginkább talán Roland Barthes írásában lokalizálható: vö. R. BARTHES, *A múltól a szöveg felé és A szöveg öröme* = Uő, *A szöveg öröme*, Bp., 1996.

6 ODORICS, *A konstruktivista irodalomtudomány vázlata* = KOVÁCS-ODORICS, 70.

7 ODORICS, *deKONstrukt-oralás* = KOVÁCS-ODORICS, 44.

8 HÓDOSY A., *Tükörkép, képmás, másképp*, Café Babel, 1995/4.

9 Ehhez l. H. R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt, 1984<sup>4</sup>, 860. Az így értett allegória és allegorézis közötti különbségtétel a dekonstruktív irodalomelmélet egyik legfontosabb és még elvégezetlen feladata.

10 A „good reading”-hez vö. J. H. MILLER, *The Ethics of Reading*, New York, 1987, 10, de l. még pl. de MAN, *Foreword to Carol Jacobs*, *The Dissimulating Harmony* = Uő, *Critical Writings 1953–1978*, Minneapolis, 1989, 221, ahol a helyes olvasat létrejöttének várhatóságával, pontosabban szükségszerűségével azonosítódik. A kritikához l. pl. F. LENTRICCHIA, *After the New Criticism*, Chicago, 1980, 299. A kérdés komplexebb megközelítéséhez vö. J. CULLER, *De Man's Rhetoric* = Uő, *Framing the Sign*, Oxford, 1988, 117–119. A terjedelem korlátoltsága és e dolgozat kérdésirányainak előre nem (teljesen) tervezhető megsokszorozódása miatt a jegyzetek utalásai által megképződő kontextusra jelen érvelés a szokásosnál is jóval többet bíz, így azok szintén a szokásosnál is nagyobb figyelemmel követendők.

11 Vö. de MAN, *A vaktság retorikája*, Hel, 1994/1–2, 115 (1994a).

12 Vö. J. FOHRMANN, *Misreadings revisited* = *Ästhetik und Rhetorik*, szerk. K.-H. BOHRER, Frankfurt, 1993, 85.

13 P. V. ZIMA, *Die Dekonstruktion*, Tübingen–Basel, 1994, 95.

14 Uő., 125. Dekonstrukció és dialógus viszonya amúgy a filozófiai diskurzusban is gyakran problematizálódik, vö. pl. D. P. MICHELBERGER–R. E. PALMER, *Előszó a Dialógus és dekonstrukció című kötethez*, Lit, 1991/4.

15 de MAN, *Shelley Disfigured* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, 118.

16 C. CHASE, *Giving a Face to a Name* = Uő, *Decomposing Figures*, Baltimore–London, 1986, 98. Nem minden jelentőség nélküli az sem, hogy alig egy oldallal e kijelentés előtt, ugyanabban a tanulmányban olvasható de Man sokat idézett maximája jelentés és létesítés összeférhetetlenségéről („language posits and language means [since it articulates] but language cannot posit meaning; it can only reiterate [or reflect] it in its reconfirmed falsehood” [de MAN, *i. m.*, 117–118]).

17 Ez – de Man kései, esztétikai tárgyú írásainak fényében – azt is jelenti, hogy de Man számára a kérdések az ideológiák produktumai (vagy inkább fordítva: az ideológiák a kérdések produktumai), hiszen a kérdésés egy olyan mechanizmust indít be, amelyben a performatív, véletlenszerű „esemény” egyfajta visszahanyatlásban (relapse) visszairóódik a jelentések artikulációjának tropológiai színterére, vagyis a kognitív nyelv rendjébe. L. ehhez de MAN, *Phenomenality and Materiality in Kant és Kant and Schiller* = Uő, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis–London, 1996.

18 De Man irtózása a kommunikáció modelljétől több helyen felismerhető. E kérdés-kritika kontextusában válik igazából érthetővé szimpátiája Walter Benjamin azon kijelentése iránt, mely szerint „soha, egyetlen műalkotás vagy műforma megismerése szempontjából nem bizonyul gyümölcsözőnek a befogadó fél figyelembevételé” (W. BENJAMIN, *A műfordító feladata* = Uő, *Angelus novus*, Bp., 1980, 71). Vö. de MAN, *Walter Benjamin A műfordító feladata című írásáról*, *Átváltozások*, 1994/2, 68 (1994b)

19 Vö. CHASE, 216–217.

20 M. HEIDEGGER, *Lét és idő*, Bp., 1989, 95. (*Sein und Zeit*, Tübingen, 1986<sup>16</sup>, 7.)

21 Vö. FEHÉR M. I., *Martin Heidegger*, Bp., 1992<sup>2</sup>, 204–206.

22 De Man kérdés-kritikáját egy újabb megvilágításba helyezi a Shelley-tanulmány egyik következtetése, mely szerint „semmi, legyen az bár tett, szó, gondolat vagy szöveg, soha nem olyasvalamíhez való pozitív vagy negatív viszonya szerint történik, ami megelőzi, követi vagy valahol másutt létezik, hanem csak egy véletlen eseményként, melynek hatalma, akárcsak a halálé, megjelenése véletlenszerűségének tudható be.” (de Man 1984, 122.) Bár (vagy éppen azért, mert) e kijelentés is a nyelv kettős retorikai természetéből válik magyarázhatóvá, az a „Dasein”-kritika, amely így „összeáll” (mely szerint tehát a létkérdés egyfajta megfeledekezés a saját létezés véletlenszerűségéről vagy értelmetlenségéről), világosan jelzi de Man korai, „egzisztencialista” korszakának látens „továbbélését” későbbi, „dekonstruktivista” írásaiban. Megjegyzendő az is, hogy ez a kritika nagyon is „viszonyba” állítható (!) Heidegger kérdés-interpretációjával, például: „Der Denker fragt, um eine *Fragwürdigkeit* des Seienden im Ganzen zu gründen.” (HEIDEGGER, *Nietzsche*, I, Pfullingen, 1989<sup>5</sup>, 477), főként tekintetbe véve a „fragwürdig” szóban benne rejlő többértelműséget (»kérdéses« és »kérdezésre méltó«). Idevonatkozik még Gadamer kijelentése is, miszerint „egy dolog kérdésességének a megértése már maga is kérdésés” (H.-G. GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 262). A kérdés a hermeneutikai gondolkodásban – mint „nyitottá tevés” (GADAMER, 255) – szintén feltételezi a válasz felfüggesztését. A kérdésés ugyanis, írja Gadamer, „nem tételezés, hanem maga is lehetőségek kipróbálása” (GADAMER, 262). Ez a kijelentés az eredeti szöveg figyelembevételével válik különösen beszédessé, („Fragen [ist] nicht Setzen”, GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1975<sup>4</sup>, 357), ahol is Gadamer a „Setzen” szót használja, amelyet de Man Nietzsche-től átvéve fordít „position”-nek. Vagyis a Gadamer-szöveg eleve kizárja a „létesítést” mint a kérdésés retorikai módusát, tehát nem előfeltételezi a választ mint egy tőle független instancia megszólíthatóságát. (A „Setzen” ’tételezés’-ként való fordítása a magyar Gadamer-kiadásban

szintén lehetővé teszi ezt az interpretációt. A szó de Man-i használatát viszont inkább a ’létesítés’ adja vissza, mint a ’[fel]tételezés’, ezt de Man Nietzsche-olvasata igazolhatja, vö. de MAN, *Allegories of Reading*, New Haven–London, 1979, 125.)

Az „önmegértés” lehetetlenségének de Man-i előfeltevését – egy amerikai trendbe illeszkedve – kapcsolatba lehetne hozni de Man ifjúkori politikai „eltévelyedésével” is, hiszen annak egy látens, kései (defenzív) magyarázatát jelenthetné, ám ez a művelet alapjait tekintve a de Man-i nyelvfelfogás félremagyarázását tételezné. Mint ahogy az sem volna teljesen korrekt értelmezői lépés, ha e dolgozat nem utalna arra, hogy a „kérdés”-problémakör nem kapcsolható össze teljes bizonyítottsággal az „önmegértés” mozzanattal, ugyanis ez a „kérdező” antropomorfizálását vonja magával. Ez de Mantól némileg idegen volna, bár az, hogy a „Dasein”-kritika éppen itt szituálható, mégis alátámaszthatja ezt az azonosítást – talán éppen ez az oka annak, hogy e kritikát de Man – mint Chase sejteti – „elrejtette”?

23 Például: „A megértés elsődlegesen egy szöveg referenciális módusának meghatározását jelenti” (de Man, 1979, 201), ill. „egy »igazán« retorikai olvasás [...] a grammatikai építmény tervszerű felszámolásának tűnne” (de MAN, *Ellenszegülés az elméletnek = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ B., Bp., [é. n.], 111–112).

24 de MAN, *Szemiotológia és retorika* = BACSÓ (szerk.), 125.

25 Ez a felismerés a deKON-csoportnál is megjelent, bár más összefüggésben: vö. HÁRS, *Miért, ki olvas?* = HÁRS-SZILASI, 18.

26 de MAN, *Dialogue and Dialogism* = Uő, *The Resistance to Theory*, Manchester, 1986, 111–113.

27 Renate Lachmann kiváló Bahtyin-tanulmánya egyébként óvatosan bár, de felveti a dialogicitás lehetőségét Bahtyin trópus-felfogásában. Vö. R. LACHMANN, *Dialogizitát und poetische Sprache* = Uő (szerk.), *Dialogizitát*, München, 1982, 56.

28 Ez a felismerés azért jelenthet nagyon súlyos érvet de Man Bahtyin-tanulmányával szemben, mert – éppen de Man felfogása ér-

telmében – strukturálisan egyezik az olyan típusú „visszahanyatlásokkal”, amelyek lehetővé teszik az ideologikus konstrukciók megszilárdulását egy diskurzusban.

29 Vö. az *Igazság és módszer* második részének nevezetes, szép zárómodatával: „A beszélgetésben végbemenő megértés nem pusztán saját álláspontunk előadása és érvényesítése, hanem közösséggé változás, melyben nem maradunk az, ami voltunk.” (GADAMER, 264.)

30 de MAN, *Szemiotológia és retorika*, 119–122.

31 JAUSS, *i. m.*, 422–436.

32 H. FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt, 1964, 449, idézi JAUSS, *i. m.*, 425.

33 Uo., 423. Ha már de Man esetében szóba került, illő Jauß kapcsán is megemlíteni azt, hogy Jauß szövege is felfogható valamifajta „reakcióként” a német szerző hasonló ifjúkori politikai „eltévelyedésére”. Jauß ugyanis ez esetben is kiemeli a nyelv performatív erejének két-séges (vagyis: a „megtévesztésre” is képes) hatalmát, a manipulatív (totalizáló) kérdések (pl. Goebbels híres beszédében: „A totális háborút akarjátok?”), a szimulált kérdések („zsidókérdés”, „faji kérdés”), valamint a szuggesztív kérdések (pl. a büntetőjogi bizonyítóeljárásokban) említésével (uo., 425). Meg kell jegyezni persze, hogy a kérdezés ezen változatai nem a retorikai eldöntetlenségnek, hanem egy pragmatikusan felépített és kihasznált kontextusnak köszönhetik „meggyőzőerejüket”, ami ennyiben nem – pusztán – a nyelv effektusa. Persze, az „életrajzi” összefüggést ez esetben ugyanúgy a totalizáló és semmitmondó allegorézis teszi csak lehetővé, mint az előző esetben.

34 Ez – akár – megint az önmegértés retorikájának kiiktatásaként értékelhető.

35 de MAN, *i. m.*, 121.

36 Vö. de MAN, 1994a, 136–137.

37 de MAN, 1984, 121.

38 J. HABERMAS, *Erläuterungen zur Diskursethik*, Frankfurt, 1991, 116, idézi JAUSS, *Hermeneutische Moral = Uö, Wege des Verstehens*, München, 1994, 47–48.

39 Az ilyen visszatérések módosító szerepéről Babitsnál I. KARDOS P., *Babits Mihály*, Bp., 1972, 54. Hódosy elemzése döntően az

ezen ismétlődés kiváltotta „fordulatok” értelmezésére épül.

40 Ezt a mozzanatot Hódosy is kiemeli, de másként vezeti tovább, vö. HÓDOSY, 139.

41 L. uo., 138–140.

42 L. uo., 138, 145.

43 A „kimondhatatlanság” értelmezéseikhez vö. RÁBA Gy., *Babits Mihály költészete*, Bp., 1981, 233 („mondatszonkult dadogás”), illetve HÓDOSY, 138 („fokozás”).

44 Uo., 144.

45 Rába, aki egy „emlékképpé enyhült szerelmi tapasztalatra” vezeti vissza Babits versét (RÁBA, *i. m.*, 232–233), úgy emeli be azt a „tudatlóra” poétikai kereteibe, hogy tulajdonképpen az életrajzi háttér (vö. uo., 346–348) kínálta referenciával magyarázza azt, hogy a *Sugár* nem teljesen személytelen. Erre nyilván azért van szükség, mert – erre utal az „emlékkép” szó – Rába érzékeli a reprezentáltság hangsúlyozását ezekben a sorokban. Bár ő a „Gedächtnis” kifejezést használja, az interiorizációs alakzatok inkább az „Er-innerung” mint bensővé tétel értelmében vett emlékezéskoncepcióra vallanak. Feltehetőleg a „tárgyasulás” szoros kapcsolata az interiorizációval az, ami miatt Rába nem tartja teljesen szecessziós versnek a szöveget, vagyis nem „díszítő rendeltetésű tárgyasításként” értékeli (uo., 348–349. „Zártság” és „műviség” egymásrataltságról vö. H. BLUMENBERG, *Höhlenausgänge*, Frankfurt, 1996, 35. Ehhez érdemes hozzáfűzni azt is, hogy Blumenberg Hegel „Erinnerung”-felfogását a platóni barlang-hasonlat látens recepciótörténetében helyezi el s gyakorlatilag a már érvénytelenedett ideatan hiányának egyfajta újkori kompenzációjaként értelmezi, vö. uo., 586–592). Az emlékszerűség feltételezésével a reprezentációs viszony (a jelen lévő jelölő és a megjelenítendő, vagyis távol lévő jelölt sémája) egy időbeli tengelyre vetül, amivel a vers nyelvi performativitása „invokációnak” minősül (RÁBA, *i. m.*, 233).

46 Ezt a „derűt” az életmű kontextusa is némileg kétségesebbé teszi, hiszen például *A Danaidák* alvilág-motivikája sok tekintetben emlékeztet a *Sugár*ra (pl. „vágykancsó”, az „amphorák” és a női test metonimikus viszonya, a „tükrő” megjelenítő funkciójának

visszavonása [amely ráadásul a „szélcsőnd” révén is utalhat a *Sugár* tropológiájára: „hol a tók acéltükörként mozdulatlan elterülnek, pillák könnyen szenderülnek, mert a pillák legyezője, habszövetnek fodrozója sohasé jár ott, a szél”]).

47 Vö. RÁBA, *i. m.*, 347.

48 Az ezeken kívül a versben még megjelenő fényképzet, a „dicsfény” ebben az összefüggésben azért kevésbé releváns, mert hasonlatban szerepel, ráadásul a „fényködzhöz” hasonlítódik, vagyis nem feltétlenül „világítja” meg a látványt.

49 Ezzel a lehetőséggel Hódosy is számol (ezt az idézett Jókai-részletek tanúsítják), ám ő ezt – ismét egy megelőlegezett teoretikus kód érvényesítésével – az elemzése második részét alkotó „dekonstruktív fordulat” alátámasztásul interpretálja, s mint a még öntudatlan női identitás és az „ártatlanság” jelzését a szöveg értelme iránti igény „beteljesületlenségének” önreflexív gesztusaként fogja fel (HÓDOSY, 141), amit azonban a „büszkén” jelző mindkét-szeri előfordulása közvetlenül „a tükör előtt” legalábbis viszonylagosít. Az olvasatában szituált kontextusok szelekciója általában szintén egy figurációs allegorézis kódjára utal.

50 Így a *Sugár* valóban egyfajta választ jelenthet a Hódosy által is szóba hozott (uo., 142) Keats-versre (*Ode on a Grecian Urn*). Ez ugyanis szintén egy aposztrophé színrevitelével (a váza megszólítása, majd „megszólaltatása”) oldja meg a híres zárlat („Beauty is truth, truth beauty’ [...]”) „üzenetként” való megjelenését. Ez azt jelzi, hogy egy mű megjelenítésének képlete itt is alkalmatlannak bizonyul az önprezentációra, hiszen a zárlat csak úgy válik a „silent form”-nak nevezett váza „híradásává”, hogy kommunikációs helyzetbe kerül, vagyis szintén az – őt „megszólaltató” – másik által. Az önprezentáció diszartikulációja a vázának a vers által ünnepeelt esztétikai teljesítménye és a híres szentencia közötti viszony többértelműségét teszi láthatóvá. Bár ez is inkább csak az irodalomtörténeti „adalék” szerepét töltheti be, mindenesetre figyelemre méltó, hogy Babits későbbi, például a *Nyugtalanosság völgyében* olvasható „szerelmes verseiben”, így a *Szerelmes versben* a nő rejtélyes „tekintete” mint

„Mélységes [...] érctükr, fémtükr”, illetve mint „Szellemek érctava” határozódik meg, szintén kissé modoros alliterációkkal jelölt „érényei” a versbéli én számára válnak csak „olvashatóvá” („hangzóvá”): „csodálatos csilingoló csengők csilingelnek csöndesen / csöndesen – hallani nem lehet, talán látni sem: / az látja csak, aki úgy szeret, mint én, édesem!” Bár a színre vitt aposztrophé szerkezete itt más jellegű, itt is a „szemlélő” az, aki „megfejt” a tükörszerűség attribútumával rendelkező „látványt”, és nem fordítva. A „megszólaltatás” iránti igényét a *Sugár* is nyomatékosítja hangszimbolikája révén.

51 Jacques Derrida fogalma, vö. *This Strange Institution Called Literature* = J. DERRIDA, *Acts of Literature*, New York-London, 1992, 52. („a nyelv egy invenciózus tapasztalata, a nyelvben, az olvasás aktusának inskripciója az olvasott szöveg terében.”) Meggondolkodtató az a különbség, amely Derrida és de Man irodalomfelfogása között a „más-ság” vonatkozásában észrevehető. A „köz-hiedelemmel” (és – alighanem – de Mannal) ellentétben Derrida a textualitást nem tekinti univerzális érvényűnek és nem dezantropomorfizálja teljes mértékben: „Állandóan meglepnek azok a kritikuskok, akik a műveimben annak deklarációját látják, hogy nincs semmi a nyelven túl, hogy be vagyunk börtönözve a nyelvbe; valójában pontosan az ellenkezőjét állítják. A logocentrizmus kritikája mindenek felett a ‘másik’, a ‘nyelv másikkának’ a kutatása.” (Idézi D. ATTRIDGE, *Derrida and the Questioning of Literature* = DERRIDA, 20.) Persze lehet, hogy éppen a másik „ellenjegyzése” iránti igény az, ami egyben ki is szolgáltatja az irodalmat az őt kisajátítani igyekvő diszkurzív intézményeknek. Ennek tükrében de Man „kommunikációellenes” attitűdje úgy is értelmezhető, mint az irodalom totális „öntudattal” való felruházása s így az ilyen kisajátításokkal szembeni abszolút rezisztenciájának a látens megelőlegezése. Ez a „félelem” a „másiktól” itt ismét előhív egy életrajzi kontextust, a „másság” eltérő tapasztalait de Man, illetve Derrida élettörténetében. Annak eldöntését, hogy ezt az összefüggést munkásságuk megcáfolja-e vagy éppen megerősíti, műveik logikája megakadályozza.

## A kritikátörténet lehetőségei (elméleti vázlat)

Talán nem eléggé tudatosított jelenség, hogy az irodalomról folytatott hazai diskurzusokban a kritikátörténet mint sajátos szempontokkal rendelkező tudományos diskurzus épp abban az időben próbálja elkülöníttetni tárgyát és módszereit az irodalomtudományos beszédmódok egyéb formáitól, amikor a kortársi irodalomelmélet s nyelvbölcsélet különféle megfontolásokból mind erőteljesebben kétségbe vonja elsődleges és másodlagos szöveg, irodalom és róla szóló beszéd éles szétválaszthatóságát. A Jauß nevéhez kapcsolódó recepcióesztétika például hermeneutikai nézőpontból tagadja szöveg és olvasata elkülöníthetőségét, amennyiben azt hangsúlyozza, a mű megértésre utaltsága nem más, mint létmódjának alkotója. A konstanzi irodalmár ugyanakkor fenntartja a határvonalat az „esztétikai tárgyként” tekintett irodalmi mű és a műértelmezés státusa között, azt hangoztatván, hogy míg az előbbi esetében „az esztétikai percepció a szöveg konstrukciójának”<sup>1</sup> tekintetbevételét jelenti, addig az értelmezés esetében nem a formai, de a szemantikai közvetítettség a meghatározó. Noha az elváráshorizont jaußi „archeológiája” valamennyiszer egy jelenkori olvasat kontrolljaként funkcionál, vagyis nem tekinthető önálló kritikátörténetnek, az olvasást irányító műveleteket mégis elvárások összerendezhető együttesének fogja föl ez a módszer, miáltal szempontokkal szolgálhat olyan kritikátörténeti vizsgálatokhoz is, melyek a kritikákat az értelmezett művekről leválasztva igyekeznek olvasni. *Critique et vérité* (1966) című könyvében Roland Barthes szemiotikai fölismerésekre hivatkozva vonja kétségbe irodalmi mű és róla írott értelmezés létmódjának elkülöníthetőségét, amikor nemcsak a műalkotást, de értelmezését is olyan kijelentések együtteseként fogja fel, melynek következtében a szerzői szándék a nyelvi formák meghatározottságainak s az olvasó döntéseinek szolgáltatódik ki, s fiktív státusában sokszorozódik fel: „a kritika csak folytatni tudja a mű metaforáit, s nem tudja redukálni azokat [...]”<sup>2</sup> Az értelmező nyelv státusának ez a fölfogása tehát a szemiózis lezárhatatlanságát általában a szöveg, s nem csupán az irodalminak szánt szöveg konstituensének tekinti, azt hangoztatván, hogy a nyelv retorikai aspektusa minden szöveges tevékenységet meghatároz, egyszerűbben szólva: a kritika is trópusokkal dolgozik. Míg azonban Barthes a végső jelölt elérhetetlenségét beszélői szándék és nyelv feszült-

ségének erőterében helyezi el, Paul de Man már magának a nyelvnek egymást kizáró és kölcsönösen feltételező aspektusaiban, a nyelvben ott lévő kimondott és a kimondás módja közötti lehetséges divergenciában látja irodalmi és róla szóló szöveg hasonlóságát. De Man szerint valamely szöveg nyelviségét csakis úgy vesszük komolyan, ha vele kapcsolatban mindig fönn tartjuk a jelölő önmozgásának azon lehetőségét, mely kijátssza a figuralitást. A *The Resistance to Theory* szavai szerint: „Abból következően, hogy a grammatikai a képszerű kifejezéshez hasonlóan az olvasás szerves része, az olvasás olyan negatív folyamat lesz, melyben a grammatikai megismerést mindig annak retorikai kimozdítása számolja fel.”<sup>3</sup> A kritika közvetítő aspektusát ezzel együtt sem a hermeneutika, sem a dekonstrukció nem tekinti felszámolhatónak, amennyiben a referenciális funkciót a nyelv elidegeníthetetlen részének fogják fel. Míg azonban az előbbi az olvasás történeti s archeologikus meghatározottságait is figyelembe veszi recepciótörténeti elemzéseiben, utóbbi az értelmezések kijelentései, belátott s be nem látott elvárásai s az ezeket „hordozó” szövegek lehetséges ellentmondásainak kimutatásában érdekelt, miközben hangsúlyozza, saját szövegeire nézve sem tartja elkerülhetőnek a textuális összetettség retorikai hatalmának referenciát aláásó következményeit. „A dekonstrukció szükségszerűen referenciális módon jelenti ki a referencia hibáját” – mondja de Man egyik Nietzsche-ről írott szövegében.<sup>4</sup>

Egy esetleges kritikátörténeti nézőpont számára, amely az értelmező szövegeket tárgyukról leválasztva igyekszik olvasni, így legalább három kérdés merülhet föl, melyek közül egy az irodalmi hermeneutika, kettő pedig a dekonstrukció megfontolásait veszi tekintetbe. Ha az olvasást mint esztétikai tapasztalatot saját és idegen találkozásának vagy – a kérdés/válasz modell mentén – dialógusnak fogjuk fel, az erről a tapasztalatról beszámoló vagy ezt konstituáló szöveg hogyan maradhatna független „tárgyától”? Ezen a ponton akár Bahtyinra is hivatkozhatunk, aki szerint „Legyen a megnyilatkozás akár milyen monologikus [...] bizonyos fokig akkor is válasz lesz arra, amit az adott tárgyról, az adott kérdésről mások korábban már mondtak.”<sup>5</sup> Másfelől hogyan és mivégre tekinthetnék tárgyától elválaszthatatlanul létezőnek egy szöveget, ha az értelmezést nem egyszerű értékelésként, de alkotó tevékenységként fogom fel, s olyan nyelvi aktusként, amelyben „a kommentátor diskurzusát nem lehet takarosán és módszeresen elválasztani a szerzőétől”, amennyiben a közöttük létrejövő – szükségképpen nyelvinek tekintett viszony – „szennyező és kiasztikus”?<sup>6</sup> Végezetül pedig: hogyan és mivégre olvashatom ki normák szemléletileg egységes együttesét olyan szövegekből, melyek önmagukban nemcsak e normák működtetőiként, de nyelvi színrevivőiként is felfoghatók, és pedig tehát olyan nyelvi kreációkként, melyekben *a szöveg dinamikájának* is jelentés tulajdonítható? Ezekre a kérdésekre aligha lehetséges teoreémák formájában meggyőző válaszokat találni, érvényükről s

a rájuk adott feleletekről csakis konkrét szövegelemzések győzhetik meg az olvasót.

Mielőtt azonban elemzésem szorosabban vett témájára rátérnék, egy olyan kritikátörténeti vállalkozásról kell szót ejtenem, amelyiknek alighanem a legnagyobb hatása volt a honi irodalomtudományos diskurzusban. Dávidházi Péter *Hunyt mesterünk* című könyve, mely Arany János kritikai örökségét veszi szemügyre, alapos érvelésmód formájában szembesült a kritikátörténet lehetőségfeltételeivel kapcsolatos fenti dilemmák némelyikével. Dávidházi a kritikátörténet mint önálló kutatási részterület mellett foglal állást, melynek segédtudományaiként a lélektan és az eszmetörténetet jelöli meg. A kritikátörténész „normarendszerek kimunkálásával történő vilásképteremtést és önmeghatározást”<sup>7</sup> lát a kritikákban, s ezt írja: „A kritikai ítélet sohasem lehet annyira tárgyyszerű, hogy tárgyaról állítván valamit, alanyáról ne szólna. Valaminek a kritikája egyszersmind önmagunk megalkotása és kifejezése: létértelmezésünk megfogalmazása normák és értékítéletek artikulációjával.”<sup>8</sup> A kritika teljesítőkéességét azzal hozza összefüggésbe, hogy az az értelmezés mint új művel való találkozás során a normatív értékelést hogyan képes átfordítani értékelő normaképzésbe, vagyis mennyire tudja a másik megértése érdekében önmagát újraértékelni. A kritikusnak készen kell állnia arra, hogy „értékrendjét és normakészletét önként és saját belátása szerint átrendezze, mihelyt meggyőző új érték készíti erre”.<sup>9</sup> Ha az értelmezést művek és normák interakciójának tekintjük, nemcsak mű és szöveg különbségének Barthes-nál is megfogalmazódó dilemmája merülhet föl, de az a kérdés is, hogy a kritikákat mint szövegeket e normák közvetítőiként és működtetőiként, vagy pedig normákkal is összefüggésbe hozható *nyelvi történések*ként fogjuk fel? Dávidházi többé-kevésbé egységes normarendszerré olvassa össze Arany kritikai megnyilatkozásait, s integráló műveleteihez úgy használja föl „egy diskurzus individualizációs princípiumait”,<sup>10</sup> hogy a kritikai szövegeket hozzárendeli Arany lélektani értelemben vett személyiségéhez.<sup>11</sup> A kritikátörténész a kritikák nyelvi összetettségét voltaképpen másodlagosnak, pusztán stílárius jellegzetességnek tekinti, s a kritikai életmű „feltárt normáinak szemléleti perspektíváit egy közös gondolati-érzületi enyészpontig” vezeti vissza, „mely normaválasztásának egységes elrendezettségét szavatolja”.<sup>12</sup> Egy ilyen művelet, még ha tisztában van is saját fiktivitásával, egyértelműen azt feltételezi, hogy a kritikai ítéletek egységességéért s diszkurzív ellentmondásainak föloldhatóságáért végső soron egyfajta szerző-funkció szavatol, s ennél fogva a kritikának mint önmagunk szüntelen újraértékelésének is egy ilyen funkció jelöli ki a határait.<sup>13</sup> A művelődéstörténet és a lélektan eszközként s korántsem öncélként foglalkozik irodalmi és kritikai szövegekkel, így azok nyelvére csak mint eszmék közvetítőjére s egy lélek lenyomatára tekint, ami megakadályozza, hogy a megértés vagy (jobb szóval) olvasás *konstitutív* közegeként, s nyelvhasználatok találkozásaként olvassa az értelmező s értel-



mezett szöveg összjátékát. Dávidházi nem lát számottevő alakulást Arany kritikai normakészletében, s módszere szerint normákhoz rendel szövegrészeket, nem pedig szövegeket olvas normák mint értelmezők bevonásával. Ennélfogva aligha csak a reflexió és az esztétikai tapasztalat közötti áthidalhatatlan szakadék eredményezi, hogy nem tud olyan történésekről beszámolni, amelyekben a kritikus önmaga normáinak felülvizsgálatára kényszerül. Azzal, hogy a „jelentés szerzői megkötésének” Aranynál oly fontos normája a kritikátörténész normakészletében is központi szerephez jut, a *Hunyt mesterünk* a Babits által is igen kedvelt műfajnak, az *irodalmi arcképek* az újraírásaként is olvasható.

Kortárs külföldi példát hozva az összehasonlításhoz: Michel Jarrety *Valéry devant la littérature* című könyvében, mely Paul Valéry elméleti s kritikai szövegeit vizsgálja, nézőpontja működtetéséhez szintén arra kényszerül, hogy figyelmen kívül hagyja az egyes szövegek nyelvi összetettségének szempontját, amennyiben ő is kitüntetett státust tulajdonít a szerző alakzatának. Dávidházival ellentétben viszont Jarrety nem lélektani s művelődéstörténeti diskurzusokhoz köti elemző ismertetését, sokkal inkább az olvasást, a nyelvet, az esztétikai tapasztalatot s az irodalmiság mibenlétét érintő kérdések mentén szervezi érvelését, vagyis nyelvszemléleti megfontolásokat működtetve „rekonstruálja” a francia költő nézeteit. Jarrety sem tekinti ugyan nélkülözhetetlennek a szövegek dinamikájának elemzését, az érvelés ellentmondásosságait azonban nem elleplezni s föloldani igyekszik, de mindannyiszor visszairja azokat saját értelmező nyelvébe.<sup>14</sup>

Ha Foucault nyomán belátjuk, hogy a szerzői alak megkonstruálása voltaképpen nem más, mint „pszichologizáló projekciója mindannak, amit mi magunk művelünk a szöveggel”, azt is elfogadhatjuk, hogy „hogy a »mű« szó és az az egység, amelyet jelöl, valószínűleg éppoly problematikus, mint a szerző individualitása”.<sup>15</sup> Mindez természetesen korántsem jelenti azt, hogy e fölismerés megfogalmazásával már meg is szabadulhatunk az olvasásmódukban működő efféle beidegződésektől, csupán ahhoz vezethet el, hogy – ennyiben alighanem Foucault-tól is eltávolodva – a vizsgált szövegek nyelvi-retorikai aspektusával is kapcsolatba hozzuk a szerző-elv érvényesíthetőségét. A szemléleti elemek (normák) egységének vízióját ennélfogva tanácsos olyan értelmezőként működtetni, mely alárendelődhet nemcsak a kritikai szövegek poétikai-retorikai vizsgálatának, de a nyelvi diszperzitás elemzésének is, vagyis annak a szempontnak, mely szerint a kritika értékelő normaképzése értelmező és értelmezett szöveg nyelvének *kiasztikus alakzataiban* nyilvánul meg: olyan textuálitásként, melyet a szerző aligha tarthat maradéktalanul uralma alatt. Ezzel együtt természetesen az értelmezések irodalomszemléleti archeológiájának „módszertanát” sem lenne szerencsés könnyedén magunk mögött hagyható diszkurzív formációként kezelni, annál is

kevésbé, mivel az efféle kontextualizációs lépések nélkül nemigen képzelhető el kritikai szövegek előkészített nyelvi-retorikai elemzése.

Babits Mihály és Kosztolányi Dezső itt vizsgálandó szövegei esetében a két eljárás együttes működtetésére törekszem, elfogadván, hogy egy – a foucault-i értelemben vett – episztemológiai szempontú vizsgálódásnak több jogosultsága van értelmező szövegek, mint irodalmi alkotások esetében, ugyanakkor azt is belátván, hogy az episztémé szigorúan tekintve „nem nyelvi tény”,<sup>16</sup> ennél fogva csakis nyelvi-poétikai elemzéssel összekapcsolva juttatható szerephez textuális vizsgálatokban. Hiszen alighanem kritikai szövegekre is érvényesnek kell tartanunk, amit Riffaterre irodalmiként számon tartott szövegekkel kapcsolatban fogalmazott meg, nevezetesen, hogy „az irodalom nem intenciókból de szövegekből áll; hogy a szövegek szavakból s nem dolgokból és gondolatokból épülnek fel”.<sup>17</sup> Ugyanakkor úgy e dolgozat témaválasztását illetően, mint általában a kritikátörténet státusának kérdésekor fokozott intenzitással merülnek föl műfajok s hozzájuk kapcsolódó olvasási konvenciók egyéb problémái, melyek nem oldhatók föl könnyedén a textualitás radikális expanziójával. Az itt következő értelmezésnek az a művelete, amely az egymást olvasás jelentésmezejébe bevonja Kosztolányi költeményét, az *Esti Kornél énekét*, melyet szokás a Babits-féle *Esti Kornél*-kritikára adott válaszként is olvasni,<sup>18</sup> óhatatlanul is verset hoz egyazon státusra értekező szöveggel. Előljáróban itt elegendő arra utalni, hogy Kosztolányinak az a gesztusa, hogy verssel válaszolt egy prózai munkáját ért kritikára, megkerülhetetlenné teszi a megszólalás formai implikációinak értelmezőkhöz rendelését, s a beszédformák és műfajok esetleges hierarchiájára vonatkozó kérdéskört. Jellemző, hogy a Kosztolányi-szakirodalom nem tér ki részletesen erre a problémára, egész pontosan nem is szituálódik horizontjában problémaként szövegek ilyenfajta viszonyíthatósága. Király István, aki részletesen datálja és elemzi Babits és Kosztolányi vitájának biografikusan elmondott történetét, voltaképpen hasonlóan olvas ki szemléleti összetevőket az *Esti Kornél énekéből*, mint Babits kritikáiból.<sup>19</sup> Rónay László életrajzi momentumokhoz kapcsolt lelki történések dokumentumaiként olvassa Kosztolányinak az Ady-vita környékén keletkezett verseit, s kevésbé Kosztolányi Ady-olvasatának interpretációs lépései s archeológiája, sokkal inkább annak „igazságtalansága” foglalkoztatja,<sup>20</sup> miáltal önkéntelenül is az irodalmi érték időtlen, történetietlen elgondolásához kapcsolja hozzá saját szemléletét, mely így – mint látni fogjuk – merőben ellentétes Kosztolányi irodalomról alkotott nézeteivel, s inkább Babits hasonló műveleteihez áll közel. Alighanem a kritikai szövegek olvasásának ebből a korábbi horizontjából látható be igazán Dávidházi monográfiájának értelmezéstörténeti jelentősége, az nevezetesen, hogy kimozdította a történetírást „az egyes művek korabeli recepciójához fűződő reflektálatlan viszony”-ból, s tudatosította, hogy „az irodalomtörténeti kánon nincs természetszerűleg *adva*, hanem valaki által *kialakítottatott!*”<sup>21</sup>

Míg a műfaji sokféleség az elemzés szempontjainak összetételére lehet bolyással, addig az a tény, hogy az egymást olvasás műveletébe korántsem csak az egymás munkáiról és személyéről tett kijelentések érthetők bele, a korpusz behatárolása elé állít nehézségeket. Hiszen amikor Babits Ady Endre műveit olvassa, egyben Kosztolányi Ady-értelmezését is olvassa, miáltal önkéntelenül *Az írástudatlanok árulása* szerzőjének önolvasását, s nem utolsósorban „saját” önolvasását is olvassa, hiszen – ahogy Derrida mondja – „A másik invenciója nem áll szemben a magunkéval”.<sup>22</sup> Alighanem az is értelmezői döntés kérdése, milyen hitelességet s érvényt tulajdonítunk a nem közreadásra szánt szövegeknek az olvasások szövevényében. Nem magától értetődő azt állítani, hogy Kosztolányihoz írott, 1906. február 21-én kelt levelében Babitsnak az *Új versekről* tett megállapításai korai s értetlen ítélekezésről tanúskodnak,<sup>23</sup> ahogy az a vélekedés is esendőnek látszik, amely Kosztolányi Babitshoz írott leveleinek őszinteségéről ad sommázatot: „A leveleket olvasva azt kell hinnem, hogy K. D. igazából sohasem szerette Babitsot; sohasem engedhette meg magának, hogy kialakodott szerepeit félretéve szóljon hozzá. A Babitshoz írt kilencven-egynéhány levélben egyetlen őszintének ható mondatot találtam: »Szükségem van arra – mondja az 1047. levélben 1930. január 20-án –, hogy ifjúkori barátságunkat megőrizzem s átmentsem ebbe a tébo-lyítóan idegen, sivár korszakba.«”<sup>24</sup> Nemcsak azért problematikus az efféle elharmarkodott – s erőteljesen dramatizált – kijelentés, mert maszk és nem maszk különbségét is csak különböző prosopopeiákként tarthatjuk számon, vagyis a maszk levetésének ható őszinteség sem más, mint szükségszerű nyelvi maszk, de – ezzel összefüggésben – azért sem, mert „egyetlen nyelvi (grammatikai vagy szemantikai) marker sem különböztet meg egy hazugságot egy igaz állítástól. A hazugság az ironiához hasonlatos: semmiféle külső eljárás nem engedi, hogy azt állítsuk, ez a mondat inkább ironikus, mint komoly.”<sup>25</sup> Különböző, hiteles vagy kevésbé hiteles szöveges források ismerete alkalmat adhat ugyan a kutató számára, hogy külső történésekről (például egy találkozás helyéről, idejéről, az ott elhangzottakról) valószínűsíthető információkhoz jusson s azokat összevetve ítéljen őszintének vagy hazugnak egy kijelentést, de lelki történések, konfessziók esetében – a referencia külső ismerete híján – aligha van módja őszinteségről dönteni. „Mit mondhatsz a szellemről és a lélekről? Azt, hogy magas vagy alacsony, őszinte vagy nem őszinte. Ha akarom, így van, ha akarom, nincs így. Mindez ellenőrizhetetlen” – írta Kosztolányi 1934-ben a Pesti Hírlap hasábjain.<sup>26</sup>

Gál István korábban említett vélekedését többek között azzal támasztja alá, hogy Babits Adyról írott későbbi cikkei visszafelé érvényteleníthetik e magánlevélben írottakat, az időbeliség ilyenfajta érvényesítése viszont azt is eredményezheti, hogy annál autentikusabbnak gondolunk egy kijelentést, minél közelebb van szerzője a halálhoz. A *Beszélgetőfüzetek* 1940. december 9. és 12. közötti időszakban írott feljegyzései között található Ady-értékelés ezen az

alapon például erőteljesen viszonylagosíthatja Babits időközben tett kijelentéseit, amennyiben itt többek között az áll: „A póz ellenszenves” vagy „De 15 elsőrangú verset találtam. Sohasem állítottam, hogy nincs hibája, vagyis inkább ellenszenves oldala.”<sup>27</sup> Ha a szerző-funkciót nem egymást értelmező szövegek időbeli konstrukciójának tekintjük, hanem egy nevelődési séma szerint vagy esetleg pontszerűen fogjuk fel, kénytelenek vagyunk dönteni az ellentmondások között. Ha azonban elfogadjuk, hogy „az »utolsó akarat« csupán dátum szerint az utolsó”,<sup>28</sup> s megpróbálunk elvonatkoztatni egy életrajzi alak fikciójától, akkor lehetővé válik, hogy a szövegek fiktív státusában megképződőnek gondoljuk el a szerző-funkció lehetséges vonatkozásait, s a szövegeket nem egy őket megelőző igazság letéteményeseiként, hanem kontextualizációs műveletek „tárgyaiként” s „eszközeiként” kezeljük.<sup>29</sup>

1 H. R. JAUSS, *Le texte poétique et le changement d'horizon de la lecture = Pour une herméneutique littéraire*, Paris, 1988, 360.

2 Roland BARTHES, *Critique et vérité*, Paris, 1966, 72.

3 Paul de MAN, *Ellenszegülés az elméletnek = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., é. n., 110.

4 Paul de MAN, *Rhétorique de la persuasion = Allégories de la lecture*, Paris, 1989, 160.

5 Mihail BAHTYIN, *A beszéd műfajai = Uő, A beszéd és a valóság*, Bp., 1986, 405.

6 Geoffrey H. HARTMAN, *Az irodalmi kommentár mint irodalom = Bevezetés az irodalomelméletbe*, szerk. DOBOS István, Debrecen, 1995, 298.

7 DÁVIDHÁZI Péter, *Hunytt mesterünk. Arany János kritikus öröksége*, Bp., 1992, 24.

8 *I. m.*, 26.

9 *I. m.*, 38.

10 Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris, 1969, 51.

11 „Arany János szinte összefoghatatlanul sokrétű, rejtett meghasonlásokkal tusakodó lelki világa”-ról beszél egy helyen (324), másutt pedig ezt írja: „az összhangra törekvő lélek a meghasonlásnak olyan mély örvényeit is ismerte, amelyekből nem mindig tudott felszínre jutni”. (240.)

12 DÁVIDHÁZI, *i. m.*, 31, 41.

13 „A szerző egyszersmind azt is lehetővé teszi, hogy leküzdjük azokat az ellentmondásokat, amelyek egy szöveg-sorozatban felbuk-

kanhatnak: kell lennie valahol – a szerző gondolatvilágának, vágyainak, tudatának vagy tudatalattijának egy bizonyos szintjén – egy olyan pontnak, ahonnan nézve az ellentmondások feloldódnak, az összeegyeztethetetlen elemek megbékéli látszanak egymással vagy legalábbis egy alapvető és őseredeti ellentmondás köré rendeződnek.” Michel FOUCAULT, *Mi a szerző? Világosság*, 1981, 7. sz., Melléklet, 31.

14 Michel JARRETY, *Valéry devant la littérature*, Paris, 1991.

15 FOUCAULT, *i. m.*, 31, 28.

16 Paul de MAN, *Dialogue and Dialogism = The Resistance to Theory*, Minneapolis, 1986, 111.

17 Michael RIFFATERRE, *La production du texte*, Paris, 1979, 89.

18 KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és valóság*, Bp., 1986, 403–412, BORI Imre, *Kosztolányi Dezső*, Szabadka, 1986, valamint KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., 1979.

19 KIRÁLY, *i. m.*

20 Egyetlen példa: „Ady inkább ürügy volt, hogy kiírhatta magából azt az ellenszenvet, melyet iránta érzett márszét, hogy elmondhatta lesújtó véleményét a politikai költészetről, a politizáló költőről és általában arról a közéletiségről, melyet Ady képviselt szemében.” RÓNAY László, *Kosztolányi Ady-reviziója és annak irodalmi környezete = Uő, Szabálytalan arcképek*, Bp., 1982, 142–143.

21 SZILÁGYI Márton, *Kritika és kritika-történet. Avagy miért érdemes XIX. századi szövegeket olvasnunk* = *Uó, Kritikai berek*, Bp., 1995, 10.

22 „L'invention de l'autre ne s'oppose pas à celle du même.” Jacques DERRIDA, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, 1987, 53.

23 Babits Adyról, szerk. GÁL István, Bp., 1975, 24.

24 MÁRTON László, *Színes tinták bölcsessége* (Kosztolányi Dezső: *Levelek, naplók*), Holmi, 1997, 9. sz., 1317.

25 J. Hillis MILLER, „Le mensonge, le mensonge parfait”. *Théories du mensonge chez Proust et Derrida* = *Passions de la littérature*, szerk. Michel LISSE, Paris, 1996, 405.

26 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Nyelv és lélek*, szerk. RÉZ Pál, Bp., 1971, 400.

27 Babits Mihály beszélgetőfüzetei 1940–1941, szerk. BELIA György, Bp., 1980, 246.

28 Gérard GENETTE, *L'Oeuvre de l'art I. (Immanence et transcendence)*, Paris, 1994, 223.

29 Dolgozatom további részében először szövegrészek olyan összevetésével kísérletezem, melyben a nyelv- és irodalomszemléleti megfontolások összetételének vizsgálata szükségszerű előnyt élvez a nyelvi diszperzitásra s a tropológiai összetettségre vonatkozó kérdésessel szemben, majd pedig rövidebb kritikai szövegrészek s az *Esti Kornél éneke* poétikai-retorikai elemzésével próbálom meg fokozottan textuális aspektusba helyezni át az archeológia alakzatainak hatókörét.

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

## Költőiség, köznapiság, konvenció (Vázlat)

Kosztolányi Dezső: *Őszi reggeli*

Ezt hozta az ős. Hűs gyümölcsöket  
üvegtálon. Nehéz, sötét-smaragd  
szőlőt, hatalmas, jáspisfényű körtét,  
megannyi dús, tündöklő ékszerét.  
Vízcsöpp iramlik egy kővér bogyról  
és elgurul, akár a briliáns.  
A pompa ez, részvételen, derült,  
magába-forduló tökéletesség.  
Jobb volna élni. Ámde túl a fák már  
aranykezükkel intenek nekem.

Emlékezhetünk rá, hogy József Attila előremutató tanulmányában<sup>1</sup> éppen az itt részletesebb értelmezésre kiválasztott „kis remekművel” jellemzi Kosztolányi költészetének néhány, általa jelentősnek vélt sajátosságát. S noha szociáletika és individuálesztétika nála tételezett szembeállítását manapság illik legalábbis némi fönttartással kezelni, mégis könnyen észlelhetjük, hogy a Kosztolányi-líra értelmezési hagyományának számos alapvető tétele ebben a rövidke József Attila-értekezésben kerül először megfogalmazásra. Még hozzá olyan interpretatív keretben, amelynek legkövetkezetesebb továbbgondolását Király István egyik kései tanulmányában találhatjuk ugyan, ám amely mégis megszólaltatható a kilencvenes évek hazai lírakutatásának „fősodrára” jellemző fogalmi nyelv segítségével. A József Attila-dolgozat érdekeltsege ugyanis főképp abban áll, hogy rátapintson egy, a vers intencionális struktúráját mélyen érintő megkettőződésre. Elemzésében a vers beszélője egyszerre ruházható föl a gyermek- és a művészlét kellékeivel, s így egyazon versnyelvi megnyilatkozás az animális és az intellektuális/szociális érintettség kifejeződéseként is olvasható, vagyis a szöveg külsődleges, „antikizáló” szerkezeti koherenciája egy elemibb meghasadtságot fed el.

Annál is érdekesebb a József Attila-féle értelmezés továbbbélése, mert egy olyan szöveg esetében tételezi föl a jelentéstani széttartás meglétét, amelynek poétikai hagyománya némiképp különbözik az újabban fölértékelt „dialo-

gikus" szerkesztettségű versétől. Míg ugyanis a jórészt éppen József Attila és Szabó Lőrinc költészetére irányuló kutatások a versszerkezet nyitottságát igyekeznek föltárni, és a nyelv közlésjellegére, a fatikus-kommunikatív funkciók többértékűségére irányulnak, addig az *Őszi reggeli* (a *Számadás* több versével, így a *Negyven pillanatkép* néhány jól sikerült darabjával egyetemben) inkább abból a hermetikus lírai tradícióból „részeseül”, amelyben „a legfontosabb kérdésnek – ma úgy tűnik – a jelölőnek önmagához való viszonya, a nyelvi öntükrözés elve bizonyul, amely szakít a tulajdonképpeniség és a nem-tulajdonképpeniség kettősségével a költői kifejezésben, és annak igazságtartalmát többé nem köti a mindent megelőző logoszhoz”.<sup>2</sup> Ha azt a hagyományt választjuk(?) viszonyításul, amelyben költőiség és referenciális kényszer szétválasztása csakugyan poétikai szándékként érvényesül, az *Őszi reggeli* olvasása legalábbis meglepő tanulságokkal szolgálhat.

A vers olvasásának történetében uralkodó az a különböző módokon kifejtett képlet, mely szerint a versben megjelenített őszi képsor egyszerre testesíti meg és finomítja (szépíti) a halálközelség tapasztalatát. Az „átesztétizált” haláltudat kifejeződésének tehát elsősorban a költőien formált nyelv szenzuális vonatkozásai adnak teret, s ilyenformán egyfajta szintézis lehetőségét csillantják meg: az esztétikainak azt az utolérhetetlen vonzerejét, amely szerint képes magába foglalni a végesség tapasztalatát és az e tapasztalatra felelő autentikus magatartást egyaránt. Kiss Ferenc plasztikusan írja le a Kosztolányi őszi verseihez általában kapcsolható kettősségérzetet: jellemzése szerint az ősz képzetei révén „tárgyasított” „szenzuális” gyönyörűség az elmúlás képzete mellett az „érettség, a bőség, a beteltség jó ízeit” is fölidézi. Az *Őszi reggeliben* pedig „az ősz dáriusi gazdagsága különösen alkalmas arra, hogy általa a veszteség nagysága érzékeltethető s a belenyugvás méltósága *minősíthető* legyen” (kiem. tőlem – M. G. T.). E kettős terheltségű nyelvben a vers zárlatának értelmezése szervesen kapcsolódik a versegész érzéki tapasztalatához: „az aranykezü fák intésében már viselhetőnek, fájdalmas volta ellenére is szépnek tetszik a kincses ősz képei révén előbb már fölékesített halálsejtelem.”<sup>3</sup> Németh G. Béla jelentős tanulmánya nem elsősorban a konkrét-érezéki élményvilág, hanem a már gondolatilag átsajátított léttapasztalat kifejeződésének módjai alapján bontja szereplehetőségekre az utolsó Kosztolányi-kötetet. Az *Őszi reggelit* azon magatartásforma példájának tekinti, amelyben a cél: „a lét intenzitásának felfokozásával, életteljességgel, ha mindjárt csak egy percnyivel is, szembeszegülni a megsemmisüléssel, legyőzni a nem-lét totális ürességét, egyediség nélküli voltát, örök mozdulatlanságát.”<sup>4</sup> A tanulmány gondolatmenetének középponti kategóriájaként szereplő, heideggeri értelmű „elgondolhatatlan” az a valami, amelyet a versben föltárulkozó egyedi létintenzitás megérezkít és amellyel egyszersmind szembeszegül. Ennek az érvvezetésnek persze az a (kimondott) föltételezés szolgál alapjául, hogy a költői nyelv közvetítette esztétikai tapasztalat olyasvalamit

tesz hozzáférhetővé, amely másképpen nem érhető el sem az érzékek, sem pedig a spekulatív ész számára – innen a másképpen elegyíthetetlen gondolati és magatartásformák együvé fogásának lehetősége.

Voltaképpen Király István invenciózus verselemzése visz legközelebb ahhoz a kettősséghez, amely az *Őszi reggeli* olvasásának határozottan esztétizáló karakterét adja. A kimondott és a pusztán sejtetett ellentétében keletkező feszültségnek a formai tökély révén való elsimítása, s ezzel párhuzamosan a lírai polifónia szóhoz juttatása teszi lehetővé az egymással összeegyeztethetetlen szemantikai tartalmak szintetizálását. Ebben a dolgozatban explikálódik legélesebben a vers formanyelvéhez kötődő talán legalapvetőbb előföltéves: a sejteteses-áttételes szerkesztésmód kitüntetése, a jelentéstani „eldöntetlenségnek”<sup>5</sup> a (különösen a zárósorokra vonatkozó) dogmája.

Nem nehéz bemutatni, hogy a szöveg esztétikai vonzerejének képzete szoros összefüggésben van a köznapi szignifikáció meghaladásának posztulátumával. Az önreferenciális keretben mind a nyelvi magatartás modális karaktere, mind a konkrét szövegszerkezet retorikai-poétikai alakzatai alkalmat nyújtanak a jelentő-jelentett megkettőződés áthidalásának föltételezésére, oly módon, hogy ennek az értelmezési iránynak a vezérszólama magában a versszövegben lesz visszakereshető. Ebben az értelemben az olyan (különböző nyelvi szinteken képzett) poétikai egységek, mint az én-deixis hiánya, a jambikus metrum tisztasága, a szöveg tropológiai vezérfonalaként szereplő gyümölcs-drágakő átalakulás mind annak az öntükröző attitűdnek lehetnek elemei, amely a „részvételen, derült / magába-forduló tökéletesség” mondat értelmét nem annyira a vers referenciális kódjaként, hanem érvényes önkomentárként fogja föl és fogadja el. Ez persze előföltételezi a nyelvi szintek kölcsönhatásának afirmációját, vagyis azt, hogy például elfogadjuk: a záró három sor (az utolsó előtti sor első lábát leszámítva) tökéletes jambusai valamiképpen megfeleltethetők az ékszerként tálalt gyümölcsökhöz társuló „pompa” szemantikumának. Kétségtelenül fölerősítheti az értelmi egybeesés ilyen elgondolását az a tény, hogy éppen a „magába-forduló tökéletesség” sor a vers első „hibátlan” jambikus sora.

Az az interpretációs mechanizmus, amely az itt szemlézett értekezéseket – világnézeti-ideológiai különbségeiken túl – szorosan egybefogja, mégis József Attila tanulmányából olvasható ki a legtisztább formában. Az önmagára záruló költemény poétikai szerveződésében kitüntetett hangsúly esik a nyelv fölszíni (hangzó) rétegének a tulajdonképpeni jelentésfolyamatba való belépésére: „Nehéz, *sötétsmaragd* szőlő! Érze-e olvasóm, hogy a szót, *sötétsmaragd* szőlő, nem oly könnyű kiejteni, mint azokat a szavakat, amelyekkel közönségesen élünk? Már csak a mássalhangzók torlódása miatt sem.<sup>6</sup> Így hát a szőlő – nehéz.” A szignifikáció mozgása tehát megmarad a nyelv formális keretein belül, jelentő s jelentett egyazon nyelvi paradigma részesei. A jelölés ekképp nem lépi át „tulajdonképpeni és nem-tulajdonképpeni” határát,



vagyis a nyelvi jel (formálisan) hasonlóná válik a hegeli szimbólumhoz: része annak a rendszernek, amelyet ábrázol. A gondolatmenet folytatása világosan megmutatja, hogy a külső referenciára támaszkodó (vagyis konkrét valóság-tapasztalatot mozgósító) olvasat csakis nem-autentikus jelentést hívhat elő, azaz szembesülnie kell a szignifikáció kudarcával. „Pedig ha valaki hozzányúlna, megfogná, fölemelné azt a szőlőt, mindjárt meggyőződne róla, – nem oly nehéz, hogy említésre érdemes volna.” Innen nézve talán érthetőbbé válik az elemzés pszichológiai vonulata, amelyben a „Jobb volna élni” mondat következetesen azonosul a gyümölcsöt *mint ételt* kívánó gyermeki lélek kívánalmával, s maga a vers (a művészi, a szavak szó-voltára kihegyezett attitűd) az ettől a közvetlen létközelségtől való eltávolodást, elidegenülést fejezi ki.<sup>7</sup>

Hamar szembetűnhet az itt összekompilált olvasati séma logikájának az a belső ellentmondása, hogy a referenciális kötelmekről eloldódó szöveg létrejöttének alapvető konstituenseként kell előhívunk a halálközelség vagy életidegenség (nagyon is referenciális) tapasztalatát, s e szempontból majdnem mindegy, hogy ezt a tapasztalatot konkrét-biográfiai élményhez kötjük (Toll-vita, betegség etc.), vagy pedig mélyebben átsajátított (mondjuk heideggeriánus) filozófemaként értelmezzük. A lényegi dilemmát a tulajdonképpeni referencia és a versben megjelenített időbeliség inkonzisztenciája okozza. Vagyis azt a kérdést kell előtérbe állítanunk, hogy a jelentő–jelentett viszony ikonikus egysége csakugyan képes-e olyan, csak önnönmagára vonatkozó azonosságot létrehozni, amelynek léte független bármely empirikus időbeliség tapasztalatától.

Mielőtt megkísérelnénk megoldani ezt a korántsem egyszerű dilemmát, meg kell vizsgálnunk, hogy a költemény és az időbeliség viszonyának kérdését a nyelv mely szintjére vonatkoztatva tesszük föl. Ha Jausz nyomán különbséget teszünk az esztétikai kommunikáció három aspektusa között, föltehetjük, hogy mindegyik aspektusban másképpen mutatkozik meg a művészi kifejezés temporalitása. A legalapvetőbb nyelvi szinten, az aisztheszisz-mozzanatban (amint már utaltam rá) a vers elsősorban nem valamely időbeli folyamat kifejeződésékként érthető, inkább pillanatnyi együttállásokat ábrázol. Erre utalhat, hogy a hét versmondat közül mindössze háromban szerepel aktív értelmű igei állítmány („Ezt hozta az ősz”; „Vízcsöpp iramlík [...] és elgurul”; „a fák [...] intenek”) – az első befejezett cselekményt ábrázol, az utolsó pillanatyit, a középső kettő pedig mediális jelentésben áll. Az sem mellékes, hogy egyetlen predikatív szerkezetben sem a beszélő alany az ágens, ő csupán szemlélője az eseményeknek. Az egész szöveg egy majdnem teljesen statikus látvány leírásaként értendő, amelyet csak az utolsó előtti mondat szakít meg gondolati reflexióval (de a felkiáltójel hiánya ennek a mondatnak is inkább konstatív, mintsem affektív jelleget kölcsönöz), s ha ezt a nyelvi váltást valamely cselekmény ábrázolásaként fog-

nánk föl, ez a cselekmény is egy diszkrét állapotváltozást fejez ki – a vers-alany fölpillant reggelijéből a kerti fákra. Az a változás, amelynek során a tálcán kínált gyümölcsökből ékszerek lesznek, szintén nem a vers „cselekményes” idejében történik, hanem egyszerű proposíciók keretében (vagyis a vers reprezentációs szintjén *egyszerre* gyümölcsök és ékszerek). Nagy tehát a kísértés, hogy a verset elsősorban a térbeli művészetek analógiájával közelítsük meg – fölfoghatnánk akár (főként az első nyolc sort) festői csendéletként, vagy akár egy festői csendélet kommentárjaként is, s ebben az esetben (Kiss Ferenc értelmezését követve) elsődleges vonatkozásként kínálkoznának a költői képek érzéki-hangulati elemei. Ebből az első, gyors elemzésből akár igazolva is láthatnánk, hogy a vers formálisan tárgyiasult, s ily módon elsősorban nem az időbeliség szemiológiai kérdéseit (narrativitás, folyamatosság/megszakítottság, allegorikusság stb.) veti föl.

Eredeti dilemmánkhoz akkor juthatunk közelebb, ha a nyelv tárgyiasulásának érzékelését visszavonatkoztatjuk arra a föltételezett költői szándéokra (poiészisz-mozzanat), amelynek eredményeképpen maga az objektívált/önreferenciális/statikus versforma létrejött. Jellemző, hogy a fönt idézett-parafrazeált értelmezések a költemény zárt önazonosságát valamely határozottan időbeli tapasztalat (József Attilánál az elveszett gyermekkor, Németh G. Bélánál a haláltudat) ellenpólusaként fogják föl, s így az időbeliséggel szembeszegülő verset a temporalitás kihívásaira adott válaszként értelmezik. Minthogy azonban úgy láttuk, hogy a vers elsősorban önmagára, és nem rajta kívül eső jelentésre vonatkozik, nyitva marad a kérdés: hogyan képes az *Őszi reggeli* úgy jelezni saját tapasztalati (azaz külső referenciára utaló) eredetét, hogy eközben nem törik meg szimbolikus önazonossága? Meglehet, hogy ez a kérdés túlzottan szigorú dichotómiát előföltételez referenciális és poétikai jelentés között, ám mivel az olvasási hagyományban találhatunk (néhol leegyszerűsített/leegyszerűsíthető) válaszlehetőségeket, nem érdemes átsiklunk fölötte.

Az olvasat eddigi menetét ugyanis alapvetően határozza meg egy kifejezetten jelentéstani természetű hipotézis. Nevezetesen az, hogy a vers zárómondatában az aranykezükkal integető fák képe „az elmúlás pózaként”<sup>8</sup> értendő, és így a vers generatív elveként értett haláltapasztalat elsősorban ennek a képnek (és egyébként is az ősz képeinek) érzéki fenomenalitásából vezethető le. Ez a képzettársítás mintegy magától értetődőnek tetszhet, ám később érdemes lesz valamivel konkrétabb szemiológiai fogalmakkal megközelítenünk. Itt és most kifejezetten az érdekel, hogy ez az alapvető jelentésazonosítás éppen a vers zárósorában történik meg: „Ámde túl a fák már / aranykezükkal intenek nekem.” A költemény legutolsó szavában(!) megjelenő én datívuszi alakja arra enged következtetni, hogy itt a versben végig beszélő szubjektum alapélménye jut szóhoz, s hogy az elmúlásnak ez a képi víziója vezet az aktuálisan olvasott vers létrejöttéhez. Vagyis a költemény

esztétizáló értelmezésének egyik megalapozó tételétől juthatunk el ahhoz az elgondoláshoz, hogy az *Őszi reggeli* szemantikai egysége voltaképpen időbeli konzisztencia: a vers konstitutív mozzanata az utolsó mondatban található, s így ez az egység csak úgy tartható fenn, ha a zárósorból kiolvasott jelentést mindig újra visszairjuk a vers érzékelésének előrehaladó (a címtől újra az utolsó sorig tartó) folyamatába (katharszisz-mozzanat).<sup>9</sup> Így tehát a festészet modelljétől a végtelenített szalag, vagy – ami talán kifejezőbb – a lemezjátszó megakadt és mindig visszaugró tűjének zenei analógiájához kell fordulnunk – arról, amit eddig egyetlen fiktív pillanat önazonosságának véltünk, most kiderülhet, hogy egy időbeli szekvencia elvben végtelen ismétlődése.

Talán nem érdemes sok szót vesztegetni arra, hogy ennek a fölismerésnek a fényében miért válik kétségessé a „magába-forduló tökéletesség”-eszmény önreferenciális alakzata. Kétségtelenül megemlítendő azonban, hogy az olvasási modell megváltozása nem tünteti el az öntükrözés elvét, ám a szöveget a vers keletkezésének újraismétendő történeteként ismerteti föl, s így az egyedi zártság helyére a textuális nyitottság elvét lépteti. Ám az talán még fontosabb fordulóponthoz lehet olvasatunkban, ha alaposabb vizsgálat alá vesszük a zárósorban megtalálni vélt jelentésazonosság szemantikai struktúráját.

Az már az itt említett olvasatokban is látnivaló, hogy az aranykézzel integrető fák trópusa elsősorban allegorikus jellegénél fogva válhatott a szöveg generatív princípiumává, hiszen minden értelmezésből kivehető, hogy a jelentő–jelentett viszony egyértelműnek látszik (az aranykezü fák intése (vehicle) = halálsejtelem (tenor), noha nem magyarázott, azaz a képzettársítás motivációja (ground) hiányzik. Vagyis Kosztolányi versének zárlatát ugyanazért méltathatnánk, amiért Baudelaire méltatta nagyszerű esszéjében Delacroix géniuszát: „hogyan tudta ő mágikus művészetével a szót a képek plasztikus nyelvére lefordítani.”<sup>10</sup> Szó és kép viszonya azért bonyolultabb ennél, hiszen a kételemű megszemélyesítés több jelentéstartományt fog egybe. Ugyanis, ha nem akarjuk azonnal megadni a trópus poétikai jelentését, észlelhetjük, hogy itt tökéletesen (denotatívan) lefordítható szóképről beszélünk. Bárki rájöhet, hogy a fák „aranykeze” a megsárgult levelekre utal, az „intenek” antropomorfizmusa pedig a szél lengette levelek mozgását jelöli. Vagyis, hogyha a trópus behelyettesítéses elméletéből indulunk ki, sem a halál, sem egyéb fogalmi jelentés nincs jelen a költemény egészének értelmét meghatározó szövegelemnek tekintett záróképben – hacsak nem tekintjük az őszi táj látványát önmagában jelentésszerű képnek. A gondolatalakzatként fölfogott megszemélyesítés viszont emberi attribútumokkal ruhazza föl a fát, miközben az „aranykéz” (az emberi kézhez, vagy az eleven falevélhez képest) az életidegenséget konnotálja. Ez a két mozzanat megfelel a vers első részében végbement tropológiai mozgás kettős irányultságának – az eleven gyümölcsökből élettelen kristály válik, miközben az ősz maga antropomorfi-

alakként képzelhető el. A képsorozat egyfajta fenomenális értelmezése szerint (mely azonban már a trópus interakcionális elméletéből indul ki), a költemény egészének retorikai alapzata a természeti-ásványi és a természeti-emberi átalakulás volna, amelyekben tehát az első elem a közös, s így a transzfigurációk párhuzama az ásványi lét és az emberlét hasonlóságát idézné meg. Ebből a szimmetriából nem nehéz levezetni a dolgozat elején elemzett kettősséget: az ékszerek és az arany motívumai a szépséget és az életelenséget egyaránt konnotálhatják.

Ne feledjük azonban, hogy ezt a kettős konnotációt nem csupán a vers referenciális kódjának, hanem a költeményre vonatkoztatható kommentárnak is tekintettük, miszerint az ékszerek kristályos rendje a versnyelv mesterséges, fokozottan érzéki, formálisan kiegyensúlyozott, tehát a köznapitól eltérő sajátosságainak is megfeleltethető. Ekkor azonban föl kell hogy tűnjék a költemény egy sajátos poétikai eljárása, amelyben köznapis és költői jelentés hierarchiája fölborul.

„Jobb volna élni. Ámde túl a fák már / aranykezűkkel intenek nekem.” Ha félretesszük a záró szókép konnotációira vonatkozó kérdést, láthatjuk, hogy a ponttal elválasztott két mondat közötti grammatikai kapcsolat mintegy „hüpogramma”-szerűen (Riffaterre) hív elő egy jelentést („meg kell halni”), amely azonban nem vezethető vissza sem szenzuális, sem pedig egyéb hangulati, hangnemi vagy élményszerű mozzanatra. A jelentés „beírhatósága” egy szabványos mondattani struktúra (kizáró-ellentétes mellérendelés) és egy egészen triviális fogalmi ellentét (élni-halni) összekapcsolásának következménye. Vagyis fölismerése egyszerű nyelvi kompetenciát igényel és nem sajátos érzékenységet vagy egyéni költői látásmódot. Nem csodálkozhatunk tehát, hogy a fák intésében részletesebb elemzés nélkül is fölismerhettük a halálsejtelme jelenlétét, mivel a jelentésazonosság tudása már azelőtt megvan, hogy a képet „olvastuk” volna. Talán nem túlzás azt állítani, hogy bármi állna is a vers zárlatában, azt csak ezen jelentés helyettesítéseként érzékelnénk. A vers esztétikai csábereje éppen abban áll, hogy a záró mondat fenomenális aspektusai szépen illeszkednek a haláltudat nyelvtani kifejeződéséhez (a fölpillantó versalany térelményére utaló deixis – „túl” – transzcendenciára utaló időhatározó is lehet, főként a „már” kontextusában), s így a szignifikáció automatizmusát jól leplezik.

Amennyiben fölismertük az egyszeri látványélményként értett érzéki tapasztalat és a jelentés mechanikus reiterációjaként működő nyelvtani kényszerűség különbségét, a versen végigvonuló képsorozat szimmetriáit már nem foghatjuk föl az öntükröző költői nyelv analógiájára. Hiszen ez a képszerű rendezettség innen nézve nem jelentéskonstituáló, hanem főként jelentéshelyettesítő elvként jelenik meg. Konzisztenciája pedig azért szembeötlő, mert nem egyetlen jelentéshez illeszkedik, hanem két állítás illusztrációjaként is érthető: a szó szerint megjelenő „A pompa ez”, és a visszakövetkeztetett

„meg kell halni” állítások egyaránt a fõnt jellemzett antropomorfizáció-elidegenülés topológia fókuszába helyezhetõk. Éppen ez a sajátos következettség eredményezi, hogy a két állítás logikai kapcsolatát azonosságként vagy következményességként érzékelhetjük („A pompa ez, tehát meg kell halni”), s ezt a legalábbis meglepõ szemantikai kapcsolatot semmilyen egyedi tapasztalatra vagy észlelésre nem tudjuk visszavezetni.<sup>11</sup> Pompa és halál ilyen összekapcsolása leginkább valamely elvont, misztikus-allegorikus bölcsesség keretei között, és nem a pusztá szemlélet határain belül gondolható el. Ezért beszédes, hogy a *Számadás*ban versünket megelõzõ, ám késõbb keletkezett *Vörös hervadás* megfordítja az ugyanehhez a tapasztalathoz társított kommunikatív alapviszonyt: a versbéli szubjektum szemlélõdõbõl kérdezővé válik („De miért e pompa?”, „oly jó nem élni?”), ezzel is jelezve, hogy a tapasztalat önmagából nem magyarázható.

A tapasztalatot tehát a köznapi nyelv mechanikus szabályrendszere juttatja kifejezõdéshez. Ez a séma viszont szembekerül a vers önmaga születésérõl elmondott történetével. A vers a fák látványának élményébõl születik, ez az élmény viszont csak a már kész vers nyelvébõl meríti értelmét, vagyis a föltett keletkezéstörténet idõbelisége és az olvasás logikai ideje nem átjárhatók. Van azonban a versnek egy olyan momentuma, amelyben ez a megszakítotttság elemibb szinten tematizálódik. A „Vízcsõpp iramlik egy kövér bogyról / és elgurul, akár a briliáns” mondatban lényegi ellentét feszül az ábrázolt folyamat referencialitása és figurális összetétele között. Míg ugyanis az események szintjén egy természetes érintkezési viszony fölbomlását látjuk végbemenni (vízcsõpp és gyümölcs metonímiája szakad meg), addig a mondat záró hasonlata új összefüggéseket teremt. A második állítmány („elgurul”) a *kövér bogyó* attribútumát társítja a vízhez, az „akár a briliáns” hasonlat pedig visszautalja a csõppet abba a szemantikai keretbe, amelybõl éppen eliramlott. Hiszen emlékszünk rá: az ékszer-trópusok a gyümölcsök analógiájára jöttek létre, a víz pedig éppen egy gyümölcstõl szakadt el. Ékszer és briliáns kapcsolata pedig több, mint pusztá érintkezés; az ékszer foglalat a drágakõnek, tehát itt egyfajta szinekdochéval van dolgunk. A vers legmozgékonyabb eleme sem menekülhet az õt tartalmazó nyelv elõl. A versmondat metafiguratív ételmezése így éppen jelentõ és jelentett szoros, „természetes” összetartozását állítja, vagyis szinte tökéletes ellentéte annak, ami a referenciális olvasatban adódik.

Hogyha fõnntartjuk a mûvészi nyelv és a kristályos ékszerek egymásra vonatkozásának elképzelését, akkor éppen ebben a részletben találhatunk új önreferenciális értelmet, amely meghatározhatja olvasásunk menetét. Ez az új jelentés (eredeténél fogva) megint allegorézis lesz, de olyan, amelyet vissza tudunk fordítani a versolvasás reflexiójára. Vízcsõpp és gyümölcs érintkezése a jelentõ-jelentett viszony esetlegességének felelhet meg, s a mondat két értelme közötti feszültség éppen a referenciától elszakadni vágyó „esztétista”

igény paradoxonára utal. Hiszen minél határozottabban tör a művészi kifejezés valamely egyedi létállapot (érzés, élmény, fenomenális tapasztalat) adekvát kifejezésére – amint ezt a záróképben láttuk –, annál inkább rá van utalva a „természetes” nyelv referencialitására ahhoz, hogy egyáltalán értelmet nyerhessen.

1 JÓZSEF Attila, *Kosztolányi Dezső* = J. A. Összes művei, III, kiad. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1958, 167–170.

2 SCHEIN Gábor, *A hermetizmus fogalmáról és poétikájáról*, *Literatura*, 1995, 2. sz., 194.

3 KISS Ferenc, *Az érett Kosztolányi*, Bp., 1979, 572, 580, 581.

4 NÉMETH G. Béla, *Az elgondolhatatlan álorkái. A szerep jelentősége Kosztolányi Számadásában* = *Uő, Századelőről – századutóról. Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Bp., 1985, 302.

5 KIRÁLY István, *Kosztolányi. Vita és valóság*, Bp., 1986, 243.

6 Érti-e olvasóm, hogy ez a mondat tökéletes hexameter?

7 Minden idézet, parafrázis JÓZSEF Attila, *i. m.*, 168–169. lapjáról.

8 Uo.

9 Hans Robert JAUSS, *A költői szöveg az olvasás horizontváltásaiban*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán = *Uő, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., 1997, 320–373.

10 Charles BAUDELAIRE, *Eugène Delacroix műve és élete*, ford. FERENCZY Béni = *Ch. B. Válogatott művei*, Bp., 1964, 456.

11 „Mint Husserl kimondja, egy kifejezés megértése nem azonos a kifejezésre vonatkozó képek felidézésével. A képek »kísérhetik« vagy »illusztrálhatják« az értelmi megértést, ám nem alkotórészei s e tekintetben mindig inadekvátok.” – Paul RICOEUR, *Fenomenológia és hermeneutika*, ford. MEZEI Balázs, Bp., 1997, 42.

## „Ha mit az én magyar verseim tehetnek”

*A személyesség és az elbeszélő megszólalásai Zrínyi eposzában*

„A Zrínyiaszt olyasvalaki írta, aki maga is benne van az eposzban, aki maga is epikus hős. Képzeljük el, hogy az Iliászt Akhilleus írja meg, vagy az Aeneist a gyermek Ascanius, akit kézen fogva vezet ki atyja az égő Trójából – vagy hogy Nagy Sándor maga megéneklí indiai hadmenetét. Ilyesvalami történik a Zrínyiaszban.”

(Szerb Antal, 1934)

„...ezzel a történész messzemenően egyetért: »a magyar hősköltemény alighanem a világirodalom legszemélyesebb eposza«.

(R. Várkonyi Ágnes, 1986)

Amit e tanulmány címéül kiemeltem (IX, 77), ahelyett akár az alábbiakat is kiragadhatnám Zrínyi eposzából a személyesség, az önvallomás, az átélés axiomatikus sűrítményeiként: „Adj pennámnak erőt, úgy irhassak, mint volt” (I, 5); „Igazat kell irnom, halljátok meg mastan” (II, 44); „Ez az, kiről szólni fog én historiám” (II, 60); „De talán historiánkbul mi kiléptünk” (IV, 10); „Hova ragadtattam én könnyü pennámtul?” (IX, 1); „Engemet perüg, midőn irom ezeket” (IX, 3); „Ki ád nékem oly eszt, irhassam ez dolgot” (XI, 95); „Mit mondjak ezeknek összejüvésérül, [...] / Hallgass tovább, Musám.” (XII, 50, 52); „Nem mondhatom, ha volna száz nyelv szájamban” (XII, 109); „Gondold meg az ő mondhatatlan bánatját” (XII, 22); „Bán cselekedetét az én kezem írja” (XIV, 1); „Mert messzi elmentem historiám mellett” (XIV, 12). Valóban címmé tehetném akármelyiket, mert ráadásul többnyire Zrínyi írói foglatosságára utalnak, és mert az epikus mentegeti bennük a lírikust, amiért rendre „kilép” a „historiából”, vagy „messzi elmegy” „historiája mellett”.

A *Szigeti veszedelem* személyes érdekű lírai helyeire többször utaltam már *A lírikus Zrínyiben* (amiről oly fontos bírálatot közölt R. Várkonyi Ágnes: ItK, 1986, 673–683), de jobbára a lírai versek (a *Feszületre* és a *Peroratio*) eposzbeli geneziséét kerestem. Hadd idézzem erre vonatkozóan 1985-ben megjelent könyvemből csak azt, ami akkor a VII. fejezethez tartozó hosszabb 53. lábjegyzetbe szorult.

Azt állítom, hogy a *Szigeti veszedelem* V. énekéből a *Peroratio* előzményeként olyan lírai elemekkel teli, szinte önálló részek emelhetők ki, mint a szigetvári hős beszédének ezek a strófái (V, 23–28, 34):

23. Előbb elfogy éltém, *oh, erős vitézek,\**  
Hogysem kimondhassam kegyelmét Istennek.  
Most sem hágy el nagy hatalmu keze tiktek,  
Ti is ő szent nevéjért serénkedjetek.
24. Mindenfelől ránk néz az *nagy keresztyénség,*  
Mi vitéz kezünkön van minden remétség,  
Soha még mireánk nem jött rut szégyenség,  
Azért rakva hirünkkel föld, tenger és ég.
25. Mostan megnevelnünk kell az mi hirünket,  
Avagy tisztességgel végeznünk éltünket;  
El nem rontja üdő cselekedetünket,  
Valamig világ lesz, és lát ember eget.
27. Harcolnunk peniglen nem akarmi okért  
Kell, hanem keresztyény szerelmes hazánkért,  
Urunkért, feleségünkért, gyermekinkért,  
Magunk tisztességéért és életünkért.
28. Előbb halva lássa pogány eb testünket,  
Hogysem elveszessük megszámlált kécnsünket,  
Hogysem ő porázon hordozzon bennünket,  
Szabadságunkkal eggyütt rontván hirünket.
34. Ez a hely s ez a vár légyen dicsőségünk,  
Avagy madár gyomra mi koporsóhelyünk.  
Mindenképpen emberek s vitézek legyünk,  
Ugy marad meg örökkén az mi szép hirünk.

Ha nem tudnánk, hogy mindezt a Sziget várát védő főkapitány mondja, ha Négyesy László 1914. évi kritikai kiadása a szigeti hős szavait nem tenné idézőjelbe (elkülönítvén mindig pontosan: ki beszél?), ezt a „verset” akár a lírikus Zrínyi művei közé illeszthetnénk. Különösen azért, mert „a bán cselekedetét író” eposzköltő életrajzi „Peroratiójának ideje” is elérkezett 1661 és 1664 között, amikor a Zrínyi-Újvár intermezzóval alkalma nyílt rá, hogy dédapja szerepében lépjen fel, s helyzetét és tetteit – az életét – költészetével értelmezze. A maga „Szigetvárát” is felépítette hozzá „díszletként”: ez volt Zrínyi-Újvár. A várépítés és a téli hadjárat „túrhetetlen provokációja” (ahogy Perjés Géza ítél) a Mura-menti erősség feladásával és lerombolásával megpecsételődött, „Zrínyi befolyása az eseményekre megszűnt”. Megszűnt – tehetném hozzá –, akárcsak a szigetvári hőse a kirohanással; a két Zrínyi

\*Az idézetek párhuzamos helyeit én kurziválom.



1566-ban, illetve 1664-ben a *Peroratio* életrajzi idejéből az irodalomba, a történelemből a mitológiába lép át. (Lásd minderről A „*Syrena*” és a szobor egyik tanulmányát: A „*Peroratio*” ideje, 1993.)

A *Peroratio*val való összefüggései miatt alaposabb vizsgálatot érdemel az eposz IX. éneke is. A Juranics és Radivoj epizódját elbeszélő IX. ének líraisága különösen erőteljes, s párhuzamba állítható mind az V. énekkel, mind a *Peroratio* vallomásával:

77. O, áldott, o, boldog, o, erős vitézek!  
Ha mit az én magyar verseim tehetnek,  
Soha ti dicséretre méltó híretek  
Meg nem hal, míg folynak alá sebes vizek.
78. Míg az nap meg nem áll, míg az magyar nemzet  
Karddal oltalmazza az keresztény hitet,  
Élni fog nevetek; ti pedig az Istent  
Örök boldogságban mostan dicséritek.

Amazt (V, 23–25, 27–28, 34) a szigetvári hős, emezt (IX, 77–78) a költő mondja, de a kiemelt (általam kurzivált) egyezések egyazon átélő személyesség jelei. A közvetlen személyességre a *Peroratio* a referencia, s ha összevetjük véle az V. és a IX. ének további helyeit, még nyilvánvalóbb lesz, hogy ezek a vallomások egy töről fakadnak: „*El nem rontja üdő cselekedetünket*” (V, 25); „*Mellyet irigy üdő tőlünk el nem vehet*” (IX, 38); „*Mellyet irigy üdő, sem tűz el nem bonthat, / Sem az ég haragja, sem vas el nem ronthat*” (*Peroratio*, 1).

További párhuzamok helyett (lásd A *lírikus Zrínyit*, 418–419) azt nyomatékosítom: a IX. ének erős líraiságát és a *Peroratio*val közös ihletét az átélés, a szubjektív hitel magyarázza. Az ének elején Zrínyi a kanizsai török támadására céloz. Az ütközetbe bocsátkozva azzal a lehetőséggel is számolnia kellett: ugyanaz várhat rá, mint Juranicsra és Radivojra – a katonahalál. Ahogy a *Vitéz hadnagyban* olvassuk: „Azért akkor, mikor legelőször kardot köt ember az oldalára, hogy vitézséget üzzön, abban az órában kell általlani magában, hogy minden dicséretes ocasióban, ahol szükség leszen, kész lesz meghalni, és meg nem ijed halálnak emlékezetitül.” (Cent. 52.) Ennek hitében képes ábrázolni oly intenzív azonosulással Juranics és Radivoj tragikus történetét. „Engemet pedig, midőn irom ezeket, / Márs haragos dobja s trombita felzörget” – céloz a IX. ének 3. szakaszában a költő megzavart eposzírói elfoglaltságára. A 77. strófában pedig a *lírikus* is megszólal; a *Peroratio* „*De hiremet nemcsak keresem pennámmal*” vallomása így előlegeződik:

- O, áldott, o, boldog, o, erős vitézek!  
Ha mit az én magyar verseim tehetnek,  
Soha ti dicséretre méltó híretek  
Meg nem hal, míg folynak alá sebes vizek.

Ezzel zártam az 53. lábjegyzet gondolatmenetét (csak a *Vitéz hadnagy* sorait tettem most hozzá), s két befejező mondata ez volt: „Fenti fejtegetéseimet szándékosan szorítottam jegyzetbe. A bővebb kifejtés az eposz líraiságáról szólva végzendő el.”

Ennek a bővebb kifejtésnek az idejét évtized múltán az tette lehetővé, hogy az 1996/97-es tanév I. félévében „Zrínyi és követői” című budapesti egyetemi szemináriumom hallgatóival együtt összeállítottuk a *Szigeti veszedelem* alanyi megszólalásainak antológiáját. Halupka Ilonával, Tóth Anna Saroltával és Berecz Ágostonnal együtt olvastuk újra az eposzt, s kiegészítettük egymást, ha valamelyikünk a grammatikai alany *én-, te-*megszólalásai közül akár csak egy „azt mondom”, „azt tudnád” típusú közhelyes fordulatot nem vett volna észre. A Zrínyi-eposz alanyi szöveggyűjteményével párhuzamosan kis dolgozatok készültek: a *Murányi Venus*, a *Porából megéledett Phoenix*, a *Magyar Mária* és az ún. *Rákóczi-eposz* szövegrétegeit az említettek és Szűcs János Balázs különítették el. Már csak azért is hasznos munkát végeztek, mert Négyesy László 1914. évi Zrínyi-kiadása kivételével XVII. századi eposzaink szövegkiadói mindaddig nem dokumentálták még idézőjelekkel sem a szerző, sem az egyes szereplők megszólalásait.

Mivel *A személyesség és az elbeszélő megszólalásai a „Szigeti veszedelem”-ben* című antológia immár rendelkezésünkre áll (Irodalomismeret, 1997/1–2.), alább csak a tipológiailag fontosabb példákat értelmezem. Előrebocsátom természetesen a mérvadó szakirodalom azon megállapításait is, amelyek részletezésébe 1985-ben még nem foghattam.

Négyesy László a *Költői művek* 1914. évi kritikai kiadásának bevezető tanulmányában Thúry Józsefet idézi (ItK, 1894): „Az isteni kijelentésben megjelölt határ (»Harmad-, negyedizig büntetés lesz rajtok«) most telik le, a költő nemzedéke a 4-ik a szigeti hőstől számítva, a felszabadító hadjárat vezetésére maga a költő alkalmas ember, amit azzal jelez, hogy magát többször mint a hős fiát említi, vagyis mint hivatásának közvetlen örökösét. Az eposz e *tendencia* kedvéért van írva.” Négyesy majd csak posztumusz Zrínyi-kiadása előszavában emlegeti Zrínyi „személyes dicsvágyát” (a „vértanú Zrínyi Miklósnak dicsőségére vágyott”, 1934), de 1914-ben még nem hajlik Thúry szókimondó megfigyelésének elfogadására: „A *Zrínyiász* még nem riadó a török ellen. Amennyiben magát is említi itt-ott a költő, mint *fiát* hősenek, abban nem kell okvetlen mást látni, mint a renaissance festményein és sír-emlékein azt a szokást, hogy a kép egy szögletében a donátornak vagy a család tagjainak is jut hely.” Az eposzkezddés és a kötetzárás ovidiusi imitációit Négyesy persze megemlíti, a *Szigeti veszedelem* lírai részleteiről, Farkasics sirtásáról vagy Delimán „szerelmi epedésé”-ről is van szava, ezekből azonban nem az eposz líraiságára, hanem arra következtet, hogy „Zrínyinek önálló költeményei” lehettek, „és úgy illesztette be őket a Sz. V.-be”. Kéziratban maradt *Anyag Zrínyihez (Ötletek)* című későbbi jegyzeteinek tanulsága a „szub-

jektív líra” jeleinek elkülönítése felé mutat, legalábbis Tassónál. A *Gerusalemme liberata* első tíz énekéről statisztikát is készített, s megállapította, hogy Tasso tíz énekében 38,6% a beszéltetés. A beszédek, a beszéltetés arányait a szubjektív lírai („Szubj. Lyr.”) részekkel akarta szembevetni, de ebbe a statisztikai konfigurációba éppen csak belekapott. (Lásd erről Király Erzsébettel közös könyvünk Négyesy-tanulmányát: *„Adria tengernek fönnforgó habjai”*, 1983.)

A Zrínyi-eposz líraiságáról és személyességéről majd csak a sokműfajú költő-tudós, Sík Sándor esszémonográfiája mond újat (*Zrínyi Miklós*, 1941) – sok tekintetben Szerb Antalt követve, ahogy erre alább a *Zrínyiász* reflexióiról szólva rámutatok. Könyvének akár két lapját is idézhetném: „Az antik eposzi hagyomány ideálja a homerosi tárgyilagosság. Zrínyi azonban szinte lírikushoz illő közvetlenséggel szól olvasójához, nemcsak az előszóban, hanem újra meg újra a költeményben is. [...] És Zrínyinek ez a szubjektivitása teljesen tudatos. Az egész hőskölteményben állandóan éber a tudat: én írok nagy ősmről. [...] Legnagyobb erővel érvényesül ez a költemény végén, ahol őse vitéz véérért Isten kedvébe ajánlja magát, és a *Peroratio*-ban [...]. Az eposz elején a maga nevében fohászokodott Szűz Máriához, magával is végzi a művet. Közben is meg-megmutatja magát. Egy helyen leírja barátait, rokonait; más helyen elmondja, hogy írás közben harcba kell mennie a támadó kanizsai török ellen. Meg-megszólítja hőseit, mint pl. ebben a nagy írói önérzetű strófában: »Ó áldott, ó boldog, ó erős vitézek« [...]. De belerajzolja magát közvetve is a költeménybe: a maga képére alakítja hőseit [...]. A hősök vallásos felfogásában, a Zrínyi ajkán megszólaló keresztény rezignációban, a szerencséről való elmélkedésekben [...] lehetetlen meg nem érezni a költő legmélyebb, legbensőbb líráját.” (*I. m.*, 67–69.)

Az ötvenes évek reprezentatív Zrínyi-monográfiájában (1954) Klaniczay Tibor a költői kérdés, közbeszólás, felkiáltás, helyeslés, biztatás példáit „az epikai stílus sajátossága”-ként értelmezi (1964<sup>2</sup>, 264–265), s mint a költőből kiváltott „szubjektív megjegyzés”-t szinte csak az Embrulah-epizód két sorát (X, 57), és – igen meggyőzően – az eposznak a Zrínyi-utódokra vonatkozó, „önmagára értett” utalásait (*I. m.*, 316–317) emeli ki. Ez utóbbi helyek szubjektivitása nyilvánvaló, de legalább ilyen érdekesek ama locusok, amelyeket én legszívesebben „áthallások”-nak neveznék. Például: „Mert tégedet nem holt, hanem ki mast is él, / Dicsér és nevedről tisztességet beszél” (II, 71); „Én, én, ha az ti győzhetetlen szivetek / Annyit ér, az mennyit mivelhet kezetek, / Én lések dicséretre vivő vezértek, / Avagy megmaradandó hirrel halok meg” (III, 91). Ezeket a szigetvári hős mondja, de ki nem hallhatja ki belőlük, ki nem hallhatja át a XVII. századba a költő azonosulását és a hadvezér aspirációit.

A *Zrínyiász* szubjektívizmusáról szólva Sík Sándor és Klaniczay eredményeit Szörényi László gazdagította A *„Szigeti veszedelem” és az európai epikus hagyomány* című tanulmányával (1979). Kiemeli a feledésből Király György gondolatát (1920) Zrínyi mindenekfölötti dicsőségvágyáról (Négyesy is ezt

visszhangozhatja 1934-ben); hangsúlyozza Marino ösztönzéseit, aki *Adoné*-jába „beleépítette saját életrajzát”; Zrínyi hőskölteményében olyan művet lát, amely „széttéphetetlenül” egybekapcsolja „nemzete sorsát és sajátját”. Nyomatékosan rámutat, hogy Zrínyinek sikerült „megteremtenie dédapjából a szigeti Hektort, Vergiliustól viszont elsajátította a leglényegesebbet, minden újkori műeposz lelkét: az egyidejű múlt- és jövő-irányultságot”. Sziget védőserege ilyenformán „az eljövendő méltó társadalom kismintája”. Vergiliusnál „és az újkori műeposz nagyjainál a jövő-irányultságot biztosító vonatkozási pont mindig egy-egy kiemelkedő vagy annak vélt történelmi személyiség, uralkodó vagy vezér”: Vergiliusnál Augustus, Camõesnál Sebestyén portugál király, Tassónál Estei Alfonz herceg, Miltonnál Cromwell. „Zrínyinél ez hiányzik, s a Habsburg uralkodókra tett célzások hiánya nemcsak a költő politikai gondolkodásából magyarázható, hanem abból is, hogy ilyen [...] csak egy lehet, s ez egyértelműen maga a költő Zrínyi felé mutat.” Szörényi László ezen a ponton hivatkozik Sík Sándor *Zrínyijének* arra a helyére, ahol Sík két kézzel merít Szerb Antalból („Ezt a hőskölteményt olyan költő írta, aki *maga is eposzi hős*” stb.), s ezzel a lappal néz szembe az a másik, ahol meg Sík Sándor eredeti gondolata áll (amit az én emlékezetem sokáig Szörényi Lászlónak tulajdonított): Zrínyi eposza „elején a maga nevében fohászkodott Szűz Máriához, magával is végzi a művet”. (Király Erzsébet hozzátétele: az természetes, hogy a költő magának invokálja a mindenkori múzsát.) A jövő-irányultság kérdését Szörényi az orális költészet hatásával is összefüggésbe hozza: „a naivabbra színezett főhős, a szigeti kapitány és közte, dédunokája között létesített, a kiválasztottságot és jövőirányultságot líraian saját személyében összpontosító tendenciát a naiv epika genealógiai beállítottsága megerősíthette.” (Idézeteim a szerző tanulmánykötetéből: *Hunok és jezsuiták*, 1993, 21–24.)

Szörényi László felismerései értelmében – folytatva gondolatmenetét – szó sem lehetett például arról, hogy Zrínyi megírja ama király-epigrammáinak teljes sorozatát, amiből csak az *Atilla* és a *Buda* s az eposz hőseiről szóló darabok készültek el. Az *Oratio Sancti Ladislai* egykori elszónoklója még egy *Szent László*-epigrammát sem írt, s *Hunyadi*- és *Mátyás*-epigrammája sincsen (a Hunyadiak eposzi nagyságrendjét a *Mátyás-elmélgedésekbe* transzponálta, titkos hangsúlyokat téve a Hunyadiak–Zrínyiek analógiájára); hogy vehette volna hát tollára a Habsburg-uralkodókat?! (Szegény Listius a *Magyar Márs* epigramma-sorozatában nem győzte teljesíteni ezt a penzumot.)

Kéziratomban olvasója, Király Erzsébet szerint a költő már csak azért sem tehetett volna aktívabbá a XVI. századi Habsburg-uralkodót, mert róla köztudomású volt, hogy Szigetet (és így az epikai ügyet is) cserben hagyta. Másik észrevétele az úgynevezett kiszólásokra vonatkozik: „Az epikusnak szabad »kiszólni«, megszólalni Arisztotelésznél is (*Poétika*, III), bár keveset szabad beszélnie (XXIV). Zrínyi erősebb személyisége barokk sajátosság is, kettős

értelemben: a minduntalan megnyilvánuló jelenlét, és annak »tragédiai« karaktere folytán. A barokk tragikum átütően lírai megnyilvánulásokat ismer. Ehhez a »tragédiai líraiság«-hoz járul a »retorikai lírai« –, mindkettő azt jelzi, hogy Zrínyi önnön átütő erejét, sőt önnön »reflektív heroizmus«-át is mindenképpen *szolgálatba* kívánja állítani: »jöjjetek velem, mert én egyedül is megyek!« Zrínyi beszéde [V. ének] rendelkezik a »bemutató beszéd« (Arisztotelész, *Rétorika*, I, 9, főleg 1366b–1367b) tulajdonságaival. Szól a bizakodó lelkiállapotról (II, 5, 1383a–1383b); lásd még Gottfredo beszédét (*Tasso, Gerusalemme liberata*, V, 90–91). Számos elem utal arra, hogy a személyességnek itt erősen az az értelme: »veletek vagyok, együtt, egyként tesszük, amit kell, tehát az én esküm a tiétek is legyen, az én erőm erősítsen meg benneteket.« Hozzáteszi még: dolgozatommal igazolva látja, „amit egykoron Zrínyi eposzának tragédiai jellemvonásairól írt. »Csak« azt nem jelezte, hogy Zrínyi jelen van *ebben is*”. Az utalás a *Tasso és Zrínyire* vonatkozik (1989, 137): „kétségtelenül bizonyos típusú Arisztotelész-értelmezésre vezethető vissza a *Szigeti veszedelem* kifejezetten drámai karaktere.” Ez „a tragédiára jellemző sajátosságokat is” jelent; „ilyen a félelem és szánalom felkeltésének, valamint a katarzisz megvalósulásának egy sajátos fajtája”.

És hogy megköszönjem mások – elsősorban Horváth Katalin és Csillag István – kritikai észrevételeit is, utalok még Nagy Leventének arra a korábbi tervezetere a *Szigeti veszedelem* „narratológiai elemzésé”-ről (Irodalomismeret, 1997/1–2.), amit kéziratomra tett megjegyzéseivel most tovább munkált. Nincs véle vitám, csak azt hangsúlyozom: az én módszerem a művészi tények megfigyelésével ezúttal az volt (amit maga is helyesen nyomatékosít), hogy „az eposz narratív struktúrájából »kifele« mutató lírai helyek személyességének alkotáslélektani és életrajzi mozgatórugóit feltérképezem”. Ezáltal valóban az derül ki, „hogy a *Szigeti veszedelem* szövege nem egynemű, hanem legalább két diskurzus párbeszédéből áll”. Ezt a két diskurzust szemlélteti az alábbiakban az életrajzi „én” és a narrátor megszólalásainak szétválasztása (vagy szétválasztási kísérlete). A minuciózusabb rétegekre bontás eredményeit Nagy Levente narratológiai vizsgálataitól várjuk.

Zrínyi már verseskönyvének címében érvényre juttatja művének „líraian saját személyében összpontosító” tendenciáját: *Adriai tengernek Syrenaia groff Zrini Miklos!* Tasso és Marino is „a Tírrén-tenger szirénái” (Vergilius a „gloriosa l’alma sirena”), de eszükbe sem jut ezt olyan súlyos öntudatú kijelentésként könyvük homlokán hordoztatni, mint Zrínyi merészen elgondolta s véghezvitte.

Az „Adriai tengernek Syrenaia”, azaz ‘Magyarország költője’ (Vergilius-rangú költője) a *Syrena*-kötet ajánlásában országa politikai-társadalmi vezetőrétegéhez, főnemes osztályosaihoz fordul: nekik dedikálja művét, s kéri az Istent, harcban kiömlő véréért is „utolsó csöppig hasznossan” nekik „dedicálhassa”. A poétikai fogalmak foglalata, *Az olvasónak* megnyugtatja a költői for-

mulázású politikai program megszólítottjait: „az én professiom avagy mesterségem nem az poesis, hanem nagyobb s jobb országunk szolgálatjára annál: az kit irtam, multságért irtam.” Ami persze igaz is, nem is, hiszen Zrínyi egyszersmind abszolút költő. A *Dedicatio* politikai célkitűzését és *Az olvasónak* poétikai programját is a lehető legszemélyesebben, csupa első személyű kijelentéssel adja tudtul: *dedicálom, munkámat, véremet, dedicálhassam; énnékem, irnom, énnékem, véghez vinnem munkámat, hasomlitom, kérkedhetem, az én professiom, mesterségem, irtam, irtam, nem várok, nékem, irtam, tudtam volna, munkámat nem szántam volna, verseimben, szemlélhetem, mondom, nem corrigáltam munkámat, üdöm, első szülése elmémnek, corrigálnám, kevertem, tanultam, kevertem, gondoltam, szómat, tulajdonítottam, tanultam, Irtam, nem tagadhatom, nem bántott, tanultam.* (És a felsorolásból még hiányzik az „országunk szolgálatjára” s az „Isten velünk!” amelyek úgynevezett személyes többesszámok. Ezeket azonban – a „mi bineinkért” [I, 93] és a „mi kiléptünk” [IV, 61] kivételével – határesetnek tekintettük, és nem kerültek bele az eposz grammatikai „én”-t reprezentáló antológiájába.)

*Az olvasónak* erős első személyűségét az I. ének Ovidius-imitációja, az „Ille ego” (Tr. IV, 10), aztán a *játszottam*, a *Küszködtem*, a vergiliusi „Fegyvert s vitézt éneklek” („Arma virumque cano”), a *te, ki*, a *koszorúdat*, a *koronád*, a *hivom irgalmadat!* stb. mintha folytatná. Ám ez csak látszat, mert *Az olvasónak* jóval az eposz után, a *Syrena*-kézirat összeállításának legvégső fázisában, közvetlenül a nyomdába adás előtt készülhetett. Inkább *Az olvasónak* a folytatás, hiszen mint Sík Sándor megfigyelte: a roppant eposzépítmény első és utolsó sarkköve is egy-egy én-elszólás: „Én, az ki az előtt...”; „Ő vitéz véreért vedd kedvedben fiát”, azaz vedd kedvedbe a szigeti hős dédunokáját; vegyél kedvedbe, „Vitézek Istene”, engem. Ha *Az olvasónak* fogalmazása előtt Zrínyi szeme végigszántott a verseskönyv kézirátán, mind az eposz, mind a kötet befejezése saját személyességét tüntette elő, hiszen a XIV. és XV. ének kurzív záróstrófája lírai hangú applikáció, a *Peroratio* legutolsó sora pedig saját epifátuma lehetne: „Vigan burittatom hazám hamujával.”

A szigeti ostrom 1566. évi történetének elbeszélése egyszerre idézi a nyolcvan esztendővel korábbi időket és a megírás XVII. század közepe körülményeit. Ezt a két időt szembesítettük már egymással egy Zrínyi-konferencián (vö. Kalocsai Krisztina, *Zrínyi csillagai – Az égbolt képe Szigetvár és Csáktornya fölött 1566 nyarán és 1647–48 tavaszán*, Somogy, 1990/4.); a személyes locusok alábbi tipológiai tájolása is a két idősíki figyelembevételével történt. A grammatikai alany kettéválasztását É. (= én) és N. (= narrátor) jelöléssel mind a szöveggyűjteményben, mind a szövegtipológiában elvégeztem (az antológia feltünteteti a közhely = *k.*, a reflexió = *r.*, a jelenidejűség = *j.* eseteit is), s az értelmezések megkülönböztetik Zrínyi tényleges személyességét a narrátorszerep grammatikai alanyiságától. A kettéválasztás nem sikerült

mindig teljes bizonyossággal,\* mert a kétféle én-szerep olykor a valóságban is keveredhet, nem is szólva arról, hogy a döntéshez inkább csak alkotáslélektani meggondolások s életrajzi és filológiai összefüggések nyújthatnak segítséget. Fontos referenciának tekintem magát a *Szigeti veszedelem* szövegét: ha például egy nyilvánvalóan személyes hely moccanását a szöveg korábbi hányadában dokumentáljuk, a személyes színezet arra akkor is kiterjeszthető, ha nem az én, hanem a narrátor megszólalásának látszik. És ez igaz lehet fordítva is: ahhoz, hogy személyességet valószínűsíthessünk, a szövegekörnyezetben célszerű rámutatnunk előzményekre. Lássunk erre egy-egy példát. A Juranics–Radivoj-epizód Zrínyinek legszebb személyes líráját megszólaltató részlete (IX, 77: „O, áldott, o, boldog, o, erős vitézek!...”), a két életre-halálra jó barát siratása, a maga érzelmi túlfűtöttségével viasszasugározza a személyességet az előzményre is: „Radivoj visszanéz, s nem látja az társát; / Gondold meg az ő rettenetes bánatját...” (IX, 62). Ezért merem a 62. strófa mellé az É. (= Én) és az N. (= Narrátor) jelét tenni: itt tehát a narrátor szól, de beleékelődik a versszak egy sorába egy személyes, jelen idejű vallomás is. (Lásd még ugyanezt az összefüggést a IX, 62 és a XIII, 22 között – a kérdést a reflexiókról szólva tárgyalom.)

A VII. ének Zrínyit felléptető csatajelenetében a szigeti kapitánynak ezt veti oda az élces Szanzak Benavir: „Kibujtál likodbul, hamis álnok róka, / Oda már meg nem térsz, noha esszel rakva. / Futáshoz termett lábod, ez koporsója / Lesz álnok testednek s ez utolsó óra.” (VII, 72.) A szigetvári hős öt versszakkal odébb halálos kardcsapással és viszontélccel válaszol Benavirnak: „Leesik Benavir, s lelke torkán hörög; / Estében fegyvere iszonyuan zörög. / Ihon szaladáshoz termett kéz, eb török, / Földre lefektetett, s itt fekügyél örök.” (VII, 76.) Az eposzíró Zrínyi, mint narrátor, a 'szaladáshoz termett lábod lesz koporsód' ötletben meglátja a szellemes, szójátékos válasz lehetőségét: a láb-ra a szablyát emelő kéz-zel felel. A második helyen ez a szójáték azonban már nem a narrációhoz tartozik, hanem a költő jelenkori szövege. Jellemzőnek tartom, hogy a Négyesy-kiadás nem teszi idézőjelbe, tehát nem tekinti a szigeti hős válaszána (pedig tekinthetné annak is). Az idézőjel-nélküliség immár a költő Zrínyi sorává avatja, aki azt demonstrálja vele: tudom én művemet díszíteni szójátékkal is (mint tudták nagy XVII. század eleji kollégái, Shakespeare is

\* Tájékoztatásul íme *A személyesség és az elbeszélő megszólalásai Zrínyi eposzában* című antológia csak az Én és a Narrátor megszólalásaira szorítókozó locus-katalógusa: É. I, 1–6, N. I, 75–76, 92, 94–95; N. II, 19, 32, 39, É. II, 44–45, 50, 58, 60; N. III, 1–3, 6, 55, 68–69, 80, 103, É. III, 117; N. IV, 1–3; É. IV, 4–11; N. IV, 23, 25, 69, 77, 84; N. V, 46, 49, 54, É., N. V, 59–60; N. VI, 2, 65, 69, N., É. VI, 70–71; N. VII, 16, 20, N. VII, 65, É. VII, 76, N. VII, 80; É. IX, 1–4, N. IX, 53, É. IX, 62, 77–78; N. X, 31, 45, 48, N., É. X, 55, 57, 60, N. X, 95–96, 102, É. X, 103; N., É. XI, 1–2, 74, N. XI, 48–52, 54, É., N. XI, 109–110; N. XIII, 16, É., N. XIII, 22, 98; É. XIV, 1–12, N. XIV, 69, É. XIV, [115]; N. XV, 52, 58, N., É. XV, 59, É. XV, 83–84, 108–[109].

Donne is), s ha már leírtam a „futáshoz termett láb”-at, most felelek rá a kéz ötletével. Itt tehát megint kettős lesz a minősítés (N. és É.).

A személyes árnyalat olykor még a narráció közhelyes fordulataiban is megfigyelhető.

*A narráció közhelyes fordulatai, személyességjelekkel*

Zrínyi afféle kiszólásai, mint az *azt tudnád* (értsd: 'azt hinnéd': I, 76; II, 39; III, 55; V, 46; VII, 20; X, 31; XIV, 69) az olvasó második személyű, jelenbeli megszólításai, de az *azt mondom* (I, 92), a *nem vélnéd* (II, 32), a *látom* (XIV, 98), a *látod* (IV, 25), a *nem tudom* (IV, 77), a *gondolnád* (VII, 16), a *nem látnál* (XII, 54) stb. mégsem sorolhatók egytől egyig automatikusan az eposzírás jelenének idejébe. A kontextusból derül ki, hogy csak közhelyes beszédfordulatok, az olvasóval tartandó kapcsolat mechanikus „segédigéi”-e, vagy esetleg személyes, élményi és jelen idejű közlések. Igazán a sok *azt tudnád* sem jelen idejű, sem személyes tartalommal nem bír. De ha például a „Legbelsőbb Schytiából való tatárok” (I, 90) dicső tetteiről van szó, és róluk ezt olvassuk: „Ezek soha egy helyre nem fordultanak, / Az mellyet fegyverrel nem hódítottanak, / *De inkább azt mondom*, hogy elpusztítottak, / Valamerre ezek világban jártanak” (I, 92), akkor a „*De inkább azt mondom...*” olyan stilisztikai értékű fokozó frázisnak minősül, melyet a Zrínyi-művekben többször hangsúlyozott rokonnépi hiedelem szimpátiái erősítenek. Hogy itt nyilvánvaló a személyes színezet, igazolja a következő indoklás (I, 93): „De mi bineinkért rajtunk maradtanak, / Istentül ostorért mert úk hagyattanak.” Az eposz alapeszméjéről van szó, Zrínyi minden magyar bűneiről beszél többes számban, de személyessége teljes hitelével, és a történetmondást megszakítva. Ugyanitt, két strófával odébb, hasonló helyre lelünk: „Soha az scitákat senki meg nem verte, / Sem ú veszedelmeket soha meg nem érte; / Mitridates király háborgatni merte, / *De mondd meg énnekem*, mit vihete végbe?” (I, 95.) A III. ének ama sorsdöntő utalása pedig, mely szerint Szulimán Eger helyett mégis Szigetvár ellen fordul, ezzel a hangsúlyossá tett, személyes színezetű intonációval kezdődik: „*Im megmondom okát* az ő haragjának...” És következik az úgynevezett siklósi epizód megokolt előkészítése s történetének elmondása.

Lesz még szó alább azokról a helyzetekről és epizódokról, amelyekbe a költő szinte beleképzeli magát. Efféle a frázisszerű fordulatok közül is idézhető. A *nem tudom* a IV. ének 77. szakaszában a költő tűnődésének, meditációjának jele a szultán valódi vagy csak szavakban hangoztatott bátorságáról: „Mutat bátor orcát Mehmetnek sátorban; / Szüvében, *nem tudom*, ha mint szájjával van” (IV, 77–80). A *Mondom* sem csak töltelékszóként (VI, 2), hanem fokozó-ismétlő funkcióban, a kiemelő hangsúly eszközeként is előfordul: „Jün Balázs deák is hatalmas Bikával, / *Mondom*, bizony hatalmas Bika Andrással...” (V, 54). Az *Azt mondám* másfajta fokozó-ismétlő funkciójára szin-



tén hozható példa: „*Azt mondám, hogy ő fél, de nem, hogy megijed*” (XI, 80; értsd: „de nem [azt mondám], hogy”). A *Láttad-é* ugyancsak utalhat mindenki által (a költő által is) láthatott közönséges látványra („*Láttad-é, hangyákat mikor megbolygatják? / Mint sietséggel ide s tova futkosnak, / Nyomorultak nagy tojásokat hordozzák*”, VI, 65; „*Láttad-é ledülni régen nevelt tölgyfát, / Kit erős kötéssel borostyán lehuzhat?*”, X, 45), de bevezetheti különleges, feltehetően személyes élmény hasonlatba emelését is: „*Láttad-é az Halált az falon leírva, / Mely rettenetesül kaszáját hordozza? / Bán oly rettenetös az török táborban*” (X, 103). Ismeretes, hogy a Zrínyi-kutatás ezt a helyet már rég a pisai Camposanto Traini-freskójával hozta kapcsolatba (1910); Szörényi László pedig más toscanai és isztriai Halál-freskókat említ gimnáziumi szöveggyűjteményében. „*Mely rettenetesül kaszáját hordozza*” a repülő Halál, azt a Traini-freskón a kasza pengéjének hatalmas átmérője is elborzasztóvá teszi. A Halál-freskós versszakot egy közönségesebb látványra reflektáló szakasz előzi meg. A hasonló frázissal intonált két strófa egymást folytatja, összetartozik; akárki lehetséges tapasztalásához Zrínyi hozzáteszi a különlegeset, az egyedit, azt, amit az ő emlékezete merít fel élményeiből (X, 102–103):

*Nem látnál egyebet pornál s magas füstnél,  
Kit kovályogva visz az lengedező szél,  
Jajgatással kevert; jár köztök az veszél,  
Omul kéméletlenül pogány török fél.*

*Láttad-é az Halált az falon leírva,  
Mely rettenetesül kaszáját hordozza?  
Bán oly rettenetös az török táborban,  
Mint kasza előtt fű, hull török halomban.*

Ehhez hasonló hely a *Zrínyiúszban* Delimán erejének s hatalmas haragjának szarvát köszörülő bikához hasonlítása (XV, 83–84):

*Igy monda s kezével megrázá nagy dárdát,  
Neveli magában hatalmas haragját,  
Amfiteatrumban így láthattál bikát,  
Az ki az fővényben köszörüli szarvát,*

*Mely kapál csarnokon s fuja az fővenyet,  
Látván maga előtt kevély ellenségét,  
És előbb próbálja fában nagy erejét,  
Hogysem ellenségre kivigye fegyverét...*

Az *igly láthattál* közhelyessége ellen megint az élményi meghatározottság vethető. Már Klaniczay Tibor rámutatott Zrínyi-monográfiájában (1954): „*Talán nápolyi tartózkodásának az emlékét őrzi a Szigeti veszedelem XV. éneké-*

nek 83. versszaka, amely egy bikaviadal jelenetét idézi fel, – ilyet Zrínyi csak a spanyoloktól kormányzott Nápolyban láthatott.” (Láthatott Velencében és Rómában is – tehetjük hozzá –; a bika feláldozása velencei karneváli látványosság, a római bika- és tehénavadalmat a Palazzo Farnese előtt vívták. Vö. „Adria tengernek fönnforgó habjai”, 1983.) Feltűnő a bika-hasonlatot bevezető három versszak epigrammatikus zártsága és lírai túlfűtöttsége is (81):

O, szívem, állj elő, o, én vitézségem!  
Mít rettegsz kaurtul, megnőtt emberségem?  
Ez nap s ez az óra az egész életem  
Mégfényesíti vitéz cselekedetem.

„O, áldott, o, boldog, o, erős vitézek!” (IX, 77); „Ez a hely s ez a vár legyen dicsőségünk, / [...] Mindenképpen emberek s vitézek legyünk, / Ugy marad meg örökkén az mi szép hírünk” (V, 34) – idézhetjük Delimán vallomásának előzményeit a *Peroratiót* is előlegező V. és IX. énekből. Ha azokat a költő Zrínyi személyes líraisága hevíti, itt sem lobog más láng. A „megnőtt emberség” és az „emberek s vitézek” is egy töről metszett: ugyanazt a *fortis virt*, a ’vitéz ember’-t jelenti. Arany Homéroszból, Vergiliusból hoz rá példát, prózájában Zrínyi Mátyás apjára, Hunyadi Jánosra alkalmazza. A Zrínyi-próza arra is bizonyíték, hogy Delimán valóban a katonaköltő Zrínyi önvallomását közvetíti: „Az ember az egész életét úgy rendelje el, hogy jól halhasson meg, mert finis coronat opus. [...] legfőképpen a vitéz embernek vagy legnagyobb particularitása ebben, és egy szép halál az egész elfolyt életét megfényesíti.” (A *Vitéz hadnagy* 52. centuriájából idézi Király Erzsébet, Matúra-Zrínyi, 1993, 244.)

Még egy példát végezettül az úgynevezett „közhelyes” fordulatokra! Érintem alább a reflexiókkal (elmélkedésekkel) összefüggő lírai locusokat. A most tárgyalt beszédfordulatok közül a *Legyen nekem...* helyezkedik el ilyen elmélkedő szövegeközegben (XI, 1–2):

Még aljos szüvet is nagyra visz boszuság,  
Nem hogy határtalant, kit nem bir okosság:  
*Legyen nekem Achilles ebben bizonság,*  
Kit harcrul tartóztatott egy kis boszuság.

O, ha ment lehetne némely ember ettüll  
Jobbat nem kérhetne világon Istentüll,  
Mert némely boszuság igen üdőtlenüll,  
Némely pedig kárral maga fejére düll.

A sértődöttségéből és a haragból támadt bosszúrólmélkedő Zrínyi klasszikus példát idéz „bizonságként”, s mintegy magát biztatva nyomatékosítja az

igazságot Akhilleusszal. Delimán szégyene, majd elbujdosása az Achilles-exemplum fényében jobban megvilágosodik. Mindez a Delimán-epizódot megokoló Zrínyi költői műhelyébe enged bepillantást.

*Reflexiók, átélés, beleélés, életrajzi alanyiség*

A *Szigeti veszedelem* legintenzívebb líraiságú XII. éneke (amelynek már intonációja a XVI. századi szerelmi széphistóriákat idézi, vö. 1–2, 10–17) Cumilla és Delimán tragikus szerelméről szól. Voltaképpen egy közhelyes fordulat vezet be ama híres jelenetét is, amelyben reflexió, átélés, beleélés s kétféle idő (az eposzi történés és a megírás ideje) fonódik össze: „*Mit mondjak ezeknek öszvejüvésérül?! A nászjelenet kulcsmondata ez a „Hallgass tovább, Musám”-mal együtt (XI, 48–52):*

48. O, mely igen tudatlan ember elméje!  
Ha tudná némellyik, mi lesz jüvendője,  
Sok cselekedetét bizony elkerülné,  
Delimán Cumillát bizony elkerülné.
49. Futtok egymás után, mint egy szerencsések,  
De majd mind ketten lesztek szerencsétlenek.  
Vaj, ki szörnyü cérnát Párkák fonnak néktek,  
Egyszersmind szakad el evel örömötök!
50. *Mit mondjak ezeknek öszvejüvésérül,*  
Szerelmes ifiaknak sok szerelmérül?  
Duplázzák csókokat egymás szája körül,  
Venus triumfusán kedves szívök örül.
51. Mint borostyán fával öszvekapcsolódik,  
Mint kigyó oszlopra reá tekereszik,  
Bachus levele is fára támaszkodik,  
Ernyi mód két phoenix öszvecsingolódik.
52. *Hallgass tovább, Musám.*

Arany Jánossal szólva Zrínyi már az I. énekben elbeszéli, „*hogy Delimán, országlátni jártában megszerette a szultán gyönyörű leányát, de akkor hazament Krimbe, és most haddal jött meg, hogy bajnoktettei által a leányt atyjától kinyerhesse, azonban későn, mert Szulimán a lányt időközben Rustán bégnek adta*”. (*Zrínyi és Tasso, Arany Összes művei, X, 1962, 352–353.*) Rustán kigúnyolja a Sziget várából elmenekülő Delimánt, aki megöli. A költőre most az a feladat várt, hogy a megözevgyült Cumillát beleszerettesse férjének gyilkosába. A mitológiai determinációt hívja segítségül: Cupido „*átalluvé vala*

nyilával" Cumilla szívét, és ő mindjárt a férfiatlan, a „dög”, az impotens Rustán „fertelmes ágyát” kezdi emlegetni. A szerelmes szűz Cumilla – és ez már a mitológián túlmutató lélektani indoklás – az „unalmas”, a „fertelmes” Rustán gyilkosában a szabadítót, az igazi férfit látja. S hogy egymásba-elmerülésük következményét, a tragikus elválást is sejtesse, Zrínyi az anticipáció sötét kárpitja előtt játszhatja a jelenetet. Az egyszerre első és utolsó (a szűz Cumillának legelső és legutolsó) szerelmi egyesülést ábrázolva bevallottan keresi a megfelelő szavakat, s beleéléssel veti papírra a régi magyar költészet legelőkészítettebb, legmámorosabb szerelmi jelenetét. Diadalmasan triumfál Venus: mint borostyán a fatörzsszel, mint kígyó az oszloppal, mint szőlővessző a karóval, mint porzós datolyapálma (*phoenix dactilofera*) a termős datolyapálmával, úgy *csingolódik össze*, azaz öleli egymást összefonódón himbálózva Cumilla s Delimán...

Vergilius eposzában nimfák a tanúi Dido és Aeneas egyesülésének, Tassónál – akit Zrínyi most is eredeti módon követ – két leskelődő lovag az Armida és Rinaldo között már megtörtént „öszvejűvés” hitelesítői. A *Zrínyiászban* nincs kívülálló tanú: maga a költő, a szerelmes, a fiatal férj Zrínyi az, aki nemcsak tanúsítja, hanem át is éli, személyes hitellel is átforrósitja Cumilla és Delimán páros gyönyörűségét, s mintha elszégyellné, mert meginti magát: „Hallgass tovább, Musám!” (A *Divina commedia* Paolo és Francesca szerelméről szóló történetét éli át így a Sommo Poeta: a *Pokol* V. éneke azzal kezdődik, hogy Dante, aki már korábban könnyezni kezdett, „a szerelem halottai” tragikus sorsát végighallgatva ájultan földre rogy.)

A *Szigeti veszedelem* nászjelenete az epikus előkészítés után reflexióból és anticipációból fejlék elénk. A reflexiónak Arany a *Zrínyi és Tassóban* a III. és IV. énekről szólva szentel figyelmet. „A Zrínyiász harmadik énekéhez jutánk. Ez általános elmélkedésből indul ki, hogy »ember tanácsa nem állandó [...]«. Az éneket reflexión kezdeni, Ariosto ismeretes modora. [...] Virgil- és Tassónál aránylag gyér s mindig rövid az ily elmélkedés.” Zrínyi „sűrűbben nyújtja elmélkedéseit, de mégsem oly sűrűn, hogy eposzát elnyomná a száraz didaxis. Oly helyre szövi azokat, hová éppen beillenek; majd cselekményből hozza ki mint tanúságot, [...] majd hősei szájába adja: ritkán elmélkedik saját személyében, akkor is megválasztja helyét. [...] Ilyen alkalmas hely reflexióra az ének kezdete, midőn az érdek valamely cselekmény iránt még nincs feszülőben, midőn az események rohama nem gátolja még a nyugodt körültekintést. Ariosto csaknem minden éneke elején tart efféle pihenőt, Zrínyi nem oly gyakran.” A győzelem után, amely a III. éneket oly „szívemelően zárta be, költőnk hosszabb tűnődésnek engedi magát a *szerencse forgandó voltáról*. (IV. 1–11.) [...] Majdnem úgy tesz, mint glossaköltő, ki a felvett idegen gondolatot önállóan írja körül, magyarázza, ékesíti. Különbösen már volt alkalmam érinteni, hogy az ily elmélkedő kitérés az ének elején Ariosto modora, kit szerzőnk az előbbi ének bezártával is szem előtt tartani látszék.” (I. m.,

363–364, 399–400.) A „reflexió”, a „tűnődés”, az „elmélkedő kitérés” fontosabb példáit Arany *A cselekmény párhuzamos helyei* című összeállításában is felsorolja: III. „Az ének reflexión kezdődik. [lásd] Ariosto.” „A IV. ÉNEK kezdete reflexio. Ariosto.” IX. „Az ének elején kitérés Ariosto modorában.” XI. „Kezdeté, reflexióval. Ariosto modorában.” XIV. „Kitérés. Ariosto XLVI.” Az *eposzi szerkezetéről* szólva kétféle reflexiót különböztet meg: „Elmélikedő kitérés (reflexió). Alanyi kitérés.” (I. m., 407–410.)

Hozzáteendő Arany pontos megfigyeléseihez, hogy a reflektáló elmélkedést (vö. „Esék [...] elmélkedésben”, VIII, 5) Zrínyi többnyire személyességgel teszi hitelessé, még akkor is, ha „nem elmélkedik saját személyében”. Személyesség és líraiság a reflexiókkal tehát rendszerint összefüggenek, ahogy ezt a XII. ének nászjelenetének előreflexiói is tanúsítják. Az anticipáció némiképp szintén reflexió: a költő kiszól az elbeszélésből a hősök bekövetkező tragikus végzetére vonatkozóan. Arany az „epicai előlegezés” természetéről is a nagy költő-tudós hitelével nyilatkozik, s „szép példák”-nak „erre magát Zrínyit” tartja, „ki a második énektől kezdve ismeri végzetét”. (I. m., 365–368.)

A *Szigeti veszedelem* egyik nagyszabású énekindító reflexiója a IV. ének tizenegy strófányi incipitje, s ez is igazolja, hogy a reflexió milyen szorosan összefonódhat a személyes hitelű anticipációval. Vajon mi az oka, hogy Kazinczy, aki 1817. évi Zrínyi-kiadásában a reflexív énekkezdéseket a *Zrínyiasz* címmel az I., II., VII., IX., X., XI., XIII. ének esetében – sokszor vitathatóan – elkülönítette, a IV. énekre egyáltalán nem utal? Arany a *Zrínyi és Tassó*-ban le sem írja Kazinczy nevét, úgy látszik, Zrínyi-kiadását nem nyílt alkalmá megismerni. Ha forgathatja a Kazinczy-féle *Zrínyinek Minden Munkáját*, a reflexiók megállapításában tetten érte volna a nehezen megmagyarázható figyelmetlenségeket: a II. ének elején például nincs reflexió; a III, 1 viszont az; a VII, 1–4 nem; a VIII, 1–10 (a Hajnal-monológ: a „kétkedő elmélkedés”) igen; a XI, 1–4-ből és a XIII, 1–4-ből csak az első kettő, vagy inkább az 1–5. A IV. énekével vetekedő másik nagyreflexió, a XIV, 1–12 valamiért szintén elkerülte a széphalmi mester figyelmét. Gyanakodom, hogy mindebben mégsem Kazinczy, hanem a nyomda vagy a korrektor lehet a vétkes.

Megjegyzem még Zrínyi reflexióiról, hogy a személyesebb helyek vagy reflexiók után a megszakított történet többször sorközépen folytatódik, többnyire *De* és *Azonban* mondat- vagy versszakkezdettel: „Így szőlla az gyermek. De nagy szigeti bán” (III, 40), „Hallgass tovább, Musám. Az török táborban” (XII, 52). Így van ez a IV. ének reflexiójának befejeztével is („Azonban az szép nap...”, IV, 12). Idézem, ami ez előtt áll (IV, 1–11):

1. Fut, fárad az ember és kap ez világon,  
Véli, hogy állandó boldogságot adjon;  
Nem hiszi, tövén szerencse szakadjon  
Markában, s kis édesért száz ürmet adjon.
2. Kit gyakran szerencsétlenség messzi kerül,  
Valaha órá is nagy usurával dül;  
Mentül nagyobb hegyen forgó szerencse ül,  
Annál nagyobb kárral és sebességgel dül.
3. Örül az szerencse ember esésében,  
Azért ő elveszi, teszi csaknem égben,  
Hogy gyönyörködhessek nagyobb esésében,  
Mint juhász kúszikán kúnek görgésében.
4. *Èn tinéktek példát messziről nem adok,  
Noha mennyi hajam van, annyit adhatok:  
Mehmet bassa esetét jól hallottátok,  
Ült magassan s bizott, de lá, lehanyatlott.*
5. Boldog, az ki jóban el nem bizza magát,  
De kész szüvel várja szerencse forgását;  
Mind jön, mind gonoszon állhatatlanságát,  
*Látjuk szerencsének sokféle játékját.*
6. *Ihon most Zrininek jó szerencséje van,  
De még őrajta is ennek hatalma van,  
Ma az törökökön nagy győzödelme van,  
Holnap vitéz fejét meglátjuk karófán.*
7. *Örülsz, Zrini Miklós, törököt megveréd,  
Nem sokáig talán nagy árron megvennéd,  
Hogy ne láttad volna az bassát, Mehmetet,  
Mert halált és romlást csak ez hoz tenéked.*
8. *De nékem nem szabad ilyeneket szólnom,  
Mert az ő szent lelke Istennél van, tudom;  
Hogy Szigetvárában meghal, tudta, tudom;  
Azért el nem bizza magát, én gondolom.*
9. Mert állhatatlan szerencse ajándékját  
Nem más szüvel vette, mint egy piros almát,  
Az kit bánat nélkül mindjárt visszaadhat,  
Avagy ha nem ád is, tudja, hogy megrothad.

10. *De talán historiánkbul mi kiléptünk,  
És Sziget veszéséről elfeletköztünk.  
Ugy tetszik, terhünket aval könnyebbéjtük,  
Ha arrul szólhatunk, kiben van sok részünk.*
11. *Szerencse énvelem is gyakorta mulat,  
Mind édesset, keserüt egyeránt mutat.  
Mulasson bár velem, annyit nem tréfálhat,  
Hogy jól ne esmérjem állhatatlan voltát.*

Arany erről a reflexióról szólva teszi világossá, mit ért ő *elmélkedő* és *alanyi* kitérésen. „A szerencse forgandó voltáról” előadott tudnivaló: *elmélkedés* (1–3, 5). A Mehmet-példa bevezetése (4) és az utalás Zrínyi változó szerencséjére (6–7): az „*alanyi színezet*” bizonyosága. Ez az alanyiség azonban Szerencsét itt életrajzi jellegű: „a kegyeletes unoka” hangja, s nem a költőé. Az életrajzi alanyiség „csak a következő (10, 11) versfogatokban” veti el „leplét”: a költő „legottan magához tér, s alanyi érzelmeivel igazolja hosszas reflexióját”. (I. m., 399–401.) A reflexiót Arany fentebb „az akkori magyar költészet tanirányának” kellékeként minősíti, s bár „a korát haladó művelt ízlés” Zrínyijét éppen nem tartja „a tanító verselés” képviselőjének (I. m., 364), a reflexió iránt mégis némi rosszallással viseltetik. Az életrajzi és az érzelmi árnyalatú „alanyiség”-nak (értsd: líraiságnak, lírai természetnek) a személyesség és az átélés közös jeleként való felfogása oldhatná ezt a – Zrínyiben csak az eszményi epikus költőt tekintő – tartózkodást. (Király Erzsébet megjegyzése Arany reflexióidegenkedéséről: „Érdekes, mennyire nem társítják ezt az »alanyi színezetet« a barokk tragikum és a barokk retorika alanyiségével. Mintha ugyan »csak« a líra sajátossága lehetne! Hová lennének az »egymásba átlépő« műfajok? Hová lenne az egymásba átlépő mű és szerző? Látszik, hogy a romantika nálunk sem kedveli a barokkot.”)

A „kegyeletes unoka” életrajzi alanyiségát az „apa-fiú” és a „nagyapa-unoka” helyzetbe sokszor átjászott, azaz hozzá közelített dédapa-dédunoka kötelék magyarázza. A *Zrínyiáoszt* ezzel együtt az a kettős különlegesség teszi a világirodalomban is egyedülállóvá, hogy vitéz őse „cselekedetét” a dédunoka „keze írja”, ráadásul a főhős és az író egyaránt törökverő hősök. A többször hangoztatott rokon kötelék a személyesség és a líraiság életrajzi referenciája, amit az eposzfőhős és az eposzíró hadvezér-professziójának azonossága még szakszerűvé is hitelesít. A *Szigeti veszedelemnek* erre a legsajátabb vonására, éppen Tassóval összevetve, már Riedl Frigyes utalt: „a költő egyszersmind hős volt, [...] eposzában megismerkedünk a török nép jellemével, míg Tasso törökjei az operába valók.” (Arany János, 1887.) Első nagy esszéistánk futólagos jelzéseit a XX. századi magyar esszé klasszikusa, Szerb Antal mélyítette el: „Tasso a kiömlő embervért bizonyára csak távoli iszonyodásból ismerte. [...] Zrínyi nem volt kívülálló, ő maga is törökverő harcos volt, a maga karjában

tudta, milyen az, amikor a kard eleven húsba sújt, milyen az éjszaka a vártán, és hogy botlik meg hullában az ember." A magyar költeményt „*egyetlenné teszi az eposzok előkelő családjában*”, hogy „*olyasvalaki írta, aki maga is benne van az eposzban, aki maga is epikus hős*. Képzelnék el, hogy az Íliászt Akhilleus írja meg, vagy az Aeneist a gyermek Ascanius, akit kézen fogva vezet ki atyja az égő Trójából – vagy hogy Nagy Sándor maga megéneklel indiai hadmenetét. Ilyesvalami történik a Zrínyiászban”. (*A magyar irodalom története*, 1934.)

Itt kell visszautalniom Sík Sándorra, aki Szerb irodalomtörténetére való hivatkozás nélkül mondja ugyanezt (lásd kurziválásaimat): „Mi a magyarázata annak, hogy egy nagy epikai műben ilyen erős líra férhet el a nélkül, hogy epikai tisztasága elmosódnék? Könnyű rájönni a titok nyitjára. Páratlan jelenséggel állunk itt szemben. Ezt a hőskölteményt *olyan költő írta, aki maga is eposzi hős*, éppen olyan, mint költeményének hőse. Származása szerint hősenek unokája; mióta karját emelni tudja, ugyanazzal az ellenséggel harcol, ugyanolyan fegyverekkel, ugyanolyan vitézekkel; [...] *Zrínyi a világirodalom egyetlen eposzköltője, aki egyszersmind eposzi hős*. Mindazt, amit rajzol, átélte, egészében is, részleteiben is. Mikor hőseről ír, magáról írhat. Úgy is ír.” (*I. m.*, 69.)

Kiemeltem Szerb Antal Ascanius-hasonlatát: mert Zrínyi is látta és napról napra megélte a maga csatatarein, amit várvédő őse látott és tapasztalt. És azt képzelte a Zrínyi-dinasztia hírének irodalmi triumfusáról, hogy majd az ő fia is megéneklel apjának „hadmeneteit” – és majd a fiáét is megéneklel... Izsák-Ascaniusnak ugyanis ilyen jövőt szeretett volna remélni és invokálni a kisfiú korai halálát sirató *Elegiában*: „Igy számlálom vala az én jövendőmet, / Hogy sok üdő múltván ez megvált engemet. / Hogy követi, meg is haladja versemet, / És szegény hazánkért igyekezetemet. // S zengőbb trombitával magyar vitézséget / Fogja énekelni erős kar erejét. / És hogy ü is osztán érdemeljen illyet, / Kinek énekelhessék cselekedetét.”

És még nem is szóltunk öccséről, Péterről, aki a XIV. ének bő szavú reflexiójának lesz főszereplője: mintha már kiszemelgetett volna a megjelenendő *Syrena*-kötet horvátra fordítójául, hogy a Zrínyi-testvérpár az 1660-ban két nyelvűvé tett verseskönyvvvel megint egyedülállóan személyes, „dinasztikus” írói életművet hozzon létre.

(Meg kell itt szakítanom a reflexiók értelmezését egy zárójeles kitérővel, hogy ezt a sajátos világirodalmi pozíciót legalább virtuális tipológiai analógiával szemléltessem. Addig míg Homérosztól Vergiliusig, Ariostótól Miltonig Zrínyi személyességét összehasonlítások eredményeként is szemlélhetjük, állítsuk párhuzamba csak a XVI. századi portugál Camoësszal. Már Négyesy László kiemelte 1914-ben, hogy hőseszményét, a „férfias erőt, a tárgy ez avatott szeretetét” Zrínyi nem vehette „mintáiból”, mert azoknál nincs meg. „Ez a Zrínyiásznak a műeposzok közt olyan különlegessége, melyhez csak a Camoens eposzában jelentkező eszmét, férfias nemzeti lelkesedést és tárgybéli avatottságot lehet hasonlítani.” *Camoens a portugál Zrínyi Miklós* – mond-



ta ki rövid jegyzete címében aggálytalanul Szabó Lőrinc is. *A lusiadák* szintén ariostói modorú reflexióinak, a költő személyes élményeinek és kiszólásainak bősége okán érvényes hasonlóság ez: gondoljunk csak a tengerész-katona Camões hajótörés-kalandjára, vagy arra a kis Mekong-parti itinerariumra, amelyet ennek kapcsán előad: VII, 80; X, 127–145. A hagyomány szerint Camões tengerészcsaládból származott, maga is harcolt a mórok ellen, megsebesült, hosszú hajútakat tett a távoli Indiába és Kínába, s a leghíresebb portugál hajós, Vasco da Gama indiai felfedezőútjának elbeszélésével épp olyasféle hitelű költői elbeszélést ír, mint a mi Zrínyink a maga világhírre jutott ősének hőstetteiről. Arany Ariostóval, Tassóval említi egy sorban Camőest, de hasonló aggályai vannak véle, mint „a szenteskedő” és „kéjsóvár” Tassóval: „ízetlen machiná”-nak tekinti például, hogy „Paphos istennője az indiai útról visszatérő portugall hősoket” – akiket természetes tengerész-szereleméhség kínoz – „fáradalmaikért a maga módja szerint, testi kéjekkel jutalmazza”. Tasso „oly szerencsés” tárgyválasztásához képest Arany szerint „Camoensé nem nyújt elegendő eposzi anyagot”. (I. m., 336, 426.) Semmi adat nincs rá, hogy a portugál politikai események iránt élénken érdeklődő Zrínyi ismerte volna *A lusiadákat*. De az nem lehetetlen, hogy tudomása volt Tassónak Camőeshoz írt szonettjéről, s ily módon mégis volt közvetett értesülése a portugálság nemzeti eposzáról.)

A zárójelből kilépve térjünk még vissza a IV. ének reflexió-incipitjéhez. A szerencse „a legnehezebb matéria, akin életemnek folyásában törődtem, és [...] ebből csináltam is symbolumot magamnak”: Sors bona nihil aliud! – vallotta meg Zrínyi a *Vitéz hadnagy* 6. discursusában. A szigetvári hős és a katona-költő „élete folyásának” is „legnehezebb matériája” a szerencse. „Törődött” ezen már Zrínyi Szolimánról (II, 48) és vezéereiről szólva (III, 32, 39), s most a IV. ének reflexiójában éppen a síklósi Mehmet és a szigeti főkapitány kiszámíthatatlanul változó szerencséjéről – meg a hadvezér-eposzíróéről esik szó. Ez a többszörös összekapcsolás jól megokolt, a költő mégis megint magát ismét: „De nékem nem szabad illyeneket szólnom, / Mert az ő szent lelke Istennél van, tudom; / Hogy Szigetvárában meghal, tudta, tudom; / Azért el nem bízta magát, én gondolom.” Ama költői „figura” ez, mondja Arany, „mely visszavétel (retractio, correctio) néven ismeretes”, mert mintha „feledné Zrínyi, hogy bajnok ősének maga Isten kijelentette Szigetnél bekövetkező halálát. (II. é.)” *A tudom, tudta, tudom* – mert a *tud* „nem annyira biztos tudást, mint véleményt, legfőljebb hitet fejez ki” – Arany szerint „gyöngíteni látszik”, amit a költő a II. énekben már anticipált. (I. m., 400.) Arany mindent tud, azt is tudja, hogy a *tud* a régiségben (Zrínyinél is) inkább ‘vél’, ‘hisz’, mint ‘tud’, ‘ismer’ jelentésű (vö. *azt tudnád* = ‘azt hinnéd’). De hogy „Zrínyi e helyen nem mint költő, csak mint kegyeletes unoka beszél”, ezzel a véleménnyel a megszólító formulák intenzív személyessége is szembeállítható: a közvetlen odafordulás („Örölsz, Zrini Miklós”), amelynek tárgyilagosságát önmegszó-

lító jellegű intelem töredelmesebb líraisága követi („De nékem nem szabad ilyeneket szólnom”). A reflexió 7–8. szakasza között olyan a személyes hangot erősítő fokozás, mint amilyen az „alanyiság” leplét elvető 10–11. versszakok viszonya. „De nékem nem szabad”; „Szerencse énvelem” – hangzik össze a 8. és a 11. strófa. Ám a 10–11. sorrendjét (ha szabad egyáltalán effélén töprengenie az értelmezőnek) akár meg is fordíthatnánk. Ily módon a 9. strófa első sorát („Mert állhatatlan szerencse ajándékját”) a 11.-é „folytathatná” („Szerencse énvelem is gyakorta mulat”). Így a reflexió lezárása poétikai önintelem lehetne: „De talán historiánkbul mi kiléptünk, / És Sziget veszéséről elfelejtöttünk.” A *historia* ugyanis máshol mindig ilyen hangsúlyos helyen kerül elő: „Ez az, kiről szólni fog én *historiám*” (II, 60); „Azt bizom negyedik rész *historiámra*” (III, 117); „Mert messzi elmentem *historiám* mellett” (XIV, 12). Az utóbbi hely a másik nagyreflexió *befejező* versszakából való.

Hadd hangsúlyozzam még, hogy a hosszú reflexióra a történetnek egy *azonban*-nal vagy *de*-vel való folytatása helyett két lírai strófa következik (12–13.): egy *moll*-, majd egy *dúr*-hangvételő. Amaz a napfelkeltét, emez a trombitaszóra felsejkenő szigeti várvédők sorakozását festi. Amaz fuvolaszó: „Vidámétá világot ékes voltával”; emez dobdubogés: „Sok haragszavu dob tombolva robbana.”

Itt a helye, hogy a IX. ének személyes és lírai tónusát is részletezőbben világítsam meg, mint ahogy azt *A lírikus Zrínyiből* fent idézett értelmezésekkel tettem. Íme tehát a reflexió (IX, 1–4):

1. Hova ragadtattam én könnyű pennámtul?  
Holott tanulhatnék Dedalus fiátul:  
Kis készüllettel indultam tengeren túl,  
Kis elme ez, ki ir nagy Atyám dolgáru.
2. Kiván nyugodalmat vers és historia,  
Nem haragos Márssal lakik Musák fia;  
Hangas dob, trombita Apollót nem hija  
Verscsinálásokrul harcra s viadalra.
3. Engemet penig, midőn irom ezeket,  
Márs haragos dobja s trombita felzörget.  
Ihon hoz házamban füstölgő üszöget  
Kanizsai török; óltanom kell eztet.
4. Még sem tanácstalanúl kezdtem munkámat,  
Tudván ez dologhoz nagy tartozásomat.  
Nem röjtöm Istentül vett talentumomat:  
Kézze is, ha lehet, követem Atyámat.

Szerb Antal párhuzamaiból előbb az Ascaniusét idéztem. Ide az „Íliászt Akhilleus írja meg” és a „Nagy Sándor maga megénekli indiai hadmenetét” illik. Immár jól tudjuk, hogy a kanizsai török üszköt vető támadása 1648 áprilisában történt, az eposzi idő XVI. századába a költő tehát ezt a megírás idejére utaló eseményt applikálja. (Hogy ekkor *tavaszdodik* az eposzíró ideje, azt már Kanyaró Ferenc megfigyelte a *Szigeti veszedelem* VII., VIII., XII. éneke alapján, 1893.) Április első napjaiban repült „füstölgő üszög” valamelyik muraközi Zrínyi-birtokrész őrházára, mert a horvát bán akkor biztosan íróasztala mellett ült, ugyanis 6-i keltezéssel számolt be levélben Batthyány Ádámnak a két napig tartó harcról. „Vers és historia”, azaz az eposz kérdése itt maga is reflexió tárgya: a „verscsinálás” nyugodalmat kíván.

„Márs haragos dobja s trombita” akkor zörgette fel a költőt, amikor már kétharmada készen volt munkájának, amikor már rég elindult a „tengeren túl”-ra. Szerénykedés és öntudat vallomásai keverednek a reflexióban: „Kis elme ez, ki ir nagy Atyám dolgáru” – „Még sem tanácstalanul kezdtem munkámat, / [...] Nem röjtöm Istentül vett talentumomat: / Kézzel is, ha lehet, követem Atyámat” (1, 4). Azaz: követem ősemet vitézséggel, fegyverrel is; mint a *Peroratió*ban áll: „De hiremet nemcsak keresem pennámmal, / Hanem rettenetes bajvivó szablyámmal.”

A „könnyű pennám”, a „kis készület”, a „Kis elme”, a „vers és historia”, a „Még sem tanácstalanul”, az „Istentül vett talentum”, a „Kézzel is” (és „verscsinálással” is) Zrínyi írói műhelytitkait, saját művéről való véleményét tolmácsolják. Amikor a hősköltemény harmadik harmada is már majdnem készen, a XIV. ének elején, ismét egy ritka műhelyvallomás tanúi vagyunk: „Bán cselekedetét az én kezem írja, / Mellyet Isten lölke elmémbe befuja” (1); „Már én mágnesküvem portushoz hoz engem, / Szerencsésen jüttem által ez tengeren” (3). Figyelmünket a költői ihletét definiáló két sor kelti fel: Isten lelke fújta be elméjébe, hogy megírja ősenek dicső tetteit. Hasonló kifejezéssel már Rimay János élt Balassi-epicédiumában, amiről közismert, hogy megvolt Zrínyi könyvei között, s eposzát is befolyásolta: „Teremts ismét bennem / Teremtő Istenem, / Tiszta szivet kegyessen, / Fúdd belém ismegént, / Hogy nagy szivem szerént / Lelkem igazt szeressen.” (Hasonlót mond még Vörösmarty is *Zrínyi* című versében: „S a hadat és a had munkáit büszke Szigetnél / Égi sugalmaktól ihlett lelkedbe fogadtad.”) Király Erzsébet a bibliai magyarázatra utal 1993. évi Zrínyi-kiadásában: „Isten lölke” a Szentlélek; az „Isten által ihletett írásokról – pl. Máté evangéliumáról – mondják szerzőik vagy kommentálók, hogy az emberi kéz csak engedelmesen leírja azt, amit Isten diktál.”

A IX. énekből kiemeltel már a Juranics és Radivoj sorsával való azonosulás jeleit és a 77–78. szakaszból alkotható tökéletes lírai epigrammát („O, áldott, o, boldog, o, erős vitézek, / Ha mit az én magyar verseim tehetnek”...). Most arra mutatok rá, hogy Zrínyi személyes vallomásba átcsapó szimpátiái hősei iránt összefüggenek az eposzhősök hierarchiájával. Személyesség és azono-

suló átélés – mondhatnám – nem mindenkinek jár. Juranicsnak és Radivojnak jár feltétlenül (IX, 62):

Radivoj visszanéz, s nem látja az társát;  
Gondold meg az ő rettenetes bánatját.  
„Juranics! Juranics” sűrű erdőn kiált,  
De nem más, csak Echo néki bus választ ad.

A másik két hőspár, Cumilla és Delimán, s Barbála és Deli Vid sorsát hasonló részvétellel formálja s figyeli Zrínyi Miklós. Deli Vidről mondja, amikor a horvát vitéz kétségbeesve észreveszi, hogy Barbálát körülfogták a törökök (XIII, 22):

Hát mikor oda megy, látja gyöngye társát,  
Hallja is fülével keserves sirását;  
Gondold meg az ő mondhatatlan bánatját,  
Mégis nagy okossan messziről így kiált:

Ugyanaz a részvételtől személyes felkiáltás; ugyanazok a rímek, hasonló versszakszerkezet, hasonló szerkesztésű sorok – Barbálának és Deli Vidnek is jár az, ami Juranicsnak és Radivojnak járt.

A XIV. ének reflexiója a leghosszabb, tizennégy strófa. Csak az első négyet idézem:

1. Ihon jön Zrininek ragyagó csillaga,  
Ihon mozdulhatatlan tramontanája,  
Bán cselekedetét az én kezem írja,  
Mellyet Isten lojke elmémben befujja.
2. Nem távozik annak veszélyre hajója,  
Melynek ez csillaghoz tart okos kormányja;  
Hüvség, vitézség ennek calamitája,  
Az mely ez csillagot veszteni nem hagyja.
3. Már én magnesküvem portushoz hoz engem,  
Szerencsésen jüttem által ez tengeren,  
Immár barátimat az parton esmerem,  
Mellyek nagy örömmel jüttek énelőmben.
4. Esmerem távolrul vitéz Marsnak fiát,  
Esmerem, esmerem, mint jártatja lovát;  
Ez én vitéz öcsém mind magyar mind horvát,  
Igazán szereti mert, látjuk, hazáját.

Az ihletdefiniáló első szakasz az indító két sorral együtt teljes: „Ihon jön Zrininek ragyagó csillaga, / Ihon mozdulhatatlan tramontanája”! Én ezt úgy értem: Zrínyi csillagát (híret s tetteit) már eposzom tizennégy éneke tündö-

költeti; amit Isten lelke elmémbe befűjt, „Bán cselekedetét” kezem még írja, de mindjárt vége az utazásnak: „Szerencsésen jöttem által ez tengeren” (ha „Kis készüllettel is indultam” útnak, IX, 1). „Már én magnesküvem portushoz hoz engem, / [...] Immár barátaimat az parton esmerem, / Mellyek nagy örömmel jüttek énelőmben.” Kik várták a kikötőben Zrínyi Miklóst? Mindenekelőtt vitéz öccse, Péter (4):

*Esmerem távulrul vitéz Marsnak fiát,  
Esmerem, esmerem, mint jártatja lovát;  
Ez én vitéz öcsém mind magyar, mind horvát,  
Igazán szereti mert, látjuk, hazáját.*

Talán az elmébe fűjt erő lankadására vall, hogy a végleges kikötést jelentő utolsó ének vége felé ezt a versszakformát – a szigeti hős szájába adott szavakkal – Zrínyi mintegy megismétli (XV, 103):

*Ahon nyitva látom Istennek országát,  
Ahon jól esmérem nagy Eloim fiát!  
Esmérem, esmérem az Isten angyalát,  
Rothatatlan ágbul tart nekünk koronát.*

Csillag István értelmezése szerint mindkét strófában (XIV, 4; XV, 103) „egy Zrínyi érintett. Zrínyi Péter ugyanúgy athleta Christi, mint a szigeti hős, vagy a költő maga (lásd pl. »Láttuk immáron is ő vitéz probáját, / Esszel, kézzel, szível kit törökön csinált«, XIV, 6). A XV. énekben a dédapa szájába adott, Jézust idéző formulát Péterre is (mint Krisztus bajnokára) alkalmazni: a Zrínyi-dinasztia dicsőségének és Istentől eredő, szent kötelességének egy újabb bizonyítéka, *tudatos gondolat-* (és nem pusztá szerkezeti) párhuzam is lehet.”

Péter gróf mellett (akit hat laudáló strófára érdemesít bátyja), „Vitéz Veselényi”, „Bottyáni” és „Száz mások” sereglenek még „az parton”. Akárcsak Ariostónál az *Orlando furioso* XLVI., befejező éneke élén, összesen tizennyolc *ottavában*, ahogy erre már Arany János rámutatott (XIV: „Kitérés. Ariosto XLVI”, I. m., 409). Zrínyinek voltak Ariosto-kötetei, nyilvánvalóan őt imitálja a XIV. ének élén, az alakok nagy számát és a terjedelmet azonban jócskán redukálva.\* Ha az 1651. évi *Syrena*-kötet nem mond is több nevet (a *Syrena*-kódexben még ott van Lippay György érsek, Esterházy László, Nádasdy Ferenc és az ifjú Homonnai György), Zrínyi Péter, Wesselényi Ferenc s Batthyány Ádám triumvirátusából is világos, hogy a költő a *Syrena*-kötet dedikációját nevesíti: „Dedicalom ezt az munkámat *magyar nemességnek*...”

\* A hajózás metaforájáról lásd Cesare Segre *Orlando furioso*-kiadásának E. R. Curtiusra hivatkozó jegyzetét (Milano, Mondadori, 1976): „Molto diffusa, nei poeti antichi e moderni, la metafora della navigazione per indicare la composizione di un' opera letteraria.”

A dedikáció általánosítása így személyesül a XIV. ének reflexiójában. (Akik kaptak *Syrena*-példányt Zrínyitől, azok között ott van Zrínyi Péter, a kötet horvát fordítója; Bónis Ferenc, akinek neve alatt a prózai művek kódexe is fennmaradt; a fiatal rajongó, Rákóczi László, akinek példányát költő-leánya örökölhette; Batthyány Adám, akinek könyvtárjegyzékébe már 1651-ben beírják a *Syrenát*; a hűséges Witnyédy István, aki a könyvet Barkóczy Ferencnek is kölcsönadja; Wesselényi Ferenc, aki idézget belőle, titkárával, Gyöngyösi Istvánnal együtt, aki úgy imitálja Zrínyit, mint ő követte Tassót; Esterházy Pál, ifjan Zrínyinek másik rajongója és tehetséges követője. Közülük csak a két prókátor, Witnyédy és Gyöngyösi nem tartozott a „magyar nemesség” – értsd: főnemesség – rétegéhez.)

*Beleszólások, a hősök megszólítása*

A személyes hangra számos olyan példát is idézhetünk, amelyek a saját eposza cselekményébe vagy argumentációjába beleszóló, a hőseit vagy az olvasót megszólító Zrínyit, a személyes hitelű narrátort reprezentálják:

Őrizd, Rustán vezér, jól ettül magadat,  
Mert mint dühös farkas, lesi halálotdat,  
Az vitéz Delimán nem tűrheti buját,  
Kitölti, ha lehet, rajtad boszuságát. (I, 75.)

Az szép piros hajnal azonban eljőve,  
Harmattal s világgal földet ékesíté,  
Szép gazdagságával mindent örvendite,  
Csak tégedet, Arszlán, megkedvetlenite, (II, 19.)

Jobb lett volna néked, Arszlán, vesztég lenned,  
Urad hire nélkül nem is cselekedned  
Semmit, hogysem bolondúl hadat kezdened,  
S hamis hirrel uradnak fülét töltened. (III, 6.)

Te is ártatlanul megholtál mellette,  
Jazichi Ahmet, mert kemény seb levete. (III, 68.)

Iszonyu vérontást nem számlálhatom meg,  
Kit ketten mivelnek, Farkasics, Rézmán bék, (III, 69.)

Csak te magad futsz, nagy óriás Rahmat,  
Farkasicsra bátran hozod nagy botodat; [...]

Heában, Farkasics, megvárnod ezt karddal,  
Nem árhatsz őnéki kemény pallosoddal;  
És hogyha el nem ejted eztet puskáddal,  
Vagy maga terhével lever, vagy bottal. (III, 103–104.)

De csudát én tinéktek mondok ezennel:  
Ihon jön egy nagy sas haragos körmével,  
Hasomlit ördögöt feketeségével,  
Bialt nagyságával s rettenetességgel. (IV, 69.)

Jüsz te is, kegyetlen Radován Andrián,  
Mert urad kiváltott az olaj-bég sarcán.  
Hígyyétek, nem fenébb ennél az oroszlán,  
Mikor török seregben keveredve van. (V, 49.)

Nem használhat néked is hamis hamalia,  
Murtuzánogli, Murtuzán basa fia,  
Sem tenéked szentség, Balukbas Jahia,  
Mind föld alá téve tikteket fringia. (VI, 69.)

Legelső, nagy horvát Radivoj, te voltál,  
Ki pogány török vért szablyával ontottál,  
Ledült teelötted kegyetlen halállal  
Pervisz oda-basa, ki volt mind jobb s mind bal. (VII, 65.)

Leesik Benavir, s lelke torkán hörög;  
Estében fegyvere iszonyuan zörög.  
Ihon szaladáshoz termett kéz, eb török,  
Földre lefektetett, s itt fekügyél örök. (VII, 76.)

Mit használt tenéked szentség, Kadilescher?  
Jövendő-mondásod heában nem hever; (IX, 53.)

Kevés, Dandó Ferenc, az te segítséged:  
Hogyha Zrini maga fejével öregbet  
Gyorsan nem hoz, elvesztitek ti Szigetet,  
Mert dült bástya bevett kétezer törököt. (X, 48.)

O, örökké szerencsés, Embrulah, lennél,  
Ha hadat s Szigetet te elkerülhetnél! (X, 57.)

Röszköttél-é, Demirhám, mikor ezt láttad,  
Mint nyárfa levele? Magad nem tagadtad,  
Mikor az harc után császárnak mondottad  
Az harc állapotját, s igazán vallottad.

Mert nem volt orcádon akkor igen sok vér,  
Mikor bán dárdáját láttad, hogy éppen vér; (X, 95–96.)

Demirhám, ez volna néked végső órád,  
Hogyha megtarthatná török fogadását, (XI, 74.)

És te vagy legelső, Kaszum kapidzsia,  
Az kinek életét Zrini bán elvonyá, (XI, 96.)

Nem látnál közöttök, csak titkos suttogást,  
Félelemmel kevert sok gyakor ohajtást; (XII, 54.)

Mikor Deli Vidot említe az pogán,  
Gondold, mi változás volt asszony orcáján; (XIII, 16.)

Csak te vagy, Alderán, az ő nyert prédájok,  
Az te lelked leszen nékik triumfusok; (XV, 52.)

Hon vagytok ti mostan, világrontó népek?  
Hon vagytok, földemészítő szörnyü seregek?  
Hon török, hon tatár, sötét szerecsenek?  
Hon vagytok, három világrul kevert népek?

Ihon előttetek Zrini áll fegyverben,  
Hon van az török Márs vakmerő szüvében,  
Delimán? Hon száz más ebben az seregben,  
Kik Zrini vérét szomjuzták békeségben? (XV, 58–59.)

Az utolsó példaként idézett két strófa is jelzi, hogy a költő beleszóló-megszólító locusai szintén tükrözik a hősök hierarchiáját. Itt a magyar és „az török Márs”: Zrínyi és Delimán, a két legnagyobb hős neve íratik le. A többi példában a keresztény Farkasics (III, 69, 103–104), Radován (V, 49), Radivoj (VII, 65), Dandó (X, 48), valamint a pogány Arslán (II, 19; III, 6), Rahmat (III, 103–104), Kadilescher (IX, 53), Embrulah (X, 57), Demirhám (X, 95–96; XI, 74), Alderán (XV, 52), továbbá mellékalakok szerepelnek.

Szaporíthatjuk s körültekintőbben értelmezhetjük azokat a személyes hangú Zrínyi-helyeket is, amelyekben a költői mesterség és fogásai, vagy az író magabiztatása kapnak hangot.

Az olvasót megszólítva az eposz történeti forrásainak használatára céloz (II, 58):

Forgasd föl az egész magyar historiát,  
De még az régit is, az görög chronikát:  
Meglátod, hogy török ollyat nem fogadhat,  
Az kit ú tenéked örömet megáll s tart.



Kevesli a kínálkozó oroslán-hasonlatot Deli Vid vitézségének érzékeltetéséhez (erre is mondhatná Arany: „elviselt díszítmény”); aztán mindjárt meg-  
leli a jobbat, az alliteráló s erőtől hars Mars-analógiát (V, 60):

Kevés hasomlitanom ezt oroslányhoz,  
Mert hasomló hadverő haragos Márshoz;  
Látszik a szemén is, hogy halált s lángot hoz,  
Ez négy öltni vas dárdát kezében hordoz.

Megmagyarázza, miért nem nevezheti „harcnak s viadalnak” az „iszonyu  
vérontást” (VI, 71):

Nem is mondhatom ezt harcnak s viadalnak,  
Csak rettenetes iszonyu vérontásnak,  
Mert törökök mindenfelől, mint por, futnak,  
Ki lovon, ki gyalog, berekben szaladnak.

Demirhám érkezését a közhelyes „De nem tudom” fordulat ügyes alkalmazásával teszi valóban váratlanná (VII, 80):

De nem tudom, Demirhám honnan érkezék,  
Mert harcrol kiáltás fülében beesék;  
Gyorsan az harcolók közikben férkezék, [...]

Az olvasó tapasztalatát is segítségül hívja a ledőlő tölgyfához hasonlítás  
hitelességéhez (X, 45):

Láttad-é ledülni régen nevelt tölgyfát,  
Kit erős kötéssel borostyán lehuzhat?  
Igy fekszik Radován holtan pogány alatt.

Deli Vid félelméről szólva megindokolja, miért használja azt az igét, hogy  
„fél, de nem, hogy megijedt”, pedig a hős – és itt anticipáció következik – „látja  
élte végét” (XI, 80):

Deli Vid ezt látván szüvében félemllett,  
Mert látja körüle szerecsen sereget.  
Azt mondám, hogy ő fél, de nem, hogy megijedt;  
Nem ijedt ő, noha látja élte végét.

Amit ihletének definiálásáról mondhattam, arra emlékeztet (bár az *elme* és  
az *ész* nem azonos) ez a vallomás, amely szintén a megfelelő kifejezés kere-  
sésének dokumentuma (XI, 95):

*Ki ád nékem oly eszt, irhassam ez dolgot,  
Zrini mely rettenetes harcot indított?  
Miképen előtte az pogány test hullott,  
Mint szalma tűz előtt, oly hirtelen omlott.*

A következő énekben a „Ki ád nékem oly eszt” párdarabjára lelünk; de az egész versszak emlékeztet az előbbire, Zrínyi után most Delimánról tudjuk meg, most őróla szólva kérdezi ugyanazt a költő (XII, 109):

*De mit csinál Delimán ilyen látatban?  
Nem mondhatom, ha volna száz nyelv szájamban;  
Mind törököt, tatárt rak halva halomban,  
Mutat kegyetlenséget önnön magában.*

A XIV. ének hosszú reflexióját a már szóba hozott *historia*-utalás zárja; íme megint az önintelem és a cselekményszöveg írói kötelezettségének bevallása (XIV, 12): „Mert messzi elmentem historiám mellett, / Esmég elől kell kezdenem szövésemet.”

Lássuk végezetül azt a két epigrammát, amelyek a *Syrena*-kötet nyomtatása vagy korrigálása közben készültek, hogy kitöltsék a XIV. és a XV. ének utolsó strófái után keletkezett tipográfiai űrt. Kapcsolódnak az eposz szövegéhez, de önállóan is szemlélhetők. Affélék, mint amelyek a *Szigeti veszedelem* hőseit idézik meg. Ezeknek az ún. epifátum-epigrammáknak a grammatikai alanyát most a költő személyes megszólalása helyettesíti. Célszerű ezeket a kurzív pótszakaszokat az előttük levő egy-egy strófával együtt idézni. A XIV. ének végén a 114. beszámozott szakasz utolsó sorát („*Látja ég az lölkét...*”) tágítja tovább. A költő a „sok szemmel néző ég” (= a ’csillagos ég’, mert a párviadalt éjszaka vívták)\* tanúsító, bizonyágtévő igazolását kéri (XIV, 114–[115]):

*Maga is Deli Vid tovább nem mehetett,  
Csak alig magában tartja az életét;  
Közel Demirhámhoz ő is ott elesett,  
Látja ég az lölkét, fővény szija vérét.*

*Légy bizonsága, ég, Deli Vid végének,  
Mert sok szemmel nézted utolját éltének:  
Egy csöppig kiadta vérét Istenének,  
Légy tudománytevő Deli Vid végének!*

A XV. ének utolsó versszaka és a hozzatétel között nem egészen ilyen típusú a kapcsolat. Arany János tudatosította, hogy Zrínyinek az a kiszólása: „Mi volt másodnapra, / Azt bizom negyedik rész historiámra” (III, 117)

\* Vö. József Attila: „Lehúnyja sok szemét az ég” (*Altató*).

Ariosto „modorát” idézi, „ki minden énekét így köti össze a következővel, s negyvenötször ismétli ez ígéretet, anélkül, hogy két izben hasonló módon fejezné ki”. Hozzáteszi még: „Zrínyi csupán egyszer használja az eposz méltóságához különben sem illő átmenetet” (I. m., 398). Azt hiszem, ariostói „modor” az is (bár az *Orlando furioso* XLVI. éneke nem így fejeződik be), ahogy a XV. ének a 108. számozott szakasszal véget ér:

És minden angyal visz magával egy lelket,  
Isten eleiben így viszik ezeket.  
Egész angyali kar szép musikát kezdett,  
És nékem meghagyák, szómnak tegyek véget.

Ha Arannyal szólhatok: „az eposz méltóságához” nem illik ez a befejezés. Zolnai Béla, a *Zrínyiász* éles szemű olvasója egyenesen azt jegyezte bele a maga Négyesy-kiadásába: „Bánt ez a kedélyes vég!” (lásd az MTA Könyvtárában).

Egy kissé talán Zrínyit is bántotta, mert az a bizonyos tipográfiai kényszer „az eposz méltóságához” igazán illő, fenséges epigrammát illesztett véle addigi szövegéhez (XV, [109]):

Vitézek Istene, ime az te szolgád  
Nem szánta éretted világi romlását;  
Vére hullásával nagy bötüket formált,  
Illy subscribálással néked adta magát,  
ő vitéz véréért vedd kedvedben fiút!

Az úgynevezett vérrel-írás-toposz ötsoros foglalatában – mint már volt szó róla – a *fiút* a költő-dédunokára vonatkozik. Ekképpen az eposz legutolsó szava ugyanúgy a költő személyére mutat, mint a legelső: az *én*.

A legszemélyesebb eposzhoz ez a legillőbb végszó.

(1996)

## Az irodalom szerepváltása a biedermeier kultúrában

Az irodalmi-művészeti jelenségek valamely csoportja, amely később valamilyen, rá jellemző vagy annak vélt nevet kap, sohasem határolható körül, írható le a kitüntetetten irodalmi (művészeti) stílárís jegyek egyfajta csoportosításával. A szó szoros értelmében „egyfajtaival” már csak azért sem, mert az értelmezési lehetőségek olyan mértékig eltérőek, s ha úgy tetszik: a tudomány fejlődése vagy egyszerűen az értelmezések szaporodása, netalán a vizsgálódási módszerek differenciálódása oly tág teret nyit az eltérő vélemények, a más-más irányú megközelítések számára, hogy szélső esetekben már nem is ugyanarról a dologról van szó.

A romantikáról szólván például igen nagy számban lelhetők olyan irodalomtudósok, akik szerint a tizenkilencedik század húszas éveiben a romantika nagy és tulajdonképpen korszaka gyakorlatilag véget ér, s ami következik, az már valami (nem tudni, miféle) más irány. Ezzel szemben tartja magát, sőt terjedni látszik olyan vélekedés, miszerint a romantika (igaz, főként Kelet-Európában) még a század második felében, sőt a végén is meghatározó erővel van jelen. Nem lenne sok értelme a nézetek demonstrálásának, rostálásának, az őket illető állásfoglalásnak sem, hiszen ez esetben, már csak terjedelmi okoknál fogva is, másról kellene értekezni, mint amiről szándékunkban áll.

Ami a biedermeier fogalmát illeti, noha ebben az esetben a tisztán stílárís megközelítés lehetősége nem egyértelmű, s az egész jelenség érvénye szélesebb s egyben szűkebb körű az úgynevezett egyetemes stíluskategóriáknál, s jóval kevesebb karakterjegyére vonatkozóan van konszenzus, mint az általánosan elfogadott (barokk, klasszicizmus) stíluskategóriák esetében. Ámbár lehetséges, hogy ez az állítás sem teljesen pontos. Ilyennek véltük ugyanis a romantikát is, amelyről kiviláglott, éppen a biedermeierhez fűződő sajátos viszonyában, hogy az interferenciák a stílus-, magatartás-, és mentalitásjegyekben az újabb kutatások szerint számosak, olykor alig megkülönböztethetők, sőt egymással felcserélhetők.

Ha igazak a mondottak, hogy úgy mondjam: térbelileg, tehát egymás-mellettiségükben, érintkezőleg, még inkább vonatkoztathatók időbeli elhelyezkedésükre. Régi elképzelés a romantikát Rousseau-ig visszavezetni (ezál-

tal az érzelmességet is valamilyen módon belefoglalni), s így a romantika kora akár a következő század végéig elnyújtható. Mármost bármennyire figyelembe vesszük is a kibontakozás eltérő körülményeit, az időbeli fejlődés (késés) fáziskülönbségeit, ez a széles sáv aligha indokolható, amennyiben valami közösen elfogadható terminológia lehetőségében hiszünk, s ennek tartalmi jegyeiben feltételezzük az egzaktitásnak azt a minimumát, amely annak lehetne biztosítéka, hogy a kulcsszavak jelentése megközelítően azonos.

Ámbár feltehető, hogy éppen ez az állapot sem nem lehetséges, sem nem kívánatos. Az a néhány alapgondolat, melyből a régebbi korszakdefiníciók kiindulnak, többnyire irányadó jellegűek, folytatásuk, továbbbépítésük nem lehetséges, ha a következtetések ezek nyomvonalát elhagynák. Feltételezik továbbá, hogy az alapgondolat körüli konszenzust, lényegében olyanformán, mint ahogy az evidenciákat, ha már gondolatmenetünk élére állítottuk őket, megtartjuk ebbéli funkciójukban. Így tehát azok a nagy hatású munkák, mint aminő Georg Hermann híres antológiája (*Das Biedermeier, im Spiegel seiner Zeit*),<sup>1</sup> amely közvetlenül az első világháború előtt jelent meg, továbbá Paul Kluckhohn idevágó írásai egy valamivel későbbi időből még nagyjából egységesek voltak a korszak határait, illetve az irodalmi-művészeti jelenség meghatározó tartalmait illetően.

Noha Hermannról azt olvashatjuk, hogy nem volt „szakszerű” irodalomtudós, ezért nem feltétlenül illetékes a határvonalak meghúzásában csakúgy, mint egyéb definíciók megfogalmazását tekintve. Ő alapjában véve az 1817-től kezdődő harmincéves időszakot tekinti a biedermeier sajátlagos idejének, tehát a Szentszövetség létesülése és a forradalmak közötti korszakot, ama közös jellemző alapján, miszerint a polgárság különböző rétegei, támaszkodva anyagi erejükre, de egyúttal érzékelve a különböző abszolutizmusok életükre telepedő súlyát egy sajátos kisvilágba, intimkultúrába menekülnek, amelytől nem idegen a tiltakozás közvetett gesztusa. Ez a magatartás világszemléletileg semlegesnek látszik, valójában éppen polgári jellegénél fogva végső fokon mégsem minősíthető annak, mert magában hordozhat, a kényszerűségből szabadulva, aktív célképzeteket. Az intimkultúra ebben a vonatkozásban gyakorlóterepe egy a régi típusú mentalitást negáló magatartásformának.

A kezdetektől, tehát (mondjuk) 1817-től a húszas–harmincas évek fordulójáig végül is az abszolutizmusok túlhatalma elől a szűkebb, jobbára a családi ismeretségi körbe visszahúzódó, s ezáltal bizonyos korlátozott függetlenség-érzést átélő szellemi miliőben megvalósuló életmodellről van szó. Paul Kluckhohn írásai is ezt az alapképletet bontják tovább, immáron nemcsak demonstrálva, hanem elemelve, s szorosabban irodalmi-művészeti szemszögből analizálva a mentalitásnak ezt a sajátos konstrukcióját, s azt a nem kevésbé sajátos esztétikumot, melyben megnyilvánul. Ide csatlakozik a magyar szakirodalom is, amelynek legismertebb, összefoglaló igényű s a maga

nemében kitűnő teljesítménye, Zolnai Béla könyve *A magyar biedermeier* (1940-ben jelent meg). E látásmódnak centrális eleme a német fejedelemségek abszolutizmusának tételezése mellett az abszolutizmus stratégiájának és taktikájának legnagyobb mestere, Metternich alakjának jelképes középpontba állítása.

A biedermeier magyarországi jelenségeivel való foglalkozás egyúttal a jellegzetesen német problematika kiterjesztését eredményezi egy olyan régióban, mely nemcsak kulturálisan, hanem az uralkodó hatalmi rendszert tekintve is lényegében ugyanabban a struktúrában foglal helyet. Így az érintkezés nem pusztán a művészeti-kulturális hatások ismert módján jön létre, hanem a nyelvi és egyéb különbségek mellett is hasonló, sok vonatkozásban azonos alapokra épül. E körülmény szinte előírja a párhuzamok tüzetesebb vizsgálatát, a hazai változatnak a német biedermeierhez való viszonyának összehasonlító vizsgálatát. Az más kérdés, de erről nem itt kell szólni, hogy a modell végső soron nem szabja meg a változat minden jellemzőjét, s így a magyar biedermeiernek éppúgy megvannak a maga sajátos és eredeti vonásai, mint a magyar romantikának.<sup>2</sup>

Amennyiben a biedermeier-jelenséget nemcsak a szépirodalmat illetően próbáljuk minősíteni, kiviláglik, hogy a többi művészeti ágban (festészet, szobrászat, építészet, iparművészet) a szépirodalom szellemiségével ugyan összefüggő, de nem minden vonatkozásban releváns jellemzőkkel találkozunk, melyek kialakulásukat tekintve időbeli eltéréseket mutatnak az irodalommal összevetve, így a csúcspontok aszimmetrikusak, érvényük időben és térben meglehetősen változékony.<sup>3</sup> Azok az értelmezési különbségek, melyek az irodalom tekintetében szükségszerűen és természetesen adódnak, az egész komplexum viszonylatában, érthetően megsokszorozódnak.<sup>4</sup> Noha egyáltalán nem nevezhető teoretikus szempontnak, ám ami a „biedermeier” terminus megfogalmazása esetén annál nagyobb súllyal esik latba, az a hangulati elemek dominanciája. Impresszióknak is nevezhetnők őket, amelyek e sajátos életmodell mentén keletkeznek, s lirizáló-nosztalgikus, deskriptív elemekkel dúsulnak fel.

Egyik oka a körülménynek nyilvánvalóan az, hogy a biedermeier nem „tiszta” stilisztikai kategória, hanem első renden egy életmódból s a hozzá kötődő mentalitásból táplálkozó, s azt egy közösségi stilizációval kifejező kultúra. Majdhogynem úgy fogalmaztunk: szubkultúra, ha ez a fogalom ebben az összefüggésben nem volna némileg pejoratív csengésű, s nem sugallna olyan jelentést, miszerint zárt, az általánostól elütő, netán deviáns csoport önmegfogalmazása van mögötte, amely nem kíván élni a művészeti kifejezés megszokott eszközeivel és intézményeivel, s nem is kíván megjelenni annak elfogadott és szentesített színterein. Mindez aligha áll a biedermeierre, noha a fogalom tartalmából néhány vonás (hétköznapiaság, önstilizáció stb.) azért nem idegen e jelenség természetétől.

Ahogy a biedermeier polgár láttatni akarta önmagát és környezetét, erkölcsi világát, magában véve nem mondható különleges attitűdnek. Alapjában véve minden valamely réteghez vagy egyéb szociális képződményhez kötődő művészeti jelenség hasonlóan viselkedik. A biedermeier esetében ennek hogyanja feltűnő, ám itt sem maga a művészeti jelenségek idesorolt műveinek összege kelti ezt a benyomást, hanem az irodalomtörténeti megközelítéseknek azok a már emlegetett hangulati elemei, melyek a deskripció nyomán mintegy összefutnak a „Gemütlichkeit” bizonyos vonzó érzésében.<sup>5</sup> A kedélyességnek ez a miliője azonban nem a korból, még kevésbé e polgári rétegek vagy a hasonló életmodellt áhító, netán megvalósító populáció hétköznapijaiból árad, hanem a századvég és a századelő új civilizációjának terheit hordozó, antagonizmusait átélő utókor reprezentánsainak visszavetült tisztelgése az egykori egyszerű vagy annak vélt életviszonyok előtt.

E hangulati elemek így aztán óhatatlanul rátelepedtek a második világháború előtti szakirodalomra; ezektől nem mentes Zolnai Béla könyve sem.<sup>6</sup> Talán éppen ezért, szaktudományi munka létre, kifejezetten vonzó olvasmány. Egy korszak, netán művészeti irány azonban aligha lehet fő vonásaiban egyszerűen kedélyes, amely megállapításnak az lehetne a bizonyítéka, hogy a biedermeier fogalmának megjelenése előtt s háttérbe szorulása idején a tizenkilencedik század első harmadát-felét első látásra, de még tüzetesebb áttekintésben sem, nem érezzük különösen idillinek, mint ahogy bizonyosan ismerjük e korszak számos tragikus alkotását, s a hétköznapiság régiójában sem dominált a nyugalom és a megelégedés. Itt valószínűleg egy olyan típusú optikai csalódásról van szó, mely minden olyan esetben előáll, amikor életeszmenyeket vagy ezeknek stilizációját kiemeljük az egészből, s e művi konstrukciót kiterjesztjük valamely időszak teljességére. Ilyen módon jönnek létre az olyan összegező impressziók, mint például az egyes évszázadok „egyénségét” érzékeltető banalitások, mint a felvilágosult, észelvű tizennyolcadik, a praktikus-liberális tizenkilencedik, s minden ízében modern huszadik század.

Kétségtelen, hogy az elterjedt közhelyeknek van igazságmagva, valahogy úgy, mint a biedermeier-jelenségtől ihletett összbenyomásnak is. Ám amíg a részletező vizsgálat az előbbi esetben hamar eloszlatja a sommás véleményeket, az utóbbi (a biedermeier) esetében nincsen igazán lényegi elmozdulás a megítélés leglényegét illetően. Az újabb kutatások módszertanilag és szemléletileg egyaránt sokat adtak hozzá a sok évtizeddel ezelőtti alapvetéshez. Azt nem könnyű meghatározott időponthoz kötni, hogy mikor történt a fordulat, mely a biedermeier újszerű, az eddigitől eltérő megítéléséhez vezetett. Nem feladatunk e helyütt az erre vonatkozó megállapítások áttekintése. Gyaníthatóan a hatvanas-hetvenes évek fordulóján kristályosodtak ki azok a nézetek, melyek nem kis mértékben megváltoztatták a biedermeierrel kapcsolatos közkeletű vélekedéseket.

Míg az első szakasz meghatározó jellemzője e fogalom afféle undercurrent-ként való értelmezése az uralkodó romantikával történő sajátlagos szimbiózisban, s így mintegy az utóbbinak egy valóságos életszférába történő beépülésével alakul ki ez a változat, amely azután vissza is hat a romantika jellegére, létrehozván annak egyfajta kisrealizmussal átszőtt válfaját. E mozzanat nyilatkozik meg az életképeknek mint műfajnak népszerűségében, megnövekedett szerepében. A mi irodalmunkban e körülmény hasznos hozadéka az életképektől nyújtott s a prózában oly sokáig hiányolt valóság-elemek mellett e műfaj beépülése a romantikus nagyregény (Jókai) szerkezetébe. Ezt a jelenséget nálunk, némi okkal, nevezték anekdotizmusnak, noha az ilyen típusú epizódoknak nincs feltétlenül anekdotára valló magva.<sup>7</sup>

Az a fajta realitásigény azonban korántsem kizárólagos jellemzője a biedermeier mentalitásnak, ezzel jól megfér a kalandossággal feldúsított fantasztikumnak az extrém világa is. Alighanem a közelinek és távolinak sajátos perspektívaváltásáról van szó: dúsnak és pontosnak, érzékileg megfoghatónak tételezi a miliőt, mintegy a megismerhető életszférát célozva meg ezzel az ábrázolási móddal, a korlátozott létfeltételek ellenében viszont kitörést ígér a rendkívüli helyzet, a kaland, az egzotikum. A biedermeier életkép és a vadromantika tehát ebben a vonatkozásban nemcsak hogy megfér egymás mellett, hanem az olvasói magatartásnak ebben a tartományában egyenest feltételezi egymást.

Ha azonban a biedermeiert egyszerűen a korlátozott nyárspolgári életfeltételek kivételésének, gondolati-ízlésbeli stilizációjának tartjuk, s a kispolgárt, nyárspolgárt, a „spiessbürgert” mint örök jelenséget fogjuk fel, úgy az eddigiektől eltérő értelmezések széles mezőnye tárul fel. Például e jelenség ilyen megközelítése esetén, hogy tudniillik a polgári rétegek számszerű gyarapodásának folyamatában szerte Európában kialakul egy meghatározott populáció, mely sok tekintetben a különböző országokban-társadalmakban egyező vonásokat mutat fel – kézenfekvő a következtetés, miszerint a biedermeier társadalmi és földrajzi elhelyezkedése nem szűkíthető a német nyelvterület országaira, illetőleg a Habsburg-monarchia ezzel érintkező térségeire, hanem általános kategóriaként érvényes más nemzeti irodalmak (más országok művészete) vizsgálatakor is.

Így kezelve a fogalmat, s végül is semmi sem állhat útjába az ilyen értelmezésnek, s ugyancsak kevésbé tagadható egy ilyen felfogás realitása és használhatósága, szükségképpen megjelennek a különböző „nemzeti” biedermeier irodalmi-művészeti formák és mentalitások. Ebben az összefüggésben például az angol biedermeier feltételezése teljes mértékben logikus következmény, s nem kétséges az sem, hogy a tizenkilencedik század elejének-közepének társadalmi szerkezetbeli hasonlóságai alapot adnak az összehasonlításra, sőt bizonyos magatartásformák lényegi azonosítására. Ezáltal azonban a fogalom szükségszerűen kitágul, s ennek van haszna is és kára is.



Az a szociokulturális közeg ugyanis, amely e fogalmat körülveszi, s amelyre a legtöbb értelmezés épül, a különböző régiókban sok lényegi és még több felületi hasonlóság mellett nehezen összeegyeztethető elemeket foglal magában.

Paul Kluckhohn tanítványainak koncepciójában az idő haladtával egyre inkább előtérbe kerül egy szempont, mely véleményem szerint ezt az intim-kultúrát a közép-európai térségben éppen attól a funkciójától fosztja meg, amelynek fontossága indokolná a jelenség elkülönített vizsgálatát, tudniillik az abszolutizmussal (abszolutizmusokkal) szembeni elhatárolódás gesztusától, egy az adott keretek között szuverénül kialakított életminta közösségi tartalmától, amelynek kivált ebben a régióban van alternatív mintaként szerepe.<sup>8</sup> A provinciális és avult hierarchikus képződmények ellenében itt a biedermeier behatároltságaival, manírjaival, szűk körben ható szokásrendjével együtt is fontos civilizációs, ha úgy tetszik modernizációs tényező.

Bizonyos értelemben ezzel természetesen úgyszólván mindenki egyetért, csak hogy nem annyira mint afféle építkező, a kulturális termékek befogadását elősegítő, bázisát bővítő fejlődési tendencia kifejeződését látják benne, mint inkább az emelkedett, mondhatni magas művészet valamiféle populáris, igény szintjében, befogadói szintjét tekintve szerényebb kapacitású változatát. Tehát a *redukció* mozzanata kap hangsúlyt, aminek következtében a biedermeier kispolgár a konzervatív gondolkodás megtestesítőjévé válik. Ez az elképzelés azután már sehogyan sem illik bele az eredeti koncepció kereteibe.

E tipikusnak mondható gondolatmenet vezet el a következtetések ama típusához, melynek esszenciája az, hogy a romantika, vagy ha úgy tetszik a nagyromantika széles ívű, szárnyaló vízióinak múltán, egyfajta kollektív kijózanodás eredményeként mintegy kifárad a szélsőséges emelkedettség lelki mámorra, s ezért a nagy teljesítményt követő törvényszerű kifáradás nyomán a romantika impozáns energiái szétszivárognak a hétköznapi gyakorlati közegében. Itt azonban már csak a befogadott toposzok, közízléssé lett fordulatok, stílári díszítőelemek, tehát lényegében a szélesebb, de alacsonyabb szintű igényeket tápláló publikum s az ezzel adekvát képességű szerzők világa dominál. A szerzők természetesen, ha munkásságuk nem mérhető is az irodalom csúcsaival, de ezért – e szinthez mérve lehetnek jelentékenyek, akár klasszikus értéket is képviselhetnek.

Kísérőjelenségeként bukkan fel az ilyen típusú elképzelésekben a szellemi-biológiai életpálya egy sajátos görbéje: a lángoló, megváltó eszmék, a burjánzó fantázia, az újnak való elkötelezettség, látnoki elragadtatás, az idő és a tér távlatait virtuózan cserélgető alkotó periódust követi a változás, talán nem a betű szerinti értelemben vett hanyatlás, inkább valamiféle lehiggadás, egy új bölcsességben történő megvilágosodás, megtérés az élet megszokott és egyetemes rendjéhez. E vonatkozásban említhető például Wordsworth vagy

a Schlegel testvérek világszemléleti fordulata a konzervativizmus felé. Ezt tudomásom szerint senki sem nevezi közeledésnek a biedermeierhez, noha a jelzett logika szerint e vélemény nem is lenne meglepő.

A redukció gondolata mögött óhatatlanul meghúzódik a másodvonal irodalmi-művészeti gárdája. Azok csoportja, akik elsajátították ugyan az elődök jellegzetes gesztusait (stílusát, témáit, netalán az immár közkeletivé vált fordulatokat), s azután az egészet, ha úgy tetszik a romantikus látomást mint olyat, némi emelkedettség fenntartásával egy pragmatikusabb, testközelibb szintre szállítják alá. Ennek eredményeként a fentebb kultúra esélyt kap a szélesebb körökben való elterjedésre, jobban harmonizál új bázisának igényeivel, de egyúttal elveszíti elemi eredetiségét, korszakalkotó eszméit.

Nem kétséges, hogy az ilyen folyamatok valóságosak. A csúcok után, ha szabad így mondani, völgyek következnek, esetleg széles lapályok terülnek el. Kérdéses viszont, hogy az ilyen átmeneti vagy a főbb folyamatoknak szükségképpen alárendelt formációkat kell-e, helytálló-e valamiféle külön szindrómának tekinteni. Élesebben fogalmazva a kérdést: az elfáradó romantika, az ennek jegyében létrejött redukált eredetiség, illetve többé-kevésbé ügyes epigonizmus, mely a maga nemes popularizmusát sikeresen alakítja ki, azonos-e végső fokon valami egyetemes biedermeierrel?

E gondolatok, tézisek, dilemmák bukkannak fel az olyan kitűnő munkák tanulmányozása közben, mint Virgil Nemoianu írása az angol biedermeierről.<sup>9</sup> Valóban szinte zavaróan gazdag megfigyelésekben, találó megállapításokban, merész gondolatársításokban. E német-középeurópai terminus ilyen kitérítése (hiszen ilyen alapon francia vagy észak-amerikai biedermeierről is szólhatnánk, egyéb nemzeti variációkról nem is szólva).<sup>10</sup> Mindazonáltal e felfogásnak van jogosultsága, hiszen olyan lényegi rokonságon alapul, amelyet aligha lehet kétségessé tenni. Az a körülmény viszont meggondolandó, hogy az angol biedermeier, ha már így nevezzük, központi alakjai Jane Austen és Walter Scott lennének. A hétköznapiság és a kisvilág, illetve a közérthetővé és szórakoztatóvá stilizált történelem önmagában véve még nem minősít, legalábbis nem feltétlenül sorolja őket ebbe a kategóriába. Ugyanígy Lamb, Hazlitt, De Quincey és mások talán más irányokból is megközelíthetők.

A kulcsszó az ilyen típusú gondolatmenetben a domesztikáció, vagyis olyan folyamat, melynek révén a kivételezettek, a nagyok tevékenysége eredményeként létrejövő értékek valaminő ügyes, ám mindenképpen tehetségre valló redukció következtében egy szélesebb befogadó közegben élnek tovább. Lehetséges azonban, hogy az effajta változatok sok tekintetben öntörvényű, vagy más összefüggések mentén alakuló művészeti jelenségek. Ha nem is feltétlenül tipikus és az európai fejlődés szemszögéből bizonyval nem meghatározó a magyar biedermeier, nálunk semmiképpen nem érvényesül egy ilyen átfelődés, s a kezdetektől fogva egyazon életművek alkotórésze-

ként, illetve ugyanannak a korszaknak a terében léteznek, és semmiképpen sem zavarja a romantikus paradigma érvényét. E kérdésekről azonban más helyütt kell szólni.

Akár a romantika keretén belül, akár azzal valamilyen szimbiózisban mutatkoznak biedermeier vonások, az bizonyos, hogy a tény megállapítása mellett azt az erőteret is figyelembe kell vennünk, amelyben ez a jelenség funkcionál. Így szemlélve kirajzolódhatnak olyan különbségek, melyek számottevően befolyásolják a biedermeier egész karakterét. Igaz természetesen, hogy az irányzat (áramlat, művelődési típus) egyik funkciója a közvetítés, tehát a domesztikáció révén, elterjesztve és megőrizve a romantika egyes stílárís, világképi és magatartásbeli jegyeit azokat mintegy átadja olyan új, s közelebbről máig sem definiált irodalmi képződményeknek, mint például (hogy ismét Nemoianu jeles munkájára utaljunk vissza) a viktoriánus regény, amely nemcsak az angol irodalom, hanem a világirodalom mércéje szerint is igen jelentős teljesítmény. Más kérdés, hogy ezekben, kivált Thackeray esetében milyen elemek azonosíthatók a biedermeier kiterjesztett fogalmával.

A közvetítés eredménye persze nemcsak annyiban áll, hogy valamit felhasználás céljából, mintegy célszerű eszközként felhasználásra eljuttat, hanem abban is megmutatkozik, hogy ezáltal, a témák és eszközök új környezetében jellege, szerepe módosul, ha úgy tetszik immár egy az eddigitől eltérő paradigma integrált része lesz. Ha azt állítjuk, hogy a romantika ilyen módon egy más struktúra részeként él tovább, akkor a biedermeier, mint az átmenet jelensége, mint nagy változások előjele, szociokulturális közege, mint valamiféle kitapintható átalakulás folyamatának vehikuluma több kell hogy legyen, mint egyszerűen az átmenet tünete, kell, hogy rendelkezze saját paradigmával.

Innen nézve a biedermeier-jelenség nem pusztán redukció, hanem az említett minőségében egyúttal *addíció*, tehát hozzáadás, mégpedig abban a tekintetben, hogy azok az életviszonyok, s ezzel olyan életminták, melyek a hierarchizált rendi magatartásnormákat felváltják, ebben a mentalitásban nyernek kifejezést, s váltják fel egyúttal a kultúrának régi típusú rétegződését, a mecenátuson alapuló kulturális reprezentáció helyébe így lép az öneltartó, mondhatnók civil kultúra. Fogalmazhatnók mindezt úgy is, hogy a biedermeier-jelenség mint szociokulturális szindróma nem közelíthető meg egyszerűen a különböző stíluskategóriák önelvű definícióinak egyik variánsaként, nem tekinthető a nagy stíluskorszakok valaminő alfajának, altípusának, hiszen stilisztikailag bizonyonnyal kevesebb, szociálisan viszont több ennél: a tizenkilencedik századi lényegi (a politikai befolyás nagyságától, kiterjedésétől független, s még hiányától sem befolyásolt) polgári dominancia sajátos kifejeződése.

A polgári korszak kulturális, s tágabb értelemben civilizatórikus tényezőit hiba lenne egyetlen nagy fogalmi kalap alá venni. Még ha az életviszonyok-

ban, s a különböző polgári rétegek (kvázi-polgári képződmények) magatartásában, világlátásában vannak is, elsősorban szituáltságukból eredő hasonlóságok, ezek történelmi kerete, funkciója nagy eltéréseket takar. Közép-Európa, annak német kultúrája, együtt Ausztria vegyes összetételű, de a német mintáktól erősen befolyásolt kulturális képletével ebben a korszakban mindenképpen sajátos változat, a polgári korszak első (preindusztriális) szakszaként fogható fel, amely a korlátolt mozgástér ellenére ebben a különleges formában megvalósulásra képes.

A csúcspont felé tartó, avagy éppenséggel leszálló ágban lévő irányok (klasszicizmus, romantika stb.) metszőpontjain kialakuló kulturális igény sok tekintetben szociológiai, ha úgy tetszik kultúrszociológiai alapozottságú. Közép- és Kelet-Európában (de voltaképpen másutt is) egy új publikum jelenik meg, amely jóval szélesebben tagolt, mint amilyen a régebbi volt, számszerűen egyre nagyobb helyet foglalnak el benne a középrétegek, ennek megfelelően változik az a várakozás, melyet egyebek közt az irodalommal szemben táplálnak. Így történik meg a nagy eszmék, víziók „domesztikálása”, amit redukciónak is szokás nevezni, házi és személyi használatra való alkalmassá tétele. Ez a körülmény kétségkívül meggyöngíti az elit- vagy tudóskultúra, a hagyományos erudíció pozícióit, de hozzájárul ahhoz, hogy a kultúra ilyen módon is szélesebb körben hassa át a társadalmat.

Az természetes, hogy az új publikum más módon reagál a szellemi produkcióra, s ennek következtében megváltozik az a modell is, melyet mindinkább tekintetbe vesz az író, s azok a közvetítő orgánusok (folyóiratok, kiadványok), melyek révén az író és közönség új viszonya létrejön. Az a körülmény, hogy mindez így történik, korántsem szegényedés vagy valamiféle értékvesztés csupán, hanem a kultúra új, az előző kortól eltérő szituáltsága, mondhatni: az újabb kori művelődésnek tápot adó anonim mecénátus (a kommerciális csatornákat működtető publikum) mai napig is tartó és funkcionáló szerepének véglegesülése.

Ám ez a publikum nemcsak befogadóként lép fel, hanem egyúttal alakítója, tárgya is az irodalomnak, amennyiben a hagyományos, informatív, tehát távoli vagy fentebb világokat bemutató környezetábrázolás mellett és helyett saját világára és ideáljaira kíván ráismerni, kívált a prózai műfajokban, vígjátékokban. Innen a sok leírás, rajz, életkép. Érdekes módon ez az igény többnyire humoros tónust feltételez, igazolva azt a régi nézetet, miszerint a komikus (humor) lényegi tulajdonságainál fogva konkrét szemléleti sík, valóságos tájékozódási pontok nélkül nem érvényesül. Ebben a tartományban jelenik meg a „couleur locale”, a helyi színezet, melynek révén a tényleges életkeret (szűkebb vagy tágabb) a maga változatos tárgyiasságában mintegy tudatosul, az esztétikum, a művészség számos új lehetőségét kínálja. Ez a jelenség nem teljesen azonos a külön jelentést hordozó romantikus természetleírásokkal, történelmi rekvizitumok felvonultatásával, tablókkal,

még ha keletkezésében nem is idegen azoktól – profanizált változatuknak tekinthető.

Talán nem véletlen, hogy a romantika korában a nagy forma, a regény integrálja a leírásoknak ezt a fajtáját, sok esetben a főcselekménybe iktatott epizódok külön is, mint szabályos életképek is megállnák a helyüket. A tragikus hangnemre mindez már korántsem vonatkozik, mivel az, megint csak lényegi tulajdonságainál fogva, a zord, a riasztó, az emelkedett-fájdalmas érzelmi tartományban fejeződik ki, s lételeme a stilizáció. Ha már a műfaji meghatározottságokat emlegetjük, ne hagyjuk ki a biedermeier szellemében fogant lírát sem, melynek egyik fő tulajdonságaként említhetjük azokat a toposzokat, melyekben a gyakorlatias erkölcsi rend, az erény, a rítussá emelt szokás fogalmazódik meg ismételt fordulatokban, finom vonalvezetésű stilizációkban.

A korszituáció – irodalmi szempontból – talán legfontosabb eleme az olvasóközönség számának az előző időszakokhoz képest példátlan megnövekedése. A mából nézve tarthatjuk ezt a számot nagyon is csekélynek (Magyarországról szólva), ám éppen a nemzeti nyelvű irodalom iránt érdeklődő közönség (hovatovább egyben törzsközönség) gyarapodása önmagában véve is új kultúrtörténeti jelenség. Nálunk, csakúgy, mint Ausztriában, tehát Bécsben és Pesten, s mindinkább más városokban, sőt a falusias vidéken egyre gyakrabban találhatók az olvasgató kisasszonyok, s az évek folyamán a helyzetüknél, neveltetésüknél fogva más érdeklődésű, más értékhierarchiára orientált tanult férfinemhez tartozó publikum is növekszik. Nem pusztán számszerű gyarapodásról szólhatunk, az irodalom szerepe változik meg a művelődés összetételében.

Ahogy a felvilágosodás a műveltebb rétegekben hallatlan érdeklődést keltett az ismeretek egyetemessége iránt, s ezzel működésbe hozott egy sajátos lelki mechanizmust, úgy itt is – a kultúra terén aktív rétegekben – kollektív szellemi igény jelentkezik. Nincsenek megbízható eszközeink arra nézvést, miképpen lép működésbe a tudatnak ez a tevékenysége. A világkép-alkító tényezők nyilván bizonyos kényszerek, hiányérzetek nyomán változnak. Az elrendezetlen tapasztalatok rendbetétele iránti természetes óhaj csakúgy indukálja a szekundér tapasztalati szféra, tehát az irodalomban megörökített életminták iránti érdeklődést, mint ahogy a hiányérzet, tehát a tradícióban fokozatosan elavuló, érvényüket veszítő axiómák helyett keresett s netán megtalált új feleletek.

Így a romantika, amely az egyéni életszférák kitágításával nyit perspektívát, s az az igény, amely a saját életkeret átélhető megismerését sürgeti, végül is egymásra talál e kettős törekvésben. Az olvasás ennek következtében, mint lelki szükséglet, a kulturált magatartás részévé lesz mint a szokásrend egyik fontos eleme. Ezáltal természetesen szerepe meg is változik: sokrétű lesz, tehát nem pusztán a tudás vagy a magasrendű esztétikai élmény lehetősége

motiválja, hanem ezek mellett, mint az esztétizált tárgyi környezet, pragmatikusan, mint az időtöltés nemes s egyben kellemes formája, egyfajta szellemi civilizációként működik. Ezért is kívánja meg ez a kulturális helyzet az irodalomtól közvetített témák és tónusok igen széles skáláját, a könnyedhangulatostól a tragikus-fantasztikusig.

Ebbe a korszakba megy vissza az úgynevezett szórakoztató és komolynak mondott irodalom felismerhető kettéválása. Az irodalom intézményesülése, a szélesebb publikumhoz szóló időszaki orgánumok megjelenése és versengése, csakúgy, mint a közönség kedvére és ízlésére nagyon is érzékeny színházi világ nem nélkülözheti, sőt egyre inkább tapasztalja a művészeteket befolyásoló kommerciális tényezőket. Ez a körülmény azonban ekkor még nem vezet az irodalmi érték tekintetében szigorúan érvényesülő elkülönüléshez: a kevesekhez szóló rangos alkotás, illetve a népszerű irodalom nem feltétlenül jelent értékbeli különbséget. Vannak műfajok, például a regény, melyek egyenest a népszerűségből táplálkoznak.

Az ilyen módon formálódó új típusú publikum, amely egyben mindinkább felvett és rögzült szokásaival, mindennemű egyletek, társaságok alapításával és támogatásával, melyek hathatósan befolynak a művészeti élet alakításába, e korszak meghatározó tényezője. Tulajdonképpen a polgári életforma, a szokásrend, intézményesülés s az ennek megfelelő stilizációk a társasági életben, az érintkezési formák világában egyenlő azzal a realitással, amelyet akár az újabb kor civil létrendjének is nevezhetnénk a maga preindusztriális feltételei között. Preindusztriális a tények szintjén, de irányában éppenséggel az indusztriális kor érdekében munkálkodva, ennek eszméit növelve és táplálva. Ez a fajta modernizációs igény ölt testet a különböző tett-programokban, a cselekvő, művelt, „haladékony” idők óhajlásában, a nemzetépítés liberális-romantizált eszméiben és emelkedett vízióiban. A magyar irodalom bővelkedik ilyen motívumokban.

Kétségtelen, hogy akár a Monarchia hatalmi keretében is, különbségek és egyezések egész sorával kell számolnunk, melyek mintegy leképezik ennek az archaikus típusú államalakulatnak az ízületeit, alapjában véve érvényesül egy erőter, amely a kor embereinek életét igen sok és lényeges tekintetben meghatározza. A paternális-abszolutisztikus politikai hatalom ebben az időszakban, a század tízes évei és a negyvenes évek vége között, rátelepszik a magatartásra és a gondolkodásra, s óhatatlanul, kényszerítő erővel hat a mindennapiság szférájára.<sup>11</sup> Így tehát, mondhatni, a családkultusz, egyfajta jámbor meglegedettség gesztusa, a visszahúzódság a magánélet kis szabadságába, bensőségességébe nem, vagy nemcsak e polgári réteg valamiféle lényegi, önmagából magyarázható tulajdonsága, életfeltételeinek egyszerű következménye, hanem egyúttal sajátos reagálás is a körülményekre.

Ez utóbbi mozzanatot külön is szükséges hangsúlyozni. Az utóbbi időkben megjelent tanulmányok ugyanis azt a sztereotípiát, miszerint a némileg be-

zárkózó, a szűk házi világában elégedett magatartást mutató vagy ennek lát-szatát elhithető polgár a biedermeier, kivált annak bécsi típusának kizárólagos képviselője.<sup>12</sup> Arról, hogy e magatartás éppen a mi tájainkon külső kényszer következménye, egyre kevésbé esik szó, arról pedig még kevésbé, hogy az így leírható élethelyzet egyáltalán nem összeférhetetlen, ha úgy tetszik „aktív” mentalitás-elemekkel. Irodalmi ízlését és igényeit tekintve például korántsem zárkózik be abba az önstilizációba, amely példának okáért az életkép műfajban jut kifejezésre, s amelyet természetesen érdeklődéssel kísért. Ám a korszak olvasmányainak összetétele arra vall, márpedig a publikum azonos, hogy abban a romantika mind populárisabbá váló irányzatai, bizarr alkotásai, „bűnügyi” történetei, groteszk, már-már morbid tragikum-felfogása ugyancsak népszerűek. Ennek oka többért: az egyik okként talán az jelölhető meg, hogy éppen a korlátozott életszféra termeli ki az igényt annak legalábbis gondolatban történő meghaladására, másodjára pedig a biedermeier jellegzetes színterein éppenséggel a modernizáció eszméinek nem kevésbé jellegzetes ágensei mozognak. A társas élet különböző szintjein megvalósuló kommunikációban nemcsak az idill negédsége kap helyet, hanem eszmék cseréje és alakítása is folyik. A polgári létnek, a polgárosodásnak mint törekvésnek, a gazdasági civilizációnak, a nemzeti kultúrának aligha lett volna esélye abban a kicsinyes magánéletben, konzervativizmusban, gyáva és hipokrita alakoskodásban, melynek bélyegét a koncepcióvá sűrűsödött, lassanként már öntörvényei szerint mozgó tudományos megítélés sütött a korszak irodalmának és életének számos, s egyébként más módon is értelmezhető jelenségére.

Miként a korlátolt gondolkodás és a prudéria lehet közös, szélesebb kultúrkörre kiterjeszhető jellemvonása, legalábbis összbenyomásként verifikálható jellemzője valamely társadalmi csoportnak, úgy e körülmény lenyomata is megjelenhet valamiképpen az irodalom és a művészet különböző ágaiban. E reális megfigyelésekből eredeztethető például az a típus, mely a „prud-homme” elnevezést kapta. Az úgynevezett örök kispolgár azonban meggyőződésem szerint altípusként értelmezhető, melynek lényege éppenséggel az, hogy benne bizonyos létmódok negativitása összpontosul, ahol is a társadalmi csoportot vagy réteget motiváló erkölcsiség az életgyakorlatban kiüresül, mintegy megkövesedik, üres formulaként működik, az értékhiány pótlását szolgálja. Ám ha ezt a jelenséget közelebbről vesszük szemügyre, akkor kiviláglik, miszerint a társadalom hossz- és keresztmetszetében úgyszólván alig található olyan szegmens, amelynek, sok vonatkozásban karikatúrisztikus, leírása esetén ne lehetne hasonló eszközökkel élni. Mégpedig egészen foglalkozásokig, vagy ha úgy tetszik hivatásokig menően. Elegendő emlékeztetni néhány ilyen jelenségre. A katonaság világa, a hírűkhöz hű tábornokoké és ezredeseké, a különböző egyházak terrénuma s dogmák tartománya, a nagyképűséggé és pedáns pepecseléssé silányult tudomány

rozzant fellegvárai, a hivatal és a hatalom szcenáriumai – talán nem is szükséges folytatni a felsorolást.

Az említett tényezők közös tulajdonsága, hogy a rájuk vonatkozó megítélő mechanizmus hasonlóan, sőt azonosan funkcionál. Az önminősítő stilizáció óhatatlanul szelektál, s így azt a képet alakítja ki, mely mintegy igazolja azt az életformát és gondolkodást, melyet az adott közeg a magáénak vall, tehát olyan miliót rajzol meg magának, amilyenben a maga és mások előtt megjelenni kíván. Az a végeredmény, amely ilyen módon létrejön természetesen, ha úgy tetszik, szépítettnek mondható, de a tény nem feltétlenül jelenti azt, hogy kevésbé tartalmaz realitáselemeket, sőt nagyon is arra a törekvésre utal, melynek szellemében a részletek révén nagyon is érzékelhető atmoszféra, életszerű impresszió rajzolódik ki. A szelekció azonban mégis működik, s meghatározza a tónust, a hangsúlyokat és az árnyalatokat, melyek viszont együttesen érvényesítik a világlátás e közegre jellemző sajátosságait. Mindez alkalmas a továbbfejlődésre, és részét képezheti a biedermeier kisformák integrálásával a nagyobb, szélesebb területekre terjedő valóságbemutatóknak. A biedermeier-jelenség egyik fő karakterisztikuma a kisvilág közegével való azonosulás mozzanata, ez a típusú stilizáció mintegy a körön kívül, mint fenyegető idegenszerűséget, mint a harmóniát megbontó külső tényezőt értelmezi a negativitást, és így saját körében nem is néz szembe vele. Így a tragikumot a fantasztikummal vegyített érzelmesség, a bűnös kuriózum közegeiben szférája helyettesíti. Tehát hiányzik a helyzetkritika igénye, vagy ha van ilyen, az a külső körülményekből fakadó hétköznapi visszasságok inkább kedélyes, mintsem szenvedélyes elutasításában jelenik meg.

A polgári irodalom nagy teljesítménye, hogy meghaladja ezt az életszférát, s kivált a tizenkilencedik századi regény (mondhatni nagyregény) révén korrigálja és tudatosítja a polgári-kispolgári lét önképének elfogultságait és a helyzetből fakadó szűköségét. Az a sajtószerű műfaj, amely az epikumnak inkább elemeit hordozza magában, az életkép tudniillik, új kezdeményként beépül a kor prózájába (Magyarországon is) valahogy olyan módon, ahogy a fiatal Dickens, a hazánkban is olyannyira kedvelt Boz rajzai, vázlatai az egykori Londonról (*Sketches*) előzménye annak a nagyszabású tablónak, amely a viktoriánus regényt oly informatívává, érzékletessé avatja, melynek segítségével korát oly feledhetetlenül megragadta. Az a kérdés, hogy e körülmény milyen módon és mennyire érintkezik a couleur locale romantikus következményével, más kérdés. Valószínűleg annyira, amennyire a biedermeier a romantikus irány keretein belül, azzal sajátos szimbiózisban mutatkozik meg. Azzal természetesen, hogy e helyütt a viktoriánus regényt emlegettük, korántsem lettünk hívei a biedermeier-fogalom kiterjesztésének, pusztán olyan általános folyamatokra utaltunk, melyek között kétségtelenül vannak összefüggések, párhuzamosságok, anélkül azonban, hogy ezek feleslegessé tennék e terminus behatárolását és pontosítását.



A biedermeierrel kapcsolatos fogalmilag elmosódó és inkább az impresziók körébe tartozó vélekedések egyik legfőbb forrása a nosztalgia, vagy olyan, mondhatni esztétizált hiányérzet kifejeződése, melynek segítségével az emlékezet a múltat általában, bizonyos korok bizonyos jelenségeit pedig, melyekben e hiányérzet igazolást vél találni, megszépíti. Ilyen egykori, túnt értékek tartománya újraélhetővé varázsolja azt a közeget, amelyben a jelenből hiányzó értékek életszerűen, noha stilizáció révén, megfogalmazhatók. Tehát olyan, a visszatekintő szemszögéből értelmezett jelenségről van szó, amelynek önstilizációja mintegy indukálja azt a látomást, melyet a visszatekintő a maga (s hozzá hasonlóan gondolkodó kortársai) lelki szükségleteiből kiindulva fest meg. Ez a törvényszerűség a maga más, de korántsem minden vonatkozásban különböző módján még a tudományos értelmezésekre is hat, innen eredeztethető a történelmileg lezárult jelenségek nagyon is mozgalmas utóélete, bennük például éppen a biedermeier tulajdonságainak, összetevőinek, világszemléleti lényegének már-már tendenciaszerű változásai.

Nem tartozik a ritkaságok közé a művészetben, az irodalomban pedig kiváltképpen nem, olyan korok, múltbeli jelenségek favorizálása, melyek valamiképpen rokonságban állnak azzal a gondolkodásmóddal, ízléssel, amelyet az alkotó magáénak érez és vall. Ezek a múlt időn átívelő találkozások, melyek a félmúlttól a távoli időig terjedhetnek, mintegy a történelmi síkját képezik egyes mentalitástípusoknak. Ezt a sajátosságot erősíthetik fel bizonyos antropológiai tulajdonságok, mint például a múlt, gondolkodás és az érzésvilágba beépült rögzült, személyiségjeggyé vált elemeivel feldúsított újra megélésének lelki kényszere. Tanulságos ebből a szempontból Krúdy Gyula prózája, mely e megőrző-stilizáló írói magatartás klasszikus példája. Noha egyénileg értelmezve, a biedermeier kifejezést már igen korán használja, 1912-ben, a *Francia kastély* című regényében. Pálháziék szalonját leírva jegyzi meg: „Ezeket egy divat szülte, és egy divat tartotta életben, a Biedermeier. Mondják, hogy Pozsonyban, valamint Bécsnek régi házaiban még ma is ülnek e doktor Corvinuszok a aranyozott, keskenylábú székeken, és a vén dámák a franciát némettel keverik.”<sup>13</sup>

Ha a szakirodalmat tanulmányozzuk, kiviláglik, hogy a biedermeier nem éppen azonos az említett jelenet sugalmával, bár a rokonság felismerhető. Hiszen valóban beletartozik a fogalomba a társasélet régi formája, ám az nem csupán régiségével, mondhatni az ódonság bájával tűnik ki, hanem szociológiai karakterében is különbözik némileg: kevésbé szertartásos és mindenképpen polgáriasultabb. Az meggondolkodtató, hogy Krúdy e jelenség kapcsán Pozsonyt és Bécszet említi, tehát mintegy az udvar közelségét, s ezzel alighanem azt a réteget emlegeti, mely ebben a régióban Bécs vonzáskörzetében sajátos és felismerhető vonásokkal variálja a biedermeier karakterjegyeit. Ennyiben, a különböző, netán magas rangú tisztviselőkkel, netán a császári udvartartás némely hölgyeivel, udvari tanácsosokkal bővíülhet az a kör,

amely ezt a kultúrát és mentalitást egyik variánsként képviseli. Itt tehát azzal a rendiséggel érintkező államhivatalnok rétegről lehet szó, amely ebben az időszakban (mármint a század első felében) afféle lojális nagypolgárságként viselkedik. Ez a nem pusztán elméleti lehetőség indokolhatja a bécsi, sőt az osztrák biedermeier bizonyos, a magyarországitól, de a német területektől is elütő vonásait, s talán még azt is, hogy sokan éppen az ebbe a milióbe tartozó Grillparzert emlegetik erkölcsi elveik, magatartásuk fő kifejezőjeként.

Természetesen egy magyar író, bármily jelentős is, futó megjegyzése aligha fogható fel perdöntő érvnek szaktudományi kérdésekben, de nem is elhanyagolható, főként azért, mert az irodalmi életben az ilyen impressziókból tevődik össze valamely irány, jelenség lényegi tulajdonságainak summája. Az írói megfogalmazás ugyanakkor szinte ösztönösen utal a szelekció, vagy ha úgy tetszik stilizálás természetére. Azok a vonások, amelyek ilyen módon összefüggő rendszerben határozzák meg a tényleges létfeltételek teljességéből kiemelt ábrázolást, korántsem önkényesek, hanem értékhierarchia mentén szerveződnek, melyek egyszerre mondhatók idealizáló és kritikai jellegűnek. Ha összekeverednek is bennük a múlt különböző aspektusai, megőrző funkciójuk révén valóságos tényezőket fognak be ugyanabba a látószögbe, s talán éppen e sajátságuk révén korrigálják a szaktudományi megközelítésekben rejlő, olykor túlságosan is kategorizálásra hajlamos ítéleteket és definíciókat.

Végül is egy szociokulturális szindrómát, kivált művészeti vonatkozásaiban, majdnem lehetetlen leírni kizárólag irodalom- vagy művészettörténeti terminológiával. A biedermeier mint érzés- és gondolkodásmód inkább a művészethez, illetőleg szorosabban az irodalomhoz való viszony mentén ragadható meg. A biedermeier mentalitás sokkal inkább tárgya, mint hordozója az életstilizáció korabeli polgári igényeinek. Ezek az igények végső fokon részlegesen, és függenek az adott lehetőségek megvalósulási fokának realitástényezőitől. Ezért van az, hogy az igen magas reprezentációs igényű és ezért nagy anyagi erőre támaszkodó építészetben a polgári szellemiség térségeinkben csak mint a klasszicizmust módosító-variáló tényező jelenik meg, s ugyanez a körülmény jellemzi, mutatis mutandis, a reprezentatív, netán monumentális szobrászatot. Ez a szellemiség, bázisának korlátozottsága folytán, a szorosabban humán területen sem törhet dominanciára. Ezért helyezkedik el különböző stílusok és irányok metszéspontjában, művészeti ágakként különböző módon és eltérő hangsúlyokkal, e körülménynek megfelelően változik tartamának, virágkorának periódusa. Mivel variánsként is felfogható, szerfölött változékonyak és intenzitásukban, felismerhetőségükben egyes jellegzetességei, nyilván ezért is ad módot oly sokféle, olykor egymásnak ellentmondó interpretációra.

Annyi azonban bizonyos, hogy a biedermeier-jelenség, s a hozzá fűződő képzetek némelyike, mint például a szűk körű létszemlélet, a családkultusz,

a lemondás a nagyszabású ambíciókról, az intimszféra tartózkodó, szemérmes kultusza nem értelmezhető valamiféle tudatosan vállalt elvrendszerből kiindulva, etikája, életszemlélete sokkal inkább fakad pragmatikus megfontolásokból, mintsem elvont eszmékből. Röviden: e polgári rétegek (avagy kvázi-polgári életminőségek) társadalmi helyzetüknek megfelelően, azt érzékelve alakították ki életmódjukat, szokásrendjüket, s fogalmazták meg az említett módon, ha úgy tetszik életfilozófiájukat, értve ezen azt a mindennapi életben elirányító bölcsességet, mely nem tart igényt a tudomány rangjára. Ezt jobban fejezi ki az almanachlira, az emlékkönyvbe írt valamely mottó, a tanulságos mondásokat tartalmazó antológia, mintsem a bölcselet. Mindez akár közhelyek, érzelmes banalitások gyűjteményének is tekinthető, ám a maga idejében megélt, stilizált tapasztalatként és magatartásbeli normatívaként működött.<sup>14</sup>

Ebben a kristályosult formában és léthelyzetben tehát eredetét tekintve német, bázisára nézve közép-európai civilizációs és kulturális képződménynek mondható, egyéb területeken pedig a társadalmi bázis tekintetében óhatatlanul bizonyos hasonlóságok tapasztalhatók, melyeket az irodalmi hatás és a kulturális érintkezés tényei tehetnek érzékelhetővé. (Meglépő módon Kotzebue művei, melyektől tagadhatatlan népszerűségük ellenére a jelesebb magyar szerzők az igényesség jegyében rendre elhatárolják magukat, még Angliában sem ismeretlenek.) A módszeres áttekintésnek ez utóbbi tény ellenére elengedhetetlen feltétele a határok világos megjelölése. Ha a dolgok ilyen tágítható és sok tekintetben szubtilis ismérvek alapján alkothatnak összefüggésrendszert, akkor szinte csak verbális kifejezőkészség kérdése tettség szerint formálni ellentmondó, s az ellentmondásokat játszi könnyedséggel kibékítő, szublimáló koncepciókat.<sup>15</sup>

A magyar irodalom vonatkozásában a legfőbb feladatnak az látszik, hogy egészen egyszerűen más szemszögből vegyük szemügyre e korszak irodalmának meghatározó jegyeit. A nemzeti szellemű, historizáló magyar irodalomtörténet-írás ugyanis feltétlenül jogos, de a valóságos irodalmi folyamatokat illetően nem minden vonatkozásban objektív célképzetek mentén fogalmazta meg értékszempontjait. Ennek következtében csak az így ki-munkált értékminőségek fogalmazódhattak meg esztétikai normatívaként: ami ettől az értékrendszertől akár világszemléletű, akár pedig stilisztikai szemléletében és alkotói gyakorlatában eltért, az a szelekció természetének megfelelően egyszerűen alulmaradt az irodalmi életben folyó csatározásokban (ahol is az Athenaeum köre mondta ki a végső szót), másrészt a nagy összefoglalásokban és irányadó tanulmányokban (Toldy Ferentől, Gyulai Páltól gyakorlatilag napjainkig), a másodvonalba szorult vissza. Ezzel – a kívánatosnál nagyobb sikerrel – mintegy bevészte az utókor emlékezetébe azt a képet, mely az evidencia erejével hat mindmáig, sőt a kor távolodtával vonásai még határozottabban érvényesülnek.

Ideje tehát, hogy azt a valóságos kulturális közeget, ízlést és mentalitást, amely egyébként az említett szelekcióban is közreműködött, lehetőség szerint Toldy, Gyulai és a többiek előtti állapotában megvizsgáljuk, s a romantikus, népnemzeti és önelvű vizsgálódások eredményeit nem tagadva néhány fontos vonatkozásában, ha szükséges, újrafogalmazását megkíséreljük.

1 Georg HERMANN, *Biedermeier im Spiegel seiner Zeit*, Berlin, 1913.

2 *A biedermeier kora nálunk és Európában*, Helikon, 1991, 1–2, összeáll. T. ERDÉLYI Ilona.

3 Paul SCHMIDT, *Biedermeiermalerei*, München, 1922.

4 Georg HIMMELHEBER, *Biedermeier als Stil der bildenden Kunst = Kunst des Biedermeier*, Prestel Verlag, München, 1988, 20–50.

5 „Als der Grossvater die Grossmutter nahm / Da wusste man nichts von Mamsell und Madam“, *Als der Grossvater die Grossmutter nahm*, August Langbein, 1812.

6 Zolnai Béla szerint a magyar biedermeier írói főként a népszerű másodvonalból kerülnek ki, így Fáy, Csató, Gaal, Kovács Pál stb. L. ZOLNAI Béla, *A magyar biedermeier*, Bp., 1941.

7 HORVÁT Edith, *A Biedermeier-életkép a német és a magyar irodalomban*, Minerva, 1926.

8 Wilhelm BIETAK, *Das Lebensgefühl des Biedermeier in der österreichischen Dichtung*, Wien–Leipzig, 1931.

9 Virgil NEMOIANU, *Support for an English Biedermeier = The Taming of Romanticism*, Harvard University Press, 1984.

10 BARÓTI Dezső, *A francia biedermeier problémájáról*, Helikon, 1991, 1–2, 119–123.

11 Az osztrák biedermeiert nem pusztán a kedélyesség jellemzi. A híres „Neuner” kávéház (némiképp a Pilvaxhoz hasonló a szerepe) látogatóit a „...die entscheidende Abneigung des damaligen Regierungssystems... gegen jede Art von Vereinswesen, insbesondere wo es literarischen oder politischen Tendenzen gelten konnte” terelte társas körbe. Anastasius GRÜN = *Wiener Kaffeehausliteratur*, szerk. Hans VEIGL, Wien, 1991, 41.

12 Adalbert STIFTER, *Aus dem alten Wien*, Leipzig, 1909.

13 KRÚDY Gyula, *Francia kastély = Szindbád*, Magyar Helikon, 1973, 653.

14 FABRI Anna, *Az irodalom magánélete*, Bp., 1987.

15 Elfriede NEUBUHR, *Töprengések a biedermeier-fogalomról*, Helikon, 1991, 1–2, 40–71.

## Szöveg és írás

*(A szöveggenetika viszonya a filológiához és a strukturalizmushoz)\**

A szöveggenetika a magyar olvasók előtt ma még kevésbé ismert. A nyolcvanas évek elejétől ugyan viszonylagos rendszerességgel jelentek meg ismeretések a szöveggenetikai kutatásokról és eredményekről, és néhány igen fontos cikk fordítása is napvilágot látott, de elsősorban a szűkebb szakmai közönség által olvasott folyóiratokban.<sup>1</sup> Ez az új francia kritikai irányzat, amely lassan már három évtizedes múltra tekinthet vissza, de a kezdeti – elsősorban technikai és módszertani jellegű – kutatások után csak a hetvenes évek végén lépett valóban színre, és hívta fel magára a figyelmet, egy régi-új kutatási területet jelöl ki magának: a kéziratokat.

Sokat elárul mind létrejöttének körülményeiről, mind kezdeti ambíciójáról, hogy ekkor még manuscriptológiának hívják.<sup>2</sup> Vagyis a kéziratok egy újfajta megközelítésmódja kívánt lenni.

A kéziratok a szöveggenetika számára immáron nemcsak dokumentumok, hanem monumentumok, a mű monumentumai. Némi megkéséssel a szöveggenetika hajtja végre a tudományban azt a fordulatot, amely az írói gyakorlatban már a múlt században megtörtént. A kéziratok megőrzésére, gyűjtésére, adományozására, ajándékozására gondolunk. Az olyan írói gesztusok, mint amilyen például Victor Hugóé, aki végrendeletében a Bibliothèque Nationale-ra, sejtése szerint a leendő Európai Egyesült Államok Könyvtárára hagyta minden kéziratát, azt sugallták, hogy a műről a legtöbbet formálódását nyomon követhetjük meg és mondhatunk. A műhöz vezető út tehát mű-rangra emelkedik.

A szöveggenetika ezt a gondolatot igyekszik a tudományos diskurzuson belül érvényesíteni. Törekvése egybeesik azzal az irodalomban megfigyelhető tendenciával, amely egyre kevésbé leplezi a szöveget létrehozó tettet, sőt magát a megírást teszi olykor a mű tárgyává.<sup>3</sup> Többek között ezért is tarthatják némelyek afféle rövid életű tudományos divatnak.<sup>4</sup> Mára azonban már bebizonyosodott, hogy jóval többről van szó. Nem a filológia metamorfózisáról, nem is a strukturalizmus utóvédharcairól, hanem mindenképpen egy

\*Részlet a szöveggenetikát tárgyaló monográfiából.

új kutatási irányról, s talán egy kialakulóban lévő új diszciplínáról is, amely mindkettjük elméleti és módszertani eszköztárából merítve a keletkezés folyamatának tudományos vizsgálatát tűzte ki célul maga elé. Ismét a szerzőmű viszony kerül az elemzés középpontjába, nyilvánvaló reakcióként a strukturalizmus és a recepcióesztétika beállítódására. Az utóbbi egyébként a befogadás oldaláról szintén az irodalmi értelemképzés folyamat jellegét és pluralitását hangsúlyozza. Jauß Sartre nyomán ezért hívja fel a figyelmet arra, hogy írás és olvasás, alkotás és értelmezés egymást kölcsönösen meghatározó és kiegészítő folyamatok.<sup>5</sup>

A szöveggenetika az írás folyamatát rekonstruálja és elemzi a maga sajátos eszközeivel. Elméletének és gyakorlatának kritikai bemutatására azzal a meggyőződéssel vállalkozunk készülő monográfiánkban, hogy eredményei és kérdésfeltevései a honi tudományosság figyelmére is számot tarthatnak. Ugyanakkor további terveink, Pilinszky János *Beszélgetések Sheryl Suttonnal* című regénye genetikus és kritikai kiadásának elkészítése és szöveggenetikai elemzése is szükségessé teszik az elméleti megalapozást. Mind e mű, mind a magyar irodalom számos más alkotásának esetében a szöveggenetikai megközelítés új szempontokkal gazdagíthatja műértelmezéseinket és irodalomértésünket is.

A kéziratokban mozgásban lévő szöveg mintájára a szöveggenetikát mozgásban lévő elméletnek és szövegmegközelítési módnak nevezhetnénk. Hogy a maga teljességében megragadhassuk ezt a „mobil” anyagot, érdemes „történeti” eljáráshoz folyamodnunk: e tanulmány keretei között most a szöveggenetika kialakulását kíséreljük meg nyomon követni, s a modernitásban kialakult és átalakulóban lévő filológiához, valamint a modern irodalomtudományt meghatározó szemlélethez, a strukturalizmushoz való viszonyát vizsgáljuk. Azt reméljük, hogy ily módon nemcsak azokat a tényezőket sikerülhet jobban megértenünk és megértetnünk, amelyek ennek az új megközelítésmódnak a születéséhez vezettek, illetve hozzájárultak elméletének és gyakorlatának alakulásához, hanem talán azokat is, amelyek meghatározhatják jövőjét. A szövegről alkotott hipotézisei már ma ösztönzően hathatnak az irodalomelmélet alakulására, gyakorlata pedig megváltoztathatja kiadói gyakorlatunkat, s így olvasási szokásainkat is.

### I. Szöveggenetika és filológia

A magyar szakirodalomban általában a szövegkritika és a textológia kifejezés használatos.<sup>6</sup> Az utóbbi, amelyet Tomasevszkij írt le először,<sup>7</sup> szűkebb értelemben a szövegkritika megfelelője, tágabb értelemben pedig az általunk választott filológiáé. Természetesen ekkor a filológia maga szűkebb értelemben értendő. A francia szakirodalomban kevés kivételtől eltekintve<sup>8</sup> ez a nálunk

sem idegen terminus jelöli a szövegek kiadását előkészítő stúdiumokat.<sup>9</sup> Választásunk nem elsősorban patinája miatt esett a filológiára, hanem azért, hogy így, az idézett francia szakirodalommal egybehangzó terminológiát kialakítva, a lehető legkevesebb félreértésre teremtsünk lehetőséget. A szövegkritika ugyan szépen rímelt volna a szöveggenetikára, de pontatlan lett volna.

A szöveggenetika és a filológia kapcsolata nyilvánvaló és tagadhatatlan. Mindazok, akik a kérdéssel foglalkoztak, s maguk a szöveggenetikusok is szinte kivétel nélkül első helyen említik a filológiát azok között a tudományágak között, ahonnan a szöveggenetika merített.<sup>10</sup> Mindezzel együtt az irányzat képviselői nem kizárólag és nem elsősorban filológusnak tartják magukat. Nem értenek egyet azokkal a kevesekkel, akik egy új filológia iskola megteremtőit látják bennük,<sup>11</sup> s bizonyára tiltakoznának az ellen a besorolás ellen is, ami egyelőre lexikonjainkban olvasható róluk („a modern textológia egyik ága, a genetikus kritika...”).<sup>12</sup>

Ahhoz, hogy állást foglalhassunk a kérdésben, közelebbről meg kell vizsgálnunk a szöveggenetika és a filológia tárgyát, célkitűzését és módszerét, mivel a tudományágak ezek alapján különíthetők el.

1. Elsőként a célkitűzések összehasonlító vizsgálatába vágunk bele, mivel úgy tűnik, egy tudományág célkitűzése határozza meg leginkább az alkalmazott módszereket, s mint látni fogjuk, magát a kutatási tárgyat is.

A filológia és a szöveggenetika célkitűzései közötti különbség megkérdőjelezhetetlen. Az itt szűkebb értelemben vett filológiai tevékenység lényege – Stoll Béla szavaival – azért hibák keresése,<sup>13</sup> mert célja a szöveg invariáns jellegének megőrzése, illetve az eredeti szöveg helyreállítása. Ily módon biztosítja bizonyos üzenetek átadását, azaz az irodalmi hagyomány folyamatosságát. Ennek megfelelően kijelöli az alapszöveget, számba veszi és osztályozza a variánsokat, stemmákat alkot, igyekszik a hibákat kizárni és így létrehozni az elméleti koncepciójához, az ideális szöveghez<sup>14</sup> lehető legközelebb álló szöveget.

A szöveggenetika szándéka lényegileg más: nem egy szöveg, hanem egy folyamat, a szöveg megírásának rekonstruálása és interpretációja.<sup>15</sup>

Amennyiben elfogadjuk Pierre-Marc de Biasi különbségtételét – mely több szempontból is célszerűnek tűnik<sup>16</sup> – szöveggenetika szó szoros értelmében vett genetikus és kritikai dimenziója között,<sup>17</sup> miszerint az előbbi a kéziratok anyagi vizsgálatát és átírását, az utóbbi pedig e kettő eredményeinek értelmezését jelentené,<sup>18</sup> felvetődhet az a gondolat, hogy ez a genetikus dimenzió, amelyet a továbbiakban mi genetikus szövegvizsgálatnak nevezünk, nem más, mint a valóban újszerű interpretációs kísérlet – a mi szóhasználatunkban a genetikus kritika – filológiai segédtudománya. Véleményünk szerint azonban nem erről van szó. A genetikus szövegvizsgálat, ami rendkívül sok időt, türelmet, elszántságot és nem kevés invenciót követel, egyben inter-

pretáció is. Ennek a nagyon is kézzelfogható munkának a során a genetikus gyakorlati és elméleti modelleket hoz létre, amelyeket folyamatosan ellenőriz, „hogya a lehető legteljesebben megragadhatta tárgyát (a fogalmazás folyamatát dokumentumáló »genetikus dosszié« anyagát), és a lehető legrendszerszerűbben értelmezhesse eredményeit (a keletkezés jelenségeinek logikáját, az előszöveg strukturálódását)”.<sup>19</sup> Tehát a genetikus szövegvizsgálatnak csak közvetlen célja az előszöveg – egy ilyen módon soha seholy nem létezett hipotetikus-elméleti konstrukció –, a genetikus kritika tulajdonképpeni tárgyának létrehozása. Munkája során mindvégig a szöveggenetika alapvető célját kell szem előtt tartania. Elméleti hátterük is ugyanaz. (Ez természetesen nem jelenti, nem jelentheti a dokumentumok tendenciózus interpretációját.)

2. A szöveggenetika és a filológia kutatási tárgya csak látszólag ugyanaz. A klasszikus, a középkori és a modern szövegek filológiája esetében egyértelműen a kéziratok a tudományos kutatás tárgyai. A szöveggenetika esetében csak látszólag. S itt rögtön különbséget kell tennünk a genetikus szövegvizsgálat és a genetikus kritika tárgya között, mert ez a kettő sem azonos.

Az előbbi úgy tekint a kéziratokra, mint egy irodalmi mű létrejöttének igen nagy értékű dokumentumaira, s arra használja őket, hogy létrehozza a genetikus kritika tárgyát, az előszöveget. Számára tehát a kézirat csak kiindulópont, egyfajta trambulín, ahonnan újra és újra elrugaszkodva, és újra és újra visszatérve próbálkozik a maga nagy ugrását végrehajtani, amely ez esetben nem más, mint „tárgyát a potenciális tárgy állapotából az újraalkotott tárgy állapotába eljuttatni”.<sup>20</sup> Kétségkívül ugyanazokból a kéziratokból indul ki, de más a nézőpontja, mivel célja is alapvetően más.

A genetikus kritika az így létrehozott előszövegre alapozza interpretációs kísérletét. Mi is ez az előszöveg (avant-texte)?

A szöveggenetika kulcsfogalmát 1972-ben alkotta meg Jean Bellemin-Noël, s definícióján még igencsak érződik a strukturalizmus hatása: „Előszöveg: a piszkozatok, kéziratok, próbálkozások, »variánsok« összessége, a mű létrejöttének dokumentumai; ahol a művet olyan szövegnek tekintjük, amely rendszert alkothat az előszöveggel.”<sup>21</sup>

Ezt a némiképp enigmatikus meghatározást, amely Bellemin-Noël Terminológiai javaslataiban a Megközelítések között szerepel,<sup>22</sup> valamelyest megvilágítja a mintegy féloldalas magyarázat utolsó mondata, mely szerint az előszöveg a szöveg (része), a szöveg pedig az előszöveg (része).<sup>23</sup> Azaz a szöveg létrehozásának folyamata a szöveg részének tekintendő (ha nem magának a szövegnek), noha maga a szöveg mindig csak töredékét foglalhatja magába az előszövegben elővillanó lehetőségeknek. (Biasi majd két évtizeddel későbbi, Heideggert eszünkbe idéző<sup>24</sup> programszerű kijelentése, mely szerint a mű nem más, mint keletkezési folyamatának eredménye,<sup>25</sup> nem is áll olyan messze e hajdani meghatározástól.)



Az elképzelés ugyan még nem teljesen kiforrott, de nagy sikert arat. Egy olyan új megközelítésmód, amely az írás interpretációját tűzi ki céljául, természetesen nem jöhet létre a maga sajátos korpuszának megalkotása és megnevezése nélkül.<sup>26</sup> Ehhez járul hozzá jelentős mértékben Bellemin-Noël: a szöveggenetika az ő könyve körül kezd „kikristályosodni”,<sup>27</sup> megkezdődik az intenzív konceptuális munka.

Bellemin-Noël eredeti definíciójában még nem, csak később számol azzal a ténnyel, amely nyilvánvaló ugyan, mégis nagyon lényeges: az előszöveget mindig a kutató hozza létre sajátos, genetikus módszere segítségével.<sup>28</sup> Ebből egyrészt az következik, hogy az előszöveg olyan (re)konstrukció, amelyet nemcsak a genetikus dosszié jellege határoz meg, hanem az azt vizsgáló szöveggenetikus nézőpontja is (Bellemin-Noël esetében a pszichoanalitikus kritika); másrészt az, hogy nem létezik a kutató közreműködése nélkül és előtt. Egy fél évtizeddel később a fogalom megteremtője már a következőképpen fogalmaz: „Az előszöveg mint kutatási tárgy egyszerre elméleti és szubjektív, az adott kritikus saját érzékenysége hozza létre, alakítja, illetve alakítja át.”<sup>29</sup>

Az előszöveg önálló koncepció rangjára Louis Hay, Pierre-Marc de Biasi, Eric Marty és más genetikusok elméletalkotó munkája révén jut.<sup>30</sup> Manapság már széles körben elterjedt, az après-texte, paratexte, intertexte, és a legújabb hyper-texte mellé felvétellett a különféle textusok sorába. Gyakorlatilag nem kérdőjelezik meg, bár használata ma sem egyértelmű még a genetikusok körében sem.

Bellemin-Noël eredeti definíciójával ellentétben abban ma már mindannyian egyetértenek, hogy az előszöveg nem a szöveget megelőző dokumentumok összessége. Az az elképzelés még valóban rokonítható volt Kristeva génotexte<sup>31</sup> fogalmával.<sup>32</sup> Később azonban, ahogy láttuk, egyre hangsúlyosabbá válik az előszöveg teremtett volta, ami jelen esetben a kutató szempontjainak érvényesülését, s e tény tudomásulvételét is jelenti. Ennek megfelelően az előszöveg kizárólag azokat a dokumentumokat tartalmazza, amelyeket az őt létrehozó kutató konstrukciója építőelemének tekint. Csak így módon, e konstrukció részeként válnak interpretálhatóvá.<sup>33</sup>

Az előszöveg létmódjának megítélésében már vannak eltérések. Almuth Grésillon összefoglaló művében például következetesen a genetikus dosszié szinonimájaként használja, tehát az előszöveget a kéziratok egy bizonyos csoportjával azonosítja.<sup>34</sup> Mások viszont, s itt elsősorban a szöveggenetika elméleti hajlandóságú képviselőit kell említenünk, úgy vélik, hogy az előszöveg létmódja nem lehet konkrét, mivel maga hipotetikus-intellektuális kutatási tárgy,<sup>35</sup> azaz „sehol másutt nem létezik, mint az őt létre hívó gesztusban”.<sup>36</sup> Mi az utóbbi állítással értenénk egyet.

3. Ahogy Louis Hay megállapítja, „már a genetikus kritika anyagával való első találkozás megkérdőjelezi módszertani szokásainkat”.<sup>37</sup> Egy új tudo-

mányos kutatási tárgy – esetünkben az előszöveg – létrehozása és létezése új módszereket követel. Ezek a szerzői kéziratok vizsgálata során alakultak ki.

Jean Lebrave véleménye azonban, mely szerint a szöveggenetika a filológiától teljesen függetlenül fejlődött volna, túlzónak tűnik.<sup>38</sup> A filológiai elemzés már létező eljárásai ösztönzik a szöveggenetikai kutatások módszertani törekvéseit. Inspiráló egyrészt módszertani éberségük, amely minden olyan megközelítésmódnak például szolgálhat, amely kéziratok tanulmányozását tűzi ki céljául. De azok eredményeik is, amelyeket tudós szövegkiadások készítése közben szereztek meg. Gondoljunk csak a kéziratok anyagi vizsgálatára, vagy az újabban alkalmazott segédtechnikákra (optikai, számítógépes elemzés stb.)! A szöveggenetikának természetesen támaszkodnia kell minderre, és támaszkodik is.

Mindenképpen érdemes külön tárgyalnunk a genetikus szövegvizsgálat és a genetikus kritika módszereit. Az itt vizsgált kérdés szempontjából az utóbbi cseppet sem tűnik problematikusnak. Itt valóban érvényes Lebrave fent idézett megjegyzése, a genetikus kritika interpretációs módszere teljes mértékben független a filológiától, s a genetikus megközelítést más (pszichoanalitikus, nyelvészeti, narratológiai, szociokritikai, tematikus) szöveg megközelítési módokkal kapcsolja össze.

A különböző kritikai irányzatok mindaddig a „végeredményt”, a szöveget vizsgálták, fogalmi készletük és elméletük ennek megfelelően alakult. Szempontjaik természetesen érvényesíthetők az írás folyamatának vizsgálata során is, ahogy ezt számos genetikus és egyéb szempontot kombináló remek elemzés bizonyítja.<sup>39</sup> Ezen a kritika számára feltáratlan, új terepen meglehet, az elméleti és konceptuális fegyverzet egy része nehézkesnek vagy akár használhatatlannak bizonyul. A kritikai megközelítés körébe vont új jelenségek értelmezésére új terminológiára, az elméleti alapok újragondolására, esetenként módosítására lehet szükség. Ez pedig magától értetődően visszahat a szöveggenetikára is. Jó példája ennek a magát szöveganalitikusnak (textanalyste) nevező Jean Bellemin-Noël és a narratológus Raymond Debray-Genette elméletalkotó munkája, akiknek a szöveggenetikusok az előszöveg, illetve az endogenézis és exogenézis fogalmát köszönhetik.<sup>40</sup>

A szöveggenetika szerepe azonban nem korlátozódhat arra, hogy afféle új filológiai segédtudományként lehetőséget teremt a különböző kritikai irányzatoknak vizsgálati területük kitérítéséhez, megnyitásához a keletkezés időbelisége felé. A kéziratok legfontosabb tanulsága éppen az – s talán ennek a tudatosítása a szöveggenetika egyik legfőbb érdeme, s változatlanul feladata –, hogy az írás folyamán bekövetkező változások, módosítások és módosulások soha nem értelmezhetőek egyetlen szempontból. A döntő változtatások esetében, mint amilyen például a szöveggenetika egyik iskolapéldája, Kafka regénye narrátori Ich-jének K.-vá változtatása, mindig a különféle

eredőjű impulzusok együtthatása figyelhető meg.<sup>41</sup> A szöveggenetikai kutatások erre számos kézzelfogható bizonyítékkal szolgálnak.

E „produktív konvergencia”<sup>42</sup> érvényesítése az értelmezésben is ígéretes vállalkozás. A genetikus kritika interpretációs kísérlete ezt is lehetővé teszi, bár az eddigi munkák általában megmaradtak egy-egy szempont kidolgozásánál, s esetenként az egyéb szempontok jelzésénél. A szöveg felvillanó lehetőségei felvillantásának lehetősége ígéret ugyan, de semmiképpen sem a végre meglelt totális interpretációs módszer ígérete. Az írás összetett folyamata azonban valószínűleg csak ilyen összetett, némelyek számára talán eklektikus módszerekkel ragadható meg.

A genetikus szövegvizsgálat módszere ezzel szemben nagyon is egynemű, s egyértelműen filológiai jellegű, vagy legalábbis filológiai indíttatású. Pierre-Marc de Biasi négy műveletet különböztet meg: 1. a genetikus dosszié összeállítása, 2. az egyes kéziratok meghatározása, leírása, 3. a kéziratok genetikus osztályozása, 4. a kéziratok megfejtése és átírása.<sup>43</sup> E műveletek nem idegenek a hagyományos filológiai művelőjének sem.

Az eljárás maga mégsem minősíthető filológiaiainak. Valójában a filológiai és a genetikus módszer kereszteződéséről van szó. A perspektívák és az elméleti alapok alapvető különbsége a döntő ebben a tekintetben. A filológia szövegmodellje (a szöveg mint zárt rendszer és cél) és számos fogalma is kérdésessé válik a genetikusok munkái során, mivel az írás folyamatának, a szöveg keletkezésének leírására már nem tűnik alkalmasnak.

Inkább kiugrott, mintsem álrúhás filológusok azok, akiknek munkája során éppen a filológia alapkonceptiói rendülnek meg. Márpedig genetikus megközelítésben értelmüket veszítik az olyan fogalmak, mint alapszöveg, főszöveg, ideális szöveg, szövegforrás, hiba, emendáció, variáns.

Vegyük sorra őket! A szöveg hordozói, a hagyományosan *szövegforrások*nak nevezett dokumentumok<sup>44</sup> közül a szöveggenetika a szerzői kéz- és gépiratokat emeli ki. Célkitűzésének megfelelően ezek azonban csak előszövegforrásoknak tekinthetők.

Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a szöveg az általunk vizsgált kritikai irányzat érdeklődési és kutatási körén kívül esne, sőt éppen a szöveghez való új viszony, illetve a szövegfelfogás átalakulása a legizgalmasabb kérdések egyike, amelyet a genetikus megközelítés felvet. Behatóbban ezt a továbbiakban fogjuk vizsgálni, most a filológiai vonatkozások tárgyalására szorítkozunk.

A szöveggenetikus kiindulási pontja a genetikus dosszié, amelyet a szerzői szövegforrásokból állít össze a maga előre meghatározott szempontjai szerint (egy mű vagy csak a mű egy részlete keletkezésének vizsgálata; a keletkezés teljes folyamatának vagy csak bizonyos összetevőinek a vizsgálata). Az *alapszöveg*<sup>45</sup> tehát ilyen értelemben nem létezik. Kétségkívül szüksége van a szöveggenetikusnak is valami viszonyítási pontra munkája, elsősorban a gene-

tikus szövegvizsgálat során, amelynek egyik lépéseként a végleges szöveghez képest kell osztályoznia a genetikus dosszié anyagát.<sup>46</sup> Ez az átmeneti teleologikus osztályozás rendszerint a kritikai kiadáshoz, vagy ennek híján a leg-hitelesebbnek tekintett szöveghez viszonyítva történik. Ennek megnevezésére az alapszöveggel párhuzamba állítható terminus mindeddig nem született.

A *főszöveg*, azaz a kritikai szöveg<sup>47</sup> helyébe az előszöveg lép. Ennek létrehozása a genetikus szövegvizsgálat célja és feladata, a genetikus kritikáé pedig ennek interpretációja. Ez utóbbi ambíciója tehát már kizárólagosan kritikai, a genetikus szövegvizsgálat „filológiai eredményeinek” értelmezése. A hagyományos filológusi munka is tartalmaz mindig kritikai mozzanatokat, a genetikus kritika esetében azonban a hangsúly egyértelműen, minden szűkebb értelemben vett filológiai, azaz textológiai megközelítéstől elütő mértékben eltolódik ebbe az irányba.

Az *ideális szöveg*, a hibátlan – ilyen formában természetesen soha nem létező – szöveg elméleti koncepciója<sup>48</sup> a genetikus megközelítésben szintén értelmét veszti. A *hiba* és az *emendáció* hasonlóképpen. A szöveggenetikus datál, osztályoz, kisilabizál, összehasonlít, átír, egybevet, miként a filológus is, de soha nem hibák keresése és javítása, a szöveg feltételezett leghibátlanabb állapotának, vagyis az ideális szövegnek a minél teljesebb megközelítése, tehát a szöveg lehető leghitelesebb formájának helyreállítása végett. Nem a szöveg, hanem egy folyamat, a szöveg megírásának kritikai helyreállítását végzi. Közben természetesen felfedezhet, s a munka jellegéből következően gyakran fel is fedez egy-egy újabb emendálandó szöveghelyet, ez azonban inkább vizsgálódásai hozadékának, mintsem eredményének tekintendő. Franciaországban az utóbbi években szinte mindig részt vesznek szöveggenetikusok a kritikai kiadások munkálataiban, szakértelmük nem nélkülözhető. Ez a tény azonban semmiképpen sem lehet érv a szöveggenetika és a filológia egybemosása mellett.<sup>49</sup>

A *variáns* esete a fentieknél kevésbé egyértelmű. Noha a szöveggenetikusok és a szöveggenetika híveinek szinte mindegyike megkérdőjelezi,<sup>50</sup> jobb híján használja továbbra is. Olyan mélyen meggyökerezett az irodalomtudományi diskurzusban, hogy használata megkerülhetetlennek látszik. A terminus átvételével egyidejűleg azonban megkezdődik a fogalom átértékelése. A szöveggenetikusok variánsa már nem egy kevésbé értékes szövegváltozatot jelent.

1972 mind a francia textológia, mind a szöveggenetika formálódásában fontos évszám, ekkor jelenik meg ugyanis Roger Laufer és Jean Bellemin-Noël könyve.<sup>51</sup> Mindkettő jelentős mértékben hozzájárul választott tudománya fejlődéséhez, s homlokegyenest ellenkező módon határozza meg a variáns fogalmát. Laufer definíciójában a hagyományos filológiai felfogás él tovább,<sup>52</sup> Bellemin-Noël viszont egy másik mű, egy másik szöveg lehetőségét látja fel-

villanni minden variánsban.<sup>53</sup> Ugyanó később megkísérli a terminus használatát az egymást követő kiadások közötti eltérések jelölésére korlátozni.<sup>54</sup> Javaslatában azonban nem talál meghallgatásra, a variáns hagyományos vagy többé-kevésbé átértékelt fogalmát szöveggenetikuskok és filológusok azóta is széles körben alkalmazzák.

A genetikus variáns önállósodik, nem áll többé hierarchikus viszonyban a kanonizált szöveggel. Egyszerűen az egymásra következő szövegállapotok (état de genèse, état de texte) közötti eltérések jelölésére szolgál. S egyúttal egyenrangúsodik is. Ezt az elméleti lehetőséget Bellemin-Noël eredeti javaslata még csak jelezte, később azonban a variáns mint a szöveg lehetőségeinek megnyilvánulása fogalmazódott újjá. Akkor pedig már csak egy lépés választ el minket a lehetséges szövegek elméletétől, s eddigi szövegmodellünkbe (a szöveg mint zárt rendszer és cél) vetett hitünk megingásától.<sup>55</sup>

Mindenképpen jelezniünk kell, hogy a szöveggenetika nem vallhatja kizárólagos joggal a magáénak a variáns fogalmának újraértékelését. A kor textológija ugyanebbe az irányba mozdul el. Roger Laufer már említett könyve erre is számos példával szolgál.<sup>56</sup> Noha a variánsok helyét változatlanul a kritikai apparátusban jelöli ki, s feladatukat a középkori és az azt megelőző korok szövegeinek esetében a kritikai szöveg alátámasztásában látja, modern szövegek esetében engedékenyebb. A kritikai kiadásba felvett variánsokat már ő sem kizárólag a kiadás szövegét alátámasztó dokumentumoknak, hanem a művel párhuzamos, azzal májdnem egyenértékű változatoknak tekinti, amelyek lehetőséget adnak az olvasónak egy új olvasásmódra is.<sup>57</sup> Ugyanakkor nála is felvetődik – s nyomban el is vetődik – egy „hipotetikus” szöveg (az előszöveg?) lehetősége,<sup>58</sup> hangsúlyossá válik viszont a szöveg keletkezés-történetének fontossága. Immáron nemcsak filológiai szempontból tűnik szükségesnek ennek minél alaposabb ismerete, hanem a szöveg létrejötte és az alkotás folyamata törvényszerűségeinek felismerése érdekében.<sup>59</sup> Elsőként ő reagál Bellemin-Noël felvetéseire is.<sup>60</sup>

A francia textológusok nemcsak felfigyelnek, hanem azóta is odafigyelnek a szöveggenetikára. Párbeszédük folyamatos, a polémia nem zárja ki az együttműködést. A szöveggenetikuskok eredményei beépülnek a kritikai kiadásokba: a genetikus dosszié a kritikai apparátus részévé válik. Arról, hogy mit is remélnek ettől a textológusok, vagyis miért érdemes a genetikus dossziét tanulmányozni, azaz a szöveggenetikát művelni vagy legalábbis figyelembe venni, Henri Godard szavait idézzük, aki maga egyébként nem szöveggenetikusk, s Céline regényeinek kiadását irányította a Gallimard kiadó Pléiade sorozatában: „A művek keletkezésének dokumentumaitól, amelyekben ábrázolás, vágyak és szándékok lassan egészzé állnak össze, hogy irodalmi mű váljék belőlük, azt várhatjuk, hogy segítenek mind az irodalmi, mind az egyéb megismerési folyamatok megértésében.”<sup>61</sup>

Azaz a szöveggenetika valódi tétje a filológiai adalékokon túl irodalomelméleti és hermeneutikai.

E rövid kitekintés után térjünk vissza a variáns elemzéséhez. Napjainkban a fogalmat mind hagyományos, mind megújított, genetikus értelmében széles körben használják, ugyanakkor a szöveggenetikusok újabb és újabb terminológiai javaslatokkal állnak elő. Érthető okokból: egy most formálódó tudományág mindaddig nem számíthat az önálló diszciplína rangjára, míg ki nem dolgozza saját elméletét és fogalmi készletét. A szöveggenetika esetében a filológiától való terminológiai elhatárolódás pedig a fent elemzett sajátos viszony miatt még hangsúlyosabb.

Minden igyekezet ellenére azonban eddig nem sikerült megegyezni egységes terminológiában. A filológiától örökölt, majd újraértékelt variáns változatlanul tartja magát. Terjedőben van az áthúzás használata. A kifejezés korántsem újkeletű, a szöveggenetika egyik alapművét, Jean Bellemin-Noël már eddig is sokszor hivatkozott könyvét felítve ugyanis először a következőt olvashatjuk: „Az irodalom az áthúzással kezdődik.”<sup>62</sup>

A szöveggenetika egyik jeles művelője és teoretikusa, Pierre-Marc de Biasi most készülő művében pedig az áthúzás történetének felvázolására vállalkozik. Könyve nem korlátozódik a francia irodalomra, az európai modernitás reprezentatív szerzőinek írásmódját kívánja vizsgálni és bemutatni.<sup>63</sup>

A variáns és az áthúzás mellett az újraírás (réécriture) is sokak által használt fogalom. Almuth Grésillon egyetemi tankönyvként is használatos művében mellette foglal állást.<sup>64</sup> Genetikus kisszótárában – a valós helyzetnek megfelelően – ugyanakkor szerepelteti a másik két fogalmat is. Kísérletet tesz az újraírás aleteinek megnevezésére. A terminológiai nehézségeket jelzi, hogy itt ismét a variáns használatára kényszerül. Különbséget tesz írásvariáns (variante d'écriture) és olvasásvariáns (variante de lecture) között. Magyarra definíciójuknak megfelelően írás közben, illetve írást követően létrejövő variánsként fordíthatnánk.<sup>65</sup> Ezen kívül megkülönböztet szabad és kötött variáns (variante libre és variante liée), melyek közül az utóbbi a nyelvtani, nyelvhelyességi, helyesírási jellegű módosításokat jelöli (Grésillon szóhasználatában a javítás is ezeknek az eseteknek a megnevezésére szolgál), az előbbi pedig az újraírás összes egyéb esetét.<sup>66</sup>

Figyelemre méltó még Daniel Ferrer és Jean-Louis Lebrave terminológiai javaslata: bevezetik a variáció (variation) zenei ihletésű fogalmát,<sup>67</sup> amely egyébként Cerquiglini neologizmusához, a variálódáshoz (variance) áll közel.<sup>68</sup> Definíciója szerint a variáció a szöveggenetika szóhasználatában „egy textuális tervnek még nem a nagyközönségnek szánt megjelenési és létezmódja” lenne.<sup>69</sup> Ily módon a variáns használatát azokra a módosításokra lehetne korlátozni, amelyek nem a szerzőtől származnak. Tehát a nem autográf kéziratokban és a nyomtatott verziókban fellelhető eltérésekre.<sup>70</sup>

Véleményünk szerint a variáns és a variáció fenti megkülönböztetése világos és egyértelmű. Mellettük szól az is, hogy a variánst helyettesítő többi terminussal ellentétben semlegesek. Az egyéb közszájon forgó javaslatok ugyanis az újraírás kivételével mind tartalmaznak értékítéletet. Azt sugallják, hogy mindaz, ami a szöveget megelőzi, csekélyebb értékű.

A javítás (correction) magától értetődően valamilyen hibát feltételez. A törlés/áthúzás (rature) úgyszintén. A képzőművészettől és művészettörténettől megirigylet átfestés/átraajzolás (repentir) ugyancsak ezért nem tűnik valódi megoldásnak.

Az itt vázolt lehetőségek közül számunkra az újraírás és a variáció fogalmi látszanak a legmegfelelőbbnek. Egyiküket a gyakorlat már félig-meddig szentesítette. Meggyökerezésük a kritikai diskurzusban nyilván nem lesz minden nehézség nélküli, hiszen az elvi egyetértés ellenére még a szöveggenetikán belül sem alakult ki konszenzus használatukat és érvényességi körüket illetően. A formálódó elméletnek azonban előbb-utóbb meg kell találnia a maga sajátos fogalmi készletét.

A szöveggenetika kérdésfeltevésai azonban már most is kellőképpen megalapozottnak bizonyultak ahhoz, hogy újragondoljuk a szöveghez való viszonyunkat. Tulajdonképpen ezt teszi Bernard Cerquiglini „kritikai filológia-történetében”. Könyvének nemcsak alcíme, főcíme is beszédes: *A variáns dicsérete*.<sup>71</sup> Cerquiglini már egyértelműen a szöveggenetika minden értékeléstől mentes, megújított variáns-fogalmát használja. Maga egyébként nem szöveggenetikus, s középkori szövegek tanulmányozása során jutott arra a meggyőződésre, hogy a filológia fogalomkészletének érvényességi köre korlátozott, a modernitást megelőző és feltehetően a rákövetkező idők szövegeinek megközelítésére alkalmatlan. Létrejött a modernitás szövegkonceptiójához köthető, átvétele és használata ezért indokolatlan és helytelen a pre- és a posztmodernitás szövegeinek vizsgálatakor.<sup>72</sup>

Modern szövegről pedig nem beszélhetünk a XVIII. század vége előtt.<sup>73</sup> Ekkor válik ugyanis a könyvnyomtatás általános gyakorlattá. A szerző jóváhagyása és aláírása a korrektúrára jelenti a középkori szöveg halálát. Az ugyanis vagy anonim, de ha nem is az, jóval nagyobb teret enged a variálódásnak. Az a középkortól még idegen gesztus, amellyel a szerző magáénak, szellemi tulajdonának vallja, s egyben útjára bocsátja, művé avatja szövegét, meg is merevíti azt.<sup>74</sup>

A filológia agután a maga módján csak ezt a gesztust ismételgeti. Kétségkívül tautologiazik a tudomány, ahogy Laufer is leszögezi.<sup>75</sup> A szöveg autoritása a szerzőtől ered, a filológia célja ennek megőrzése, illetve szövegromlás esetén helyreállítása. Háttéré a modernitás implicit szövegfilozófiája. E felfogás szerint a szöveg cél, ebből következően a szerző által jóváhagyott utolsó formájában invariáns.

A XIX. század folyamán a filológia e szövegkoncepciónak megfelelően hozta létre a maga fogalmi apparátusát, amely középkori szövegek elemzésére inadekvátnak bizonyul, állítja Cerquigliini, hiszen a középkor szövegéhez, íráshoz, kultúrához való viszonya példászerűen premodern.<sup>76</sup> Az irodalmi mű legfőbb jellemzője, sőt teremtő ereje éppen a variálódás (variance). Szinte minden kézirat külön verziónak tekinthető. A középkori mű ebben a folytonos mozgásban létezik, s a szövegtől való elválásoknak valamiképpen ezt kellene megmutatniuk.<sup>77</sup> A hagyományos filológia ugyanis saját kora szövegkoncepciójának megfelelően a leghitelesebb változat helyreállításán fáradozva szétbontja azt, ami a középkor felfogása szerint egyedül hiteles, a heterogén, folyton változó szöveget.

A középkori művek filológiai vizsgálata ezért csak az elveszett autoritás gyakran hiábavaló keresése és siratása lehet.<sup>78</sup> Cerquigliini kimondva-kimondatlanul a szöveggenetikától reméli, hogy idővel lehetőséget teremt majd a középkori művek autentikus kiadásainak elkészítésére, s éltető elemük, a folytonos változás, a variálódás megragadására.

A szöveggenetika szintén a modernitás szövegkoncepcióját ássa alá a másik oldalról. Modernitás utáni jelenség tehát (Cerquigliini nem használja a posztmodern kifejezést), s ennek megfelelően nem is tud teljesen elszakadni tőle. Bár megingatja szövegkoncepciókat, elsősorban azt a hitünket, hogy az írás során a szöveg tart valahová, egy végleges változat felé, nemigen tud mit kezdeni azzal a ténnyel, hogy ez a – tudjuk, viszonylagosan, de mégiscsak – végleges szövegváltozat a modernitás óta valóban létezik. Cerquigliini szavai igen találóak: a szöveggenetika nem más tehát, mint e modern állapot, az írás kényszerű lezáródása fölötti keseregés. Nem lényegtelen, s nyilván nem véletlen a szóhasználatbeli különbség: a filológia még sirat és gyászol, a szöveggenetika már csak kesereg.<sup>79</sup> Cerquigliini azt sugallja, hogy ez akár a középkori szöveg elevevége, szüntelen hullámválása utáni vágyakozás is lehet.

A szöveggenetikásokban tehát mindenképpen rokonlelkeket, potenciális segítő- és harcostársakat lát. Természetesen nem a filológia tiszteletre méltó tudományának két tűz közé szorításáról van itt szó, hanem megújításának, átalakulásának lehetőségéről. Cerquigliini művének minden szava, ragyogó franciasága a szó és a szó tudományának szeretete mellett tesz hitet. A megújítás a tiszteletadás egy formája. Nem kevésbé érvényes ez a szöveggenetikára, amely bevallottan a filológia talajáról rugaszkodott el, s a maga szempontjainak megfelelően formálta át és alkalmazza módszereit és fogalmi apparátusát az irodalmi szövegek keletkezésének vizsgálatára. Minden reményünk megvan arra, hogy a maga részéről, önálló diszciplínává alakulva is jelentős mértékben hozzájárul majd a filológia tudományának továbbéléséhez és esetleg átförmálódásához is.



## II. Szöveggenetika és strukturalizmus

A szöveggenetika kialakulásakor elsősorban a filológia és a francia strukturalista iskola eredményeire támaszkodhatott. A filológiához való viszonya meglehetősen ambivalens, a strukturalizmushoz annál egyértelműbb. A francia irodalomtudományban talán máig ez a legerőteljesebben ható iskola: ma zömmel azokat találjuk az irodalmi élet, az irodalomtudomány és az oktatás kulcspozícióiban, akik egyetemi tanulmányaikat a hatvanas–hetvenes években végezték. Ez a tény pedig meghatározta elméleti tájékozódásukat: legtöbbjük számára ma is az akkor kialakuló strukturalista iskola a viszonyítási pont vagy legalábbis a kiindulópont.

Nincsenek ezzel másként a szöveggenetikusok sem, sőt a strukturalizmus örökségét nyíltan a magukénak vallják. Bírálóikkal és támogatóikkal teljes mértékben egyetértenek abban, hogy a strukturalizmus előzetes elméleti és konceptuális munkálatai nélkül a szöveggenetikának semmi esélye nem lett volna arra, hogy önálló szövegmegközelítési módként léphessen fel.<sup>80</sup> Ez az állítás első hallásra talán paradoxnak tűnik,<sup>81</sup> hiszen a strukturalista elmélet és a szöveggenetika előfeltevései látszólag szöges ellentétben állnak egymással.

A genetikus és a strukturalista megközelítés közötti különbség nyilvánvaló. Az utóbbi a szöveg szinkron vizsgálatára korlátozza magát, és még a lehetőségét is elhárítja annak, hogy figyelembe vegyen bármi szövegen kívülit.<sup>82</sup> A kézirat nyilvánvalóan szövegen kívüli, s mint ilyen, a „klasszikus” strukturalizmus álláspontja szerint az irodalmi interpretáció és elemzés területén kívül esik. A szöveggenetika pedig éppen őket emeli be vizsgálódásai körébe.

Az a különös helyzet áll elő, hogy a szöveggenetikának a strukturalizmussal látszólag tökéletesen ellentétes törekvései megvalósítása érdekében ennek az iskolának a módszertani és elméleti eredményeire kell támaszkodnia. Pierre-Marc de Biasi a következőket írja erről: „...az irodalmi mű keletkezéséről való gondolkodás feltételei csak akkor teremtődtek meg, amikor a szövegelmélet eredményeinek köszönhetően lehetségessé vált a szöveg keletkezésének időbeliségét a szöveg saját, belső rendszereként megfogalmazni.”<sup>83</sup>

A szöveg formális leírására összpontosító strukturalista kritika kidolgozta a maga szöveg- és íráskonceptióját és egy olyan fogalmi készletet (lásd például szövegzárás, struktúra), amely lehetővé tette, hogy megvilágítsa az irodalmi szöveg belső mechanizmusait. Genetikus szempontból ezek közül talán a reprezentáció és a textualizáció jelenségei érdemelnek leginkább figyelmet. Mindaz, amit a strukturalista kritika a végleges szövegben felfedezett, és tanulmányok hosszú sorában részletesen vizsgált, alkalmasnak bizonyult a „formalizáció” folyamatainak megközelítésére és elemzésére is.<sup>84</sup> A szöveg keletkezése a strukturális jelenségek terminusaiban vált elgondolhatóvá. A fogalmi keretek egy részének átvétele logikusnak, szükségesnek és hasznosnak tűnik a számunkra, mivel a filológia fogalmi és konceptuális appará-

tusa inadekvátnak bizonyult, a strukturalista kritikáé viszont – legalábbis részben – egybeesni látszott a genetikus érdeklődéssel. Ez az orientáció tehát egyértelműen kedvezőnek ítéltető, egy feltétellel, mégpedig azzal, hogy nem helyettesíti az önálló elmélet és fogalomkészlet kidolgozását, amelyet a szöveggenetika speciális kutatási területe mindenképpen igényel.

Az irodalmi szöveggenetika azonban, ahogy azt talán már az eddigiek is bizonyították, szüntelenül dolgozik saját módszereinek és koncepcióinak kialakításán. Azokat a fogalmakat és módszereket, amelyeket a strukturalisták azért alkottak meg, hogy le tudják írni a szöveg belső mechanizmusait, a genetikusok részben átvették, átdolgozták, illetve továbbfejlesztették, hogy alkalmassá váljanak a szöveget létrehozó mechanizmusok, a keletkezés törvényszerűségeinek és egyedi eseteinek leírására.

Hogy megérthessük ennek a látszólag paradox jelenségnek a logikáját, először azt fogjuk vizsgálni, hogy a strukturalizmuson belül melyek azok az elemek, amelyek magukban hordozták a genetikus megközelítés lehetőségét, elősegítették kialakulását.

Mindenekelőtt a strukturalizmus szövegmodelljére kell egy pillantást vetnünk. Hasonlóképpen jártunk el a szöveggenetika és a filológia összehasonlító elemzése során is, hiszen az elvi különbségek ezen a téren a legmeghatározóbbak.

Cerquigliani ott idézett gondolatmenetét folytatva azt mondhatnánk, hogy az orosz formalizmusra jelentős mértékben támaszkodó francia strukturalizmus szövegfelfogása a modernitás szövegről vallott nézeteinek egyik legkövetkezetesebb, talán végső összefoglalása.<sup>85</sup> Elméletalkotó és konceptuális munkája olyan jelentős, hogy sokak szerint önálló irodalomtudományról csak a strukturalizmus óta beszélhetünk.<sup>86</sup>

Kiindulási pontul a strukturalista szövegkoncepciónak egy viszonylag korai, a szöveggenetika kezdeteivel majdhogynem egyidejű megfogalmazását választottuk.<sup>87</sup>

Ez a modell, miként a strukturalizmus egész elmélete, erősen nyelvészeti jellegű. A szöveget nyelvi tárgynak, ebből következően lényegileg zárt és a nyelvi struktúráknak alárendelt entitásnak tekinti (első posztulátum). A szöveg tulajdonképpeni struktúráját jelölők csoportjainak rendszerei alkotják, s ezek csak belső logikájuk elemzése révén ragadhatók meg (második posztulátum). Az életrajzi háttér, a történelem, a források és a mű keletkezéstörténete szövegen kívüli tényezőknek („hors-texte”) minősülnek, és kiszorulnak a strukturalizmus által vizsgált jelenségek köréből. Az elmélet legalábbis ezt követelné.

A francia irodalomtudományban ekkor még nem ismeretesek Jurij Lotman árnyaltabb szövegközelítései. Pedig ő a fent idézett strukturalista alap-  
tétel keletkezésével közel egy időben az irodalmi szöveg fogalmát már tágabban értelmezi. Különbséget tesz irodalmi és nyelvi struktúra között: az

előbbit úgy határozza meg, mint a közlés célját és tartalmát, az utóbbit, mint a közlés feltételét és eszközét. Az irodalmi mű leírható ugyan a nyelv eszközeivel, de lényegét tekintve nem nyelvi természetű struktúra: benne a tartalom struktúrája realizálódik a nyelv struktúráján keresztül.<sup>88</sup>

A szöveggenetika későbbi gyakorlata – elsősorban a narratológiai és a genetikus megközelítést ötvöző elemzések elméleti háttere és számos feltételezése – nem áll messze Lotman elképzeléseitől.<sup>89</sup> Ebből a tényből visszakövetkeztetve feltehető, hogy a szöveggenetika létrejöttében, útkeresésében közrejátszhatott az a szándék is, hogy az irodalmi szöveg erőteljesen nyelvi-nyelvészeti megalapozottságú megközelítése kiegészüljön és ellenpontosódjék egy olyan dimenzióval, amely lényegénél fogva más, a strukturalista felfogástól eredetileg idegen elemeket is bevon az interpretációba. A genetikus dimenzió, azaz a szöveg keletkezésének beemelése az irodalomkritika vizsgálati körébe mindenképpen ezt jelenti: hangsúlyozódik a szerzőiség, a mű keletkezésének konkrét körülményei, azaz történetisége, kontextusa; a szöveg mellé odakerül az előszöveg, s ennek értelmezése során kibontódhatnak a szövegben rejtőző más, lehetséges szövegek; s mindeközben, nem mellékesen, de szinte észrevétlenül a befogadó, jelen esetben az irodalomkritikus is kézzelfogható bizonyítékát adja jelentésképző szerepének: ő teremti az előszöveget! A szöveggenetika számára a strukturalizmus, miként a hagyományos filológia is, elsősorban az elrugaszkodás lehetőségét teremti meg.

Ugyanakkor bizonyos strukturalista megnyilvánulások ösztönzik, orientálják, sőt olykor szinte megelőlegezik a szöveggenetikát. Már a fent idézett posztulátumok között is találunk olyat, amelyet akár a szöveggenetikások is mottójukul választhatnának: „...az irodalmi szöveg produktivitás.”<sup>90</sup>

Mi innen – és nyilván a szöveggenetikások is – úgy értjük ezt a mondatot, hogy a szöveg eredendően létrejövő: az nemcsak születésekor, de minden olvasáskor, ami tulajdonképpen a maga módján megismétli a keletkezést.<sup>91</sup> Akkor, ott azonban a produktivitást minden valószínűség szerint másképp érthették. Nyelvi produktivitásként, vagyis a szöveget olyan nyelvi konstrukcióként értelmezhették, amely maga is egy nyelvet hoz létre.<sup>92</sup>

A produktivás fentebbi, újabb értelmezésétől nem áll távol Roland Barthes nevezetes strukturalizmus-meghatározása. Barthes idézése itt több szempontból is jogos: kétségkívül ő a hatvanas–hetvenes évek francia szellemi életének egyik kulcsfigurája, a „strukturalizmus atyja”, vagy ha úgy tetszik, François Dosse nyomán inkább „anyja”,<sup>93</sup> akit érzékenysége, teoretikus hajlandósága és sokirányú tájékozódása szinte predesztinált arra, hogy a paradigma áramlatainak gyűjtőedénye legyen.<sup>94</sup> Az akkor felnövekvő kutató-, kritikus-, tanárnemzedék számára így vagy úgy meghatározó személyiség. A szöveggenetikások fiatalabb nemzedéke benyomásunk szerint jelentős ösztönzést kapott műveitől, némelyikük – mint például Eric Marty, Barthes nemrég elkészült életműkiadásának gondozója,<sup>95</sup> aki személyes baráti köré-

hez tartozott – talán magától Barthes-tól is. Olyan írásáról, amelyben szót ejtett volna a szöveggenetikáról, nem tudunk, igaz, a kezdeti útkeresés után az első jelentős genetikus szöveggyűjtemény alig valamivel Barthes halála előtt jelent meg,<sup>96</sup> az intenzív elméletalkotó munka pedig csak a nyolcvanas években kezdődött el.

Barthes 1964-es *A strukturalista aktivitás* című cikkében a strukturalizmust nem módszerként, iskolaként vagy mozgalomként, hanem tevékenységként, „aktivitásként” határozza meg. A strukturális ember, a Homo significans értelemalkotó tevékenységeként, ami egy bizonyos számú szellemi művelet szabályszerű egymásutánját jelenti. Aktivitása imitációs aktivitás, s tulajdonképpen célja az, hogy vizsgálati tárgyának rekonstruálása révén feltárja annak működési szabályait. Ez a struktúra, amely valójában a strukturalista aktivitás eredményeképpen válik láthatóvá és értelmezhetővé.<sup>97</sup>

A szöveggenetikusok „aktivitása” is teljes mértékben értelmezhető e keretek között. Meglehet, e cikk egy másik kijelentésétől inspirálva („...a művet... az általa megtett út teszi”)<sup>98</sup> választják vizsgálatuk tárgyául a szöveget megelőző kéziratok összességét, s teszik megragadhatóvá a Barthes megjelölte műveleteket végrehajtva (szétdarabolás és elrendezés – *découpage* et *agence-ment*) az előszöveg létrehozásával a mű keletkezésének „struktúráját”. A genetikus szövegvizsgálat nem tesz mást, mint hogy a kéziratok kazlából kiválogatja a maga szempontjából jelentőséggel bírót, s ezeket azután úgyszintén a maga sajátos szempontjai szerint elrendezi. Strukturalista aktivitást fejt tehát ki, csak más terepen.

Az előszöveg így módon a szöveg keletkezésének szimulákroma.<sup>99</sup> Nem egyszerű másolat, hanem valami eredendően új, amely a befogadó, jelen esetben az irodalomkritikus alkotó részvétele nélkül soha nem jöhetne létre. Ez a strukturálás kétségkívül interpretálás is, hiszen célja egy olyan másodlagos „szöveg” létrehozása, amely a keletkezés eredeti „szövegét” felfoghatóvá és artikulálhatóvá teszi.<sup>100</sup>

Barthes-nak ebben a tanulmányában már az időbeliség gondolata is jelen van, két vonatkozásban is. A mű és a befogadó vonatkozásában.

Az a felismerés, hogy a strukturalista aktivitás maga is történelmi tevékenység abban az értelemben, hogy mindig egy adott korhoz és episztéméhez kapcsolható, maga után vonja a Homo significans, s ebből általánosítva a befogadó és a szerző időhöz kötöttségének tudomásulvételét is. Ez természetesen relativizálja kijelentéseinket is, vagyis inkább pontosabban kijelöli azt a teret, ahol érvényesek lehetnek.

Számunkra azonban most a másik vonatkozás az érdekesebb: ha a művet az általa megtett út teszi, akkor jelenvaló léte egy múltbeli aktus eredményeként is értelmezhető. A szöveggenetika ezt az aktust kívánja végigkísérni, minden bizonnyal azt remélve, hogy így módon valami mást, esetleg újat is meg tudhatunk az irodalmi művek jelenvaló létéről.

Julia Kristeva kísérlete, amelyre Louis Hay hívta fel a figyelmet,<sup>101</sup> a phénotexte (a szöveg mint lezárt, jelentéssel rendelkező egység) és a génotexte (a létrejövés/létrehozás lezáródhatatlan folyamata, amely semmilyen körülmények között nem korlátozható a létrehozott struktúrára) fogalmának megkülönböztetésével talán éppen a barthes-i gondolatok és a jakobsoni elvek összeegyeztetésére törekedett.

A phénotexte és a génotexte már valóban a szöveg-előszöveg előképének tekinthető. A szöveggenetikusok persze a génotexte/előszöveg jelentőségét hangsúlyozzák, s a már lezárt szövegben is a még le nem záródott, illetve lezárhatatlan lehetőségeket kutatják. Louis Hay így ír erről: „...a szöveg legmélyebb realitása produktivitásában rejlik, s nem abban, amit létrehoz.”<sup>103</sup>

A strukturalisták többsége természetesen nem ragadhatja magát ehhez hasonló kijelentésekre, de amint láttuk, az a tény, hogy a szöveget produktivitásként posztulálják, már magában foglalja a genetikus elmélet lehetőségét. Ugyanakkor a szöveg mint a produktivitás tere a lehetőségek terévé is válik.

A szöveg pluralitásának irányába való elmozdulás, amelynek a maga módján a recepcióesztétika és a szöveggenetika a meghosszabbítása és a kibontása két különböző irányba, a strukturalizmus felbomlásának kezdetét jelenti.<sup>104</sup> Barthes a hatvanas évek végétől érezhetően ebbe az irányba halad. Ekkortól a barthes-i életműben fokozatosan előtérbe kerül a nem tudományos diskurzus, az irodalmi megközelítés,<sup>105</sup> s ez feltehetően lerövidíti a strukturalista Műtől a plurális szövegig vezető utat. Egy 1971-es írásának már a címében meghatározza ezt a programot.<sup>106</sup> Umberto Eco és Isabella Pezzini már a *Mitológiákban*<sup>107</sup> efelé mutató jeleket vél felfedezni.<sup>108</sup> A „lehetséges világok” teóriájának egyik előképét látják Barthes-nak abban a gondolatában, hogy egy jel aktualizálásakor a virtuális értelmek egész tartománya jöhet létre.<sup>109</sup>

Barthes kibomló szövegfelfogásának megvalósulása – ahogy Angyalosi rendkívül szép elemzésében bizonyítja – a Japán-könyv, *A jelek birodalma* (1970). Barthes az egyik legkedvesebb könyvének tartotta, a szakirodalom viszont nemigen tudott mit kezdeni vele. Ennek ellenére e könyv szövegfelfogása mélyen beivódott és beiródott az irodalom és az irodalomelmélet későbbi vonulataiba. A Japánban megfigyelt jelenségek módot adnak arra, hogy észrevétlenül kifejtődjen elképzelése, milyen is lenne egy ideális, vágyott szöveg. Milyen is? Olyan, mint egy haiku, amely magáért az írásért íródik/íratik, s olvasása, mondogatása azt sejteti meg velünk, hogy a megalkotásához és újraalkotásához, azaz megértéséhez vezető út nem kevésbé része, mint az, ami írva van. S ahány út, annyi lehetőség. A mű helyébe az írás lép, de egy finalitásától megszabadított írás. A szöveg mint írás áll elénk.<sup>110</sup>

A szöveggenetika a szöveghez az írás felől közelít. A kéziratokon és az előszövegen keresztül az írást vizsgálja a maga folyamatszerűségében, lezáratlanságában, végtelen lehetőségeinek összjátékában. A szöveggenetika azonban mégsem a szöveg mint írásnak a tudománya, bármily tetszetős

lenne ez a megállapítás. Nem az írásként felfogott szöveg tudománya, hanem éppen fordítva, a szöveggént felfogott írásé.

Az írás és a szöveg fogalma feloldódni látszik egymásban. Barthes élete vége felé valószínűleg ezt a határok nélküliséget, a jelentések végtelen játékát, s a jelentésteremtésben való részvételre kapott meghívást tekinthette az irodalom lényegének. 1977 januárjában a Collège de France-ban tartott előadásán mindenesetre azt mondja: „Minden különbségtétel nélkül mondhatom tehát: irodalom, írás vagy szöveg.”<sup>111</sup>

A strukturalizmus esetében a szöveg fogalma integrálta a két másikat. Ahogy Julia Kristeva írja, a strukturalisták nem beszélnek többé irodalomról, hanem a szövegből és a szövegben mutatják ki az irodalom működésének jellemzőit.<sup>112</sup> Később, mint Barthes-nál láttuk, az írásét is.

Derrida viszont a szélsőségesen kiterjesztett írás-fogalom körébe von mindent, ezzel együtt az irodalmat, a szöveget is.<sup>113</sup> Az a tény, hogy a szöveggenetika is az írást helyezi a középpontba, s hogy kialakulásával egy időben sorra jelennek meg Derrida művei, természetesen felveti a derridai koncepció hatásának lehetőségét. Véleményünk szerint azonban nem hatásról, hanem a jelenségek párhuzamosságáról van szó.

A szöveggenetika Barthes nyomdokain halad, aki ugyan kinyitja a szöveget az írás, s ebből következően írója és olvasója felé, mégis a modernitásnak a filológiától örökölt, majd a strukturalista teóriában kiteljesedett, végül megkérdőjelezett szöveggonceptiójának a keretein belül marad. Ha összehasonlítjuk kettejük „kísérleti” könyveit, a fentebb már tárgyalt *A jelek birodalmát*, s Derrida két évvel későbbi *Glas* című szöveggkísérletét,<sup>114</sup> a különbség még egyértelműbbé válik.

Derrida itt valójában a nem könyvtermészetű írást kísérli meg megvalósítani – mintegy teóriája illusztrációjaként is –, ahogy a *Grammatológia* egyik fejezetcíme is hirdeti (*A könyv vége és az írás kezdete*). A szöveg tulajdonképpen Hegel- és Genet-idézetek egybejátszatása, szerzői kommentár nélkül, de szerzői kiemelésekkel (betűtípus, nyomdakép). Olyan szöveg ez, amely ambícióját tekintve írás akar lenni, s kétségtelenül az is bizonyos értelemben. Hogy mennyire nem könyv, az persze már inkább vitatható. Konkrét értelemben természetesen könyv, kivédhetetlenül: megfogható és lapozgatható. Derrida azonban nem így értelmezi a könyv eszméjét, amely szerinte „mélységesen távol áll az írás értelmétől”.<sup>115</sup> A könyvnek mint autoritásnak, mint jelentés-totalitásnak a megbontására törekszik, de meglehet, hogy ezzel csak egy más autoritásmintát teremt.

Barthes ezzel szemben kétségkívül könyvet ír, melynek Derrida számára oly nyomasztó autoritását véleményünk szerint neki sikerül oldania. Mintegy mellékesen, mert közvetlen célja feltehetően nem ez, hanem az olvasó és a mű különállásának megszüntetése. Ő is az írás felé tapogatózik, az olvasót a szöveg írássá tétele révén véli bevonhatónak a szövegbe. Ha – miként jó

néhány Japánban tapasztalt jelenség barthes-i elemzése bizonyítja –, a végtermékről (mondjuk akár a szövegről) áttevődik a hangsúly annak létrehozására (adott esetben az írásra), vagyis a finalitás helyébe lép a folyamatszerűség, akkor a szöveg történésként is értelmezhetővé válik. A szöveg megtörténhet az olvasóval, illetve az olvasó magának a szövegnek a történéssé válhat.<sup>116</sup>

A szöveggenetika szempontjából e gondolatoknak szövegkoncepciókat az olvasó és az író felé kinyitó vonatkozásai a lényegesek. Hol másutt tanulmányozható jobban az írás és a szöveg folyamatszerűsége és törvényszerűségei, mint a szöveg tényleges megírásának dokumentumaiból létrehozott előszövegben?

Az előszöveg ily módon az írásként felfogott szöveg homológjává válik. Ebből következően szövegelméletünk kísérleti terepévé, laboratóriumává.

A szöveggenetika ugyanakkor – filológiai alapjaihoz híven – az írás fogalmát nem kívánja derridai értelemben általánosítani. Megmarad tudománya határai között. A tudomány kulcsszó más szempontból is. A szöveggenetikások valóban tudományt akarnak művelni, ennek megfelelően a tudományos diskurzuson belül kívánnak maradni, s így artikulálni elképzeléseiket. A tudományos diskurzus követelményeinek megfelelően pedig céljuk nem az irodalom–szöveg–írás hármásának egybemosása. A szöveggenetika elméletének alakulása véleményünk szerint már most megerősíteni látszik azt a reményt, hogy a jövőben majd – részben talán a szöveggenetikának is köszönhetően – pontosabban beszélhetünk írásról, szövegről és ebből következőleg irodalomról is.

A szöveggenetika ugyanis kétségkívül az írás folyamatának vizsgálatára összpontosít, de egy pillanatra sem veszíti szem elől a szöveget: az írást textualizációként fogja föl. Ahhoz azonban, hogy ennek a textualizációnak a folyamata vizsgálhatóvá váljék, a szöveggenetikának magának is textualizációt kell végrehajtania. Az előszöveg nem csak nevében szöveg: tulajdonképpen a kéziratos anyag textualizációja. Elméleti modell, de szövegszerű.

Szöveg és írás tehát a barthes-i koncepcióval összhangban a megértésnek, a megismerésnek – akár a tudományos megismerésnek is, ahogy a szöveggenetika példája is bizonyítja – két egymást létrehívó, erősítő, és korántsem kizáró tényezője, illetve vonulata. Cerquiglini igen inspiratív gondolataihoz visszatérve, s azokat a szöveggenetika lehetséges elméleti következtetéseinek fényében továbbgondolva nagyon is elképzelhető az a feltevés, hogy korszakokhoz kötődően hol az egyik, hol a másik kerül előtérbe, s szorítja legalábbis némiképpen háttérbe a másikat. Végképp ugyanis – valószínűleg az emberi megismerés törvényszerűségeinek megfelelően – nem lehet.

A történeti áttekintés is ezt igazolja. Amennyiben elfogadjuk Cerquiglini számunkra egyébként rokonszenves tételét, s valóban a variálódást tekintjük a középkori művek jellemzőjének, azaz az írás-jelleg hangsúlyozódását, akkor sem térhetünk ki a felismerés elől, hogy az írás ilyetén előtérbe kerülése

csak a szövegen keresztül valósulhatott meg. A modernitás filológiai, majd strukturalista szövegfelfogása egy ideig mintha valóban sikeresen iktatta volna ki az írást. A szöveg győzelme azonban csak időleges lehetett, s az is volt, ahogy reményeink szerint Barthes gondolkodásának végigkísérése révén sikerült bizonyítanunk. Ennek a gondolkodói útnak, amelynek során az írás előbb a szöveg konstitutív elemeként definiálódott, majd egyenrangúsodott, logikus meghosszabbítása a szöveggenetika. Kézenfekvő lenne a következtetés, hogy akkor a modernitás szövegkorszakára ismét egy íráskorszak, immáron a posztmodernitásé következne.

Valóban számos jel mutat erre. Itt csak utalunk néhányra, amelyek elemzése és egybevetése a szöveggenetika explicit vagy implicit elméleti következtetéseivel hasznosnak és számunkra legalábbis izgalmasnak tűnik. Mindenekelőtt bővebben kellene vizsgálni a szöveggenetika és Derrida munkásságának az összefüggéseit, különbségeit, feltételezésünk szerint inkább párhuzamosságát. Számba kellene venni és elemezni az európai irodalom mindazon szerzőinek műveit, akikben a szöveggenetika önmaga előképét látja.<sup>117</sup> Elvégzendő feladat lenne a kortárs irodalom, ezen belül a magyar irodalom egyes vonulatai szöveghez, illetve íráshoz való viszonyának elemző egybevetése is az itt vázolt szöveggenetikai felfogással. Sejtésünk szerint ugyanis vannak párhuzamosságok. Már itt utalunk rá, hogy Pilinszky szépprózai műveit például ilyeneknek tartjuk. E munkálatok után minden bizonnyal még megalapozottabban lehet majd érvelni a szöveggenetika posztmodernitása mellett. S talán a posztmodernitás jelenségéről is többet megtudhatunk.

A szöveggenetika helyének meghatározásával azonban egyelőre még várunk kell, hiszen eddig inkább csak azt sikerült meghatároznunk, hogy mi nem a szöveggenetika. Óvatosságra int az is, hogy alakulóban lévő tudományról van szó, amelyről immáron tudjuk, hogy honnan jött, de hogy merrefelé tart, azt majd másutt fogjuk vizsgálni.

A szöveggenetika tehát az eddigiek tanúsága szerint nem a filológia és nem a strukturalizmus újraélesztése más köntösben, bár merít mindkét megközelítésmód konceptuális és elméleti fegyvertárából. Elmélete elsősorban a barthes-i későstrukturalizmus továbbgondolása, amelynek kifejtése a strukturalizmus előzetes terminológia- és koncepcióalkotó munkája nélkül elképzelhetetlen lett volna. A szöveggenetikusokat éppen szempontjaiknak és nyelvezetüknek e strukturalizmuson edzett következetessége és koherenciája választja el azoktól a pozitivistáktól, illetve neopozitivistáktól, akik a század első felében „keletkezéstani” (études de genèse) tanulmányokat publikáltak, illetve ilyen kutatási tervet vázoltak föl (Rudler, Audiat, Lanson, Thibaudet).<sup>118</sup> Némely kritikussal ellentétben<sup>119</sup> ezért tartjuk úgy, hogy a szöveggenetikusokat e hagyomány folytatóinak tartani indokolatlan.



A szöveggenetika gyakorlata viszont, legalábbis ami a genetikus szövegvizsgálatot illeti, a filológia eredményeire támaszkodik, és filológiai módszereket alkalmaz, illetve alakít át olyan célok megvalósítása érdekében, amelyek alapvetően különböznek a filológiai célkitűzésektől.

Le kell szövegnünk: messze áll tőlünk az a gondolat, hogy az itt elemzett folyamatokat úgy tekintsük, mint az egyik megközelítésmód felsőbbrendűségének bizonyítékát a másikhöz képest. Azaz a szöveggenetika némely teoretikusával ellentétben<sup>120</sup> nem hiszünk az irodalmi megközelítésmódok fejlődésében. Egy átalakulássorozat minden bizonnyal jobban modellálná a fent leírt folyamatokat is. Úgy véljük, feladatunk valójában nem más, mint ennek az átalakulásnak a során bekövetkező elmozdulások és hangsúlyeltolódások jeleit meglátni, felfogni és értelmezni abban a reményben, hogy ily módon talán összefüggéseiket is jobban megérthetjük.

Az már ma is bizonyosnak látszik, hogy a szöveggenetika fellépése perspektívaváltást jelent a szövegekről, irodalomról való gondolkodásban. Paradigmaváltást a kuhni értelemben nem, hiszen korántsem tűnik az előzőekkel összeegyeztethetetlennek, szerepüket nem vette át, és nem is készül átvenni.<sup>121</sup> Megnyit egy új kutatási területet, új szempontokkal gazdagítja irodalomértésünket és irodalomtudományunkat. Nem független ez a szemléletváltás a strukturalizmuson belül bekövetkezett elmozdulásoktól, s a szövegkritika néhány új tendenciájától sem.<sup>122</sup> Kuhn szóhasználatával és az ő paradigmaváltás-elméletével ellentétben tehát a szöveggenetikai fordulat tudományosságunk kumulatív eseményének tekinthető. A társadalomtudományokban valószínűleg nem lehetségesek olyan minőségi ugrások, alapvető irányváltások, mint a természettudományokban. Kuhn elméleti fizikusi képzettségének megfelelően főleg erre a tudományterületre alapozhatta elméletét, amely sejtésünk szerint a társadalomtudományok – s itt most az irodalomtudomány – esetében csak korlátozottan alkalmazható.

A szöveggenetikai kutatások semmiképpen sem érvénytelenítik az eddigi eredményeket, bár bizonyos következtetései, illetve feltételezései megingatják a filológia, az irodalomtörténet és az irodalomelmélet néhány mindeddig alapvetőnek vélt fogalmát és elképzelését.

Továbbgondolásra, vitára biztatnak, s ily módon talán valóban katalizátorai lehetnek egy olyan, Jauß által sejtetett változásnak, ahol keletkezés és befogadás, azaz alkotás és újraalkotás párhuzamosságainak és kölcsönös függésének felismerése és vizsgálata tovább mélyítheti az irodalmi folyamatról és résztvevőinek egymáshoz való viszonyáról szerzett tudásunkat.<sup>123</sup>

1 ItK, 1984/3, 607–626; Louis HAY, *Az irodalom harmadik dimenziója (Jegyzetek egy critique génétique-hez)*, Helikon, 1983/3–4, 287–297, különszám: *A modern textológia*, 1989/3–4; *Literatura*, 1997/1, 112–125; Louis HAY, *Az élő írás*.

2 Pierre-Marc de BIASI, *Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'oeuvre* (Az irodalom tudománya felé. A kéziratok elemzése és a mű születése), *Encyclopedia Universalis*, Symposium, 1988, 467.

3 Vö. például Jacques NEEFS, *La critique génétique: l'histoire d'une théorie* (A genetikus kritika: egy elmélet története) = *De la genèse du texte littéraire. Manuscrit, auteur, texte, critique* (Az irodalmi szöveg keletkezéséről. Kézirat, szerző, szöveg, kritika), szerk. Almuth GRÉSILLON, Tusson, Du Lérot, 1988, 11–22.

4 Michel ESPAGNE, *Les enjeux de la genèse* (A keletkezés tétjei) = *Études françaises*, no. 20, 2, Montréal, P.U.M., 1984, 103–122.

5 Hans Robert JAUSS, *Réception et production: le mythe des frères ennemis = La naissance du texte* (A szöveg születése), szerk. Louis HAY, Paris, José Corti, 1989, 163–173. Magyarul: *Befogadás és teremtés: a torzalkodó testvérek mítosza*, Helikon, 1989/3–4, 452–462.

6 Lásd például a magyar textológiai szakirodalom alapvető munkáit: PÉTER László, *Magyar írók, költők textológiai nézetei*, Szeged, JATEPress, 1995; STOLL Béla, *Szövegkritikai problémák a magyar irodalomban*, Bp., Tankönyvkiadó, 1987.

7 Borisz Viktorovics TOMASEVSZKIJ, *Piszatyl i knyiga. Ocserk tyeksztológii* (Az író és a könyv. Textológiai tanulmány), Leningrád, 1928.

8 Roger LAUFER, *Introduction à la textologie* (Bevezetés a textológiába), Paris, Larousse, 1972.

9 Lásd az itt idézett összes francia művet. A magyarra fordított vonatkozó szakirodalomban még Max WEHRLI (*Általános irodalomtudomány*, Bp., 1960) és René WELLEK–Austin WARREN (*Az irodalom elmélete*, Bp., Gondolat, 1972) használja a filológia kifejezést ebben az értelmében is.

10 Pierre-Marc de BIASI, *i. m.* (1988), 467–468; Almuth GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique* (A szöveggenetika alapjai),

Paris, P.U.F., 1994, 7–31; Henri MITTERAND, *Avant-propos* (Előszó) = *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits* (Az írás tanulságai. Amiről a kéziratok beszélnek), szerk. Almuth GRÉSILLON–Michael WERNER, Paris, Minard, 1985, 111; Michael WERNER, *Études de genèse et mythologie de l'écriture* (A keletkezés vizsgálata és az írás mitológiája) = *Mythologies de l'écriture, champs critiques* (Az írás mitológiai, kritikai irányzatok), szerk. Jean BESSIERE, Paris, P.U.F., Université de Picardie, 1990, 24.

11 Michel ESPAGNE, *Pour une épistém-analyse des études génétiques* (Kísérlet a szöveggenetikai kutatások episztéméjének vizsgálatára) = *Études françaises*, 28–1, Montréal, P.U.M., 1992, 4.

12 BÁRDOS László–SZABÓ B. István–VASY Géza, *Irodalmi fogalmak kyszótára*, Bp., Korona Kiadó, 1996, kritikai kiadás címszó, 273.

13 STOLL Béla, *i. m.* (1987), 6.

14 Roger LAUFER, *i. m.* (1972), 47.

15 Pierre-Marc de BIASI, *i. m.* (1988), Almuth GRÉSILLON, *Ralentir: travaux* (Lassíts: útéptés), *Genesis*, no. 1, Jean Michel Place-Archivos, 1992, 16–19; Louis HAY, *Nouvelles notes de critique génétique: la troisième dimension de la littérature* (Új szöveggenetikai jegyzetek: az irodalom harmadik dimenziója), *Texte*, no. 5/6, Toronto, trintexte, 1986/87, 315, 327; Eric MARTY, *La génétique des textes. Une nouvelle rupture dans l'interprétation des textes littéraires* (A szöveggenetika. Újabb törés az irodalmi szövegek interpretációjában), *Actuel* 1991. *Dictionnaire encyclopédique Quillet*. Paris, Quillet, 1991, 138.

16 Például azért, mert a genetikus szövegvizsgálat és a genetikus interpretáció bizonyos mértékben különválhat egymástól: vannak, akik csak a „genetikus dosszié” vizsgálatára szorítkoznak, s létrehozhatnak olyan genetikus kiadásokat, illetve előszövegeket, amelyek interpretációjára a későbbiekben talán majd olyan valaki vállalkozik, aki maga a kéziratokkal nem is foglalkozott.

17 Pierre-Marc de BIASI, *i. m.* (1988), 468.

18 *La critique génétique* (A genetikus kritika) = *Introduction aux Méthodes Critiques pour l'analyse littéraire* (Bevezetés az irodalmi elemzés kritikai módszereibe), szerk. Daniel BER-

GEZ et al., Paris, Bordas, 1990, 6–7. A továbbiakban: (1990a).

19 Pierre-Marc de BIASI, *Paranoïa – genèse. Remarques sur l'identité des recherches en génétique textuelle* (Paranoïa – genézis. Észrevételek a szöveggenetikai kutatásokról), *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Minard, 1985, 262.

20 Lásd „...faire passer son objet de l'état d'objet potentiel à l'état d'objet reconstitué.” Uő, uo., 265.

21 Lásd „Avant-texte: l'ensemble constitué par les brouillons, les manuscrits, les épreuves, les »variantes«, vu sous l'angle de ce qui précède matériellement un ouvrage quand celui-ci est traité comme un texte, et qui peut faire système avec lui.” Jean BELLEMIN-NOEL, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972, 15.

22 Uo., 13–18, illetve 15–18.

23 Lásd „...l'avant-texte est (dans) le texte et réciproquement.” Uo., 15.

24 Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, Bp., Európa, 1988, 91: „...a mű alkotott-léte nyilvánvalóan csak az alkotás folyamatából fogható fel.”

25 Pierre-Marc de BIASI, *L'avant-texte* (Az előszöveg), *Le Grand Atlas des littératures, Encyclopaedia Universalis France S. A.*, 1990, 24. A továbbiakban: (1990b).

26 Jean BELLEMIN-NOEL, *Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte* (Újraalkotni a kéziratot, bemutatni a piszkozatokat, létrehozni egy előszöveget), *Littérature*, no. 28, Paris, Larousse, déc. 1977, 3.

27 Graham FALCONER, *Où en sont les études génétiques littéraires?* (Hol tartanak a genetikus irodalmi kutatások?), *Texte*, no. 7, Toronto, Trintexte, 1988, 267.

28 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.* (1977), 9.

29 Jean BELLEMIN-NOEL, *L'inconscient dans l'avant-texte* (A tudattalan az előszövegben), *Littérature*, no. 52, Paris, Larousse, déc. 1983, 123.

30 Pierre-Marc de BIASI, *i. m.* (1988), (1990a/b); Louis HAY, *Le texte n'existe pas* (A szöveg nem létezik), *Poétique*, no. 62, Paris, Seuil, 1986, 147–158; Eric MARTY, *i. m.*

31 Julia KRISTEVA megkülönbözteti a phénotexte-et, az aktualizált, ún. végleges szöveget, és a génotexte-et, a phénotexte-et létrehozó folyamatok összességét. A kettő viszonyát komplementernek tekinti: a génotexte hozza létre a phénotexte-et a génotexte viszont csak a phénotexte felől értelmezhető. Különbségüket a következő ellentétpárokkal szemlélteti: felület/kiterjedés, linearitás/decentralizáltság, tengely/zóna, struktúra/létrejövés, egység/pluralitás. Lásd J. K., *Semeiotiké*, Paris, Seuil, 1969.

32 Lásd erről Gérard-Denis FARCY, *Lexique de la critique*, Paris, P.U.F., 1991, 50.

33 Pierre-Marc de BIASI, *i. m.* (1990b), 25.

34 Almouth GRÉSILLON, *i. m.* (1994), 241–242.

35 Louis HAY, *i. m.* (1986), 150; Eric MARTY, *i. m.*, 142.

36 Pierre-Marc de BIASI, *i. m.* (1990b), 25: „Car un avant-texte n'existe nulle part hors du geste théorique qui le constitue...”

37 Louis HAY, *i. m.* (1986), 151.

38 Jean LEBRAVE, *i. m.*, *La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?* (A szöveggenetika: új tudományág vagy filológia új alakban?), *Genesis*, no. 1, Paris, Jean-Michel Place-Archivos, 1992, 38.

39 Lásd például Jean BELLEMIN-NOEL (*i. m.*, 1972), Michel COLLOT (*Génétique et thématique: Gravitations de Supervielle*, *Littérature*, no. 90, mai 1993, 49–61), Raymonde DEBRAY-GENETTE (*Métamorphoses du récit* [Az elbeszélés metamorfózisai], Paris, Seuil, 1988), Henri MITTAMORF (Zola. *L'Histoire et la fiction* [Zola. Történelem és fikció], Paris, P.U.F., 1990), Jacques NEEFS (*Noter, classer, briser, montrer, les dossiers du Bouvard et Pécuchet, Penser, classer, écrire. De Pascal à Pérec* [Elgondolni, elrendezni, megírni. Pascal-tól Pérec-ig], Saint-Denis, P.U.V., 1990, 69–90) írásait.

40 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.* (1972), Raymonde DEBRAY-GENETTE, *i. m.* (1988), 8–9. Az exogenézis és az endogenézis fogalmának segítségével lehetővé válik az intertextualitás és az autotextualitás szöveggenetikai megközelítése, mivel az előbbi azt a módot jelenti, ahogy külső elemek, dokumentumok, szövegek beépülnek a készülő műbe, az

utóbbi pedig az egyes szövegelemek kölcsönhatását és strukturálódását az írás során.

41 Almuth GRÉSILLON, *i. m.* (1994), 155.

42 Pierre-Marc de BIASI, *i. m.* (1990a), 39.

43 Uo., 20–26.

44 STOLL Béla, *i. m.*, 7–9, ill. 52.

45 Roger LAUFER, *i. m.*, 46–52.

46 A genetikus szövegvizsgálat módszereit monográfiánk egy külön fejezetében, példák-kal illusztrálva részletesen tárgyaljuk.

47 STOLL Béla, *i. m.*; Roger LAUFER a texte d'arrivée, illetve a texte d'édition kifejezést használja. Ez utóbbi a kritikai szöveg megfelelője, s az előbbitől, amely talán javított szövegnek fordítható, annyiban tér csak el, amennyiben ezt pragmatikai (nyomdatechnikai, kiadási) megfontolások szükségessé teszik. Lásd *i. m.*, 46.

48 Roger LAUFER, *i. m.*, 47–52.

49 A genetikus és a kritikai kiadások viszonyát monográfiánk egyik alfejezetében külön tárgyaljuk.

50 Lásd Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie* (A variáns dicsérete. A filológia kritikai története), Paris, Seuil, 1989; Daniel FERRER–Jean LEBRAVE, *De la variante textuelle au geste d'écriture variant* (A szövegvariánsról a variálódó írás gesztusáig) = *L'écriture et ses doubles* (Az írás és másolatai), Paris, C.N.R.S., 1991, 9–25; Jean LEBRAVE, *i. m.* (1992), 42–43.

51 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.* (1972); Roger LAUFER, *i. m.*

52 Roger LAUFER, *i. m.*, 76; „Les variantes s'établissent par rapport à un texte de référence invariant.” (Csak egy invariáns szöveghez viszonyítva beszélhetünk variánsokról.)

53 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.* (1972), 14: „Variante: cas particulier d'une modification qui intervient soit entre le manuscrit et l'ouvrage – au stade des épreuves – soit entre plusieurs éditions de l'ouvrage. On a souvent tendance à l'assimiler à une correction: en fait, c'est une modification qui, quelle que soit son importance apparente, transforme l'ensemble de l'écrit, à côté de l'ouvrage, elle suscite un autre ouvrage (un autre texte).” (Variáns: módosítás, amely vagy a kézirat és a mű között történik, a korrektúrák stádiumában, vagy a mű kiadásai között. Hajlamosak va-

gyunk egyszerű javításnak tekinteni, pedig valójában olyan módosításról van szó, amely – legyen bár látszólag bármily jelentéktelen –, a mű egészét átalakítja, a már létező mű mellett létre hív egy másik művet [egy másik szöveget]).

54 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.*, 123.

55 Vö. Louis HAY, *i. m.* (1986), 158.

56 Roger LAUFER, *i. m.*, 78–85.

57 Uo., 78: „... dans les ouvrages modernes; l'apparat réunit des leçons parallèles, presque également bonnes, des leçons d'auteur. Il offre au lecteur la possibilité de lire simultanément, ou tour à tour, les versions successives d'un même texte.”

58 Uo., 81.

59 Uo., 80: „... l'éditeur scientifique s'efforce de rassembler la documentation la plus complète possible sur l'histoire d'un texte. Il s'intéresse à la manière dont le texte a été élaboré: à travers les étapes de genèse, il essaie de saisir le phénomène de la création littéraire ou de la production textuelle.”

60 Uo., 84.

61 Henri GODARD, *Du bon usage des leçons antérieures* (A korábbi változatok hasznáról) = *Les manuscrits de Céline et leur leçons* (Céline kéziratái és azok tanulságai), Paris, Du Lérot, 1988, 91: „Des textes de genèse, dans lesquels on voit un langage et un ensemble de représentation, de désirs et d'aspiration prendre progressivement forme pour devenir oeuvre littéraire, on peut attendre les éléments à la fois de compréhension de la littérature et de connaissance générale.”

62 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.* (1972), 5.

63 Pierre-Marc de BIASI szóbeli közlése.

64 Almuth GRÉSILLON, *i. m.* (1994), 76.

65 Uo., 246: „Variante d'écriture: réécriture qui intervient au fil de la plume, immédiatement; elle est identifiable grâce à un critère de position: sa place est directement à droite de l'unité biffée, sur la même ligne.” (Írás közben létrejövő variáns/Írásvariáns: a szöveg papírra vetésével egyidejűleg bekövetkező újírás; meghatározásában segítségünkre van elhelyezkedése: a kihúzott résztől jobbra, ugyanabban a sorban található.) „Variante de lecture: réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement

après une relecture; sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou dans les marges." (Írást követően létrejövő variáns: a papírra vetés megszákítása, rendszerezés a leírtak átolvasása után bekövetkező újírás; helyét tekintve a sorok között, vagy a margón található.)

66 Uo., 246: „Variante libre: toute réécriture ou autre modification à l'exception de la correction grammaticale, syntaxique ou orthographique.” „Variante liée: modification qui obéit aux contraintes de la langue ou qui répercute les effets linguistiques d'une variante libre sur le reste de la phrase.”

67 Daniel FERRER–Jean-Louis LEBRAVE, *i. m.* (1991), 9–25.

68 Bernard CERQUIGLINI, *i. m.*, 58.

69 Daniel FERRER–Jean-Louis LEBRAVE, *i. m.* (1991), 15.

70 Uo.

71 Bernard CERQUIGLINI, *i. m.*

72 Uo., 43–44, 57–58.

73 Uo., 19.

74 Uo., 11.

75 Roger LAUFER, *i. m.*, 84.

76 Bernard CERQUIGLINI, *i. m.*, 58.

77 Uo., 62: „La variance de l'oeuvre médiévale est son caractère premier, altérité concrète qui fonde cet objet, et que la publication devrait prioritairement donner à voir. Cette variance est si générale et constitutive que, confondant ce que la philologie distingue soigneusement, on pourrait dire que chaque manuscrit est un remaniement, une version.”

78 Uo., 58: „Dans l'authenticité généralisée de l'oeuvre médiévale la philologie n'a vu qu'une authenticité perdue. La philologie médiévale est le deuil d'un texte, le patient travail de ce deuil.”

79 A francia eredetiben: regret („sajnálkozás”). Uo., 58.

80 Jean BELLEMIN-NOEL, *i. m.* (1972), 15.

81 Graham FALCONER, *i. m.*, 267.

82 A szöveggenetikát itt most a klasszikus, Jakobson–Lévi-Strauss képviselte strukturalizmussal vetjük össze, s nem térünk ki Lotman, Eco, és a kései Barthes nyitási kísérleteire az olvasó, illetve a társadalom, a kultúra felé.

83 Pierre-Marc de BIASI, *i. m.* (1988), 467: „...les conditions d'une réflexion sur la genèse

ne se sont trouvées réunies qu'au moment où, grâce aux acquis de la théorie du texte, il est devenu possible de poser le problème de sa production temporelle en terme de systématique interne.”

84 Eric MARTY, *i. m.*, 140.

85 Vö. még: BÓKAY Antal, *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*, Bp., Osiris, 1997, 66–70, 123–240.

86 Lásd például BOJTÁR Endre, *A szláv strukturalizmus az irodalomtudományban*, Bp., Akadémiai, 1978.

87 Michel ARRIVÉ, *Postulats pour la description linguistique des textes littéraires* (Az irodalmi szövegek nyelvészeti leírására szolgáló alaptételek), *Langue française*, no. 3, 1969, 5–10.

88 Lásd Jurij LOTMAN, *A struktúra fogalmának nyelvészeti és irodalmi elhatárolásáról*, *Helikon*, 1968/1, 77–86, valamint *Szöveg – modell – típus* címmel megjelent kötetének tanulmányait (Bp., Gondolat, 1973).

89 Lásd például Raymonde DEBRAY–GENETTE már idézett tanulmánykötetét.

90 Michel ARRIVÉ, *i. m.*, 10.

91 Vö. Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, *Helikon*, 1980/1–2, 8–39; *Befogadás és teremtés: a torzsalgó testvérek mítosza*, *Helikon*, 1989/3–4, 452–462.

92 Vö. Roman JAKOBSON, *Hang – jel – vers*, Bp., Gondolat, 1972; Jurij LOTMAN, *i. m.*, (1973).

93 François DOSSE, *Histoire du structuralisme*, Tome I., *Le champ du signe*. 1945–1966 (A strukturalizmus története. I. kötet, A jel világa. 1945–1966), Paris, Éditions La Découverte, 1991, 98.

94 Lásd bővebben: ANGYALOSI Gergely, *Roland Barthes, a semleges próféta*, Bp., Osiris, 1996, 104.

95 Roland BARTHES, *Oeuvres complètes I–III. (Összegyűjtött művei I–III.)*, Paris, Seuil, I.: 1966–1973, 1993, 1748; II.: 1966–1973, 1994, 1748; III.: 1974–1980, 1995, 1748.

96 *Essais de critique génétique* (Genetikus kritikai esszék/próbálkozások), szerk. Louis HAY, Paris, Flammarion, 1979.

97 Roland BARTHES, *A strukturalista aktivitás*, *Helikon*, 1968/1, 101–105.

98 Uo., 102.

- 99 Vö. ANGYALOSI Gergely, *i. m.*, 106.
- 100 Vö. ANGYALOSI elemzését: *uo.*, 106–108.
- 101 Louis HAY, *i. m.* (1986), 150.
- 102 Julia KRISTEVA, *Essais de sémiotique poétique*. Paris, Seuil, 1972, 216: phénotexte: „produit fini: énoncé ayant un sens”; génotexte: „engendrement infini..., irréductible à la structure engendrée”.
- 103 Louis HAY, *i. m.* (1986), 150.
- 104 BÓKAY Antal, *i. m.*, 232–241.
- 105 Roland BARTHES, *L'empire des signes* (A jelek birodalma), Paris, Skira, 1970; *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977. Magyarul: *Beszédttöredékek a szerelemről*, Bp., Atlantisz, 1997; *Sollers écrivain* (Sollers, az író), Paris, Seuil, 1979.
- 106 Roland BARTHES, *De l'oeuvre au texte*, *Revue d'Esthétique*, 1971/3. Magyarul: *A műtől a szöveg felé*, Pompeji, 1991/3, 90–97.
- 107 Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970. Első megjelenés: 1957.
- 108 Umberto ECO-Isabella PEZZINI, *La sémiologie des Mythologies* (A Mitológiák szemiotológiája), *Communications*, no. 36, 1982. Idézi: ANGYALOSI Gergely, *i. m.*, 84.
- 109 Lásd ANGYALOSI elemzését: *i. m.*, 82–86.
- 110 *Uo.*, 153–180.
- 111 Roland BARTHES, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, 17: „Je puis donc dire indifféremment: littérature, écriture ou texte.”
- 112 Julia KRISTEVA, *i. m.*, 207.
- 113 Vö. Jacques DERRIDA, *La grammatologie*, Paris, 1967. Magyarul: *Grammatológia*, Szombathely–Pécs–Párizs–Budapest, *Életünk–Magyar Műhely*, 1991; BÓKAY Antal, *i. m.*, 368–379.
- 114 Jacques DERRIDA, *Glas*, Paris, 1972.
- 115 Jacques DERRIDA, *i. m.* (1967), 40, lásd bővebben: BÓKAY Antal, *i. m.*, 373–374.
- 116 Vö. ANGYALOSI Gergely, *i. m.*, 174.
- 117 Louis HAY, *i. m.* (1986/87), 313–315.
- 118 Gustave RUDLER, *Techniques de la critique et de l'histoire littéraire* (Az irodalomtörténet és a kritika technikái), Paris, Slatkine, 1979, első kiad.: Oxford, 1923; Pierre AUDIAT, *La Biographie de l'oeuvre littéraire, esquisse d'une méthode critique* (Az irodalmi Mű életrajza, egy kritikai módszer vázlata), Paris, Champion, 1924; Gustave LANSON, Gustave, *Études d'histoire littéraire* (Irodalomtörténeti tanulmányok), Paris, Champion, 1930; Albert THIBAUDET, Albert, *Réflexions sur la critique* (Észrevételek a kritikáról), Paris, Gallimard, 1939.
- 119 Jean-Yves TADIÉ, *La Critique littéraire au XXe siècle* (Az irodalomkritika a XX. században), Paris, Belfond, 1987.
- 120 Eric MARTY, *i. m.*, 141.
- 121 Thomas S. KUHN, *A tudományos forradalmak szerkezete*, Bp., Gondolat, 1984.
- 122 Elsősorban a Hans Walter GABLER nevéhez köthető nevezetes Joyce-kiadásra gondolunk, illetve néhány olyan korábbi szövegkiadási kísérletre (Friedrich BEISSNER Hölderlin-kiadása – 1943–1974, Hans ZELLER Meyer-kiadása – 1958), amely bizonyos mértékben mind Gabler szinoptikus és kritikai kiadása, mind a szöveggenetikusok genetikus kiadásai előzményének tekinthetők. A genetikus kiadások problémáival és lehetőségeivel, a Gabler-féle genetikus textológia és a szöveggenetika kiadási gyakorlata közötti különbségekkel, amelyet a szövegkritikához való másfajta viszonyuk határoz meg, monográfiánk egy külön fejezetében foglalkozunk. Itt csak annyit jegyzünk meg, hogy a két „genetikus” kiadási gyakorlat közti legfőbb különbséget abban látjuk, hogy míg Gabler mindvégig a szövegkritika keretén belül marad, s e kereteket tágítva próbálja meg megtalálni a genetikus-szinoptikus változat helyét és értelmezési lehetőségét, a szöveggenetika azáltal, hogy ezt a változatot nem tekinti többé a kritikai apparátus részének, hanem a maga egyediségében szemlélve tudományos elemzés és kiadás tárgyává teszi, elhatárolódik a szövegkritikától. A kérdésről lásd még DÁVIDHÁZI Péter, *A hatalom szétosztása: (poszt)modernizáció a szövegkritikában*, *Helikon*, 1989/3–4, 328–343.
- 123 Hans Robert JAUSS, *i. m.* (1989).

## A hódolat retorikája (A Magyar Irodalom Pantheonja)

### I.

A sírjelek állításának hagyománya nem csupán a halottak földi maradványainak megőrzésére irányuló vágygal, hanem az elhunyt (egyre halványodó) emlékének fenntartását célzó erőfeszítésekkel is összefüggésbe hozható.<sup>1</sup> A kiemelkedő személyiségek – gyakran *nemzeti sírkertben vagy panteonban* elhelyezett – síremlékei ezeken a szokványos funkciókon is túlmutatnak, hiszen többnyire a nemzeti reprezentáció szolgálatában álló monumentumokként értelmeződnek. A panteon tehát – alapeszméje szerint – olyan intézmény, amely a halhatatlannak elismert egyének kultuszát a közösségi identifikációnak rendeli alá. A panteon-eszmében rejlő didaktikus lehetőségek felismerése készíteti Széchenyi Istvánt is arra, hogy – az angol Westminster Abbey és a bajor Walhalla példájára hivatkozva – megalkossa a magyar nemzeti temető, az „Üdvlelde” tervezetét.<sup>2</sup> A tradicionális angol (író)-kultusz híres londoni szentélyére való utalás elsősorban a koncepció legitimitációját hivatott elősegíteni,<sup>3</sup> a Duna fölé magasodó, monumentális bajor oszlopcsarnok vizsgálata pedig főként az „Üdvlelde” működési rendjének kialakításában kap fontos szerepet.<sup>4</sup> (Feltűnő, hogy a „nagy emberek” intézményes tiszteletének megalapozására törekvő Széchenyi a párizsi Panthéont – talán annak viszontagságos története miatt – meg sem említi.<sup>5</sup>)

Az a különös tény, hogy a szerző aggályos részletességgel, szinte a koncepció ismertetését megközelítő terjedelemben kénytelen az „Üdvleldéhez” való személyes viszonyát feltárni (müntegy előre megfelelve azokra a feltételezhető vádakra, amelyek szerint „magam számára szép olcsón és szép okosan egy kis pantheont kívánnék emelni”<sup>6</sup>), pontosan jelzi az elgondolás megvalósításának nehézségeit. Ezek a testamentumszerű, apologetikus önkomentárok nyilvánvalóvá teszik, hogy a negyvenes évek első felében az „Üdvlelde” koncepciója mögött nem valamiféle határozottan artikulálódó közakarát, hanem csupán egy tekintélyes személyiség (meglehetősen attraktív) elgondolása áll. És bár a patrióta lelkesedés által megálmodott gellért-hegyi panteon így csak idea maradhat, a romantika intenzív hőskultuszára épülő és a nemzeti eszmét hatásosan demonstráló dísztemető létrehozásának

szándéka mégsem bizonyul időszerűtlen, illetve terméketlen elképzelésnek. Hamarosan megnyílik például a Kerepesi temető, amely „rendeltetésénél fogva ugyan nem valósíthatta meg a maga tisztaságában Széchenyi gondolatát, de azt összes temetőink között legjobban megközelíti, s mivel az elmúlt száz esztendő legtöbb nagyjának és kiválóságának hamvait rejtí sírjaiban, jogosan »Magyar Panteon«-nak is nevezhető”.<sup>7</sup> Az 1859. évi centenáriumi ünnepségek Kazinczy panteonizációjának (több évtizedes) folyamatát indítják el: az Akadémia megvásárolja az egykori széphalmi Kazinczy-tulajdont, rendbehozatja a családi sírkertet, és felépítteti a Kazinczy Emlékcsarnokot.<sup>8</sup> A faragott kőből készült, ión oszlopfős, timpanonos, neoklasszicista görög templom-imitáció<sup>9</sup> (legalábbis funkcióját tekintve) azonban már a panteon-idea módosulását jelzi, hiszen kápolnára emlékeztető, felülről megvilágított és oltárszerűen kiképzett apszisban végződő belső terében – az eredeti tervekkel ellentétben – nem az „írófejedelem” földi maradványait, hanem összegyűjtött ereklyéit helyezik el: a *mauzóleum* terve tehát átadja helyét a *múzeum* praktikus, ám mégis áhítatos koncepciójának.<sup>10</sup> A panteon-eszme szekularizálódását, azaz a temető-funkciótól való eltávolodását jelzik a XIX. század közepétől lassan formálódó (és többnyire torzóban maradó) fővárosi szoborparkok, valamint a klebelsbergi kultúrpolitika ötleteként 1930-ban, a déli „megcsonkolt” országgrész központjában megalapított Nemzeti Emlékcsarnok (ismertebb nevén Szegedi Pantheon) is.<sup>12</sup> Persze azzal a nyilvánvaló különbséggel, hogy a Nemzeti Színház és a Nemzeti Múzeum körül felállított szoborportrék, illetve a Dóm téri árkádok alatt tömegével elhelyezett emlékjelek már jelképesen sem emlékeztetnek a halotti kultusz hagyományos objektumaira, sokkal inkább a nemzeti reprezentáció (sőt a propaganda) eszközeivé válnak.

A nemzeteszmet a „nagy emberek” kultuszával megalapozó-fenntartó, a zarándoklat célpontjaiul szolgáló *emlékcsarnokok* populáris megfelelőinek a különféle *arcképcsarnokok* (arcképalbumok, metszetgyűjtemények, képes díszkötetek) tekinthetők.<sup>12</sup> Ezek a kegytárgyakként értékesíthető kiadványok nem csupán praktikus kiegészítők, hanem – korlátozott mértékben ugyan, de – alkalmi helyettesítők is lehetnek a monumentalizált kegyhelyeknek. A hiányzó nemzeti panteon virtuális modelljeiként (és többnyire az irodalom szempontjából redukált változataiként) értelmezhetők például a Hölgyfutár „műmellékleteiként” megjelenő, tömegigényeket kielégítő, olcsó arcképalbumok (1855 és 1856); az illusztrált életrajzgyűjtemények (*Magyar írók arcképei és életrajzai*, 1858; Zilahy Károly, *Magyar koszorúsok albuma*, 1863); a Beöthy Zsolt által szerkesztett, több kiadást megért milleniumi képes irodalomtörténet reprezentatív kötetei (*A magyar irodalom története*, I–II, 1896); valamint e dolgozat tulajdonképpeni tárgya: „a magyar könyv ünnepére” 1941-ben megjelentetett Szalai-féle arcképcsarnok (*A Magyar Irodalom Pantheonja. 48 portré és életrajz*).<sup>14</sup> Az ilyen liturgikus konstrukcióra épülő „könyvtemplomok” meg



kívánják őrizni az irodalom panteonszerű szemléletéből következő szakralitást, azaz erőteljesen sugalmazzák a térbeliségnek azt a fikcióját, amely „nagy ember” apoteózisában kiteljesedő recepciónak van alárendelve. A könyvet felütő olvasóval lényegében ugyanaz történik, mint a nemzeti kegyhelyeket felkereső látogatóval: belép egy *szent térbe* (mondjuk a nemzeti irodalom szentjeinek templomába), ahol áhítatos szemlélődése (a rituális olvasás) közben olyan bizonyosságban részesül, amely lehetővé teszi számára a világ „kaotikus homogenitásában” való eligazodást.<sup>14</sup>

## II.

Az irodalom (és a haza) magasztos ügyét szolgáló poéta halhatatlanságához – legalábbis Kazinczy Ferenc intenciói szerint – nem csupán műveinek szakszerűen gondozott és lehetőleg panegirikus életrajzzal kiegészített kiadása szükséges, hanem arcképének (szobrának) elkészítése is nélkülözhetetlen. Minden bizonnyal ebből a felismerésből következik, hogy a mester által a példaadás igényével 1813-ban sajtó alá rendezett Dayka-kötetben a költő antikizált profilja is megjelenik,<sup>15</sup> hogy a Kazinczy-kötetekben egy-egy pályatárs képmása is helyet kap, és hogy a mester arcképek megfestetésére próbálja rábírní (több-kevesebb sikerrel) levelezőpartnereit. Az sem meglepő, hogy – a tanítványai és íróbarátai glorifikálása mellett önkultuszát is sikeresen megalapozó – Kazinczy több mint harminc alkalommal örökötteti meg saját arcképét.<sup>16</sup> „Nekem barátim nem adhatnak semmi kedvesebbet, mint ha képeiket adják – írja 1829. május 27-én Guzmics Izidornak –, s magamat és barátimat azért is festetem, mert a Mesterséget szeretem. Ferenczy, Heinrich, Richter és Simó nekem halhatatlanságot adtak.”<sup>17</sup>

Kazinczy *ikonofilúja* a magyar történelem illusztris személyiségeinek szentelt arcképcsarnok tervében teljeseedik ki.<sup>19</sup> Hasonló elképzelés körvonalazódik Kossuth Lajos egyik szerkesztői széljegyzetében is: „bírnunk kell nagy férfiaink képmását szobrokban és rajzokban, hogy jelül szolgáljanak, melyhez naponként elvezessék az apák fiaikat, honszerелеmre buzdítani.”<sup>19</sup> Míg azonban Kossuth – a kor hazafias-moralizáló tendenciájának megfelelően – elsősorban nevelési céllal, azaz a „szívképzés sikeres eszközeként” „szembesítené” az ifjakat „a polgári erénnyel” és mindazzal, „mit az emberben nagyoknak nevezünk”, addig Kazinczy az arcképek elmélyült szemlélését inkább az alkotás, a szellemi nagyság misztériumába való beavattatás, a múlt rejtélyes horizontjával való kapcsolatteremtés lehetőségének tekinti: „a jól vagy rosszul nevezetes emberek kézíratai aszerint érdemlik figyelmünket, mint az ő arcképek. Magunk sem értjük, mint esik, de érezzük, hogy hozzájuk, a nem ismertekhez közelebb tétetünk, midőn képeiket látjuk, s midőn illelhetjük a papírost, melyen kezek nyugodott” – olvasható például met-

szetgyűjteményének előszavában.<sup>20</sup> Az arckép (és az autográf) tehát nem nélkülözhető a rekonstruktív megismerés számára, hiszen legfontosabb sajátossága éppen abban ismerhető fel, hogy – Thienemann Tivadar szavaival – „láthatóvá kívánja tenni a szerzőt és az egykori idillikus jelenvalóságból valamit vissza akar varázsolni” a szemlélő számára.<sup>21</sup>

A *Magyar Irodalom Pantheonjának* (nyíltan a vállalkozás igazolását szolgáló) bevezetője is a képek által keltett *varázslatos* hatás recepciós jelentőségére hívja fel a figyelmet: „az írók élete, arca, alakja, testi megjelenése azért érdekli a tudóst és a nagyközönséget egyaránt, mert rejtélyes a viszony a mű és szerzője között. [...] A lángelméjű alkotásban [...] az emberiség legmagasabbrendű tevékenysége nyilatkozik meg, ezért rejtélyes kissé mindig s ezért izgatja mindnyájunk képzeletét, milyen az az eszköz, amelyet az emberiség megnyilvánulása hordozójául választott, ki az, mint egyén, akiben faja, nemzete, az ember öntudatra ébredt.”<sup>22</sup> Ezek szerint a szerző „arcának” és „alakjának” a vizuális emlékezetben való rögzítése elősegítheti a remekmű titkának (analízissel bizonyára reménytelen) megfejtését. A kép *varázsa* által perszonalizált szerzővel mint a csoda inkarnációjával való találkozás a szakrális szférából való részesülés élményét adhatja a befogadónak. A kultikus tiszteleten alapuló irodalomszemlélet számára az arckép azért bírhat különleges jelentőséggel, mert – ereklyévé válva – nélkülözhetetlen szerepet játszik a szerző (és az irodalom) mítoszának megformálásában. Bizonyára nem véletlen, hogy Babits híres könyvszentélyének falát Dante, Arany és Ady képei díszítik, Kosztolányi íróasztalával szemben pedig egy relikviaként tisztelt Kazinczy-könyvomat „örködik”.<sup>23</sup> Közismertek azok a kísérletek is, amelyek kétes hitelességű ábrázolásokkal kívánják egyfelől a rendelkezésre álló (és elégtelennek bizonyuló) képkészletet bővíteni,<sup>24</sup> másfelől a kultusképződést, a panteonizációt gátló képhiányt megszüntetni. Szalai például a *Magyar Írók Pantheonjából* egyszerűen kihagyhatatlan, ám kanonizált portréval nem rendelkező Bessenyei vizuális megjelenítését úgy oldja meg, hogy elfogadja a testőrirő „egyetlen hiteles” képmásának J. F. Greipel (vitatott) freskórészletét.<sup>25</sup>

Az éppen *negyvennyolc*<sup>26</sup> magyar író felvonultatató ünnepi kiadvány szerzője egyébként általában a népszerű, a kultusképzés szempontjából is jelentőséggel bíró arcképek közül válogat – megfelelő a panteon-típusú konstrukciókkal szemben támasztott elvárásoknak. Csak a vizuális kánonhoz való szigorú ragaszkodással magyarázható ugyanis, hogy a közölt portrék egyharmada a „nemzeti képíró” Barabás Miklós monumentális arcképcsarnokából<sup>26</sup> kerül a kötetbe. Nagyon valószínű, hogy a mestermunkáknak tekinthető, többnyire erőteljesen idealizáló, ám olykor a sematikus akademizmus jegyeit magukon viselő Barabás-rajzok, -litográfiák<sup>28</sup> azért alkalmasak a panteon-eszme hatékony szogálatára, mert a nagyközönség igényeivel összhangban, konvencióképző erővel jelenítik meg a (reformkori) magyar hazafi

ideáltípusát. A kötetben közölt fotók többsége (például Székely Aladár munkái) és Glatz Oszkár rajzai viszont éppen annak köszönhetik reprezentációs képességüket, hogy az eszményítő típusalkotás Barabás-féle hagyományával szembefordulva individualizálják az író figuráját. (Az egyéniség felmutatására irányuló szándék azonban nem jár együtt szükségszerűen a műtermi sablonok teljes kiiktatásával: az egyezményes író-attribútumok – például az íróasztal, a toll, a könyv – nem csupán a kőrajzok kellékei, a fényképeken is gyakran felbukkannak.<sup>29</sup>) A kötet talán legismertebb felvétele Székely úgynevezett *könyöklős Adyja*. Az Ady-ikonográfia kiemelt jelentőséget tulajdonít ennek a portrénak, amely – jórészt az önmitizálás eszközeként – igazi kultuszképpé válik.<sup>30</sup> Az írópanteont záró József Attila-fotó korántsem futott be ilyen karriert: fontossága egyrészt kötetbeli helyzetéből, másrészt a költő kanonizációjában játszott különleges szerepéből következik. Mint ahogy a József Attiláról készült felvételek általában, úgy ez a kép is a *magyar költő* ideáltípusára, Petőfi Sándorra emlékezteti a szemlélőt. Ez a kultuszképző analógia persze nem csupán az ikonografikus legitimációra, tehát a feltűnő külső hasonlóság hangsúlyozására<sup>31</sup> épül, működtetéséhez hozzájárulnak bizonyos életrajzi megfelelések, elsősorban a korai tragikus halál motívuma is („nemcsak külsejében, arcának vágásában, hanem legfőként életének rohanó lázában, korai kiteljesedésében és a végzet eljövetelekor életművének elvégzettségében is az örök költőt jeleníti meg”).<sup>32</sup>

### III.

Széchenyi a Walhalla működését vizsgálva a panteonok legitimitásának két alapvető feltételét nevezi meg: csak halottak kultuszát szolgálhatják, és csak konszenzus dönthet a dicsőítettek (viszonylag szűk) köréről.<sup>33</sup> Könnyen megállapítható, hogy *A Magyar Írók Pantheonja* az első feltételnek maradéktalanul megfelel. A második feltétel definiálhatatlansága, interpretációknak való kiszolgáltatottsága viszont arra figyelmeztet, hogy a kötet vizsgálatát célszerű a panteonizáció retorikájának áttekintésére korlátozni. Annyi mindenesetre megjegyezhető, hogy az arcképcsarnok többé-kevésbé eleget tesz a fenti – meglehetősen homályos, ám műfaji normává emelt – konszenzusigénynek: nem polemizál, nem vállalkozik radikális átértékelésekre (legfeljebb egy-két méltatlanul elfeledett szerzőre hívja fel a figyelmet<sup>34</sup>), sőt érezhetően az egymással szemben álló kánonok kibékítésére, arányos képviselőtére törekszik. És bár a szelekció néhány elve bizonyára vitatható lenne,<sup>35</sup> az arcképcsarnok egalitárius, azaz a kultikus tisztelet szintjén niveláló struktúrája ellenére is nyilvánvalók azok a preferenciák, amelyek egy hagyományos, általánosan elfogadott irodalomtörténeti koncepció érvényesítését jelzik.<sup>36</sup>

A kötet az (író)panteonok szokványos felépítését követi: az arcképek mellé – az életrajzi utalásokat magasztaló díszítményekkel vegyítő – „vázlatos rámutatásokat”<sup>37</sup> helyez, és ezeket az alapegységeket (fejezeteket) egy-egy szerzői név tekintélyével ruházza fel. Ezek a szerzői nevek nem valamely nekik tulajdonított megnyilatkozás (diszkurzus) alanyaiként konstituálódnak, hanem a biografikus konstrukciókból, reprezentatív szövegekből és a hozzájuk rendelt kanonikus értelmezésekből álló „életművek” jelölését látják el.<sup>38</sup> E jelölőkre irányuló kultikus beszéd olyan kommunikációs teret feltételez, amelyben beszélő és hallgató egy és ugyanazon – a konszenzusos alapszerkezetből adódóan a *nemzetet* képviselő – kultuszközösséghez tartozik. A beszéd elsődleges funkciója így nem a szakrális szférába emelt szerzők jelentőségének elismertetése (ez ugyanis evidenciaként tételeződik), hanem inkább e jelentőség tudatosítása, a közösségi emlékezetben való fenntartása. A beszélő szerepe tehát arra korlátozódik, hogy – a befogadói elvárásokkal összhangban – elvégezze a nemzeti irodalom nagyjainak (tautologikus és ornamentikus) dicséretében összegződő kollektív tudás megerősítését. E tudásba való beavatottság és a közösségteremtő azonosulás kinyilvánításának grammatikai formája a többes szám első személyű birtokos alakzat (például: „e huszonhét esztendő t élte meg az a költő, akit mi, magyarok, nemcsak legnagyobb költőnknek, hanem egyszerűen – a költőnek látunk [...] ez a mi hitünk, a magyar nép Petőfi-hite [...] Petőfi annyira testünk-ké, vérünk-ké lényegült át, hogy azt érezzük: a magyarság nem lehetne e világon ma úgy, hogy ne lett volna Petőfije”).

A panteonképző diszkurzus megőrzi a laudációknak azt a hagyományát, amely az írókat a nemzeti erények megtestesülésének tekinti, azaz a glorifikációt az „irodalmi hivatásnál” magasabb szintű legitimációhoz, a „nemzeti hivatáshoz” köti („más nemzetek írói a Múzsáknak szolgálnak, a magyar író a hazafiság oltárán áldoz”),<sup>39</sup> ezzel a kultuszközösség önreprezentációs igényeinek a kielégítésére is képessé válik: az írók magasztalása *önünnepléssé* lényegül át.<sup>40</sup> A *Magyar Írók Pantheonja* szerint már Tinódi is „nemzeti hivatást töltött be” (hiszen „versbeszedett hírlapjaiban szinte mindenütt megbúvik egy-egy rövid vezércikk, amelyben nemzetét összefogásra inti”). Ahhoz pedig nyilván kétség sem férhet, hogy például Csokonai „lelkében az örök magyarságé” volt; hogy Kölcsey (akinek egyébként „a véreben volt a magyarságismeret”) egész életében „kínlódva kereste: Mi a magyar?”; hogy „a magyar klasszikum” és „az örök magyar humánus” éppen Madáchban teljesedett ki; hogy Benedek Elek „munkásságában eredendően mély és költői magyar hivatás vezérelte”; hogy Gárdonyi (aki éppúgy „kevésszavú, mint a magyar ember”) azért érdemli tiszteletünket, mert „irodalmunk örök értékét nyert művében, művészetében, igaz magyarságában”; hogy Ady „megjelenése új s soha el nem fakuló színnel gazdagította a magyarság mennyei szivárványívét”; hogy „a »krúdyzmus« tulajdonképpen az adoma, a kvater-

kázás formáiban a magyarság legmélyebb törvényszerűségeit fedte fel”; hogy Móra (aki egész életművével igazolja: „a magyar ember általában mesélő fajta”) „magát a népet adja, magát a magyarságot, költőiségében és valóságában”; hogy Tóth Árpád a „legeredendőbbben magyar lírai műfaj” „legszentebb hagyományainak modern képviselőjeként” vonul be az irodalomtörténetbe. Látható, hogy a kultikus beszédnek – a közösségi identifikációt segítve – esszenciálisan kell felmutatnia a panteonba bebocsáttatást nyert írókban felismert magyarságuideált.

A műfaj követelményeinek megfelelően válogatott biografikus utalások is a látens nemzetkarakterológia funkcióját töltik be. Olyan életrajzi sablonokká rendeződnek ugyanis, amelyek tradicionális nemzeti típusokat hívnak elő a kollektív emlékezetből. Az egyik gyakori – bár a nemzeti önképet inkább csak kiegészítő – típus: a (gáláns) kalandor. A romantizált hősöknek ezt a galériáját talán a két Kisfaludy képviseli a leglátványosabban – és persze az archetípusnak tekintett Balassi („íme, ez Balassa Bálint ezred-kapitány úr, Bornemisza Péter tudós humanista neveltje, hét nyelv tudója, »fajtalan versek« és gyönyörű istenes énekek költője, főrangú úr és rablólovag, végvárak hősvédője és lócsiszár, politikus és eretnek”). A nemzeti mitológia főhősei azonban – ahogy ezt Kemény Zsigmond hatásosan dramatizált életpályája példázza – kétségtelenül a tragikus sorsú patrióták: „a XIX. század magyar íróinak jellegzetes sorsa az övé is – jogász, részt vesz a reform-korszak politikai harcában, nagy családi pörlekedés részese; akit szeret, azt nem adják hozzá, mert nincs elég pénze, hírlapíróvá lesz, 1848-ban képviselő, aztán bujdosó, kegyelmet kap, elszenvedti a nemzeti megaláztatás éveit s közben [...] vigasztalja a nemzetet, élete utolsó éveiben pedig visszavonul birtokára s remeteségben, bús tébolyultságban hal meg. Ez volt – több-kevesebb véletlen eltéréssel – Vörösmarty élete is meg Bajzáé, Tompáé s annyi más neves és névtelen hősé, egy romantikus nemzedéké.” *A Magyar Irodalom Pantheonjának* íróportréi többnyire a tragikus magány sztereotip sorsképletét variálják („mennyi megtört ember!” – sóhajt fel az előszót író Laczkó Géza is<sup>41</sup>), sőt az életrajzi áttekintést gyakran a *remeteség* toposzára redukálják.<sup>42</sup> A magyar írók remetesége azonban (akár a történelem fordulatai által kikényszerített száműzetésként, akár önként vállalt belső emigrációként jelentkezik) nem azonosítható a világtól való narcisztikus elfordulással: nem kordivat vagy intellektuális póz, nem a művészlét sajátos attribútuma, hanem inkább nemzeti sorsmetafora. A magyar irodalom tragikus vízióját erősíti a passzióvá emelt Csokonai- és József Attila-fejezet is.<sup>43</sup> Az íróportrék dramatizálása és heroizálása („nem vesszük észre, hogy minden magyar író élete [...] a magyar sorsokat példázó tragikus vagy tragikomikus regény?”<sup>44</sup>) egy erőteljesen normatív, az emlékbeszéd retorikáját őrző műfaji modellhez való igazodás következménye.<sup>45</sup> A panteonképző diszkurzus számára az író – életrajzi hivatkozásokkal legendásítható – figurája sokkal nagyobb jelentőséggel bír,

mint maguk a szövegek („a »Pályám emlékezeté«-n kívül minden tekintetben a legtanulságosabb Kazinczy-olvasmány nem Kazinczy-mű, hanem Kazinczy életrajza”<sup>46</sup>). Ezért is feltűnő, hogy a kötet XX. századi részében szinte eltűnik – az író mítoszát máshol oly sikeresen megalapozó – biografikus legitimáció. Ez nyilván arra vezethető vissza, hogy az életrajz – a „meseszerűség, regényesség vagy kalandosság” elvesztése miatt<sup>47</sup> – egyre kevésbé képes a tőle elvárt kultuszképző funkciónak megfelelni.

A szentesítés másik – nem kevésbé hatékony – formája többnyire általánosan elismert szerzőkkel („klasszikusokkal”), illetve kanonikus alapszövegekkel („remekművekkel”) való összevethetőségre, ezáltal pedig a szerzői név (megkérdőjelezhetetlen) tekintélyéből való részesülésre épül. A panteonizáció elégséges feltételének látszik, ha az író (honi viszonylatokban) *ugyanolyan* státusszal vagy képességekkel rendelkezik, mint a mércének tekintett autoritás („Pázmány fellépése a magyar nyelv történetében [...] ugyanazt jelentí, mint a németében Luther Márton bibliafordítása”); ha *folytat*, illetve *be- és kiteljesít*, tehát úgymond *méltó utódnak* bizonyul (Mikes naplója „az »Epistulae ex Ponto« kései utóda – igaz, hogy székely változatban”, „Gárdonyi a romantikától ment, klasszikus aranyjánosi magyar népiesség kiteljesítője modern prózairodalmunkban”); ha értékben *azonos*, azaz *felér* (Arany „olyan Aristophanest és Shakespearet ad nemzetének, hogy fölért Aristophanesszel és Shakespeare-rel”); ha *hiányt pótol* (Mikszáth „irodalomunkban a hiányzó Dickenst pótolja”); ha *mellé helyezhető* (Petőfi nevét a „német, angol, francia világirodalomtörténetekben Homeros és Petrarca, Horatius és Byron mellett találjuk”); ha *emlékeztet és felidéz* (Bródy „nagyszerű mesélőkedve Jókaira emlékeztet”, Kisfaludy Károly *Szülföldem szép határa* című költeménye „a romantikus Petőfit idézi”), ha *magyar* megfelelőként fogadható el (Tormay Cécile *Régi ház* című regénye a „magyar Buddenbrooks”). A kultikus beszéd gyakran él az azonosító-megfeleltető analógiák kevésbé deklaratív – ebből következően viszont lényegesen kisebb legitimációs erővel bíró – változataival is. Ezek a *szinte-*, illetve *majdnem-*variánsok nem csupán azt az előfeltevést rejtik, hogy az összemérésre szolgáló ideál *felülmúlhatatlan*, hanem az is, hogy *elérhetetlen*, azaz ennek a tökéletességnek már a megközelítése is nagyfokú tiszteletet érdemel (Bajza *Fohászokodás* című versének „némely szakasza szinte a »Szózat« nyelvén zeng”; Juhász Gyula „lírai pillanatainak mélysége néha szinte Vörösmartyt idézi”).

Az analógián alapuló legitimáció a hozzámérhetőség, a párhuzamba állíthatóság, a megfeleltethetőség követelményeinek érvényesülését feltételezi. Azonban a kultusztárgy *össze nem vehetősége, hasonlíthatatlansága, páratlansága, eredetisége, egyedisége, társtalansága, utód- és elődnélkülisége* is legitimációs tényezőnek bizonyulhat (Csokonai költői rangját jelzi, hogy „az egész európai rokokónak alig van poétája, akit hozzá mérhetnénk”; Vörösmarty is „hasonlíthatatlan költő”, hiszen „nem ismerünk senkit a világirodalomban,

aki reá emlékeztetne”, azaz „tőle s hozzá nem vezet út”; Arany „úgy tudta hivatását, úgy tudta magáénak a lantot, mint senki más”; Katona *Bánk bánja* „mindmáig az egyetlen igazi nagy magyar dráma”; Vajda életműve mint „magános hegycsúcs mered égnek [...] a századvég epigon-költészetének pusztságában”; Reviczky a *Pán halálával* „olyan hangot üt meg”, amelynek „a magyar költészetben se előde, se utóda nem akad”; Móra „páratlanul gazdag és tiszta magyar nyelven” írt „műve sehogyan sem illik be az irodalomtörténet skatulyáiba”; Juhász Gyula pedig „a baudelairei és ujfrancia lírának egyetlen legitim magyar képviselője”). A kultikus tiszteletben részesülő író – a művészet és a vallás metaforikus megfeleltetésének romantikus tradíciójával összhangban – olyan alkotó géniusszá lényegül át, aki képes az irodalmi tradíciókon túllépő, mítikus *teremtő*-gesztusokra:<sup>48</sup> egyrészt a *semmiből* teremtésre (Balassi „a magyar líra nyelvét”, Bessenyei „egy új, felvilágosodott, európai szellemű irodalmat”, Bajza „a magyar irodalmi köztudatot” teremtette meg „a semmiből”); másrészt az *egyedül* teremtésre (Vörösmarty például „egymaga” teremtette meg „a nyelvet, amelyen írt” és az elveszett „magyar mitoszt” is). Ez az író-demiurgosz nem csupán *megalapít* (mint Bródy „a modern magyar ujságírást”), *új értelmet ad* (mint Zrínyi „a magyar létnek, a magyar hivatásnak”), vagy *új utat nyit* (mint Krúdy „a magyar lírai kifejezésnek a prózai stílus világában”), hanem az *atya* szerepében lép fel (Toldy „a magyar irodalomtörténet”, Arany „a magyar nyelv művészet”, Tóth Kálmán „a modern slágerköltészet” atyjaként részesül dicsőítésben).

Alighanem „az isteni teremtés víziója dereng föl” az *elsőség* képzele mögött is.<sup>49</sup> A *Magyar Írók Pantheonjába* csak az az alkotó nyerhet bebocsáttatást, aki-ben a rituális *kezdet* valamilyen módon felmutatható (Bessenyei például az első elismert irodalomvezér hazájában);<sup>50</sup> Kisfaludy Károly „az első bohém író”; Jósika „az első nagy magyar regény”, az *Abafi* szerzője, ráadásul „ő az első magyar író, akinek külföldön is komoly közönségsikere volt”; Eötvös *A falu jegyzőjében* „először mutatja meg a magyar irodalomban a parasztság igazi, romantikátlan sorsát”; Szigligeti „az első magyar író, aki egész életét tudatosan a színháznak, a magyar színjátásznak szentelte”, és ő a szerzője *A szökött katonának*, „az első igazi magyar »kasszasikernek«”; Csiky „a magyar városi középosztályt és a kispolgárságot” juttatta „először szóhoz a magyar színpadon”; Benedek Elek „Pósa Lajossal együtt megalapította az első igazán magyar gyermeklapot, az *En Újságom-at*”; és még Tóth Kálmán is meg tud felelni a panteonizáció e Krétériumának, hiszen „ő volt az első magyar költő, aki verseivel sok pénzt keresett”). A panteon írói – inkább teremtve, mintsem beteljesítve a hagyományt<sup>51</sup> – *előfutárokként*, illetve *előkészítőkként* jelennek meg (Kazinczy „példátlan arányú kritikai munkájával készítette elő a magyar költészet XIX. századának fénykorát”; Czuczor „Petőfi népdalstílusának és Arany balladaköltészetének”, Vajda pedig Adynak és „a modern magyar lírá-

nak" az előfutára; mint ahogy „az »Őszikék« húnyó-parázsló lírája" is „magában foglalja mindazt, ami ma, a XX. század költőiben éget").

A panteonképző diszkurzus elsődleges funkciója a magasztalt író *halhatatlanságának* kinyilvánítása. Ez az oxymoronos formula a legkülönbözőbb variációkban – például mint *contradictio in adiecto* – jelenik meg (Katona „igazi élete csak halála után kezdődik”; Bródy „halála óta imár majd két évtized telt el, mégis itt jár-kelek a pesti írói kávéházakban”; Juhász Gyula „a második nagy lírikus nemzedék [...] harmadik halhatatlan halottja”; Tóth Árpádról „most, majdnem másfél évtizeddel a halála után már egyre többen tudják [...], hogy, halhatatlan”; „annak a lírikus nemzedéknek, mely a világháború és a forradalmak után nőtt fel, első halottja és első halhatatlanja József Attila”<sup>52</sup>). Az elsősorban techné-jellegű kompetenciaként értelmezhető kultikus nyelvhasználat egyébként is gyakran hagyatkozik a formalizált közösségi tudásra, azaz a dicsőítés közhelyeire, sémáira és toposzrendszerére. A szövegalkításnak ez a feltűnő sajátossága az önreflexió szintjén is megjelenik: Petőfiről „szinte csak közhelyszerűen tudunk beszélni [...], ő az, aki által megszépülnek ezek a közhelyek. Az olajnyomat, amely őt mutatja, sebesülten, a segesvári csataterén, amint saját vérével írja a porba: »Hazám!« – még ez is igaz. [...] az ő igézete még az olcsó olajnyomatot is felmagasztosítja”<sup>53</sup>.

A szentesítő retorika – az úgynevezett bemutató vagy magasztaló beszéd hagyományainak megfelelően<sup>54</sup> – amplifikációs alakzatokkal, szakralizáló metaforikával, hiperbolikus ornamentikával igyekszik a kultusztárgy áhítatos szemlélésének közösségi szertartását megalapozni. A beszéd quintilianusi „magasabbra szánálásának” jellegzetes példája az író *mindentudásának* dicsérete (Arany mindent tud, „még mineralógiát és geodéziát is”; Mikszáth előtt „a magyar élet minden erénye és bűne ismeretes volt”); az író színekdochéis azonosítása az irodalommal (Kazinczy „maga volt az irodalom”); és az író mitikus felnagyítása névcserével („ezzel a rettenetes, emberfeletti igénnyel nyílik meg előttünk Vörösmarty költészete. [...] még a természet erői is megdermednek [...], amikor ez a titáni Orfeusz lantja húrjaiba kap”), illetve epithetonnal (Gyulai Pál „olympusi tárgyilagossággal” ítélkezik). A méltatás elmaradhatatlan eleme a szuperlatívuszok halmozása (Czuczor például „a magyar falu legnépszerűbb írója”; Jókai „a világirodalom legnagyobb mesélője”; Tóth Árpád versfordításai „a világirodalom legtokéletesebb átköltései”).<sup>55</sup> A kultikus beszédéről sokat elárulnak a szuperlatívusz fokozására tett kísérletek is (Arany „egymaga [...] egész és örök irodalom, sőt: maga az irodalom”; Petőfi olyan alkotóként tételeződik, akit „mi, magyarok, nemcsak legnagyobb költőnek, hanem egyszerűen – a költőnek látunk”). A magasztalásnak ez a *legfelsőbb* foka (a non plus ultra), amely már valóban csak a (nemzeti) ideáltípussá emelhető költőseniket illeti meg, a beszélőnek abból a bizonytalan-ságából fakad, amelyet A. C. Herenniusnak ajánlott *retorika* így rögzít: „ha a szóban forgó személyről szólva dicsérünk: attól félünk, hogy nem leszünk



képesek tetteit szavakba foglalni; mindenkinek kötelessége, hogy magasztalja az ő erényeit; tettei minden magasztaló ékesszólását fölülmúlják.”<sup>56</sup> Az abszolútum felmutatására törő, ám önnön korlátaival időről időre szembesülő kultikus beszéd arra kényszerülhet, hogy leépítse hatástalanná váló ornamentikáját, illetve citátumokkal, azaz a magasztalt szerző kanonikus szövegeinek tekintélyével támogassa meg elbizonytalanodó retorikáját.<sup>57</sup>

A kultuszközösség a beszélőre hárítja a kultusztárgyhoz méltó laudáció felelősségét: megköveteli a magasztaló kijelentések rituális elrendezését, a beszéd megfelelő retorizáltságát (tudván persze azt, hogy a tisztelgő elokvencia nem vetekekedhet az ünnepektől érdemeivel), és elvárja a megérintettség közös élményének, a *csodával*<sup>58</sup> való találkozás révületének tematizálását. A beszélő kísérletet tehet ugyan a nagyszerű *titok*, a *varázslat* (apologetikus) értelmezésére (Mikszáth „legfőbb titka az volt, hogy...”; „Sipulusz él. S mi a titka életének?”; „ez az érzelmi naivitás Petőfi varázsának egyik tudatos titka”), de a magasztalás retorikus csúcspontjának – paradox módon – az áhítatos *elhallgatás*, az író és a mű nagysága előtti hangtalan, kollektív leborulás tekinthető (Vörösmarty „mikor, miért, hol élte át az apokalipszist [...], hogyan fogant meg benne a »Csongor és Tünde« bűbajos rímcsodája, honnan vette az erőt, hogy sötét kétségbeesésében nemzedékeknek adjon erőt a »Szózat«-tal? Nem tudjuk, hallgatunk és megrendülten látjuk a csodát”). A transzcendens princípiumok megnyilatkozásának tekintett kultusztárgy nem analizálható, csak csendes emelkedettséggel szemlélhető.<sup>59</sup>

A panteonképző diszkurzus – az eszményítő jellemzés műfaji hagyományához igazodva – a szerzőhöz való viszonyt a rajongó elismerésre korlátozza. A közösségi tudás alapján kiemelkedő jelentőségűnek minősített szerzők (illetve művek) esetében többnyire nincs szükség apologetikus kommentárra, hiszen eleve felette állnak minden kritikai szempontú megközelítésnek (Az *ember tragédiája* „elérhetetlen, felülmúlhatatlan, örökszép – csak hódolat illeti meg, nem bírálát”), az írópanteon néhány szerzője azonban a retorikai apparátus védelmére szorul. Az apologetikus stratégiák közül a leghatékonyabbnak az tűnik, amelyik úgy menti meg a halhatatlanságnak az irodalmi emlékezetből lassan kikopó szerzőt, hogy életművét más – mondjuk művelődéstörténeti vagy szociológiai – dimenzióba helyezi („Bajza helye inkább a magyar műveltség s a magyar ízlés történetében van, mint a magyar költészetben”, hiszen „versei mára elévültek, elavultak”; Tóth Kálmán személyének jelentősége „egyszeriben megnő”, „ha nem irodalmilag értékeljük, hanem mint társadalmi jelenséget”). Ugyancsak a kultikus beszéd affirmatív gesztusai közé sorolható az az érvelés, amely a magasztalt író műveinek befogadásában érzékelt zavart soha nem a szöveg (esetleges) fogyatékoságaira, hanem az olvasói beállítódás hibáira vezeti vissza (bár Kemény Zsigmond „regényeiben csak nehezen járható utat nyitott az olvasónak, ez nem gyengesség, hanem célzat: azt akarja, hogy aki világának tanuja kíván lenni,

az törje magát és törődjék”; a Tompára „alkalmazott mérték túlzottságának köszönhető, hogy ma az iskolán kívül nem igen emlékeznek meg róla, még kevesebben olvassák”). Más esetben viszont éppen a recepció sikerre való hivatkozás szoríthatja háttérbe az esztétikai kifogásokat (Jókait „bírálni persze könnyű”, hiszen „nyelve gyakran pongyola, stílusa sokhelyütt gondatlan, csiszolatlan, néha magyartalan, keveset adott hősei jellemének mélyebb megindoklására [...] a regény-kompozíció egyszer-másszor igen gyenge lábon áll”, de e bírálat hiábavaló: „minden bíráló szó lepereg mesélő kedvének ígésző, ellenállhatatlan hitelességéről”). Gyakran előfordul az is, hogy a laudáció a bizonytalan kanonizáltságú művek helyét az író – lenyűgöző regényként megkomponált – életével tölti be („Bródy Sándor azoknak a nem is nagyon ritka írói egyéniségeknek sorába tartozik, akiknek legfőbb művük: az életük”). Az írói életmű egyhangúságának vádjá annak a bizonyos egy hangnak a hiperbolikus megemelésével védhető ki (Reviczky „ezt az egy melódiát énekelte magányosan – de ezt az egy dallamot minden kortársánál jobb, tisztább versművességgel kottázta le”), egy népszerű író elfogadtatásának érdekében pedig célszerű az emancipáció történelmi folyamatára hivatkozni („ma, amikor a nyugaton, főként az angolszász világban a női író teljesen egyenrangú társává vált a férfíróknak [...], Tormay Cécile műve a magyar irodalomtörténet távlataiban is megnövekszik”). És bár az ily módon védelemre szoruló írók száma nem csekély, a szelekciónak ez a lazasága nem veszélyezteti *A Magyar Írók Pantheonjának* vállalt feladatát: nevezetesen azt, hogy a közmegegyezés alapján tisztelt írók kultuszát a – meglehetősen definiálatlan, inkább csak elvont erkölcsiségként megjelenített – nemzeti eszme szolgálatába állítsa.

1 Vö. William WORDSWORTH, *Esszék sírfeliratokról*, I–III, ford. FOGARASSY György, Pompeji, 1997/2–3, 69 és 73.

2 Az indítvány alapeszméje: „gondoljunk csak oly helyet közel fővárosunkhoz, hol könnyen megfordulhat minden magyar, hol azoknak hamvai egyesítve s méltányolva volnának, kik [...] most elszórva fekszenek a hon minden részeiben, hazánknak azon derékei, kik nemzeti életszitránk elalvását gátolták [...], kiket minden magyar ismer és tisztel [...] mi által nem egy minden szépre és jóra fogékony, de még tétova kebel, ha nem is rögtön, de lassanként bizonyosan megnyerné azon – hazát és ekkép az emberiséget fel-dicsőítő – irányt, melyet a megbecsült árnyak tartának éltükben [...] s gondoljuk csak, milly

gyönyörű lelki benyomást teríne a sok »csak most éli tavaszát« hazánkfiára, ha nemzetünk virága, vagy inkább »lelki kivonata« legalább testileg egyesítve s könnyen felkereshetőleg lelné nyugtát” (SZÉCHENYI István, *Üdölelde. Gróf Dessewffy Aurél hátrahagyott némi iromány-töredékivel*, Pest, 1843, 16–17). A szerző később a nemzeti sírkert pontos helyét („Sz. Gellért hegyének pásitos része”) is megjelöli, és felsorolja azokat az írókat (Berzsenyi, Kölcsey, Kazinczy, Kisfaludy Károly, Virág Benedek), akik méltóak lennének arra, hogy neveiket márványkövekbe vésvé olvassa a hálás utókor.

3 „Britannia is milly magaslelkűleg jutalmazza meg a hazáért jól érdemlett fiait, [...] hol Westminster tiszteletes boltzatai közé a

legáltalibb sem léphet mély megilletődés és elérzékenyült kedély nélkül; mert ott [...] minden igyekezet, mely [...] a haza-, általa az emberiség-, s ez által a mindenségnek fel-dicsőítéséhez járult, egyiránt nyeri el nemcsak nyughelyét, de a hazafiak sőt az egész emberiség közmegettisztelését is” (SZÉCHENYI, *i. m.*, 13). Egyébként „a Hazának hasznára született bölts Fértijak” kultuszát is szolgáló Westminster jelentőségére a Mindenek Gyűjtemény már 1790-ben felhívja a figyelmet: „hely nagyobb bámulást és tiszteletet nem gerjeszthet a figyelmetes nézőben” (A Nagy embereknek temető helyek Westminster templomában Londonban, 1790, IV. negyed, VIII. levél, 114–119).

4 „...két körülmény fordul elő, mely felfogásom szerint egyiránt viseli magában a Walhalla, ha így mondhatni: szellemi diszének megfertőztetési magvát [...]. Egyik az, hogy a bajor uralkodó minden valódi korlát nélkül egyedül kénye kedve szerint választja meg a Walhalla lakosait. Második pedig, miszerint a Walhallának alantibb boltozataiba még élők szobrai is fétetnek be, kik úgy szólván virtuális várakozói a rájuk bekövetkező tiszteletnek, t. i. a magasabb boltozatokba emeltetésnek” (SZÉCHENYI, *i. m.*, 132–133).

5 A római Pantheon mintájára építettett és Szent Genovévának szentelt templomot 1791-ben a híres franciák (például Voltaire és Rousseau) kultuszát szolgáló nemzeti dísztemetővé nyilvánította a nemzetgyűlés. A Pantheon Napóleon uralkodása idején visszakapta eredeti, templomi funkcióját, ám 1830-ban, a júliusi forradalom után ismét nemzeti dicsőcsarnok lett. (A francia történelem fordulatait követő funkcióváltások egyébként később is folytatódtak.) A kupolás épület homlokzatán a panteonizáció híres felirata olvasható: „AUX GRANDS HOMMES LA PATRIE RECONNAISSANTE” (azaz: „a nagy embereknek a hálás haza”).

6 SZÉCHENYI, *i. m.*, 43. Ez a – nyilvánvalóan az indítvány legtámadhatóbb pontjának tekinthető – probléma újra és újra önigazolozó nyilatkozatokra készteti a szerzőt: „tán nevem is bírálat alá kerülend egykor, ha üdv-

leldei eszmém életbe lép. Hajlamért, legkisebb részrehajlásért nem esedezem [...] sokkal féltékenyebben hordozom az Üdvlelde szep-lőtlenségét lelkemen, hogysem saját hamvaim sorsa iránt igen aggódnám” (129).

7 MAKOLDY Sándor, *Magyar Panteon. Nemzetünk nagyjainak és kiválóságainak a Kerepesi-temetőben lévő sírjai és sírjaitai*, Bp., 1927, 5. A Kerepesi temetőben található például Ady, Arany János és László, Bajza, Jókai, Kisfaludy Károly, Mikszáth, Reviczky, Szigligeti, Vajda és Vörösmarty síremléke. Széchenyi elgondolásának egyébként leginkább talán a prágai Vyšehradban található cseh nemzeti temető felel meg. A temetőben 1889-ben egy árkádos kegyhelyet is létesítettek: a Slavín (azaz a Dicsőség Helye) nemzeti panteonként funkcionál.

8 Az Ybl Miklós és Szkalnitzky Antal építészek által tervezett épület (melynek homlokzatán a „KAZINCZY FERENCZ EMLÉKÉNEK A HÁLÁS UTÓKOR” felirat olvasható) az 1870-es évek közepe óta fogadja az irodalmi zárandokokat. Az emlékcarnok építéstörténetéről lásd: KOVÁTS Dániel, *A széphalmi Kazinczy-emlékhely kiépülésének történetéből*, Széphalom, A Kazinczy Ferenc Társaság Évkönyve, VII, 1995.

9 Közismert, hogy a halhatatlanná nyilvánított személyek közös tiszteletét szolgáló híres épületek (panteonok) vagy jelenleg is templomok (Westminster Abbey), vagy egykor templomok voltak (Pantheon), vagy templomot mintáznak (Walhalla). Az I. Lajos bajor király által 1830 és 1842 között építettett „Dicsőség temploma” egyébként az athéni Parthenon mintájára készült.

10 E jelenség analógiája ismerhető fel a Westminster apátságban található Poets’ Corner esetében is. A síremlékek között ugyanis olyan írók (például Shakespeare és Byron) emlékjelei is helyet kapnak, akiket nem itt temetnek el.

11 A Széchenyi-féle panteon-idea aktualizálhatóságát mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy az 1930. október 24-én kelt alapítólevél a Nemzeti Emlékcarnokot az „Üdvlelde” sajátos, XX. századi reinkarnációjának

szánja: „Gróf Széchenyi István már kilencven évvel ezelőtt felvetette az eszmét, hogy a nemzet elköltözött nagy fiait részesítse országos tisztességben. E gondolat megvalósítására most nyílt alkalom, amikor a szegedi Fogadalmi Templom terét boltívekkel öveztük, és amelyek alatt szellemi életünk elhunyt nagyjainak emléke méltó elhelyezést nyerhet” (vö. TÓTH Attila, *Az emlékművek mint a nemzettudat és a hatalom propaganda eszközei. Emlékműkörkép Szegeden 1876–1944-ig. Irodalom- és művészet-történeti tanulmányok*, 1, Móra Ferenc Múzeum, Szeged, 1997).

12 E kiadványok felsorolása reménytelen feladat lenne. A regionális, tematikus stb. változatok nagy száma pedig arra figyelmeztet, hogy a panteonizációs sémák és technikák még a szellemi kultúra legkevésbé gazdaságosnak tartott területeit is áthatják – lásd például *A magyar szénhidrogénipar arcképcsarnoka* című kötetet (Zalaegerszeg, 1995).

13 Szerkesztette SZALAI Sándor, a *Magyar írók pantheonja* című bevezető tanulmányt írta LACZKÓ Géza, Bp., 1941 (a továbbiakban: MIP). A bevezető oldalai római számozással jelöltek. A panteon-részben oldalszáma azért nem hivatkozhatunk, mert a lapok, nyilván a szokványostól eltérő funkció miatt, nincsenek megszámozva.

14 Mircea ELIADE, *A szent és a profán*, Bp., 1987, 17. LÁSZLÓ Gyula írja például egy rézkarcgyűjtemény előszavában: „e könyv képei között halkan és áhítattal lapozgattunk, mert az erdélyi magyar szellemi élet Pantheonjában szemlélődtünk” (CSEH Gusztáv, *Pantheon avagy képes csarnoka hatvan főembernek, akik a mi pátriánkban születtek, éltek vagy tettek örök nyugalomra* [...], Bp., 1993).

15 Újhelyi Dayka Gábor versei, Pest, 1813. Egyébként az idealizált képet – legalábbis a Dayka-életrajzhoz csatolt megjegyzése szerint – a „tulajdon keze” által rajzolt sziluett alapján készíti el Gerstner József rézmetsző: „ez a rajzolat Daykához igen jól hasonlított; úgy hiszem, hogy a metsző, kinek ügyessége előttem ismértes, nem fogja a képet hozzá hasonlatlanná tenni. A fürtözést és leplezést Orpheusnak egy gemmájáról vétettem hozzá,

s a megholtak éjjeli világitást adattam a képen. Kedveljék a szellem istennéi áldozatomat, melyet nékik papjoknak sírján nyújtok, s emlékezetét tartsák fenn örök ifjúságban. Méltóbb e kegyre közöttünk ugyan még senki nem volt.” A fenti szövegrész egyébként sokat elárul Kazinczy ikonográfiai nézeteiről is. Ahogy FRIED István megállapítja: „A költőről – ha csak gyöngye metszet formájában is – árulkodik testi valója, de ennek megjelenítése csak a művészet regulái, a szebbítés és idealizálás által lehetséges. Így reprezentálja a költői létet, amely a művészi szép életszférájában bontakozhat ki. A művészi szép leg-tökéletesebb megvalósulása azonban csak az antikvitás imitációja révén történhet.” (*Kazinczy és a képzőművészetek* = F. I., *Az érzékeny neoklasszicista. Vizsgálódások Kazinczy Ferenc körül, Sátoraljaújhely–Szeged*, 1996, 103.)

16 ENTZ Géza, *A magyar műgyűjtés történetének vázlatja 1850-ig*, Bp., 1937, 60–61. Az ún. Kazinczy-kör kultuszképző-eljárásairól részletesebben lásd: MERÉNYI Annamária, *A kultikus beszéd archeológiája és a kortársi Csokonai-recepció*, Szép Litteraturai Ajándék, 1997/1–2.

17 *KazLev*, XXII, Bp., 1927, 429.

18 Vö. HÖGYE István, *Kazinczy Ferenc metszetgyűjteménye Zemplén levéltárában*, Sátoraljaújhely, 1992.

19 Pesti Hírlap, 1841. jan. 6., 14–15.

20 Zemplén vm. levéltára (Sátoraljaújhely) XV. – 5. Kazinczy levéltári működésének iratai.

21 *Irodalomtörténeti alapgalmak*, Pécs, 1931, 202. Hasonló funkció tulajdonítható az írói aláírásnak, dedikációnak is. Éppen ezért tekinthető „egy kicsit nemzeti Pantheonnak” Babitsék – irodalmi zárandokhelyé vált – esztergomi autogramos tornáca (lásd: BABITS Mihály, *„Itt a halk és komoly beszéd ideje...” Interjúk, nyilatkozatok, vallomások*, szerk. TÉGLÁS János, Bp., 1993, 255), illetve ennek profán változataként Karinthyek autogramos WC-ajtaja. (E különös kultusztárgy egyébként 1997 szeptemberében bemutatásra került a Petőfi Irodalmi Múzeum kamarakiállításán.)

22 MIP, XIV.

23 Kosztolányi így ír erről a nyomatról: „Ezt a képet gyermek-ifjúkoromban szerezttem. Azóta se hagytam el, noha annak idején sokat hányódtam és vándoroltam, mint albrlő, szobáról-szobára. Inkább ingemet áldoztam fel lakásadóim követelésének, hogy ereklyémet megmenthessem. Most, amikor írok róla – most száz esztendeje csak, hogy meghalt –, gyakran rápillantok. Íróasztalommal rézsut-szemközt öröködik” (*Kazinczy Ferenc* = K. D., *Lenni, vagy nem lenni*, szerk. ILLYÉS Gyula, Bp., é. n., 123).

24 KERÉNYI Ferenc például „a Déryné-ábrázolások bővítésének szélsőséges kísérleteként” értelmezi azt, hogy Staud Géza Bayer József *Déryné*-kismonográfiájában (1944) közli a színésznő két fiatalkori dagerrotípiáját, holott „Daguerre találmányának bejelentésekor a primadonna 46 éves volt” (*Önkultusz vagy öngazolás? Déryné Naplója mint kultusz-történeti forrás = Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei, 1, szerk. KALLA Zsuzsa, Bp., 1994, 56).

25 A *Tartalomjegyzék* alatt a következő megjegyzések olvashatók: „Bessenyei-képünk Geipel J. F. »A Szent István rend vitézeinek első együttes áldozása a bécsi Burg kápolnájában« című, az innsbrucki várban elhelyezett freskója után készült. Ez az egyetlen hiteles Bessenyei-portré; az eddig szereplő egyetlen »Bessenyei-fej«-ről a műtörténeti kutatás a közelmúltban kiderítette, hogy az egyik Cziráky grófot ábrázolja.” A SZÉLL Farkas családtörténetében (*A nagybesenyői Bessenyei család története*, Bp., 1890) közölt és később hivatalos rangra emelkedett „Bessenyei-fej” hitelessége az 1930-as években vált kétségesse. Kallós Ede egyébként e portré alapján formázta meg az író nyíregyházi ércszobrát (erről lásd: KATONA Béla, *Bessenyei György és Nyíregyháza 1747–1997*, Nyíregyháza, 1997, 24–27), és ez az arckép található a Beöthy-féle milleniumi képes irodalomtörténetben, sőt még a háromkötetes *Magyar Irodalmi Lexikonban* (1964) is. Az apokrifnek minősített képmást helyettesítendő jelent meg a monográfiákban, tankönyvekben és népszerűsítő kiadványokban Greipel említett

faliképének egyik testőrfigurája – mint az „egyetlen hiteles” Bessenyei-portré. A „műtörténeti kutatás” azonban e freskórészletről is kimutatta, hogy feltehetően nem az író ábrázolja. Elfogadott Bessenyei-képmás a filológiai hitelességükre kényes irodalomtörténeti képeskönyvek nem tehetnek mást: vagy diszkrétén kifelejtik az író reprezentatív képkollekcióikból (lásd például: *A magyar irodalom története*, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1982), vagy feltűnő hiányuk a *Szűz hazájá*, a bécsi testőrpalota és (mondjuk) az *Agis tragédiája* címlapjának képével kompenzálják (lásd: KERESZTURY Dezső, *A magyar irodalom képeskönyve*, Bp., 1956).

26 Az alcímként való kiemelés arra figyelmeztet, hogy Szalai feltehetően nem véletlenül alapozza irodalmi panteonját erre a nemzeti mitológiában különös jelentőséggel bíró számra.

27 „...alig van ismertebb személyiség, akit meg ne örökített volna” – állapítja meg például LYKA Károly (*Nemzeti romantika. Magyar Művészet 1850–1867*, Bp., 1942, 200); „arcképek ezrei hirdetik ma nevét s az ő jóvoltából nincs az a jelesége a negyvenes és ötvenes éveknek, kinek vonásai ránk nézve elvesztek volna” – vélekedik hasonlóan HOFFMAN Edith (*Barabás Miklós*, Művészeti Pantheon, Bp., 1923). A hivatalos „festőkrónikás” szerepét betöltő Barabás PETŐFI Sándor *Úti jegyzeteiben* is megjelenik: „A bucsulákomán részt vett pesti pajtasaimon kívül egy pár akkori költőkollegám is, kik azért voltak akkor tájban Pesten, hogy magokat egyik-másik divatlapszerkesztő által levetessék. Hja, mikor az olyan szép, ha az embert Barabás lepingálja, s a szerkesztők aztán küldik szét az egész két magyar hazának némely helyére, s a közönség bámulva kiált föl: – Tehát ilyen ő?!” (*Művei*, II, szerk. KISS József, Bp., 1976).

28 Lásd erről: LYKA, *i. m.*, 200; SZVOBODA D. Gabriella, *Barabás Miklós 1810–1898*, Bp., 1983, 78.

29 Lásd Tormay Cécile, Tóth Árpád és Juhász Gyula fotót.

30 „A fotót Székely Aladár [...] igen nagy számban s különböző méretekben sokszorosí-

totta, és nyomat formájában is terjesztette. A képet Székely Aladár és Ady egyaránt a legkedveltebb felvételek egyikének tartotta. Ezt választják a *Nyugat* Ady-számába, ezt nyomtatják le a *Nyugat* népszerűsítő levelezőlapjaként, s ez szerepel a Székely Aladár munkásságát bemutató *Írók és művészek* című albumban is." (E. CSORBA Csilla, *Ady száz arca. Fényképfikonográfia = Tegnapok és holnapok árján. Tanulmányok Adyról*, szerk. LÁNG József, Bp., 1977, 432.)

31 Például: „Petőfire hasonlított. Sötét bajszkájával, állandóan izgó-mozgó ádámcsutkájával a megszólalásig Petőfi volt néha, az olajnyomatok Petőfije” (NÉMETH Andor, *A húszas évekből = József Attila emlékkönyv*, szerk. SZABOLCSI Miklós, Bp., 1957, 145).

32 A József Attila-recepciót áttekintő TVERDOTA György is hasonló következtetésekre jut: „küllemét tekintve hasonlított a forradalom poétájához. [...] A költő tudatosan rá is játszott erre a párhuzamra. A halál még közelebb hozta a köztudatban a két lírikust [...] József Attila apoteózisának meggyorsításában tehát szerepet játszott az a lélektanikulturális mechanizmus is, amely egyenlőségjelet tett a magyar költő és a tragikus halál [...] képzetek közé” (*A nekro-logika. József Attila halotti búcsúztatói = Tények és legendák, tárgyak és ereklyék*, A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei, 1, szerk. KALLA Zsuzsa, Bp., 1994, 137).

33 SZÉCHENYI, i. m., 132–133.

34 Ilyen költő például Czuczor Gergely, de Toldyról és Bajzáról is „alig tart számon valamit még a műveltebb olvasó is, holott műveltségének jó részét éppen neki köszönheti”; Tompa tiszteletes úrral ugyancsak „nagyon igazságtalanul bánt el a sors”, hiszen „ma az iskolán kívül nem igen emlékeznek meg róla, még kevesebben olvassák, holott a magyar biedermeiernek kevés ilyen meghatározható dokumentuma maradt ránk”; és bizony *A nap lovagja* is „régen – és igaztalanul – a könyvespolc hátsó soraiban porosodik”.

35 Például Vas Gereben, Tóth Kálmán, Rákosi Jenő, Rákosi Viktor és Szabolcska Mihály jelenlétét legfeljebb egykori népszerűségük indokolhatja (így viszont a kötetben lenne a

helye Gyöngyösi Istvánnak, Gvadányi Józsefnek vagy mondjuk Karinthy Frigyesnek is), Tormay Cécile szerepeltetése pedig bizonyára a nőírók alulreprezentáltságával magyarázható (így viszont nagyon feltűnő Kaffka Margit hiánya).

36 E „könyvtemplomban”, melynek „alaprajzát” – Szalai bevallása szerint – tulajdonképpen Gyulai Pál vázolta fel, a Kazinczy-, Vörösmarty-, Arany- és Petőfi-oltárok állnak a fő helyeken. A közvetített Petőfi-kultusz intenzitását jelzi, hogy Csokonai valamiféle „elő-Petőfivé”, József Attila pedig „utó-Petőfivé” lényegül át.

37 MIP, XIV.

38 E szerzői nevek tehát – ahogy Michel FOUCAULT megállapítja – „klasszifikációs funkciót” is ellátnak (*Mi a szerző?*, Világosság, 1981. júl., Melléklet, 29).

39 MIP, VIII. Erről részletesebben lásd: MARGÓCSY István, *A magyar irodalom kultikus megközelítései. Kommentár és florilégium*, ItK, 1990/3, 290–291.

40 Ahogy HERCZEG Ferenc írja Petőfi-emlékbeszédében: „Midőn egy nép a maga nagy költőjét ünnepli, akkor tulajdonképpen önmagát ünnepli. Mert a költő [...] mint egy egész faj lelki világának képviselője áll az utókor előtt. Költészete arany tükörré lesz, amelyben a nemzet saját eszményített arcát csodálja” (*A százéves Petőfi = H. F. Művei*, X., Bp., 1943, 103). MARGÓCSY István a Kazinczy-centenárium vizsgálatá során jut hasonló következtetésekre: „a Kazinczy-ünnepnek talán legérdekesebb tanulsága, hogy jóval több szó esik a nemzet és a nyelv mai állapotáról, lehetőségeiről [...], mintsem magáról az ünnepelt figuráról vagy az ő alkotásairól. Az egész Kazinczy-alak mintha arra lenne az ünnepek diszletei között kitalálva, hogy az ünneplők bebizonyíthassák önnön derekasságukat (azaz hazafiságukat, hűségüket a nemzet, a nyelv és az irodalom iránt)” (*Magyarok Mőzése. Az 1859-es Kazinczy-ünnepélyek nyelvhasználatához*, 2000, 1997/11, 56).

41 MIP, X.

42 „Van a nagy magyar költők életében valami mulhatatlanul közös, visszatérő panasz:

minduntalan búskomor tépelődőkkel találkozunk, akik a bujdosó vagy a remete képében jelennek meg előttünk, mint Bessenyei, Vörösmarty vagy Bajza." A MIP az említettekén kívül „remeteként” lépteti fel Berzsenyit, Jósikát, Tompát, Vajdát és Gárdonyit is.

43 Csokonairól ez olvasható: „volt ő jurátus, legátus, országgyűlési lapszerkesztő, házitanító, majd vándor alkalmi rigmusfaragó, mecénások vendége [...] nyomorog, szeretett öccse meghal, házacskája leég és a sikert [...] elhalássza az orra elől Kisfaludy Sándor [...], végül harminckét éves korára elviszi a tüdőbaj.” József Attiláról pedig ez: „mindössze harminckét évet élt, amíg a tébolyult sors odadobta a szárszói vasúti sínekre [...] ebben a harminckét évben volt »házi-tanító, rikkancs, hajósinas, kövezőinas, könyvelő, bankhivatalnok, könyvügynök, ujságki-hordó, gyors- és gépíró, kukoricacsész, költő, műfordító, kritikus, kifutó, kávéházi kenyeresfiú, zsákhordó, földmunkás« – a paraszt-, diák-, proletár- és költőnyomor minden mélységét átélte s közben járt az Olympuson és járt a pokolban.”

44 MIP, XI.

45 Az ilyen „erősen sztereotipizálódott”, ünnepélyes és hivatalos műfajokról írja BAHTYIN: „a beszélő szándéka rendszerint a műfaj megválasztására és az expresszív intonáció felületi árnyalására korlátozódik bennük” (*A beszéd műfajai*, ford. KÖNCZÖL Csaba = M. M. B., *A beszéd és a valóság*, Bp., 1986, 388).

46 MIP, XI.

47 A MIP Kosztolányi-fejezetében olvasható: „a meseszerűség, regényesség vagy kalandosság [...] mintha kiveszett volna a közzelmult költőinek életéből. S ha van nagy életük, befelé élnek, amiért aztán a jövő életrajzíróinak nem lesz könnyű dolguk.”

48 Vö. DÁVIDHÁZI Péter, *Isten másodszülöttje A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., 1989, 148–153.

49 Vö. MARGÓCSY, *A magyar irodalom kultikus megközelítései...*, 291 és 311.

50 A MIP látványosan vonzódik a vezérszereppel felruházható író-figurákhoz. A Bes-

senyei által megalapozott hagyományt Kazinczyban, majd „az újdonsült romantikusok vezérévé lett” Kisfaludy Károlyban látja kiteljesedni. „Amikor aztán Kisfaludy Károly kezéből kiesik a toll, Bajza válik a fiatal magyar szellemi élet vezetőjévé.” A sort Gyulai Pál zárja, aki „több mint fél évszázadon át töltötte be [...] a magyar irodalmi ízlés irányítójának szerepét”. E vonzalom magyarázata az lehet, hogy „a nyilvános szerepjátszást az úttörő lélek kietlen magányával” egyesítő, „a nagy egyéniségek titokzatos charizmáját” hordozó vezérek panteonja által a szellemi művelődés egész története szimbolizálható (THIENEMANN, *i. m.*, 233 és 240).

51 „A magyar lángelme legtöbbször százada koraszülöttje, nem befejez egy fejlődést, hanem megindít” – állapítja meg „a magyar író” karakterizáló LACZKÓ Géza (MIP, VIII–IX).

52 A kötetet a József Attila-portré zárja, hiszen „ő az új kor első büszke halottja a Magyar Irodalom Pantheonjában”.

53 Jellegzetes példák: „amint múlnak az évtizedek [...], úgy nő meg szemünkben báró Eötvös József alakja”; Kemény Zsigmond „hallgatása így válik regényesen ékesszólóvá”; Gárdonyit „utánozni könnyű, de elérni nehéz”; Krúdy „magányos ember volt, igazi bujdosó – de úgy tudott bujdosni, hogy el se hagyta a hazáját”. A beszéd ilyen „sokszor hallott, közismert” (és éppen ezért „igaznak látszó”) elemeiről írja ARISZTOTELÉSZ, hogy „nagyon hasznosak”, ugyanis a hallgatóság „örül”, ha a szónok általánosságokban beszélve olyan véleményekre utal, amit ők a sajátjuknak tartanak (*Retorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., 1982, 142 és 144).

54 ARISZTOTELÉSZ szerint „a bemutató beszédekben a legnagyobb teret a nagyításnak kell szentelni” (*i. m.*, 224). QUINTILIANUS is a „valóság megtoldásának” indokoltságát fejtegeti: „a hyperbole akkor lesz igazi szépsége az előadásnak, amikor a szóban forgó tárgy már magában is meghaladja a rendes mértéket. Meg van ilyenkor engedve a nagyítás, mert a tényleges valóságot úgy sem bírjuk utólrni s mindig szebb, ha a beszéd

kelleténél kissé magasabbra szárnyal, mintha alul marad a czélon" (*Szónoklattan*, ford. PRÁCSER Albert, Bp., 1913, II. kötet, 153 és 155).

55 Feltűnő, hogy nem csupán a nemzeti klasszikusok részestülnek felsőfokú dicséretben: legalább egy szempontból az írópanteon „kismestereinek” is a többiek fölé kell nőniük (lásd: MARGÓCSY, *A magyar irodalom kultikus megközelítései...*, 293).

56 CORNIFICIUS, A C. *Herenniusnak ajánlott rétorika*, ford. ADAMIK Tamás, Bp., 1987, 163.

57 A megfelelően elhelyezett idézetek nem csupán az eszményítő jellemzést segítik, de az íróportrék lezárásának nehéz problémájára is megoldást kínálnak.

58 Arany például maga a „csoda: büszkeségünk, az érbe öntött magyar klasszikus”; Jókai mindenki előtt örökre nyitva álló „csodakerttel” és nyájos olvasóvá varázsoló „varázspálcával” rendelkezik; Kosztolányi pedig egy „titokkal” teszi gazdagabbá a magyar lírát.

59 Vö. MARGÓCSY, *A magyar irodalom kultikus megközelítései...*, 290–291.



JANZER FRIGYES

## Az *Eszmélet* pillanata

Jelen dolgozat két okból kapta *Az Eszmélet pillanata* címet, két okból hangsúlyozzuk a pillanat szót e vers kapcsán. Egyrészt a vers címében szereplő, köznyelvinek nem mondható kifejezést véljük egy adott pillanatra utalónak. Másrészt – s címválasztásunknak ez volt a fő oka – az *Eszméletet* József Attila pályáján belül különleges, bizonyos tekintetben pár nélkül álló költeménynek látjuk.

Az *Eszméletnek* sokféle értelmezése született már. Ahány értelmezés, szinte annyiféle módon magyarázták címét is. A feleszméltség utáni állapotra utalónak tartja például Szuromi Lajos.<sup>1</sup> Beney Zsuzsa az öntudatlanság és a tudat teljes ébrenléte közötti átvezető útnak látja, de – véleménye szerint – ugyanúgy jelentheti az eszmélés pillanatában megvilágosodó tudattartalmat is.<sup>2</sup> Annyit bizonyosan megállapíthatunk, hogy a cím nem annyira az orientáló, hanem inkább a sokféle értelmezésre indító címek közül való.

Jelen értelmezésben fontosnak tartjuk az *eszmélet* szónak a folyamatot kifejező *eszméléstől* való elkülönítését. Az előbbi kifejezés nem használható úgy, hogy ne lenne jelen az ellentétes jelentés is. Amikor azt mondjuk valakiről „eszméleténél van”, óhatatlanul azt is kifejeztük, hogy korábban (még hozzá a közeli múltban) eszméletlen volt. Egyéb esetben nincs értelme a fogalom használatának. Az *eszmélet* tehát egy, az eszméletlenség, ájulás vagy alvás utáni történést (feleszmélés, felébredés) közvetlenül követő pillanatra alkalmazható. A fogalom által jellemezhető személy két világ között lebeg; éppen csak visszanyerte szokásos állapotát, az *eszméletet*. Ha korábban aludt, még látja az álmot, de már tudja, hogy ébren van. A vers első versszakában látjuk ennek a köztes pillanatnak a leírását. Az *eszmélethez* tért még az álom logikájával tekint a „való” világ jelenségeire:

Az éjjel rászálltak a fákra,  
mint kis lepkék, a levelek.

Az egész verset felfoghatjuk úgy is, mint ennek a két világlátásnak, kétféle érzékelésnek állandó váltakozását.

A szakirodalom egyik alapvető problémája az, hogy miképpen írható le, konstruálható; egyáltalán leírható-e, konstruálható-e a vers szerkezete. Néhány fontos megállapítást emelünk ki a következőkben.

Elmondható, hogy a vers keretes szerkezetű; az I., és XII. szakaszok több tekintetben tükörképei egymásnak.<sup>3</sup> Hozzátehetjük ehhez, hogy a kereteken kívül más szimmetrikus vonások is megfigyelhetők, így a kereteket leszámítva szabályosan váltakoznak azok a versszakok, amelyekben az én magáról, saját látomásairól, emlékeiről beszél; a szakaszok elején mindig egyes szám első személyben (III., V. versszak stb.) és amelyekben személytelenebbről, a versszakok elején sohasem egyes szám első személyben nyilvánul meg (IV., VI. versszak stb.). Nem látszik azonban elfogadhatónak egy olyan – a szakirodalomban többször is felbukkanó – felosztás, amely szerint a vers két 6-6 szakaszos egységből<sup>4</sup> áll. Nem látjuk alátámaszthatónak, hogy az első hat szakaszban a gyermekből felnőtt lenne, majd a hetedik szakasztól ez a felnőtt eszmélkedne, a bölcsességig eljutva a XII. szakaszban.

Az említett szimmetrikus vonások ellenére az *Eszméletet* nem a más versekben szokásos, az egyes versszakokat, képeket egymáshoz kapcsoló összetartó erő, a folyamatos építkezés, egy mindent átható szabály, hanem egy egészen másfajta rend, az ellentéteket egymásnak ütköztető vita teszi egységes verssé. A szakirodalom egy része már évtizedekkel ezelőtt felhívta a figyelmet az *Eszméleten* belül feszülő ellentétekre:

„Az *Eszmélet* a kérdéses verse, a vitáé, az ellentéteké – a dialektikáé. A formai elemzésben kimutattuk jellegzetességeit: a rész-egész feszültségét, a rímképletben, a strofaépítkezésben kifejeződő ellentétességet. Nos, ugyanez a feszültség, az ellentétesség, egymásnak feszülés érezhető a vers gondolati anyagában is, mint ahogy az egyes szakaszok voltaképpen egy emelkedő-eső részből vannak összetéve, már ebben is feszültséget teremtve, úgy feszül egymásnak a vers első fele, az I–VI. szakasz, a második felének és úgy feszülnek egymásnak, vitatkoznak egymással a vers egyes szakaszai – sőt folyik a vita az egyes szakaszokon belül is.”<sup>5</sup>

Pór Péter az „eldöntetlenség költeményé”-nek nevezi az *Eszméletet*,<sup>6</sup> hozzátéve, hogy az egyes szakaszok között, sőt az egyes szakaszokon belül is ellentétek feszülnek; így a VII. és VIII. szakasz első négy sora ellentétben van a második négygel.<sup>7</sup> A költemény jellemzésére a töredékben maradt [*Diványon fekszem...*] két sorát idézi:<sup>8</sup>

mert megoszlik, mint az egy-élet  
az egy-igazság maga is.

Mihez hasonlítható az *Eszmélet* szerkezete? Semmiképpen sem a hagyományos versek szerkezetéhez. Inkább hasonlítanánk egy olyan, különböző, sokszor egymásnak ellentmondó verseket tartalmazó kötethez, amilyen a

*Nagyon fáj.* Ha azonban egy versen belül találunk ilyen feszültséget, az több mint szokatlan; azt a verset nem a monologikus szabály, hanem az ellentétes erők egymásnak feszülése, a dialógus izgalma teszi egy verssé.

A szerkezet kérdésén túl a másik, a szakirodalmat alapvetően foglalkoztató probléma a vers életművön belüli helyének meghatározása. Az egyik álláspont szerint szintézis, elvi összegzés, József Attila egész költészetének foglalata.<sup>9</sup> Bizonyos értelemben osztja ezt a nézetet jelen tanulmány szerzője is, de – részben az előbb említett szerkezeti sajátosságok miatt is – sokkal inkább a vers egyedülálló, meg nem ismételt voltát hangsúlyozza. Így látja – éppen a kompozíció miatt – Várady Szabolcs is. Mint tanulmányában kifejti, más versekben a kezdő szituációt nem keresztezi semmi, nem jelenik meg más tér és/vagy idő. Ezenkívül a szerelem hiánya is feltűnő sajátossága e költeménynek.<sup>10</sup>

Az értelmezés fő kérdése, hogy a szakirodalom által felvetett ellentétek hogyan oldhatók fel vagy magyarázhatók?

Az egyik lehetséges megoldás a feloldás. Azaz amennyiben nem egy költeménynek, hanem ciklusnak látjuk<sup>11</sup> az *Eszméletet*, már korántsem jelent akkora problémát az ellentmondások tömege. Ezt azonban rendkívül nehéz lenne igazolni, hiszen a szakaszok számozásán kívül nemigen lehet érvt találni annak igazolására, hogy nem egy versről van szó.

A másik – talán rögzösebb utat ígérő – lehetőség a magyarázat. Ehhez azonban el kell szakadnunk az értelmezői gyakorlat bizonyos általános beidegződéseitől. Nem szabad a versben a hagyományos, egységes lírai ént keresnünk. El kell tudnunk fogadni az egy lírai alkotáson belül alapvető ellentmondásokkal, kettősségekkel bírót is. Ebbe az irányba Kulcsár Szabó Ernő indult el.<sup>12</sup> Az így kialakuló képet – Kulcsár Szabó Ernőhöz hasonlóan – nevezhetjük új líramodellnek is, vagy (csupán?) egy különleges pillanatnak József Attila költészetén belül. Jelen tanulmány szerzője inkább az utóbbi minősítést választaná, hiszen az *Eszméletben* előálló képletnek – legalábbis József Attila költészetében – nincs folytatása, s így modellnek sem tekinthető. Mit is jelent ez a különleges pillanat, az *Eszmélet* pillanata?

Mielőtt erre a kérdésre próbálnánk választ adni, érintenünk kell a két vonulat problémáját.<sup>13</sup> Két (ellentétes) motívumrendszer, ellentétes világszemlélet megjelenhet azonos időszakban egy költői életművön belül. Ugyanazokra a problémákra egyszerre adhat az életmű gyökeresen különböző válaszokat. Ez a helyzet áll elő 1933 után, József Attila két vonulatra szakadó költészetében. Egy adott vers egyértelműen az egyikhez vagy a másikhoz tartozik; a világszemlélet egyes elemeinek, a meghatározó motívumoknak a keveredése nem lehetséges e költemények között. Néhány verscím az ellentétes tendenciák jelzésére: *Levegőt! A Dunánál*, *Ars poetica*; vagy a másik oldalról: *A bűn*, *Tudod, hogy nincs bocsánat*, „*Költőnk és Kora*”. Az előbbi (*A Dunánál* vonulatnak nevezett) csoportot olyan motívumok határozzák meg, mint: a *szabadság*, *jövő*,

*férfi*<sub>1</sub> stb.; a másikat (**Kiáltozás vonulat**) pedig – többek között – a *bűn, semmi, férfi*<sub>2</sub>.

Az *Eszmélet* azonban – kivételes módon – egyik vonulathoz sem tartozik. Pontosabban inkább mind a kettőhöz; egyszerre hordozza mindkét vonulat jellegzetességeit.

Szabolcsi Miklós és Bata Imre<sup>14</sup> utal rá, hogy a strófák két osztályba sorolhatók: vannak érzéki anyagból kiképzett képstruktúrák és reflektálók. Ezzel egyetértve úgy fogalmazhatunk, hogy vannak egyrészt mesélő, tényközlő; másrészt reflektáló, véleményt kifejező szakaszok. Csak egy példát említünk az előbbire: V. szakasz, s az utóbbira: VI. szakasz. Az eddigi jellemzéseket egészíthetjük, pontosíthatjuk is: az első típus inkább eldöntetlen, kétértelműséget megengedő, mint tárgyilagos; e szakaszokban a beszélő semleges hangon szólal meg. A második azonban – mint vélemény(ek)e)t, nézőpon-to(ka)t kifejező – nagyon is egyértelmű, markáns. Lássuk előbbi két példánkat közelebbről! Előbb az első típust:

A teherpályaudvaron  
 úgy lapultam a fa tövéhez,  
 mint egy darab csönd; szürke gyom  
 ért számhoz, nyers, különös-édes.

Majd a véleményt nyilvánító, értékelő, markáns szemlélettel rendelkező (éppen az előbbi, valamint a negyedik szakaszt kommentáló) második típust:

Im itt a szenvedés belül,  
 ám ott kívül a magyarázat.  
 Sebed a világ – ég, hevül  
 s te lelkedet érzed, a lázat.

A második típus szakaszai a vers közepén helyezkednek el: ilyen a VI., VII., VIII. és IX. szakasz. (A többi versszak két csoportra osztható: egy részük a keret része, funkciójuk a vershelyzet meghatározása: ide sorolható az I. és XII., valamint a II. szakasz. A most nem említett strófák az első típushoz tartoznak.)

A következőkben előbb a második típus szakaszait vizsgáljuk meg közelebbről. Ezek közül sorrendben az első a hatodik szakasz, amelynek első négy sora a sérülékeny, érzékeny, a világ problémái iránt fogékony lény képét; a második négy viszont a kemény, mindentől és mindenkitől független férfi ideálját nyújtja.

Még nyilvánvalóbb a két hang elkülönülése a VII. szakaszban. A strófa első felében az esetleges történések mögött megbúvó erő létét, a történelem cél-vívuségét valló én-fél mondja el látomását:<sup>15</sup>

Én fölnéztem az est alól  
 az egek fogaskerekére –  
 csilló véletlen szálaiból  
 törvényt szótt a mult szövőszéke

Mintha *A város peremént* olvasnánk:

Papok, katonák, polgárok után  
 így lettünk végre mi hú  
 meghallói a törvényeknek;  
 minden emberi mű  
 értelme ezért bűg mibennünk,  
 mint a mélyhegedű.

De ekkor éles váltás következik be: mintha nem ugyanaz nézne föl újra; a vers más hangon folytatódik:

és megint fölnéztem az égre  
 álmaim gőzei alól  
 s láttam, a törvény szövedéke  
 mindig fölfeslik valahol.

A versszak második felében megszólaló én-fél cáfolja a törvény előbbi értelmezhetőségét,<sup>16</sup> s az „álmaim gőzei” kifejezéssel erősen ironizálja is a másik én-fél felfogását.<sup>17</sup>

Míg a VI. és VII. versszakokban eléggé élesen különül el a két én-fél beszéde, addig a VIII. szakaszban a váltás más jellegű. Úgy tűnik az olvasó számára a szakasz első négy sorában, hogy **A Dunánál** hangja magához szól. Bár érzékelhető itt némi önirónia („képzelhetsz egy kis szabadságot”), a hang nem tér el lényegesen a magáról, értékeiről az előző versszakokban kialakított képtől.<sup>18</sup> Az ötödik sor elején azonban a **Kiáltozás** hangja a saját idézetévé fordítja („gondoltam”) az olvasó által korábban a másíknak tulajdonított szavakat.<sup>19</sup>

A IX. szakaszban – az előző háromtól eltérően – más a beszélők sorrendje: előbb a **Kiáltozás**, majd a strófa második felében **A Dunánál** hangja nyilvánul meg. Utóbbi a mondat (és egyben a versszak) közepén veszi át a szót, s viszi más irányba a gondolatot. A szakasz első fele újra a törvény felbomlásának képét hozza vissza; a beszélő leszámol a másik én-fél illúzióival. Szabolcsi Miklós megjegyzi, hogy (a VII. mellett) ez a legvívódóbb szakasz; vitája visszautal az *Akácokhoz* és a *Bánat* problémájára.<sup>20</sup> Valóban, a *Bánat* (*Futtam, mint a szarvasok...*) és az általa 1930-ban bejelentett új korszak felidézése s egyben elvetése történik meg a IX. szakasz második felében:

s hogy nem tudok mást, mint szeretni,  
görnyedve terheim alatt –  
minek is kell fegyvert veretni  
belőled, arany öntudat!

A korábbi magatartás A Dunánál vonulat szemlélete előzményének tekinthető, de az *Eszmélet* idejére több tekintetben túlhaladottnak is mondható, annál is inkább, mert a IX. strófában – külön-külön – mindkét én-fél bírálja is ezt. Akkoriban, 1930 közepétől 1932 közepéig egy, a történelmi célt mindenekfölött valónak, s az egyén boldogságát másodlagosnak tekintő, a IX. szakasz fent idézett soraiban bírált szemlélet volt az uralkodó:

Óh!  
Minden más hiábavaló,  
az alku, az átok, a csönd, a szó!  
Ő  
az épület s az építő,  
lenn alapkő és fönn tető,  
a dolgozó, a tervező – –  
Éljen a munkásság, parasztság,  
nem fogja polgári ravaszság,  
fölrugja milliányi láb, –  
hú! tömegek, tovább! tovább!  
(Tömeg)

Láttuk e négy szakasz jellegzetességeit: az egyik négy sorban mindig az egyik motívumcsoport jelenik meg: *törvény, szabadság*; a másikban egy ezzel ellentétes: *csillag-rácsok, vas* stb.

A verselés (s benne a szótagszámok), valamint a rímtechnika teljesen megfelel az e szakaszokon belüli hasadásnak.<sup>21</sup> A rímképlet (és zárójelben az adott sorok szótagszáma) a következő: a (8)-b (9)-a (8)-b (9) – majd az ötödik sor válaszként csattan a negyedikre: b (9)-a (8)-b (9)-a (8). Így valójában szinte két négyes szakaszcsoportról beszélhetünk.

De a kettősség már a vers II. szakaszában nyilvánvaló:

Kék, piros, sárga, összezent  
képeket láttam álmaimban  
és úgy éreztem, ez a rend –  
egy szálló porszem el nem hibbant.  
Most homályként száll tagjaimban  
álmom s a vas világ a rend.  
Nappal hold kél bennem s ha kinn van  
az éj – egy nap süt idebent.

Azaz a képlet: a nappal = belső sötétség; az éjszaka = álom világossága, a rend világa. Erre történik visszautalás a VII. szakaszban, amikor a **Kiáltozás** embere képzelgésnek minősíti a másik látomását:

és megint fölnéztem az égre  
 álmaim gőzei alól  
 s láttam, a törvény szövedéke  
 mindig fölfeslik valahol.

Így vitáznak egymással az én hangjai a vers középső részében.

Ha erre a vitára keresünk párhuzamot a kortárs magyar lírából, Szabó Lőrinc költészete adódik. Kabdebó Lóránt Szabó Lőrinc *Az Egy álmai* című költeményéről azt írja, hogy a vers dialógusra bomlik. Egymást ritmikusan váltó kétféle jellegű részletekből épül fel. Egy lázadó típusúból:<sup>22</sup>

Nem, nem! nem bírok már bolond  
 szövevényben lenni szál;

És egy beletörődő típusúból:

megérteni és tisztelni az őrt  
 s vele fájni, ha fáj.

A József Attila-i két hang azonban még egyértelműbben különül el egymástól. Az elkülönülés ellenére azonban nagyon hangsúlyos a vers lírai jellege; egy én két oldaláról, s nem különböző szereplőkről van szó. A költemény folyamán négyszer olvassuk az „én” szót (a VII., XI. és kétszer a XII. szakaszban). Használatának mindig kiemelő funkciója van, a mondat rendje nem feltétlenül kívánná meg. („Én fölnéztem...”, „Láttam a boldogságot én...”, „s én állok minden fulke-fényben, / én könyöklök és hallgatok.”) József Attila mindig azt hangsúlyozza, hogy az ellentétes tendenciák egy személyen belül találhatók.

A hangfestés érdekes bizonyossággal szolgál eddigi érvelésünkhöz. Megfigyelhető, hogy azokban a szakaszokban, amelyekben a negyedik sor után váltás következik be, az egyes beszélők, én-felek hangjai hangszín tekintetében markánsan elkülönülnek, szemben állnak egymással. A **Dunánál** biza-kodó én-fele magasabb (azaz a magas magánhangzók vannak túlsúlyban), a **Kiáltozásé** mélyebb hangon szólal meg,<sup>23</sup> így is fokozva és egyértelművé téve a versszakon belüli kontrasztot. A négy versszak összesen nyolc négysoros részből áll. E nyolc egységből hétben érvényesül e szabályszerűség. Az alábbi táblázat segítségével könnyen áttekinthetők a most elmondottak.

Versszak	Sor	Magas h.	Mély h.	Arány	Hangszín	Beszélő
I.	1-4.	14	20	0,70	mély	semleges
I.	5-8.	21	13	1,62	magas	semleges
II.	9-12.	20	14	1,43	magas	semleges
II.	13-16.	14	20	0,70	mély	semleges
III.	17-20.	18	16	1,13	semleges	semleges
III.	21-24.	25	9	2,78	magas	semleges
IV.	25-28.	12	22	0,55	mély	semleges
IV.	29-32.	14	20	0,70	mély	semleges
V.	33-36.	17	17	1,00	semleges	semleges
V.	37-40.	11	23	0,48	mély	semleges
VI.	41-44.	21	13	1,62	magas	A Dunánál
VI.	45-48.	13	21	0,62	mély	Kiáltozás
VII.	49-52.	23	12	1,92	magas	A Dunánál
VII.	53-56.	23	11	2,09	magas	Kiáltozás
VIII.	57-60.	23	11	2,09	magas	A Dunánál
VIII.	61-64.	14	20	0,70	mély	Kiáltozás
IX.	65-68.	15	19	0,79	mély	Kiáltozás
IX.	69-72.	24	10	2,40	magas	A Dunánál
X.	73-76.	15	19	0,79	mély	semleges
X.	77-80.	20	14	1,43	magas	semleges
XI.	81-84.	11	23	0,48	mély	semleges
XI.	85-88.	15	19	0,79	mély	semleges
XII.	89-92.	19	15	1,27	magas	semleges
XII.	93-96.	21	13	1,62	magas	semleges



A következőkben a vers egyes, közelebbről eddig még nem vizsgált szakaszait, részeit a fókuszba állítva igyekszünk igazolni értelmezésünket.

Az első szakasz az ébredés pillanata. Egyszerre érzi át – s még nem kívülről, idegenként – az eszméltre ébredő az éjszaka világát, de már érzékeli a nappali világ realitását is. Fodor Géza kiemeli a szakasz meseszerű voltát:

„Az első szakasz elve a meseszerűség, s ez jóval többet jelent a fantaszti-kumnál és az irrealitásnál. Különnemű elemek teljesen homogén stilizációjáról van szó, olyan zárt és immanens saját világról, amely önmagában tökéletes rend, de feltétlenül ember nélküli. A szakasz dekoratív szépsége és felfokozott ragyogása, illetve anorganikus, visszajára fordított jellege úgy jeleníti meg a világot, mint magábanvaló tökéletességet, amelynek éppen a belső rendje semmiképp sem az ember számára való. Az élmény, amit felkelt, ennek megfelelően ambivalens: a kép varázsa vonzó és idegenszerű egyszerre.”<sup>24</sup>

De tovább is mehetünk ennél: az első szakasz mitikus jellege a bibliai teremtéstörténetet idézi:

„Kezdetkor teremtette Isten az eget és a földet. A föld puszta volt és üres, sötétség borította a mélységeket és Isten lelke lebegett a vizek fölött. Isten szólt: »Legyen világosság«, és világos lett. Isten látta, hogy a világosság jó. Isten elválasztotta a világosságot a sötétségtől. A világosságot nappalnak nevezte Isten, a sötétséget pedig éjszakának. Aztán este lett és reggel: az első nap.”<sup>25</sup>

A vers kezdetekor úgy látszik, mintha ez a teremtés ismétlődne. Ég és föld különválasztása történik meg. Megteremtetnek az első élőlények; növények és állatok:<sup>26</sup>

Földtől eloldja az eget  
a hajnal s tiszta, lágy szavára  
a bogarak, a gyerekek  
kipörögnek a napvilágra;

A rendkívül tiszta, éles kontúrokkal bíró kép azonban valóban idegenszerű is.<sup>27</sup> E jelleg majd a második szakaszban lesz még nyilvánvalóbb. Itt válik egyértelművé, hogy a teremtés a bibliaihoz képest ellentétes irányt vett; legalapvetőbb elemei: az ég és a föld, a világosság (nappal) és a sötétség (éjszaka) veszítik el eredeti értelmüket, fordulnak a visszájukra:

Nappal hold kél bennem s ha kinn van  
az éj – egy nap süt idebent.

Ez a fordulat, s a fent idézett két sor – értelmezésünkben – a vers egyik kulcsa. A külső és belső világ szokásos összhangjának (nappal = világosság, éjszaka = sötétség) megbomlása (nappal = sötétség, éjszaka = világosság) mind a vers menete, mind az egész életmű tekintetében igen messzeható

következményeket hord magában. A második szakaszban alakul ki a vers (és a vers beszélőjének, énjének) alapvető kettőssége. Az éjszakai (fényt) álmodó, az első négy sorban leírt magatartása; s a nappal kiábrándult, sötétségben élő figurájáé.<sup>28</sup> A második szakasz e két magatartástípusa, motívumai nagyon tisztán, szembeállítva jelennek meg az 1932 végén–1933 elején, a két vonulatú költészet formálódásának időszakában keletkezett [*Tehervonatok tolatnak...*] című, meg nem jelentetett költeményben. A vers végét idézzük:

A raktár  
előtt poros lámpa ég.  
Csak látszik, nem világít,  
ilyen az ész, ha áhit.  
Pislog élénken, holott  
nagy halott  
fény az ég.

A második szakaszban megjelenő két figura (álmodó és ébren levő) – az én két fele – jól jellemezhető a – már vizsgált – VII–IX. szakaszok segítségével. Az én álmodó fele vágyakkal teli<sup>29</sup> (II., VIII. szakasz 1. fele), érzésekkel bíró, a szeretetet értéknek tekintő, másokhoz kötődő<sup>30</sup> (VI. 1. fele, IX. 2. fele), magyarázatokat, törvényt, rendet, szabadságot kereső, azok létezésében és elérhetőségében hívó, aktív<sup>31</sup> (II., VI. 1. fele, VII. 1. fele, VIII. 1. fele), sérülékeny<sup>32</sup> (IX. 2. fele), magát direkt módon kifejező<sup>33</sup> lény. (E direkt kifejezőmód minden megnyilatkozására jellemző, talán a VIII. szakasz „képzeltetsz”-e az egyetlen kivétel: itt mintha lenne bizonyos önirónia.) A másik én-fél azonban kiábrándult<sup>34</sup> (II., VI. 2. fele, VII. 2. fele, VIII. 2. fele, IX. 1. fele), érzelmeiktől mentes, másoktól független vagy legalábbis erre törekvő<sup>35</sup> (VI. 2. fele), a világ magyarázhatóságában, törvények által irányított voltában, a rend és szabadság elérhetőségében kételkedő, passzív<sup>36</sup> (VII. 2. fele, VIII. 2. fele), sérthetlenségre törekvő<sup>37</sup> (VI. 2. fele), a másikkal szemben ironikus<sup>38</sup> (VII.: „álmaim gőzei”, VIII.: „gondoltam”).

Látjuk, hogy a vers sok pontján, egyértelműen körvonalazott, teljesen ellentétes két figura jelenik meg. A lábjegyzetek idézeteiben igyekeztünk megmutatni e két én-fél azonosságát a két vonulat énjeivel. Látható, hogy az álmodó én-fél **A Dunánál vonulat** énjének felel meg, az ébren levő pedig a **Kiáltozás vonulat** – ott egymással küzdelemben levő – két szerepe közül (gyermek és férfi) az utóbbit képviseli.<sup>39</sup> Fontos azt hangsúlyozni, hogy csupán a férfi magatartása (vagy inkább ideálja) jelenik meg. Talán azért, mert ez az, amely teljes oppozícióban van a másik vonulat énjével.

Beszélnünk kell az elsőhöz szorosan kapcsolódó, azzal keretet alkotó XII. szakaszcól. Szabolcsi Miklós ír a két szakasz egymásra felelő voltáról, az I. szakasz „meginduló-felfelétörő, gyorsuló” lendületéről, s a XII. szakasz ennek megfelelő, „lefeléirányuló, lassuló, megálló” mozdulatáról.<sup>40</sup> Az első versszak

(a másodikban a visszájára fordított) napfelkeltéje után az utolsó éjszakai képnek tűnik. Azonban – a verset egyébként is átszövő kétértelműségnek megfelelően – e szakaszban nincs semmi bizonyosság:<sup>41</sup>

„...a sötétségből az elszárguló vonat fényeit néző költőt talán minden fülke fénye megvilágítja – de éppen így lehetséges a versnek olyan értelmezése is, melyben az utolsó két sor új vershelyzetet teremt: az eddig sötétből szemlélődő költő most, önmagától eltávolodottan, saját magát látja minden fülkefényben állni, az eszmélés megújuló és eltűnő sötét-világos villanásaiban.”<sup>42</sup>

Az utolsó versszakban lesz teljes az a bizonytalanság, kétértelműség, kettős irányultság, amely az első két versszakban nyerte el megfogalmazását. Az „el-elnézem” lehet valóságos cselekedet a nappali éjszakában vagy álom, álmodozás az éjszakai világosságban.

A következőkben azokról a szakaszokról szólunk, amelyek nem a keret részei, s önmagukon belül nem megosztottak. Funkciójuk elsősorban az, hogy alapanyagot szolgáltatassanak a dialógus két felének vitájához. Mint önmagukban semleges szövegek – látni fogjuk – bármelyik fél szájából elhangozhatnak, s érveként szolgálhatnak mindkét állásponthez.

A harmadik szakasz nehéz feladatot ad az értelmezőnek, hiszen ez az első olyan versszak, amely a kétértelműségek révén egymástól igazán különböző, ellentétes értelmezések megalkotását gerjeszti. Ennek tudható be, hogy a szakirodalom egy része (így Szabolcsi Miklós<sup>43</sup>) a kockának – a geometriai forma szabályossága miatt – a bizonyosság képzetét tulajdonítja, míg mások<sup>44</sup> ezzel vitatkozva – a kocka játékokhoz kötődő funkciója miatt – éppen a szerencse, a véletlen szinonimájaként értelmezik. Az „ingyen keresek” kifejezés hasonlóan interpretálható konkrétan: a szegény és éhező, a közösségért tevékenykedő költő cselekedeteként; de elvontabban is: mint *action gratuite*, azaz érdek nélküli, sőt funkciótlan, célját veszített, abszurd tevékenység. Az előbbi (a kocka először említett értelmezésével együtt) a biza-kodó álmodó, az utóbbi (a kocka második jelentésében) az önmagát iróniával szemlélő én-fél megnyilatkozásának tekinthető. József Attila egész pályája során nagy jelentősége van az *éhség, éhezés, soványság* motívumának. Mint a legelemibb szükséglet lehet tette indító (s ilyen módon hasznos) motiváció,<sup>45</sup> de éppen így a teljes kiábrándultság<sup>46</sup> legfőbb indoka is. Nehéz eldönteni, hogy a versszak ötödik és hatodik sorainak kijelentései ellentétes vagy párhuzamos viszonyban vannak egymással. Az előbbi az éhség témát folytatja, míg az utóbbi a gyermek (utód) iránti, elsősorban a Flóra-versekben felerősödő<sup>47</sup> – inkább az álmodó én-félhez kapcsolható – vágyat előlegezi meg.

Rendkívül tanulságos az a vita, amely a negyedik szakasz sokat idézett farakás képzete körül alakult ki a szakirodalomban. Szabolcsi Miklós a maga értelmezését kifejtve (Bori Imrével és Tamás Attilával vitatkozva) elveti, hogy az abszurdum érzésének kifejeződése lenne e versszak. Kissé mereven fogal-

mazott, de a továbblépéshez lehetőséget adó igazságként határozza meg a szakaszt.<sup>48</sup> Hankiss Elemér értelmezése ezzel ellentétes: ő a nyomasztó és tehetetlen rabság élményét látja itt megjeleneni.<sup>49</sup> Attól függően, hogy a „lesz”, „virág”, vagy ellenkezőleg, a „nincs”, „széthull” tűnik-e számunkra hangsúlyosabbnak, valóban merőben másképpen láthatjuk e szakaszt. Az előbbi kifejezések inkább az álombeli, az utóbbiak az ébren levő ént idézik. Megfigyelhető, hogy a versszak mennyire kiegyensúlyozottan szolgáltat érvet mindkét értelmezéshez.

Az ötödik szakasz a *Kirakják a fát*ban is megjelenő falopás élményt idézi fel. Ott az élmény újbóli átélése nyomán a félelemmel teli gyermek és a mind ezen túllépett felnőtt küzdelme lesz a vers (hősének) egyik fő témája. Az *Eszmélet V.* szakaszában a gyermek és felnőtt közül inkább az előbbi emlékezésének intenzitása dominál. A felnőtt higgadt hangja azáltal jut kifejezésre, hogy talán ő az, aki az élményt (az eleve eltávolító) múlt időben felidézi. Feltűnő, hogy a jelenet hőse, a fát lopó gyermek szinte minden emberi tulajdonságától meg van fosztva: bizonyos tekintetben a nem emberi, de nem is megfoghatóan tárgyi csöndhöz, majd a halotthoz lesz hasonló. Az őr sem jelenik meg testi valójában, csupán az árnyéka. Mind ő („lapultam”, „szürke gyom ért számhoz”), mind az őr („érez”, „ráugrott”) állatias színben tűnik fel. Ellenpontként a vagonok hallgatagsága – mint emberi megnyilvánulás – tovább fokozza ezt a képzetet.<sup>50</sup>

A III. szakasz az egyénről (én), a IV. a világról, s az V. újra az egyénről (annak múltjáról) beszél. E három versszak azután megfelelő vitaanyagot szolgáltat a – már tárgyalt – VI. és azt követő versszakok két én-fele számára. E három szakasz témáit a maga szemszögéből értelmezi a VI. strófa két (összezsattanó<sup>51</sup>) hangja: „Im itt a szenvedés...”, illetve „Rab vagy, amíg...”; e vitával utólag is megerősítve az előbbi versszakok kettősségét.

A VI–IX. szakaszok jellegzetességeiről korábban már szoltunk, így most erről nem szükséges bővebben beszélnünk.

A X. szakasz a legjobb példa arra, hogy egy-egy kijelentést, semleges versszakot hogyan lehet a kettéhasadt én bármelyik felének szempontjából értelmezni. Nem eldönthető, hogy itt a VI. strófa második felének kemény férfimagatartása<sup>52</sup> ideálként vagy éppen az egyén számára lehetetlen magatartásként jelenik meg. Az előbbi interpretáció kézenfekvőnek látszik, az utóbbi – első pillantásra – talán meglepőbb. Beney Zsuzsa így ír:

„Az meglett ember, akinek / szívében nincs se anyja, apja, [...] A tizedik rész idézett két sora az egyre mélyebbre süllyedő kétségbeesés és visszatarthatatlan, már-már gyermekien könnyes, gyermekien szemrehányó-vádló, egyszerre titkolt és kitarulkozó vallomás. Mondanivalója inkább vágy, mintsem állítás, a felszín mögötti tartalom a kimondottal éppen ellentétes: nem akarok meglett ember lenni, hanem olyan gyermek, akinek szívében igenis van – nem úgy, mint nekem, akinek sohasem volt – anyja, apja.”<sup>53</sup>

A szakasz, s vele a férfi-kép nyilvánvalóan lehetőséget ad bizonyos pozitív tartalmak, értékek megjelenésére; elég, ha arra hívjuk fel a figyelmet, hogy – az ártatlanul, mégsem értelmetlenül szenvedő – Jézus alakja, tanítása is fölidéződhet: „Nagy népsokaság követte. Hozzájuk fordult és így szólt: »Ha valaki követni akar, de nem gyűlöli apját, anyját, feleségét, gyermekeit, fivéreit és nővéreit, sőt még saját magát is, nem lehet a tanítványom. [...]«”<sup>54</sup>

Ezt – újra a kettős értelmezés jegyében – érezhetjük áttétel nélkülinek, de ironikusnak is. A X. szakaszban (ideálként?, elvetettként?) kirajzolódó férfi-kép nem csupán A **Dunánál vonulat** magatartásával ellentétes, hanem felidézi a **Kiáltozás vonulat** verseinek egyik legmélyebb belső feszültségét, a gyermek és férfi magatartása közötti választás kényszerét.<sup>55</sup>

A XI. versszak több tekintetben hasonló az előzőhöz. Ebben sincs egyértelmű állásfoglalás sem a megjelenített létezési mód ellen, sem mellette. Egyetérthetünk azzal, amit Szabolcsi Miklós ír:

„...a versszak egészének muzsikája, elégedett mély magánhangzói, jelző-halmazása, hol ironikusan, hol szeretettel kezelt „csokonais” elemei mutatják, hogy nemcsak elítélés, hanem nosztalgia is van benne, nemcsak távoltage, hanem vágy is, – nem a disznó-volt, hanem a kínálkozó szépség, a pillanatnyi megállás a béke felé; s tegyük hozzá: a III. szakasz éhségszülte képére bizonyos fájó vágyakozással felel a másfélmázsás szőke disznó képe.”<sup>56</sup>

Ezt a kettős viszonyulást igazolhatjuk akkor, amikor azt a meglehetősen nagyszámú verset vizsgáljuk, amelyben a disznó-kép hasonlóan jelenik meg. Utalhatunk itt a következő előfordulásokra: *Dal, Tiszazug* (szinte azonos a szóhasználat, illetve a kép: „lágý”, „langý”, „homály”), *A kanász, Számvetés, Nyári délután, Reggeli fény*. Hogy ez a motívum pozitív tartalmakat is hordoz,<sup>57</sup> megerősíthetjük, ha bizonyos szerelmes versek szó- és jelzőhasználatával vetjük össze a fent említett költeményekét. Meglehetősen hasonló szavakat olvashatunk a szeretett nőről:

Azt a szép, régi asszonyt szeretném látni ismét,  
akiben elzárkózott a tünde, lágý kedvesség,  
(Az a szép, régi asszony)<sup>58</sup>

Az *Eszmélet* XI. szakaszának első másfél sora előbb abba a hitbe ejti az olvasót, hogy valóban nőről van szó, s csak a „másfél mázsa” olvastakor döbben rá a kép igazi tartalmára.

A XI. szakaszt éppen úgy tekinthetjük az előző ellentétének, mint kifejtésének – következetes, bár abszurd – végigvitelének. Értelmezhetjük úgy a versszakot, mint az előzőben leírt felnőtt emberrel kontrasztként szembeállított állatias létet; de olvashatjuk ettől eltérően is. A „röffent még felém” óhatatlanul feltételezi, hogy a cselekvés valami előtt történt. Nem érthetjük máshogy, mint 'röffent még felém, mielőtt...' Talán ez az utólagosan be-

következő történés a halál, s így is kapcsolat teremthető a X. szakasszal, az ottani, az élettől könnyen megválni tudó „meglett ember”-rel.

Az eddigiek során igyekeztünk megmutatni, hogy a három szakasztípus más-más funkciót betöltve teszi egységes költeménnyé az *Eszméletet*. A keret (I., II., XII. szakasz) meghatározza, jellemzi az álom és ébrenlét világának két én-felét. Más (semleges) szakaszok (III., IV., V., X., XI.) a maguk rendkívül nyitott jellegével gerjesztik a sokféle értelmezés lehetőségét. E versszakokban – az értelmező tetszése szerint – A Dunánál és a Kiáltozás vonulatok hangja egyaránt megszólalhat. Ugyanezen szakaszok alapanyagot szolgáltatnak a VI–IX. versszakokon belül zajló, s a költemény különleges voltát valójában megadó vita számára.

Az *Eszmélet* tehát valóban egyedülálló vers. Egy költeményen belül látjuk a kései időszak két ellentétes tendenciáját. Hangsúlyoznunk kell, hogy e pillanat egyszeri, s nem megismételt. Kivételes volta ellenére a kései József Attila költészetének alapvető, meghatározó feszültsége hozta létre ezt az egyedülálló költeményt. Míg más versekben elkülönülve fejtik ki magukat az egyes vonulatok, s az 1937-es év első felének Flóra-verseiben és az *Ódában* kibékülnek, itt eldönt(het)etlen vitába keverednek.

Hogy az *Eszméletet* mozgató feszültség mennyire mélyen meghatározza a harmincas évek József Attila-i költészetét, az jól látszik egy másik nehezen érthető, sokféleképpen magyarázott versből is. A *hetedik*, a szerepválság, az önmaga keresésének verse. Hiába kutatja már itt is az egész kései költészetét megosztó szerepek (vagy inkább *ének*) közül a valódit:

S ha mindez volt, ahogy írva,  
hét emberként szállj a sírba.  
Egy, kit tejes kebel ringat,  
egy, ki kemény mell után kap,  
egy, ki elvet üres edényt,  
egy, ki győzni segít szegényt,  
egy, ki dolgozik bomolva,  
egy, aki csak néz a Holdra:  
Világ sirköve alatt mégy!  
A hetedik te magad légy.

Mintha az *Eszmélet* énjének kettőssége vetülne itt előre. Hat szerepet sorol fel, de valójában két típust, ellentétpárokat: a kései költészet két vonulatra szakító, s az *Eszméletet* önmagában megosztó két magatartásmódot. Az egyik oldalon a *bűn* és *semmi* versek (*Nagyon fáj*, *Tudod, hogy nincs bocsánat*, „*Költőnk és Kora*”) hősenek próbálkozásait: „egy, ki kemény mell után kap,” „egy, ki elvet üres edényt”, „egy, aki csak néz a Holdra:”; a másikon A *Dunánál*, *Levegőt!* és a *Hazám-féle* verscsoport énjének cselekvését látjuk: „Egy, kit tejes kebel ringat,” „egy, ki győzni segít szegényt,” „egy, ki dolgozik bomolva”.

1 SZUROMI Lajos, *József Attila: Eszmélet*, Akadémiai, Bp., 1977 (Irodalomtörténeti füzetek 93), 9.

2 BENEY Zsuzsanna, *Az Eszmélet lírája = Uő, József Attila-tanulmányok*, Szépirodalmi, Bp., 1989, 155–157.

3 Kifejtetten ír erről: SZABOLCSI Miklós, *A verselemzés kérdéseire (József Attila: Eszmélet)*, Akadémiai, Bp., 1968 (Irodalomtörténeti füzetek 57), 61–62.

4 Ezen a véleményen van: SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 55; SZUROMI Lajos, *i. m.*, 53–54; BATA Imre, *Az Eszmélet kompozíciója*, Forrás, 1974, 4. sz., 52.

5 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 49.

6 PÓR Péter, *Az Eszmélet verstípusa*, ItK, 1975, 1. sz., 81.

7 Beney Zsuzsa is hasonlóan ír (BENEY Zsuzsa, *i. m.*, 111–115).

8 PÓR Péter, *i. m.*, 80.

9 Így látja például SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 59–60. és – Egri Péterrel egyetértve – SZUROMI Lajos, *i. m.*, 5.

10 VÁRADY Szabolcs, *Az Eszmélet előzményei*, ItK, 1975, 1. sz., 83–85.

11 Így véli Tverdota György (TVERDOTA György, *Eszmélet = Uő, Ihlet és eszmélet: József Attila, a teremtő gondolkodás költője*, Gondolat, Bp., 1987, 331).

12 KULCSÁR SZABÓ Ernő, akadémiai székfoglalójában, majd kifejtettebben a József Attila Kutatócsoport újalakuló ülésén elhangzott előadásában, Petőfi Irodalmi Múzeum, 1997. április 18.

13 Erről részletesebben: JANZER Frigyes, *A „két vonulat”, a Flóra-versek és az Óda = „A Dunánál”. Tanulmányok József Attiláról*, szerk. TASI József, Petőfi Irodalmi Múzeum, Bp., 1995 (A Petőfi Irodalmi Múzeum Könyvei 3) 35–55.

14 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 60–61; BATA Imre, *i. m.*, 52.

15 Hasonló ez *A Dunánál* II. részéhez vagy a *Majd emlékezni jó lesz* soraihoz:

Közeledik az én időm. Ha már  
ennyi a kín, világot vált valóra –  
én nem csalódom – minden szervem óra,  
mely csillagokhoz igazítva jár.

16 Az [*Ime, hát megeltem hazámat...*] című verset idézhetjük mint e vélemény megfelelőjét:

[...] Törvényünk háborús még  
s szebbek az arany karikák.

17 Az ebben a szakaszban festett képhez rendkívül hasonlóval a *Háló* című versben találkozunk.

18 Hasonlóan értékeli a felnőtt a gyermek (ifjú) törekvéseit:

Ifjuságom, e zöld vadont  
szabadnak hittem és öröknek  
és most könnyezve halgatom,  
a száraz ágak hogy zörögnek.  
[*Talán eltűnök hirtelen...*]

19 Megjegyezzük, hogy a csillag gyakran kapcsolódik a rács, a börtön képzettség. Gondolhatunk a *Faj, majdnem...* utolsó versszakára vagy a „*Költőnk és Kora*” című versre:

a naprendszer meg a börtön  
csillagzatokkal halad –  
mindenség a semmiségbe'

20 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 57.

21 Szabolcsi Miklós részletesen ír erről (SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 18).

22 KABDEBŐ Lóránt, *Kétféle ars poetica = Uő, Versek között*, Magvető, Bp., 1980, 14.

23 Megjegyezzük, hogy a magas vagy mély hangfekvés túlsúlyának gyakran van funkcionális szerepe. Erre hívja fel a figyelmet éppen az *Eszmélet* értelmezésekor Szabolcsi Miklós (SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 17–18). Mint írja, a magyar nyelvben a normál megszólás szerint kissé több a magas hang. Jól jelzi az arányeltolódások költői funkcióját, hogy Kisfaludy Sándor *Kesergő szerelem* című művében a magas hangok aránya 54,42%-os, a *Boldog szerelemben* pedig 60,41%-os.

24 FODOR Géza, *Az Eszmélet gondolati felépítése*, ItK, 1975, 1. sz., 65.

25 Ter 1,1–5 = *Biblia*, Szent István Társulat, Bp., 1991, 17.

26 A gyerekek itt a *Mint a mezőn...* című vershez hasonlóan kötődnek össze a bogárral, az állatokkal.

27 Felhívjuk a figyelmet arra, hogy a szakasz egy jóval későbbi versre, a *Reggeli fényre* emlékeztet:

Ha reggeli fényben elindul a táj  
remegése, fuvalma: a kecs puha bolyha  
s mert még teli szender, rajzik a báj

Mintha az *Eszmélet* I. (és XI.) szakaszának szavait olvasnánk. Az első pillanatban idillinek látszó hajnali jelenet azonban itt is a visszájára fordul:

[...] én se gyanitnám,  
hogy épp nem a hajnali mennybe ragad  
e jól sikerült angyal-hamisítvány!

Csupa csin, csupa pír, csupa kár,  
csupa csel, csupa nyíl, csupa rontás –  
most érted: ha reggel a csűrhe kijár,  
mért káromkodik mindig a kondás.

28 Az előbbi mintha Kosztolányi *Mostan színes tintákról álmodomjának* szegény kisgyermekét idézné.

Az *Eszmélet* II. szakaszában azonban sem ez a szerep, sem a másik nem egyértelműen pozitív. Az előbbi esetében gondoljunk az „összekent” szó konnotációjára, az utóbbinál a sötétségre és a *Reménytelenülből* ismerős „vas világ” képre. Utal erre Beney Zsuzsa is (BENEY Zsuzsa, i. m., 136–137.)

A porszem-kép majd a *Kiáltozás* vonulat, a bűn-semmi versek talán legvégletesebb képviselőjében, a „*Költőnk és Kora*” című versben bukkan fel 1937-ben:

Ime, itt a költeményem,  
Ez a második sora.  
K betűkkel szól keményen  
címe: „Költőnk és Kora”.  
Ugy szállong a semmi benne,  
mintha valaminek lenne  
a pora...

Ugy szállong a semmi benne,  
mint valami: a világ

Az éles, tiszta kontúrok: a valódi rend az álmodó én világában valósul(hat) meg; a szállongó por azonban – mindkét versben – a nappali én felbomlott rendjének (és elméjének – a „hibbant” szóra hívjuk fel a figyelmet) metaforája.

29 Milyen összefüggésben vannak ezek a kései József Attila költészete két vonulatában megjelenő kétféle világfelfogással? A következő lábjegyzetekben az egyes magatartástípusokhoz a kései költészet két vonulatából fogunk társítani idézeteket, így próbálva bizonyítani, hogy az *Eszmélet* két én-fele teljesen megfelel a két vonulat egymással ellentétes énjeinek. Azonosak azokkal, s a különbség e verscsoportok és az *Eszmélet* között csupán az, hogy itt – kivételes módon – egy költeményen belül jelennek meg.

Az álmodó, vágyakkal teli mivoltra egy példa A *Dunánál* vonulat verseiből:

Ehess, ihass, ölelhess, alhass!  
A mindenséggel mérd magad!  
Sziszegve se szolgálak aljas,  
nyomorító hatalmakat.

(*Ars poetica*)

30 Példa erre a *Születésnapomra* című versből:

Én egész népemet fogom  
nem középiskolás fokon  
taní-  
tani!

31 Az én vezérem bensőmből vezérel!  
Emberek, nem vadak –  
elmék vagyunk! Szívünk, míg vágyat érlel,  
nem kartoték-adat.  
Jöjj el, szabadság! Te szülj nekem rendet,  
jó szóval oktasd, játszani is engedd  
szép, komoly fiadat!

(*Levegőt!*)

32 S im váratlan előbukkant egy férfi,  
de tovább baktatott.  
Utána néztem. Kifoszthatna engem,  
hisz védekezni nincsen semmi kedvem,  
míg nyomorult vagyok.

(*Levegőt!*)



33 S mégis, magyarnak számkivetve,  
lelkem sikoltva megriad –  
édes Hazám, fogadj szivedbe,  
hadd legyen hűséges fiad!  
(Hazám)

34 A bűn az nem lesz könnyebb,  
hiába hull a könnyed.  
Hogy bizonyosság vagy erre,  
legalább azt köszönjed.  
(Tudod, hogy nincs bocsánat)

35 Ne vádoldj, ne fogadkozz,  
ne légy komisz magadhoz,  
ne hódolj és ne hódíts,  
ne csatlakozz a hadhoz.  
(Tudod, hogy nincs bocsánat)

36 A megértés lehetetlenségének kinyilvánítása mellett érdekes az is, hogy az *Eszmélet* VII. szakaszához hasonlóan nyilatkozik az álomról:

Tejfoggal kőbe mért haraptál?  
Mért siettél, ha elmaradtál?  
Miért nem éjszaka álmodtál?  
Végre mi kellett volna, mondd?  
[Karóval jöttél...]

Egy másik példa:

Maradj fölöslegesnek,  
a titkokat ne lesd meg.  
(Tudod, hogy nincs bocsánat)

37 Néha a kegyetlenségig rideg:

a gyermek rimánkodhat, hogy szeressék,  
én nem tehetem; elpusztítalak.

Én férfi vagyok, nemes és konok,  
nincs vigaszom s nem erényem a bánat.  
(... aki szeretni gyáva vagy)

38 Talán dűnnyögj egy új mesét,  
fasiszta kommunizmusét –  
mivelhogy rend kell a világba,  
a rend pedig arravaló,  
hogy ne legyen a gyerek hiába  
s ne legyen szabad, ami jó.  
(Világosítsd föl)

39 A férfi motívumról részletesebben:  
JANZER Frigyes, *Tudod, hogy nincs bocsánat. Versértelmezés és motívumértelmezések*, It, 1993, 4. sz., 894–915.

40 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 61–62.

41 Erre hívta fel a figyelmet Szabolcsi Miklós, bár azt hangsúlyozva, hogy „az uralkodó mégis az összefogó, mindentlátó költői Én – s századelő lírai hősenek ez az intellektuális 30-as évekbeli utóda [...]” (SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 59–60), majd már a kettős értelmezés lehetőségét, a személyiség megkettőződését vagy többszöröződését hangsúlyozva Beney Zsuzsa (BENEY Zsuzsa, *i. m.*, 166) és KULCSÁR SZABÓ Ernő (idézett előadásában).

42 BENEY Zsuzsa, *u. o.*

43 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 52.

44 SZUROMI Lajos, *i. m.*, 30.

45 Néhány ilyen verscím az előző évek terméséből: *Füst, Tömeg, Lebukott*. Ez a funkció a késői években ritka lesz.

46 A következő versekben ilyen értelemben szerepelnek: *Háló* (ez az *Eszmélet* VIII. szakaszához is rendkívül érdekes), *Modern szonett, Világosítsd föl*.

47 Mert mi teremtünk szép, okos lányt  
és bátor, értelmes fiút,  
ki őriz belőlünk egy foszlányt,  
mint nap fényéből a Tejtűt, –  
és ha csak pislog már a Nap,  
sarjaink bizóan csacsogva  
jó gépen tovább szállanak  
a művelhető csillagokba.  
(Március)

48 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 53.

49 HANKISS Elemér, *Szabolcsi Miklós: A verselemzés kérdéseiről* (József Attila: *Eszmélet*), Alföld, 1969, 4. sz., 66–67.

50 Úgy látjuk, hogy mindez további feladatot ad az értelmezés számára.

51 Az éles egymásra csattanás a rímeknél is megfigyelhető: „lázat – lázad”.

52 A „meglett ember”, a felnőtt fogalmához hozzátartozik a szülők, az anya nélküli lét elfogadása. Nagyon szépen mutatja ezt az 1935-ös *Ajtót nyitok*, amelyben az anya halálának elfogadása, s vele a felnőtté válás a téma:

Értem, hogy anyám eltemették,  
de nincs és nyugtalan vagyok,  
ezt nem értem. Felnőtt lehetnék.

53 BENEY Zsuzsa, *i. m.*, 129–130. Hasonlóan látja: SZUROMI Lajos, *i. m.*, 85–86.

54 Lk 14,25–26 = *Biblia*, Szent István Társulat, Bp., 1991, 1182.

55 A X. szakasz férjijával teljesen ellentétes magatartásra – többek között – idézhetnénk példát a *Mint gyermek...* vagy a *Szonett (Óh boldog az...)* című versekből. Most az utóbbiból idézünk, külön is kiemelve azokat az elemeket, amelyek az *Eszmélet* X. szakaszának férjijével, az ott ábrázolt „ideál” vágyaival a legmélyebb ellentétben állnak:

Óh boldog az, kinek van Istene;  
bűne csupán a látható valóság;  
mert rajta van a Mindenség Szeme,  
elnézi őt, az Öröklét lakosát.

Én nem leltem szivemben, sem az égben  
s e halott fényű istentelenségben  
koporsóban ringattatom magam

anyámmal, ki lágy tekintettel vert meg

56 SZABOLCSI Miklós, *i. m.*, 59.

57 Az említett versek természetesen nem csak pozitív tartalmakat kapcsolnak a disznóhoz, sokszor ironizálják, eltávolítják; csalásnak is minősítik azt.

58 Érdeemes külön is kiemelni, hogy az *Eszmélet* XI. szakaszában is – az idézett versehhez hasonlóan – nagyon távoli az emlék: „ma is látom”.

59 Megjegyezzük, hogy a hat sorhoz szándékosan társítjuk éppen ezt a hat verset, éppen ebben sorrendben. Bár mindegyik később keletkezett, mint *A hetedik*, mégis mintha idézeteket olvasnánk belőlük; az „egy, ki elvet üres edényt” sorhoz például a *Tudod, hogy nincs bocsánatból* társíthatnánk egy másikat: „Vagy vess el minden elvet”.

## A komor föltámadás titka *A József Attila-kultusz születése*

*Az utóélet és a befogadástörténet általános kérdései*

József Attila, az ember élete 1937. december 3-án, az ismert tragikus körülmények között, a szárszói síneken véget ért. József Attila, a költő pályája lezárult, amike élete utolsó írását publikálta. Ez a kettős vég ugyanakkor folytatás is és kezdete is valami újnak. A folytatást és a rákövetkező újat nevezi a szakirodalom hagyományos szak kifejezéssel: utóéletnek. A szóban azonban rejlik némi hamisság. Az „élet”-hez járuló „utó-” elem mintegy lefokozza a biológiai halál után a költő alakja körül végbemenő folyamatok jelentőségét. A lefokozás abban a tekintetben kétségkívül jogosult, hogy a ténylegesen leélt élet és a pálya során megalkotott művek nélkül utóélet elképzelhetetlen, míg ennek fordítottja nagyon is elképzelhető. Csakhogy egy alkotó művész esetén mit ér az olyan művészi pálya, amelyet nem követ utóélet?

Az életnek abszolút elsődlegessége van annak az eleven embernek a szempontjából, aki éppen a számára megadott idő mindennapjait, ünnepeit vagy különleges pillanatait tölti be. A közönség esetében azonban ez már nem ilyen egyértelmű. Igen sok alkotó csak halála után lesz ismertté, vagy már régen a sírban porlad, amikor igazi jelentőségére fény derül (majd láthatjuk, hogy József Attila esete is ebben a tartományban helyezhető el). Ilyenkor egy adott életmű kizárólag vagy elsősorban az utókor számára tölti be rendeltetését. Vagy gondoljunk a legközönségesebb dologra: arra, hogy egy életében megbecsülésnek örvendő alkotó műveinek egy része is kéziratban maradjon fenn, s csak posztumusz lát napvilágot. Alighanem ritka kivételként tarthatjuk számon az olyan írókat, akinek saját szellemi termékeiből halála után csak az és csak abban a formában jelenik meg, ami és ahogyan már életében napvilágot látott. Az utóélet szerencsés esetben összehasonlíthatatlanul hosszán tartóbb, ragyogóbb, „boldogabb”, sikeresebb, mint a személyes emberi sors. Természetesen ennek a létformának is meglehetnek a maga rossz periódusai, balesetei, botrányai. A művész valószínűleg életét elsődlegesen magáértvalóságában, utóéletét viszont kizárólag értünk való létében kell szemügyre vennünk.

De még ezek után is marad egy szempont, amelyből nézve indokoltnak tűnhet föl az utóélet másodlagossá minősítése az emberi életúthoz és az alkotói pályához képest. Ez pedig a két egymást követő stádium megismerhetőségének aspektusa. Annak megnevezésére, ami a halál után bekövetkezik, nem rendelkezünk fogalommal, csak metaforával. Az utóéletet ugyanis igazából nem tekinthetjük életnek. A születés és a halál és minden életjelenség, ami a kettő között van, csakis átvitt értelemben alkalmazható az utóélet jelentéskörére. Egy adott személy életútját alapvetően a folya-

matosság jellemzi, tényei, eseménysorai, fordulatai végső soron koherens egységet alkotnak. Lényegében ugyanez mondható el a szellemi alakulástörténetről, az alkotói pályáról, hiszen a személy végső önazonossága mindig szilárd alapot szolgáltat a különbségek, törések, ellentmondásos folyamatok megmagyarázására is.

Az utóélet azonban voltaképpen mindaz, ami egy személy emlékével, illetve hátrahagyott, az utókor gondjaira bízott életművével történik, s így a kutató ilyenkor kénytelen vállalni olyan kitérőket is, amelyek egy életpálya vagy életmű vizsgálata esetén elképzelhetetlenek lennének. Ez a történet nem tarthat számot a koherenciának ugyanarra a fokára, amelyre egy biográfia vagy egy szellemi pályarajz. Aránytalanságok, vélt vagy valóságos strukturálatlan elemek halmaza, a ballasztnak tekinthető tényezők óriási tömege, ismétlések irdatlan száma, ugyanazon tények variációinak végeérhetetlen sora kedvetlenül el a vállalkozót vagy egy ilyen vállalkozás olvasóját az utóélet követésétől.

Az életrajzot vagy a szellemi pályaképet sem lehet megírni úgy, hogy eltekintünk az adott személy interperszonális kapcsolataitól, hogy elszigeteljük őt attól a kortól, amelyben élt, tanult és alkotott. A megközelítésmódok komplexitása ehhez képest is elviselhetetlen mértékben nő az utóélet vizsgálata során, hiszen ilyenkor azt kell leírunk, mit tesz a folytonos alakulásban lévő, nagy történelmi fordulatokon áteső társadalom, szorosabb értelemben: a közönség, még szorosabb értelemben: az írástudó értelmiség a (majdnem) minden tekintetben neki kiszolgáltatót hagyatékkal és az alkotóról és életművéről ráhagyományozott képpel. További zavarba ejtő körülmény, hogy a biográfia és a pályarajz lekerékítettségével, lezártágával ellentétben az utóélet elvileg időben végtelen, minden lekerékítés, megkomponálás csakis a mindenkori jelenből történhet, s durva beleavatkozásnak látszik egy folyamatba, amelynek mi is csak egy nem kitért pontját képezzük.

Ezek az aggályok, minek is tagadnánk, komoly valóságos nehézségeket is megfogalmaznak. Ma már azonban nem látjuk olyan élesen megkülönböztethetőnek egymástól a két stádiumot, a valóságos életet és életművet, amely tudományos módszerességgel, rendszerességgel és alaposággal objektíven leírható lenne, és azt, hogy erről az utókor mit gondolt, hogyan vélekedett a változó időben. Az értekezés megírására épp az a belátás adta a legerősebb ösztönzést, hogy amit ma József Attila alakjának és életművének hiszünk, az az a kép, ahogyan ezt az életművet látjuk. Ahogyan utókorra róla gondolkodott, pedig egyúttal a költő alakja és életműve maga, ahogyan az adott korszakban alakot öltött. Az életmű (ahogy ma látjuk), egy anyagból való azzal a képpel (az életműről), amelyet – mondjuk – halála után tíz év során kialakítottak róla.

A különbséget a két minőség, a két stádium között nem eltüntetni, hanem csupán relativizálni kívánjuk. Arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy az utóélet egy adott szakaszának a vizsgálata egyúttal magának az életműnek a vizsgálata is. Azaz az utóélet a költő alakjának és életművének továbbalakulása időben azután, hogy az öngyilkosság végét szakasztotta életének és alkotói pályájának. József Attila alakja és életműve soha többé nem volt (teljesen) ugyanaz, amilyennek 1937. december 3-án mutatkozott. December 5-én és 6-án egy új József Attila és egy módosult életmű lép elénk. És az átalakulások, metamorfózisok folyamata ettől kezdve szakadatlanul tart. Elsietett lenne mindebből arra következtetni, hogy az élet és a mű a recepcióban héraikleitoszi értelemben vett totális mozgásba lendül, fékezhetetlen nyugtalanság

jeleit mutatja, hiszen a napról napra módosuló összetevők mellett rövidebb vagy hosszabb időre állandósult, a folytonosságot, a viszonylagos megállapodottságot biztosító tényezők is kimutathatók, amelyek a (szellemi) térben több vagy sok személy egyetértésében, együttgondolkodásra mutatott hajlandóságában, időben pedig egyöntetűségben, együttgondolkodásra mutatkoznak meg. Az értekezés pedig ilyen értelemben vett továbbalakulási folyamatnak az első periódusát térképezi föl.

Nem törekszünk, mindazonáltal, az utóélet teljes rekonstrukciójára, mert egy ilyen vállalkozás megkövetelné, hogy szisztematikusan kövessük a korábban ismeretlen versek vagy dokumentumok, változatok publikálását, a költő összegyűjtött vagy válogatott műveinek közzétételével kapcsolatos kiadástörténeti, sajtótörténeti eseményeket, mindazt a mozgást, ami a hozzátartozók, barátok, munkatársak, intézmények részéről az árván maradt életmű és a költő emberi alakja körül történik. Vizsgálódásaink a József Attila-recepció vagy -befogadástörténet keretein belül maradnak.

De még itt sem törekedhetünk teljességre. Madártávlatból szemlélve a fogadtatás egészét, ennek három nagy formáját különböztethetjük meg: a József Attila-kutatást, a József Attila-kritikát és a József Attila-kultuszt. Módszeres kutatásról, a szó szcientista értelmében, inkább csak körülbelül 1947-től kezdve beszélhetünk. A textológia a szövegközlésekben, az életrajzi tényfeltárás a kortársak terjedelmes emlékirataiban és biográfiáiban, az önálló műértelmezés egyes esszéikben, tanulmányokban már nem sokkal a költő halála után kezdetét vette. Bizonyos jelekből arra lehet következtetni, hogy kritikai kiadás készítésének terve már a második világháború éveiben felmerült. Eme előzmények tudománytörténeti elemzésére nem vállalkozunk.

József Attila műveit nem légtüres szellemi térben alkotta. A kor szellemi áramlatai, politikai törekvései, mint ismeretes, messzemenően meghatározták azt az irányt, amelyet egész pályája során követett. Esztétikai és poétikai tekintetben sem úszott szemben az árral. Érett életműve egy bizonyos ízlésforma keretei között bontakozott ki, amelyet összefoglalóan „modern klasszicizmusnak” nevezünk. Posztumusz közönségsikerének kialakulásában alapvető szerepet játszott az a körülmény, hogy a modern klasszicizmussal végső soron a korabeli közönség várakozásainak felelt meg. Művész és közönség esztétikai-poétikai beállítottsága közötti eme találkozás kérdéseiről az értekezésben önállóan nem, és még a publikálásra szánt teljesebb változatnak is csak egyik fejezetében, a gondolatmenet egészének alárendelten szólunk majd.

#### *A kultusz kutatás nézőpontja, az értekezés tárgya, módszertani megjegyzések*

Az értekezés azt vizsgálja, hogyan alakult tovább a költőről és életművéről alkotott kép a szárszói tragédiát követően a legmélyebb szinten, azaz: hogyan bontakozott ki a halálát követő évtizedben József Attila kultusza. Legmélyebbnek azért tekintjük ezt a szintet, mert a három közül ez a legspontánabb, legkevésbé tudatos, gyökereiben ez kapcsolódik leginkább a közvetlen, reflektálatlan befogadási módokhoz, a művek egyszerű elolvasásához, újraolvasásához, a költő sorsa fölötti meditációhoz, illetve a teoretikus igényű fogalmazásmód kötelmeit, szabatoságát még nélkülöző recepciók gyakorlathoz. A kutatás kénytelen magát valamilyen módszereszményhez kötni, szempontjait meghatározni, eljárásait igazolni, legfontosabb előfeltevéseit definiálni.

A kritika nemkülönben, mivel egy adott korszak által vállalt, (olykor egyenesen megkövetelt) normarendszert szembesít a tárgyává tett művészi-szellemi teljesítménnyel.

A kultikus beállítottságban ezzel szemben évezredek, a mitológiai-vallásos hagyományból örökölt félig tudatos kulturális reakciómódok jutnak érvényre, ezek irányítják a kultuszt teremtők vagy a benne résztvevők magatartását. A kultusz alanyai a szimpátia és az antipátia, a zsugorítás és az óriásira növelés hajlamainak engedelmeskedve, a bizonyítás kényszerét eleve félretéve nyilatkoznak meg, ítélik meg a kultusz tárgyát képező személyről és életműről, illetve azokról a személyekről, akiket a kultikus történet és teljesítmény mellékszereplőinek tartanak. A kultikus megközelítés, amennyiben létrejön, a legmesszebbmenőkig meghatározhatja egy adott életmű recepciójának irányát.

Túlzás lenne azt mondani, hogy a kultikus magatartás tökéletesen függetleníti magát a kritikai vagy a tudományos recepciótól, de bizonyos önállóságot és elsődlegességet mégis élvez velük szemben. A kultikus gondolkodás szilárd kereteket teremt a kritikai észjárás és a tudományos gyakorlat számára, s ezek a medrek annál hatékonyabban terelik a módszeres és verifikáló természetű recepciók folyamatot, mert észrevétlenek, illetve banálisan magától értetődőeknek számítanak, s így kanalizáló szerepük nehezen felismerhető. A kritikai és a tudományos fogadtatás érzelmi kísérőjelenségei, melléktermékei gyanánt tűnnek föl. Az értekezés annak a folyamatnak a végigkísérésére vállalkozik: hogyan hozták létre a költői életút, életmű és a korszak általános domborzati viszonyai és „természeti” erői azokat a partokat, amelyek között a József Attila-recepció irányt vett és lefolyási lehetőségeket kapott, mielőtt még a „folyamszabályozás” és a „medertisztogatás” műveleteivel számolnunk kellene. Azaz: hogyan bontakozott ki a költő kultusza, milyenné formálta a kultikus beállítottság a József Attila-életművet?

Egy nagy költő tiszteletének végső forrásául az alkotó egyes művei szolgálnak, a recepció mindig valaminek a befogadását feltételezi, ami megelőzi magát a folyamatot. Tévedés lenne azonban feltételeznünk, hogy előbb létrejön valami nagy egész, amelyhez utólag hozzáfűzhetjük annak fogadtatástörténetét. Már az alakulóban lévő életpályát és a kiépülőben lévő életművet is csak befogadásával együtt szemlélhetjük. Már csak azért is, mert a fogadtatás is alakítja az életutat és visszahat az életműre, illetve a létrejövő műbe magába (a témaválasztás, a megválasztott hangnem, nyelvezet, komponálási mód, prozódiai gyakorlat stb. révén) eleve bele van számítva a feltételezett sikeres recepció terve. Nem beszélve a publikálás stratégiájáról, a közönséggel való kapcsolatteremtés és kapcsolattartás „művészetéről”, a siker érdekében írók, kritikuskok és ezek csoportjai által szervezett szövetségekről, manifesztációkról. József Attila esetében is jól megfigyelhetők a spontán, szinte akaratlan önérvényesítés, a minden misztifikáción inneni önlegendásítás jelenségei. Természetesen a költői önarckép, vagy a hozzá közelállók által az ő hozzájárulásával festett portré az ő esetében sem mentes bizonyos mértékű – ártatlan – misztifikációtól.

Az értekezésben megvizsgált empirikus anyag egyik legfőbb tanulsága az, hogy életnek és műnek, életrajzi éennek és műbeli éennek a mai irodalomtudományban szélteben megkövetelt izolálása csak egy bizonyos absztrakciós szinten hajtható végre. Az elsődleges befogadás, a kritika, de még az alkotók öntudata sincs tekintettel a kétségkívül meglévő különeműségre. A kultikus gyakorlat alapszabálya a költeményekben megjelenő éennek a rávetítése a biográfiai énrre, illetőleg az a feltevés,

hogy a versek alanya, első személye „maga a költő”. Ez természetesen érvényes a műben ábrázolt tárgyi világra, emberi környezetre, konfliktusokra is. Ez az életrajzi én nem azonos az alkotónak a tudományos munkákból ismert „hiteles” alakjával, hanem olyan valaki, aki maga is részét képezi az általa alkotott költészetnek, minden életrajzi, alkati, kedélybeli esetlegességével együtt. A magánélet tényei másodlagosan esztétikai aurát kapnak. A lírai költő a kultuszban drámai szereplőként lép elének, akinek költeményei mintegy a drámai monológok értékével bírnak. Az életben végrehajtott tényleges cselekvések és a műbeli kijelentések kölcsönösen visszhangzanak egymásra. A versben a költő későbbi tetteit jósolja meg, illetve írásban a vele az életben történetekre reagál. Ellenfelei, akik a magánember ellen követnek el vétkeket, a befogadók szemében egyben a versek stilizált én-jét (az árvát, az éhezőt, az elveihez hű harcost stb.) bántják.

A kultusz valamilyen szakrális gondolkodás- és viselkedésmód, szokásrend, intézmények részleges, deformált funkcionálása a világi kultúra területén. Noha a szakrális történetek, rítusok, toposzok világosan felismerhetők benne, nem úgy áll a dolog, mintha ez a réteg kívülről és felülről rátelepedne egy-egy nagy művészre és művére, egy-egy történelmi alakra és annak teljesítményére. A profán, a történelem véletlenei által termelt nyersanyag szervesen összeötvöződik a szakrális elemekkel, de úgy, hogy mindkét oldal alakítóan befolyásolja ellenpárját. A József Attila-kultusz kialakulásának végigkövetése során láthatjuk, hogyan rögzíti a földhöz a ferencvárosi születés, a betegség, az öngyilkosság stb. a felsőbb szférákban lebegő magasztos, kvázi-vallásos minőségeket, mert a tisztelet egy olyan személy iránt nyilvánul meg, aki így és így élt és nem másként, ezt és ezt írta és nem másvalamit. Ugyanakkor azonban annak is tanúi vagyunk, hogy a szakrális instanciák magukba asszimilálják, átrendezik, alakzatokba állítják a költő végtelenül hömpölygő verssorait és szeszélyesen kanyargó mindennapjait. A kvázi-vallásos minőségek válogatnak az élettények és a művészi tények között, értelmezik azokat, anélkül, hogy ezt erőszakot ténylebességük eltorzításának éreznék. Az ilyen tökéletesen egybecsiszolt, a természetesség benyomását keltő elemeket, mintha egy sikeres szabadalomról lenne szó, a kultusz művelői szelvében-hosszában alkalmazzák, kultuszpanelt csinálnak belőle.

### *A József Attila-kultusz előzményei*

Az értekezés első fejezete előbb azokat a mozzanatokat veszi szemügyre, amelyek a költő életében összeilleszthetetlenek voltak a kultusszal, vagy ilyeneknek tűnhettek föl, amelyeket a József Attila-tisztelet kezdeményezőinek félre kellett állítaniuk az újtjukból, feledtetniük kellett, vagy amit valamilyen módon a költő javára szolgáló tényezőkké kellett átlényegíteniük. Az öngyilkosság, a tragikus sors általában nagymértékben megkötöztette a kultuszkörzet kialakításához szükséges „tereprendezést”, a tiszteletet zavaró vélekedések, gyanúsítások elhessegetését. A tisztelet akadályai sokfélék lehetnek. Az értekezés azokat veszi sorra, amelyeket tipikusnak vagy az átlagosnál veszélyesebbnek ítéltünk a költő jóhíre szempontjából. A torzképek, amelyeket emberi alakjáról rajzoltak, noha egyes kulcsregényeknek „köszönhetően” széles nyilvánosságot kaptak, többnyire magánérdekűek voltak, kivéve a „bolond költő” minősítést. A látszat ellenére azonban ez a megbélyegzés sokkal kisebb

szerepet játszott József Attila és a közönség viszonyában, mint ezt első pillantásra feltételezni lehetne, arra pedig nincs példa, hogy elmeállapotának bárminémű minősítése élete során negatívan hatott volna ki műveinek megítélésére.

A költői hitelrontás különböző megnyilvánulásai nem éltek túl a költő halálát. A kommunista pártköltő mivoltáról kialakult negatív ítéletek pedig elég hamar érvényüket veszítették, s 1933 után egyre csökkenő mértékben befolyásolták költői presztízsét. A Babitscsal való konfliktusa viszont mindhalálig sok és súlyos hátránnyal járt mind emberi, mind költői pályájának alakulására nézvést. A Babits–József Attila-konfliktusban a József Attila-kultusz kezdeményezőinek nem lehetett elkerülni az állásfoglalást – Babits ellen. A kultusz mindig valamilyen határozott arculattal rendelkezik. Nemcsak a költőre nézve hátrányos információk nem illenek bele, hanem olyan sajátosságok sem, amelyek semlegesek vagy előnyösek ugyan a személy megítélésére, de másféle tónusúak, mint amilyenekre a kultikus kép kialakítása szempontjából szükség van. A tragikus József Attila-kultusz papjainak a költő derűs, egészséges, kedves, fiatalos vonásainak kezelésével gyűlt meg a bajuk. Tanulságos megfigyelni, hogyan győzték le ezt a nehézséget, hogyan tagolták bele a derűs arcot a komor összképbe.

A József Attila-recepció ékesszóló bizonyítékokkal szolgál arra, hogy mű és befogadása már a publikálás pillanatában egybefonódik, az alakuló életmű és a róla alkotott kép egysége már a pályakezdés időszakában megteremtődik. A költő halála után kialakuló kultusz ezért számos ponton támaszkodhat azokra a portrékra, sorsképelekre, versmagyarázatokra, amelyek pályafutása során formálódtak és csiszolódtak róla. A Horger-ügyet József Attila szóban, versben és prózában, majd pártfogói, barátai, végül más személyek is olyan gyakran és olyan sok változatban emlegették 1925 és 1937 között, hogy a költő és a szegedi egyetemi dékán közötti konfliktusról alkotott kép átalakulásain, fejlődésén jól szemléltethető, hogyan válik alkalmassá 1937 őszére az egykori életrajzi tény arra, hogy a szárszói tragédiát követően nyomban kultuszpanelként szolgáljon.

A kultikus interpretáció kezdeményei számos más vonatkozásban kimutathatók az első recepciós szakaszban. Ilyen a költő viszontagságos, nélkülözésekkel teli életéről kialakult közvélekedés, amit „nyomorrepertoár”-nak nevezünk. Ilyen szerepet töltött be a híres *Curriculum vitae*. Az az emlék, amelyet a közös ismerősök Juhász Gyula és József Attila kapcsolatáról őriztek, ugyancsak jó nyersanyagul kínálkozott a kultikus kép kialakítói számára. Az értekezés végül e nemben azt az önarcképet és portrévázlatot tárgyalja, amely a költőt fizikailag, alkatilag és természetesen költőileg is Petőfi arcára és alakjára stilizálta, s amely így szinte kész formulát nyújtott a szárszói halott számára a Pantheonba történő bevezetéshez.

#### *A József Attila-kultusz kialakulása*

Az értekezés második nagy fejezete az előzmények után magának a kultusznak a kialakulását taglalja. Ha – mint az előbbieken megállapítottuk – a kultikus alakként kezelt lírikus monológjait recitáló drámai szereplőként hat, akkor könnyen megérthető, hogy József Attilában a kortársak tragikus hőst láttak. Monológjait – közvetve vagy közvetlenül – végső soron a nagy tragikus tette, az öngyilkosságra vonatkoztatva szemlélték. Kétségtávol ez volt az az elsődleges élettény, amely körül a kultusz



kikristályosodott. Az öngyilkosság fogadtatása a leírás, az értelmezés és az értékelés szintjein, ezért minden további fejlemény origójának tekinthető, és külön elemzés tárgyát képezi a gondolatmenetben.

A kultusz születését tárgyaló fejezetek arra a tételre épülnek, hogy a József Attila-tisztelet alapformái a költőről elmondott és publikált nekrológokban alakultak ki, s a születés helye, műfaja, illetőleg ennek retorikai szabályai döntő módon meghatározták a tisztelet hangnemét, megnyilatkozási formáit. Annak a beszédmódnak a szabályai, ahogyan a halott költőről az érte viselt gyász időszakában nyilatkozni illett, a sírjánál elmondott beszédekből pontosan leolvashatók. Nem meglepő, hogy ugyanezek a szabályok irányították azoknak a szerzőknek a tollát, akik nem lehettek jelen a temetésen, s akik különböző lapokban, folyóiratokban búcsúztatták az elhunytat, hiszen a gyászbeszéd mindannyiunk verbális illetudását meghatározott keretek között tartó eleven hagyomány.

A döntő átmenetet a kultusz kialakulása felé az a körülmény képezi, hogy a költőért viselt gyász valahogy nem akart véget érni, azaz a nekrológokban kötelező beszédmód tartósan érvényben maradt, megszilárdult, elszakadt az eredeti alkalomtól. A retorikai fogások mintegy logikai szabályokká interiorizálódtak. Immár nemcsak a beszédet, hanem a József Attiláról való gondolkodást is hathatósan befolyásolták. Késleltették és megregulázták az életmű kritikai megközelítésmódjait, megnyirbálták annak jogait, illetékességi körét, s a kritika romboló erejét minimálisra csökkentve, annak egzegétikus (ha nem apologetikus) jelleget kölcsönöztek. Ez a folyamat a tágabb értelemben vett nekrológokban ment végbe, amelyeket a voltaképpeni nekrológtól az különböztet meg, hogy bennük a halott elbúcsúztatásán túl, sokszor a gyászt csak alkalomként felhasználva, még valamilyen más szándék is munkál. Ez a szándék József Attila esetében nyilvánvalóan a költő kiemelkedő jelentőségének kinyilvánítása és elfogadtatása volt, a gyászt viselő ember megindultságára számítva. Ezt, a tágabb értelemben vett nekrológokban kiképződő képletet, gondolkodásbeli diszpozíciót nevezi az értekezés „neko-logikának”.

A kultikus beállítottságot ez a logika irányította. A költő életéről és életművéről való meditációkat a halála miatti veszteségtudat és a tragédia bekövetkezése nyomán feltörő kollektív felelősségérzet hatotta át. Gyászoltak a pályarajzok és gyászoltak a műértelmezések. A kultusz jelenlétének első látványos jele a krisztusi párhuzam többszöri felbukkanása volt az irodalomban, mutatva, hogy a kortársak József Attilát a kor ártatlan áldozatának látták, akinek teljesítményét nem túlzás a krisztusi megváltás emberi imitációjaként vagy analógiájaként értékelni. Többről van azonban szó, mint a Krisztussal vagy más transzcendens lényvel, illetve a természet kozmikus erőivel vagy a tökély különleges fokának létrehozására képes tényezőivel való verbálisan kifejtett párhuzamba állításról. A szakrális minta mélyebben, mintegy strukturális szinten is befolyásolta a József Attiláról való gondolkodást. Életútja szenvedéstörténeté lényegült át, pályája mintegy stációkra tagolódott, és a végső kinszenvedéshez és önfeláldozáshoz vezetett. A költő a halálát követő hónapokban végérvényesen vagy tartósan a modern magyar irodalom szentjévé vagy mártírjává lényegült át.

Mivel azonban ehhez a – paradoxonnal élve – megszentelt profán személyhez a tevékenység és a teljesítmény egy sajátos fajtája, a költői művek sora kapcsolódott, mivel a különleges megbecsülés épp azért övezte őt, mert ezeket létrehozta, ezért a

kultikus megközelítés centrumába az alkotások kerültek. A József Attilának kijáró tiszteleti forma teljesítményei számára éppoly különleges elbánást biztosított, mint személye számára. A művek bizonyos értelemben tabuvá, legalábbis ártó szándékkal, profán kézzel érinthetetlenek váltak. A magasztalás számított normának, s az ártó szándékot a túlzónak ítélt kritikái megnyilatkozásokkal azonosították, a túlzás ismerveit meglehetősen szigorral állapítva meg. Nagyon hamar végbement az életmű kanonizálása, ami meghatározott feladatok elé állította az életművel foglalkozó írástudókat, elsődleges feladatukul a mű mélyebb üzenetének feltárását jelölve ki.

Az életműnek a tragikus kultusz szellemében történt feldolgozása karakterisztikus módon befolyásolta annak értékelését. Két ellentétes tendencia alakította azt az értékrendet, amelyben a művek tömege elrendeződött. Az első erővonal az utolsó évek teljesítménye irányában mozgott. Mivel a kultusz az öngyilkosság felől szerveződött meg, mivel József Attiláról az első hónapokban a gyász hangoltságában gondolkodtak, ezért a figyelem előterébe az életműnek az a szakasza került, amely kronológiailag is és tónusában is legközelebb állt a tragikus véghez. A hangsúly a recepció története során ekkor került először a kései korszak költői termésére. A versekben kifejezésre jutó halálos rezignáció, végső kétségbeesés észrevétlenül a művészi érték kritériumává vált. Ebben a tágabb keretben különleges érdeklődésre tarthattak számot azok a versek, amelyeket a kortársak és a közvetlen utókor a költő betegségével hozott összefüggésbe. Az elmebaj és a szellemi teljesítmény közötti ambivalens viszony azonban nem hogy ártott volna az ilyen összefüggésben emlegetett költeményeknek, hanem inkább – a kultusz szellemével nagyon jól harmonizáló megrendüléssel vegyes kíváncsiság folytán – még nagyobb presztízst szerzett nekik.

A másik fő tendencia, amely az értékrendet meghatározta, ugyancsak a tragikus véghelyzetből származtatható. A kollektív felelősségérzet kialakulásának egyik oka épp az a felismerés volt, hogy ez a kivételes költői teljesítmény az alkotó életében nem kapta meg a megérdemelt méltánylást, a költő halála után vált országosan ismertté és a szakma által elismertté. Az 1937 végén és 1938 első hónapjaiban írott cikkekben jól felismerhető az az igyekezet, hogy az írástudók ezt az alig ismert életművet mind teljesebben feltérképezzék és mások számára is bejárhatóvá tegyék, az értékeket mindenütt felkutassák, s átfogó képet alkossanak a költői pálya egészéről. Az így feltárt anyag kikényszerítette a hangoltságban, gondolatiságban, a költő által megvalósított program tekintetében meglehetősen sokrétűnek mutatkozó életmű kultikus szempontú homogenizálását.

A művek összességét össze kellett hangolni a szenvedéstörténet stációinak soraként felfogott életúttal. Így tehát a halál utáni recepció első szakaszában megjelentek annak a befogadástörténeti modellnek a kezdeményei is, amely évtizedekkel később, más körülmények között, más igényekre válaszolva a „teljes József Attila” gyanánt vált uralkodóvá. A két párhuzamos modell egyaránt a kultuszban gyökerezett, s ebben a stádiumban jól összeilleszthetők voltak, nem feleltek egymással. A domináns elemet mindkét változatban a kései korszak tragikus hangoltságú lírája jelentette, s a korábbi évek termése a később kilátástalanná váló, de mindvégig nehéz emberi sorsra adott másféle (előbb hetyke, fiatalos, később felelősségteljes, másokért aggódó) reagálási módok szemléltetésére szolgált. Mindhárom válaszkísérlet autentikusnak ítélte a recepció, s egy, az önfeláldozáshoz vezető folyamat három egymást követő stádiumaként rendezte őket egységbe.

A kultusz azonban nem magányos, izolált egyedek beállítottsága és magatartás-módja. Gyakorlása is és irányultsága is eminensen közösségi természetű. A tisztelet tárgyát is mellékalakokkal veszi körül. József Attila körül összetett erőter képződött. Egyrészlől az a kérdés vetődött föl: kié József Attila? Kik azok az egyének, csoportok, akik és amelyek a nagy költő szellemi örökségének továbbvitelére, emlékének méltó ápolására hivatottak? Kik azok, akikhez költői üzenete elsősorban szól? A nekro-logika terminológiájával kifejezve: Kik azok, akik saját halottjukként sirathatják el őt? Az érintettek köre József Attila közvetlen baráti, munkatársi környezetéből kiindulva koncentrikus körökben tágult a világ szegényeiig, a nemzet egyeteméig, a jobbat akaró, humanista emberek közösségével bezárólag. A kultusz kezdeményezői azokat állították velük szembe, akik közömbösek voltak a megrázó halál ténye iránt, akik még ezután sem ismerték el kiemelkedő nagyságát, akik rosszul parentálták el a nagy halottat.

Egy másik szinten merült föl az a kérdés: ki a felelős József Attila haláláért? Mely személyek, mely körök és intézmények vettek részt abban a hajszában, amely a költő összeomlásához, betegségéhez, majd korai halálához vezetett? Kik marasztalhatók el a közömbösség bűnében, kik vádolhatják magukat azzal, hogy segíthettek volna a nehéz sorsú, önbizalomhiánnyal küszködő emberen, de elmulasztották ezt megtenni? Vajon azok, akik a költő barátainak mondták magukat, megtettek-e minden tőlük telhetőt, hogy elhárítsák a feje fölül a fenyegető végzetet? Az olyan véleményektől, amelyek szerint az egész kor felelős, mindannyian bűnösök vagyunk, azokig a nézetekig, amelyek szerint egy-egy konkrétan megnevezhető személyt kiváltképp súlyos felelősség terhel, a bűnbakkeresés széles skálája rajzolható fel 1937 kezdetétől gyakorlatilag máig ide sorozható irodalomban.

A bűnbakkeresés jelensége társadalmi betegségtünet. Akkor mutatkozik, amikor egy adott közösséget rendkívül súlyos csapás, különösen érzékeny veszteség ér, amikor e közösség életét olyan botrány zavarja meg, amelyet nem lehet egykönnyen feldolgozni. Ilyenkor a közösség kijelöl bizonyos, erre objektív vagy szubjektív okokból kiváltképpen alkalmas egyedeket és csoportokat, a s az ő vállaira szelvéli a közösség súlyát. József Attila megdöbbentő halála, és szegyszenteljesen későinek érzett elismerése a társadalom súlyos értékzavaraira vetett fényt, és beindította a bűnbakkeresés folyamatát; arra ösztönözte a kortársakat, hogy sorra föltegyék a főntebb felsorolt kérdéseket. A szeszélyes irányokban szerteágazó felelőskeresési buzgalomnak az értekezés csak legfőbb célpontjait: Babits Mihály és a Baumgarten-kuratórium felelősségét, Horger Antal tetemrehívását, a költőt körülvevő, őt cserben hagyó vagy róla rosszul gondoskodó nőket, a gyógyításában sikertelen orvosok inkriminálását, végül a munkatársak, támogatók, illegális kommunisták vádlottak padjára ültetését tárgyalhatta.

#### *A kutatás perspektívái*

A disszertáció – mint alcíme: *A József Attila-kultusz születése* mutatja – a költőt illető különleges tiszteletnek csak első körét járhatta be. Ahhoz, hogy a befogadástörténet első ízülete, a szárszói tragédia után következő első évtized rendszeres kultusz-történeti feltárása megtörténjék, a munkát egy tágabb sugarú körre is ki kell terjeszteni. Egy ilyen vizsgálódásnak tárgyát kell képezzék azok a kritikai elmélyedéssel

készült munkák, amelyek egyúttal eleget tettek a kultikus tisztaságú kegyelet normáinak is. E szövegtípus törvényszerűségeit leginkább az emlékbeszédek felől közelítve határolhatjuk körül. Az eddig tárgyalt írásokhoz képest új értelmezési feladatokat jelentenek a könyv terjedelmű emlékiratok és életrajzok, mert tartalmi gazdagságuk, sokrétűségük, részletezettségük folytán a kultusz továbbvitelét ritkább, heterogénebb közegben kellett biztosítaniuk, mint a tágabb értelemben vett nekrológoknak vagy velük rokonítható tömörebb daraboknak. Szembe kell nézni a kultusz intézményesülésének első nagy eseményével, József Attila 1942-es újratemetésével a Fiumei úti temetőben is. Az értekezés a kultusz kutatás előtt álló közvetlen további feladatok megjelölésével, a kutatási perspektíva felvázolásával, illetve az első befogadástörténeti korszakhatár megindoklásával zárul.

*Publikációk az értekezés témaköréből*

- Addenda ad Curriculum, The New Hungarian Quarterly, 1980, N° 80, 56–71.*  
*Juhász Gyula alakja a két világháború közötti korszak József Attila-recepciójában, ItK, 1983, 6. sz., 647–651.*  
*Adalékok a Curriculum vitae-hez = T. Gy., Ihlet és eszmélet, Bp., Gondolat, 1987, 28–51.*  
*Kortársak József Attiláról, I–II–III. kötet, szerk. BOKOR László, sajtó alá rend., a jegyz. és az előszót írta TVERDOTA György, Bp., Akadémiai, 1987.*  
*Beney Zsuzsa: József Attila-elemzések, Vigilia, 1990, 6. sz., 98–105.*  
*A József Attila-kultuszról, Budapesti Könyvszemle, 1990. tavasz, 98–105.*  
*József Attila keserű megdicsőülése, ItK, 1990, 3. sz., 360–368.*  
*József Attila-recepció 1945–1949 = Magyar gondolkodás 1944 és 1948 között, Bp., Tankönyvkiadó, 1990, 379–391.*  
*Életrajz és mítoszképződés. A Horger-ügy metamorfózisai, Literatura, 1991, 1. sz., 81–101.*  
*A fájdalom zsenijének alakváltozásai. József Attila befogadástörténete halálától napjainkig, Argus, 1991, 2. sz., 49–55.*  
*A nekro-logika (József Attila halotti búcsúztatói) = Tények és legendák, tárgyak és ereklyék, Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei, Bp., 1994, 125–144.*  
*La biographie comme passion = Literature and its Cults / La littérature et ses cultes, Bp., Argumentum, 1994, 185–194.*  
*Kihez talált el? József Attila költészetének fogadtatásáról, Népszabadság, 1995. ápr. 11., 23.*  
*Marc-Hervé Martin: Villon, ce Hongrois, Nemzetközi Hungarológiai Központ, Officina Hungarica V., Bp., 1995. [A kötet szerkesztése, valamint a francia nyelvű, kultusztörténeti tárgyú könyv magyar nyelvű rezüméje:] 225–238.*

## Opponensi vélemények – és válasz

HORVÁTH IVÁN

Tverdota György dolgozata egy körülbelül 30 éves kutatói pályafutás legújabb állomása. E pályafutás kezdetén a szerény adatfilológust látjuk, aki a Petőfi Irodalmi Múzeumban, majd az MTA Irodalomtudományi Intézetében gyűjtéssel, nyilvántartással foglalkozik. Figyelme hamar ráirányul József Attila költészetének eszmetörténeti vonatkozásaira, ám a kutató eközben nem veszíti el az apró részletek iránti szenvedélyét. Úgy jut el a filozófiáig, hogy közben nem lesz hűtlen a filológiához. Az ő nevéhez fűződik a költő értekező prózájára vonatkozó egyik legfontosabb megállapítás: az, hogy az általában *Esztétikai töredékek*nek nevezett művészetbölcseleti kéziratok még azelőtt íródtak, semhogy szerzőjük mélyebben megismerkedett volna a tudományos szocializmus és a mélylélektan eszmerendszereivel. Ez a roppant termékeny tétel – amellyel szemben a József Attila-kutatók ifjabb nemzedéke részéről is ellenállás érezhető – természetesen merőben új környezetet teremt a szövegek értelmezése számára. Tverdota, helyesen, az úgynevezett névvarázs-elméletet állítja a költő korai művészetbölcseletének középpontjába.

Emlékezetem szerint körülbelül ez idő tájt szerzi meg a kandidátusi fokozatot.

A következő évek nagy változásokat hoznak. Tverdota átveszi Bokor László hagyatékának gondozását, s csakhamar megjelenteti a költő fogadtatástörténetének nélkülözhetetlen, háromkötetes forrásgyűjteményét, a *Kortársak...*-at. Hozzálátunk a tanulmányok és cikkek új kritikai kiadásához, amelyből egyelőre csak az első két kötet jelenik meg. Immár nemcsak József Attilának, hanem az újabb magyar – és nem csak magyar – irodalom megannyi más jelenségének is tanulmányt szentel. Párizsi éveit gyümölcseként látóköre tovább szélesedik. Munkássága ekkor már olyan távoli területeket is felölel, mint a névtan, az irodalomlélektan, vagy a Dávidházi Péter kezdeményezte irodalmi kultusztörténet. Értekezéséről végül megállapítható, hogy – a Doktori Szabályzat szavaival szólván: – „a korábbi tudományos fokozat megszerzését követően jelentős eredeti tudományos eredménnyel gyarapította a tudomány szakot”.

Az új irodalomtudomány alaptétele, hogy az irodalmi folyamatban az olvasó a főszereplő. Tverdota most olvasói irodalomtörténetet, befogadástörténetet ír, ilyenként az egyik elsőt a magyar irodalomtudomány történetében. Ez a befogadástörténeti értekezés a költő halála utáni hónapok minden dokumentáltan reánk maradt olvasatával számolni kíván, őrizze bár emez olvasatok emlékét újságcikk, visszaemlékezés, napló, tanulmány, kritika, könyv, pletyka, bármí. Tverdota befogadástörténetének induktív bázisa elképesztő méretű: közel áll a lehető teljességhez.

Amidőn én jártam iskolába, az irodalomtörténet az életmű logikáját követte, az alkotó alakja volt a középpont. Mi utóbb a művet állítottuk a szerző helyére, a középpontba, és igyekeztünk becsületesen nem gondolni arra, amit óhatatlanul mégiscsak tudtunk a mű megalkotásának körülményeiről. Most a kultusz kutatók visszaengedik az irodalomtörténetbe az alkotó életrajzát, de ez az életrajz immár nem kapja meg az objektivitás rangját, hanem, miként egy regény, maga is értelmezések sorozatát szenved el, és csak értelmezések szűrőjén át vehető szemügyre. Az író figurája úgy változik az időben, ahogy a befogadói közösségekben uralkodó értelmezések változnak. Tverdota teljes meggyőző erővel mutatja be azt a csodás átalakulást, amelynek során a kitűnő, fiatal tehetségek között számon tartott költőből a magyar irodalom néhány legeslegnagyobbjának egyike lett, méghozzá csodaszerűen rövid idő alatt, az 1937. december 3-át követő néhány napban. Az értekezés sikerének csak egyik tényezője, hogy szerzője a legkorszerűbb irodalomtörténeti módszerek egyikét választotta. A másik tényező a remek tárgyválasztás: aligha képzelhető jobb téma az irodalmi kultusz történet számára, mint ez a József Attila öngyilkosságát követő rövid időszak.

A Doktori Szabályzat alapján a bíráló köteles megvizsgálni, hogy „a mű hiteles adatokat tartalmaz-e”. Nos, az értekezés hihetetlen tömegű adatot mozgósít, de szinte mindent egyetlen forrás nyomán. A hivatkozásoknak vagy 99%-a a *Kortársak József Attiláról* köteteire vonatkozik, egy olyan adattárra, amelyet teljes egészében Bokor Lászlónak és éppen Tverdota Györgynek köszönhetünk. A kezünkben tartott, karcsú esszékötetnyi értekezés mellé bizony oda kell képzelnünk a mű filológiai alapját, a Bokor–Tverdota három vaskos kötetét is. Egyike ez ama ritka és kedvező eseteknek, amikor a filológiai anyagfeltárás és az értelmezés munkáját ugyanaz az irodalomtörténész végzi el.

S mielőtt a záró következtetést levonnám, meg akarok emlékezni a mű egy igen csak rokonszenves törekvéséről. Megállapítja Tverdota, hogy a költő értékelésében bekövetkezett hirtelen és kedvező változásnak fontos kísérőjelensége volt a bűnbak-képzés, s hogy a bűnbakok kijelölésének szokása bizony mindmáig nyomon követhető a József Attila-befogadás történetében. Merész tömeglélektani következtetésektől sem visszariadva szembeszáll a felelősök keresésének hagyományával, s ez mindenképp nemes törekvés.

Összefoglalóan megállapítom tehát, hogy Tverdota György kandidátusi védése óta nagy utat járt be, jelentős, eredeti eredményekkel gazdagította tudományágunkat. Ebben az értekezésben korszerű, Magyarországon még gyökeret alig eresztett módszert alkalmaz, arra igen alkalmas anyagon. Eredményei újak, sőt olykor meglepőek, ám kétség nem fér a következtetések alapjául szolgáló adatok hitelességéhez. Ezeknek feltárását javarészt szintén neki köszönhetjük. Mindezek alapján azt javaslom, hogy a Tisztelt Bíráló Bizottság maximális pontszámmal ajánlja a doktori cím megadását Tverdota Györgynek.

Bírálói véleményemnek a végére értem, de attól tartok, szavaimat talán nem mindenki fogja hitelesnek érezni. Bizonyára sokan tudják, hogy Tverdota Györggyel hosszú ideje összeköt egy közös munka: a költő cikkeinek és tanulmányainak új kiadása. Ők úgy gondolhatják, hogy kritikátlan, elfogult vagyok kollégám javára, és nem tudok róla hiteles képet alkotni. Elkerülendő ezt a lehetséges szemrehányást, íme, bemutatom Tverdotával közös műhelyünket. Felolvasom azokat a kérdező, kiegészítő, olykor bíráló ceruzajegyzeteimet is, amelyeket az értekezés lapszélére

írtam. Tverdota György valahányszor a kezembe nyomja egy kéziratát, ugyanilyen megjegyzéseket teszek. (Ő aztán hol változtat szövegén, hol nem.)

Most tehát bemutatom észrevételeimet: hadd vitatkozzunk ez egyszer nyilvánosan. Egy dologban azonban hajlíthatatlan vagyok: az értekezés doktori színvonaláról a lehető legkedvezőbb véleményt alkottam.

### Észrevételek

#### Irodalomtörténetiek

Mindig félve teszek irodalomtörténeti észrevételeket olyan korszakra vonatkozóan, amelyhez nem értek.

Szép idézet-sorozatot olvasunk olyan íróktól, akik József Attilát Petőfihez hasonlították. A díszes névsorhoz (Bálint György, Radnóti, Szerb Antal, Márai) hozzátenném a leggyöngédebbet: Gelléri Andor Endréét az ajtó hegedüléséről és a petőfis bajuszról (*Egy önérzet története*).

Tverdota figyelmeztet, hogy a költő „ama mély meghasonlásban, amely a forradalmi szellemű munkásmozgalmi kisebbséget szembeállította az olvasó közönség döntő többségével, minden óvatosságnak fittyet hányva az előbbi közösséget választotta. Mintegy rábízta sorsát a proletár olvasóra és hallgatóra”. Nem azt az észrevételt teszem, hogy a „proletár utókor”, ha torzkép formájában is, már a költő 44. születésnapja előtt elkövetkezett, a számítás tehát nem volt minden tekintetben botor. Nem: most inkább azt kérdezem meg, hogy mennyire tisztán karikatúra Nagy Lajos *Budapest nagykövetházának világa?* Nem igaz-e az, hogy az irodalmi élet a harmincas évek elején politikailag polarizálódott, és a polgári közép rovására épp a szélsők, a népi fundamentalisták, illetve épp a tudományos szocializmus elkötelezettjei erősödtek meg?

Idevág annak a roppant értékes statisztikai adatsornak az értelmezése is, amelyet Tverdota a 118. lapon közöl arról, hogy a költő halála utáni első évben melyek voltak a legtöbbet hivatkozott versei. Közük bőven akad bizony politikai költemény, s nemcsak olyan súlyú, mint *A Dunánál* vagy *A város peremén*, hanem olyan agitatívabb, egyszerűbb alkotás is, mint a *Mondd, mit érlel*. Épp az értekezés adatai alapján szinte az a benyomásom, hogy a József Attila-kultusz kialakításában a társadalmi radikalizmus irányzatai talán még nagyobb szerepet játszottak, mint amennyit az értekező nekik juttat.

„Babits... környezete csak táplálta haragját, sőt, akár a sértett nagyság helyett is kész volt cselekedni a »kis sakálok« ellen” – mondja Tverdota, s jegyzetben hozzátesszi: „Az idézett jelzős szerkezet Babits Mihály *A Nyugat és az akadémizmus* című cikkében fordul elő.” Talán meg lehetne említeni, hogy a „Kis Sakál” kifejezés Herczeg Ferenc *Andor és András* című regényéből vett idézet.

Az Esti Kurir Horger-interjújának elemzésében talán értelmezni lehetne az irodalmi idézeteket. (Főleg Móra publicisztikájának nyomát vélem látni, de talán Jókai-nyomot is.)

József Attila és Babits „a korszak talán két legnagyobb költője”, mondja Tverdota. Babits csodálójának széles táboruk van, magam is közéjük tartozom. Ám általában a korai és a késői művekért lelkesedünk, és csak nagyon ritkán *Az istenek halnak, az ember*

él kötet verseiért. Abból az időből nem esnék nehezemre akár több olyan költőt is felsorolni, akiket (személy szerint én) többre tartok, mint Babitsot.

Nem tudom, mennyire talál Németh Andorra a „polgári esztéta” megjelölés. (József Attila ugyan egy időben bizony egyetértett volna a használatával.) Ő, amennyire életrajzát ismerem, valójában képtelen volt nemhogy beilleszkedni a polgárságba, de még akár csak hasonulni is hozzá. Talán lehetne a „nem marxista”, „a marxizmust elvető” kifejezést használni.

Az értekezés bizonyos megfogalmazásai („elmebaj tüneteivel”, „pszichotikus állapotát”, „ezt a kórismét”) alapján az a benyomásom, hogy az értekező azokkal ért egyet, akik szerint a költő elmebeteg, pszichotikus volt, nem pedig azokkal, akik szerint olyan, pszichotikus epizódokkal járó súlyos neurózisban szenvedett, amelynek gyógyítására, sőt felismerésére sem volt képes az akkori elmeorvosok. Eddig azt hittem, az értekező is meggyőzőbbnek tartja azt az álláspontot, hogy József Attila betegsége úgynevezett borderline neurózis, nem pedig pszichózis volt.

Izgalmas irodalomtörténeti kérdés a Babits-kritikáé is. Tverdota közös kritikái kiadásunk jegyzeteiben erősen megrója érte József Attilát, akinek tettét itt is „méltatlan” támadásnak minősíti. Nos, eddigi jegyzeteimben tétova kérdéseket, legfőjebb kiegészítéseket engedtem meg magamnak, ezzel a jelzővel azonban vitatkozni szeretnék. Én ezt az egész Babits-kritikát máshogy ítélem meg, mint nemcsak Tverdota, hanem általában az egész irodalomtörténész-társadalom, és mégis úgy képelem, hogy nem tévedek. Van kolléga, aki elismeri, hogy József Attila tanulmányának bizony mindenben, vagy szinte mindenben igaza van, amit csak szóvá tesz. Ám még ezek a kollégák is szent borzadályal tekintenek a fiatalabb költő Babits-pukkasztó pimaszságára. Nos, én ennek nyomát sem látom. A cikk érzékeny, elemző, roppant alapos bíráló, amelyből olykor még a méltánylás sem hiányzik Babits egyik-másik költői fordulata iránt. Akadnak benne persze mondatok, különösen a záró bekezdésben, amelyek sértőek – lennének, ha egy dúsgazdag alapítvány kartársai fölött ítélkező gondnokának egyáltalán lehetne írói önérzete. József Attila – ő így nevezte – „tárgyi kritikái tanulmány”-a Kosztolányi híres Ady-cikkének a műfaji rokona, amely ugyancsak A Tollban s alig egy hónappal korábban jelent meg, s amely éppoly gazdagon dokumentált, pontos, okadatolt, elemző írás, mint a József Attiláé. Én úgy képelem, hogy (bár talán nem beszélték meg és nem egyeztették akcióikat) mind Kosztolányi, mind pedig fiatal pályatársa megelégtelték a szokványos, feudális kritikai beszédmódot, és rendszeren nekiláttak az elemzőmunkának. Bírálati célpontjaik is oly hasonlóak: két írófejedelem (mily távol áll ez a maszk mind Kosztolányitól, mind József Attilától!), a közelmúlt halott, a jelenkor élő írófejedelem, akik amilyen nagyok, olyan csenevész a humorérzékük és az öniróniára való hajlamuk. Aztán milyen borzasztó feudális göggel regulazza meg az ősmagyar irodalmi élet ezt a két tünelményes költő-kritikust, különösen a fiatalabbikat! Hát miféle volt az az irodalmi közvélemény, amely ésszel föl tudta érni, meg bírta érteni, hogy egy csípős kritika folytán évekig elmaradhat elismerés, méltánylás, kosztópénz? Ebben a két testvérbotrányban a botrányhősök voltak józan ítéletűek, és a környezetük volt örült.

Több helyütt fölvetődik a Horger-legenda forrásai egymáshoz való viszonyának kérdése. A 40. lapon így: az újságíró „Akarva-akaratlanul is az általa valószínűleg nem ismert *Curriculum vitae* logikáját követte.” Nos, József Attila önéletrajzai (miként általában másokéi is) természetesen nemcsak a bennük foglalt élettények, hanem a



megszövegezés tekintetében is összefüggnek egymással. Az önéletrajzok csoportjába azonban nemcsak a leírt, általunk ismert önéletrajzok tartoznak bele, hanem a csupán elmondott (például újságíróknak elmondott) változatok is, valamint azok az esetleges leírt példányok, amelyek nem maradtak ránk. A *Curriculum vitae* hosszú ívek alatt formálódott, amíg szert tett megszű csiszoltságára. Az újságíró ennek egy – írott vagy szóbeli – változatát ismerhette.

Nem tudom, igaza van-e Tverdotának abban, hogy az „elkobzott *Döntsd a tőkét, ne siránkozz*” kötet megmentett példányaihoz kifejezetten nehezen lehetett hozzájutni”. Antikváriumai forgalomban is, magángyűjteményekben is bizony viszonylag gyakran fordul elő ez a versfüzet. Sajátos módon a nehezen megszerezhető *Szépség koldusa* és a nagy példányszámú *Medvetánc* közötti versfüzetek között nincs számottevő árkülönbség, mert mind közepesen gyakoriak. Ismerjük a költő büszke dedikációit („a kobzás napján”), de én például vagy tucatnyi dedikátlan példányt is a kezemben tartottam már, amelyek – elvben – alig kerülhették volna el a zúzdát. Régóta foglalkoztat: mi lehet a valódi helyzet az elkobzás körül?

A *Mondd mit érlel...*, ahogy Tverdota mondja, „Gyakori emlegetését nemcsak művészi minőségének köszönheti”. Hozzám kevésbé áll közel ez a költemény, és ezért szívesen gondolnám úgy, hogy épp annak köszönhette népszerűségét, hogy művészi szempontból nem tartozik a nagyon bonyolult szövegek közé, hogy szerkezete régmódián, hangsúlyozottan versszak-elvű, jelentése pedig könnyen parafrázálható afféle eszmei mondanivalóvá. Az, hogy – miként Tverdota mondja – „Még az egyébként József Attilával szemben könyörtelenül szigorú Németh László is viszonylag elismerően említi”, az én szememben még mindig nyitva hagyja a kérdést.

Egy korábbi költemény, az *Ülni, állni, ölni, halni* értelmezése végigvonul az egész értekezésen, annak állandó példajaként, hogy a vonattal elkövetett öngyilkosság a friss halotról szóló cikkekben miként formálja át bekövetkezett jóslattá, titokzatos sejtelemmé az ifjúkori verset s különösen e két sort belőle: „vonat elé leguggolni”, illetve: „kalapom a sínre tenni”. Szerintem e régi kritikusok gondolatársítása nem alaptalan, és nem a vers félreértéséből ered. A költemény tele van verbális agresszióval, gyilkos és öngyilkos fantáziával. Az utóbbiakból még néhány példa, a vasúti öngyilkosságot sejtető sorok társaiul: „a tavat csak megkerülni, / fenekén ruhástul ülni”, vagy: „tükröm közepébe köpni”, vagy: „s ha világ a számadásom, / úgy itt hagyni, sose lásson”, vagy: „életem, te választató” (mármint aközött, hogy megtartsa vagy visszaadja életét, legalábbis ahogy én értem). Az értekezés szerint nem kell túl nagy jelentőséget tulajdonítanunk annak, hogy már a fiatal József Attila képzetkincsében szerepel az öngyilkosság, sőt a vasúti öngyilkosság motívuma – elvégre „A költemény születése és a költő öngyilkossága között több mint egy évtized telt el”, és a vasúti öngyilkosságot sejtető sorok egy alapvetően más jellegű szöveg „játékos ötletthalmazában”, annak részeként hangzanak el, különösebb baljós felhangok nélkül. Sőt – írja másutt: „Tiszta játék ez a vers, zseniális szeszély, elképesztően találekony ötletthalmaz, egy ép kedélyű fiatalember sziporkázása.” Lehet, hogy épp a kultusz teszi (az, hogy nem tudom nem tudni, miként lett öngyilkos a költő), de bevalom, hogy jómagam sem vagyok képes az *Ülni, állni, ölni, halni* szövegét olvasva nem tulajdonítani fontosságot ölés és halál együttes szerepeltetésének, egyszóval az öngyilkosság motívumának. Sejtelem? Jóslat? Talán túlzás. De talán túlzás az „ép kedélyű fiatalember sziporkázása” is, nem tudom. Hasonlóan eltérő értelmezésekre nyújt

módot a *Nyári délután*. Ez valóban „idill”, de ennek a végén is kontrasztképpen „el-megy / egy vén [a kritikai kiadás szerint: vak] tehervonat”, tehát ezen is lehetne vitatkozni. Vagy akár az *Indiában, hol éjjel a vadak...* című szövegben, amely tényleg „verses mese”, de a végén mégis: „Mint a zuhatag, hullt alá a tűz. / Állva száradt el a fejedelem. / S a hétszáz palota helyét elfoglalta / az őserdő egy hűvös éjjelen.” Jó gyerekmese ez, mert a gyerekek szeretnek egy kicsit félni. Vagy a *Medvetánc* is mondható „harmonikus tartalmú darab”-nak. Cserépfalvi a negyvenes években gyermeklepeorellőként is kihozta. De elképzelem, Horger Antal mit szölt volna az ifjúság ilyen értelmű neveléséhez: „A feje a néninek / éppen jó lesz pemszlinek.” Nem vitatkozom az értekezés ama megállapításával, hogy József Attila „költészetének szinte mindig vannak olyan harmonikus tartalmú darabjai, amelyek művészi értékben semmiben sem maradnak el súlyos világnézeti üzenetet hordozó vagy megrendítő belső viaskodásról tanúskodó produktumaitól”, de legalábbis a fent idézett költeményeket csak nem egészen tiszta lelkiismerettel tudnám az értekezéssel egyetértésben a „harmonikus tartalmú darab”-ok közé beosztani.

### *Módszerbeliek*

Az értekezés merőben új befogadástörténeti módszere szükségessé teszi, hogy az értekező elszakadjon az objektív valóságban megalapozott (s mindannyiunk által birtokba vehető) igazság ábrándjától. Gondoljunk csak bele, mily merészen új utat választott az értekező. Nem azzal foglalkozik, a szokásos módon, hogy milyen mély volt a költő nyomora, hanem „nyomorrepertoárról” beszél: a kritikai kórus nyomor-szólamáról. Nem nagyon foglalkozik a költő betegségével, inkább csak a „betegség-mítosszal”, ahogy nevezi, ismét csak a kritikus kar egyik szólamára utalva. Leszögezem, hogy nekem rendkívül rokonszenves ez az úttörés. Mégis észlelni vélek a módszerből fakadó két jelenséget, amelyeket túlzás lenne veszfolyforrásoknak tekinteni, inkább a módszerrel együtt járó, vagy ahhoz legalábbis könnyen kapcsolódó, szinte természetes, olyan sajátosságoknak, amelyekkel számolnunk kell.

Az egyik: hogy a tények (mivel, teszem hozzá Collingwooddal: a történetíró számára nem léteznek önmagukban való, még értelmezetlen tények) jogos zárójelbe tétele, a kultuszképződés gépezetének megfigyelése szinte cinizmusra csábít. Mintha csak PR-feladatról, egy reklámkampány technikai megszervezéséről lenne szó. Példa az új módszerhez kapcsolódó egyik stiláris megoldásra: „egy másik kultuszpanel szabadalmazása is Németh Andor nevéhez fűződik.” Példa a költői érvényesülés történetének óhatatlanul karriertörténetyszerű felfogására: „Ha József Attila sorsa nem alakul ilyen tragikusan, alighanem egy-két éven belül megtörténik a befogadásban az a kedvező fordulat, amelyet a költő életében ez idáig oly hiába sóvárgott.” Vagy: „A kultusz, illetve annak egyik alapfeltétele, a magyar nyelvet beszélők körében érvényes egyetemes, feltétlen elismertség kialakulása szempontjából a legnagyobb akadályt alighanem a költő 1930. őszi baloldali fordulata, az illegális kommunista párt munkájába történő bekapcsolódása és főleg költészetének a forradalmi munkásmozgalom ideológiai igényeivel történő összehangolása képezte.” Lehet, hogy szélesebb körű elismerésre tarthatott volna számot József Attila, ha nem csatlakozik a KMP-hez, lehet, hogy pályafutása sokkal kedvezőbben alakult volna, de akkor talán nem csaldódik a mozgalomban, akkor talán nem sikerül olyan elégikusra *A város peremén* című ódája, akkor talán nincs *Eszmélet* és nincs ős patkány és sok minden más sincs,

és akkor végül is minék a kultusz. A kultusztörténet részben bizony karriertörténet, és ez a maga kisszerű szempontjait kényszerűen érvényre is juttatja. (Egyébként: ha játék és tanulság kedvéért föltesszük ezt a szemüveget – én vagyok olyan cinikus, hogy szívesen fölpróbáljam! –, és József Attila tevékenységét egy olyan játszma lépéseinek elemezzük, amelynek célja a kultuszképzés, akkor lehetséges, hogy a költő inkább a nagy áldozati kombinációk híve volt, semmint a megfontolt, körültekintő pozíójátéké.) A másik: hogy az objektív valóságban megalapozott igazság talán némiképp elavult fogalmát roppant nehéz, talán kivihetetlenül nehéz feladat lett volna végig az egész értekezésben egy viszonylagosabb igazságfogalommal helyettesíteni. A befogadástörténet relatív igazsága mellett (s annak némileg ellentmondva) ezért mindvégig jelen van az a megszokott, reflektálatlan, közvetlenül birtokba vehető igazság is, az, amellyel a József Attila életrajzával korábban foglalkozó kutatók dolgoztak. Az értekezésben tehát, ahogy én olvasom, kétféle igazsággal találkozhatunk. (Magamfajta eklektikus szájából ez persze nem szemrehányás.) Néhány példát hozok e másik, úgyszólván régi vágású, közvetlenül birtokolható igazságra. A 26. lapon „tények”-ről és „valóság”-ról olvasunk, a 28.-on „vers és valóság viszonyá”-ról, mintha az hozzáférhető volna. „A temetés valóban szerény, szegényes volt”, olvassuk a 78. lapon, holott erre csak a leírásokból és visszaemlékezésekből, tehát megformált szövegekből következtethetünk. Még a versek értékelése is objektív alapokon nyugszik: „az életmű egésze iránti érdeklődést kiegyensúlyozottnak és lényegében ma is indokoltnak tarthatjuk.” Lélektanunkkal még az elrejtett igazságot is meg tudjuk állapítani: Illyés például „a maga személyes ambícióját... kitűnő és sikeres Petőfi-monográfiájával élte ki”. A 16. lapon Komlós Aladár kétszer is „polgári”, Németh Andor „polgári esztéta” (ez utóbbit már idéztem). Vannak tehát a műben ilyen reflektálatlan igazságok is.

Ezekhez a régimódi, magabiztosan hangzó aranyigazságokhoz képest olykor furcsa elbizonytalanodás nyomait is látni vélem a műben, rokonszenves módon olyankor, amikor a szerző személyesen is érintve van. Szerintem túlzó, sőt indokolatlan önváddal beszél arról, hogy a *Miért fáj ma is* című kötet előszavában, bűnbaknak tettük meg Bókay Antalt és szerzőtársait. Ezt a vétket nem követtük el. A tudományos vita miért lenne minden esetben bűnbakképző jellegű? Sem Bókaynak, sem szerzőtársainak természetesen semmilyen szerepet nem tulajdonítottunk József Attila öngyilkosságának előidézésében. Bókayék ellenben tényleg bűnbaknak tették meg József Attila barátai közül azokat, akik őt elmebeteggé „stigmatizálták”, s mi ez ellen – jogosan – tiltakoztunk. Jogosan, de nem elvakultan vagy ellenségesen: a borderline-elméletet például – s ezt hangsúlyoztuk is – őtőlük vettük át. (Egyet azért én is megbántam: a Révai-hasonlatot. Igaz ugyan, hogy Révai is, Bókayék is épp a Szép Szó-sokra és az analitikusokra haragudtak a legjobban, s az is igaz, hogy a pszichoanalitikus szövetség magyarszági tagozata nemcsak Révai idejében, hanem Bókayék publikációinak korában, sőt még azután is nem kevés résztvevőn át illegálisba szorítva működött, de a hasonlat mégiscsak méltánytalan. Itt az ideje, hogy apasági nyilatkozatot tegyék. A hasonlat, amelyért Tverdota önkritikát gyakorol, sajnos az enyém, nem pedig az övé.) S akkor már megemlítem Szóke György nevét, aki az én szememben az egyik előfutára Tverdota György felelőskeresés-ellenes irányzatának. Szóke volt az, aki *József Attila, Dr. Bűnbak Róbert és a „stigma”* című cikkében (1983) úgy védte meg a költő utolsó analitikusát Bókayék vádjaitól, hogy közben rámutatott e

vád bűnbakképző jellegére. Ehhez képest szigorúnak érzem azt a megrovást, amelyben Szőke György (Gyertyán Ervinnel közösen) az értekezésben részesül („polemikus indulat, pamfletista düh”).

Az elbizonytalanodás másik jele – szerintem – a Sárközy Péterrel való vita elmaradása. Ismeretes, hogy Sárközy az ItK-ban azzal vádolt meg bennünket (már Tverdotát és engem), hogy kisebbiteni próbáljuk a KMP szerepét a költő válságának és végső soron halálának előidézésében. Nos, nem tudom, hogy a KMP-ra nézve melyikünk álláspontja kevésbé hízogó, a Sárközyé-e vagy a miénk, az, amit a *Miért fáj ma is* című kötetben fejtettünk ki. (Sárközy azt mondja: József Attilát sokszor megsértették, majd ki is zárták, és ezzel be nem gyógyuló sebet ejtettek rajta. Én azt mondom: neki lett elege belőlük. S nemcsak a sok durva sértés miatt. Azok miatt is, de legfőképp súlyos elvi okokból. A költő politikai problémája történetbölcseleti kiterjedést kapott [„mert kínjukból jövőnk nem született meg”), és mindenesetre sokkal átfogóbb és kínzóbb volt, mint amilyen egy párt sztálinista vezetésének kérdése egyáltalán lenni tud. A kizárási határozat már azután születhetett, hogy ő eltávolodott a párttól. Talán a tudomására sem jutott.)

Most nem az a dolgom, hogy megvizsgáljam, igaza van-e Sárközynek – de az meglep, hogy Tverdota értekezése sem foglalkozik a dologgal, jóllehet a felelősök keresésében már a Szép Szó József Attila-émlékszáma egyértelműen céloz a KMP-ra. Déri így írt a nekrológban (*Kortársak...*, II, 933): „Úgy látta egy időben, hogy saját osztálya cserben hagyta. Nyilvánvalóan tévedett, amikor egy párt vezetését azonosította egy osztállyal... Attila gyöngéd alakja megingott, mintha tarkón ütötték volna, amikor úgy látta, hogy azok, akikhez szívével, értelmével húzott, akik között meglelte a sokáig keresett közösséget, épp azok nevében igazságtalanság éri.” Déri szavai ahhoz az állásponthez állnak közel, amelyet ma Sárközy Péter képvisel.

Én Koestler nekrológját mélyrehatóbbnak érzem (*Kortársak...*, II, 1533): „József Attila – nemzedékének legjobbjaihoz hasonlóan – kommunista volt. De elfordult a mozgalomtól, amelynek torzulása épp a legjobbak közül sokaknak az életébe vagy a józan eszébe került. Amint a legjobbak közül sokan, ő sem volt rá képes soha, hogy csalódottságán úrrá legyen. Soha nem tudott megszabadulni a gyűlöletnek és a szeretetnek attól a keverékétől, amely a párthoz fűződő érzelmeit jellemezte, ahogy senki sem volt képes erre közülünk, ha ebbe az érzésbe belekóstolt. Mert a párt volt az a kártya, amelyre mindenünket föltettük, és amelyen mindenünket elvesztettük. Röviddel azelőtt, hogy kitért rajta az elmebaj, ismét közeledett a párthoz, illúziótlanul, viszolyogva, szeretettel, rezignáltan – taszítás és nem vonzás nyomán, annak a fölismerésnek végzetes kényszere által, hogy az ellentábor torz vonásai még szörnyűbbek. Fejlődése tehát mindvégig tökéletesen logikus volt.”

Anélkül tehát, hogy a vitához most hozzászólni kívánnék, rögzítem, hogy a KMP felelősségének kérdése két nekrológban is felvetődött, így megtárgyalása elvben belefért volna az értekezésbe.

#### Záró értékelés

Észrevételeim végére értem. Egy olyan sem volt közöttük, amely kétségessé tette volna, hogy Tverdota György megérdemli a doktori fokozatot. Még olyan sem volt, amely mindenképpen választ kívánna. Inkább megfontolásra ajánlom őket a szerző számára, arra az esetre, ha módja nyílnék értekezését nyomtatásban közzétennie.

Befejezésképpen rétorikai okokból talán röviden meg kellene ismételnem a bírálatom első, értékelő fejezetében elmondott laudatiót, de nem teszem. Nem fogom újra elmondani a módszerről, a témaválasztásról, a felhasznált adatok mennyiségéről és forrásairól, az eredmények eredetiségéről mondottakat. Inkább egy eddig nem említett szempontot hoznék föl, s azzal zárnam bírálatomat. Emlékeztetem a Bizottságot az értekezés 26–27. lapjaira, Tverdota egy összehasonlító elemzésére: „Az éjjel hazafelé mentem, / éreztem, bársony nesz inog, / a szellőzködő, lágy melegben / tapsikolnak a jázminok”.

Tverdota az egyik rímét Adynál is megtalálja: „A pálmás part inog, / Vadkaktuszok összehajolnak, / Sírnak a jázminok”, és Kosztolányinál is: „Kénsárga légbe forróság inog, / őrzöngenek a buja jázminok”.

En szeretem, roppantul szeretem az ilyen apróságokat. Nos, az értekezés nemcsak felfogásában, módszerében, eredetiségében kiemelkedő, hanem még ilyen finom megfigyelésekben is gazdag. Tverdota György a szó hagyományos értelmében is nagyon-nagyon jó filosz.

Mindezekért arra kérem a Tisztelt Bizottságot, hogy a legkedvezőbb véleményt formálja Tverdota György doktori folyamodványáról.

## SZIGETI LAJOS SÁNDOR

Tverdota György munkásságáról – már akadémiai doktori értekezése ismerete nélkül is úgy gondolkodtam – és ezt az MTA Irodalomtudományi Bizottságának referenseként el is mondtam –, mint amely egy doktori formátumú egyéniség megnyilvánulásait mutatja, ebben a disszertáció megismerése csak megerősített.

Tverdota kutatói tevékenysége, az ItK szerkesztőségében végzett munkája, az intézet tudományos titkáráként mutatott erudíciója is hozzátartozik elismerhető tudományszervezői munkájához. Fő kutatási területe a két háború közötti irodalom, de különösen József Attila költői, még inkább gondolkodói életműve. 1987-ben megvédett kandidátusi értekezése (*József Attila nyelvészettikájáról*) is e területen született.

Párizsi vendégtanársága idején szerkesztette a *Cahiers d' Études Hongroises* három számát és szervezett két kollokviumot, az egyik anyagát az „Écrire le voyage”, a másikat, a József Attila-kollokvium anyagát pedig a *Cahiers d' Études Hongroises* című kötetben jelentette meg. Az intézetben jelenleg egy kritikátörténeti monográfián és József Attila prózai műveinek kritikai kiadásán dolgozik, ez utóbbinak az első kötete 1995-ben meg is jelent.

Mint látható, Tverdota Györgynek az elmúlt 23 év alatt nyújtott teljesítménye sok mindenre kiterjedt, szerkesztői munkája, filológiai és textológiai tevékenysége széles körben ismertté tette, számos rangos hazai és nemzetközi konferencián is részt vett, a rá való hivatkozások jegyzéke is meggyőző, bizonyítja, hogy alkotó szerepe van a modern irodalomtörténet-írásban. Az éppen kereken száz közleményt jelentő publikációs tevékenysége azt mutatja, hogy bennük egy alapos kutató, körültekintő irodalomtörténész ad elsősorban gondolkodás-, mentalitás- és eszmetörténeti elemzéseket a korszakra vonatkozóan. Teljesebb elemzései, mint amilyeneket a 21 éves *Ihlet*

és eszmélet (1987) című önálló kötetében olvashatunk, természetesen nem nélkülözik az irodalomtudomány egyéb szempontrendszerét sem.

Opponensként kötelességemnek érzem megjegyezni, hogy örömmel láttam volna munkásságában több olyan tanulmányt, amelyek túlmutatnak a József Attila-kutatáson, szélesebb kutatói horizontra jelentve példát, hiszen a tanulmányoknak aránytalan többsége csak József Attilára vonatkozik, azonban úgy ítélem meg, hogy amit a tágabb irodalomtörténeti és elemzői gondolkodás hiányával veszítünk, azt visszanyerjük a munka mélységében (az utóbbi esztendőknben bővült a kutatási tárgykör, hiszen a franciáknak készült magyar költőket bemutató kötet vagy a tudományos ismeretterjesztés céljával készült *Magyar irodalom a XX. században* című, a Generál Press gondozásában megjelent kötet számos más költői életműre is kitékint).

Tulajdonképpen ezt a mélységet látszik igazolni a benyújtott értekezés is, azért is, mert már maga a témaválasztás is szerencsésnek látszik, hiszen a kultusz kutatás az a terület, amely a leginkább megfelel Tverdota tudósi-kutatói alkatának.

Tverdota, eddigi munkája jellegéből fakadóan is, egyike azoknak a József Attila-kutatóknak, akik a legjobban ismerik a teljes József Attila-szakirodalmat, hiszen ő szerkesztette, rendezte sajtó alá, készítette a jegyzeteket és írt előszót a *Kortársak József Attiláról* című háromkötetes munkához (Akadémiai, 1987), illetve korábban is számos recepciótörténeti tanulmányt jelentetett meg. Úgy gondolom, a József Attila-i életmű maga is szinte kihívást jelent a kutatás ilyen szempontjából a maga sajátos utóéletével. Az értekezés alapján úgy vélem, izgalmas, igazi tudományos vitára van kilátás, hiszen a szerző szembesül az utóélet és befogadástörténet általános kérdéseivel, a kultusz kutatás ma egyre divatosabbá váló nézőpontjával és módszerével is.

Az értekezés a József Attila-kultuszhoz csak a születésével és a kezdeteivel foglalkozik, a munka igazi hozadéka tehát későbbre marad, ezzel együtt úgy ítélem meg, fontos szakaszát jelentheti ez az értekezés és vitája nemcsak a József Attila-kutatás megújulásának, de a modern magyar irodalomtörténet-írás egészének is. Ezért előre-bocsátom, hogy a disszertáció nyilvános vitára bocsátását és a fokozat odaítélését javaslom.

Éppen a fenti okokból nehéz egyértelműen megítélni az értekezést, hiszen – bár a végén szerepel egy rövid fejezetnyi előreutalás az elvégzendő munkára, amely láthatóan jóval terjedelmesebb lesz az eddigieknél – maga a disszertáció olyan látszatot kelt, mint amikor a tudós betekintést enged a maga műhelymunkájába, mielőtt az még valóban készre formálódna, ugyanis a később megírandók egyelőre csak koncepcióként vannak jelen, márpedig Tverdota munkamódszeréből fakadóan feltételezhető, hogy a most még feladatként megjelöltek megvalósítása visszafelé is módosít(hat)ja, átalakít(hat)ja a szerző már megírt okfejtéseit, azt tehát, ami a kezünkben van: akadémiai doktori értekezését. Úgy igyekeztem tehát olvasni mint értekezést, mint aminek nem kell odaképzelnem bárminemű folytatását, illetve ha odaképzelem is a szerzői intenciók szerint, akkor csak úgy és annyiban, amennyiben a tudományos munka mindig újabb és újabb kérdéseket vet föl s szükségszerűvé teszi korábbi önmagunk újbóli és újbóli revízióját, meghaladását.

Úgy gondolom, azzal becsülöm meg leginkább Tverdota György munkáját, ha csak kritikai észrevételeimet fogalmazom meg opponensi véleményként, hiszen dicséretét már „elkövettem”, amikor *Ihlet és eszmélet* című könyvéről hosszasan értekeztem az

Irodalomtörténet 1988. 2. számában. Róla alkotott véleményem ugyanis azóta sem változott.

Az értekezés rendkívül lényeges szempontokat választ tárgyául, de tulajdonképpen olyan ismereteket tudatosít, amelyek – legalábbis a szűkebb szakma, ha nem a tágabb számára – már rég ismertek, így tehát inkább az interpretációjuk lesz érdekessé. (Hiszen: s itt kell megjegyeznem zárójelben, hogy például jómagam is hozzáfértem a Bokor László-féle anyaghoz, amikor elkezdtem írni kandidátusi értekezésemet, Stoll Béla jóvoltából, mint ahogy a teljes kritikai kiadás dokumentációjához is hozzájutottam – ugyancsak Stoll jóvoltából. A különbség fontos: Tverdota ebből az anyagból magára vállalta egyrészt, amit Bokor már – halála miatt – nem tudott teljesíteni, másrészt ebből doktori értekezés született, míg én „csak” felhasználtam. A nézőpont-különbség ettől kezdve egyértelmű, tehát amit mondok, tulajdonképpen nem bírálat, hanem csak a diszkrepanciák jelzése.)

A terjedelmes dokumentumegyüttes valóban – mint a szerző maga írja is – az értekezés szöveggyűjteményeként is szolgál, de abban az értelemben, hogy – következőképpen talán túl sok is az idézet, kevesebb talán többet mondana. Legyen ez egyben ajánlás a könyvpublikációhoz!

A dolgozat főtárgya a József Attila-recepció kultikus természete s ilyen értelemben maximálisan elfogadható az ötlet, mely szerint az alapréteget kell megközelítenünk. Itt kezdtem értékelni igazán magát az ötletet. Egyetértek mindazzal, amit a halottkultusz kapcsán megfogalmaz, mint ahogy a – metaforikusan – kristályalakzatnak nevezett jelenséget is tudomásul veszem, benne különösen fontosnak vélem mindazt, amit a szerző a hitelrontás példáiként sorol. Azt hiszem, a teljes magyar irodalomtörténet köteles végiggondolni mindazt, amit a szerző épp *A város peremén* című vers kapcsán – valóban saját értelmezéseként elmond!

Babitsról szólva sok szempontból egyetértek velem, de meg kell jegyezzem, hogy összekülönbözésük nem korlátozható 1930-ra, ennél jóval korábbi – 1928 végi dokumentumokról van tudomásunk – itt arról van szó, amikor először – és utoljára – tett látogatást Babitsnál József Attila, s amely alkalommal – ezt Tverdota maga is jól kell tudja, éppen Croce tanain vitatkoztak.

Végre egy írás, amely megpróbálja jelezni, hogy József Attila nemcsak egy „komor” világ megteremtője volt, de – s ez bizonyítható – akár a Tverdota által „legalsóbb” szintnek minősített kultusz-gyökerekkel ugyanúgy, mint a Horger Antal-féle „társadalmi szerepvállalással”. Mindezzel szemben – úgy gondolom – ugyanakkor túlzott jelentőséget tulajdonít a *Curriculum vitae*nek, amelyet szerintem a maga idejében írt szöveggént kell értelmeznünk, nem szabad túlzó jelentésréteget adni neki, mint ahogy annak sem tudatosítanék nagyobb jelentőséget, hogy Juhász Gyula előszavazta József Attilát első kötetében (utánanézttem: az adott esztendőben is több költőt mutatott be hasonló kedvességgel). (...Hogyma valóban a „proletariátus Petőfije” volt-e, nem tudom, de óvatos lennének a visszavonásokkal! Úgy gondolom, minden palinódia veszélyes...!)

A dolgozat egyik legjobb és legötletesebb fejezete a nekro-logikáról szóló, mégis itt kell feltennem a kérdést (nekem is kérdés!): végül is József Attila milyen felekezeti volt, hiszen – ha a későbbi fejezetek szerint olvasok, jogosan kifogásolhatónak látszik, hogy református pap temette (mondván: Szárszón csak az volt), ugyanakkor Hege-dűs Lóránt állítja, hogy anyja után reformátusnak keresztelték és hosszú időn keresz-

tül járt is a református istentiszteletekre és vasárnapi iskolákra? Mindez azonban inkább valóban mindannyiunknak szóló kérdés csak.

Az *életrajz mint passió* című fejezetet olvasva beledöbbsentem saját jelenlegi feladatomból nehézségébe, amit korábban is sejtettem ugyan, de ilyen szinten nem láttam át: most, hogy Baka István költészetéről írok kismonográfiát, éppen arra próbálok vigyázni, ami most körülötte zajlik, csak árt neki. Tverdota dolgozata győzött meg arról, hogy egyáltalán nem biztos, hogy jót tesznek a szerettei (felesége, kedvese, ismerősei, barátai azzal, hogy szavalóversenyt rendeznek stb., vagy inkább arról van szó, hogy a már kultikus szemlélet mögött meg kell látnunk a kódokat, közben tudatosítani, hogy magának a kultusznak – bármily sajnálatos is az irodalomtörténész szemében [az én szememben] – igenis van figyelemfölkeltő szerepe, s ha Rilke – mint József Attila is – majdhogynem marginális jelentőségű volt életében az irodalmi közvéleményben, miért kell megzavarnom most a vizeket, miért kell féltennem tőlük, melyek végre Baka hajóját is látszanak könnyedebb szelekkel irányítani?!)

Szép meggondolás és ötletes, miszerint maga a József Attila-irodalom egy MTI-jelentésből bontakozott ki. Tverdota megpróbál választ adni a kérdésre: „Mi volt a költő szörnyű titka?”, ennek kapcsán kerül sor a krisztusi párhuzamok bemutatására és vizsgálatára, mégpedig oly módon, hogy az idézett részeket (mint az egyik protestáns felekezeti lapot) bírálja, elmarasztalja, holott – lévén szó protestáns szövegről – a retorikusság természetes velejárója a textusnak. Igazán „problémássá” akkor válik a dolog, amikor Tverdota meg sem próbálja szétválasztani az úgynevezett kultikus természetű anyagot az immanens értelmezésektől, márpedig maga az életmű a jelzett kultusztól függetlenül is kínálja a krisztusi párhuzamot (a korban néha nem lehet eldönteni, hogy – mondjuk – az expresszionizmus „testvériség”-gondolata érvényesül-e egy-egy szövegben vagy valóban belső – vallási hitből – formálódik meg ugyanez. József Attilával kapcsolatban is nehéz eldönteni...).

Amikor a hiperbolizációról, az apotheózisról és a szentté avatásról szól a szerző, egyúttal a József Attila-tisztelet születésének heteiről beszél, amelyekről megállapítja, hogy „jól szemléltetik a túlzás kiemelőt, kultuszt előkészítő és kísérő szerepét”, akkor hiányolok egy jelzőt, mégpedig az „akaratlan”-t, hiszen itt csak a kultusz-értelmező szempontjából vett túlzásokról van szó, maga a hermeneutikai folyamatban benne levő még mit sem tud(hat) a Tverdota állította – még ha igaz is, márpedig úgy tűnik, hogy igaz, bizonyított – későbbi szerepéről!

Amikor József Attilának az irodalmi Pantheonba való illesztésének folyamatáról ír bonyolulttá az teszi a folyamat leírását, hogy az adott időben éppen kik helyezik el a költőt a pantheonban, ugyanis az idézettek (Lakatos Péter Pál, Danzinger Ferenc, Vass László, Kovács József) – meggyőződésem szerint – József Attila nélkül elfelejtethetők lennének, mint ahogy ez lett a sorsa – hallgatóim nem ismerik már a nevét sem! – a később idézett Boldizsár Ivánnak is (jóllehet, én például életem első kritikáját másodéves hallgatóként Ilia Mihály jóvoltából éppen *A filozófus oroszlán* című könyvéről írtam a Tiszatájban).

Itt kell két megjegyzést tennem, amelyek szintén az értekezés könyv formában való megjelenítését lennének segítőek: egyrészt nem találok szerencsésnek, hogy a szerző csak a „szöveggyűjtemény” oldalszámát adja meg, mert így nem tudni, pontosan mikor íródtak a szövegek, másrészt tudatosítani kell(ene) az olvasóval, hogy például a Petőfivel való azonosításnak egészen más szemléleti funkciója volt – mond-



juk – 1938-ban vagy 1948-ban vagy az azt követő esztendőkbem...! (Lásd a Tverdota által idézett Lengyel Balázs-jóslatot, illetve gondoljuk csak végig, mennyi idő kellett ahhoz, hogy felvegye a harcot és „felszabaduljon” a magyar irodalomtörténet-írás a Petőfi-Ady-József Attila vonal sokáig érvényesülő hatása alól!) Itt jegyzem meg azt is: furcsán találok, hogy Tverdota sokáig nem említi Lengyel András idevonatkozó hasonló jellegű tanulmányait (igaz, hogy könyv formában 1996-ban, tehát Tverdota disszertációjának elkészülte után jelentek meg, de korábban is olvashatók voltak mint tanulmányok, folyóiratokban! Egyáltalán, bármennyire bővíteni látszik is a jegyzet-apparátust, a későbbi, „értékelő” szakirodalom sem hiányozhat ebből a munkából!).

Tipikus módszertani gondnak látom, hogy például egy helyen ezt írja (másutt is fogalmaz hasonlóan) a szerző: „A jelenség okait keresve természetesen számba kellene vennünk egy sor módszertani és praktikus megfontolást!” Ha gonosz lennék, azt mondanám: vegyük számba, ezért van az értekezés mint műfaj! Helyette inkább azt mondom: az ilyen fordulatokat húzza ki a szerző! Ehhez hasonlóan megfontolnám a szerző helyében, hogy az *Ülni, állni, ölni, halni* című verset „játékos ötletalmaznak” tekintsem...! Az öngyilkosság problémája felőli vizsgálatot jogosnak és korrektnek tartom, ugyanakkor hadd jegyezzem meg, hogy e vers egyúttal része egy sajátos poétikai hagyománynak, mégpedig az úgynevezett infinitívusos versekének (Vö. Szigeti Lajos Sándor: *Modern hagyomány* idevonatkozó fejezetét!). Ezzel függ össze, hogy Tverdota alig idéz a későbbi tanulmányokból (nem akarta vállalni a konfrontációt vagy nem akarta terhelni a dolgozatot(?), akkor viszont miért „kitüntetett” szerző Bókay Antal, Gyertyán Ervin és Balogh László?! Ők miért szerepelnek nem kevészer?!)

A továbbiakban inkább apróbb megjegyzéseket tennék csak, az értekezés publikáltságának érdekében, segítő szándékkal: a kor skizofréniájára is utaló Révai-idezet esetében szerencsésebbnek találnám, ha azt a kötetet idézné a szerző, amely tartalmazza Révai jegyzeteit is, különösen a 156. oldalon olvasható verdikt miatt! „Az orvosi kudarcot rossz elméleti háttérrel is meg lehet magyarázni...” – írja a szerző a 159. oldalon. Újra jogosult a kérdés: mi a véleménye Lengyel András idevonatkozó tanulmányairól?!

Az elmondottak nem érintik sem az értekezés minőségét, sem a jelölt valóban doktori formátumát, csupán a szakmai segítség szándéka és a kutatói-oktatói alkati különbség diktálta őket. Megismétlem: Tverdota György értekezését olyan munkának látom, amely már így, e formájában is szerves része a József Attila-kutatásnak, azt módosítani is fogja, tehát ajánlom az értekezés nyilvános vitára bocsátását és javasolom az akadémiai doktori fokozat odaítélését is Tverdota Györgynek!

Egyúttal szívből és szeretettel gratulálok!

TAMÁS ATTILA

Sokféleképpen lehet az irodalomhoz közelíteni. Kipróbált régi eljárásokkal is, de olyanokkal is, amelyek csak újabban honosodnak meg. Tverdota György – aki főként a József Attila-életmű gondolati tényezőinek, illetve azok forrásainak a feltárásával szerzett magának szakmai rangot – ezúttal az utóbbira vállalkozott.

Az irodalmi kultusz-kutatás hazai úttörője, Dávidházi Péter a maga ilyen tekintetben alapkönyvnek mondható munkájában többek között így ír ennek a kutatási ágnek a feladatairól és lehetőségeiről: „...képtelenség előzetes körülhatárolás nélkül szakkifejezésként... leírni a „kultusz”-t... A kultusz mint beállítódás bizonyos értékek rajongó, mértéket nem ismerő, mindenekfölötti tisztelete..., mint szokásrend szentnek tekintett helyek fölkereséséből, ereklyék gyűjtéséből, szövegek áhítatos gondozásából... áll, mint nyelvhasználat pedig túlnyomórészt olyan (magasztaló) kijelentésekben ölt testet, melyeket sem bizonyítani, sem cáfolni nem lehet... ellenőrzésükre nincs mód.” (*Isten másodszülöttje*, 1989, 4, 5.) „A kultusztörténeti kutatást... nemcsak azért nevezhetjük *alkalmazott kritikátörténetnek* – folytatja utóbb a gondolatait –, mert vizsgálendő anyagának zömét éppúgy a korabeli kritikák szolgáltatják, mint a tulajdonképpeni kritikátörténetét, hanem azért is, mert hasonló vagy éppen azonos anyagából e diszciplínák anélkül juthatnak tanulságos ismeretekhez, hogy lépten-nyomon az elemzett szövegek állításainak igazságát, vagy ítéleteinek helyességét keltené firtatnunk.” Ezúton egyszersmind „közelebb juthatunk más kultuszok lélektani és más működésének megértéséhez”. (*I. m.*, 15, 16.) Lényeges ugyanakkor megvizsgálni „a kultusz egyéni és társadalmi hatásait, arra a végső kérdésre keresve a választ, hogy milyen kulturális értékek születését segítette elő, s melyek létrejöttét gátolta meg... története során...” (*I. m.*, 27.)

Tverdota György saját kutatásainak fontos ösztönzőjeként veszi számba Dávidházi Péter könyvét, de – anélkül, hogy vitába szállna annak megfogalmazásaival – nem teljesen azonos vizsgálódási célokat tűz ki maga elé, s nem is teljesen azonos kultusz-fogalommal hajtja végre vizsgálódási műveleteit. Őt a költői életútall összekapcsolódó opus „értünk való létében” szemlélt „utóélete” foglalkoztatja igazában: más szóval „mindaz, ami egy személy emlékével, illetve hátrahagyott... életművével történik”, ahogyan ez „az adott korszakban alakot ölt”. Ezen a végtelenbe nyúló „továbbalakulási folyamat”-on belül választja ki adott esetben – logikus indításként – az általa elsőnek ítélt periódust. Különválasztva azt, amit a voltaképpeni kutatástól és a tényleges szakmai kritikáktól elválaszthatónak talál: a kultuszt, mely e három fogadtatási mód közül „a legspontánabb, a legkevésbé tudatos”, mely „gyökereiben... leginkább [ti. kapcsolódik] a közvetlen, reflektálatlan befogadási módokhoz, a művek egyszeri elolvasásához, újraolvasásához, a költő sorsa fölötti meditációhoz...” Azokkal a befogadási formákkal állva közvetlen rokonságban, amelyekben „évezredes, a mitológiai-vallásos hagyománytól örökölt félig tudatos kulturális reakciómódok jutnak érvényre...”, „amelyek a bizonyítás kényszerét eleve félretéve nyilatkoznak meg” és „ítélkeznek” tárgyukról. Más szóval Tverdota nem a természetükből adódóan bizonyíthatatlan (egyszersmind ugyanígy cáfolhatatlan), „mértéket nem ismerő, mindenekfölötti tisztelet” talaján sarjadó „áhítatos”, „szertartás”-szerű viselkedési, illetve tevékenységi formákkal kísért kijelentésekre összpontosítja figyelmét: ilyen tekintetben inkább csak a tudományos vagy szakkritikai elemzéseknek, illetve *bizonyítá-*soknak a szintjére el nem jutást tekinti kritériumnak. Más vonatkozásban pedig egy „kvázi vallásos” szemléletformálási tényezőket érvényre juttató „legendásítás”-nak különböző megnyilatkozásait keresi. Nemcsak a kritikátlan – a kritika jogát el nem ismerő – hódolatnak a jeleit érzi tehát igazán fontosnak, hanem az olyan tényezőket is, melyek egy esendő (s így nagyon is bírálható), a kisszerű racionalitások rendszerénél azonban mélyebben fekvő (vagy magasabban elhelyezkedő?), *lényegibb rendszerbe* illő,

csak nagyobb távlatokban értelmezhető személyiségnek mintázták meg az alakját. – A hódolatot vagy éppen áhítatot megkövetelő nagyság helyére ebben a felfogásban tehát akár a nagyobb erőknek való kiszolgáltatottság végletessége – tragikumuma – is oda kerülhet.

Mindezt azért lehet indokolt bevezetésül elmondani, mert hiszen szembeötöl, hogy az adott értekezés középpontjában elhelyezkedő lírikusnak: József Attilának az életműve körül soha nem alakult ki olyasfajta kultusz, amilyen a Shakespeare-é körül. Nem volt olyan korszak, amelynek az irodalomtörténet-írása bírálhatatlannak tartotta volna a munkásságát, politikai áramlat sem akadt, amely minden lépését szentesítette volna. (S nem intenek múzeumi alkalmazottak annak megfigyelésére: milyen is az, mikor „a mellékudvarból a fény hálóját lassan emeli” a Székely Bertalan utcai házban, emléktáblák sem igazítanak útba: merről nézve mutatkozhattak „a megtört kövek” úgy a helyükön lenni, „mint még soha”...)

Lehet tünődnünk azon, hogy pontosabban milyen értelemben, milyen jelentésnek a hordozójaként is fogalmazódott meg annak idején „a legenda oda” József Attila-i sora, magát a „legenda” szót azonban nem érezzük a „kultusz”-nál okvetlenül kevésbé az értekezés címébe illőnek. Persze nem pejoratív jelentéssel, valamiféle „szép hazugság”-ok ekvivalenseként, inkább jó értelemben vett „látványossága” és erkölcsi példázatossága alapján egyaránt olvasást érdemlő történetnek az értelmében.

József Attila halála – ahogy ezt Tverdota György értekezése igen jól kidomborítja – látványos fordulatot hozott életművének szorosabb értelemben vett befogadástörténetén túl alakjának egész további „kezelésébe” is. Amit évek múltával majd az *À la recherche* soraiban általánosító érvénnyel fogalmazott meg Radnóti Miklós, hogy „ami volt, annak más távlatot ad a halál már” – s ezért ilyenkor a torzóban maradt életműveknek az „aránya” is „kibomlik” –, azt előbb naplójának egyik följegyzésében fogalmazta meg; közvetlenül József Attilára vonatkozóan: „a mű, amit a költő haláláig alkot, hirtelen egész lesz, a kompozíció, melyet életében szinte testével takart, a test sírbahulltával válik láthatóvá, fényleni és nőni kezd...” (1940. dec. 28.) Igazában Illyés Gyula korábbi nekrológjának egyik megfogalmazását variálja ő itt, mely szerint „a korai ifjú halál fényében... vibráló, nyugtalan műve hirtelen kerek egész lett, a halál zománca, mely szivárványuló burkot von köréje, egységesnek mutatja...”: „minden darabot a helyére tesz benne, s mindent világosan kiemel...” Parányit vitázik is tehát előző szavaival – „egész lett” – akár majd Radnóti. *Látni engedi* a korábban is meglévőt – a „csak éppen” eltakartat – vagy pedig „adja” – muntegy hozzáteszi tehát – ezt a bizonyos más távlatot a halál? Meglévő tényleges helyükre kerülnek – s itt lesznek láthatókká – azok a tényezők, amelyeket korábban figyelmetlenségünk következtében nem vettünk észre, vagy pedig egy mesterségesen létrejött fényburok mutatja csak szorosan egybetartozóknak azokat a tényezőket, amelyek eredeti mivoltukban csak lazán illenek egymás mellé?

Az érintett, súlyos ismeretelméleti kérdéseket magában foglaló jelentéskettős valójában nagyon is beletartozik a vizsgált értekezés problémakörébe, nem okvetlenül szükséges ugyanakkor ezek mérlegelésénél a súlyukhoz illő időtartamra megállnunk, megnyugtató válaszok után nyomozva. Időlegesen mi is megelégedhetünk annak rögzítésével, hogy az összegezõ szemlélet érvényesítése nyomán a József Attila-életmű sokak számára rangosabbnak mutatkozott a korábinál. Ebben a „rangemelkedésben” (rang-elismerésben, illetve – fölismerésben) viszont a halál pusztá

tényén túl egy *látványosan tragikus* életrajzi mozzanatnak is fontos szerep jutott: a szárszói síneken lezajló (a képzelet által úgyszólván automatikusan „látványosított”, rohanóvá felgyorsított) vonatkerekek alatti költőhalál. – (Az ezt szükségképpen követő megrendülésekkel.) A történések „dramaturgiája” ebben az esetben – a maga tragikus módján – mondhatni hibátlanul működött. A *Nagyon fáj*-kötet kínos eladási-dedikálási kudarcait követően azért már megtétettek az első, de még *csak* az első lépések az életmű reális értékelésének irányában: Szegi Pál „a beteljesülés első nagy örömeinek” jeleire ismer a versek olvastán, egy helyütt azt is leírják róla, hogy ő „a modern magyar líra legkiválóbb mestere”, kötetét bemutatva Bálint György már „nagy költő”-ről beszél, Németh Andor társasági előadáson és írásban egyképpen „világviszonylatban is kiemelkedő”-nek minősítette ekkor már József Attilát. Ezt követi rövidesen Thomas Mann köszöntésének feltűnést keltő betiltása, ezt az ideggyógyintézetbe való bevonulásról szóló hír, ezt a Szép Szó-esten „távollétével jelen levés” nemes teátralizációja. Ebbe a feszültséghelyzetbe robban be azután a halál híre. A hónapokkal korábban szétküldött nyolcvan új kötet eddigi nagyobb részét féltelt példányait is kézbe lehet – és kell is – venni. Rajtuk a cím – *Nagyon fáj* – ekkor kibontakoztatja lehetséges jelentésgazdagságát. A nekrológirókban előjönnek az ismerős emlékek az évekkel korábbi *Tiszta szívvel*-konfliktusokról, korai halálképzetekről, alkalmi Petőfi-összevetések társaságában. (A mintegy nyolcvan ekkori írásműből tucatnyi tartalmaz *ezekre* vonatkozó utalásokat.) Tények és legendaképző elemek torlódnak egymásba – alig két év, és hússzor annyi példányban fogy el a gyorsan összeállított *Összes versek...*, mint amennyiben előtte az utolsó önálló kötet. Itt már föl lehet bátorodnia annak, aki a versek világára ugyan kellőképpen ráhangolódott, merész állításokra azonban nem egykönnyen vállalkozik. Ahogy Peéry Rezső írta: öngyilkosságával József Attila „megkönnyebbitte az óvatos kritikusai ítélet munkáját”. Innentől kinevetetés vagy támadások keresztüztüzebe kerülés kockázatata nélkül lehet róla felsőfokon szólni, mint „a magyar irodalom fényes ígéréte”-ről – neki tulajdonítva a magyar szerelmi költészet „legszebb sorait” –, tehetségét a Csokonaiéhoz lehet hasonlítani, „kivételes”-nek minősíteni, vele kapcsolatban „zsenialitás”-t szóba hozni, „csodálatos verskötet”-ét dicsérni. Attól sem kell már tartani, hogy valamilyen váratlan politikai fordulat megtételével esetleg kínos helyzetet teremt majd valamilyen táborba tartozó méltatói számára...

Felkavart érzések – valóságos és ál-megrendülések, vádak és önvádak, egymástól eltérő olvasói reflexiók és esztétikai értékítélet-elemek, s az erkölcsi megrendüléshez társulni tudó vallási-mítoszteremtő reflexek működésbe lépése táplálta tehát azt a szellemi közeget, amely az 1937-es év végén kialakult. Amelynek a hullámverései terméshatású csillapodtak azután, irányuk sem maradt változatlan – amiben a felejtés mellett idővel a tudományos tényellenőrzéseknek és az általuk megalapozott ítéleteknek is növekvő szerep jutott – ami azonban már többé soha el nem jelentéktelenedett.

Tverdota György a tőle megszokott módon, lenyűgöző ismeretanyag birtokában lényegében ennek a folyamatnak világítja meg az első évtizedét, a kultuszképzés útjába került akadályozó tényezőket sem hagyva szemhatáron kívül. A baráti szeretet szépiroí megnyilatkozásainak számbavételén túl bonckés alá veszi az öngyilkosság viszonylatában a korábbiaknál is nagyobb mértékben exponálódó Baumgarten-díj problematikáját, a tanári pályára nem jutás sokat emlegetett körülményeit, a KMP-

hez és a munkásmozgalomhoz kapcsolódás különböző elemeit, magának az öngyilkosságnak mint olyannak a kérdéseit: gondosan megvizsgálja az elhangzott emlékbeszédeket, leírt nekrológokat és temetési beszámolókat (akár fiktív beszámolókat) is. Külön vizsgálja a haláleset nyomában kialakításra kerülő passzió-történetek és mártírium-értelmezések halálódásait (a többé-kevésbé eleve kész szerepsémákkal való összefüggéseikben), számba veszi idegbetegség és zsenialitás lehetséges kapcsolódásait, a korai tragédiáért történő felelősségrevonások különböző változatait. Sokirányú szakmai fölkészültségének birtokában, mindig mértéktartásra, előítéletmentességre törekedve végzi munkáját, feltárt adatok sokaságát analizálva és helyezve időnként új megvilágításba. (Régibb és újabb torzítások, félremagyarázások kiigazítása alkalmával sem pályázva olcsó sikerekre.)

Az több szempontból is érthető, hogy eközben kutatói pozíciója – a kultuszteremtő, mitizáló legendaformáló eljárások külső megközelítőjéé – arra is indítja, hogy ráirányítsa a figyelmet az úgynevezett költői én és a valóságos személyiség közti különbségek tényére. (Hogy mennyire hajlik a képzelet a kultikus legendásításra – s ezen belül költészet és költősors egybemosására – arra talán a legszemléletesebb az ismert példa: milyen „aura” veszi körül általában a *Szeptember végé*nt: az elmúlásból adódó korai halál versbeli elképzelése és egy egészen másfajta korai halál tényleges bekövetkezése néha még kutatók szemében is el tudta fedni azt a kiáltóan nagy különbséget, amely az idő meg nem állítható múlása és a hősi tettek által előidézett halál között van.) Úgy gondolom azonban, hogy a jogos megkülönböztetés Tverdotát néhol már túlzásra: élmény és mű egymástól elhatároló eltávolítására – másutt „cselekvésértékük” (külső hatásuk) túlságos lebecsülésére – is készítette. Az idegzete felbomlásával küzdő lírikus költő vallomásait nem csupán valamiféle kultikus szemlélet kapcsolhatja szorosan egymáshoz, hiszen a tények szigorúbb vizsgálata sem cáfolja összefüggéseik meglétét. (Az értekezésben felhozott példa részben csak távolról analóg a József Attila esetével, hiszen Petőfi *Az örültje* szerepvers – eltérően az értekezésben szereplő *Ki-be ugrál...-tól*. Másrészt azért még az Arany lehet teljesen véletlen, hogy Petőfi élte bele magát az örült szerepébe, s majd el Arany egy „tamburás öregúr”-éba, és nem megfordítva.) Élet és mű között végső soron egyaránt fontosak a kapcsolatok és a határok, csak majd ezek az erőteljesebbek és szembeötlőbbek, majd azok. – Ehhez hasonlóan látom mű és utókor kérdéseit is. Részigazsággként tartom csak elfogadhatónak, hogy a művet *azonosítsuk* azzal, „Ahogyan utókora róla gondolkodott, ...ahogyan az adott korszakban alakot öltött.” (Tézisek 2. p.) Különösen áll ez a megszorítás az olyan esetekre, melyekben az – úgy mond – „adott korszak” *gondolkodását* a benne napvilágot látott *sajtótermékekével* azonosítják – különös tekintettel bizonyos korszakok sajátos propaganda- és cenzúra-viszonyaira.

Máskülönben – a bevezetésben jelzett fogalommeghatározási problémán túl – csak elvéve készlet vitára a benyújtott disszertáció, inkább nagyobb anyaggazdagsággal és belőle nyerhető tanulságokkal szolgál. Egy fokkal nagyobb súlyú kérdésként azt érzem még megfogalmazandónak, hogy milyen mértékben is tartoznak mindezek a vizsgálódások jellegzetesen az *irodalomtudomány* területére. (Különösen abban az esetben, ha nem kerül sor végül annak alaposabb értékelésére, hogy „milyen kulturális értékek születését segítette elő, s melyek létrejöttét gátolta meg története során” a kultusz.)

Hogy mindez *kapcsolódik* az irodalomhoz, ahhoz nem férhet kétség, és világos, hogy változásban vannak *magára az irodalomra* alkalmazott fogalmak (illetve az erre

vonatkozó nézetek) is: semmi ok nem lehet tehát arra, hogy valamilyen végletes merevséggel a nyelvi anyagra beszűkített irodalomkutatásnak a szempontjai felől indulva eleve elforduljunk a tágabb értelmezések különböző változataitól. (És éppen napjainkban, mikor a recepció, az utókorban-létezés kérdései inkább előtérbe kerülnek, semmint hogy a háttérbe szorulnának.) Mikor a bűnbakképzés törvényszerűségeinek tárgyalására kerül sor, akkor azonban a lélektan és a szociológia kutatási eljárásainak alkalmazására lenne leginkább szükség, s a várható eredmények sem utolsósorban ezeket a stúdiumokat tudják majd gazdagítani. Az utóélet alakulásának más mozzanatai a történettudomány (nem utolsósorban a politikatörténet) eredményeitől várhatnak majd alaposabb megvilágítást. A költő halála – tételezett *bűnt magára vevő* szerepének, másrészt az ő haláláért való *bűnbakkeresésnek* az elkülönítése – is alighanem ilyen természetű szakmai kutatások eredményeként nyerhetne az ittenieknél határozottabb kontúrokat.

Így mehetnénk tovább olyan kérdések megválaszolásának irányában is, amelyek arra vonatkozhatnak, hogy vajon miért *igényli* egy-egy időszak ilyen (vagy inkább másmilyen) legendának, kultusznak a kialakítását.

Ha tehát szabad itt egy személyesebb természetű megjegyzést is megfogalmaznom, kimondom, hogy szívesebben venném, ha Tverdota György a későbbiekben inkább *visszább* kanyarodnék magukhoz a szorosabb értelemben vett, szöveg-arculatúnak mutató nyelvi műalkotásokhoz, mintsem hogy *távolabbra* kerülne vagy fordulna tőlük. Ez a megjegyzés azonban semmit nem változtat annak tényén, hogy most benyújtott értekezését az irodalomtudomány számára is – noha nem kizárólag ennek számára – fontos értéket tartalmazó munkának tartom, s egész eddigi tevékenységére is kitekintve olyanak ítélem, amelynek alapján joggal adható meg számára az akadémiai doktori fokozat. Javaslom ezért az értekezés vitára tűzését és elfogadását.

#### TVERDOTA GYÖRGY

*Válasz a doktori értekezés opponensi véleményeire*

Mindhárom opponensem megtisztelő alapossággal olvasta végig és tette mérlegre értekezésemet. Kötelességem hasonló figyelemmel válaszolni ellenvetéseikre, illetve az általuk fölvetett vitás kérdésekre.

Tamás Attila a tőle megszokott pontossággal, korrektséggel elmondott, legsúlyosabb ellenvetéseit opponensi véleménye elejére és végére koncentráta. „Tverdota György saját kutatásainak fontos ösztönzőjeként veszi számba Dávidházi Péter könyvét, de – anélkül, hogy vitába szállna annak megfogalmazásaival – nem teljesen azonos vizsgálódási célokat tűz ki maga elé, s nem is teljesen azonos kultusz-fogalommal hajítja végre vizsgálódási műveleteit” – fogalmazza meg a dolgozat téma-választását, illetve az értelmezés kategoriális megalapozását illető kritikai megállapítását. Amennyiben opponensem itt a fogalmi tisztázottsággal kapcsolatos hiányérzetének ad hangot, bírálatát meg nem hallani és meg nem fontolni nem lenne ildomos. Hiábavaló lenne bizonygatni, hogy az általam használt kultusz-fogalmat igenis kellőképpen definiáltam, vizsgálódási szempontjaimat megfelelő módon tisztáztam.

Ha az olvasómnak van ilyen hiányérzete, akkor törekednem kell az eddiginél nagyobb világosságra, vizsgálódási műveleteim élesebb fogalmi körülhatárolására.

Más kérdés, milyen viszonyban vannak kutatásaim Dávidházi Péter Shakespeare-kultuszról írott fejtegetéseivel, s hálás vagyok opponensemnek, hogy ennek elmondására idézett megjegyzésével alkalmat adott. Egészen más dolog egy irodalmi kultusz születésének pillanatáról (hiszen tíz év a történelemben csak egy pillanat) kinagyított képet adni, szellemi mikroszkóppal követhető elmozdulásokról beszámolni, s megint más egy több évszázadra kiterjedő, két kultúra (az angol és a magyar) szellemi terét betöltő nagy kultusz teljes természetrajzát adni és történetét áttekinteni.

„Az értekezés – állapítja meg Szigeti Lajos Sándor is – a József Attila-kultusznak csak a születésével és a kezdeteivel foglalkozik, a munka igazi hozadéka tehát későbbre marad.” Bizonyos tudományszakok, mint például a paleontológia, vagy a világmindenség keletkezésével foglalkozó teóriák, ha úgy tetszik, teljes figyelmüket tárgyuknak „csak a születésére és kezdeteire” fordítják, s művelőik nem érzik úgy, hogy emiatt „munkájuk hozadéka későbbre marad”. A Biblia első lapjai sem veszítenek fontosságukból amiatt, hogy „csak” a Genezissel bíbelődnek. Egy kultusz születése tehát még nem azonos magával a kultusszal. Az általam vizsgált stádium ilyen prenatalis és részben posztnatalis állapot. Ki merné azt állítani, hogy a születő emberi lényt csak világrajövelete után érdemes tanulmányozni? S akkor is csak olyan tulajdonságait, amelyek egy kifejlett emberi egyedével megegyezők?

A beállítódásnak, a szokásrendnek és a nyelvhasználatnak egész sor más sajátosságával, a kritikai magatartás kultikus irányba mutató felfüggesztésének sokkal korábbi stádiumával kell számolni a József Attila halálát követő napokban, hetekben, hónapokban, majd néhány évben, mint a Shakespeare halálát követő években, évtizedekben, századokban. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy mindkét folyamatnak vannak olyan lényegi közös sajátosságai, amelyeket egyaránt kultikusnak nevezhetünk, s ehhez a „kultusz” terminust nem kell a Dávidháziétól eltérő értelemben használni. Kérem tehát, hogy értekezésemet ne csak a kultuszról, hanem a geneziszről szóló tanulmányként is ítélje meg a tisztelt bizottság.

Nem fenyegeti nagyobb veszély a kultusz kutatását, mint a sablon eluralkodása. Hiszen az irodalmi kultusz fogalmi, szokásrendi, nyelvi mintájával szolgáló vallási magatartásmódok, hagyományok köre korlátozott. Főként a keresztény, esetleg a görög-római vallási, mitológiai szertartáshagyomány bizonyos elemei állnak rendelkezésre. A vizsgálódásokban nem sok örömmünk telne, ha minden kultikus tiszteletben részesülő alkotóról csak annyi derülne ki, hogy ő is Isten másodszülöttje, mint Shakespeare volt. A kultuszkutatás akkor kezd érdekessé válni, amikor az elemző ráébred, hogy a sors, az emberi alkat, a pálya, az életmű és – hogy tömör egyszerűséggel fejezzem ki magam – a korszellem sajátosságai a tiszteleti formákat más anyaggal töltik föl, s visszahatásként mássá is alakítják minden esetlen. Elegendő itt arra utalni, hogy József Attila öngyilkos lett, Shakespeare pedig nem, s ez a tény más feladatot rótt az eltökélten magasztalni kívánó kortársakra és utódokra.

A sors lehetővé tette számomra, hogy egy hallatlanul gazdag, József Attilára vonatkozó empirikus anyaggal, a hirtelen elhunyt Bokor László hagyatékában fennmaradt József Attila-irodalommal beható ismeretségre tegyek szert. Dávidházi könyve és a vele való évekig tartó, a Shakespeare-könyv szűkebb témakörét messze meghaladó együttműködés adott értelmet eme anyag azon döntő többségének, amely

a hagyományos értelemben vett kritikátörténet nézőpontjából értelmezésre méltatlan, használhatatlan selejt lett volna. Az anyag feldolgozása során azonban természetesen alkalmazkodnom kellett annak sajátosságaihoz, s ez vezethetett oda, hogy „nem teljesen azonos kultusz-fogalommal” dolgozom, mint Dávidházi Péter.

Ami az általam sajtó alá rendezett és jegyzetelt *Kortársak József Attiláról* című dokumentumgyűjteményt és ennek az értekezéshez való viszonyát illeti: igaz, hogy az évtizedek óta gépiratos formában megjelenésre várakozó szövegegyüttes sok szolgálattal tett már megjelenése előtt azoknak, akik hozzájuthattak. Csak mellékesen jegyzem meg, hogy a publikált és a nyers változat azért mégsem azonos egymással. A főszövegeket meg kellett tisztítani például olyan írásoktól, amelyek nem József Attiláról szóltak, s eléggé fontos új szövegeket magam is találtam a sajtó alá rendezés közben. A Bokor-féle jegyzeteket pedig gyakorlatilag újra kellett írni. Márpedig a jegyzeteknek ebben a dokumentumgyűjteményben egyáltalán nem elhanyagolható szerep jut. 1980 őszén kezdtem el a sajtó alá rendezés munkáját, és évek kemény munkájának eredményeként, csak 1987 végén látott napvilágot a három kötet. Főlölegesen dolgoztam volna?

A mélyebb különbség azok között, akik „csak felhasználták” a Bokor-féle gyűjteményt és köztem, aki – mint Szigeti Lajos Sándor megállapítja – ebből doktori disszertációt írtam, abban áll, amire már fentebb utaltam: a kultusz-kutatás szempontjainak megfelelően felértékeltem, s kiaknázhatóvá tettem a kollekciónak egy hatalmas hányadát. Aki ezekből az írásokból a költőről való bármiféle új filológiai, életrajzi, poétikai, kritikai ismeretet kíván meríteni, esetenként akár tíz oldalakat is átlapozhat anélkül, hogy idézhető passzushoz érkezne. Én ezt a kötőszöveget fogtam faggatóra és hasznosítottam, kapcsoltam be a József Attiláról való gondolkodásba. Ezt a feladatot nemigen lehet végrehajtani másként, mint tagolt, rendezett, interpretált, tehát gondolatilag egyáltalán nem feldolgozatlan, ámde bőséges idézéssel. Ezért a konkrét esetben nem értek egyet bírálómmal abban az általában egyébként igaz megállapításban, hogy a „kevesebb többet mondana”.

Tamás Attila záró ellenvetése, ahol munkám irodalomtudományi hasznosításának lehetőségét veszi számba, majd az ilyenfajta kutatások tudományközi jellegére hívja föl a figyelmet, még komplexebb, mint nyitó kritikája volt. Amennyiben azt a mondatát: „ha nem kerül sor végül annak alaposabb értékelésére, hogy »milyen kulturális értékek születését segítette elő...« a kultusz”, dolgozatom kritikájaként kell értenem, akkor erre egyrészt azt a választ adhatom, hogy az értekezés egy publikálandó könyv részét képezi, s ebben, legkésőbb a záró fejtegetésekben kifejezetten sor fog kerülni az opponensem által igényelt „alaposabb értékelésre”. Ezt akár kétségbe is lehetne vonni, ha már az eddig olvasható részletben nem lennének megadva az ígért következtetések premisszái, sőt, helyenként felső tételei. Igazoláslul a nekro-logikáról írott fejtegetre utalok, amelyben a közelmúlt József Attila-értelmezése tudományosan is egyik leginkább végig gondolt változatának, a „kései József Attila” formulának az „archeológiáját”, elfeledett, tudomány előtti előföltevéseit igyekeztem felszínre hozni, azt sugallva, hogy korunk e fontos, a népi demokrácia hivatalos József Attila-értelmezésével előbb látens vitát folytató, majd az eredendő értelmezési hagyományhoz mind nyíltabban visszatérő kritikátörténeti és szaktudományos fejleménye a kultikus beállítódásra vezethető vissza.



A kultusszal való foglalatosság indokoltságát éppen az adja meg, hogy kiszabadítjuk az irodalmat és az irodalomtudományt szándékos vagy kényszerű elszigetelődéséből, és bekapcsoljuk a kultúra eleven vérkeringésébe. A sterilen szaktudományos kérdésfelvetéseket visszavezetjük (kulturális) életbeli alapjukra. József Attila szárszói újratemetését (hogy egy eleddig még nem tárgyalt kultikus jelenségre utaljak) szakadék választja el – mondjuk – az *Elégia* című vers értelmezésétől. Lehet arra az álláspontra helyezkedni, hogy ez a szakadék indokolt és fenntartandó, s hogy az irodalomtudósoknak legalábbis be kell érnie az *Elégia* címet viselő szöveg értelmezésével. Én ellenben azok közé tartozom, akik szerint a szakadékok csak a táj felszínét tagolják, s nem számolják föl a vidék egységét.

A József Attila-kultusz feltérképezésével, másrészt, azt szándékozom demonstrálni, hogy a művek befogadása és értelmezése során ugyan mindig számolni kell az olvasó előföltévéseivel, de a befogadó sohasem olyan mértékben egyéni és szuverén, mint ahogy esetleg szereti hinni magáról. Bizony-bizony odaadja magát közös előföltévéseknek, fennakadnak, amelyek bizonyos alapelemeikben évtizedekig, akár évszázadokig fennmaradnak. Az irodalmi kultusz ilyen viszonylag állandó (bár egyúttal természetesen folytonosan alakuló) értelmezési keretet biztosít, amelyet az olvasó egyedek tudva vagy tudatlanul elfogadnak.

A kultikus beállítódást persze lehet, és talán érdemes is bírálni, olvasói önfeledtségünk, megindultságunk megnyilvánulásait lehet restellni és szégyellősen takargatni. Ha ezt tesszük, akkor úgy járunk el, mint a felvilágosodás gondolkodói, akik egyszer s mindenkorra megszabadították önnönmagukat a múlt terhes és homályos örökségétől. Magukat igen, mások azonban, akiknek ez a múlt nem volt olyan terhes és nem találták olyan homályosnak, mások tehát nem hagyták magukat megszabadítani. Úgy vélem, hogy az én feladatomban, amikor a kultusz születését leírom, ellentétes a kultusz-kritika törekvéseivel: biztosítani szeretném a tudományos tapasztalat gravitációját, visszarántani az intelligibilis szférájába való bezárkózásra, elidegenedésre hajlamos szakismeretet a kultúrába.

Az imént kitértem a doktori értekezés helyzetére egy nagyobb egészben, a József Attila-kultusz születéséről szóló monográfia tágabb kontextusában. Rész és egész viszonyának kérdéséhez Szigeti Lajos Sándor is reflexiókat fűzött. Hozzájuk kapcsolódva a korábbiakhoz két dolgot szeretnék hozzátenni. Egyrészt azt, hogy igaz: az egész annak rendje-módja szerint óhatatlanul módosítani fogja az eddig olvasható rész értelmét. Hogy mást ne mondjak: a gondolatmenet szempontjából legfontosabb fejezet közzététele még hátravan. Itt azoknak az írásoknak az elemzésére kerül sor, amelyeknek legközelebbi rokonait a XIX. század második felében klasszikus magaslathoz emelkedő „emlékbeszéd” műfajában találhatjuk meg. Az emlékbeszédben a rituális elem, olykor a kifejezetten kultikus beállítódás és a tudományos elmélyültség, esetenként akár komolyan kritikai szempontok érvényesítése ötvöződik elválaszthatatlanul. Ebben a fejezetben válik majd láthatóvá, hogyan emelkedik át a tudományos komolyság, szakmai hitel igényével fellépő szövegekbe a tudomány-előttes kultikus séma. Az emlékbeszéd az a Gibraltár, amelyen át ki lehet jutni a kultusz Földközi-tengeréről a József Attila-értelmezés Atlanti-óceánjába.

A koncepció mindazonáltal, amely a munkám egészében megvalósul, már most is tökéletesen megszilárdult, a kritikai megjegyzések, köztük nagyra becsült opponenseim nagyon tanulságos fenntartásai is a részletek javításához, a hibák kiküszöböléséhez.

léséhez, nem pedig a szöveg lebontásához és újraszövééséhez segítenek hozzá. A tervezett fejezetek egyébiránt már csak azért sem forgathatják föl alapján a jelenlegi rendet, mert a kultusz megnyilvánulásainak más vonatkozásait, mintegy az eddig leírtakhoz képest mellérendelten, bővítőleg fogják kifejteni, mint például az újratemetések megtárgyalása. Arra biztatnám tehát opponenseimet s a tisztelt bizottságot, hogy nyugodtan ítélkezzenek értekezésemről, mint egy általam ebben a formájában is vállalt késztermékről.

Az interdiszciplinaritásra vonatkozó fejtegetéseivel Tamás Attila érzékeny húrokat pendített meg bennem. Való igaz, a József Attila-kultuszra vonatkozó, szándékosan és hangsúlyozottan irodalom-közelben maradó vizsgálódásaim során akaratlanul is szembesülnöm kellett lélektani, szociológiai, történettudományi (nem utolsósorban politikatörténeti), s hozzátenném, hagiográfiai, retorikai és más olyan szaktudományos kérdésekkel, amelyek területén kompetenciám nagyon is korlátozott. Nem álthatom magam azzal, hogy a feltornyosuló kérdésekre bármikor is minden szakmai igényt kielégítő válaszokat tudok majd adni. Ebből azonban két dolog következik: egyrészt annak ábrándja, hogy egyszer talán kialakulnak olyan, több tudományág szakértőinek munkáját összehangoló kutatócsoportok, amelyek egy-egy, a kultuszhoz hasonló komplex jelenség többoldalú elemzésére képesek lehetnek. A másik, hogy jelen munkámnak elsősorban az irodalomtudomány számára való hasznosságában bízzam.

Ehhez a szakterülethez való hűségem, gondolom, nem igényel különösebb bizonyítást. Azok közé az irodalomtörténészek közé tartozom, akik párhuzamosan több terepen működnek. A kultuszkutatással egyidejűleg József Attila prózai értekezéseihez írok textológiai, filológiai és eszmetörténeti jellegű jegyzeteket, s emellett versértelmezések sorát készítem. Úgy vélem tehát, hogy a József Attila-kultusz vizsgálata során nyert tapasztalataimat a „szöveg-arculatúnak mutatózó nyelvi műalkotások” elemzésében kamatoztatva, mindannyiszor visszakanyarodom a legszorosabb értelemben vett irodalomtudományi kérdésekhez.

Az eddigiekben, úgy érzem, szert tettem arra a lendületre, amellyel egy olyan elméleti-módszertani problémaköteggel is birokra kelhetek, amelynek érintése a három opponensi vélemény egyikéből sem hiányzik, de amely legnagyobb hangsúllyal és legkifejtettebben talán Horváth Iván írásában fogalmazódott meg. Az opponensem által a dolgozatban kimutatott két igazságfogalom problémája munkám legmélyebb szemléleti alapjait érinti. A kultusz mint olyan nemigen lenne leírható, ha nem élnék azzal az igazságfogalommal, amelyet Horváth Iván relatívnak nevez, s amelynek használata folytán az értekezés szerzője az időszerűség fényében tündökölni lehet. Szívesen sütkérezem ezen a napon, s úgy hiszem, erre rá is szolgáltam. Ám azt a borulatot is megadóan elviselem, amely amiatt keletkezik, hogy vissza-visszazuhanok a megszokott, reflektálatlan igazságfogalom szintjére. Szerencsére árnyékban is szeretek lenni. Mi tagadás, úgy vélem: tény, hogy József Attila nyomorgott is, nemcsak nyomorrepertoárt gyártott. Horger súlyosan megbántotta őt akkor is, ha nem őmiatta nem fejezte be az egyetemet. Kultusza is, nemcsak azért támadt, mert öngyilkos lett, mert lesajnálták életében, hanem azért is, mert időtálló remekműveket írt. Ki merem jelenteni, mint közvetlenül birtokba vehető igazságot, hogy a *Harmatocska*, a *Holt vidék*, a *Medvetánc*, az *Ars poetica* és a *Flóra* időtálló remekművek. Je vous jure que c'est beau.

Bizonyos, hogy ez a kettősség módszertani inhomogeneitáshoz vezet. Metodológiai bizonyára roppant izgalmas vállalkozás lenne megírni a kultusz születését a reflektálatlan igazságfogalom teljes kiküszöbölésével. Engem azonban az ilyen experimentum nem vonz. Igyekszem ugyan háttérbe szorítani vagy zárójelbe tenni a hagyományos igazságfogalmat, mert jó érzés lebegni a relatív igazság közegében. A Horváth Iván felismerésében rejlő kritikai elemet annyiban mindenképpen elfogadom, hogy a spontán, ellenőrizetlen tényhivatkozásaimat, a vigyázatlanágból eredő, elvétésszerű, fakticista csökevényeket (bizonyára számos ilyen lehet), igyekszem majd kigyomlálni, illetve megfelelő körmönfonsággal átfogalmazni. Abban azonban továbbra sem fogok hinni, hogy nincs ténylegesség, vagy ha van, akkor megfogalmazhatatlan, s csak történetek vannak, illetve csak ezek ragadhatók meg. Vagy csak ezek megragadására és játéku lejegyzésére érdemes törekedni. Nem mondom le eztán sem arról a reményről, hogy e történetek mögé is be lehet pillantani.

Ugyanis József Attila komor föltámadásának titkát akarom megfejteni, nem pedig a probléma körül, annak érintetlenül hagyásával, hibátlan akrobatamutatványokat végrehajtani. Vannak esetek, amikor úgy vélem, a cél érdekében föl kell függeszteni a felfüggesztéseket, s ki kell jelentenem, hogy „A temetés valóban szerény, szegényes volt”, vagy állást kell foglalnom „az életmű egésze iránti érdeklődés” indokoltága mellett, az egyes korszakokat a többi rovására kiemelő eljárásokkal szemben. A két igazság közötti igazságtevés különösen az emlékbeszédéről szóló, említett készülő fejezet esetében fog kiéleződni, épp ennek kétarcúsága: bizonyító és egyúttal (kultikus) megfellebbezhetetlenül ítélező jellege miatt.

Épp az ilyen régimódi, magabiztosan hangzó aranyigazságok kijelentésére való vállalkozás az, ami az opponensem által szóvá tett cinizmust látszattá fokozza le. A „kultuszpanel”, „nyomorrepertoár” terminusok és rokonaik, elismerem, elidegenítő hatást kelthetnek. Éppen ezért érzem szükségét annak, hogy nyilvánvalóvá tegyem: mögöttük valóságos szenvedés és valóságosan kiemelkedő szellemi teljesítmény rejlik. A prágai múzeumban látott egyik Rubens-képpel szemléltethetem álláspontomat. A kép egy mártírt ábrázol, akit kegyetlenül kínoznak, s aki enyhületet, sőt, talán menekvést remélve fordítja fohászokó tekintetét az ég felé. Onnan azonban bájosan mosolygó angyalok csak egy mártírkoszorút hoznak a szerencsétlennek. Karriertörténet ez is, hiszen közeleg a megdicsőülés pillanata, az égi masinéria beindult, a későbbi szentté avatás biztosítva van, nem kétséges azonban, hogy mártírnak elengedné ezt a dicsőséget, ha még néhány békés évet nyugodtan élhetne a siralom völgyében. Én azt remélem, hogy sikerült értekezésemben a Rubens-kép mindkét aspektusát (a hitért vagy a hivatásért való tényleges kínszenvedést és a helytállásért kijáró, a legmagasabb helyről jövő, posztumusz kitüntetést) megmutatnom.

Idetartozónak vélem Tamás Attila töprengését ama kérdés fölött, hogy a költő „keserű megdicsőülése” rangosabbnak mutatkozás csupán vagy indokolt rang-elismerés, hogy a tragikus halál után létrejött mesterséges fényburok védi a feledéstől a műveket vagy tényleges helyükre kerültek? Személyes véleményem szerint a dilemmára adott második válasz az igaz. A József Attila-kultusz születésének leírása egészében erre szolgál közvetett bizonyíték gyanánt. Annak a folyamatnak a bemutatására törekedtem, amelynek során létrejött a költő alakja és életműve körül egy széles körű, minden regiszterben érvényesülő közmegegyezés, amelynek végeredményeképpen visszavonhatatlanul fölénybe került a szorosabban vett kritikai maga-

tartással szemben az egzegézis gyakorlata, amikor nem annyira azt kell vizsgálni, jók-e a költő művei, hanem azt, hogy miért és hogyan jók? Tehát, ha úgy tetszik, a kultusz a látszatoknak, a káprázatoknak, félig igazolható kijelentéseknek olyan rendszere, amelyen keresztül az életmű tényleges értéke nyilvánul meg. Olyan rangosabbnak mutatkozás, amely a tényleges rang fölismerésének egyik legitím módja.

József Attila irodalmi-kulturális közvéleményben elfoglalt helyének módosítását vagy radikális megváltoztatását, egy kiépült kultusz lebontását ma már csakis hiperkritika révén lehet elérni. Hiperkritikán azt értem, ha József Attila újraértékelését immár nem Mécs Lászlóval, Reményik Sándorral, Bányai Kornéllal, Sértő Kálmánnal szembesítve kísérik meg, hanem Illyéssel, Szabó Lőrincsel, Babitscsal, Adyval, Petőfivel, Balassival, Gottfried Benn-nel, Valéryvel szemben marasztalják el, utasítják szerényebb helyre. Effajta hiperkritikai törekvések eddig is voltak, ezután is lesznek, s nem lehet kizárni, hogy ideiglenesen vagy tartósan sikerrel járnak. Velük szemben azonban nem kevésbé óvatosnak kell lennünk, mint a kultusz megnyilvánulásaival szemben. Érvényük néha nem nagyobb, mint a meteorológiai előrejelzéseké. Gyakran önbeteljesítő jóslatokként funkcionálnak, azaz az irodalmi haruspexek azért prófétálják az értékcsökkenést, mert szeretnék, ha az bekövetkezne.

A két igazság kérdésköréhez tartozónak vélem Tamás Attila ama fejtegetését, amelynek konklúziója szerint: „Élet és mű között végső soron egyaránt fontosak a kapcsolatok és a határok.” Ezzel a következtetéssel tökéletesen egyetértek. Attól tartok tehát, hogy a lírai én és az életrajzi én relációjával kapcsolatos nézeteimet – nyilván megfogalmazási módomban homályossága miatt – opponensem nem pontosan értette meg. Értekezésemben folytatott polémiám éppen a kettő egyoldalú és túlzó különválasztása és szembeállítás ellen irányult. Az elválasztást az irodalmi művek értelmezése, bizonyos irodalmi jelenségek elemzése során indokoltnak, sőt, elengedhetetlennek tartom, ahogyan – úgy vélem – Tamás Attila is. Amikor azonban ez öncélú, automatikusan alkalmazott distancírozássá válik, akkor az irodalom létmódja, a befogadás reális folyamatai ellenében, a pedantéria akadékoskodása gyanánt hat. Amikor pedig a befogadás folyamatába is behatol ez a féligazság, akkor egyfajta mai précieux magatartásnak szolgál alapul. Én azért különböztettem meg az élményt és a művet, a lírai és az életrajzi ént, hogy azután annál plasztikusabban élénk álljon összeforrásuk a befogadás folyamatában. Amikor a kultusz „naiv” módon rendszeresen egymásra vonatkoztatja a költeményben elhangzó állításokat és az egyén és közösség életében valóságosan megtörtént eseményeket, akkor a jobb megértés, az autentikus befogadás számára a legkevésbé sem idéz elő hátrányosabb pozíciót, mint amelyet azok az értelmezők foglalnak el, akik a referenciák kérdését nagyvonalúan zárójelbe teszik.

Az elvi problémák közül utolsóként egy olyan kérdéssel foglalkozom, amellyel mindenki szembetalálja magát, aki – akár kutatóként, akár a kutatás kritikusaként – kapcsolatba kerül az irodalmi kultusz jelenségeivel: hogyan viszonyuljunk azokhoz a magatartásmódokhoz, megnyilvánulásokhoz, amelyeket a doktori értekezés taglal? Vállaljuk-e a kultikus beállítódást vagy mindenáron igyekezzünk tőle megszabadulni? Mindhárom bírálóm esetében bizonyos averziót, szabadkozást, szinte ösztönös elhatárolódást éreztem a tárgyalt beállítódással szemben. Tamás Attila például azt írja: „nem csupán valamiféle kultikus szemlélet kapcsolhatja szorosan egymáshoz, hiszen a tények szigorúbb vizsgálata sem cáfolja összefüggéseik meglétét.” Szigeti Lajosból

Baka István emlékének ápolása kapcsán bukik ki a következő vallomás: „magának a kultusznak – bármily sajnálatos is az irodalomtörténész szemében (az én szememben) – igenis van figyelemfölkeltő szerepe...” Egy másik helyen azt veti a szememre, hogy „meg sem próbálok szétválasztani az ún. kultikus természetű anyagot az immansz értelmzésektől”. Horváth Iván esetében nem jelentkezik mindez ilyen árulkodóan, de az idegenkedés jelei nála is megmutatkoznak, például ott, ahol így ír: „ha... József Attila tevékenységét egy olyan játszma lépéseiként elemezzük, amelynek célja a kultuszképzés,...”

Opponenseim tehát némi rosszallással, fejüket csóválva, a kívülálló józanságával veszik szemügyre ezt a különös megszállottságot. Magatartásuk csak azon a feltevésen alapulhat, hogy ők maguk egy, a kultikus beállítódást meghaladó, magasabb rendű, torzításmentes, autentikus befogadói magatartás birtokában vannak, egy archimédészi ponton állnak, amelyen ezt az atavisztikus viselkedést, olvasói hamis tudatot el lehet ítélni. Tagadhatatlan, hogy minden konkrét cselekedethez, gesztushoz képest föl lehet venni külső, kritikus nézőpontot. Horváth Ivánnak igaza van akkor, amikor a bűnbakképzés során az egyes, bűnbaknak kiszemelt személyiségekkel, közösségekkel szemben elkövetett igazságtalanságokkal fölveszi a harcot. Nem várható el Tamás Attilától vagy Szigeti Lajos Sándortól, hogy azonosítsák magukat bizonyos szertelen, groteszk befogadói megnyilatkozásokkal.

A tőlük való elhatárolódás vagy idegenkedés, egy-egy túlzó megfogalmazás elutasítása azonban még nem jelenti azt, hogy maradéktalanul meghaladtuk a kultikus beállítottságot. Nem tudom, megvalósítható-e olyan olvasói magatartás, amelynek során az olvasó az összes benne működő előfeltevést tudatosítja, kézben tartja és ellenőrzi, s a kultusznak való behódolás leghalványabb jeleit is nyomban kiirtja magából? S ha megvalósítható, megéri-e a fáradságot? Nem tudom, ki lehet-e lépni egy érvényben lévő kultusból másként, mint a kultusz tárgyát képező életműtől való elfordulással, tőle való elhatárolódással? Azaz: a József Attilához való pozitív viszony határai vajon nem esnek-e egybe kultuszának legtagabb értelemben vett határaival? Óvatosabban fogalmazva: állíthatja-e biztonsággal magáról, aki József Attila költészete iránt megbecsülést érez, hogy befogadói magatartását legalábbis nem színezi a kultikus beállítódás szublimált tényezői? Vajon a József Attila-értés elmélyülése és a kultikus mozzanatoktól való elszakadás mértéke egyenes arányban áll-e egymással?

Állításaimmal és kérdéseimmel egyaránt opponenseimnek a kultusszal szembeni – remélem, inkább csak vélt, mint valóságos – tartózkodását szeretném csökkenteni. Osztozom velük a szélsőségek, avítságok, gyermetegségek elutasításában, de azt gondolom, hogy a befogadásnak ezt a több évtizedes hagyományát nem lehet büntetlenül megtörni. Azt a lehetséges félreértést is szeretném eloszlatni, mintha a kultusz eleve csak azon a ponton kezdődhetne, ahol a valóságos összefüggések hiteles figyelembevételre torzulást szenved. A kultikus beállítottság nagyon is gyakran támaszkodik ugyanazokra a tényekre, amelyeket „hideg fejjel” is jóváhagynánk. „Az idegzete felbomlásával küzdő lírikus költő vallomásai”-ról természetesen nem gondolom azt, hogy ez csak a kultusz ráfogása, s eszemben sincs azt állítani, hogy „a tények szigorúbb vizsgálata” cáfolná „összefüggéseik meglétét”. A kultusz itt ráépül a betegséggel való viaskodás tényeire.

Távol áll tőlem, hogy tagadjam azt, hogy az *Ülni, állni, ölni, halni* című versben tetten érhetők a nyelvi agresszivitás jelei, netán bizonyos öngyilkossággal kapcsolatos fantáziák, amelyekre Horváth Iván joggal hívja fel a figyelmet. Ha azonban dilemmaként vetődik föl a kérdés: vajon a versben valamiféle irracionális mélységekből föltörő sejtelmek fogalmazódnak meg, amelyek később részben beteljesednek, vagy inkább az ötletek pazarló áradata áll előttünk, nem zárva ki a pálya alakulásának és befejezésének számtalan más lehetséges módját, akkor én ez utóbbi álláspontot foglalom el. Egyáltalán nem bizonyos ugyanis, hogy ha József Attilának sikerül egy korábbi öngyilkossági kísérlete, például ha Szántó Judit nem ébred föl arra, hogy a költő kinyitotta a gázcsapokat, akkor is ugyanilyen borzongással olvasnánk a „vonat elé leguggolni” sort. A kultusz itt is valóságos „öngyilkos fantáziák”-on alapul, „csupáncsak” e fantáziák keletkezésekor még meg nem lévő hangsúllyal látja el őket, az ösztönösen megelőlegezett és a ténylegesen megvalósult öngyilkosság között direkt összefüggést teremtve.

Ha Horváth Iván a saját bevallása szerint sem képes „a vers szövegét olvasva nem tulajdonítani fontosságot ölés és halál együttes szerepeltetésének, egyszóval az öngyilkosság motívumának”, akkor ennek elsődleges oka maga az öngyilkosság sokkoló ténye, tehát valami, ami megelőz minden kultikus beállítódást, s a „vonat elé leguggolni” sornak a végzetes tethéz való kapcsolásához ebben az értelemben valóban nincs szükség arra, hogy az asszociáló alany részt vegyen a kultuszban. Eredendően nem beszélhetünk egy semleges, közömbös tényre rátelepült, azt tragikus összefüggésbe erőszakoló szemléletmódról. Elvileg úgy is gondolhatta valaki, hogy „jól tette”, „megérdemelte” a költő, „azt kapta, ami neki jár”. Lehetne a „vonat elé leguggolni” sort akár kárörömmel is olvasni.

Én mégis kétirányú vegyülést látok itt a megdöböntő hír és a költő iránti, az átlagosnál jóval nagyobb megbecsülés között. A tiszteletet kultikussá az öngyilkosság teszi, ez utóbbi pedig felszívódik a művek értékelésébe és értelmezésébe, elveszíti nyers tény jellegét. Talán nem sértődik meg Horváth Iván, ha azt álítom, hogy a vesszor és a költő halála között összefüggést teremtve ő is a kultusznak hódol. Ez nyilvánvalóvá válik akkor, amikor az „életem, te választató” sornak azt a leszűkítő értelmezést adja, hogy „mármint aközött [kell választani], hogy megtartsa vagy visszaadja életét”, hiszen az idézett sor arra a dilemmára is vonatkozik, hogy: „vén pókomnak méhet adni, / öregasszonyt cirógatni”! A kultikus beállítódás kikerülésének tehát mindannyiunk számára igen-igen csekélyek az esélyei. Ez az attitűd nem valamiféle kenetteljes kegyeletesség kinyilvánítása, amitől önmagukra adó, disztिंगváltabb elmék előkelően elzárkózhatnak. Ilyen illúzióhoz csak az olyan újabb keletű aufklérizmus ragaszkodhat, amelyről fentebb már szót ejtettem, s a kultikus beállítódástól mindenáron történő elszakadásra csak napjaink öntelt egoista olvasója törekedhet, aki magát erőszakosan művész és mű fölé tolja.

Nem könnyű feladat az elvi-módszertani problémafölvetésekre adott válaszok után illő rövidséggel reagálnom a rendkívül szerteágazó, az egyszerűség kedvéért irodalomtörténeti részletkérdésekként összefoglalható opponensi megjegyzésekre. Ezek egyik csoportja a József Attila-kutatás területén az utóbbi időben elért eredményekre, vitás kérdésekre való reflektálásom hiányát vagy esetleg vitatható voltát érinti. Az olyan típusú kritika által, amelyben Szigeti Lajos Sándor számon kéri rajtam az *Ülni, állni, ölni, halni* című vers kapcsán az infinitívuszos versről általa írott valóban nagyon

kiváló tanulmányra való hivatkozás elmaradását, vagy amelyben felhívja a figyelmet Lengyel András tanulmányaira, nem igazán érzem magamat találva, mert dolgozatoknak nem tárgya József Attila költeményeinek értelmezése vagy elemzése. (Lengyel utolsó kötetéről mellesleg igen terjedelmes kritikát írtam a Szepeli című folyóirat számára.) Bókay vagy Gyertyán nem művek értelmezőiként szerepelnek az értekezésben, hanem a bűnbakkeresésről írott fejezet akaratlan hőseiként. Balogh Lászlót illetően félreértésről lehet szó. A jeles szerzőnek én nem ismert kisonográfijából idézek, hanem egyik olyan terjedelmes tanulmányából, amelyet ő még a világháború alatt, tehát az általam vizsgált időszakban publikált.

Horváth Iván azt veti a szememre, hogy Bókayval és társaival a bűnbak-kérdésben túlzottan elnéző, Szőke Györggyel vagy Gyertyán Ervinnel pedig túl szigorú vagyok. Ha így lenne, ez szándékom ellen történt. Az említett kutatók példájával azt szerettem volna szemléltetni, hogy ha egyszer a bűnbakképzés folyamata beindult, milyen nehéz belőle száraz lábbal kilépni. Abban igaza van opponensemnek, hogy akik Bókayt és társait bírálták, s Horváth Ivánnal egyetemben én is ezek sorába tartozom, azok a bírált szerzőket nem tették bűnbakká, s a distinkció megtételére ezen a ponton nagy gonddal ügyelni fogok. Azt azonban bírálóm is elismeri, hogy a tollak, amelyek Bókayék eljárását a Révai-féle anatómiával rokonították, kissé nagyon erősen fogtak. Magamról is beszélek. Horváth Iván hiába vállalja magára a Bókay-kritika ódiáját, a szóban forgó szöveget mindketten aláírtuk, vállaltuk, tehát követelem a részemet a felelősségből. Idetartozik a Sárközy Péterrel folytatott kritika elmaradásának kérdése. Sárközy értekezésem benyújtása óta egy könyvet publikált *„Kiterítetek ügyis...”* címmel. Itt közvetlenül is foglalkozik a kultusz-kutatás lehetőségeivel, s maga a könyv számos ponton érint az értekezésben tárgyalt problémákat. A munkám könyv-változatában, ha akarnám, sem kerülhetném meg Sárközy álláspontjának kritikái számbavételét. Azért, mindenesetre, hálás vagyok minden kritikusomnak, ha újabb olyan adalékokra hívják föl a figyelmemet, amelyek beépítése munkám színvonalának javára szolgál.

Ilyenekre Horváth Iván opponensi véleménye jó néhány példát nyújt: többek között Gelléri Andor Endre emlékezés-részletére, Herczeg *Andor és Andrására*, a Móra-publicisztikára gondolok. Ugyanilyen köszönettel nyugtázom Szigeti Lajos Sándor olyan megjegyzéseit, mint Juhász Gyula előszavai más induló költők kötetéhez. Itt csak annyit jegyeznek meg, hogy ez épp az én malmomra hajtja a vizet. Én ugyanis nem azt állítom, hogy Juhásznak a *Szépség koldusa* kötetéhez írott előszava idézte elő a kultuszt, hanem azt, hogy a kibontakozó kultusz inkorporálta Juhász előszavát, amely eszményi módon illeszkedett a kultikus keretekbe. A szegedi költő más költőkre vonatkozó ugyanilyen szellemű szövegei kiestek a kollektív emlékezetből, mert ezek körül nem alakult ki kultusz. Az „akaratlan” jelző beillesztésére vonatkozó javaslatot is elfogadom, s írásom érzékeny olvasásának jelét látom benne.

Vannak olyan pontok értekezésem gondolatmenetében, ahol elfogadom a kritikai megjegyzéseket. Ilyen például Horváth Iván opponensi véleményében az a hely, ahol a Németh Andort illető „polgári esztéta” kifejezést teszi szóvá. Kedvenc szerzőm, Németh Andor esetében valóban rossz beidegződéssel követtem a türelmetlen marxista kritika minősítéseit, amelyek sorába egyébként kisebbrészt beletartozik József Attila [*Hová forduljon az ember...*] kezdetű verse is. Szigeti Lajos Sándortól és Tamás Attilától elfogadom azt a figyelmeztetést, hogy a jegyzetekben a korrekt tájékoztatás

érdekében a hivatkozott vagy idézett írások első megjelenésének helyét, nem pedig a *Kortársak*-beli utóközlés lapszámát kell feltüntetni.

Van, természetesen, néhány olyan pont, ahol a kritikai megállapítások nem bírtak jobb belátásra. Az ilyen helyeket csak egy-egy kiragadott példával szemléltetem. Azzal például, ahogyan Horváth Iván József Attila Babits-pamfletjét értékeli, nem tudok egyetérteni. Lehet, hogy opponensem nem tántorítja el véleményétől az a körülmény, hogy József Attila egy 1933. március 2-án kelt magánlevelében korábbi támadását őszintén megbánta a következő szavakkal: „esztétikától idegen és magam elől is elrejtőző impulzusok kényszerítettek, hogy Önt bizony durván megtámadjam, lelkiismeretem egyre ösztökél, hogy ezt a csorbát kiköszörüljem.” Ezért, hogy megingassam eltökéltségét, hozzátenném, hogy Kosztolányitól nem lenne nagyon nehéz pajtáskodó kritikákat idézni. Többet mondok: mielőtt nekidurálta volna magát Adyról kialakított különvéleménye megfogalmazásának, ugyanolyan kritikátlan, hozsannázó hangnemben nyilatkozott halott költőtársáról, mint az Ady-irodalom átlaga. Arra is fölhívom opponensem figyelmét, hogy a korban nemcsak a szervilis méltatás volt divatban, hanem a nem kevésbé lapos szarkasztikus, pamflet-ízű nonkonformista kritika is, egyebek között, de nem kizárólagosan avantgárd körökben, amelynek épp Babits volt az egyik kedvelt célpontja. Rímbohócnak nevezni Babitsot, amint ezt egy jelentéktelen avantgárd szerző tette, semmivel sem nagyobb teljesítmény, mint kritikátlan elismeréssel övezni. Folytathatnám érveimet, amelyek fedezete mögött kitartanék eredeti álláspontom mellett.

Szigeti Lajos Sándor okfejtésével szemben egyebek között ott vetem meg a lábamat, ahol opponensem nehézséget lát abban, hogy olyan, mára már elhalványult emlékü szerzők „helyezik el a költőt a pantheonban”, mint Lakatos Péter Pál, Danzinger Ferenc, Vass László, Kovács József vagy Boldizsár Iván. Erről az argumentációról Osvát egyik híres aforizmája jut az eszembe, amely valahogy így hangzik: „Shakespeare zseni volt, mi legyünk tisztességes emberek.” A költő tehát akkor is a Pantheonba került, ha szobrának egykori cipelőit, és ha minket magunkat, az istenek e templomába látogató turistákat is belep majd a feledés pora.

Tamás Attilától, aki nem terjesztette ki kritikai figyelmét ilyen mértékben történeti-filológiai részletekre, nehezebb olyan helyet idézni, amelyen vele szemben bátorodom kitartani eredeti álláspontom mellett. Ilyen mindenestre a *Ki-be ugrál...* című vers kapcsán kifejtett nézete. Abban, amit erről és Petőfi *Az őrültjéről* megállapít, sok igazság van. Engem csak az zavar azokban a megnyilatkozásokban, amelyek a *Ki-be ugrál...*-ban az őrültség jeleit szimatolják, hogy témáját tekintve ugyan a megbolondulásról szól, de megfogalmazási módja olyan szabatos, formaképzése olyannyira fegyelmezett, gondolatmenete oly mértékben rendezett, hogy ehhez képest – mondjuk – Kassák valamely számozott verse a legsúlyosabb delíriumban készült elmeszüléménynek hat. „Gondoljátok meg:” – inti megfontolásra az állítólagos őrült állítólag teljesen épelméjű embertársait. Ha itt József Attila csakugyan „idegzete felbomlásával küzd”, akkor ezt a csatát még fölényesen megnyerte.

A tisztelt bizottság, tisztelt opponenseim és kedves hallgatóim talán észlelték, hogy nagyon hosszúra nyúlt válaszomban, amelyért elnézést kérek, eltértem az opponenseknek adott válaszokban szokásos retorikai gyakorlattól. Nem igyekeztem a kezdet kezdetén meglovagolni bírálóimnak az értekezésről tett dicséző szavait. Kötelességemnek tartottam először kendőzetlenül szembenézni fenntartásaikkal, ellenveté-



seikkel. Csak most, miután elismeréssel adóztam a dolgozatnak szóló komoly kritikai figyelem megnyilvánulásainak, fejezem ki köszönetemet azért a Szigeti Lajos Sándor és Horváth Iván által a kiindulópontban leszögezett, majd a végkövetkeztetésben megerősített, Tamás Attila által pedig a konklúzióban összegzett végső mérlegért, amelyet minden lehetséges vitakérdés ellenére alapvetően pozitívnek, nem pusztán retorikailag, hanem érdemben is elismerőnek érzékelek. Úgy érzem, mindhárman felismerték munkám tudományos szándékát, felmérték azokat az erőfeszítéseket, amelyeket az általam választott feladat megoldása érdekében tettem, s méltányosan, bizonyára talán túlzottan is jóindulatúan értékelték elért eredményeimet. Bírálataikat készülő monográfiám munka közbeni lektori véleményeiként hasznosítani fogom.

## Szemle

### Két út – és van(?) szintézis

Kabdebő Lóránt: *Vers és próza a modernség második hullámában*

Kulcsár Szabó Ernő: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*

Aki járatos az elmúlt bő egy évszázad irodalomelméleti szakirodalmában, az tudja, hogy a (poszt)modern irodalomtudomány, némi leegyszerűsítéssel, mindig is az irodalmi mű mint folyamat jelen idejű és történeti elsajátításának kettős kérdését igyekezett megválaszolni. Az egyes irányzatok és iskolák, illetve képviselőik legfeljebb abban különböztek egymástól, hogy az irodalmi mű megértésének, értelmezésének és alkalmazásának során az elméleti vagy a történeti szempontokat helyezték-e vizsgáldásuk homlokterébe. Idejekorán felmerült ugyanakkor az irodalom elméleti és történeti megközelítése közötti szintézis megteremtésének az igénye is.

Két példa igazolásul, mindkettő a húszas évekből. Az egyik hazai, a másik külföldi, az egyik történeti, a másik elméleti alapozottságú. A végkövetkeztetés mindazonáltal mind a két esetben azonos. Horváth Jánost, a századelő magyar irodalomtudományi gondolkodásának kiemelkedő alakját 1922-ben saját történeti kutatásainak elméleti felismerései arra készítetik, hogy 1908-as, főreáliskolai évkönyvben közzétett vázlatát (*Irodalmunk fejlődésének fő mozzanatai*) arányaiban módosított, átdolgozott formában újjól megjelentesse, mert arról, úgy mond, „akkor nem vették észre, hogy szintézis”. Szintéziskísérletének elvi indokául pedig a következőket jelöli meg: „Az utóbbi fél-század tömérdek részletadalékkal gyarapította irodalomismeretünket, de egységbe foglalásukról, az irodalomtörténeti szintézisről csaknem egészen megfeledkezett. [...] Egyformán irodalomtörténeti feladat ez mind, s csak önkényesen állítható szembe egymással az összes feladat két (talán szélsőnek tekintett) eleme, részlete, melyek között pedig lényegbeli ellentét nem lehet, hiszen szükségképpen kiegészítői egymásnak, s magukra hagyva egyaránt csonkák, félkezűek” (*Magyar irodalomismeret. A rendszerezés alapelvei*). Az orosz formalizmus vezéralakjai, Roman Jakobson és Jurij Tinyanov hasonlóképpen, csak az elméleti vizsgálódások tapasztalatainak nyomán és sajnálatos módon az iskola tevékenységének politikai-ideológiai okok miatti kényszerű befejeződésének évében, 1928-ban jutnak el, nevezetes röpiratukban, a kutatás kettős feladatának (perspektívájának) meghirdetéséig: „A szinkronikus (statikus) és a diakronikus szemlélet éles szembeállítására nemrég még a nyelvészet és az irodalomtörténet számára is termékeny munkahipotézis lehetett, mivel nyomatékosan hangsúlyozta a nyelv (illetve az irodalom) szisztematikus jellegét. A szinkronikus koncepció vívmányai ma arra készítetnek, hogy a diakrónia elveit is felülvizsgáljuk. [...] A tiszta szinkronitás illúzió: minden szinkronikus rendszernek megvan a maga múltja és a maga jövője, amely a rendszertől elválaszthatatlan strukturális elemet alkot” (*Problemi izucsenyija lityeraturi i jazika*, Szántó Gábor András fordítása). A két, egyformán visszhang és folytatás nélkül maradt felvetés önmagában jelzi, hogy a ma irodalomtudományi diszkurzusának számos alapvető és évtizedek óta hagyományozódó kérdéssel is szembe kell néznie, képviselőinek meg egyenesen kötelességük, hogy – adott esetben saját kutatói gyakorlatuk folytonos felülvizsgálatával – megkíséreljék a kor tudományos színvonalának megfelelő válaszadást.

Kabdebő Lórántnak és Kulcsár Szabó Ernőnek egyazon évben és egyazon kiadónál jelent meg az irodalom elméleti és történeti szempontú megközelítésének szintetizálására törekvő, legfrissebb tanulmányait magában foglaló, gyűjteményes kötete. Összefoglalóan megállapítható, hogy céljukat mindkettő a jausí értelemben vett hermeneutikai szinkronikus metszétvétellel kívánják elérni. Könyvük egyes írásai és azok egybeszerkesztésével annak bizonyítására vállalkoznak, hogy az irodalom történetisége legjobban esztétikai szemléletváltáskor, a diakrónia és a szinkrónia metszéspontján válik láthatóvá és ragadható meg. A radikális korszakváltásoknak, az esztétikai szemléletben bekövetkező horizontváltásoknak a leírásával az irodalmi mozgásfolyamatok érvényesebben jellemezhetők, mint műveknek, szerzőknek vagy akár irodalmi rendszereknek, szisztémáknak és kódoknak a hagyományos kronologikus-evolúciós sorba rendezésével. A valódi filológiai tudás nem különböző tények és adatok utólagos összeállítása, hanem a szövegek szüntelen aktualizálhatóságának és aktualizálásának elfogadása, illetve megvalósítása. Az irodalomtörténetész a collingwoodi kérdés-felelet elv alkalmazásával felteszi azokat a kérdéseket, amelyekre a mű mint válasz egykor megszületett, s amelyeknek a segítségével a hagyomány számunkra való jelentése és jelentősége megnyilvánulhat, egyúttal a gadameri hatástörténet jegyében megmutatja a műalkotás hajdani és mai felfogása közötti hermeneutikai különbséget, az irodalom történetének eseményszerű folytonosságát. Az ilyen recepcióesztétikai alapozottságú irodalomtörténeti vizsgálat az irodalom múltja és jelene közötti összefüggés szempontjából a folyamat jellegét kifejező metszéspontokra figyel, és az irodalmi struktúraváltás-struktúraváltozás korszakképző mozzanatainak meghatározását kíséri meg. Kabdebő Lóránt és Kulcsár Szabó Ernő a század magyar irodalmának, szűkebben lírájának és prózájának történetében különösen két paradigmaérvényű szemléletváltást-szemléletváltozást vizsgál: a húszas-harmincas évek klasszikus modernség és történeti avantgarde utáni periódusát és a hetvenes-nyolcvanas évek posztmodern nyelvi fordulatát. E két, alapvetőnek tekintett váltás-változás hermeneutikai szinkronikus metszétvétellel érzékeltetni tudják az irodalom történeti folytonosságát, mégpedig a múltbeli irodalmi eseménytörténetnek a jelen horizontjára való integrálásával. A történeti-filológusi érdekltség határozott és céltudatos elméleti megalapozása, illetőleg az elméleti meggyőződés történeti-filológiai tényekkel való szembesítése természetesen a két személyes kutatói pálya irányának is módosulását, s szögezzük le rögtön, korábbi eredményeinek kiteljesedését jelenti.

Mindkét könyvnek nagyon pontos a címe. A Kabdebő Lóránténak: *Vers és próza a modernség második hullámában*. A cím első fele elméleti, a másik fele történeti megközelítést sejtet, s azon belül ígéri egy adott irodalomtörténeti korszakban két műnem vonatkozásának ezredvégű középpontból nézőpontból történő rekonstrukcióját. Ennek megfelelően a terjedelem fele, mintegy százötven oldal, a húszas-harmincas évek költészetével s – a szerző eddigi munkásságát ismerve nem meglepő módon – kiemelt helyen Szabó Lőrinc ekkori lírájával foglalkozik. A terjedelem másik felét kitevő írások a modernség második hullámának korszakában lezajló prózapoétikai változásokat vizsgálják, valamint azok előzményeit és következményeit mutatják be a magyar irodalom néhány írói pályájának felvillantásával. Miként a *Bevezetés* fogalmaz: „A fejezetek egy irodalomtörténeti korszakot fognak át: annak nem valamilyen hagyományos történelmi vagy írói-életrajzi meghatározottságában, hanem a poétikai ese-

mények összefüggésében. Az ily módon a történetiségében a *modernség második hulláma*ként megnevezett, a *dialogikus poétika alkotói mód*ként jellemezhető gyakorlat megjelenését kísérik figyelemmel – előtörténetét, világirodalmi párhuzamait és jelenlétét mai horizontunkon.”

Kabdebó Lóránt már 1968-as kandidátusi értekezésében, illetve annak könyv alakban megjelentetett változatában (*Szabó Lőrinc lázadó évtizede*, Szépirodalmi, Bp., 1970) felfigyel arra a tematikus és poétikai váltásra-változásra, amely Szabó Lőrinc költészetében 1926 és 1932, vagyis *A Sátán Műremekei* és a *Té meg a világ* versei között bekövetkezett, de ekkor még megelégszik a tény pusztá rögzítésével. 1973-ban csaknem ötven oldalas elemzést készít a váltás-változás természetrajzát reprezentáló kulcsversről, *Az Egy álmaidról*, de azt nem veszi be sem *Útkeresés és különbeke* című 1974-es, sem *Szabó Lőrinc* című 1985-ös monográfiájába. Az indok pedig, mint azt mostani egyik jegyzetében elárulja, „mert úgy éreztem, hogy előbb egy általánosabb kapcsolattörténeti tanulmányt kell készítenem a Stirner-hatásról Szabó Lőrinc költészetében”. S mivel a jelzett tanulmánnyal csak a kilencvenes évek elején készül el – és teszi közzé a Magyar Filozófiai Szemle 1995-ös évfolyamában –, ezáltal adódik lehetősége arra, hogy a költői fordulatot érzékeltető, egymással szorosan összetartozó két dolgot együtt jelentesse (*Az összegzés ideje*). Nagymonográfiájának 1980-as harmadik részében Szabó Lőrinc ötvenes években készített Rilke-fordítását is még tematikai-önéletrajzi okkal magyarázza, figyelmen kívül hagyva az abban megmutató beszédmódbeli, a versbeszéd dialógusos jellegét érintő rokonságot. Az 1992-ben kiadott, Szabó Lőrinc poétikáját összefoglaló módon jellemző könyve („*A magyar költészet az én nyelvemen beszél*”. *A kései Nyugat-líra összegeződése Szabó Lőrinc költészetében*) már egyfajta monologikus versbeszéd lezáródását és egy új, dialogikus poétikai paradigmának/gyakorlatnak elnevezett beszédmód kezdetét határozza meg, ám az alakulástörténetnek és főként a váltás-változás költészet-történeti jelentőségének a leírásával adós marad. Számítsuk ehhez hozzá a feleséggel 1921 és 1944 között folytatott levelezés, a napló és az 1945-ös híres védőbeszéd sajtó alá rendezésének (*Szabó Lőrinc és felesége levelezése*, Magvető, Bp., 1989, illetve *Bírákhoz és barátokhoz*, uo., 1990) filológusi alaposágú munkáját. A kétségtelen érdemet, amelyet Kabdebó Lóránt például az 1942-es weimari, majd lillafüredi írókongresszuson elmondott felszólalások szövegének közlésével vagy a *Vezér* című vers eredeti, 1928-as és 1939-es, szerzői hozzájárulás és keltezés nélküli megjelentetése közötti distinkció kimutatásával a Szabó Lőrinc személye és életműve körül masszívan élő hamis legendák oszlatása terén szerzett. Látható mindezekből, hogy három évtized intenzív oktatói és kutatói tevékenységének eredményeként rendkívüli mennyiségű és fokozatosan egymáshoz rendelődő tény, adatot, dokumentumot sikerült felhalmozni, aminek hozadéka számos jelentős előadás, publikáció, szövegközlés. Az eredmények azonban ilyenformán, önmagukban, saját körükön belül, filológiai önértékükön jelentősek. Ahhoz, hogy tudományos távlatot nyerjenek, kiderüljön az irodalmi folytonosságban játszott valódi szerepük, nos, ahhoz az oktatói-kutatói pályán is bizonyos fordulatra, egyfajta személyes paradigmaváltásra volt szükség.

Az irodalmi-tudományos szemlélet módosulása, a legújabb kötet írásainak tanúsága alapján bizton állítható, irodalomelméleti inspirációra következett be, s időben a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulójára tehető, konkrétan talán a pécsi egyetemen szervezett tudományos ülésszakok előkészítéséhez, az azokhoz kapcsolódó kutatói

program elindításához és az ott elhangzott előadások anyagának kötetbe rendezéséhez köthető. Nem véletlen, hogy Kabdebó Lóránt könyvének legelején fontosnak érzi, hogy idézzon az 1991. áprilisi, *Paradigmaváltás(?) az 1920-as évek magyar lírájában* címmel rendezett konferencia meghívójának szövegéből: „Mivel a nemzetközi szakirodalomban utóbb számos sikeres kísérlet történt az irodalmi paradigma- és korszakváltás belső, az irodalmi kifejezésformák világában tetten érhető szemléleti tartalmának újszerű megközelítésére, elérkezettnek látszik az idő arra, hogy ezek tükrében tegyünk kísérletet a húszas-harmincas évek jelentős fordulatot hozó lírai korszakváltásának feltárására. [...] Vizsgálataink ennek értelmében a korszakváltás poétikai-szemlélettörténeti komponenseinek felderítésére, a világképi sajátosságok meghatározására irányulnak, annál is inkább, mivel – ahogyan ezt a világlíra rokonítható folyamatai mutatják – éppen ezekben az évtizedekben zajlik le a klasszikus modernség irányzatainak átfordulása olyan líraformációkba, amelyek lényegében mai formanyelveinek alapjait is kialakították (hermetizmus, absztrakt tárgyiasság, tudatlíra, új alanyiség), s jelen vannak a neoavantgarde és posztstrukturalista poétikában is. Kutatásainkban ezért kulcsszerepe lesz a költészettörténeti korszakváltás alaki-poétikai leírásának, a középpontban álló nagy életművek e szempont szerinti értelmezésének, és az így keletkező paradigmák új irodalomtörténeti kontextusba való beillesztésének.” Az ezt követően sorakozó tanulmányokban – s ez mind a lírát, mind a prózát érintőkről elmondható – voltaképpen nem más történik, mint a feltárt-felismerett irodalmi jelenségeknek, az elemzett pályáknak vagy pályaszakaszoknak ebbe a megváltozott horizontú „új irodalomtörténeti kontextusba való beillesztése”. Ebből az elméleti alapoottságú történeti szemszögből látható igazán a magyar irodalomban a húszas évek második felében és a harmincas évek elején lezajló korszakváltásnak a természete és máig ható jelentősége.

Innen, e tudatosan megváltoztatott, merthogy elméleti alapoottságú nézőpontból nézve „a filológia irodalomtörténeti jelentőségű esélye” immáron az lesz, hogy például Szabó Lőrinc 1927–28-as verstermésének rekonstrukciójával tetten érheti „a poétikai paradigmaváltás eseményeit a magyar lírában”. A *Vezér* című vers és a célzatos politikai felhasználása is „csak emberi-életrajzi problémává minősül”, sokkal lényegesebb lesz, hogy a benne megvalósuló homogén lírai monológ miként változik később a Führer- és a Dichter-elvet ütköztető dialógusos versbeszédé (*A dialogikus költői paradigma megszületése a magyar lírában*). Szabó Lőrinc vagy Ezra Pound politikai ellen- vagy rokonszenve legfeljebb magánemberi adalék lehet, a lényeg, hogy „költészetükbe ugyanakkor olyan dialogikus poétikai gyakorlatot vezettek be, amely ellene mond minden hasznosság-elvű, a messianisztikus történelmi tendenciák által felhasználható monologikus poétikai megoldásnak (*Adalékok a dialogikus poétikai gyakorlat előtörténetéhez Yeats, Rilke és Pound egy-egy verse alapján*), az általuk alkalmazott, az értelmezhetőség sokféleségét megengedő és a kompozíciónak nem alárendelt intertextualitás pedig egyenesen a posztmodern szövegkezelés felé mutat (*A klasszicizálás mint intertextualitás a modernség második hullámában*). József Attila tragikus, a *Nagyon fáj* utáni élet- és pályaszakaszának is az válik fő jellemzőjévé, hogy „olyan poétikai eseményeket rögzít az adott versben, amelyek együtt olvashatók a korszakot történelmileg leginkább reprezentáló természettudományos gondolkozással, problematikájában összhangban van a hazai (Babits, Kosztolányi, Szabó Lőrinc) és a világlíra (Rilke, Yeats, Pound) eseményeivel. [...] A versben megtestesülő problematika

ugyanakkor csak a mára érvényes problémaérzékenység horizontjáról válhat számba vehetővé és leírhatóvá” (A „Költőnk és Kora” értelmezéséhez. A *dialogikus poétikai gyakorlat József Attila költészetében*). Az ennek a szemléletmódnak a jegyében végzett prózai tárgyú vizsgálódások nyomán szerzett következtetés mindettől csupán annyiban tér el, hogy noha a friss európai fejlemények iránti elméleti érdeklődés a regény esetében – elsősorban Halász Gábor, Németh László és Szerb Antal esszéinek, ismertetéseknek köszönhetően –, a költészettel ellentétben, megvolt nálunk, a gyakorlatban mégis a realista nagyregény és a nevelődési vagy fejlődésregény klasszikus hagyománya élt tovább. A világirodalmi törekvésekkel összhangban lévő, a prózapoétika megújítását célzó kísérletek epizodikusak és folytatás nélküliek maradtak (A *modern magyar próza egyik modellje*. Szentkuthy Miklós: *A modern magyar próza másik modellje*: Határ Győző). A magyar prózában a húszas–harmincas évekbeli lírai fordulathoz hasonlítható váltás-változás így majd csak a posztmodern hatására és időszakában érhető tetten, mintegy keretbe foglalva a század poétikai eseménytörténetét: „A dialogikus poétikai gyakorlat hazai történetét két meghatározó szuverén egyéniség keretezi: kezdeteinél, a lírában Szabó Lőrinc, az ív végén, a prózában Esterházy Péter, Szabó Lőrinc egymágában, bizonytalansága ellenében teremttette meg e gyakorlat hazai költői beszédmódját. Esterházy (»egy Író maga is Olvasó«) a sokviszonyítottágú prózagyakorlatot – egybeolvasva a század eseményeivel – újragondolja, és ennek folyamatában szerkeszti meg visszamenőleges érvénnyel a gyakorlat hazai prózapoétikai beszédmódját: »a posztmodern kelgyó enfarkába harap.«” (A *próza önreflexiója és gyakorlata*).

A korábban említett pécsi konferenciák anyagát Kabdebó Lóránt Kulcsár Szabó Ernővel közösen szerkesztette kötetekké (*„de nem felelnek, úgy felelnek”*. A *magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján*, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, Pécs, 1992 és *Szintézis nélküli évek. Nyelv, elbeszélés és világkép a harmincas évek epikájában*, uo., 1993). Mostani könyvében is az ő egyik tanulmányából meríti az indíttatást Szabó Lőrinc Rilke-fordításának módosított recepciójához, őt követi a modern és a posztmodern intertextualitás közötti különbségtevésben és különösen irodalomtörténet-elméleti felfogásában, a modernitás korszakolásában, terminológiai meghatározásában. Kulcsár Szabó Ernő ekkor, a nyolcvanas évek végén és a kilencvenes évek elején túl van már kezdeti, nagy feltűnést keltő, mert újszerű irodalomlátást közvetítő és korszerű fogalmi apparátust mozgósító elemzésein. Megvívta már első csatáit az irodalomértés és az irodalomról való újfajta beszéd meghonosítása érdekében. Érdeklődése, tudósi figyelme – az elméleti tisztázás és vértettség birtokában – egyre inkább az irodalom történetisége, a modernség irodalomtörténeti folyamatának újraértelmezése felé fordul. A Pécssett rendezett konferenciák körüli időszak nála is – igaz, ellenkező irányból, az irodalomelmélettől az irodalomtörténet irányába mutató – elmozdulást, gazdagodást jelent.

*Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben* című új kötetének Kulcsár Szabó Ernő is már a legelején jelzi, hogy az 1991-es líra- és az 1992-es próza-konferenciától ő is saját, ekkorra határozottan körvonalazódott, az elmúlt két évtized oktatói-kutatói tevékenységével megalapozott tudományos hipotézise igazolódását várja. Hipotézisének elméleti alapja az esztétikai tapasztalat horizontváltásainak vizsgálati nézőpontja, történeti szempontja a modernség magyar irodalomtörténet-írásának torzításával való, előítéllettől mentes szembenézés. Ennek szellemében készített nem egy korábbi, szakmai értetlenséget kiváltó előadásáról, tanulmányáról, könyvé-

ről most derül ki igazán, hogy az valójában az irodalomtörténet különböző korszakainak, alkotóinak, műveinek, folyamatainak megközelítésére kidolgozandó, az ezredvég tudományos követelményeihez igazodó, átfogó elméleti koncepció és interpretációs gyakorlat előmunkálata volt. Az *új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen* című, nagyjából 1989 és 1992 között megjelent írásait tartalmazó kötetben például, irodalom és irodalmi gondolkodás jelenbeli állapotát értékelve, arra a megállításra jut, hogy az irodalom (tudomány) számára a váratlanul elnyert szabadság közegében, a kollektív mítoszok széthullásával kivételes alkalom kínálkozik, hogy végre semmiféle irodalmon kívüli fenyegetettség veszélyétől sem tartva, egész alakulástörténetét a kor pusztán tudományos kíváncsalmának megfelelően újraértelmezze. Az ezredvégi irodalmi-irodalomtudományi látélet elkészítésének magyarázata azután most, a legfrissebb könyv elméleti alapvetésében olvasható, mely szerint „a jelenkori irodalmiság folyamatainak kiiktatása elvileg teszi lehetetlenné bármely olyan élő kérdés megfogalmazását, amely használható válaszra készíthetné a hagyományt. Az ilyen vizsgálódások eredményeiben mindig a »penzumszerű«, holt kutatás elve szokott testet öltetni. [...] A hermeneutikai irányultságú kutatás ezért nem a tárgy izoláló különállásában érdekelt, hanem – a pozitívista episztémé e híres normatívájával szemben – éppenséggel az ilyen távolságok áthidalásában látja a hagyománytörténet logikájának megfelelő megértés előfeltételeit” (*Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége*).

*Történetiség, megértés, irodalom* című, 1995-ös kötetében ezért a modern magyar irodalomtudomány egy másik anomáliájára, a megértés történetisége, a hagyománytörténet egységes elvének folytonos megbomlására hívja fel a figyelmet. Bemutatja, hogy az esztétizmusban, a szellemtörténetben vagy a kollektivisták szemléletben miként bomlott meg az esztétikai hatásfunkciók komplexitása, hol a poiészisz, hol az aiszthészisz, hol a katharszisz jellegű szempontok érvényesítését kizárólagossá avatva. Minden alárendelődött vagy a produktív (lásd a szerzői szándék kifejeződése, a mű üzenete, mondanivalója), vagy a receptív (a zseni élményvilágának újraélése, beleélés, behelyezkedés), vagy a kommunikatív tevékenységnek (a mű mint a valóság igaz és hű tükörképe, visszatüköröződése). Megítélése szerint ennek a gyakorlatnak a hagyománya él tovább napjaink irodalomtudományi diszkurzusának két jellegzetes, historizáló filológia vagy utópozitivisták historizmus, illetve (de)konstruktivisták interpretáció névvel illetett változatában, a tradíció szerepének indokolatlan felértékelésével, illetve ellenkezőleg, a teljes kiiktatásával. Mindezekkel szemben sürgeti a történő (egyidejű) és a történeti megértés egységének megteremtését, az esztétikai tapasztalat horizontváltásainak – a horizontok összeolvadása és elkülönítése kölcsönösségén alapuló – vizsgálatát. A hagyománytörténet félreértelmezésének ez a vitatása, a javasolt hermeneutikai-recepcióesztétikai történetiségfelfogás megint csak most nyeri el a valódi jelentőségét, amikor is egy átfogó, úgynevezett integratív irodalomtörténeti koncepciót és gyakorlatot alapoz meg: „Az integratív történeti szempont ebben a felfogásban az irodalomtörténet értelmezőjének szituáltságát is magában foglaló hatástörténeti folyamat megnyilvánítójaként érvényesül: a hagyománytörténetétől nem függetlenedő hatástörténeti tudat lényegében a folyamatban való benneállást, az értelmezés előfeltételezett integráltságát vetíti vissza dialóguspartnerként értett tárgyára. Az integratív szempont ezért maga is önmagába visszatérő körként működik: a hagyománytörténetben integráltan »benneálló« értelmezése a

maga jelenébe integrálja azt, amit – az előfeltételezett benneállás következtében – lát *valamiként*. De hogy itt nem valamiféle permanens és időtlen viszonylagosság jön létre, annak az a biztosítéka, hogy az új és új értelmezők értelemszerűen mindig más és más jelenben állnak benne.” (Az irodalmi modernség integratív történeti értelmezhetősége)

„Integratív” volt ebben az értelemben már Kulcsár Szabó Ernő 1993-as, mellesleg éppen Kabdebó Lóránt által lektorált irodalomtörténete is, amely nyilván az eddigiekben vázolt elvi-elméleti megfontolásból szakított a bevett irodalomtörténet-írói gyakorlattal. Nem patikamérlegesen, gondosan kiporciózott írói portrék és tablók szünni nem akaró sorakoztatását kínálta, hanem a jelenkori posztmodern irodalmi és hermeneutikai-repeciációsztétikai tudományos fordulat kérdezőhorizontjáról jelentősnek mutakozó fejlemények alapján rajzolta meg (át) az elmúlt csaknem fél évszázad hazai irodalmának eseménytörténetét (*A magyar irodalom története 1945–1991*). Voltaképpen e nagyszabású munka háttéranyagának tekinthető a mostani kötet utolsó három tanulmánya, amelyek a posztmodern irodalmiság mibenlétét (szubjektum- és nyelvfelfogását) vizsgálják, eljutva egészen Esterházy Péter, sőt Kukorelly Endre és Garaczi László prózanyelvének poétikai-alakítástechnikai jellemzéséig (*A másság mint jelenlét. Posztmodern kortudat és irodalmiság; A szimmetria felbomlása. A posztmodern intertextualitás kérdéséhez; A nyelv mint alkotótárs. Nyelviség és esztétikai tapasztalat újabb irodalmunkban*). A legfőbb újdonság mégis annak igazolása, hogy az integratív történeti szempont nemcsak a hermeneutikai tudományos fordulathoz időben és szemléletben is közelebb álló posztmodern-kortársi irodalmiság vizsgálata során érvényesíthető. Az alkalmas lehet időben és szemléletben tőle és adott esetben egymástól is távolabb eső nyelvi-poétikai magatartásformák, a modernség egész történetének megítélésére. (Így kerülhet például – az irodalomszemléleti egységességnek, az elméleti megalapozottságnak és a módszertani következetességnek köszönhetően – minden nehézség nélkül, az említett posztmodern írások mellé a Márai, Tersánszky vagy Móricz prózairását tagláló tanulmány, Rilke kései lírája mellé a húszas évek Kassákja.)

A történeti vizsgálat területének kiszélesítése eredményezi, hogy minden eddiginél szélesebb és gazdagabb lesz a tanulmányokban szereplő, konkrét szövegeket érintő magyar és világirodalmi értelmezések, hivatkozások köre is. Egyáltalán, az elméleti feltételezések és következtetések azonnal a szépirodalmi művek és alkotói életpályák gyakorlatával szembesítve jelennek meg. Az elméletírói munkásságnak az irodalmi szövegekhez, tényekhez közelítő, örvendetes fejleményét azért is érdemes külön kiemelni, mert ez az eljárás mód nagyban hozzájárulhat – a továbbra is eredendően elméletellenes közegben – az oly sokat kárhozottatott „teoretikusság” elfogadtatásához, „kézzelfoghatóvá”, „emészhetővé” teheti az egyébként sokak számára régóta kétségtelen elméleti eredményeket. (Tanulságos lenne ezzel összefüggésben egybevetni a korábbi kötetek és a mostani tanulmányok név- és címmutatóját – ha volnának – a bennük szereplő, par excellence szépirodalmi művek aránya szempontjából. Valószínű, hogy nagyságrendnyi lenne az irodalmi mintavétel kimutatható növekedése a legutolsó kötetben.)

S végezetül elmélet és történet, elmélet és gyakorlat mind szorosabb, egyre szervesebb egysége követeli meg, hogy a történeti áttekintést, a gyakorlati példákkal való szembesülést az elméleti hipotézis korrigálása kövesse. A húszas-harmincas évek líra- és prózagyakorlatának meghatározó hazai és külföldi példái, irodalomtörténeti-filológ-



giai tényei – Kosztolányi és Szabó Lőrinc, Gottfried Benn, T. S. Eliot, Ezra Pound vagy Broch, Céline, Joyce és Musil ekkori tevékenysége – nyomán válik szükségessé a korábban feltételezett dichotomikus (modernség–posztmodernség) és trichotomikus (klasszikus vagy esztéta modernség–történeti avantgarde–posztmodern) korszakoláselv pontosítása, a modernitás alakzatainak négyosztatúvá bővítése. Elengedhetetlennek látszik – a Nyugat második, harmadik vagy ki tudja hányadik nemzedéke tartalmatlan vagy az újklasszicizmus, újtárgyiasság, újrealizmus félrevezető elnevezés helyett – egy, a klasszikus modernség és az avantgarde utáni második, utó- vagy késő modernségnek, avantgarde utáni modernségnek nevezett irodalomtörténeti szakasz bevezetése. Az elmélet filológusi-interpretátori kontrollja, illetőleg az irodalomtörténeti tények elméleti megmértetése bizonyítja, hogy alapvető szemléletmódváltás nem klasszikus modernség és avantgarde között következik be, mint azt korábban maga a szerző is gondolta, hanem klasszikus modernség-avantgarde és második modernség között. Klasszikus modernség és avantgarde, minden kimutatható különbözőségük ellenére, valójában ugyanannak a paradigmának a talaján maradvá, kétféle művészi válaszadási módozatot jelentenek mindössze, s adott esetben egyetlen életművön belül megtörténhet – lásd Rilke költői fordulata –, az avantgarde-ot megkerülve, a modernség két hulláma közötti nyelvi-poétikai szemléletváltás (*A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a húszas–harmincas évek fordulóján; Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben*).

Két könyv – kétféle tudósi életút egy-egy önmagában és együttesen is fontos állomása. A legfontosabb azonban a kétféle út találkozási pontjának felismerése (lehet?), mert – Kulcsár Szabó Ernőnek, irodalomtörténete második kiadása elé írt bevezető sorából idézve – „akkor nem hihetünk többé történet és elmélet – nálunk máig hirdett – szembeállíthatóságában sem. Sőt közel juthatunk annak hermeneutikai felismeréséhez, hogy az irodalmi tények időbeli egymásutánja miért csak elméleti közreműködéssel válik végül irodalomtörténetté.” (Argumentum Kiadó, 1996)

VILCSEK BÉLA

### Dialogus: lehetőség vagy adottság?

(Kenyeres Zoltán: *Irodalom, történet, írás*;  
Szegedy-Maszák Mihály: „Minta a szönyegen”)

A magyar irodalomtudomány diszkurzusát meghatározó, azt artikuláló nyelvjátékok értelmezhetősége számos olyan episztemológiai kérdést vet fel, mely az applikációk mikéntjében tetten érhető előfeltevések *reflektáltsága* mentén konstituálódik. Annak feltárása tehát, hogy az egyes interpretációk milyen horizontot nyitnak az őket „megelőző” elméleti összefüggések komponenseire, egyben azt is jelenti, hogy az elemzés perspektíváját ugyancsak kondicionálja az önkorrekció igénye. Vagyis korántsem tekinthető mellékes tényezőnek a reflexió számonkérése akkor, ha maguk az értelmezett szövegek is hangsúlyozottan teoretikus pozícióikról adnak számot. (Természetesen e kritika beszélője sem hisz a konkrét szövegértelmezést nélkülöző „elmé-

leti” eszmefuttatások relevanciájában; azaz az irodalomtudományt olyan interpretatív tudományként gondolja el, amely mindenkor applikációjának sikerességét teszi kockára.)

Érdemes fenntartanunk azonban azt a lehetőséget, hogy az irodalomról való beszéd (általánosan deklarált) sokfélesége – episztemológiai szempontból – semmiképpen sem egyenlő az előfeltevések különbözőségének parttalanságával. Sőt, minden valószínűség szerint – ha az irodalomtudomány belátható kérdésirányait sem a tetszőlegesen választott nézőpontok érvényesítéseként gondoljuk el – kimutathatók olyan *nyelvi* entitások az egyes tanulmányok argumentációjában, melyek alapján következtetni lehet az adott szöveg beszélőjének *történeti* karakterére. S ez feltehetően az általa demonstrált perspektívák (akár implicit, akár explicite jelölt) előfeltevéseiből olvasható ki.

Jelen dolgozat tehát elsősorban abból indulna ki, hogy az utóbbi évek két, a hazai irodalomtudomány aspektusából (eddigi recepciójuk által mindenképpen) reprezentatívnek tekintett kötetét – illetve azok néhány meglátását – diszkurzív szempontok bevonásával értelmezze. Ami ugyanakkor arra is utal: az interpretációk kétféle interpretációját fogalmazhatjuk meg, ha elismerjük a tárgyalandó kötetetek individualitását (és a kritikus nézőpontját a vakság jelölőjeként hozzuk játékba).

Kenyeres Zoltán *Irodalom, történet, írás* című kötete három olyan ciklusra tagolódik, melyek látszólag idődimenziókat jelölnek: *Múlt, Félmúlt, Jelen*. Mielőtt ennek jelentőségéről ejtenénk néhány szót, a könyv előszavára („címszavára”) kell röviden kitérnünk. A magyar irodalomtörténet-írás történetét taglaló tanulmány ugyanis olyan narratívát hoz létre, amely lajstromozza az egyes irodalomtörténeti munkákat. Nem arról olvashatunk tehát, hogy miként értelmezhetők a műveket (az irodalmi alkotásokat) „rendező” stratégiák, hanem arról, hogy egyes szerzők milyen „összeírásokat” vittek véghez. Az irodalomtörténet-írók impozáns arcképcsarnoka mindazonáltal nélkülözi a hozzá való viszony indokoltságát. Nevezetesen azt, hogy miért ildomos ismét számba vennünk a múlt „nagyjait”. Ezzel függhet össze az is, hogy az *irodalomtörténet-írás* metaforája e dolgozatban mindenkor az irodalomtörténet-író *alak* tevékenységét jelöli (például: „Toldy Ferenc [1805–1875] volt a tudományos rendszerezés igényével dolgozó magyar irodalomtörténet-írás első nagy alakja. Budai német családból származott, eredetileg Schedel Ferencnek hívták. Bölcsészeti és orvosi tanulmányokat folytatott, s orvosi szakíróként is jelentős munkásságot fejtett ki” stb. stb. [6]). Kétségtelen persze, hogy e koncepció összefüggésben lehet a „címszó” műfajával, amely ez esetben egyfajta „ismeretterjesztő” retorikát ír elő. Ugyanakkor a „címszó” „előszóként” való kiemelése magában hordozza a műfajok cserélhetőségének „igényét” is, ami éppen ezáltal jelöli azok elkülönöződését: a kétfajta architektuális alakzat minden bizonnyal kétféle műfaji „kód” is egyben, mely nem feltétlenül konvertálható. A kérdés persze így is feltehető: miért látja az irodalomtörténész szükségét annak, hogy megrajzolja tudományterületének előtörténetét. Azaz annak leírása, hogy ki miről írt, egyben azt alludálja, hogy ez nem más, mint a szerzői aspektus megelőzöttségének elgondolása (a kommentár ismétlés-funkciójának értelmében). Az ily módon létesülő kánon ugyanakkor azt az igen leegyszerűsítő benyomást keltheti, hogy nincs más teendő: meg kell írni a reflektálatlan irodalomtörténet-írás reflektálatlan elbeszéléseit. A tanulmány tehát, mivel nem az

irodalomtörténeti munkák szövegszerűségére és interpretációfüggőségére helyezi a hangsúlyt, mintegy felhívja az olvasó figyelmét arra, hogy a múltbeli kérdések aktualizációja számos olyan problémát vet fel, mely a jelenbeli érdekeltségek értelmezését igényli. Ezt természetesen nem kérjük számon Kenyeres Zoltán történetírói munkáján. Pusztán arra utalunk, hogy egy „homogén múlt”-képpel rendelkező tanulmány vakfoltjai által megnyitott horizont (jelen esetben) eleve a tradíció sokrétűségét és produktív alakíthatóságát jelölheti éppen azért, hogy eltereli a figyelmet annak összetettségéről.

De térjünk vissza az időfaktorok kérdéséhez. A *Múlt, Félmúlt, Jelen* tagolás azt sejteti, hogy a kötet az idő észlelésének *linearitása* mentén szerveződve olyan kompozíciót alakít ki, mely egyenrangúsítja a tradíció eseményeinek értelmezhetőségét. Csakhogy e konstrukcióban több olyan tanulmány is olvasható, melynek egyes kijelentései a jelen élő kérdéseit eleve nem tekintik párbeszédképesnek, sőt egyenesen azok illegitím voltát állítják (például: „A mai »diskurzus« nyelvén ez nyilván merő anakronizmus, de valljuk meg, szép anakronizmus, és legyen szabad valakinek ezt jobban szeretni a körülöttünk lázasan igyekvő csúnya és zagyva időszerűségeknél.” [158]; „Ez a Balaton-környéki táj anyagi valóságát és transzcendentális távlatait egyszerre megragadó líra verssé változtatja az opálos fényt, a színek és hangulatok egybejátszását s ez alighanem nagyobb dolog, mint a körülöttünk kavargó zavaros elvek és eszmék.” [257–258]; „Már titkát is gyanítani lehet. [...] A nem teoretikus érvelés, az argumentáció életszerűsége és természetes logikája. És az, hogy mer haragudni, néha szinte vértolulással indulással megy neki a nem tetsző jelenségeknek, fennhéjázó, üres semmitmondásoknak, tetszetős zagyvaságoknak.” [258–259]; „Persze nem lenne baj, ha a posztmodern olyan színes és sokfelé nyitott és olyan kevésbé ridegen teoretikus irodalomtörténeteket volna képes írni, mint a hajdani szellemtörténet néhány nagyja.” [238]; „Hogy egy hosszan tartó kutatómunka mikor érik meg az ilyenfajta összegzésre, az belső ütemezés kérdése, mindenesetre most egy bizonytalan, átmeneti korszakban, zűrzavaros eszmék kavargása közben jelent meg monográfiája”. [286] stb. stb.). S ezen a ponton több kérdés is megfogalmazható. Egyrészt a „zagyvaságként” vagy „időszerűségként” elutasított horizontok homogenizálása nem engedi láttatni, hogy tulajdonképpen minek ellenében konstruálja meg a maga szövegeit a dolgozat(ok) beszélője (a „hosszan tartó kutatómunka” igenlője). Másrészt (éppen ezért) az így létrejövő szövegek egy olyan jellegű totalizáló narratíva látszatát keltik, melynek beszélője nem tisztázza a maga kontextusát, nem reflektál a megszólalás feltételrendszerére (azaz nem igazán firtatja „hosszasan” a jelen kérdéseit). Vagyis pusztán a diszkurzus feltételrendjének ritkítását végzi el, de ezzel párhuzamosan nem tekint azokra a kérdésirányokra, melyek a diszkurzus működéséért „felelősek”. Az ilyen típusú homogenizáció egyébként pontosan azért alkalmas erre, mert nem képes felmutatni a másikat a „maga” differenciáltságában. A szimpla elutasítás gesztusa tehát azért hat a „másságon keresztüli önmegértés” tapasztalata ellenében, mert nem rendelkezik a másság „ismeretével”. Mindenekelőtt azzal szembeesítheti ilyen formában az olvasót, hogy az idegenség megerősítése vagy elutasítása egyként előfeltételezi annak megértését. Ha ezt visszavetítjük a dolgozatok időt jelölő alakzataira, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a jelen elutasítása – természetesen – felerősíti a múlthoz fordulás aspektusait. Csakhogy a jelen élő kérdéseit nélkül a múlt valóban csak – a már említett – „arcképcsarnok” jellegét

képes megmutatni. E logika ezért kapcsolódik össze szükségszerűen a hagyomány „antikváriusi szemléletével” és az „eredetgondolkodással”. Nézzünk erre egy-két konkrét példát. „A *Fő mozzanatok* egyetlen ízületnek fogta fel a 16–17. századot, persze ott a kifejtés rövidsége sem engedhetett reális tagolást. De az egyetlen szakasznak látott két évszázad képe megismétlődött a *Fejlődéstörténet* lapjain is. Pedig itt már nyolcvan oldalt szánt felvázolására.” [47]; „Az éles elvi szembeállítások, a kierkegaardista vagy-vagyok Balázs Béláról szóló tanulmányaiban váltak irodalomszemléletének részévé: de ne feledjük, maga Balázs a Nyugatnak szinte alapító tagjai közé tartozott, Osvát (akit egyébként kezdettől nem szeretett) már 1908 januárjában írást kért tőle.” [63]; „Toldyt gyakran lebecsüli az utókor, pedig élvezetes arcképrajzokat készített, Gyulai kritikái dolgozatai, Péterfy esszéi olvasmánynak is kitűnőek voltak s ma is azok. Riedl tekintélyét még növelte finoman szellemes, elegáns stílusa, Horváth Jánost pedig alighanem a magyar értekezőpróza legkiválóbb alakjának kell tartanunk.” [111]; „Ez a kiadvány különféle adatbázisokra támaszkodva [...] 1603 tételt tartalmaz, s ezek között 73 irodalomtudományi, irodalomtörténeti érdekű tudományos programot tart számon. [...] 1988 és 1992 között 148 irodalomtörténeti-irodalomtudományi tárgyú könyv vagy könyvnek nevezhető kiadvány jelent meg magyar szerzőtől. [...] 1988 és 1992 között szakfolyóirataink [...] összesen 1122 publikációt adtak közre. Első látásra a 73 kutatási program, a 148 könyv és az 1122 folyóirat-közlemény arányosnak mondható. Ez programonként két-két könyvet jelent, s egy könyvre majdnem tíz folyóiratcikk jut. Ezek a számok a megalapozott munka arányszámainak mutatkoznak.” [163]; „Az elmúlt tíz évben hét irodalomtörténész akadémikus hunyt el [...]. Jelenleg ugyancsak hét irodalomtörténész akadémikusa van az Osztálynak, de e hétből öt már tíz évvel ezelőtt tag volt, így a hét elhunyt tag helyett mindössze két új irodalomtörténészt választottak. Következésképpen tudományágunk akadémiai képviselője már mennyiségileg is meggyengült.” [167] – a felsorolás természetesen igen hosszan folytatható. Jól látható a példákon „keresztül”, hogy a filológiai eszmefuttatások miként kanyarodnak el a szövegek tapasztalatától, miként állnak meg az értelmezés „előtt” és hogyan „helyettesítik” az argumentációt. Vagyis a szimpla „ténytiszteléből” következő katalogizálás inkább azt erősíti meg a befogadóban, hogy a filológiai kontextus *nem* olvasható ki az egyes szövegekből; ezért olyan apparátusra van szükség, amely e járulékos elemeket közvetíteni tudja. S ebben az esetben a dolgozat(ok) beszélője nem a „tárgyban való érdekelttségét”, hanem önmaga pozícióját hangsúlyozza (például: „Rónay László az én nemzedékem legkövetkezetesebb, elvekben, eszményekben, irodalomfelfogásban legszilárdabb munkatársai közé tartozik.” [211]; „1957-ben voltam elsőéves egyetem hallgató, s évfolyamtársaimmal abba a Váci utcai könyvesboltba jártunk vásárolni, ahol a szegény, fiatalon elhunyt Demény Ottó volt elárúsító. Sokszor már a nyitás percében, tíz óraker ott tolongtunk az üzletben, hogy le ne maradjunk egy-egy frissen megjelent könyvről. Az irodalom akkor még sürgős esemény volt.” [223]; „Ami a paródiákat illeti, kedves tanárom, Bóka László jut eszembe, aki egyik előadásában Karinthy *Így írtok ti-jét* a legjobb magyar stílustörténeti munkának nevezte.” [242]; „Valamikor az 1980-as évek elején Bodnár Györggyel és Béládi Miklóssal négyesben Újvidékre utaztunk egy irodalmi konferenciára. A határon a jugoszláv vámtiszt megállt a vonatfülke ajtajában és hosszasan fürkészte Pomogáts Béla útlevelét. [...] Mi lesz ebből? [...] Tudjuk-e – kérdezte –, hogy a »pomogács« egy régi szerb tűzérési

műszó? Nem tudtuk. Azt azonban tudtuk, hogy Pomogáts Bélához legkevésbé sem illik az effajta katonai képzettársítás. Nagyszerű humora, remek írástudása aligha indít bárkit is hadi asszociációkra." [280]; „Mostanában korán ébredek. Valamelyik reggel kitértam a fürdőszoba ablakát és lenéztem a Sashegyről a Németvölgybe. Észrevettem, hogy Szabolcsi ablaka és lenétét. Átfutott rajtam a gondolat, mit vacakolok itt a fürdővízzel, ahelyett, hogy munkához látnék. Lenne egy félórám. Ennyi idő alatt elolvashatnék vagy negyven oldalt. Behozhatnék negyven oldalnyit abból a tizennyolc évből, amennyivel előbb kezdte nálam." [265] stb.). Vagyis éppen az történik, amitől a beszélő meg kíván szabadulni: az objektivitás és a hitelesség látszata szubjektumának centrális, integratív megőrzését jelöli. Érdemes természetesen azt is mérlegelnünk, hogy ez mennyiben releváns kérdés akkor, ha a fenti idézetek beszélőjének attitűdje a tárgyalt esszéírói hagyományt méltányoló gesztusként nyerhet értelmet. Mindazonáltal elképzelhető olyan perspektíva is, mely szerint ez esetben az irodalomról való beszéd „történelmi” (filológusi) elgondolása megvonja magától az applikáció *lehetőségét*, s inkább a *beavatottság* metaforikájában véli megragadhatónak az interpretáció eseményét. Természetesen az ilyen jellegű anekdotizáló gondolatmenetek érdekesekek is lehetnek, hiszen feltárják a dialogizálni „akaró” felek közvetlen kontextusát és „sokszínű” adalékokkal járulnak hozzá nyelvjátékaik preferenciáihoz. Ugyanakkor kimarad a játékból annak mérlegelése, hogy az ismertetett mű értelmezésében vajon mennyire *segíti* az olvasót annak kinyilvánítása, hogy milyen szövegen kívüli kapcsolatok jellemzik recenzens és recenzált „szerző” világát. Főleg akkor, ha az idézett körülmények már nem automatikusan visszakereshetők. Kenyeres Zoltán kritikái mellett „érvelnek”, hogy jobb ezekről tudni, mintsem elveszenek az idők homályában. Ugyanakkor mellett is szólnak érvek, hogy ezeket félretéve az olvasás tapasztalatát jelöljük meg mintegy kiindulópontként. Ez utóbbi esetben persze eltekinthetnénk azoktól a filológiai kontextusoktól, melyeket nem az olvasás aktusa hoz létre. Úgy gondolom, ez már csak az időbeli distanciák miatt is megkerülhetetlen kérdéseket vet föl.

Mielőtt Kenyeres Zoltán könyvének meglátásait elhagynánk, egy rövid exkurzust kell tennünk. Mivel a fenti idézetek olyan olvasatokat hívhatnak elő, melyek a beszélő által inszcenizált szemléletformák dialogikus karakterét hiányolják és vakságukra emlékeztetnek, még korántsem bizonyos, hogy ezek eközben nem érvényesíthetik a „jóakarát hermeneutikáját”. Kenyeres Zoltán beszélői ugyanis (diszkurzív értelemben) olyan játékba vonják be olvasóit, melynek szabályait az ő (tudásként aposztrofált) hatalma írja elő. (Természetesen hatalom és tudás foucault-i metaforáit az interszubjektív kijelentések szükségképpen meghatározóiként értjük; eszerint minden diszkurzus alanyának nyelvi teljesítményéből kiolvashatók olyan potenciálok, melyek ezen beszélő önmagáról és a dolgokról való tudását hatalmi igényekkel ruházza fel – a diszkurzus rendje és rendezetlensége alapján. Az ilyen jellegű összefonódásokra utalva állíthatjuk a tanulmányok megtett beszélőiről, hogy „integratív módon szándékoznak uralni a megjelenített tudás mezejét”.) Vagyis az az olvasat, amely az így képzelt beszédet megerősíti a maga másságában, szükségképpen az ideologikusság trópusával lesz jelölhető. Ezt a zsákutcát elkerülendő, a konfrontáció esélyeit hangsúlyoztuk. Hiszen rendkívül feltűnő, hogy a kötet tanulmányaiban nem kapunk támpontokat ahhoz, hogy az „értelmezés” ürügyén szállhassunk vitába némely állítással. Kenyeres Zoltán könyve ugyanis egyetlenegy *konkrét* szövegelemzést

sem produkál. Azaz megfelelkezik arról, hogy az irodalmi alkotások szövetét és a róla szóló interpretációkat nemcsak ideológiák alkotják (ezért is konvergál mindenkor a filológusi nézőpont a tulajdonított intenció visszakeresésével). Hanem olyan retorikai és modalitásbeli komponensek is, melyeknek értelmezése az irodalomtörténész (mint olvasó) elengedhetetlen „feladata” lenne; persze akkor, ha a maga nézőpontját valóban kiszolgáltatja a történetiségnek, és a dolgokból való részesedés különbségeit elismerve reflektál perspektívájának esetlegességeire is. Az *Irodalom, történet, írás* című tanulmánykötet itt vázolt interpretációja tehát méltán kifogásolhatja, hogy Kenyeres Zoltán könyve nem feltétlenül tesz eleget a maga által támasztott igényeknek sem: *irodalmi* műveket nem elemez, a *történeti* álláspontoknak csak ismertetését adja, az *írás* retorikai feltételeit pedig „átmásolja” az ideológiák és biográfiai összefüggések (értelmezés híján nehezen követhető) világába.

Mivel bevezető (indító) soraink a reflexivitás diszkurzív tényezőit hangsúlyozták, szükségesnek látszik itt egy olyan „közbevetett előszó” megfogalmazása, mely tágíthatja az általunk nyitott horizontot. Szegedy-Maszák Mihály alább tárgyalandó könyvének „néhány” passzusa ugyanis *alapvető* elvárásként értelmezi az interpretáció beszédhelyzetének önkorrekcióját és folyamatszerű felülírását. Vagyis abból indul ki, hogy enélkül nem is vehető komolyan az irodalomtörténész tevékenysége. Azon a ponton érdemes tehát „elkezdeni” vizsgálódásunkat, ahol Kenyeres Zoltán könyvének értelmezésbeli „követhetősége” megszakad. Szegedy-Maszák Mihály beszélői szerint ugyanis a jelen kérdései, kihívásai nem „zagyvaságként” vagy pusztán „divatként”, hanem sokkal inkább a gondolkodás, értelmezhetőség megfontolásra érdemes kontextusaként rendeződnek az egyes dolgozatok modalitásában. Vagyis az elméleti szempontok nem aszerint nyírnak el létjogosultságukat az interpretációban, hogy közvetlenül veszélyeztetik-e a felnyitott kérdezőhorizontok „korszerűségét”, hanem aszerint, hogy alkalmazsak-e a dolgok megértésére vagy nem. Ez pedig a „mozgásban lévő perspektíva” és az applikáció megoszthatóságának dilemmáit hívja elő az értelmező nyelv trópusaiban. Vagyis a *kétely* alakzatait csempészi be a korszerűség reflexiójának elbeszélhetőségébe. A továbbiakban tehát arra érdemes koncentrálnunk, hogy a *nyelvek* „egmásnak való kitettsége”, interakciója képes-e láttatni olyan összefüggéseket, melyek nem előzik meg a „tárgy” allegoretikus megértését, hanem újra-szituálják azt.

Mielőtt Szegedy-Maszák Mihály könyvének főbb kérdéseit újrafogalmaznánk, térjünk ki itt is a kötet előszavára, amely egyben a cím lehetséges értelmezését adja: „A címadó szöveg olyan történetről szól, melyben Henry James a »figura« szót használja, s ez a retorikai alakzattól az emberi jellemig sokféle jelentést hordoz a hagyományban. E »minta« nem határozható meg egyértelműen, mert voltaképp magával a »szöveggel« azonos. Egyszerre nyilvánvaló és rejtett, s éppúgy alakzat, mint üzenet” (7). A *minta* és a *szöveg* egymásba alakuló trópusa tehát azt sejteti, hogy a kettő elválaszthatatlansága (mint olvasásalakzat) érdekeltté teszi az olvasót az előfeltevések különbözőségének reflexív játékában. A kötet előszava tehát kifejezetten arra szólít fel, hogy mérlegeljük az interpretációk alkalmazhatóságát, sőt a beszélő által nyitott kérdezőhorizontokat is csak mint lehetőségeket ismerjük el.

S valóban, az egyes tanulmányokban megfogalmazódó dilemmák jelentőségét nem pusztán az indokolja, hogy a felmerülő kérdések hatástörténete *irányt szab* azok megválaszolására, hanem sokkal inkább az, hogy a hagyomány és a nyelv általi meghatározottság számos olyan kérdést implikál, mely az applikációban feltáruló előfeltevések korrekcióján keresztül tarthat csak igényt bármifajta relevanciára. Nem meglepő tehát, hogy a kötetben szereplő írások mindegyike rendkívül széles spektrumban mutatja fel „tárgyának” megközelítési lehetőségét, még akkor is, ha ezáltal egyes beépíthető komponensek *kifejtettsége* szűkül (például: „Musil nagy regényének Philippe Jaccottet készítette fordítása ugyan hevenyészett megítélésem szerint jobb, mint Tandorié, de ez is legföljebb segítség lehet az eredeti szöveg megértéséhez.” [94]; „Szentkuthy szöszaporító szerző volt, Kosztolányi tudott csodálatosan gazdaságosan bánni a nyelvvel.” [227] stb.). Az iménti példák természetesen arra is utalhatnak, hogy az interpretáció súlypontjainak rétegzettsége és az argumentáció helyenkénti „bezáródása” már csak azért is összefügg, mert az értelmező nyelv „vakfoltjai” engedik láttatni a kérdezés irányának esetleges leágazásait. A felvázolt problémák gazdagsága, és a kérdések egymás *mellé* rendeződése ugyanakkor olyan szölamokat hív elő, melyek más-más módon ütköznek bele néhány jól körülhatárolható dilemmaiba (ilyen például a fordítás kérdése, a tudományterületek kompetenciája, a kánonok létezési módja, az interpretáció perspektivikussága és nyelvi dimenzionáltsága, a kontextusok egymáshoz való viszonya vagy az irodalom fogalmát meghatározó történelmi horizontok differenciája). Amennyiben a megelőzőttség tudatát, a kontextusra való ráutaltság szükségszerűségét és az így értett reflexivitás hermeneutikai tapasztalatát nem választjuk le a keletkező kérdések nyelviségéről, akkor szükségtelenné válik annak megfogalmazása: vajon eredeti-e a „kérdésekben revelálódó gondolat”. Hiszen az érvelésbe beépülő, azt lehetővé tevő utalásrend eleve másként fogja láttatni a maga előtörténetét, ha a rá nyitott horizont rendelkezik az aktualizációból következő módosulás elvárásrendjével. Mindez arra utalhat, hogy az irodalmi szövegek olvasásánál folyamatosan változó feltételrendszeres szükségessé teszi a „készség” választásának alapfeltevéseinek újrafogalmazását és az irodalmárt tevékenység „szókincsének” reflektált „felülírását” (vö. 22–23). Vagyis az irodalmárt játékba hozó kérdések és a rendezőelvek interakciója akkor lehet hatástörténetileg sikeres, ha az önmegértésként artikulálódó párbeszédnek során egyben annak kockázata is felmerül: miért éppen így értjük azt, amit érteni vélünk.

Szegedy-Maszák Mihály könyve három főrésze tagolódik: a *Mű és hagyomány* című ciklus elsősorban az irodalmi alkotások megközelítését előíró elméleti és történeti kontextusok vizsgálatából indul ki és nagy figyelmet szentel a kánonok szerveződése folyamatának; *A romantika öröksége* címszó alá sorolt három tanulmány a romantika horizontját, illetve a romantika és a modernség horizontváltását tárgyalja „néhány” konkrét példán keresztül; a *Modern és posztmodern* című rész pedig a XX. század irodalmának értelemzettségéhez nyújt támpontokat, különös tekintettel Kosztolányi életművére. A kötetben szereplő írások kétfelé oszthatók abból a szempontból, hogy az értelmező „egyetlen” szöveget választ-e interpretációjának kiindulópontjául. E kettősség mindenekelett azért lehet jelzésértékű, mert a konkrét szövegelemzésekben működtetett, a szoros olvasáson alapuló retorika teszi láthatóvá a kimondatlan előfeltevések azon diszkurzív alakzatait, melyek az elméleti eszmefuttatások esetében elsősorban explicit utalásokként tematizálódnak (ez persze korántsem jelenti azt,

hogy az utóbbi esetben ne lennének olyan implicit komponensek, melyek az „elbeszélő” szituáltóságát akár a mondottak ellenében is jelölik; pusztán arról van szó, hogy az applikáció előbbi válfaja esetleg más jellegű olvasói viszonyt hívhat elő). Ugyanis az irodalmi szövegek esztéticitásának megnyitása és az értelmező állításainak visszakereshetősége, „ellenőrizhetősége” talán éppen akkor a leginkább egymásra utalt, amikor a szöveg tapasztalata aszimmetrikus az elméleti előfeltevések irányával, azaz törlődik az elvárás identitása és a másság homogenitása. (Nézzünk erre egy példát. Szegedy-Maszák Mihály *Pacsirta*-elemzése abból indul ki, hogy a regény recepciójából kiolvasható főbb kérdések megismétlése elfedheti a regény azon poétikai dimenzióit, melyek az elbeszéltség hangsúlyozott formáit jelölhetik: a mű tematikáját az idő többértelmősége mentén fejtí fel, a lélektani regény műfajának öröklött narratív sémáit pedig az inszcenizozódó nyelvjátékok felől defigurálja. Az értelmezés „kifutása” így a regényvilág cél- és iránynéküliségét fogalmazza meg, majd visszautalva a „kiindulápontra”, az „örökké létező időtlent” tekinti a művilág instanciájának. Szegedy-Maszák Mihály érvelése mellett érdemes utalnunk arra az eshetőségre is, hogy ha az értelmező az utolsó fejezet bevezető sorait – „a regény [...] véget ér, de nem fejeződik be” – nem a célelvőséget megvalósító műfajok alapján interpretálja, hanem az olvasás alakzata felől, akkor a „regény” továbbírhatóságának allegóriáját is kiolvashatja a „vég” figurációjából. [Annál is inkább, mert a *Pacsirta* egyik alakja – Íjas – fel is vehetné ezt a szerepet.] Az önmagától elkülönülő történet ezáltal az olvasás cél nélküliségét is játékba hozhatja, ami viszont éppen a transzcendenciát venné ki a szöveg világából – mondjuk a viszonyítási pontok ironikusságát állítva.) Vagyis Szegedy-Maszák Mihály Kosztolányi-elemzése éppen azért töltenek be a recepcióban immáron megkerülhetetlen szerepet, mert olyan jelentéspotenciálokat szabadítanak fel, melyek nemcsak az értelmezői perspektíva továbbnyithatóságában, hanem a jelenkori Kosztolányi-értelmezésben is kijelölik annak feltételrendszerét, hogy az idézett szövegek (újra)olvasása legyen az interpretációk számára irányadó (például rendkívül termékeny lenne annak mérlegelése a további kutatásokban, hogy „Kosztolányi nyelvszemlélete” miként alakul esszéinek és szépirodalmi alkotásainak összjátékában...).

A „Minta a szőnyegen” még egy olyan aspektusára térnénk ki, mely szintén a diszkurzív tér megnyitásban válik érdekeltté. Már utaltunk arra, hogy a kötet megkülönböztetett figyelemmel fordul a kánonok mibenléte felé. Ez azért is igen fontos fejlemény, mert a magyar irodalmi kánonok létesülése számos olyan kérdést vet fel, melynek korrekciója nemigen kerülhető meg. Ha arra gondolunk, hogy nemcsak az lehet elsődleges kérdés, hogy a történetileg legitimált kánonok milyen határokat jelölnek ki (például x befelé-e az y korszak kánonjába), akkor arra is reflektálnunk kell, hogy vajon milyen stratégiák legitimálják magának a kánonnak a létét. Szegedy-Maszák Mihály idevonatkozó tanulmányai számos olyan kérdéssel szembesítik a magyar irodalomtörténeti „kánonjogot”, melyek mentén újfogalmazható néhány nem egészen jelentéktelen dilemma. Itt (most) nem ismételnénk meg a kötet észrevételeit, pusztán egyetlen (reduktív) kérdést tennénk fel: függetleníthető-e a kano-nizált mű annak olvasásától. A probléma rendkívül egyszerűnek tűnik, mégis igen nehéz rá egyértelmű választ adni. Ha abból indulunk ki, hogy a kánont olvasott művek emlékezete alkotja, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a kánon olvasása mindig is defigurálja annak „alapító olvasatát”: azaz eltünteti a kánon ere-



detét. Ha viszont abból indulunk ki, hogy a kánont *olvasandó* művek virtuális arzenálja „jeleníti meg”, akkor nincsen garancia a kánon visszaigazolására (hiszen az az olvasás során elkülönбöződik önmagától). Nem meglepő tehát, hogy Szegedy-Maszák Mihály olvasatában a kánon olyan pragmatikai fogalom, amelynek nem feleltethetők meg immanens értékek (86). Akkor viszont miért lehetséges, hogy egyes szerzői nevek vagy műcímek megőrződnek a kánon szinonimáiként. Nyilvánvalóan azért lehet ez így, mert a kánon olyan trópus, amely a homogén felületek jelölőjeként a *diszkurzus* korlátozását írja elő. (Legalábbis a magyar irodalomelmélet nyelvi keretein belül.) Utalnunk kell tehát a fogalom kanonizációjának értelemfüggőségére. Hiszen a magyar irodalmi kánonok „rögzítettsége” a fogalom misztifikációját is jelöli. Kétségtelen persze, hogy nemzetközi viszonylatokban is vannak „interkanonikus” művek, de ezek újraszituálják a maguk helyzetén keresztül a kánon kanonikus elgondolását (a disszenszus irányába). A rendszer eme fogalmának alakzatát tehát érdekesebb volna elgondolni valóban alakzatként és nem ideológiaként, hiszen minden bizonyos a szó nem lehet több a maga trópusánál. Szegedy-Maszák Mihály tanulmányai talán éppen ebben lehetnek irányadóak: a *kánont* retorikai alakzatként (is) értelmezik, nem pedig olyan „lényegként”, amely független az őt értelmező nyelv tejesítőképességétől. (S ez az aspektus elgondolhatóvá tesz például nem elitista kánonokat is...)

A két tanulmánykötet (természetesen parciális) értelmezése már csak azért sem futhat ki egyetlen „konklúzióba”, mert az indokolatlanul felerősíthetné a dolgozat beszélőjének reflektálatlan pozícióját. Arra azonban érdemes kitérnünk, hogy ha az interpretációnak pusztán kétféle interpretációja lehetséges (az egyik fenntartja a játékot, a másik a játék végéről álmodik), és mindkettő legitím – mert jelen esetben a filológia korlátozó funkciója és az elmélet reflexivitása nem gondolható el egymás nélkül – akkor arra is utalnunk kell, hogy e különbözőség és azonosság játéka miként nyerhet konkrét értelmet. Hiszen az elemzői stratégiák heterogenitását „garantáló” (deklaratív) elvárások (sok esetben) legalább annyira az allegorézis uralmát jelölik, mint amennyire a konkretizáció igénye a megoszthatóság előfeltétele (a kortárs magyar irodalomtudomány horizontjában). Annak mérlegelése tehát, hogy a két mű milyen diszkurzív perspektívá(k)ban olvasható, alapvetően rá van utalva hatásuk (még) „beláthatatlan” komponenseire. Ez utóbbiról viszont szinte csakis applikálhatóságuk mikéntje lesz képes *beszélni* egy vélhetőleg archeológiailag izomorf térben. (Anonymus Kiadó, 1995 – Balassi Kiadó, 1995)

H. NAGY PÉTER

## Hatvan év – tizenhét tanulmány

Kétségtelen, hogy a születésnap i köszöntő nem könnyű műfaj, hiszen a tanulmányírás általános szabályain kívül speciális követelményeknek is meg kell felelnie: elsősorban valamilyen módon utalnia kell(ene) az ünnepelt személyére, vagy a szerző és a köszöntött viszonyára. Emellett a cikknek – a terjedelmi korlátok miatt – rövidebbnek, tömörebbnek kell lennie, mint általában a tudományos publikációknak.

Mindezekből következően valószínű, hogy a felkért filosz nem kezd új kutatásba e feladat okán. (Már csak azért sem, mert ilyenkor még az e tudományágban megszokott szerény díjazásra sem számíthat.) Feltételezhető, hogy előveszi a már meglévő céduláit, jegyzeteit, és így próbál eleget tenni a megtisztelő felkérésnek. E körülményekből adódik, hogy a tanulmányok újdonságértéke, illetve kidolgozottsága az Achilles-sarka a születésnap-i köszöntőknek.

A fenti nehézségek mindegyikével meg kellett küzdeniük a nemrég megjelent „*Mint sok fát gyümölcse...*” címet viselő tanulmánykötet szerzőinek, mely kötet Kovács Sándor Iván 60. születésnapja alkalmából – Orlovsky Géza szerkesztésében – látott napvilágot. (Oly sok fényhez nem jutott, mivel kereskedelmi forgalomba nem került.)

Bizonyos, hogy e könyv szerzői is a vázolt tanulmányírói eljárást követték. Általában két módszert alkalmaznak: vagy egy készülő könyvből közölnek egy kis mutatványt, vagy az íróasztalukon pihenő cédulákat vagy szövegeket alapul véve dolgoznak.

E munkamódszerből adódóan és természetszerűen minden szerző a saját szakterületéről választott témát; mégis a kötet tematikája viszonylag homogén. A tanulmányok nagy többsége régi magyar irodalommal foglalkozik, de van egy XIX. századi, két XX. századi témájú, sőt egy történelmi tárgyú írás is.

Jelen esetben úgy tűnik, kevesen tartják szükségyszerűnek, hogy egy születésnap-i köszöntőben utaljanak az ünnepeltre – bár a könyvet – második alcíme szerint – „írták: barátai, kollégái, tanítványai”. A tizenhét szerző közül csak négy tartja fontosnak, hogy Kovács Sándor Ivánról vagy kapcsolatukról megemlékezzenek. A négy irodalomtörténész közül három Kovács Sándor Iván hajdani tanítványa, akiket a jeles szakember terelt e tudományterület felé. Szabó András témaválasztásával is tiszteleg egykori tanára előtt, ugyanazt a szerzőt választva, akinek munkásságát valamikor szeminaryumi dolgozata tárgyául az ünnepelttől kapott.

Oldaná hiányérzetünket, ha a kötet elején olvashatnánk egy kis bevezetőt a szerkesztő tollából, mely koherenciát teremtene a szövegek között, és magyarázatot adna számunkra, laikus olvasók számára, miért ezek a szerzők vannak jelen a könyvben.

„Éppen Kovács Sándor Ivántól tanultam negyedszázadnál régebben, hogy az annotált jegyzetanyag sokat segíthet a dolgozatnak. Azt is valószínűsítette akkor, hogy több szakember a jegyzetanyag átnézése után mérlegel, vajon érdemes-e elolvasnia a tanulmányt” – írja Ötvös Péter egyik jegyzetében.

A könyv írásainak heterogenitása, sokszínűsége miatt nagyon nehéz azonos elemzési szempont szerint vizsgálni őket; sőt valószínűleg nem is lehet. Tekintsük át a műveket az Ötvös Péter által ajánlott módszer szerint, hangsúlyozva, hogy ez csak egy tetszőleges megközelítési mód, mely egyáltalán nem minősít, legfeljebb orientálhatja az olvasót.

Néhányan igazán bőséges jegyzetanyaggal látják el tanulmányaikat; például maga a fent idézett szerző, mások egyetlenegy jegyzetet sem közölnek; például S. Sárdi Margit, ennek ellenére mindkettő érdemes a figyelemre. (A teljesség kedvéért ide kívánczodik még Kulcsár Péter neve is, aki szintén egyetlenegy jegyzetet nem közöl, mivel cikke majdnem teljes egészében szövegközlés.) S. Sárdi Margit *Jelbeszéd* című

írásában egy érdekes motívum előfordulási helyeire (melyeket a szövegben közöl) hívja fel a figyelmet, ezért nem kell jegyzetekhez folyamodnia.

Hausner Gábor „Zrínyi Miklós Uram Actai” címmel egy Vitnyédi Istvánnak írt levelet közöl, melyet világosan kommentál és alapos jegyzetapparátussal támogat. Szintén jól annotált Hargittay Emil biblikus mitizációval foglalkozó tanulmánya – mely valószínűleg egy nagyobb vizsgálódás része, bár erről a szerző nem tesz említést –, de ezt a feltételezést erősíti, hogy mintegy kétezer vers szövegének elemzésére hivatkozik. A kötet egyik legjobb írása Hargittay Emilé, mely alaposságával, precizitásával hívja fel magára a figyelmet. Szintén egy nagyobb terjedelmű munka része Praznovszky Mihályé, a XIX. századi szoborállításokkal foglalkozó igen érdekes dolgozata, bár jegyzet alig tartozik hozzá (ez is rámutat választott módszerem határaitra). Bene Sándor *Lipót császár mécsese* című tanulmánya hasonlóan az előbb említetthez, egy most készülő könyv egyik fejezete, lényegében egy eszmetörténeti jelentőségű Zrínyi-ellenes dialógus közlése sűrű kommentárokkal.

Orlovsky Géza a „Régi magyar irodalom története” című írásának jegyzetelése alapos, gondolatmenete azonban nem minden ponton követhető. Eleinte – úgy tűnik – arra a kérdésre keresi a választ, mi lehet az oka annak, hogy a régi magyar irodalommal foglalkozó szakember ma „már-már csudabogárnak számít”. Azonban a továbbiakban a kérdés a levegőben marad, válasz helyett tudománytörténeti összefoglalót olvashatunk arról, hogyan alakult ki a magyar irodalom mai periodizációja.

Hasonlóan heterogén benyomást kelt Horváth Iván *Reich, Marx, Freud* című munkája. A dolgozat első felében *A cikkírás művészete: az első mondat* alcímmel rövid elmélkedést olvashatunk, majd Horváth Iván saját házikönyvtárának bemutatása következik még rövidebben, míg végül előbukkan a tanulmány voltaképpeni tárgya, *Freudmarxista volt-e József Attila* alcímmel, mely eddig a csak felerészben megjelent József Attila-tanulmány közlése.

Szintén részben József Attilával foglalkozik Szőke György cikke is, mely a költő és kortársa, Kosztolányi Dezső belső rokonságát igyekszik bizonyítani meglehetősen vázlatosan. Hiszen egy novella és néhány vers fővillantásával igyekszik bizonyítani rokonságukat, mely anyanyelvünk iránti szenvedélyükben nyilvánult meg. A nyelv iránti szerelem költőinkre általában jellemző, de ezt a megállapítást Szőke György szövegszerűen nem tudja megerősíteni. Ugyanígy kevésbé látom alátámasztottnak Borián Elréd gondolatmenetét az ismétlődésről mint életszemléletről Zrínyi műveiben, hiszen alig néhány alkotás alapján nem vonhatunk le következtetéseket egy egész életműre vonatkozóan.

JUHÁSZ JÚLIA

### *Hol tart ma a stilisztika? (Stíluselméleti tanulmányok)*

(Szerkesztette Szathmári István)

A jól szerkesztett tanulmánykötet értékes, tartalmas tanulmányaival – mint látni fogjuk – a magyar stilisztika történetében jelentős fordulópontot jelez.

A kötet az ELTE Szathmári Istvántól irányított Stíluskutató csoportjának munkája: stíluselméleti tanulmányok gyűjteménye. Olyan eredménye egy jól összehangolt –

tanácskozó, kutató, alkotó – csoport működésének, mint az előző, ugyancsak elismerésre készített kötetük (*Tanulmányok a századforduló stíluselvételeiről*, szerk. Fábiani Pál és Szathmári István, Bp., Tankönyvkiadó, 1989).

Hogy most elméleti tanulmányok kerültek sorra, arról a szerkesztő az *Előszó*ban így vélekedik: „mindig nagy súlyt fektettünk a stíluselméletre” (7), amit két okkal magyaráz. Az egyik az, hogy „a stilsztika válságba jutott” (7), emiatt kívánatos „a stilsztika elméleti háttérének korszerűbbé, megalapozottabbá, szilárdabbá tétele” (8). A másik ok pedig a két határtudománynak, a nyelv- és irodalomtudománynak „szinte forradalmi átalakulása” (8).

Ezek után a szerkesztő a kötet címével is jelzett célt így fogalmazza meg: annak bemutatása, hogy hol tart ma a stilsztika, továbbá válaszolás a mai stilsztika leg- alapvetőbb kérdéseire. Mindez alapul szolgálhat a kutatócsoport munkatervében szereplő „Magyar stilsztika” megírásához.

A kötet az *Előszó* mellett tizennégy tanulmányt tartalmaz. A tanulmányok közlési sorrendje megfelel annak, ami egy elméleti kötetben lehetséges, azaz az elméleti kérdések szűkülő köre: az átfogónak tekintett funkcionális stilsztika megalapozása, majd a teljes(ebb)nek mondható elméletek, a stilsztika egészét átfogó jelenségek tárgyalása, aztán egy-egy nyelvi szint, illetőleg egy-egy grammatikai jelenség jórészt elméleti megközelítésben való bemutatása.

A kötet értékelése előtt és egyben ennek érdekében egészen röviden ismertetem a tanulmányok témáit. Itt arra sarkítok, ami a címbeli kérdésre adott egyfajta, a szóban forgó kérdésre szorítókozó válaszként fogható fel, vagy legalább abból a szempontból releváns. Ez rendszerint nem más, mint a tanulmány alapjául szolgáló elmélet lényege, jellege, vagy pedig a vizsgált jelenség(ek) megközelítésének elvei.

Szathmári István tanulmányában (*A funkcionális stilsztika megalapozása*) tulajdonképpen a stilsztika történetébe (is) tartozó kérdést tárgyal. Kiindulópontja a sok mindenben Saussure-t követő Ballynak, a modern stilsztika úttörőjének a felfogása. A szerző lényegében azt vizsgálja, hogy ez a funkcionális szemléletű stilsztika hogyan fejlődött Bally után. Itt is az foglalkoztatja a leginkább, hogy ez az iskola hogyan alakította ki fő kategóriáit, mint amilyen például a nyelvi eszközök affektivitása, majd később a nyelvi eszközök stilsztikai funkciói, aztán a nyelvi „variencia”, azaz a funkcionális stílusok (például a szépirói, tudományos, hivatalos, társalgási stílus). Az utóbbi húsz-harminc év fejlődési szakaszát vizsgálva a szerző egészen jogosan és meggyőzően nemcsak a funkcionális stilsztika továbbéléséről, hanem gazdagodásáról, sőt kiteljesedéséről beszél, amit elsősorban a nyelv- és irodalomtudomány forradalmi átalakulásával magyaráz, főleg olyan változásokkal, amelyekkel a nyelvhasználat került az érdeklődés középpontjába, ami mindenekelőtt a kommunikációelmélet, a beszédteória-elmélet, továbbá a szövegtan és ebből fakadóan a szövegstilsztika témája.

Gáspári László (*Egy új retorika- és stíluselmélet vázolata*) azzal foglalkozik, hogy a meggyőzés lehetőségeit bemutató hagyományos retorika az utóbbi években elsősorban egyre inkább növekvő sokrétűségénél fogva eltolódott a szépirodalom irányába (lásd erről Kibédi Varga Áron idézett véleményét: „nincs irodalom retorika nélkül” – 34), így a (neo) retorika sajátos funkcióelméletté (is) vált, és éppen e funkcionális szemlélet révén eljárásai „a stílus kiképzésének is műveletei” (35), ha tudniillik a stilsztikát a szóban forgó jelenségek „kommunikatív-pragmatikus tényezőktől függő funkcionális szemléletével azonosítjuk”, a mondatstilsztikát pedig a mondatalkaza-

tok, a szövegstilisztikát a gondolatalakzatok funkcionális szemléletével egyeztetjük (35). Ezzel függ össze továbbá az is, hogy a kimondottan meggyőző szándékú (ún. inventio-központú) retorikához „a nyelvi ékítményekre (colores rhetorici-re) irányuló figyelem a tanító vagy gyönyörködtető funkciójú, az úgynevezett elocutio központú (ars bene dicendi) retorikát társítja” (34–35). A szerző szerint így alakítható ki egy új retorika- és stíluselmélet, amely kétségkívül jelentős fordulatot jelent.

Tolcsvai Nagy Gábor (*A stílusfogalom értelmezése a nyelvi norma viszonylatában*) produktív ötlete az, hogy a stílusfogalmat egy másik fogalommal, a nyelvi normával való viszonyában vizsgálja, amiben az a nívó, hogy a hagyományos felfogásoktól eltérően ez a nyelvi norma újszerűen, kevésbé grammatikai, hanem inkább pragmatikai (főleg szociokulturális) jellegű. Ezzel a viszonyítással a stílusfogalom komplexebb megközelítése válik lehetővé, és így a stílusfogalomról való tudásunk nyilvánvalóan sokat módosulhat, sokat gazdagodhat.

Ugyancsak Tolcsvai Nagy Gábor (*A konnotáció kategóriája a stílusértelmezésben*) a stílus fogalmát a konnotáció kategóriájával hozza összefüggésbe azzal a céllal, hogy egy pragmatikai (szociokulturális) meghatározottságú konnotáció magyarázata alapján a stílusfogalom egy lehetséges értelmezését mutassa be, amelyben a stílusnak viszonyító és viszonylagos funkcionális értékét emeli ki.

Eöry Vilma (*Szövegtipológia – stílustipológia. Problémavázlat: elméleti és módszertani lehetőségek*) kiindulópontja a szöveg és a stílus kapcsolata. Célja tulajdonképpen az, hogy szövegtani alapon rendszerezze a stílusfajtákat, hogy így körvonalazzon stílustipológiai lehetőségeket, amelyekről elismeri, hogy még sok a megoldásra váró feladat, és ezt – szerintem nagyon helyesen – azzal magyarázza, hogy nagy szükség van a stílusfogalom egy adekvát értelmezésére: „a tipológia [a] saját maga számára tisztázott stílusfogalomból induljon ki, s ez a fogalom minél inkább tükrözze a stílus jelenségének összetettségét, viszonyjellegét” (148).

Kocsány Piroska (*Szövegnyelvészet és szövegtan*) a szövegnyelvészet nagy dilemmáját taglalja: „nyelvész-e a szövegnyelvész, avagy más, független, önálló tudomány?” (152). Válaszát, következtetéseivel szemlélve az idetartozó nehézségekkel. Ezek közül kiemelném azt, hogy a szövegvizsgálat egyrészt nem lehet meg a nyelvtudomány nélkül, másrészt pedig a szöveggel foglalkozó tudomány igen sokoldalú tudomány.

Fülöp Lajos (*Hangstilisztikai körkép – Általános és történeti kérdések*) a magyar hangstilisztika eddigi eredményeiről tájékoztat. A tanulmány annyiban problémafelvető, amennyiben néhány elvi, alapvető kérdést is tárgyal (például a hangstilisztika értelmezése, tudományközi kapcsolatai, a hangzó beszéd szerepe, kultúrája a stílus és az ízlés változásával kapcsolatban).

R. Molnár Emma (*Az idiómák nyelvi természete és stíláriai lehetőségei*) a frazeológiai egységek közül a szólásokat és közmondásokat vizsgálja komplex módon, több (például lexicográfiai, szemantikai, grammatikai, funkcionális, szemleltani) szempont alapján. Ezek közül mindegyikhez stilisztikai jellegű szempontok is kapcsolódnak, amelyeket figyelemre méltó módon összegez a korábbi egyoldalú túlzásoktól eltérően mértéktartóbban, de mindenképpen elfogadhatóan. Vizsgálataiban elmélet (például szemiotikai, textológiai) szempontokat is hasznosít, például abban, hogy a tárgyalt idiómákat rendszert alkotó verbális jeleknek tekinti.

V. Raisz Rózsa *Két témakör a mondatstilisztikájából* című tanulmányában a különben eléggé elhanyagolt mondatstilisztika művelése számára – meggyőzően és szerin-

tünk is helyesen – a szövegten jelentőségét hangsúlyozza: a stilisztikai vizsgálat tárgya nem a rendszermondat, hanem „a szövegmondat, amelynek stilisztikai jellege nem pusztán önmagából adódik, hanem környezetének függvénye” (215). Idevágó részletkérdésként azt említeném meg, hogy fejtegetéseiből nem derül ki, hogy miért kellene elkülöníteni a mondattani jelenségek stilisztikai értékelését a mondattani vonatkozású alakzatoktól (például az ismétléstől, halmozástól), amikor a szerző is elismeri, hogy „szorosan összefonódnak” (214).

Bencze Lóránt terjedelmes tanulmányának (*A szóképek, az alakzatok és a metafora-alkotás – Trópusok és figurák*) gazdag tárgykörébe sok minden beletartozik, amelyek közül néhány elvi kérdést emelnék ki. Kiindulópontja az, hogy az alakzatok és a szóképek közötti különbségtétel elméletileg még nem tisztázódott megnyugtatóan. Egy lehető tisztázás érdekében az idetartozó jelenségeket három szempontból, azaz modulszerű, kognitív és szocio-interpretációs alapon vizsgálja. Szempontjai többek között multidiszciplináris, ezzel összefüggésben integrált szemiotikai-szövegtani, pszicholingvisztikai, szemantikai és grammatikai jellegűek. Mindezek taglalása során a szerző részletesen tárgyalja a szóban forgó jelenségek fogalmi alakulásának és osztályozásának történetét.

Danyi Magdolna tanulmányában (*Hasonlaltípusok Pilinszky János költészetében*) érdekesekek azok a kritériumok, amelyek segítségével Pilinszky hasonlaltípusait írja le: alapvetően jelentéstani elveket érvényesít, emellett nagyon fontos a szövegnyelvészeti szemlélet, azaz az, hogy egy-egy hasonlatot nem elszigetelten fog fel, hanem a szövegegész alkotórészeként. Lényegében a hasonló és a hasonlított közti logikai és szemantikai összefüggés milyenségét és minőségét tekinti vizsgálati alapnak. Mindez talán még többet mondana, ha egy tágabb, általános (nyelvi, esetleg nyelvi/nem nyelvi) képelmélet része lenne, ez esetben ugyanis még sok más szemponttal ki egészülhetne.

Kocsány Piroska a címbeli két jelenséget és összefüggésüket (*A szabad függő beszédről a belső monológig*) veti alá tüzetes vizsgálatnak – mint a kötet sok tanulmányában, itt is – több szempont alapján: nyelvelmélet, nyelvészet (az idézés lehetőségei), szövegten, stilisztika. Ez utóbbi megközelítésben három lehetőséggel számol: a szabad függő beszéd mint kompozíciós tényező (ami elsősorban abból adódik, hogy a szóban forgó jelenséget szöveggként fogta fel), a hőshöz vagy a narrátorhoz való kötődése, a szabad függő beszéd stílus (többek között az időbeli síkok és a beszéd síkok egymásba épülése, valamint összefüggése a mű, a szerző és az irányzat stílusával). Minderről szólva kérdésként azt vetném fel, hogy tulajdonképpen mi is a szabad függő beszéd mint szöveg: ugyan mondat feletti szintű, de mégsem szövegegész, hisz rendszerint nem folytonos, hanem megszakításos (ún. diszkrét) szövegszerkezeti egységekből áll.

Róka Jolán (*A nem verbális és vizuális kommunikáció stíluslehetőségei*) először számba veszi az idetartozó alapfogalmakat: paranyelv (pl. kacagás, horkanás), prozódia (metrika), kinezika (pl. gesztusok, mozdulatok), kódok (a jelnek jelentéseket tulajdonító szabályok rendszere, például a Morse-kód, a beszélők közötti térköz), szimbólum (pl. a fekete szín a gyász szimbóluma). Pszicholingvisztikai, szociolingvisztikai, kulturális antropológiai szempontok segítségével tárgyalja a nem verbális, vizuális üzenatkódok és szimbólumok típusait, jellegét és funkcióit, továbbá szövegtípusait (pl. reklám, fénykép, képvrs).

V. Raisz Rózsa tanulmányában (*A kvantitatív módszer a stilisztikában*) jó összegezést olvashatunk a kvantitatív módszernek a stilisztikában való alkalmazási lehetőségeiről, amelyek jogosultságát a szerző idetartozó érdekes és értékes kutatásai is bizonyítják. De emellett Nagy Ferenc nézete alapján állítja, hogy a gyakoriságnak van stílusmegkülönböztető sajátossága. A kvantitatív módszerű vizsgálatok produktivitása mellett számol korlátaival, hiba-lehetőségeivel is.

A tizennégy tanulmány rövid ismertetéséből is kiderül, hogy valamennyiük a mai stilisztika nagy és nyitott kérdéseivel, valóságos sorskérdéseivel foglalkozik. És valamennyi a maga módján választ ad a kötet címében szereplő kérdésre: Hol tart ma a stilisztika? De mit is jelentenek ezek a válaszok? Távolról sem megnyugtató megoldást, hanem inkább csak helyzetjelentést. Így többet tudunk meg a mai stilisztika válságáról, a válság okairól, arról, amiről az amerikai Stanley E. Fish ilyen címen értekezett: „Mi is tulajdonképpen a stilisztika és miért mondanak olyan szörnyű dolgokat róla?” (*What is stylistics and why are they saying such terrible things about it? = Essays in Modern Stylistics*, edited by Donald C. Reeman, Methuen, London and New York, 1981.)

A tanulmányok jól tájékoztatnak az újabb fejleményekről, elsősorban arról, hogy hogyan bővült a stilisztikai vizsgálatok alapja főleg a pragmatikával, szövegtannal, kognitív nyelvészettel. De alig esett szó arról, hogy ez a bővülés mennyiben jelent integrálódást, mennyiben fékezi, késlelteti a stilisztika önállósodását, ami eddig még nem történt meg.

De még így is nyilvánvaló, hogy melyek a megoldásra váró feladatok. Ezek egyfajta összegezeként Szathmári István így vélekedett: kívánatos a stilisztika elméleti hátterének korszerűbbé, megalapozottabbá, szilárdabbá tétele (8). Ez a nagyon is a lényegre sarkító megállapítás hallgatólagosan azt is tudatosítani akarja bennünk, hogy a stilisztika művelői nem lehetnek többé elméletellenesek, és hogy meg kell ismerniök az új elméleteket, nem elégedhetnek meg a régiekkel, az esetleg már rég elavultakkal. De sugallja szerintem azt is, hogy az elméletek nem ismerése avagy teljes elvetése többeknél is azzal jár, hogy nem látják szakterületük vajúadását, forrongását, hanem ellenkezőleg – mintha minden rendben lenne – nagy nyugalommal, sőt biztonságérzettel próbálnak dolgozni.

Az újabb és újabb elméletek hasznosítása, a korszerűsítés igénye egyben a kiút jelzése. Mintha Szathmári István ennek egyik lehetőségét a funkcionális stilisztikában látná, ami szerinte valós, eredményes rendszerezést épített ki, és életképes stílusfelfogást jelent, bár elismeri, hogy még sok mindent kell itt kidolgozni és újragondolni. Jelentőségéről szólva úgy véli, hogy még azok is tanulhatnak belőle, akik különben nem tudják elfogadni (30). A funkcionális stilisztika korszerűsítési képességét Jászó Anna véleményével is igazolja, aki a funkcionalitást a korszerűség követelményével kapcsolja össze: „ha a nyelvi rendszert funkcionálisan tanítjuk, eleget teszünk a korszerűség követelményének” (17).

Az elméletek jelentősége természetesen nem korlátlan. Nincs ugyanis, nem is lehet egyetlenegy igaz, teljes és átfogó stíluselmélet, bár tudunk ilyenek kialakítását célzó törekvésekről. Beszélhetünk azonban produktív elméletek pluralizmusáról. Így érthető az is, hogy a kötet nem egy tanulmányában szinte – különben jogos és tetsző – küzdelemként tűnik fel egy-egy újabb kutatási, vizsgálati elv keresése, felfedése. Kérdés persze, hogy az elméletek sokfélesége alkothat-e valamilyen egységet, vagy

pedig többségük összeegyeztethetetlen. És ha így van, akkor további jogos kérdés az, hogy egy-egy vizsgálatban lehetséges-e több, egymással nem harmonizáló elv, elmélet hasznosítása. Az általános tudományelmélet igényes szempontjaiból következik, hogy ez nem lehetséges, mert ilyen esetekben az, amit alapnak lehetne tekinteni – művészettörténeti analógiával élve – az eklecizmushoz lenne hasonló.

További jellemzője és egyben értéke is a tanulmánykötetnek a szövegten fontosságának, produktivitásának az elismerése, valamint az alkalmazott szempontok gazdagsága és modernsége, az új nemzetközi szakirodalom bősége.

Mindent egybevetve elismételhetjük, hogy az ismertett kötet jelentős fordulat a magyar stilsztika történetében, aminek a tudomány(ág) valamennyi művelője örvendhet, örülhet elsősorban azért, mert jól hasznosítható forrásként szolgál, tájékoztat és eligazít, és még a stilsztika jelenében és jövőjében kételkedőknek, reményvesztetteknek is némi biztatást, valamilyen reménysugárt, esetleg távlatot jelezhet. (Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996)

SZABÓ ZOLTÁN

## KÖSZÖNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság vezetősége, az Irodalomtörténet és az Irodalomismeret szerkesztői nevében köszönetet mondunk mindazon tagjainknak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át 1997-ben a Társaságnak ajánlották.

Őszinte köszönettel nyugtázzuk, hogy az így befolyt 58 944,- Ft összeget a székesfehérvári magyartanári konferencia miatt megnövekedett telefonszámla kiegyenlítésére (21 ezer Ft), az IRIS 4. száma szerzői és előfizetői példányai postázására (34 ezer Ft), és a SANSZ című pályázati lap előfizetésére (4 ezer Ft) használtuk fel.



## Öt év Irodalomtörténet

1993 januárjától vettem át a Magyar Irodalomtörténeti Társaság megbízásából a nagy múltú Irodalomtörténet című folyóirat szerkesztését.

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság 1990-től tudta valóságosan is érvényesíteni korábban csak névleges lapgazdai szerepét. A Társaság elnöke, Kovács Sándor Iván professzor ezt azonnal érvényesíteni szándékozott, annál is inkább, mivel az akkori főszerkesztő, Nagy Péter akadémikus éppen betöltötte 70. életévét. Ő ellenben azt igényelte, hogy a lap újraindítását kezdeményező főszerkesztőként funkcióját megtarthassa a lap negyedszázados évfordulójáig. A megelőző tárgyalásokon – amelyeket a pénzügyi fedezetet biztosító MTA I. Osztálya megbízásából Tarnai Andor akadémikus és a Társaság mint lapgazda részéről akkori főtítkárként jómagam folytattunk az akkori főszerkesztővel – abban állapodtunk meg, hogy a folyóirat újraindulásától számított negyedszázad lejártáig Nagy Péter marad a főszerkesztő, 1993-tól pedig – konszenzus alapján – Kenyeres Zoltán veszi át a lap irányítását. Az új szerkesztőbizottság névsorában is megállapodtunk ugyanakkor, szintén konszenzus alapján. Három évig imígyen tovább folytatódott a korábbi állapot.

A főszerkesztő személyének problémája akkor merült fel újból, amikor 1993-ban – éppen a váltás előre egyeztetett időpontjában – Kenyeres Zoltán az ELTE Irodalomtörténeti Intézetének igazgatója lett, és nem vállalta a számára előzőleg jóváhagyott tisztség betöltését. A Társaság Választmánya az ő javaslatára Kovács Sándor Iván elnököt választotta meg egyben főszerkesztőnek is. Ezt hallva, ugyanezen az ülésen az MTA I. Osztályának képviselője, Illés Sándor kolléga örömeinek adott hangot, hogy ezzel megoldódik az IRIS lebegőben lévő helyzete, az új főszerkesztő feladja korábbi kreációját, és megszüntetheti az IRIS-t. Kovács Sándor Iván elnök ugyanakkor szerelmes gyermekét, az IRIS-t sajnálván, nem vállalta az új szerkesztését, és javasolta, hogy a lap szerkesztése a Társaság és az egyetemek irodalmi tanszékeinek közös szellemi gondozásába kerüljön: ciklusonként más-más tanszék professzora töltsse be a főszerkesztői tiszteket. Hosszas rábeszélésre a JPTE Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének professzoraként elvállaltam az első ciklusra a lap szerkesztését. Közben megtiszteltek a Miskolci Egyetem Bölcsészettudományi Intézetének igazgatásával, rám bízván karrá szervezésének feladatát. A Társaság és az akkori Rektor hozzájárulásával a szerkesztőséget áthoztuk a Miskolci Egyetem Modern Magyar Irodalom Tanszékére, a szerkesztőbizottságba pedig – kérésemre – kooptáltuk Ferenczi László és Kulcsár Szabó Ernő kollégáinkat.

Irányításom idején a folyóirat eredeti hagyományainak szellemében próbáltam alakítani publikációinkat. Néhány kiemelkedő akadémikus (Keresztury Dezső, Né-

meth G. Béla, Szabolcsi Miklós), illetőleg Széchenyi Művészeti Akadémia-i tag (Határ Győző és Szabó Magda) születésnapjára köszöntő számot szerveztünk.

A közlés mértéke a színvonal: a szerkesztőbizottság vagy a szakma vezető tudósainak konzultálásával ellenőrizzük minden publikációt. A különböző módszerek közötti egyensúlyt igyekeztem biztosítani hangsúlyozva, hogy prioritást élveznek azok az irodalomtörténeti jellegű közlemények, amelyek szakmai színvonalát az elméleti módszertani megközelítések is erősítik.

Ha valamivel dicsekedni szeretnék, az a fiatal kutatók csoportos és állandó jelenléte a folyóiratban. A doktorandusz-képzés megindulása előtt egy évvel szinte ezt a képzési formát megelőlegezve szerkesztettük az első fiatal kutatók írásaiból összeállított számunkat. Folyóiratunkban az az egyetemista és doktorandusz gárda jelent meg és nőtt felnőtt szakemberré, amely éppen elméleti felkészültségével garantálhatja a színvonalas irodalomtörténeti publikálást. Az ő állandó jelenlétük – merem remélni – eseményé válhatott a szakma történetében: sokban átrajzolta a modern magyar irodalmi kánont, és módszertani segítséget jelenthet az irodalomoktatás szélesebb körei számára is. Ezzel párhuzamosan megszerveztük olyan tapasztalt kollégák visszatérését, illetőleg jelentkezését a lapban, akik szintén az elméleti számvetés igényével vizsgálódnak a modern magyar irodalomban.

Bárha a folyóirat alapításától fogva és a mostani témafelosztást is követve leginkább az újabb magyar irodalom elemzője, mindig is közlünk régebbi irodalommal foglalkozó közleményeket is, és esetenként világirodalmi kitekintést. Ugyanakkor hangsúlyozottan szerepeltetjük a stílustörténeti és komparatistikai témákat, ezzel biztosítva a magyar tematika világirodalmi összehasonlíthatóságát.

Megjegyezni szeretném, hogy a kritikai rovatot két és fél évig Kovács Sándor Iván professzor, azután Tarján Tamás kollégánk szerkeszti. A magam részéről a rovatot csak a megjelent lapban olvasom, a rovatvezető önállóságát és felelősségét ezáltal biztosítom.

Mostani összevont számunkkal az első ciklus végére jutottunk, a következő szám-tól a lapot a debreceni KLTE professzora, Tamás Attila szerkeszti, a szerkesztőség is átkerül a szomszéd városba. Mostani számunkban azoktól a kollégáimtól kértem tanulmányokat, akik a legtöbbször tiszteltek meg az elmúlt öt év folyamán, és mellettük felgyűlt adósságként közlünk még néhány, korábban beérkezett színvonalas tanulmányt. Dokumentumként pedig első, még középiskolai tanítványom, majd utóbb PIM-béli munkatársam, Tverdota György akadémiai doktori vitájának szövegeit közlöm, ezzel is az idő múlását dokumentálom, a magam számára is. Velük együtt szeretne a ciklusidő főszerkesztője búcsúzni, és egyben sok sikert kívánni a folytatáshoz.

Kollegiális és baráti szeretettel:

*Kabdebő Lóránt*

*Számunk szerzői*

BÉCSY TAMÁS egyetemi tanár, Budapest–Pécs–Veszprém  
BENEY ZSUZSA író, Budapest  
BÓNUS TIBOR doktorandusz, Budapest  
FERENCZI LÁSZLÓ tudományos főmunkatárs, Budapest  
FRIED ISTVÁN egyetemi tanár, Szeged  
HORVÁTH IVÁN egyetemi tanár, Budapest  
JANZER FRIGYES egyetemi tanársegéd, Budapest  
JUHÁSZ JÚLIA egyetemi hallgató, Budapest  
KOVÁCS SÁNDOR IVÁN egyetemi tanár, Budapest  
KULCSÁR SZABÓ ERNŐ az MTA levelező tagja, Budapest  
KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN egyetemi tanársegéd, Budapest  
MOLNÁR GÁBOR TAMÁS egyetemi hallgató, Budapest  
H. NAGY PÉTER doktorandusz, Budapest  
NÉMETH G. BÉLA akadémikus, Budapest  
PORKOLÁB TIBOR egyetemi adjunktus, Miskolc  
SZABÓ ZOLTÁN egyetemi tanár, Kolozsvár  
SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY az MTA levelező tagja, Budapest  
SZIGETI LAJOS SÁNDOR egyetemi tanár, Szeged  
SZILI JÓZSEF tudományos osztályvezető, egyetemi tanár, Budapest–Miskolc  
SZÓKE GYÖRGY egyetemi tanár, Miskolc  
TAMÁS ATTILA egyetemi tanár, Debrecen  
TÓTH RÉKA aspiráns, Budapest  
TVERDOTA GYÖRGY tudományos főmunkatárs, Budapest  
VILCSEK BÉLA főiskolai docens, Budapest  
WÉBER ANTAL ny. egyetemi tanár, Budapest

A kiadásért felel: Praznovszky Mihály  
Műszaki szerkesztő: Ruttkay Helga  
Készült az ETO-Print Nyomdaipari Kft.-ben  
Felelős vezető: Balogh Mihály

HU ISSN 1324 4970

Ára számonként: 135 Ft  
Összevont szám: 270 Ft  
Előfizetés egy évre: 540 Ft

Terjeszti a Magyar Posta  
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,  
a Posta hírlapuzleteiben és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságon  
(HELF, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),  
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással  
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra.  
Példányonként megvásárolható  
a budapesti Magiszter (1052 Budapest, Városház utca 1.)  
és a Suli buli könyvesboltban (1051 Budapest, Október 6. utca 9.), valamint  
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál  
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)  
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat  
(H-1389 Budapest, Pf. 149)