

IRODALOMTÖRTÉNET

Hites Sándor, N. Horváth Béla,
Kondor Tamás, Mezei Márta,
Rónay László, Sánta Gábor, Szaffner Emília,
Vattamány Gyula, Voigt Vilmos, Wéber Antal,
Zsadányi Edit



1999/2.

IRODALOMTÖRTÉNET

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

1999. LXXXI. évf., 2. sz.

Új folyam XXXI. évf., 2. sz.

Főszerkesztő: TAMÁS ATTILA
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
Adminisztráció: Papp Eleonóra

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

A *Szemle*-rovat szerkesztője: S. VARGA PÁL

Felelős kiadó: PRAZNOVSZKY MIHÁLY

Kiadóhivatal
Magyar Irodalomtörténeti Társaság
Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar
1052 Budapest, Piarista köz 1., I. em. 59.
Telefon: 337-7819

Recenziós példányok és kritikák a szerkesztőségbe küldendők.
Kéziratokat nem őrziünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1999/2. szám

SZAFFNER EMÍLIA	
Bajza József és a Walter Scott-i regény	171
SÁNTA GÁBOR	
A XIX. századi magyar próza Budapest-képe	190
KONDOR TAMÁS	
Péterfy Jenő és a fiatal Lukács György tragikumelmélete	217
HITES SÁNDOR	
Szini Gyula (visszaírás)	235
RÓNAY LÁSZLÓ	
A francia példa (<i>A magyar és a francia irodalom viszonya e század harmincas éveiben</i>)	255
N. HORVÁTH BÉLA	
A beszédmód megújításának kísérletei <i>Illyés Gyula költészete a hetvenes években</i>	269
ZSADÁNYI EDIT	
A Másik hangja – Krasznahorkai László: <i>Sátántangó</i>	280
 <i>Fórum</i>	
VOIGT VILMOS	
A mai magyar folklór textológia kérdései	298
 <i>Szemle</i>	
WÉBER ANTAL	
(Dávidházi Péter: <i>Per passivam resistentiam</i>)	307
VATTAMÁNY GYULA	
Kálmán C. György: <i>Te rongyos (elm)élet!</i>	313
MEZEI MÁRTA	
Három Matúra Klasszikus	317

nak tudatosan, politikai okokból próbáltak meg ellenállni. „Korukban divat volt Angliába utazni s az angol irodalommal, nyelvvel foglalkozni.”⁴ A kör ismertebb tagjai: Vörösmarty, Bajza, Toldy, később Czuczor is. Néhány évig Kölcsey és Szemere is jó kapcsolatban állt az új nemzedékkel.

Kisfaludy lakásán kívül összejöttek Bártfay László esélyein és Fáy Andrásnál is. Tréfásan „nevet is adtak maguknak: előbb „Lumpengesindel”-nek, majd Walter Scott *Nigel sorsa* című regényének alapján „Alsatia férfiai”-nak nevezték el baráti csoportosulásukat.”⁵

Bártfay (Szemere mellett) Kölcsey legmeghittebb levelezőtársa lett, és éppen az ő egyik leveléből kapunk magyarázatot az Alsatia elnevezésre – és melleleg az önmagukról kialakított romantikus képre:

„Nem tudom, tudod-e kedves Ferim, mit teszen az Alsatia? Scott Walter egyik románjában (*Nigel-ben*)⁶ leírja Londonnak a XVII. században volt egy részét, melyet akkor Alsatiának hívtanak... S azon londoni Alsatiában mindazok, kik duellum, adósság, s egyéb címek miatt lappangani, azaz nyugalomban lenni akartak, ott kerestenek s találtak menedéket. [...] A londoni Alsaták néha napján részegeskedni, civakodni stb. szerettek, s vajon mindezen tisztességek nem illenek-e reánk?”⁷

Scott magyar irodalmi hatását ennek az írói körnek a műveiben fedezhetjük fel először. Az 1820-as évek vége felé Kisfaludy, Kölcsey és Bártfay novelláiban,⁸ az 1830-as években Vörösmarty költészetében⁹ és Bajza elméleti és prózai munkásságában kimutatható Scott hatása, Toldy pedig kétszer is neki-rugaskodott Scott-regények fordításának.¹⁰ Szintén ehhez a körhöz tartozott Thaisz András is, a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztője, aki egyik kezdeményezője volt a hazai világirodalmi tájékozódás intézményes megindulásának,¹¹ s akinek nevéhez fűződik a század első felének egyetlen magyarra ültetett Scott-regényének fordítása.¹²

Bajza angol irodalmi műveltsége

A triász tagjai közül Bajza volt az egyetlen, aki nem tanult angolul, ezért az angol szerzőket – sok kortársához hasonlatosan – német fordításban olvasta,¹³ illetve sok, író társai által magyarra fordított angol novella jelent meg az *Athenaeumban* is. Ez a körülmény behatárolta az olvasott művek körét, hiszen Scott regényei közül sem mindegyik jelent meg német nyelven.

Bajza gyerekkorában nem tanult idegen nyelveket. Ennek hiányát korán felismerte, ezért 1823-ban németül kezdett tanulni. A műveltség megszerzésének e nehézkes módja mellett más nyelvek elsajátítására nem maradt energiája. „Bajza felfogása a nyelveket illetőleg az volt, hogy inkább megtanult egy nyelvet, s ez a német volt, mint hogy erejét több nyelv tanulásával szétforgácsolja.”¹⁴ A nyelv elsajátításában hamarosan magas szintet ért el. 1827-től kezdve már fordítással is próbálkozott: nekikezdett Lessing és egy

németre fordított régi angol esztétikai munka átültetésének is, két vígjáték-fordítása pedig meg is jelent (Kotzebue: *A megholt unoka*, 1827, Schroeder: *A gyűrrű*, 1830). Később novellafordításokra is vállalkozott, amelyek az *Athe-naeumban*, majd a *Pillangó* című kötetben önállóan is megjelentek. Munkáit a bíráló Szontágh Gusztáv tartalmilag és formailag is hibátlanak ítélte,¹⁵ de említés nélkül hagyta, hogy a lefordított kilenc novella közül csupán egy közvetlenül német eredetű, a többi nyilvánvalóan német közvetítéssel, nem az eredeti mű alapján fordította: hat angol szerzőtől származik, egy pedig lengyeltől (és még három „Névtelentől”). Fordításainak ilyen megválasztása mutatja, hogy noha a német nyelvet alkalmazta tájékozódásra, a megcélzott kulturális szféra az angolszász irodalom volt.

Bajza nyilvánvalóan Walter Scott több regényét is olvasta, amit nemcsak a regényről írt tanulmányainak hivatkozásai és szépprózai műveinek a scotti regény ismeretét mutató jellegzetességei bizonyítanak, hanem az éppen Angliában és Skóciában utazgató Toldyhoz írt leveléből is kitűnik:

„Mint szeretlek érte, édes barátom, hogy te az angolokat jobban szereted a franciáknál. Én ezt a nemzetet (az angolt) csak könyvekből ismerem, könyvek által szeretem, de még így is minden oly interessans, oly vonzó, ami csak bennök és kívülök van. Ha visszajössz, meglátod, mennyit kell nekem beszélned róluk, kifárasztalak! Ah, bárcsak Scotiát is láthattad volna. A regényes, tündér Scotiát!”¹⁶

Stílusirányzatok keresztútján

Bajza életműve a stílusirányzatok olyan keveredését mutatja, amely a korabeli magyar irodalom egészét jellemzi.

Regényelmélete – az e kérdéssel foglalkozó kutatók álláspontja szerint – a német romantikus esztétika teoretikusainak tanulmányozása során alakult ki. Maga Bajza is rájuk hivatkozik tanulmányában: az új műfajról Bajza szerint csak Eberhard, Herder, Jean Paul és Meisner¹⁷ írt, ők is érintőlegesen. Később a két Schlegel és Tieck nevét is említi. „Mélyebb s alaposabb vizsgálat” hiányában azonban Bajza teóriái a korábbi dráma- és eposzelméletekben gyökereznek, ezekhez viszonyítva próbálja meghatározni a regény sajátosságait. A legalapvetőbb elméleti forrásnak ugyanis Lessing klasszicista szellemben írt *Hamburgi dramaturgiáját* kell tekintenünk,¹⁸ s nem hagyhatjuk figyelmen kívül azokat a klasszikus irodalomteoretikai munkákat sem, amelyek iskolai olvasmányként Bajza elméleti felkészültségét megalapozták, s amelyekre tanulmányában szintúgy hivatkozik: Arisztotelész *Poétikáját* és Horatius *Ars Poeticáját*.

Feltételezésem szerint ez az elméleti hiány az oka, hogy Bajza regényről vallott elképzeléseinek és saját prózaírói gyakorlatának alapját európai horizontú (angolszász és német) olvasmányélményei jelentették. Elsősorban Goethe

és Walter Scott regényei,¹⁹ amelyek szintén egyszerre mutatnak klasszicista és szentimentális, utóbbi még ráadásul romantikus és realista vonásokat is.

Tanulmányában az általa olvasott regények írói közül a következőket tartja követendő mintának: Richardson, Fielding (mint a műfaj megteremtői), Goethe (*Wilhelm Meister*), Scott (*Talisman, Kenilworth, Guy Mannering, The Monastery* [Bajza *A klastrom* címmel említi] és a *Legend of Montrose*), Irving és Cooper. Közöttük Scott az összekötő láncszem, hiszen ő maga többek között az angol felvilágosodás íróinak és Goethének műveit jelölte meg regényei elődeiül, az amerikai próza első jeles képviselői pedig Scottot tartották legfőbb példaképüknek.²⁰ A magyar irodalomból egyedül Fáy András *Béltekiházában* talál említésre méltó érdemeket. Kiemelkedő német drámaírókra is hivatkozik: Lessing, Schiller (*Don Carlos*). Ellenpéldaként a kor népszerű német regényíróit említi (Voss, Müller, Cramer, Lafontaine, Wieland és Kotzebue), illetve Goethe *Stella* című művét.²¹

Korabeli fordításai (*Pillangó. Külföldi válogatott elbeszélések zsebkönyve*, Buda, 1836) is hasonló értékrendre, műveltségi anyagra, az angol és a német irodalom iránti előszeretetre vallanak. A lefordított novellák és regényrészletek szerzői között szintén Goethe, Scott, Irving és korabeli divatos angol írók (Bulwer, Richard Head) nevével találkozhatunk, illetve a korabeli gyakorlatnak megfelelően néhány esetben csupán a szerző nemzetisége derül ki, a neve nem. Bajza előszavában hangsúlyozza, hogy válogatásával mintát kívánt nyújtani a leendő magyar íróknak:

„A kiadó ügyekezett e kisdéd gyűjteményben oly elbeszélésekkel ajándékozni meg olvasóit, melyeket a mellett, hogy érdekes tárgyúak, s minden korú által szív kára nélkül olvastathatnak, *művészi tökély az elrendezésben és előadásban* ajánlanak, s gyönyörködtető tulajdonságaikon fölül, ifjú költőinknek, kik erejüket a művészet ezen szinte nehéz nemében kísértendik meg, *példányul szolgálhassanak arra, miként lehet a nálunk még mindig divatozó előadási szélességet kikerülni, túl vitt képek helyett valódiabb, életből kikapott alakokat, érzélgés helyett érzéseket festeni.* Fordításaink a regényi nemben többnyire olyan választásúak, melyek reánk kevés hasznot, de annál több kárt hoztak, s még a legújabb időkben sem menekedhattünk meg ama lafontainei, kotzebuei siránkozásoktól, melyek az érzélgés bűnén fölül, sokszor erkölcstelenségekkel is tömvek. [...]”²²

Célkitűzése szerint tehát Bajza élesen elhatárolta a gyűjteményben megjelent novellák íróit a szentimentálisnak bélyegzett vadromantikus lektűr-irodalomtól. Ennek ellenére ezek az elbeszélések nem a korszak legjobbjai, s még a jelentős íróknak sem a legértékesebb alkotásai kerültek be a kötetbe, és nem töltik be az előszó által keltett várakozásokat.²³ Többségük hatásvadászó, melodramatikus szerelmi vagy rémtörténet. Viszont ha ezeknek a novelláknak a hősei a korszak egyik legolvasottabb magyar irodalmárának szemében „*valódiabb, életből kikapott alakok*”, akkor ez azt bizonyítja, hogy már a romantikusok célkitűzése is a valóság hiteles ábrázolása volt, csupán ők

másképp látták a valóságot, mint a realisták. A különbség alapja episztemológiai: az írónak a valósághoz fűződő viszonya. A romantikus művek a későbbi korok számára túlzottan támaszkodnak a kulturális és társadalmi konvenciókra.

Bajza regényelméletében és szépprózájában egyaránt szerepet kapnak a klasszicista szabályok tisztelete, a szentimentális érzelmesség, a szereplők és helyszínek ábrázolásának romantikus jegyei és a realizmusnak az életkép-szerű jelenetezésben megmutatkozó nyomai. Ez a stíluskeveredés jellemzi Walter Scott művészetét is.

Klasszicista vonások: szabályok és műfajok

Bajza esztétikáját a klasszicista esztétikai törvények romantikus elvek alapján való kritikája jellemzi, novellái pedig már a műfaj természeténél fogva sem illeszkednek a klasszicista szabályrendszerbe.

A kompozíciós eljárások során „örök szabályokat” állapít meg. Helyesnek tartja a természetes kronológia megbontását a „művészi” időrend érdekében. Tulajdonképpen az ókori eposzok *in medias res* kezdését fedezi fel a *Talismanban* és a *Wilhelm Meisterben*.²⁴ Irodalmi munkáiban ugyanezzel az eljárással él maga is: az eseményeket mindig a történet egy érdekfeszítő pontján kezdi elmesélni, az előzményekről csak a későbbiekben értesülünk. (Egyedül az *Ottília* kivétel, de itt nincsenek is előzmények: a főszereplők múltjáról nem tudunk meg semmit.)

Elméletében megjelenik a *hármás egység* szabálya is. Értelmezése szerint a helyváltoztatás és időbeli haladás elfogadható, de indoklást igényel, az eposzhoz hasonlóan a regényben is. A cselekmény egységének követelményét úgy értelmezi, mint a részeknek egy bizonyos fő célhoz való irányulását, amely alól azonban már – a romantika zsenikultuszának megfelelően – a legnagyobbak (Goethe és Scott) tér- és időbeli kicsapongásai felmenthetők. Ám két egyforma jelentőségű cselekményszál megbocsáthatatlan.²⁵

Egyértelműen klasszicista vonás az egyes hangnemek különválasztása. A „komikai”, „szatírai”, „humorisztikai” és „komoly” hangnem keveredését fel sem tételezi, holott a regényműfajnak ez alapvető jellegzetessége.

A *tanítás és gyönyörködtetés* kettős elve még hangsúlyt kap, de a fontossági sorrend már felcserélődik, amikor a művészi célt az erkölcsi elé helyezi.²⁶

A klasszicista szemlélet érvényesül akkor is, amikor Bajza a regények befejezésének, a „kifejlet”-nek szabályait összegzi. Hiszen egyrészt tiltja a természeti és erkölcsi törvények áthágását, másrészt előírja, hogy a feloldás legyen „teljes és kielégítő, [...] hogy utána semmi lényeges rész felől se legyen többé kétség”, „nem várt és meglepő”, valamint, „adassék elő alkalmas időben, ne előbb, mint figyelmünket egészen magára vonhatta, de ne is később”.²⁷

Mindezekből levonhatjuk azt a következtetést, hogy a szabályállítás célja és az ókorban gyökerező műfajokhoz való viszonyítás a klasszicizmus továbbélésének bizonyos nyomait mutatják Bajza elméletében.

Szentimentális vonások: a hősiesség hiánya

Az előbbivel szemben a szentimentalizmus Bajza elméletén hagyott kevesebb nyomott, annál inkább találkozhatunk jellegzetességeivel a novellákban. A „német érzélgést” ugyan elítéli, ám ezen csupán a Bajza korában még mindig népszerű, de értéktelen előző századi regényeket érti.²⁸

Bajza számára a valóság sokkal inkább jelentette az egyén önmegvalósításának problémáit, míg Scott legjobb műveiben nemzeti-társadalmi kérdéseket vetett fel. A szűk, családi térre szorított problematika azonban nemcsak Bajza műveinek jellemzője, hanem a kor magyar irodalmának egyik jellegzetességéből, a szentimentalizmus továbbéléséből is adódik.²⁹

Többé-kevésbé e novellák mindegyike hordoz szentimentális vonásokat. Legfeltűnőbbben az *Ottília*, amelyet már levélregény-formája is ehhez a stílusirányzathoz sorol, de Bajza valamennyi novellájában felismerhetők a szentimentális szerelmi történetek tipikus mozzanatai: „A szerelmeseket [...] rendszerint két sajátos kötöttség, a társadalmi osztályhoz tartozásból eredő, vagy pedig erkölcsi parancsok választják el egymástól, bizonyos esetekben pedig mindkét körülmény együttesen emel gátat közénk.”³⁰ A szereplők problémáikat sohasem képesek önállóan megoldani, a külső segítség pedig rendszerint későn érkezik, és már nem tartóztathatja fel a szinte menetrendszerűen bekövetkező tragédiát: a környezetük kicsinyes érdekeihez lealacsonyodni nem tudó, ezáltal életképtelen ifjú hősök-hősnők pusztulását.

A *vándor*³¹ című novella szerelmi háromszögében nem is zajlik a szemünk előtt a konfliktus. A tanyán élő kis család idilljébe idegen vándor érkezik, s miután látja, milyen szépen élnek, éjjel kionson az erdőbe, és önkezével véget vet életének. Hátrahagyott leveléből tudjuk meg, hogy ő az asszony előző jegyese, s a férj barátja volt, akinek tizenöt évvel korábban el kellett bujdosnia. Most szándéka ellenére tönkretette az idillt: „Ilonka keserve leírhatatlan. Hónapok múlva csillapodott el fájdalma valamennyire. Nem zengett az ének többé a völgy fái között, helyette gyász, néma s megmondhatatlan, fogta el érzékeny szívét, s még esztendő után is gyakorta, midőn a bús nő a kised udvarka ajtaja előtt megállott, s feltekinte a halomra, hol szerencsétlen barátja nyugodott hosszas gyötrelmei után, szemeiből keserű könnyeket törlött ki.”

Az *Ottília*³² című novella hősnőjét kegyetlen apja bele akarja kényszeríteni egy német kalmárral való házasságba, a leánya a tépelődések folytán egyre csak sorvadozik. Ekkor ismerkedik meg a „gyenge testalkatú” ifjú magyar nemessel, Szamosvárival. Az ifjú így mutatja be ideálját barátjához írott levelében: „[...] nem pirúlok megvallani, mióta *e halvány, beteges leánykát* láttam,

nem tudok mást gondolni és érezni mint azt, hogy ő egyike a szeretetre legméltóbb teremtményeknek." A fiatalok viselkedését passzivitás jellemzi. Boldogságukról ellenállás nélkül lemondanak, Ottilia még a kolostorba vonulást is vállalná. A leány egyre sorvad, a fiú gyötrődik. Szamosvári ugyan kényszer hatására végrehajt egy bátor cselekedetet (vetélytársát párban megsebesíti), de ez a tett is hiábavalónak bizonyul. A lány belehal, a férfi beleőrül a bánatba; a szentimentális novella hősei nem képesek szembezállni a külvilág fenyegetéseivel.

A fenti műveknél valószínűleg korábban keletkezett, de kidolgozottabb és korszerűbb műnek látszik *A fekete lovag* és a *Káamor*.³³ Az előbbin még kimutatható a szentimentalizmus kései hatása, az utóbbi azonban már alapvetően romantikus mű.

A fekete lovag hőse, az ifjú Endre gróf szemet vet apja vadászána a leányára, Emelkára. Titkos házasságuk tervét megtudja az öreg gróf, és a leány apját kényszeríti, hogy Emelkát feleségül adja Hornyához, a gróf tót vazallusához és leendő ispánjához, Endrét pedig fogságban tartja. Hetek telnek el, a leány sorvadozik. „Ily kínos érzelmek közt folytak el Emelka órái, melyek mint emésztő férgek a virágban, úgy dúltak a boldogtalan leányka keblében, s ijesztő nyomokat hagyott a belső küzdelem a leányka külsején is. Egnapi bánat oly változást teve rajta, mint hetekig tartó betegség, s ő, ámbár arcának szép alakja megmaradott, sokat veszte előbbeni alakjából, mert a pirosság képéről, s a tűz szemeiből eltűnt, s hasonló vala azon szép fiatal halotthoz, melyet valamely szempillantatnyi veszély ölt meg, s a halálnak nem maradott ideje a maga minden jeleit képére sütni.” Időközben a hős nem is próbál megszökni, vagy csellel, esetleg erőszakkal kijutni. Amikor vetélytársának ellensége kiszabadítja őt, romantikus hőssé válik, viharban vágat, átúsztat a megáradt, örvénylő folyón, de már késő: lekési mátkája és Hornyá esküvőjét. Ám Bajza még egy befejezést csatol a történethez, mely szerint az események után a szerelmesek megszöknek, majd nemsokára megtalálják összeölelkező holttestüket a visszahúzódó árvíz iszapjában. Kísértetüket gyakran látják a helybeliek zivataros éjszakákon. Ez a befejezés már romantikus kellékek sorát vonultatja föl, amelyeket Walter Scott is előszeretettel alkalmazott, különösen lovagkori történeteiben (például *Ivanhoe*, *Talisman*).

A *Káamor* hősei már a romantikához tartoznak: nem fojtják vissza szenvedélyeiket. Lóra álmodozásai sem a szentimentalizmusra, hanem a romantikára jellemző életérzésből erednek: regényes olvasmányainak és dajkája meséinek köszönhetőek.

Romantikus vonások: „regényesség” és festőiség

A romantikusok számára „valóságosak” azok az események, amelyek szerintük valahol, valamikor megtörténhettek (volna). Ezért műveik alapja többnyire ilyen valóban megtörtént, illetve a korabeli olvasóközönség által hihető-

nek tartott rendkívüli események felhalmozása, hőseik olykor valóban élt rendkívüli egyéniségeknek, nevezetes történelmi alakoknak a felnagyításai.

Bajza novelláinak hősei és hősnői kiváló külső és belső tulajdonságokkal rendelkeznek. Legfőbb értékeik: a szépség, okosság, erényesség, valamint a férfiaknál katonai erények is. Gyakori az ősi nemesi származás, és hogy a hősök egy szenvedélyes szerelem rabjai. De nemcsak ezek bizonyítják Bajza prózájának romantikus voltát, hanem az elméleti művében írottak is.

„A költőnek azonban magának kell a csomót megkötnie, s ezt még ott is, hol tárgya történelmi; mert a prózai természet nem, vagy legalább ritkán, hoz magában oly bonyolódást, mely a művészet kívánságainak megfelelően, de nagybecsű elemeket ennek alkotására gyakran. Innen a történelmi költeményekben az ideális személyek.”³⁴

Ez a valóságfelfogás az eszményítés igényét is fenntartja: kellő távolságot tart a mindennapi valóságtól, szimbolikus, sőt olykor allegorikus értelmet nyer. Bajza romantikus íróként elfogadja a képtelent, művei struktúrája a tündérmeséhez és a legendához áll közel. A mindennapi élet problémáit triviálisnak tartja, a lélek konfliktusai, az értelem ellenőrzése alól felszabadult szenvedélyek érdeklik.

„...a szerelem legtöbb bonyolódásnak szokott forrása lenni a költőknél; mert ez indulat az emberi kebelben leghatalmasabb, sőt mindenható, s általa a rendkívüli dolgokat is legtöbb valószínűséggel lehet motiválni.”³⁵

Ez az álláspont magyarázhatja Bajza fordításainak megválasztásában és saját novelláiban a szerelmi problematika kizárólagosságát.

A meseszöveg, a bonyodalom létjogosultsága nagyobb, mint az ezredvégi olvasói horizont szerinti valóságosság. Nem véletlen tehát, hogy Bajza esztétikájának kulcskifejezése: az érdekesség.

„Mi az elbeszélések tárgyát illeti, az *érdekessé tétethetik* azáltal, ha a történetben oly karakterek állítatnak fel, melyek *különös tulajdonaiknál fogva* a mindennapi emberekéitől távoznak; ha a személyek *nehéz, ritka helyzetbe* tétetnek, s általában *a legegyszerűbb tárgy is érdeket nyer*, ha benne egymást váltogatják s követik a természetes ugyan, de mégis *szokatlan s nem mindig látott jelenések*.”³⁶

A fekete lovagban és *a Kámorban* a már említetteken túl más, jellegzetesen romantikus elemek is megjelennek, amelyeket a tanulmányban nem említ: ilyenek a festőiség és a szenvedélyek látványos megjelenítése. Bajza egyik már idézett leveléből kiderül, hogy elbűvölték őt Scott díszeletei, a „tündéri Skócia” vadregényes hegyei és kastélyromjai, ezért természetesnek tűnik, hogy ő is hasonló leírásokat alkalmazott. Színhelyei Hont és Nógrád megye bércei, kipusztult nemesi családok azóta már rommá vált kastélyai. (Ő még a Felvidéken találta meg azt a Skóciára emlékeztető vadregényes tájat, amelyet a történelmi regény műfajának magyar képviselői, Jósika, Kemény és Jókai Erdély hegyei között fedeztek fel.) Hőseit szintén romantikus módon ábrá-

zolja: vad indulatkitöréseket, vad vágtazásokat jelenít meg. Endre úrfi ádáz viharban kel át a megáradt Zagyva tajtékzó hullámain, Jeney Kálmán pedig Lóra elrablói közül két lovaggal vív meg, páncél nélkül, folytonosan üldözve az állig fölfegyverkezett lovagokat. Kálmán elhagyott kedvesének Ophéliaszerű örütsége, vagy a boszorkánygyűlésről és kísértetekről szóló babonák szintén a romantika, sőt a rémromantika olykor Scott által sem megvetett keléktárába tartoznak.

A népi alakok szerepeltetése szintén a romantika felfedezése, ám megjelentetésük módja már mind Scottnál, mind Bajzánál átvezet a realizmus ábrázolásmódjához.

Realista vonások: jellemek és életképek

Bajza már a műfaj meghatározásakor a realizmus kívánalmait állítja fel: az író „az emberiség karakterével, az életnek egyes szcénáival ismert meg, mint a regény s novellában”.³⁷ Ennek megfelelően tiltakozik azon írói módszer ellen, hogy az írók „az embert mint angyalt vagy mint ördögöt” fessék, hiszen „sem amannak, sem ennek képe nem alapodik az emberi természetben; csak túlsapongó képzelet teremtménye, mely hihetőséget nyerhetvén, sem utálat, sem szeretet tárgya nem lehet”.³⁸

Ehelyett külön fejezetet szentel a „charakterfestésnek”, amely elé – Scott nyomán – realista követelményeket állít. „...néhány karakterfestésben egész a meglepetésig igaz és való vonásokat láttatunk feltalálni, ámbar a festett személyt a való életben nem láttuk; mint például Shakespearenél Falstaff, vagy Scottnál Dalgetty őrnagy karaktereikben.”³⁹

Irodalmi munkáinak szereplői valóban életszerűbbek, mint a korábbi magyar regényhősök. Ennek okát nem a narrátor szereplő-bemutatásaiban kell keresnünk, hanem az életképszerű jelenetezésben, a drámai párbeszédekben. S valóban ezek a dialógusok emelik *A fekete lovag* és még inkább a *Kámor* értékét a többi Bajza-novella fölé.

A hősök jellemvonásai talán első látásra romantikusnak tűnnek, ám ezek az ifjú lovagok minden bátorságuk ellenére tehetetlenek, és soha nem sikerül véghezvinniük vállalt feladatukat. A lukácsi „középszerű hős” megjelenését túlzás lenne elvárni Bajzától, hiszen ennek alapvető feltétele hiányzik „történelmi” műveiből: maga a történelem. Még a *Kámorban* is csak a történelmi személyiségek szerepeltetése és a kor belpolitikai harcainak érzékeltetése valósul meg: a cselekmény a leányrablás körül forog, s a mű tárgya Bajza szavai szerint a Jeney-ház hanyatlása lett volna (lásd III. szakasz).

A töredékben maradt *Kámor* szereplői közül nehéz eldönteni, kit szánt az író hősnek, mivel több irányból is elindítja a történetet. Talán Jeney Kálmán, a 30 év körüli, ifjúnak már nemigen nevezhető lovag, aki rútul cserbenhagyja megcsúnyult aráját, nem tesz semmit a család kihalása ellen, bár – ered-

ménytelenisége ellenére – hősieen küzd hűgának elrablóival szemben? Vagy talán a szépséges Jeney Lóra, „Kámor csillaga”, akinek azonban az állhatatosság nemigen tartozik az erényei közé? (Az ifjak közül mindazok magukra vonhatják figyelmét, akiknek „alakján és tettein bizonyos regényesség vala”, légyen akár egy szép ifjú lovag, akár egy kopasz „kancsóvitéz”, vagy akár az áruhás László király.) Vagy talán maga a fiatal, önállótlan és gyenge V. László? Ez a hősnélküliség azonban nem újdonság, ha tekintetbe vesszük, hogy Walter Scottnak is volt olyan – ráadásul befejezett – regénye, a Bajza által is olvasott *Kenilworth*, amelyben nem lehet eldönteni, ki is a főhős.

A mellékszereplők között olykor megjelenik egy-egy figura, akinek egyéni nyelvhasználata humoros hatást kelt. Ilyenek *A fekete lovagban* a csárda vendégeinek népszínművekre emlékeztető párbeszédei, vagy a *Kámorban* a nőrabló lovagok és a szerzetesek ízes beszélgetései. Csak egy példa: a klastrom egyik páterének ajtaján éjjel dörömbölnék szerzetestársai, hogy az ő ablakából láthassák, milyen istentelen kalandorok öldöklik egymást a klastrom előtt.

„– Quid hoc est fratres? – mond az öreg Eustáchius, midőn álmából felrettenvén, a nagy zörgésre ajtaját felnyitá. – Per amorem Dei crucifixi, talán tűz van? Boldogságos Szűz, nem megmondottam-e hétezerszer is, hogy kutya és csirke a konyhából exuláljanak. A toll és szőr gyúlékony portéka; per deos immortales, tamen ex Plinio et Aristotele haec nota sunt. –”

Történelmi hitelesség: romance vagy novel?

A múlt század közepe táján, önállósodásuk előtt, a regényt és a novellát többnyire közös néven, *elbeszélésként* vagy *beszélyként* emlegették.⁴⁰ Bajza ezt a műfajt a *leírással* állítja szembe, azon az alapon, hogy előbbit a múlt idő, utóbbit a jelen idő használata jellemzi.

A beszélyen belül Bajza meglepő csoportosítást alkalmaz: „Minden beszély költői vagy történelmi, a szerint, miképpen költött vagy valósággal megtörtént dolgokat tárgyz.” Ez megfelel az angolszász irodalomelmélet XVIII. század óta alkalmazott, és Walter Scott esszéiben-előszavaiban is felbukkanó kategóriáinak, amely a szép prózában (*fiction*) megkülönbözteti a románc (*romance*) és a regény (*novel*) fogalmát. Scott egyik esszéjében így definiálja a két fogalmat: a románc „prózában vagy versben költött elbeszélés, amely csodás és különös eseményeket mutat be”, és ezt szembeállítja a regénnyel, amely „költött elbeszélés, amely annyiban különbözik a románctól, hogy az események igazodnak az emberi cselekedetek szokásos menetéhez és a társadalom mai állapotához”.⁴¹

Bajza a történelmi regénynek külön fejezetet szentel, s azt az eposzból származtatja, rokonának tekintve a szintén eposzi gyökerű „históriát”, azaz történelemtudományt is, emellett Goethe történelmi tragédiáira is hivatkozik.

Az eposz és a regény összevetésekor az alapvető különbséget mindössze abban látja, hogy míg az eposz egy nemzeti érdekű történetben nagy, hősi tetteket megjelenítve „a fenség érzelmét ébreszti fel bennünk”, s a nép dicső múltját megidézve „szebb jövődőt ígér”, addig „a regény pszichológiai igazságú karakterei, életfestése által az emberi lélekkel ismertet meg”, s a múlt révén a jelenlegi valóságot tükrözi vissza.⁴²

A történet eseményeinek és a szereplők tetteinek hihetővé és szükségszerűvé tételéről szólván ehhez még hozzáteszi: „Minél közelebb van valamely költemény a való élethez hozva, annál nagyobbnak, erősebbnek kell benne lenni a motivációnak, mert körében annál jobban gyakorolja hatalmát a phantasián az ész, melyet nem képzeleti tárgyakkal, hanem okokkal lehet kielégíteni. Innen következik, hogy a dráma és regény erősebb motivációt kíván, mint a hősköltemény, a novella erősebbet, mint a tündérrege.”⁴³

Bajza állandóan a hihetőségre, valamint az erkölcsi és természeti törvények sérthetlenségére hivatkozik, a várhatóságot pedig igyekszik elkerülni az írókkal. Paradox módon így válik a valóságábrázolás az illúzió eszközüvé.

„Beszélyben, legyen az költői bár vagy történelmi, multhatatlanul megkívánatik a valóság. A történelmi beszélyben, tudniillik, hogy ami elmondatik, úgy történt legyen; a költőiben, hogy úgy történhetett legyen a való életben, miként elmondatik. E valóság a művészi gyönyörnek éltető eleme; nélküle a poézis hazugsággá alacsonyodván, nem képes művészi áttatást (illusio) gerjeszteni.”⁴⁴

A realista regény valóságképe ettől különbözik: alkotó és befogadó egyaránt tudomásul veszi a műben ábrázolt világ fiktív jellegét. A valóságosság alapjává a hihetőség válik: a hősök társadalmi típusuknak megfelelő életet élnek, valószínűsíthetően gyakran előforduló események között. A meseszöveg leértékelődik, helyette az életképszerűség kerül előtérbe.⁴⁵

Bajza platonikus felfogása szerint a valóság az alkotási folyamat során átkerül a „költészet földfeletti világába”, az irodalom „aetheri hazájába”, a „regények tündérországaiba”, ott megtisztulva művészi „illúziót” hoz létre; a befogadás során pedig visszajut a valóságba, az „olvasó-világba”, ahol „szükségképpen korokra és nemzetekre befolyással” kell lenniük, „s a valódi poesis szélesb értelemben nem egyéb, mint az emberiség ideálba emelt képe”.⁴⁶ Később összefoglalja Arisztotelész miméziszis-elméletének bajjai értelmezését: „...a költőnek nem az embert és individuumot, hanem az individuumban az emberiség képét, a korok és népek vonásaiban az emberi tetteket, törekedéseket kell visszatükröznie, hogy azoknak gyökerei a valóságban alapuljanak, azaz a természet s örök rend logikai törvényei mellett lehetőek legyenek. Azon kérdéseknek tehát, ha ez vagy amaz dráma, regény valósággal megtörtént-e? szükségképpen bántania kell az értő művészt, kinek sokkal philosophikusabb céljai vannak, mint a prózai valóság hű másolata.”⁴⁷

Ennélfogva Bajza szerint a történelmi tárgyú műveknek sem a történelmi, hanem valamilyen más értelemben vett – talán lélektani – hitelesség a célja:

„Költőnél a történelmi factum mindig mellékdolog, [...] s nem kell feledni, hogy van a prózai, azaz testi szemekkel látható természet mellett egy más is, a művészi ti., s hogy történelmi igazság s poétikai igazság között nagy a különbség.”⁴⁸

Bajza novellái közül a *Rege a habléányról* és *A fekete lovag*, valamint a *Kámor* című regénytörödéke történelmi tárgyú. Mindháromban előtérbe kerül a kaland a történelmi adatokkal szemben. Úgy tűnik, hogy Bajzát nem foglalkoztatta a hitelesség kérdése, ami az új műfaj egyik legnagyobb problémája volt XVIII. századi újjászületése óta.

Walter Scott egyik hitelesítő eszköze a kerettörténetek alkalmazása volt, amelyek révén az olvasó annak az illúzióknak részesévé vált, hogy a narrátor egyik ismerősének ismerősével valóban megtörtént az elbeszélte történet. Szintén Scott volt az első „fikció”-író, aki a régmúltban és közelmúltban játszódó műveikhez hiteles forrásokat használt fel, amelyekre fel is hívta az olvasók figyelmét előszavaiban és jegyzeteiben. Ugyanakkor művészi céljainak alárendelte a történelmi valóság apróbb részleteit. (Goethe 1827-ből származó megjegyzése szerint: „...kitalált motívumok révén közel hozza egymáshoz mindazt, mi történelmileg igaz...”⁴⁹) A történelmileg hiteles személyek mellékszereplők lettek, a jelentős történelmi események pedig a hős válságának mozgatórugóivá váltak, olyan dilemmába taszítva őt, amely az ábrázolt kor nemzeti sorskérdéseit szimbolizálta.

Scott történelmi hitelességének magyarországi reformkori recepciója jelzi, hogy hazai irodalmárainkat is foglalkoztatta ugyan a „történelmi igazság” kérdése, de a valóságábrázolás problémáiban nem mélyedtek el. Czuczor Gergely⁵⁰ és később Zilahy Imre⁵¹ kifejezetten hiányolta Scott regényeiből a történetyszerűséget. Véleményük azt mutatja, hogy más jelentette a történelmi hitelességet az ő számukra, mint Scott számára. A „hősiesség nagy tetteit” várták, amit Bajza az eposz hatáskörébe utalt, ezzel szemben a Scott-regények történelemábrázolását, a jelentős történelmi személyek, események és színhelyek jelenlétét csupán üres díszletnek, coloritnak tartották, hőseinek belső dilemmáit „magánérdekű”-nek érezték.

Velük szemben éppen ellenkező nézeten volt Petrichevich Horváth Lázár, aki a történelmi regények íróit egyenesen „Skóthon szellemdús festőjének hatására vérszemet kapott” tollforgatóknak nevezte, és komolyan féltetni látszott a magyar olvasókat attól, hogy összetévesztik az irodalmat a valósággal.⁵²

Bajza hozzáállása a kérdéshez kettős. Egyszerre kíván valóságosságot és eszményítést. „Beszélyben, legyen az bár költői, vagy történelmi, mulhatatlanul megkívántatik a valóság. A történelmi beszélyben tudniillik, hogy ami elmondatik, úgy történt legyen; a költőiiben, hogy úgy történhetett legyen a

való életben, miként elmondatik." Ugyanakkor: „Költőnél a történelmi factum mindig mellékdolog...”⁵³ Prózaí munkásságát ugyanez a kettősség jellemzi. Történelmi tárgyú novellái a legendák világához állnak közel.⁵⁴

A *Rege a habléányról* egy vándoranekdota feldolgozása. Eredetiségét a kereset szerkesztés adja, amelynek révén a Mátyás királyról szóló, és tragikusan végződő szerelmi kalandba beékeli Lajos herceg (a későbbi Nagy Lajos király) hasonló, és a másik esettel ok-okozati (bár igencsak misztikus) összefüggésbe is kerülő történetét. Az elhagyott leány kísértetének addig kell visszajárnia, amíg egy másik leány sorsa meg nem ismétli az övét. Itt Bajza abba a hibába esik, amelytől ő maga óvja az írókat tanulmányában: természetfeletti események oldják fel a bonyodalmat.⁵⁵ (Ez történik egyébként az általa lefordított novellák közül Washington Irving *Alhambra rózsájában* és *A kárpitos szoba* című Scott-novellában.)

A *Fekete lovag* Bajza megjegyzése szerint egy „néprege után” készült. A szerelmeseket itt gonosz ármány választja el egymástól, ám a tragikus végkifejletet kettős feloldás zárja le, és az egyik megoldás itt is misztikus: a szerelmesek csak haláluk után lehetnek egymáséi. Ez a szerkezeti megoldás később Jókainál és Mikszáthnál is előfordul.

A fentiekkel szemben a *Kámor* hosszabb lélegzetű műnek indult, de töredékesen maradt. Ez az egyetlen műve, amelyben már magasabb rendű elemek is emlékeztetnek a scotti regényre: a cselekmény művészi bonyolítása fokozatos leleplezéssel, a színvonalasabb „charakterfestés”, a hatásos természeti képek, a történelem beépítése a cselekménybe,⁵⁶ de még az *in medias res* kezdés és a mű elején előforduló „kicsapongó” filozófiai fejtegetések is meggyeznek Bajzának a tanulmányban közölt megfigyeléseivel. A „történelmi factum” persze itt is „mellékdolog” maradt: a krónikákban nem szerepel sem V. László szerelmi kalandja, sem a műben egymással rivalizáló Jeney és Forgách család.

A narráció hitele

Mindhárom opust jellemzi az irodalmiság hangsúlyozása, amely egyben emlékezteti a befogadót a bemutatott világ megalkotottságára. Az olvasó sosem felejtheti el, hogy regényt olvas, mivel a narrátor minduntalan belép a történet és a befogadó közé.

„Minekeltötte a történet fonalát tovább vinnők, szükség, hogy olvasónkat a Jeney-házzal, melynek elhanyagolása tárgya lesz e regének, közelebbről megismertessük.”⁵⁷ „Mi nem akarjuk ezen véleményeknek alapjait vizsgálni, s eldönteni, mennyire igazak, mennyire nem, s azért bár többeket beszélhetnénk még, félbeszakasztjuk, s a helyett inkább egy-két vonással festjük ezen tájat, úgy, amint azon korban volt, melyben az itt elbeszélendő történet esik.”⁵⁸

Ugyanezt a szerepet tölti be az úgynevezett mindentudó elbeszélő jelenléte is, aki belelát a szereplők tudatába, valamint a múltjukba és a jövőjükbe is.

A művek történetisége eltérő. A *fekete lovag* leginkább mesére emlékeztet: ködbevezető hely- és időmegjelölés („nyugoti szélén a Mátrának [...] bástyáromok látszanak”, „két századdal ezelőtt” egy vár állott itt); a szereplők nem sokkal egyénibb jellemek, mint a mesei szerepkörökből ismert figurák. A *Rege a habléányról* történelmileg hiteles szereplőket vonultat föl, de olyan kalandokban, amelyeknek semmi nyoma nincs a krónikákban. A tér konkrét (a visegrádi palota és a folyópart), az idő az ifjú király korából viszonylagos pontossággal kikövetkeztethető. A szereplők itt sem egyénítettek. A *Kálmor V. László király ifjúkorában* játszódik, és jelentős történelmi eseményekre történik utalás. Pontos helyszínleírásokat kapunk.

A – saját szóhasználatával élve – „költői” novellák valóban eltérnek az eddig bemutatottaktól: a szereplők a befogadóval egy szinten állnak, és a narrátor bizonyos mértékig visszahúzódik.

A *vándor* című novella egy melodramatikus történet, amelyben egy kiszolgált katona másfél évtizednyi távollét után visszatér szülőföldjére, s látván, hogy elhagyott mátkája és régi jó barátja boldog házasságban élnek, főbe lövi magát, hogy boldogságukat föl ne dúlja. Bajza jó szerkesztési készségéről árulkodik, hogy a bonyodalom csúcspontján egy levélbetét beiktatásával kellelteti a végkifejletet. Itt a történetmondó már nem mindentudó: nem közvetíti a befogadó számára a szereplők gondolatait, sem a múlt vagy a jövő eseményeit, csak azt, amit a történet láthatatlan nézőjeként láthatna. Ez az egyetlen az itt tárgyalt művek közül, amelyikben az elbeszélő azonosul a hőssel.

A szentimentális levélregények mintájára készült az *Ottília*, amely csak különböző személyek egymáshoz írt leveleiből áll, a történetmondó teljes kiiktatásával. A novella valójában három szereplő első személyű vallomásainak sorából áll össze.

Mindegyik említett műre jellemző a gyakori jelenetezés, a nagyobb időszakaszt átfogó részek: az előzmények magyarázata és a reflexiók („kicsapongások”) a tanulmányban foglalt kívánságok szerint a szövegek elején fordulnak csak elő.

Tehetetlen hősök: unheroic heroes

Bajza kifejezetten kárhoztatja a szélsőséges hősöket, s igyekszik lebeszélni a leendő írókat a romantika túlzásaitól: „... a tökéletesen jó s tökéletesen rossz karakter nem lehet tárgya a költésnek. A költő soha se csapongjon az emberi természet határain túl, mert ott megszűnik alakjai iránt az olvasóban érdeket gerjeszthetni. Az ember sem angyal vagy éppen félisten, sem ördög; jóból és rosszból van összerakva s egymástól csak a mértékben különbözik. [...]

Költő és moralista különböznek egymástól. Ez úgy festi az embert mint lennie kellene; amaz ellenben mint valósággal van.”⁵⁹

A jellemekek esetében Bajza megkülönbözteti a drámai és az eposzi „charaktert”. Előbbi aktív, „magán viszi a reá omló sorsot”, a „drámában a cselekvő személy szabadsága uralkodik”. Utóbbi ellenben passzív, „a történet mögé rejtezik”, az eposzban „egy titkos hatalom, a gondviselés” uralkodik. „Regényben eposzi karakterek kívántatnak”, követendő például a *Wilhelm Meistert* állítja elének. Ő ugyan nem említi, de az általa említett (és feltételezhetően elolvasott) Scott-regények hősein is megfigyelhetette ezt a hőstípust: a „hősietlen hőst”, aki hagyja magát az események által sodortatni.⁶⁰ E kritériumnak megfelelően ábrázolta a saját műveiben megjelenő figurákat: az *Ottília* halálba és (az ezzel egyenértékű) örületbe sodródó szerelmespárját, *A vándor* életének kudarca elől öngyilkosságba menekülő címszereplőjét, *A Rege a habléányról* feledékeny herceget és kísértetté váló halászléányát, *A fekete lovag* Endre úrfiját, aki meg sem próbál megszökni a szobafogságból, és a gonosz gyanúnak azonnal hitelt adó kedvesét, valamint a *Kámor* könnyedén kijátszható Kálmán úrfiját és a szerelmei között ingadozó Lóra kisasszonyát, nem is szólva a Cillei befolyása alatt álló gyermek-királyról.

A jellemekek passzivitásának magyarázatát Bajza többnyire a szentimentalizmusból örökölt eszközökkel a hős eredendő, vagy a szülői szigornak tulajdonítható félénkségeként mutatja be. Scott hőseit azonban gyakran valamely tudomány vagy maga az irodalom teszi a valódi életük irányítására alkalmatlanná, a művekben oly gyakran emlegetett Don Quijotéhoz hasonlatossá. Bajzának Scott hatását leginkább mutató művében, a *Kámorban*, szintén megjelenik ez a motívum. A jellemábrázolásban egy feltűnő hasonlóságra bukkanhatunk a *Kámor* hősője és a *Waverley* főhőse között. Mindkettő „regékből szőtt” álomvilágban él, amely kihatással bír életük fontos döntéseire. Jeney Lóra kisasszony „dajkája tündérmeséi által szép regényes világot alkot maga körül. [...] Innen származott, hogy Lóra mindenben bizonyos regényes színt keresett, s minél csudálatosabb és a mindennapi élettől különböző színe volt valamely tárgynak, annál kedvesebb volt előtte.”⁶¹ Később – a megírt részek alapján erre következtethetünk – ez a regényesség sodorja bajba; csakúgy, mint az ifjú *Waverleyt*, Scott regényének hőseit. A mese ütközésbe kerül a valósággal.

Bajza azt írja az „asszonyi karakterekről”, hogy őket „való alakban előállítani nehezebb, mint a férfiakat. Nekik kevesebb individuális váljegyük (nota characteristica) van, s jobban hasonlanak egymáshoz, mint a férfiak. Innen van oly kevés költő maiglan, ki asszonyokat jól fest.”⁶² Ezért az ő részéről meglepő és merész vállalkozásnak tűnik, hogy hős női többnyire közel azonos jelentőséget kapnak, mint a férfi hősök.

*

Bajza prózai munkássága esztétikai mércével mérve nem nevezhető magas színvonalúnak, ám maga is tudta, hogy az általa deklarált követelményeket képtelen megvalósítani. Tanulmányán kívül Toldyval váltott leveleiből is kiderül, hogy mindketten felismerték a magyar regény és novella megszületésének szükségességét, ugyanakkor eredeti munka megírására nem éreztek magukban elegendő tehetséget. Bajza nem volt elégedett a bemutatott kísérleteivel, és a közülük mégis publikált három novella megjelenéséhez csupán azért járult hozzá, hogy az *Aurora* kézírathiányán enyhítsen.⁶³ Ezért nem meglepő, hogy prózai munkáival egyidejűleg írt tanulmányában „egy valahára közöttünk is születendő regényköltő” számára gyűjti össze „hasznos intéseit”. S noha az 1832-ben született tanulmány végén Fáy András regényében látja meg egy nagy mű megszületésének lehetőségét, a következő kiadás lábjegyzetében már hozzáfűzheti: „A magyar irodalom azóta mind terjedelmre, mind belbecsre nézve a regénynevelésben nagy haladást tett, s úgyszólván azóta támadt nálunk a regényirodalom, melyben egyike a főszereplőknek a derék Jósika Miklós.”

1 Kazinczy Ferenc *Lev.*, XVII, 429. – Vö. MAKAY Attila, *Gróf Dessewffy József angol irodalmi műveltsége*, Debrecen, 1941, 44.

2 Scottról: „He was basically an Augustan, heir to the culture of Dryden and Dr Johnson, who found himself a leader of Romanticism and conquered a public which was abandoning and disintegrating that classical culture.” – Patrick CRUTTWELL, *Walter Scott = The New Pelican Guide to English Literature*. 5. *From Blake to Byron*, szerk. Boris FORD, Penguin, London, 1982, 128.

Byronról: „Violently antipathetic to the work of Keats and Wordsworth, for instance, he was in many ways far more in harmony with the conventional aristocratic attitudes of his time than with the Romantics, and some of his verse, especially in *Don Juan*, is close to the spirit of *The Anti-Jacobin*. To superficial appearance, at all events, Byron's role of rebel and outcast went against the grain and came to him by accident. But when it came he clearly accepted it as one of the roles, almost one of the theatrical roles, which have their necessary place in a society...” – D. W. HARDING, *The Character of Literature from Blake to Byron* = Boris FORD (szerk.), *i. m.*, 44.

3 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A magyar irodalmi romantika sajátosságai = Uő, „Minta a szényegen”*. A műértelmezés esélyei, Bp., Balassi, 1995, 125.

4 JAKABFI László, *Az angol irodalom és a Vörösmarty-Bajza-Toldy triász*, 1941, 6.

5 FENYŐ István, *Haza s emberiség*, 1983, 118–124.

6 SCOTT, *The Fortunes of Nigel*, 1822.

7 *Szemere-Tár* 13, LXXXIV.

8 Kölcsey novellái, Kiszalud: *Tihamér*, Bártfay: *Királyi fény és kegyelmesség*.

9 JAKABFI, 43–44., 47–49.

10 Bajza József és Toldy Ferenc levelezése (továbbiakban: *B.-T. Lev.*), Bp., 1969, 72–73., 454. – Jakabfi ugyan azt állítja (*i. m.*, 66.), hogy Toldy „angol szerzők, Shakespeare, Scott, Pope műveit fordítgatja”, de a hivatkozásul felhozott, 1823. december 15-én keltezett Bajza-levélből csupán Toldy szándékáról értesülünk, és arról, hogy Bajza megpróbálja őt erről lebeszélni: „Hogy tehát te Otellót, Schiller munkáit, Walter Scott románjait stb. fordítani igyekszel, e feltétel nagy hálát érdemel a hazától. [...] Ellenben nem állván azonban e haszon, én neked mindég azt tanácslanám, hogy a fordításokkal igen parca bánjál. [...] Míglen erős vagy originált írni, míglen nem vagy teljesen meggyőződve, hogy eredeti talentumod nincsen, [...] addig ne alázd le magad fordítóknak, egyedül akkor csak, ha az ellenkező volna igaz.” (*B.-T. Lev.*, 72–73.)

Toldy 1828. december 12-én keltezett levelében pedig az alábbiakat tudatja Bajzával: „Bécsben Walter Scottnak skót történelméről fo-

gom lefordítani angolból (30 nyomtatott ív); de olly szorgalommal, mellyet én minden mástól szoktam kívánni. [...] Ama fordításban csak az fog megválni, lesz-e valaha stílusom.” – (454.). Toldynak azonban egyetlen fordítása sem készült el. Oltványi Ambrus jegyzete szerint Toldy szándéka Scottnak valamelyik történelmi munkájára irányult, a *History of Scotlandre* (amely azonban csak a következő évben jelent meg), vagy a *The Border Antiquities of England and Scotlandre* (amely pedig nem csupán Skócia történelmével foglalkozik). Részemről inkább hajlok arra a feltevésre, hogy a Toldy által lefordítandó „skót história” inkább Scott egyik, Skóciában játszódó történelmi regénye lehetett.

11 Vö. FENYŐ István, *Az irodalom reszpublikájáért*, Bp., 1976, 84.

12 SCOTT, *Ivanhoe*, Wigand, Pest, 1829, ford. THAISZ András.

13 B.-T. *Lev*. Az 1823. november–december folyamán írt leveleiből kiderül, hogy Bajza ekkoriban tanult németül, Toldy pedig angolul. Mindketten láthatóan irodalmi tájékozottságukat kívánták bővíteni az elsajátított nyelv segítségével. Toldy felajánlotta Bajzának, hogy német nyelvű könyveket küld neki, s Bajza válaszában előadta kívánságait: „Drámát, románt vagy kritikai munkát, mely könnyű stílusú.” Toldy lelkesedését Scott iránt ismerjük (lásd: 10. sz. jegyzet), így valószínűsíthető, hogy Toldy látta el Bajzát németre fordított Scott-regényekkel.

14 JAKABFI, 52.

15 Figyelő, 1837. jún. 6.

16 Bajza Toldynak 1830. júl. 15-én. B.J.Ö.M. IV. kot., 105.

17 Meisner kilétét nem tisztázták a kutatók. Lásd FENYŐ, 232.

18 Bajza állítása ellenére a mai kutatók egyöntetűen Bajza elméletének lessingi háttérére és F. Schlegel elméletének hiányára hívják fel a figyelmet (FENYŐ, 232., WÉBER Antal, *Fordulat az epikában. Bajza regényelméletéről*, It, 1985, 565–584., 577.). KERÉNYI Ferenc kimutatta, hogy maga Bajza néhány évvel korábban még Lessinget W. Schlegel és Tieck fölé emelte (792.).

19 Vö. a Scott-hatás „nem költészetén, hanem elvein, nézetein látszik meg”. JAKABFI,

i. m., 57. A „költészetére”, azaz epikájára vonatkozó bírálatot lásd később.

20 Wéber Antal ugyan nem talál közös nevezőt a fent említett írók között, Goethét a *Bildungsroman*, Scottot a történelmi tematika, Coopert a kalandosság és egzotizmus képviselőjeként tartja számon, és ezáltal Bajza egységes ízlését is megkérdőjelezi (WÉBER, *i. m.*, 570.). Véleményem szerint ezekben a meghatározásokban (és tanulmányom során kimutatandó egyebekben is) maga Scott a közös nevező.

21 IV, 107.

22 II, 472. (kiemelések tőlem).

23 Goethe esetében a történet a *Die Wahlverwandschaften* (1809) című regényből kiemelt, kevésbé sikerült betét.

24 IV, 105.

25 IV, 130–131.

26 IV, 120. – Vö. FENYŐ, 230.

27 IV, 106–107.

28 Vö. IV, 119.

29 Wéber Antal írja a szentimentális stílusirányról: „Irodalmunk fejlődésének sajátosságából eredően, másfajta irányokkal keveredve, hatása átnyúlik a XIX. századba is, sőt a stílusirány dekadens szakasza, az egyre modorosabb, és társadalmi tartalmától megfosztott érzélgősség divatja sem ismeretlen. Példa erre Vitkovics és a fiatal Szalay, valamint Bajza levélregénye. [...] bizonyosnak mondható, hogy az a stílushagyomány, amely Kazinczytól a fiatal Szalayig terjed, s amely a pallérozottabb, az avult nyelvi anyagtól megszabaduló művészi kifejezés valóságos iskolája nálunk, egyik fontos előzménye a korszerű romantikus, sőt az ábrázolás számos vonatkozásában a realista törekvéseknek is.” (Kiemelések tőlem.) – WÉBER Antal, *A szentimentalizmus*, Bp., 1981, 59.

30 WÉBER, 1981, 61.

31 Első megjelenése: *Aurora*, 1832, 331–371.

32 Első megjelenése: *Aurora*, 1833.

33 Toldy szerint mindkettő 1831. táján keletkezett, de „terjedelmök miatt kiszorulván zsebkönyvből (*Auróra*), nyomatlan maradt”. – TOLDY, *Bajza élete*, 8.

34 IV, 106.

35 Uo.

36 IV, 108., és más helyeken is (pl. 132.).

37 IV, 104.

38 IV, 120.

39 IV, 121. Dalgetty a *Legend of Montrose* című regény egyik szereplője.

40 Bár a novella kifejezés is egyre gyakrabban fordul elő a korabeli írásokban, Bajza az első, aki magyar nyelven megpróbálkozik a műfaj szabályainak leírásával (IV, 131–134.).

41 „We would be rather inclined to describe a *Romance* as ‘a fictitious narrative in prose or verse; the interest of which turns upon marvellous and uncommon incidents;’ thus being opposed to the kindred term *Novel*, [...] ‘a fictitious narrative, differing from the *Romance*, because the events are accommodated to the ordinary train of human events, and the modern state of society.’” – Walter SCOTT, *Essay on Romance*, 1824.

42 IV, 118.

43 IV, 127.

44 IV, 104.

45 Vö. SZEGEDY-MASZÁK, 16–19. A Bajza-tanulmány egy másik mondatát Fenyő István a realizmus esztétikai kritériumának tartja: „...a poézis közelebb lép az élethez és filozófiájához, folkeresi az embert a maga házi körében.” Véleményem szerint ez inkább a romantika *couleur locale*- és egyszerűség-kultusza, valamint a biedermeier jelenségek körébe tartozik, és nem a realizmus elvi célkitűzései közé. Wéber Antal is romantikusnak tartja Bajza elméletét: „...a hétköznapi tetteket festegető regény, amikor az egyes személyek »charaktereiből tukrózi vissza« a családi és »egyéb viszonyokat«, nyilvánvalóan nem valami modernebb valóság szemlélet történeti előképe, hanem kimondatlanul is a domináns jellemvonás kiemelésének romantikus gyakorlatára utal, anélkül, hogy e gyakorlat elmeletileg igazán tudatosulna.” (568.)

46 IV, 102., 111.

47 IV, 113.

48 IV, 114.

49 GOETHE, *Walter Scott: „Napoleon élete”* = *Uő, Irodalmi és művészeti írások*, Bp., 1985, 251.

50 „A 18. század filozófiája csak másodrendű befolyással volt Scott talentumára. Annak szkepticizmusa ő bele nem gyűlölséget, hanem *részvetlenséget* csepegtetett, ami a szkep-

szis következéseinek egyike; keveset aggódott ő a politikai mozgásokkal, az országok kríziseivel. Jakobita entuziasmus nélkül, szokásból arisztokrata, fiatalkori szoktatás által, valamint személyes hajlandóságából leginkább az alsó néposztályhoz és a természethez vonzódván, az egy szülőföldének erdeit és hegyeit kivéve, mit sem szeretett szenvedélyesen.

Ő Rousseau ábrándos túlságát, Fielding szatírját, Richardson intő erkölcsiségét hidegebb, nyugalmas észrevétellel, a helyek hív, eleven festésével, népregék alkalmazásával, régi viseletekkel, dús érzelmű legendák s történeti esetek használása által pótolta ki.” (CZUCZOR, *Szellemi mozgás Angliában, s annak haladása, tekintettel más európai nemzetekre*, Tudománytár, 1835, V, 28–60., Scottról: 44–46.)

51 „Scott Walter is inkább a személyeket vevé a történetből, mint a történelmi történelmeket, vagy legalább e költő és legtöbb más költők munkáiban nem a személyek történeti köz-, hanem inkább magános viszonyai azok, mik szembeötölő előszeretettel tárgyaltatnak. Egyébiránt e modort [...] kárhoztatni egyáltalában nem lehet: mert sem Shakespeare, sem Scott sehol sem igényelték munkáikban a történetyszerűséget, az utóbbi azzal elégedvén meg, ha festett korának jellemét megközelíté, s e tekintetből engedé és engedhetné magának oly történeti neveket használni, miknek viseleit túlnyomólag más mint történeti viszonyokban hozat előnkbe.”

„...de ő is, mint mondók, a történetit inkább magánérdekű jelenetek előadására használta, úgy a híres király, Oroszlánszívű Richárd, több regényeiben csak mint mellékszereplő lép föl; éppúgy mint burgund Károly és más, a történetben elhíresedett jellemek.” (ZILAHY, *A történeti regény*, Magyar Szépirodalmi Szemle, 1847, 16. sz., 241–245., 17. sz., 264–269., idézetek: 245., ill. 268.)

52 „...nem ártalmas-e vajjon a napi irodalomnak ezen hermaphrodit sarja, [...] nem téveszti-e össze, tarkán tetszkedő vegyületével, a históriát a mesével? vajjon azalatt, míg mi jeles kéz regényes rajzait mohó ittassággal kísérjük, nem vehetjük-e igaznak a leleményt, s viszont leleménynek a históriát?” PET- RICHEVICH, *Jósika Miklós regényeiről s a*

regényirodalomról általában, Honderű, 1843, 332.

53 IV, 106., ill. 114.

54 A Scott-regények magyarországi fogadtatásának recepciótörténete meglehetősen egysíkú. Példaképpen álljon itt egy részlet Bajza epikájáról: „Két eredeti magyar tárgyú történeti novellája Walter Scott hatását mutatja. A scotti hatás azonban jobbára csak a külsőségekben nyilvánul: egy nem létezett magyar lovagvilág rajzában klastromokkal, éjféli párbajokkal, nőragadással, kísérteties lényekkel stb.” (SZÜCSI, 214.) Ez nem tekinthető Scott-hatásnak, hiszen ezek a cselekményelemek inkább az angolszász gótikus műfajt és a vadromantikus német kalandregényeket jellemzik.

55 „A csomónak szövevényesebb bonyolítására használtathatnak bármennyi új személyek, sőt még földfeletti lények is, vagy mint az esztétikusok nevezik, machinák; de végképi feloldása csak régi ismert személyekre bízassék, különben a csomót nem belső szükség oldja fel, hanem külső vakeset, azaz a költő önkénye vágja ketté.” (IV, 107.)

56 Szücsi József felhívja a figyelmet ez egyszer alaposabb történelmi felkészültségére: „...bizonyos, hogy jól meg tudta adni a történeti színt Bajza művének. A történelmi viszonyok beható ismeretét árulják el lépten-nyomon sorai. László király neveltetését pél-

dául tisztán történeti szempontból is érdekesen írja le.” (218.)

57 II, 106.

58 II, 107.

59 IV, 122–123.

60 Az alábbi idézet a *Waverleyre* vonatkozik, de véleményem szerint Scott legtöbb regényének hőisére igaz, bár a történetiség szerepét a kevésbé sikerült műveiben a mellékszereplők és a körülmények összejátszása veszi át: „A historical novel about the impact of history on its *unheroic hero* and on a large, varied cast of supporting characters, *Waverley* argues for moderation in personal life as well as in politics. Young Edward Waverley [...] his immersion in history matures him into chastened, moderate, domesticated adulthood not so much by the exertion of his own will as by the pressures of historical circumstance and accident on his malleable sensibility and fundamental decency.” – Marshall, WALKER, *Scottish Literature Since 1707*, London–New York, Longman, 1996, 5. fej.: *Sir Walter Scott and the Supreme Fiction*, 121.

61 II, 111–112.

62 IV, 123.

63 Vö. BADICS Ferenc jegyzetei, B.J.Ö.M. II, 469–471. – Az *Aurorában* való megjelenés sorrendje: *Rege a habléányról* (1830), *A vándor* (1832) és *Ottília* (1833).

A XIX. századi magyar próza Budapest-képe

1. Budapest dinamikus fejlődése, mely a magyar fővárost az elmúlt századfordulóra az európai modern metropoliszokhoz tette hasonlíthatóvá, két-ségtől a kiegyezést követő folyamatos tőkebeáramlás és tervszerű városfejlesztés révén indulhatott meg. Azonban Podmaniczky Frigyesék Közmunkatanácsa és speciális szervezetei nem a semmiből építették fel az első világháború idején már csaknem milliós Budapestet! A város vezetői és az általuk megbízott építészek a reformkorban elindított, mindenekelőtt Széchenyi István nevével fémjelzett elméleti és gyakorlati modernizációs törekvések tudatos folytatónak tekintették magukat, egyetértve azzal a megállapítással, mely szerint „elsősorban Széchenyi tette Pestet »irodalmi szállásból« irodalmi várossá azáltal, hogy azt a nemzeti élet középpontjává fejlesztette”.¹ A kedvező politikai és gazdasági változások nyomán immáron lehetővé vált, hogy a harmincas–negyvenes évek nemzedékének álmát, a Habsburg Bécset politikai, gazdasági és kulturális értelemben egyaránt ellen-súlyozó modernizált magyar fővárost megteremtsék, mely aztán másságát hirdető kitűzőként díszelgehet az ország „testén”.

Budapest *emblemikus* jellege a századforduló idejére tovább erősödött azáltal, hogy újabb jelentéstartalmakkal is telítődött. Az egyesített magyar főváros ekkor már nem csupán az ország szíve, a nemzeti és nemzetiségi, valamint a felekezeti összefogás látványos példája, hanem Magyarországnak mint a dualista Monarchia egyik alappilléreinek szimbóluma is a világ nagyhatalmai előtt. Az az elmúlt évtizedekben sokszor kárhoztatott „Budapest-centrikus” országépítés, amely a vidéki Magyarországot némileg valóban háttérbe szorította, tehát mindenekelőtt a reformkori és főleg az 1867 utáni sajátos politikai helyzettel magyarázható. A harmincas évektől az elvi és/vagy tényleges függetlenség hívei, illetve a nemzeti gondolat szószólói közül mind többen telepedtek le Pest-Budán és alakítottak ki maguk körül olyan szellemi, gazdasági és politikai bázist, amely a változások motorja lehetett. Mivel a főváros modernizációját az egész nemzet ügyének tekintették, ide koncentrálták erőiket, ami szükségszerűen azt jelentette, hogy a vidék fejlesztésére jóval kevesebb pénz, idő és energia maradt. S ez a kiegyezés után is folytatódott; Podmaniczky Frigyesék Széchenyi és munkatársai Budapest-

terveiben és megvalósult elképzeléseiben olyan követhető és követendő mintákat találtak, amelyek lehetővé tették számukra a nemzet érdekében oly fontos munkálkodást.

A figyelmes szemlélő számára a kiegyezéstől nyilvánvalóvá vált a főváros döntő szerepe nemcsak az ország, de a Monarchia egészének politikai, gazdasági és kulturális életében. Budapest olyan, mint egy tükör, amelyben Magyarország egésze tükröződik vissza; aki ebbe a *részbe* belepillant – gondolják egyre többen és mind gyakrabban – az *egésszel* szembeülhet. Podmaniczky Frigyes már 1868-ban arról értekezik, hogy vitathatatlanul Pest és Buda „képezi Magyarország fővárosát, s mint ilyen, kell, hogy az összes haza könnyítsen ott, ahol oly bajokon kell segíteni, melyek helyrehozására maguk a városok képtelenek, s amely hátrányok kellemetlenségeit Budapest lakóival együtt az összes haza érzi, amennyiben *Budapest képezi Magyarország gyűpontját* társadalmi, közigazgatási, tudományos, törvényhozási, művészeti, kereskedelmi, gyári s iparüzleti tekintetben. [...] Nézetem szerint mindaz, amit netán az ország akár Pest, akár Buda érdekében anyagi tekintetben tenni akar, az adassék meg ne külön egyik vagy másik városnak, hanem ajánlatsékként fel Budapestnek, mert ez leend szerintem az első hathatós lépés, azon mindnyájunk által kegyelt főcél felé, hogy e két város valamikor egy egészet képezzen, mely mint Magyarország fővárosa méltó helyet fog elfoglalni Európa fővárosai sorában, ahová őt az egymást érő mostoha körülmények s csapások dacára, fekvése s életereje meg is emelte.”² Hogy mindez viszonylag hamar bekövetkezett, érzékletesen szemlélteti Justh Zsigmond egyik levele, amelyben úgy szól „a mai Magyarországról”, mint amelynek „Budapest a neve”.³

A kisvárosias Pest és Buda, a mezőváros Óbuda, valamint a számos falusias peremvidék együttese az elmúlt századfordulóra nemzetközi mércével tekintve is modern fővárosa lett hazánknak. Budapest ezen látványos metamorfózisa – melynek kapcsán nemcsak Hamupipókéét és Csipkerózsikát, hanem Schneider Fánit is emlegették a kortársak – a felvilágosodás korától állandó és hálás témája a magyarországi sajtónak és szépirodalomnak. Az információéhség, valamint az intellektuális szórakozás igénye és lehetőségei, mint a polgárosodás és az urbanizáció természetes következményei, a századfordulón már egyértelműen Budapesthez kötődnek. A főváros nem csupán Magyarország politikai, gazdasági és kulturális centruma a vigyázó szemükkel mindenfelől rátekintők számára, hanem már-már organikus – mindig femininként elképzelt! – lény is, amely gyönyörű és borzasztó, nemes és romlott, sokat ígérő és reménytelen. Vagyis izgalmas és aktuális *téma* az olvasók, illetve a fotográfiaikat, majd pedig a mozgóképeket is szívesen nézők számára, tehát – *mindenkinek*.

2. A felvilágosodás idején a magyar szellemiség műhelyei vidéken, mindenekelőtt a „mesterséges központban”, Széphalmon, illetve Bécsben, valamint Erdély és a Felvidék egyes városaiban működtek.⁴ Azonban az egyetem Pest-Budára telepítése (1777), majd később az Akadémia (1830) és a Kisfaludy Társaság (1836) megszervezése, valamint a Nemzeti Színház felavatása (1837) Bessenyei és társai Hazafiúi, illetve Tudós Magyar Társasága szellemében, mindinkább centralizálta a hazai kulturális életet. Fellendülését jelentős mértékben segítette, hogy azon a századfordulón a könyvkiadók és könyvkereskedők egyre nagyobb számban telepedtek le a fővárosban, ami kedvezett a folyóirat-indításra vállalkozóknak. S ennek döntő szerepe lett a honi kultúra szerveződésének gyökeres megváltozásában, amelyet a legszembe-tűnőbbben először talán a *Tudományos Gyűjtemény* fontosságának rohamos növekedése jelzett; a folyóirat révén ugyanis „a pesti értelmiségi központ jelentősen csökkentette Széphalom hatását”.⁵

A főváros „felértékelődését” jelzi, hogy Bessenyei után Kazinczy is mind többször tartózkodott huzamosabb ideig Pest-Budán, Dugonics András, Batsányi János, Versey Ferenc, Kármán József és Virág Benedek pedig – átmenetileg vagy végérvényesen – le is telepedett ott. A jakobinus szervezkedők kivégzése, illetve bebörtönzése rövid időre elbizonytalanította ugyan a honi kultúra felvirágoztatásáért a fővárosban munkálkodókat, de néhány tekintélyes főúr, mindenekelőtt Széchényi Ferenc tevékenysége ismét ösztönzőleg hatott a megtorpanókra. Az 1803. december 10-én megnyíló Országos Könyvtár és a század első éveiben egymást követő nyelvész-afférok éppen úgy a szellemi élet pezsdülését jelzik, mint a Hacker-szállóban 1807 óta többé-kevésbé folyamatosan működő magyar színtársulat. A folyóirat-alapítás kérdése is állandóan napirenden volt; Kazinczy maga is szorgalmazta a fővárosi irodalmároknál egy „tudományos Journal” megalapítását, melyet – miként azt Berzsenyi megállapította – „elkezdeni és folytatni seholse lehetne jobban, mint Budán és Pesten”.⁶

A tízes évek legelején az átmenetileg Pesten élő Kisfaludy Károly itt ismerkedett meg Horvát Istvánnal, Szemere Pállal és Vitkovics Mihállyal. Kisfaludy 1817-ben végleg Pest-Budára költözött. A körülötte szerveződő *Auróra-kör* a húszas években már tartós tekintélyt szerzett a fővárosi irodalmi életnek. Ez különösen a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztését elvállaló Vörösmartynak és barátainak letelepedését követően, illetve Kazinczy halála után vált nyilvánvalóvá. (Jelképes, hogy 1828-ban Kazinczy és Kisfaludy első személyes találkozására éppen Pesten került sor, miként ez utóbbi és Széchényi között is ekkor és itt szövődik szoros baráti kapcsolat.)

A növekvő számú újságokban és almanachokban – a *Hébében*, a *Regélőben*, a *Rajzolatokban* – publikálók, illetve az egyre több eredeti művet megjelentető szerzőink mind gyakrabban választják témáikat a pest-budai életből. (*Pesti Furcsafi* címmel 1836-ban már anekdotagyűjteményt is megjelentetnek.)

Ezekre a polgárosodó, vagyis a szellemi szórakozások iránt is fokozott érdeklődést mutató, tehetős fővárosiak éppen úgy kíváncsiak voltak, mint a vidékiek, akiknek figyelmére a szóbeszéd és folyóiratok hatására egyre inkább a Duna-parti kettősvárosra irányult. Információs igényeiket már a húszas évektől igyekezett kielégíteni a korabeli média.

A sajátos fővárosi fény- és árnykép első elkötelezett formálójának egyike az 1822-ben végleg Pesten letelepedő Fáy András volt, aki két évvel később például arról tudósította olvasóit, hogy „Hobbéz kis világa zsi bong itt Pesten körültem. Itt láthatod: mily hatalmas, mily egyedüli két rugó-toll az emberi társas életben az öröm-inger és haszonvágy. Nagyváros a zsi bpiaca mindkettőnek [...]. Ama két inger embertömegeket hullámoztat szüntelen Pest utcáin, örök zsurlódást hoz elő köztök, és tehetségeket ébresztve szüli az életkönnyítő mesterségeket. A kitűnés vágya és fénylés dühe számtalan bohót idéz elő, kiknek sok alakú álarcaik mulattatják a bölcset”.⁷

Fáy András a későbbiekben is előszeretettel értekezik a fővárosról, nem hallgatva el a kifogásait sem. Hasonlataiban szívesen használja a „nagyváros”-t, mint olyan kifejezést, amellyel közérthetőbbé tudja tenni megfigyeléseit. Ezek közül talán az a megállapítása a legfigyelemreméltóbb, amely szerint „a nagyvárosok egy országban éppen azok, mik épületen az ablakok; kellő szám ezekből elegendő világot ad annak, sok igen szellőssé teszi azt”.⁸ (Fáy efféle megfigyelései, ötletei és javaslatai döntő módon inspirálták a főváros modernizációján töprengő Széchenyi Istvánt.)

Miután a szerzők jelentős része – Fáy Andráshoz hasonlóan – még maga is betelepülő, hőseik is többnyire Pest-Budára utazó vidékiek, akik tágra nyíló szemmel csodálkoznak rá a nagyváros furcsaságaira. Mindőjük előde nyilván Gvadányi József költeményének (1790) peleskei nótáriusa; Gaál György könyvének, *A tudós palótnak* (1803/04) Furkát Tamása éppen úgy, mint Kisfaludy Károly Tollagi Jónása (1823), akinek aztán szép számmal közvetlen követői is akadtak, mint például Lukács Lajos *A pesti út* (1835), Nagy Elek *Pesti kalandok* (1837), vagy Gaál József *Egy kis tapasztalás* (1843) című elbeszélésének fővárosban barangoló hősei.

A Pest-Budát jól ismerő írók tolla nyomán a főváros lenyűgöző, izgalmas, sokszor még fogyatékoságaiban is vonzó képe bontakozik ki az egészen más jellegű kisvárosi vagy falusi körülmények között élő közönség előtt. Leginkább a pezsgő társasági élet és a szórakozás számtalan lehetősége keltette fel a harmincas évek fővárosában játszódó elbeszélések és zsánerképek olvasóinak érdeklődését. „Pesten vagyok, barátom! – olvasható a *Találkozások* című novella elején. – Hazánk szívében, az ifjú Pesten. Nagy város, sok ház egy soron, egy rakáson, s én sok kalandra számolok.”⁹ Vajda Péter pedig Pestre, mint „a magyar virágzás középpontját”-ba invitálta vidéken élő olvasóit, hogy az ország fejlődőképességének leglátványosabb bizonyítékában gyönyörködhessenek.¹⁰ S ugyancsak ő az, aki a Gellérthegyen állva így fo-

hászcodik: „Adja az ég, hogy e hegy *világhalom* nevet érdemeljen és az egyesülendett két város *világvárossá* legyen”!¹¹

A főváros megannyi különlegessége, a Gellérthegyről csodálható panoráma, a Városliget, a Duna-part, a hihetetlen gyorsasággal szaporodó kávéházak, a külvárosok egzotikuma és a Belváros palotái lépten-nyomon feltűnnek az újságok Kisfaludy Károly, Garay János, Kovács Pál, Nagy Ignác, Petrichevich Horváth Lázár, Obernyik Károly és Vajda Péter nevével fémjelzett, különböző műfajú, részben a következő évtizedek romantikusainak szélsőségeit, részben a majdani századforduló szociografikum leírásait előlegző írásaiban. Ezen utóbbiak szemléletes példája az az *Aurórában* megjelent fővárosi „útleírás”, amelyben az ismeretlen szerző így búcsúzik Pesttől: „Isten hozzád, szép város. Küszöböld ki a sárt és port kebeledből; ülted körül magadat ligetekkel és virágokkal; fűződjél együvé Buda testvéreddel örökké tartó láncoknál fogva; s légy legméltóbb értelemben fővárosa országunknak. [...] Haladunk, oh Pestbuda és Budapest!”¹² (Ugyanitt már a „Bábel” elnevezés, a századfordulón közhellyé koptatott kifejezés is megjelenik.)

Elbeszélő irodalmunk akarva-akaratlanul is az általános Pest-Buda-kép formálójává vált. A közönség körében hamar népszerűek lettek azok a novellák és regények, amelyeknek cselekménye részben vagy egészében abban a városban játszódtak, ahol a mind zajosabb politikai események történtek, amit Széchenyiék tevékenysége nyomán egyre inkább maguk is az ország jelképének tekintettek. Ugyanakkor a francia és angol szerzők munkáiból megismert Párizs- és London-képükhöz is hasonlítani kezdett az a Pest-Buda, amelyet ezekből a művekből megismerhettek. S a fiatalabb nemzedékek írói egyre többször fordultak az ország fővárosának jelene, alakjai és problémái felé.

A felvilágosodás korának előzményei után Budapest-irodalmunk történetének első fontos fejezete a múlt század első harmadában íródott. Voltaképpen az ekkoriban publikáló neves-névtelen szerzőink teremtik meg azt a sajátos Budapest-imázst, amely azóta százötven esztendeje formálódik folyamatosan. Munkáik, ezek a sokszor csupán füzetekben megjelent vagy folyóiratokban és almanachokban napvilágot látott, esetleg kéziratban maradt publicisztikák, regények, elbeszélések, versek és visszaemlékezések nem csupán a magyar nyelvű próza történetének kisebb-nagyobb jelentőségű állomásai, hanem egyúttal – és ebben az értelemben színvonaluktól függetlenül, *teljes egészében!* – Budapest nagyvárossá fejlődésének fontos *kordokumentumai* is.

3. Széchenyi 1842 tavaszán arra figyelmeztetett egyik beszédében, hogy „Pest városának iparkodni kellene az ittlakás kellemeit, kéjelemeit növelni, hogy a gazdagok ide jöjjenek és örömet itt maradjanak, miszerint asztalukról majd a szegényeknek is hulljon valami. De mit tett e tekintetben a város mindekkoráig? Igazán mondhatom, némileg a maga jövődjét is megron-

totta.¹³ A következő esztendőben pedig az olvasható az *Erdélyi Híradó*ban, hogy „a magyar nemzeti élet középpontja, illő és jogszerű, hogy nekünk is Budapest legyen”.¹⁴

Az immáron egyre népesebb, az *Athenaeumban*, az *Életképekben*, a *Honderú*-ben és a *Pesti Divatlapban* publikáló pesti író-tábor láthatóan felfedezte magának és olvasói számára a fővárost. Humoros életképeikben és zsánerszerű leírásaikban, de még a „kisszínesekeket” tartalmazó rovatokban is – mint például a harmincas évek *Társalkodójának Cseppjeiben* vagy a következő évtized *Honderújének Pesti Salonjában* – a főváros krónikásainak bizonyulnak. Ezen utóbbi „újdonságok” szemléletes példája az a glossza, amelyben vélhetően a szerkesztő, Petrichevich Horváth Lázár 1843 őszén a fővárosi francia színtársulat Bécsbe költözéséről tudósítja a *Honderú* olvasóit: „Színi életünk tehát négy nyelvűből három nyelvűvé olvadt, s most már csak magyar, német és olasz előadásaink vannak. Ha ettől mérhetnők városaink műveltségi nagyságát, úgy Budapest a világ legeslegelső városai közé lenne sorozandó, mert hány város hallhatja Tháliát egyszerre négy művelt nyelven szónoklani falai között! De mi azt hisszük, hogy nálunk e részben is előbb egységre kellene törekedni.”¹⁵

Az évtized szerzőinek humoros írásaiban már ekkoriban fel-feltűnik a századfordulóra közmondásossá váló dörzsölt, csibészes és vagány „pesties”-ség. Lauka Gusztáv például úgy jellemzi egyik hősét, hogy „Pesten végzett, mindent fel lehet róla tenni”.¹⁶

A negyvenes években a főváros szinte mágnesként vonzotta kulturális lehetőségeivel a fiatalembereket; a hazai viszonyok között pezsgő szellemi élet folyt itt, nemcsak az egyetemen és az egyesületekben, de a szalonokban, a kávéházakban és a szerkesztőségekben is. Ha a „megérintettek” valamelyike huzamosabb ideig távol élni kényszerült tőle, előbb-utóbb szinte csillapíthatatlan vágyat kezdett érezni utána, mintha egy vonzó nő lenne, és mindent megtettek, hogy visszatérhessenek hozzá az ingerszegénynek tűnő vidéki környezetből.

„Már nagy mehetnékem vala Pestre – írja 1845 nyarán Petőfi –, melyet elég hálátlan voltam megunni... pedig csak ott van maradásom, sehol a világon máshol, csak a szép, kedves Pesten! Minden lépésem, mely az útban messzebb, messzebb vitt Pesttől, egy-egy kötélle vált, mely visszahúzott hatalmasan. És mi vonz engemet úgy oda?

Mi?

Minden!”¹⁷

A reformkori sajtótermékeket, különösen a hírlapokat fellapozva hamar nyilvánvalóvá válik, hogy a korabeli olvasókat élénken foglalkoztatta ez a „minden”, vagyis a Pest-Budán történtek, és az újságírók igyekeztek is kielégíteni igényeiket. Sőt, a főváros eseményeinek megörökítését sokan a nemzet számára fontos ügynek tekintették és szinte kötelességként fogták fel. A *Pesti*

Hírlap egyik névtelen szerzője például határozottan kijelenti, hogy „írunk tehát továbbra is a régi firma alatt, legfőbb tekintettel a fővárosra, Budapestre, ezen élénken dobogó szívére a magyar hazának. [...] Végül minden újságíró némileg történetírója a főváros haladásának. Nehéz feladat, és annál nehezebb ott, hol a történet előttünk folyik le, hol a jelenről a jelennek kell szólnunk, s oly személyekről oly személyeknek, kik velünk együtt nézik a csillagos eget. A »históriairó« legelső kötelessége az igazságszeretet. [...] S valljon ki ne viseltetnék érdeklél az ország fővárosa iránt. [...] Budapest szemefénye az országnak, mit minden ellenséges érintéstől meg kell őrizniünk, és eljegyzett mennyasszonya a nemzetnek.”¹⁸

Már a reformkori szerzők is egyre inkább az európai nagy világvárosokéhoz hasonlítják a magyar főváros erényeit és fogyatékoságait. (Sőt, Ország Antal *A vén deák* című írásában már 1847-ben arról elmélkedik, vajon Pestet miért is nevezik annyian a világ legszebb fővárosának...¹⁹) Igaz, ez idő tájt többnyire még nem a társadalmát mutatják be írásaikban, inkább megelégszenek társas élete pillanatképeivel. E jellegzetes fővárosi szerzők egyike Frankenburg Adolf volt, aki kedvelte a részletek aprólékos rajzát, ezért szemléletesen tudta ábrázolni a negyvenes évek Pest-Budáját. Ezek közül kiemelkedik a *Regélőben* 1843-ban megjelent *Budapesti levelek* című tárcasorozat, mint e műfaj magyarországi előfutárainak egyik legjobbjá. (Közvetlen inspirálója valószínűleg Garay János *Pesti genreképek* című életképciklusa, amely az előző esztendőben látott napvilágot, ugyancsak a *Regélőben*.)

A hazai zsánერიrodalom a negyvenes években virágzott. Ezek legfőbb tartalmi jellemzője – miként azt Szinnyi nyomatékkal hangsúlyozza – az *aktualitás*. Egy-egy közismert figura, a közállapotok lehetetlenségei és a jelentősebb események hálás témának bizonyultak. Az 1838-as pusztító árvízről például elbeszéléseikben is számosan megemlékeznek; nemcsak a ma már ismeretlen Ney Ferenc, Remellay Gusztáv és Nemes László, de Nagy Ignác és Jókai Mór is.

A magyar zsánereképek legismertebb külföldi mintái nálunk is Dickens, Thackeray és Sue londoni, illetve párizsi vázlatái és tablói. A hazaiak közül pedig legfőképpen a negyvenes évek főváros-képének nagy hatású formálója, Nagy Ignác, aki azzal, hogy munkáiban előszeretettel használta és népszerűsítette a Széchenyi javasolta *Budapest* szóösszetételt, valószínűleg meghatározó szerepet játszott abban is, hogy a köztudatban egyre inkább ez az elnevezés vált általánossá.

Nagy Ignác Budapest-irodalmunk talán legjelentősebb életképirója volt, aki stílszerűen „a jelenkorban alapítja meg, tehát politikai lapban, a fővárosi újdonságok első rendes rovatát” *Budapesti Napló* címen, amelyet később *Budapesti Hírharangként* a *Budapesti Híradóban* is folytat. E „rovata tömörkedes adatot őrzött meg számunkra a negyvenes évek társadalmi és kultúréletéből”.²⁰ Miután Nagy Ignác élete jelentős részét a fővárosban élte

le, alaposan megismerte és változásait mindvégig figyelemmel kísérte; újszólván egy fotográfus szemével nézte azt. Hírlapíróként állandó témát talált a magyar fővárosban. Tapasztalatait életképeiben is felhasználta, melyek révén Nagy Ignác a századvég számtalan budapesti újságíró-írója, így Bródy Sándor, Kóbor Tamás, Molnár Ferenc, Gerő Ödön, Heltai Jenő, Krúdy Gyula és mások egyik legjelentősebb magyar elődjének, sőt – némi túlzással –, a magyarországi szociografikus irodalom előfutárának is tekinthető.

Ezekben az írásokban Nagy Ignác előszeretettel rajzolja meg a budapestiek legkülönbféle típusát. Mivel általánosít – hiszen olvasói figyelmét az általuk is jól ismertek jellegzetes vonásaira szeretné felhívni –, alakjai gyakran szándékosan karikatúraszerűek, vagy ahogyan efféle zsánerei négykötetes gyűjteményének címe nevezi: *Torzképek* (1844), melynek több kiadását kapkodták el rövid idő alatt az olvasók.

Mindennek folytatása a romantikus meseszálra felfűzött életképsorozat, a *Magyar Titkok*, melynek a szerző eredetileg a *Pest titkai* címet kívánta adni. Ezt a *Párizs rejtelseinek* (1842–43) hatására írt regényét Nagy Ignác először füzetekben publikálta 1844 júniusa és 1845 júniusa között.

Sue regényének nyilván szerepe volt abban, hogy a negyvenes évek magyar elbeszélései közül egyre több ábrázolja Pest-Budát a romlottság melegágyaként. A hasonló szándékkal megírt *Magyar Titkok* egyik előzménye Császár Ferenc novellája, mely az *Athenaeumban* jelent meg 1843-ban. A korabeli olvasó a kedélyes és csodálatra méltó pest-budai Belváros mellett a külvárosok árnyoldalaival is szembesült *A játékosban*, éppen úgy, mint az ugyanebben az évben a *Regélő Pesti Divatlap* Kelemenffy László által publikált *Agg Trombitásában*. Mások, mint például Petrichevich Horváth Lázár a *Honderűben*, amiatt keseregnek, hogy „mennél inkább közelít meg Bécs városát, annyival ritkábban hallasz hori szót. Nagyvárad, Szathmár, Debrecen még egészen magyarok, míg Pest, Buda és azontúl minden város több-kevésbé magyartalan”.²¹ Az efféle aggodalmak lesznek alapjai a Budapestet kozmopolitának bélyegzők vádjainak a századvégen.

Az 1844–45-ben kiadott és az erkölcsi tanulságokra ugyancsak visszavisszatérő *Magyar Titkok* még annak ellenére sem nevezhető társadalmi regénynek, hogy szerzője voltaképpen érzékelteti benne: a bűn égető társadalmi problémákra vezethető vissza. Csakhogy Nagy Ignác nem erre helyezi a hangsúlyt, hanem a kor divatjának megfelelően a különlegesre, a bizarra és a félelmetesre. Így a sokszor már a kuszaságig bonyolított cselekmény, a rémmesei betétek és a kidolgozatlan, gyakran vértelen figurák csupán azokhoz a jellegzetesen romantikus regényekhez tennék hasonlatossá a *Magyar Titkokat*, amelyek Párizs, London, Bécs vagy éppen Amszterdam rejtelseivel borzolták olvasóik idegeit, ha benne Nagy Ignác nem az első valóban figyelemre méltó Budapest-regényét írta volna meg. Ő ugyanis az általa jól ismert Pest-Budáról mintázta fordulatos története díszleteit, és nem csak elnevezte róla a

színhelynek választott nagyvárost. Miként Sós Endre megállapította: „Kétségtelen, hogy ilyen előzmények után senki sem volt alkalmasabb egy nagy pesti életképsorozat megírására Nagy Ignácnál, aki jobban ismerte Pest-Budát, mint Sue Párizst.”²² Az író maga mindezt úgy fogalmazta meg regénye utószavában, hogy „szándékom vala azt folytatni, mit *Torzképek* című munkámban megkezdek, t.i. a fővárosi élet balságait és fogyatkozásait törekvém kiemelni, ezáltal alkalmat akarván adni némely célszerű javításra és javulásra. Hogy pedig nagyobb terjedelmességre számított munkámat az egyhangúságtól megmentsem s az olvasói érdeket növeljem, ezen egyes életképeket a regényesség vörös fonálával szőttem át. [...] En 1830 óta [...] oly szerencsés helyzetben valék, hogy számos adatot hitelesnél hitelesebb forrásokból merithettem; tisztán költött tényeket tehát csak a regényesség fonálának egyes részei foglalnak magokban”.²³

A *Magyar Titkok*nak, miként Nagy Ignác munkáinak általában, a leírás az erőssége. Tehetségének bizonyítéka, hogy „a fővárosi életnek ebben a sokoldalú rajzában – állapítja meg Szinyei Ferenc –, mely munkájának értéke-sebbik fele, már kevésbé szorul Sue útmutatására, legfeljebb az alsóbb néprétegek rajzában keveredik sok vonás a párizsi lebutások söpredékének képeiből”.²⁴ Talán valóban így van, bár a külvárosok nyomorának már-már szociografikus leírásai inkább személyes tapasztalatokat sejtetnek. Nem hiszem, hogy Nagy Ignác csupán olvasmányélményeire támaszkodott volna, amikor például arról beszélt, hogy aki kétkedne a peremvidékek „falusi” Pestjének létezésében, „méltóztassék azt akár éjjel bejárni, és aztán cáfolja meg állításomat, ha – lehet; meg vagyok azonban győződve, hogy cáfolási vágy helyett csak színeim haloványságát fogja gáncsolni, mikkel e képecskéket füstém, mert tapasztalni fogja, hogy minő mértékben növekszik valahol a pazarlás és fényűzés, éppen oly arányban nagyobbul az elvetemültség és nyomor, s azért az, mit itt előterjeszték, még csak árnyéka annak, mit e tekintetben a miénknél nagyobb fővárosokban tapasztalhatni. Igen, van falu a fővárosba, és e falu csak annyiban különbözik a legszegényebb távol[i] helységektől, hogy itt a nyomor és ínség nem tűnik föl annyira, mivel mindennapi, mert itt nincs aratás, nincs gyümölcsstermés, nincs szüret, mely legalább néhány hétre feledtethetné az ínséget”.²⁵ Miként személyes tapasztalatot sejtet az a többoldalas kávéház-, kocsmá- és fogadó-felsorolás és -jellemezés, amely akár egy korabeli útikönyvbe is átemelhető lenne.²⁶

A *Magyar Titkok* példátlan sikerén felbuzdulva Nagy Ignác 1846-ban elfogadta Frankenburg felkérését, és tárcasorozatot indított az *Életképekben Budapesti séták* címmel, 1848-ban pedig új rovatot kezdett az *Athenaeumban*: a *Budapesti Életet*. Rájuk is vonatkozik Szinyei Ferenc megállapítása, mely szerint Nagy Ignác írásai „kortörténeti fontosságúak. Ezek az életképek, noha van bennük túlzás is, felszínesség is, a reformkorbeli főváros társadalmi életét legapróbb részleteiben megjelenítik előttünk annyi élnökséggel, hogy

szinte elfeledjük, hogy a múltról szólnak. Aki szereti a múltat, mindig érdeklődéssel fogja olvasni ezeket a rajzokat. Élvezetét a sok aktuális vonatkozás sem fogja zavarni, mert ezek ritkán annyira rejtettek, hogy egy kis korismerttel ne volnának érthetők.”²⁷ E néhány mondat voltaképpen a Budapest-irodalom egészének mottója is lehetne.

Nagy Ignác munkáinak másik nagy jelentősége, hogy hatásukra valósággal felvirágzott a fővárosi viszonyokat bemutató életkép-irodalom. A *Budapest Hírharangban* megjelentek: a *Torzképek*, a *Magyar Titkok* és a *Budapesti séták* olyan írót inspirálnak, mint az *Egy kétemeletes ház Pesten* (1847) című regényt megjelentető Jósika Miklóst, vagy még inkább Vas Gerebent, Pálffy Albertet, Lauka Gusztávot, Degré Alajost és Pákh Albertet, akiknek zsánerajzaival kapcsolatban Szinnyei immár sokadszorra hangsúlyozza, hogy „ezek a fővárosi életképek, noha többnyire gyengék és kevés az irodalmi értékük, a régi pest-budai életnek nem egy jellemző vonását őrizték meg számunkra, s ezért, mint művelődéstörténeti forrásoknak korrajzi érdekességük és értékük mindig megmarad”.²⁸

4. Pest-Buda reformkori szimbolikus jelentőségét szemléletesen példázza, hogy amint lehetett, az országgyűlés itt ülésezett, ahol – újkori történetében először – az is elhangzik, hogy immáron Magyarország legitim fővárosa, 1849 tavaszán pedig a forradalom katonai vezetése még akkor is az ostroma, vagyis a visszaszerzése mellett döntött, amikor tudta, az ebből következő nyilvánvaló idővesztés akár végzetes is lehet.

Mindez jelképes tetteknek számított, miként azok is figyelembe vették, hogy a magyarok szemében mi mindennek szimbóluma a fővárosuk, akik 1851-ben Paskievics tábornokot, az orosz seregek főparancsnokát, két esztendővel később pedig Alexander Bachot, a mindenható és gyűlölt osztrák belügyminisztert Pest díszpolgárává választatták. S természetesen még az is jelképesnek tekinthető, hogy Lisznyay Kálmán hírhedt *Költői üdvözlete* „Budapest fölöött...” felütéssel köszöntötte a *Magyar Néplap* 1857. május 5-én megjelent számában a Magyarországra látogató császári párt...

Az önkényuralom azonban csupán korlátozta és ellenőrizte a közéletet, de nem bénította meg. Az ötvenes években tovább folytatódott a főváros egységesülése, modernizációja és polgárosodása; a politikai és szellemi életet fokozottan ellenőrző cenzúra a gyakorlati célok megvalósítása felé fordította a hazai gazdasági, politikai és szellemi elit figyelmét és energiáit. E tevékenység nyomán Pest-Buda központi szerepe vitathatatlaná vált, rangjának visszaszerzését nemzeti közérdeknek tekintették; a solferinói vereséget követő enyhülést ezért is fogadták lelkesedve. Így a kissé szabadabban működő sajtó és könyvkiadás nyomán – akárcsak a forradalom napjaiban feltűzött kokárda – az évtized végétől a főváros emblematis jelentősége ismét szembetűnővé válhatott nemcsak Pest-Buda, hanem a vidéki Magyarország lakói számára

is. Mint a jelvény, amelyet immáron büszkén lehetett vállalni, fényesíteni, rendbehozni, bővíteni és új jelentéstartalmaival telíteni. Hogy aztán a kiegyezéstől teljes pompájában ragyoghasson.

Bár a Bach-korszak elnyomószervezetei a közéletet nem bénították meg, a szellemi életet azonban fokozottan ellenőrizték és korlátozták. A reformkor népszerű szerzői meghaltak, mint Petőfi, hallgattak, mint Arany János, bujdosnak, mint Jókai, Lauka Gusztáv és Vas Gereben, raboskodtak egy ideig, mint Tóth Lőrinc, Czuczor Gergely, Pálffy Albert és Degré Alajos, katonászkodtak az olaszországi császári csapatoknál, mint Vajda János és Podmaniczky Frigyes, vagy külföldre menekültek, mint Jósika Miklós és Eötvös József.

A szabadlábban lévők a cenzúra korlátozásai, a hatóságok megfigyelése és zaklatásai árnyékában tevékenykedtek. Helyzetüket nehezítette, hogy a közönség érdeklődése és bizalma szembevethetően csökkent az irodalom iránt, különösen, amikor jó néhány szélhámosságra is fény derült. Szinnyei Ferenc szerint a figyelem hiányának „többféle oka volt: a fent említett bizalmatlanság, a növekvő pénzhiány, de a legfőbb az volt, hogy irodalmunk ebben a korban, úgy látszik, igen is gyorsan fejlődött, s a túlságosan nagy irodalmi termeléssel nem tartott lépést a vásárlók és olvasók számának növekedése”.²⁹

A polgárosodó Magyarország információigénye jelentős volt, a rohamosan szaporodó hírlapok és folyóiratok viszont nem tudták kellően magas színvonalon kielégíteni a keresletet. Miután a politikai újságokban is nagy számmal jelentek meg irodalmi művek, a szükség arra kényszerítette ezek szerkesztőit, hogy a kevésbé tehetséges, sőt, kifejezetten tehetségtelen szerzők írásait is publikálják. Történt mindez akkor, amikor a korábbi évtizedek kiemelkedő alkotóinak egy része önkéntesen vagy kényszerűségből, de hallgatott. S a helyzetet csak tovább nehezítette, hogy a különböző lapok egymás elleni hadakozása a kirekesztést, és így végső soron a klikkesedést ösztönözte.

Mindez azért különösen fontos, mert a korszak szépirodalma, még a színművek és a regények egy része is, változatlanul a lapokban és az almanachokban látott először napvilágot. A Bach-korszakban összesen 42 hírlap és folyóirat, valamint 28 album, zsebkönyv és füzetes sorozat jelent meg, bennük – csak a prózát tekintve – 2293 eredeti és 605 fordított novella, illetve regény.³⁰ Ezeket és az önálló köteteket az évtized végétől ismét fokozódó igények láttán növekvő számú nyomda és könyvkereskedés készítette, terjesztette.

Köztük természetesen sok olyat, amelynek cselekménye részben vagy egészében Pest-Budán játszódik, sőt, számtalan olyat is, amelynek szerzője kifejezetten a magyar fővárossal foglalkozik. Számuk növekedése is ösztönözhatta Kemény Zsigmondot, aki 1853-ban arra figyelmeztetett, hogy „kiformált társadalmi viszonyok, jól előrehaladt polgárosodás, fényes főváros, vagy legalább a vagyont, kényelmet és finom ízlést nem nélkülöző nagyobb

városok: ezek önként érthető feltételei a regényirodalom magasra emelkedésének”.³¹

Fáy András, a magyar elbeszélő irodalom úttörője – Nagy Ignáchoz hasonlóan – az ötvenes években írt elbeszéléseiben, mint például *A könyvbúvárban* és *A viharokban* továbbra is előszeretettel ábrázolta közvetlen környezetét, Pest-Budát.

Az ötvenes évek Jókai első fontos írói korszaka. Az 1854-ben a *Pesti Napló*-ban folytatásokban megjelent *Kárpáthy Zoltán* című regényének – közismerten – a reformkori Pest-Buda is színhelye. Az 1838-as különösen pusztító árvíz rombolásának felidézése nemcsak az addigi Budapest-irodalom hatásos fejezete, hanem itt olvasható az a Széchenyire emlékeztető figyelmeztetés is, amely a fővároson keresztül vonatkozik az ország egészére: „Aki önmagát újratereíteni képes, az hallhatatlan.”

Jókai ez idő tájt számos elbeszélésben állít emléket a forradalom és szabadságharc Pest-Budájának. Kortársai közül sokan követik példáját. Jósika Miklós a forrongó Pest eseményeit is megörökíti az *Egy magyar család a forradalom alatt* (1852) című regényében, Birányi-Schulz Ákos Buda ostromának állít emléket a *Szerelem és dicsőségben*, Szilágyi Sándor a *Látogatás a budai sírkertben* című elbeszélésében egy honvéd őrnagy nyomorban elpusztuló özvegyéről ír, Beöthy László pedig egy pesti csetepaté leírásával indítja a *Miss Fannit*. Vahot Imre szatirikus regényében, *A honvéd őrangyalában* is olvasható Buda ostromáról. 1849 kora őszének magyar fővárosára – ahol „mindenki fél a másiktól” – emlékezik Bernát Gáspár a *Magyar proletároknak*, Pompéry János pedig úgy beszél az akkori, megszemélyesített Pestről a *Yole* című elbeszélésében, mint akinek „tekintetéből hiányzik a mosolygás”.

Ezekre is vonatkozik Szinnyei azon megállapítása, hogy „Az az értéke is megvan ennek a novellatermésnek, hogy új, időszerű témakörével közelebb hozta elbeszélő-irodalmunkat a közönség érdeklődéséhez és több olvasót toborzott, amire eleinte nagy szükség volt”.³²

Kemény Zsigmond a reformkori főváros realiztikus ábrázolására is törekedett a *Férj és nőben* (1852), illetve a *Szerelem és hiúságban* (1853). Dobsa Lajos *Lydia* (1853) és Eötvös József *A nővérek* (1857) című regényének fővárosi jeleneteiben szintén valószerű a pesti környezetrajz, és ugyancsak szembevetendő mindez Eötvös *A XIX. század bárói*, Gyulai Pál *Három beteg*, Vajda János *A város nyomoréka*, Bérczy Károly *A Varsányiak*, *Az álgönygyök*, az *Egy gentleman*, *Az örült nő sziklája*, valamint a *Városi és falusi élet* című elbeszélésében. Az ötvenes években Vadnay Károly is hiteles képet rajzol novelláiban a főváros nevezetességeiről, mindenekelőtt az Orczy-kertről, a Császárfürdőről, a Nemzeti Színházról és a Váci utcáról, Podmaniczky Frigyes *A fekete dominó* (1853) című regényében pedig a pesti társasági életéről, miként erre törekszik Pálffy Albert is *Az atyai házban* (1857) és Vachott Sándorné Csapó Mária az *Irma hagyományaiban* (1859). Podmaniczky *Tessék ibolyát venni* (1856) című regényé-

ben ugyanakkor figyelemre méltóan aprólékos leírás olvasható egy belvárosi „urasági lak”-ról.

A Bach-korszak romantikusai gyakran bonyolították írásaik cselekményét Budán és Pesten. Jókai ez idő tájt jó néhány vidám torzképet rajzolt a főváros társadalmáról, például a *Budapesti élet* című sorozatban. Tóth Kálmán is hasonlóképpen tesz az *Egy keserves délutánom Pesten* című elbeszélésében. Ugyancsak aktualitása miatt érdekes Szilágyi Virgil *Szelíd fájdalmak* (1853) című regénye, melynek a mulató Pest-Budáról szóló részleteit a korabeli lapok társasági rovatai hitelesítik, és ugyancsak itt érdemes megemlíteni a fővárosi adomák gyűjteményét, *A víg pestit* (1855) is.

Császár Ferenc *Gizella* című elbeszélésének érdekessége egy tehetős család bohém fővárosi életmódjának részletezése. Degré Alajos a *Két év egy ügyvéd életéből* (1853) és *A kalandornő* (1854) című regényeiben a forradalom előtti Pestről rajzol érzékletes képet, még akkor is, ha erősen érződik rajtuk Sue hatása, életképeiben pedig – mint például a *Főváros* címűben, illetve a *Pesti tanulmányban* és az *Egy nap bosszúságaiban* – hol a nyomornegyedekbe kalauzolja el az olvasót, hol a szórakozási lehetőségekről ír. Szabó Ignácot és Szokoly Viktort is azért érdemes e felsorolásban megemlíteni, mert humoros zsánereikben, mint az előbbi a *Farsangi képek a pesti életből* címűben, az utóbbi pedig *A főváros kis bankárjaiban*, az *Egy óra a pesti vendéglőben*, a *Pesti gaminokban* vagy *A dunai vízholdban* Nagy Ignác követőjének bizonyul.

Beöthy Lászlót kifejezetten Nagy Ignác és Kuthy Lajos Pest-Buda iránti fokozott érdeklődése jellemzi, annyira, hogy „a *Hazai rejtelmek* és még inkább a *Magyar Titkok* nyomán mutatja be a fővárosi élet szennyét, bűneit és nyomorát”.³³ Miként elődei az életképeikben és humoros elbeszéléseikben, ő is olyan előszeretettel rajzolja a tipikus fővárosi alakokat és a nevezetes személyiségeket, mintha már-már egy társadalmi tabló összeállítására törekedett volna. A egyik elbeszélésének, a *Hagymázbetegnek* például egy pesti pénzhamisító a hőse, a *Comedia és Tragoeédiában* pedig a híres Sebestyén téri Csigában lakó kártyásokról ír. (E nevezetes kávéházról Beöthy úgy beszél, mint ahová maga is bevetődött olykor – „tanulmányozni az életet”.) *Asmodi Pesten* című regényéből ugyan nem lett semmi, de *Az ördög Pesten*, az *Egy lángésszel kevesebb*, a *Poeta és Maecenás*, a *Nincs többé fogfájás!*, valamint az *Egy universal genie viszontagságai* című elbeszélései sejtetik, mit tervezett. Regényei, *A pesti arszlán* (1856) és „*A kék macskához*”. *Goldbach & Comp. fűszerkereskedése* (1858) ugyan gyengébbek, mint az előbbieket, de ezekben is figyelemre méltók a fővárosi jelenetek.

Beöthy Pest-Buda-rajongásának talán legszebb tanúbizonysága a *Comedia és Tragoeidia* (1857) című, „novellá”-nak nevezett kisregénye. Ebben olvasható a következő vallomás:

„Oh, mi szép az a Pest... s benne a nép, milyen fényes, milyen úri! (Ide nem értve a proletáriusokat.) – Pest! Pest! Te, fejlődő virág – Te, szemérmes

lányka – országunk éke – ha én téged egyszer látlak, benned élek, örülök, szenvedek, meghalok – mit gondolok én akkor más világvárosra!... Ami franciának Páris, angolnak London, németnek Bécs – az vagy nekem kedves, édes Pestem!!

Pest! Pest!...

Vajmi nevezetes város az a Pest!... Van benne 40.000 magyar író s mintegy 9.000 háziúr. Utcái széles és *szögletes* novellákból vannak kikövezve, melyek néha szárazak, néha sárosak. Vannak sétányai, holott is a fák levelei mind megannyi – *szépirodalmi levelek*. Vannak nevezetességei: börszéje, színházai, drámabíráló választmánya, sőt, hellyel-közzel drámaírója is, mely utóbbiak azonban a börszéje semmi befolyással nincsenek. Van múzeuma, melyben legnevezetesebbek a kitömött elefánt, a kétfejű csibe, a hatlábú bárány és a magyar írók kéziratgyűjteménye, s több efféle csodadolgok. Vannak gyárai, mik közt legkitűnőbbek – hol a *francia* kártyák, *orosz* likőrök, *zárai* maraschinók, *német* versek, magyar regények, *tatár* hírek, *török* vezércikkek, naptárak, újságok, előfizetési hirdetések gyártatnak. Azon gyárt, hol a cukrot rafinírozzák, nem is említem; – Pesten nem annyira a cukor, mint maguk az emberek – *rafinírozottak*. Vannak jótékony intézetei: dologház és a Rókus. Van virágzó adósok börtöne, hova könnyebb a belátás, mint, ha az ember egyszer benn van, onnan a – *kilátás*. Vannak folyói: a Duna, s hajókázható *csatornái* a Józsefvárosban. Vannak számos épületes mulatóhelyei: a Sörcsarnok, Komló, Óra, Casinó, Zrinyi, Gárdista, Römél-saal, Elysium, Két Pisztoly stb. – Oh, de ki is tudná egyhuzamban, egy lélegzet alatt elszámolni Pest minden nevezetességeit?!³⁴

Beöthy László mégis erre törekedett rövid irodalmi pályáján. Fáy András és Nagy Ignác után ő az a Pest-Budán élő írónk, akinek *legfőbb* témája a magyar főváros. Népszerűsége vetekedett az előbb említettekével, így a kortársaira tett hatása sem lehetett kisebb, mint az övéké. Korai halála azonban megakadályozta abban, hogy maradandó pesti regényt írjon, ami azért sajnálatos, mert pályájának alakulása azt sejteti, hogy Beöthy László valószínűleg erre törekedett. Életműve így is Budapest-irodalmunk fontos fejezete.

Beöthy és a többiek tevékenysége is jelzi, hogy a levert szabadságharc után a szellemi élet – a korlátozások ellenére is – viszonylag gyorsan magához tért és hamarosan pezsdülni kezdett Magyarországon. A kultúra, akárcsak a véresen megtorolt jakobinus szervezkedés és a levert ötvenhatos forradalom után, a passzív ellenállás legfőbb tényezőjévé vált. Miként ezen történelmi szituációkban általában, bizonyos szavaknak, gesztusoknak és tetteknek a szokásosnál jóval nagyobb jelentőségük lett a sajátos nemzeti nézőpont következtében. Pest-Buda esetében mindez fokozottan igaznak bizonyult, hiszen a reformkortól folyamatosan centralizálódó hazai szellemi életben a főváros az önkényuralom idején immáron végérvényesen a központtá vált. Az országos jelentőségű események mindenekelőtt itt történtek, a nagyobb

beruházásoktól kezdve egészen a komoly visszhangot kiváltó színházi bemutatókig. Általános véleménnyé vált, hogy igazán jelentős politikai, gazdasági és irodalmi karriert „csak” Pest-Budán lehet befutni Magyarországon. Szellemi életünk tényezői ezért igyekeznek a fővárosban gyökeret eresztetni, és a már megtelepülők ezért tesznek meg mindent, hogy a még vidéken tengődőknek is helyet biztosítsanak az „ügy” érdekében. Mindennek legismertebb, már-már jelképes példája Arany János Pestre kerülése 1860-ban, amikor is Gyulai Páléknak végre sikerült nemcsak a fővárosba csábítani a legjelentősebb élő magyar költőt, de végérvényesen ott is tudták tartani őt.

5. Pest-Buda a hatvanas évek végére általánosan elismert centruma a magyar művelődésnek, amely sajátos eszközei révén látványosan és főleg: meggyőzően képes mindezt kifejezni az ország, és fokozódó mértékben a világ számára is. Nemcsak a növekvő számú tudományos egyesületek és az egyetemi karok hallgatói létszámának állandó emelkedése jelzi e folyamatot a vigyázó szemét továbbra is Pest-Budára vető lakosság számára, de a fővárosba áramló értelmiségiek tömege és a nyomdaipar szédítő fejlődése is, amelyek *együttessen* tették a szellemi élet máig meghatározó központjává az ország elsőszámú nagyvárosát. A hazai kulturális centralizáció jellegzetessége, hogy Pest-Buda a hatvanas években a nemzetiségek polgárosodási törekvéseinek – például az úgynevezett újszlovák iskolának – is a központjává vált, mindenekelőtt a korabeli média szervezeti és technikai feltételeinek adottsága miatt.

A főváros legnagyobb vonzerejét a hírlap- és könyvkiadás látványos fejlődése biztosította az írók és költők számára. Munkáikban mind gyakrabban bukkan fel Pest-Buda, melynek látványos metamorfózisa a szemük előtt játszódott le. Látják az ellentmondásokat is, mindenekelőtt a korrupció és a prostitúció elburjánzását, de a hatvanas években még sokkal fontosabb számukra, hogy végre leomlani látszottak az európai színvonalú főváros megteremtését akadályozó gátak. A Pest-Budára települő értelmiségiek azon túl, hogy nyilván szívesen éltek a kávéházak, a kaszinók, a színházak és a bordélyok nyújtotta élvezetekkel, leginkább annak örültek ez idő tájt, hogy Solferino után „a főváros nyomott, sötét világa, mely az ötvenes években telve volt kémekkel, német szóval, katonával, cylinder kalappal, frakkal, kalucsni-val és esernyővel, egyszerre csak tündéri módon, mintha egy csapásra történnék, átváltozott. A vereséggel végződött osztrák–olasz–francia hadjárat rést nyitott a hatalom sárkányvárán. [...] Arany János ezekben az években költözött fel Pestre. Az írók közt nagy mozgalom támadt, kávéházakban, vendéglőkben, kaszinókban, szerkesztőségekben nem beszéltek másról, mint az új *Athenaeumról*”.³⁵

Az évtized irodalmának főváros-képe folytatója a reformkorban megteremtődött sajátos fény- és árnyképrajznak. A nagyváros-ábrázolás hagyomá-

nyos szemléletmódja szerint Pest-Buda továbbra is úgy jelenik meg Berczik Árpád, Kazár Emil, Lauka Gusztáv, Győri Vilmos és Vadnay Károly elbeszéléseiben és kisregényeiben, mint ahol bármi megtörténhet. „Azt meg kell valáni – olvasható Deák Farkas *Divatos üzletek* című elbeszélésében –, hogy április a Városligeté... Üde lég, lombosuló fák, vidám nép, jó sör, jó zene, s ugyan mi kellene még, hogy Paradicsom legyen?”³⁶ Igazán nem sok, talán egy kis pénz – gondolják az író életművész fővárosi hősei.

A többség számára Pest-Buda a korlátlan lehetőségek világa, akár el, akár fel akar tűnni benne. Itt senki sem ismeri a másikat, ezért a csúcs és a mélység *személyes* siker vagy tragédia – gondolják ekkoriban még sokan. E sajátos szemléletmóddal magyarázható, hogy a századvégen a budapesti közállapotok miatt folyton neheztelő Gyulai Pál is azt írja 1863-ban a *Nők a tükör előtt* című elbeszélésében, hogy „epedek utánad Pest”.

Az úgynevezett „pesti humor”-t megörökítő víg beszélyeket és tréfás fővárosi életképeket már a harmincas évektől jelentős közönségsiker fogadta, az önkényuralom idején pedig minden addigit megelőző tömegigény mutatkozik irántuk. Szokoly Viktor *Pesti furcsaságok* (1860) című kétkötetes szatirikus életképgyűjteménye ennek köszönhető sikerét. Miként rendkívül népszerűek voltak az évtized legolvasottabb írójának, Jókainak az *Üstökösben* publikált „humorisztikus papírszeletei” is. A *Dumas Sándor papa útinaplója Magyarországról* című paródiában Jókai a pestieket is szellemesen megszípke di. A helyi öltözködés kapcsán például megállapítja, hogy amikor a francia író megérkezett a fővárosba, itt „irtóztató ragály dühöngött; ami abból állt, hogy a nők kivétel nélkül mind erős gyomorgörcsökben szenvedtek, aminek ismét az az oka, hogy itt még nem ismerik az európai divatot, a crinolint, hanem rendkívül takarékos és szűk ruhákat viselnek a dámák”.³⁷

Az évtized második felének szerzői abban is reformkori hagyományok folytatóinak bizonyulnak, hogy publikációikban előszeretettel láttatják egy csodálkozó vidéki szemszögéből a főváros nevezetességeit. Ezekben az írásokban ugyan olykor-olykor az idegenkedés is hangot kap, de korántsem olyan gyakorisággal és hangsúllyal, mint majd a nyolcvanas évek közepétől kezdve. A politikai változások – előbb a sortúzzel is végződő demonstrációk, majd a kiegyezés és a koronázás – nyomán ismét fokozódó figyelem ekkoriban még leginkább mint nemzeti büszkeségre tekint Pest-Budára. „Csak nézzük a Váci utcát – hívja fel a figyelmet például a *Hírmondó* ismeretlen szerzője 1869-ben. – Ez Pest legszebb utcája, s kirakatai gyakran még a közönyös szemlélődőt is figyelemre vonják. Hát még az egyszerű becsületes vidéki ember hogyne találna itt nézni valót, mikor már az üvegtáblák magukban meg tudják bámultatni szépségüket. Odabenn aztán hogyne lennének szép holmik, mikor a kirakatban is oly nagyszerűk vannak, hogy az ember szeme elkezd káprázni, és nem tudja a néző elgondolni, hogy tudhatnak ily bámulatos dolgokat készíteni.” Az e kirakatokban gyönyörködő vidéki a híres

sétálóutcáról aztán a Múzeumhoz megy, majd az Országházba, végül pedig a Lánchídon át a Várba, és mindenhol csodálkozva „látja azt a nagy, azt a ki-
mondhatatlan járást-kelést. Falujában vagy kisvárosban, hova ő országos vá-
sárookra jár be, tűzvész alkalmával sem lát annyi embert, mint Pest egy-egy
utcáján. [...] Dolgát végezve s mindent látva, hazamegy. Ott aztán hónapo-
kig jár hozzá a falu, hallgatni a látományok elbeszélését.”³⁸

A forradalom előtti életkép-irodalom a hatvanas években is virágzik. Az
idősebbek, mint például Frankenburg Adolf, legszívesebben nosztalgiáznak,
míg a fiatalabb nemzedékek képviselői elsősorban a jelenről írnak előszer-
tettel; a főváros kétarcúsága, a „színe” és a „visszája” egyaránt megjelenik a
lapok tárcarovataiban. Báttaszéki Lajos szerint például a Hermina térhez
„tartozó kis utcákban [a Szerecsen, a Könyök, a Lázár és a Retek utcában] ta-
lálkozik az ember Pest városának legnagyobb nyomorával. Itt vannak legna-
gyobb számmal a pincelakások, melyeknek szerencsétlen lakói troglodytá-
ként minden évben egyszer élvezik a jötevő nap sugarait. Itt van a legtöbb
bűnfészek, itt az elhírhedt kávéházak bő száma, hol a főváros erkölceit
tanulmányozni akaró tárcaíró sokszor tizennégy éves gyerkőcöket talál, kik
az éjeket tobzódva, kártyázva töltik el; továbbá éjjeli lepkéket, kik eladják
ifjúságukat, noha annak árából végre is éppen annyi marad nekik, hogy egy
koldusbotot vehetnek rajta.

Ha ez utcák rendőri hivatala elé került kihágási és bűnügyeket összehason-
lítjuk a többi városrészekével, úgy találjuk, hogy a lopás, orgazdálkodás,
iszákosság és utcai lárma sokkal bővebben van képviselve itt, mint máshol.
Nemcsak azért, mivel az utcák a legnagyobb városrészben fekszenek, s nem
is azért, mert az alsó néposztály e városrészben tán gonoszabb, mint máshol,
hanem egyszerűen azért, mert a szükség, a nyomor itt halmozódik legna-
gyobb rakásra.”³⁹

6. A hetvenes évektől a főváros már nemcsak az ország büszkeségeként vagy
sue-i egzotikumként jelenik meg az irodalomban, hanem egyre inkább a tár-
sadalmi ellentétek nyilvánvaló színhelyeként és a romlottság szimbóluma-
ként is. Az ekkoriban kibontakozó „konzervatív” kontra „kozmpolita” el-
lentét – miként a folytatása, a népies és urbánus szembenállás, illetve az
antiszemitizmus is – a fővárosban vívja legzajosabb csatáit. S ezekhez sok-
szor éppen Budapest megítélése szolgáltatja a kimeríthetetlen muníciót. Ez
idő tájt válik általánossá a már-már eposzi jelzőként használt „romlott”
minősítés és a nagyváros csapodár fiatal nőként való megjelenítése. A „kar-
rieres világvárosa” elnevezés mind gyakrabban tűnik fel a lapok hasábjain,
aszerint használva, hogy kinek a Bakonyt, kinek Bábelt vagy Ninivét juttatja
eszébe.

A későbbi neves irodalomtörténész, Beöthy Zsolt 1871-ben a főváros éj-
szakai életének forgatagáról ír az *Egy rossz fiú* című elbeszélésében, mely

szemlélteti, hogy e zajos nagyvárosi kavalkádot már ekkoriban elgondolkodtatóan kétarcúnak látták a kortársak. Érdekesnek és reménykeltőnek, ugyanakkor ijesztőnek és bűnre csábítóknak. E sajátos nézőpontok gyakran keverednek egyazon irodalmi műben. A csodálat és idegenkedés látványos példája Arany László verses regénye, *A délibábok hőse* (1872). Mikor ennek Hübele Balázsa a vidéki meg nem értettséggel Pestre menekül, először úgy érzi, hogy

Ah, más az élet itt! S elnézi telve
Gyönyörrel, a kőpartba tört vizet,
Az ifjú Pestet, „mely bizton ölelve
Nyujt Corvin agg várának hű kezét”,
Új partsorát, mely a habból kikelve,
Néz pruttya nénjével farkasszemet, ...
– Kelet s nyugat, múlt és jövő, vegyest:
Szép vagy fonák arcoddal, Budapest.

Ám Hübele Balázs lelkesedése hamar keserűséggé változik, amint rádöbben, hogy „mit rejt a kulissza”. Megsömörlik attól a nem is titkolt képmutatástól, hazugságtól és korrupciótól, amelyet a fővárosban tapasztal. Nem kell sok idő hozzá, hogy megint a lényegesen átláthatóbb vidékre vágyjon vissza, mely „tán nyers, de nyílt, hű és talpig magyar”.⁴⁰

Vajda János 1873-ban fővárosi verses elbeszélésbe fog *Találkozások* (1877) címmel, míg a következő esztendőben Szamosi Rudolf álneven a fiatal Kiss József is publikálni kezdi füzetekben pályája egyetlen terjedelmes prózai munkáját. A *Budapesti Rejtelmek* (1874) az első regény, amely a közigazgatásilag is egyesített fővárost teszi meg – a címében is felvállaltan – a cselekmény színhelyének. A csupán a tekintélyes honorárium reményében vállalt, az elején leplezetlenül Sue-t idéző és ponyvaízű regény cselekménye az első néhány füzet komoly sikere után szembetűnően elmélyül. Kiss József kedvet kapott hozzá, és így összességében a *Budapesti Rejtelmek* korrajzként is jelentős alkotása a magyar prózairodalomnak. A divatnak megfelelően a bűn a központi témája, ám, hogy a leírtakat hitelesítse és aktualizálja, szerzője a saját megfigyelései alapján rajzolta meg a díszleteket. Kiss József a korszak figyelemre méltó krónikásának bizonyul, különösen, amikor a közélet színtereit, például az utcák nyüzsgését vagy a nyomortanyák kilátástalanságát ábrázolja. Az érzékletes környezetrajz szemléletes példája a Gellérthegy környékének szinte szociografikus leírása:

„A Ráczfürdő háta mögött kezdődik a számkivettek telepe. Keskeny, piszkos sikátorok közt visz az út a hegy lejtőjén lefelé. A hegybe rovátkált durva lépcsőfokokkal párhuzamban emelkednek a házak mindkét felől, balról helylyel-közzel kőkerítés által megszakasztva, melynek keskeny, alacsony ajtócskáján egy-két négyszöglábnyi udvarra pillanthatunk.

Fölérve a hegyoldalra, ismét lejtősen kettős házsor közt visz az út le a Dunának. Csupa apró házacska ezek, újabb és régibb keletűek, odaragasztva a vén Gellért bordáihoz. Egynémely oly roskatag, oly gyöngye, hogy e támasz nélkül talán már összeomlott volna. Többnyire földszintes házikók, de akad emeletes is. Ezek az emeletesek valóságos csodái a modern és antique építészetnek. Hogy a sz. Péter-templom óriási kupolája be nem szakad, az nem csoda; de hogy ezek az emeletek fenntartják magukat, és egy éjjel össze nem lapítják a bennlakókat, az alig felfogható. Szilárd lépcsőhöz szokott lábak istenkísértésnek fognák tartani e korhadt fagrádicson a felmenést. Körös-körül lécből összetákolt folyosó közvetíti az érintkezést az emeleten, öt-hat helyen cölöpökkel alátámasztva, melyek már szintén rég elkorhadtak. A sötét, piszkos, kábító bűzű udvarra számos alacsony ajtócska nyílik. Itt emberek laknak.

Ha egy-egy ajtó történetesen nyitva áll, az enyhítő félhomályban láthatsz képeket, minőket a költő fantáziája sohse fest. Élő borzalmakat láatsz, melyek hetekig zavarni fogják éji álmodat. Beteg, kiaszott alakok beesett szemüregéből vetnek reád egy közönyös pillantást; ha éhesek volnának, tán másképp néznének, de ők nem éhesek, ők *csak* betegek! Ott fekszenek ketten-hárman egy vackon, míg a szűk helyen még három, négy alak ül, vagy áll, vagy sürgölődik. Ezek elrejtik arcukat előled, te pedig ne kívánd látni. Jobb így.⁴¹

A *Budapesti Rejtelmek* jelentőségét növeli, hogy az efféle ábrázolásokhoz Kiss József számára legfeljebb Nagy Ignác és Beöthy László néhány írása szolgálhatott követhető mintának. E regény sikere ösztönzően hatott íróinkra; a hetvenes évek közepétől kezdve ugrásszerűen megnövekszik azon regények száma, amelyek cselekményének részben vagy teljes egészében Budapest a színhelye. Egyúttal ugyancsak ez az az évtized, amikor a fővárost (is) ábrázoló magyar prózában – az addig uralkodó francia és angol minták mellett – megjelenik az orosz irodalom inspiráló hatása. Vértesi Arnold regénye, *A nyomorúság iskolája* (1878) jellegzetes példája ennek az akkoriban újdonságnak számító iránynak.

A megalakuló Petőfi Társaság lapjában Balázs Sándor szinte programszerűen sürgeti a főváros és a honi kultúra összefogását:

„Budapest és a magyar irodalom!

Negyedszázaddal, vagy csak néhány évvel is ezelőtt Budapestről és a magyar irodalomról egy lélegzettel beszélni csak a keserű gúny vagy a mély fájdalom hangján lehetett.

Budapest, vagyis helyesebben: Buda és Pest egyforma lenézéssel, sőt, közönnyel viseltettek az évről évre nagyobb hullámvetésekkel és eredményteljebb-főlebb törő magyar irodalmi tevékenység iránt, sőt, igazabban ki-mondva, még tudomásul sem vették létezését. [...]

Az apa még idegennek érezte magát e földön, de a gyermek szíve már hátát ismer, és annak szent nevével imádkozik.

Magyarország megtalálta fővárosát, Budapest lakossága megtalálta hazáját! [...]

De valjon megtörtént-e már minden, aminek megtörténnie kell?

Valjon a mai Budapest az a Budapest-e már, amit a költő óhajtott, s a látók megjósolt?

Nem!

A mai Budapest még csak egy szép ígélet, egy biztató reménység, egy lekötő zálog!⁴²

E sorok érzékletesen tükrözik az évtized fiatalabb nemzedékeinek fővároscentrikus szemléletét.

7. A nyolcvanas évek általános Budapest-szemléletének jelképes története szerint – miként azt Vadnay Károly elbeszéli – Baross Gábor „egyszer, midőn már kereskedelemügyi miniszter volt, válasza mellett visszaküldte egy hozzá címzett levelém borítékját, mert a helynév úgy volt ráírva: *Buda*. Ezt ő kék írónnal aláhúzta, s melléje azt jegyzé: »Nincs Buda! Csak Budapest van, I., II., III. kerület. Buda akkor volt, midőn még németül Ofen is volt. Ezen az időn már szerencsésen átestünk!«⁴³ Az évtized Budapestjének a magyar közéletben betöltött szerepét szemléletesen érzékelteti György Aladár azon megállapítása is, hogy a vidéki centrumok valósággal „eltörpülnek a főváros mögött. Lakossága nagyobb, mint egypár nagy megyét kivéve egész vidékéké; hatszor olyan nagy, mint a legnagyobb vidéki városé; pénzüzeteti uralkodnak az egész országban; a vidéki tehetséges ember budapesti lapokba ír, hogy neve némileg ismeretes legyen; a főváros legcsekélyebb kaszinójának működése ismertebb, mint a legelőkelőbb vidéki városokban létesült korszakalkotó reformok is“⁴⁴

A főváros a nyolcvanas években már nemcsak a politikai és a gazdasági élet nyilvánvaló központja, melynek irányítói, mint a pók a hálója közepén, az ország legeldugottabb helyein történeteket is érzékelik, hanem ízlésformáló és divatot diktáló kulturális centrum is. Zenei élete és képzőművészete európai rangú, színházi élete pedig példa és mérce a vidéki társulatok számára. Az irodalmi közéletben – akárcsak a zenei, képzőművészi és színházi körökben –, közhellyé kopott a szlogen, hogy a reménytelenül állóvíznek tessző vidék helyett, csupán a pezsgőnek tűnő „Budapesten lehet kultúrát csinálni“. Így a politikai és a gazdasági karrierről ábrándozókhoz, illetve a vidéken bármilyen okból is ellehetetlenülőkhöz hasonlóan, a fiatal költők és írók is a főváros korlátlanul képzelt lehetőségeiről álmodoznak.

Budapest a nyolcvanas évektől a társadalmi mobilitás Janus-arcú jelképe lesz; a *remények és csalódások városa*. Az idevágó fiatalok számára valóságos Mekka, a már huzamosabban ott élő idősebbeknek pedig – miként a beteg és kiábrándult Arany Jánosnak is – sokszor börtön, mely nem enged, ahonnan elvágódni lehet, ugyanakkor az egyedüli hely, ahol a szellem embere szá-

mára mindezek ellenére létezni érdemes. A korszak irodalma szemléletes kifejezője mindennek.

Az 1882-es esztendő talán legnagyobb irodalmi szenzációját Acsády Ignác korrajza, a *Fridényi bankja* jelentette. Ez a korrupciót és a panamát kipellen-gérező, máig aktuális regény a századforduló majdani kedvenc témáját, a főváros pénzhéségét tárta könyörtelen tárgyilagossággal az olvasók elé. Szembetűnő érdekessége az a Budapestről rajzolt „sötét kép, melyet társadalmunk romlottságáról és az erkölcsök züllöttségéről fest – állapítja meg Császár Elemér. – Ez az utóbbi fele a regénynek, noha éppúgy torzított, mint Vértési társadalmi képe, s az a sok epizód, mellyel a rajzot gazdaggá teszi, értékesebb is, mint maga a történet [...]”⁴⁵

A regény fogadtatása még ennél is elutasítóbb volt, mely minden bizonynyal a naturalizmussal szembeni korabeli idegenkedéssel magyarázható. Bár nem hangsúlyozzák, de mindaz, amit *A Hon* és a *Koszorú* ismeretlen kritikusai kifogásként Acsády Ignác szemére vetnek, óhatatlanul is Zola 1880-ban meghirdetett írói programját idézik: „Először is *nincs a regénynek »meséje«*, hanem az egész kép csak apró mozaik[ok]ból áll, melyek egyenkint, külön-külön szépen vannak kicsiszolva, de nem illenek egy összképbe... Másodszor *nincs a regénynek igazi kimagasló alakja*, kinek szerepe annyira felkölthetné az érdeklődést, hogy az olvasó úgyszólván beleélhesse magát a regénybe.”⁴⁶ A *Koszorú* kritikusai mindezt azzal egészíti ki, hogy „főleg a költői igazságszolgáltatást nélkülözzük. Acsádynak csak egy célja lehetett, mikor a mindenáron pénzszerzés, az aranyborjú-imádás mételyére rámutatott, az, hogy megóvjon bennünket a ragályozástól. Ezt megtehetette volna, ha kiszínezi annak káros következményét, előnkbe állítja a büntetést, melynek az eltévelyedettekét sújtania kell. De ezt nem tette”⁴⁷

Acsády Ignác túl korán jelentkezett a *Fridényi bankjával*. Ha tíz évvel később teszi, vagy ha a fanyalgó kritikusok nem veszik el kedvét a szépirodalomtól, akár a magyar naturalizmus fontos alkotója is lehetett volna. Mégpedig Bródy Sándor fellépése előtt, akinek írói pályája 1883-ban indult az író által naturalistának mondott *Nyomor* című kötettel, melynek figyelemre méltó jellegzetessége, hogy főhősei, az utcaseprő, az írnök, a napszámos, a varrónő és a többiek szinte kizárólag mellékszereplőként tűntek fel a korábbi magyar prózairodalomban. Korai regényei, a *Don Quixote kisasszony* (1886), a *Faust orvos* (1888), a *Két szőke asszony* (1891) és a *Színészvőér* (1891) fővárosi korrajzok, amelyek eredetileg a ciklusalkotás igényével készültek, mint az író francia példaképeinek művei. Ezekben Bródy Sándornak – aki a Lipótvárost például úgy jellemezte, hogy „közelebb esik Párizshoz, mint Versailles, s távolabb Magyarországtól, mint Berlin”⁴⁸ – „egyéni kifejezéseinek kétségtelenül újító hatásán kívül legnagyobb érdeme a fővárosi zsidóvilág rajza. [...] A Lipótváros nagytökéseit és a Terézváros kispolgárait a maguk nyelvén szólaltatta meg, ez a nyelv jól illett az ő mesterkélt vonagló mondatkötéseikhez”⁴⁹

Bródy már a nyolcvanas években „élvező”-nek és „beteg”-nek nevezte Budapestet, melyet olyan nagyvárosnak tartott, ahol „uralkodik a vér, s joga mindennél előbbre való”.⁵⁰ A magyar főváros, a „dög Budapest” később közlőhelyé koptatott kétarcúságáról, vagyis arról, hogy egyszerre a „kéjek városa” és a „nyomor Babylonja”, Bródy Sándor már a *Színészvérben* részletesen kifejtette véleményét.

A nyolcvanas években a korábbi írónemzedékek neves alakjai közül többeknek a figyelme is Budapest felé fordul, az ekkor indulók közül pedig Bródy Sándoron kívül is számosan jelentkeznek efféle művekkel. Rákosi Jenő a hetvenes évek közepén kezdte el írni *A legnagyobb bolondot* (1882). E francia romantikusokat és Jókait idéző regénynek talán az a leghatásosabb epizódja, amikor hősei a pesti csatornarendszerben menekülnek üldözőik elől, ugyanakkor érzékletes leírások is olvashatók benne a fővárosi polgárság korabeli találkozóhelyeiről, a kávéházakról és a kiskocsmákról. Rákosi szerint megbecsülendő, ha „találni a város kellő közepén helyet, ahol az ember tizenöt krajcártól fölfelé tisztességesen jóllakhatik és tisztességes bánásmódban is részesül és valóságos eledelt eszik, mely jóízűen van elkészítve, roppant áldás a cifra nyomorúság oly gyülekező helyein, minők a nagyvárosok. Sok szellemi és anyagi munkás, napidíjas, kereskedőseged, tanuló, helykereső és más megszorult nép Mekkája” az efféle meghitt hely.⁵¹

A nagyváros páriáiról, a perditákról ez idő tájt ciklusnyi verset író Reviczky Gyula kisregényének, az *Apai örökségnek* (1884) a budapesti nyomor is témája. Tolnai Lajos *A polgármester úr* (1885) és a *Dániel pap lesz* (1885) című regényeiben a főváros a tönkrement életek újrakezdésének, illetve a látványos karrier színtereként jelenítődik meg, a *Jégkisasszonynak* (1886) pedig egy erkölcstelen pesti lány a hőse. A budapesti bűntanyákra vezeti olvasóit Rákosi Viktor *A bujtogatókban* (1886), Csiky Gergely pedig az *Arnoldban* (1888). Kazár Emil ugyancsak realiztikusan ábrázolja a fővárosi kispolgárság életét *A ma holnap nélkül* (1889) című regényében, miként Iványi Ödön művének, *A püspök atyafiságának* (1889) is maradandó értékei a Budapesten játszódó részletek. Ezek olyan szemléletes leírások, mint például az, amely szerint a pesti „korzó mind elevenebbre vált. A hivatalok, irodák, szalonok, munkatermek, iskolák lenyűgöző rabságából kiszabadult Budapest ott sétáltatta törődöttségét, hiúságát, gondját, jókedvét, valódi és áluraságát, őszinte és takart szegénységét a hosszú Duna-parton. Abban az üde, tiszta, könnyű légáramlatban, mely a Dunával együtt hömpölygött itt végig, a napi robotban vagy semmittevésben ellankadt Budapest, mint a csík a vízben, úgy sikamlott alá s föl – azzal a jellemző, budapesti gyorsasággal, mely rohamhoz hasonlít, s mely az andalogva sétáló vidékit szinte megszédíti.

A tőzsde rajokat ereszt ki a Duna-partra. A raj egy-egy ismert tőzsdealak nyomán sűrög. Alázattal tekintenek a kicsinyek a nagyra, akit úgy követnek,

mint egy elsőrendű ragadozót az apró sakálok, akik beérik az elejtendő préda hulladékával is.”

A nyolcvanas években tűnt fel Ambrus Zoltán is, a *nyugatosok* előtti író-generáció – Bródy mellett talán – legjelentősebb alakja, aki Kárpáti Aurél szerint „nálunk az első igazán *nagyvárosi* író, a Jókaira következő *urbánus elbeszélő-stílus* megalapozója”.⁵² Tollrajzaival és tárcáival iskolát teremtett.

A Budapestről és a budapestiekről való csevegés a reformkor óta folyamatosan helyet kap a különböző lapok hasábjain. A tárca – szépirodalmi és publicisztikai műfajként egyaránt – kedvelt olvasmánya a múlt századi közönségnek, így a szerzők időről időre kísérletet tesznek arra, hogy ezen aktualitásokat kötetbe gyűjtve, a jövő számára is megőrizték. A nyolcvanas évek érdekességekre és ínycségekre oly fogékony közlélete különösen nagy figyelemmel fordult a mozgalmas közelmúlt mindennapjainak e gyűjteményei, például Thewrewk István *Budapesti élet* (1887) és Vértessy Gyula *Tárcák* (1888) című könyve felé. Miként a korszak olvasói a mind jobban távolodó nagy időket idéző memoárokat is kedvelték, *Vahot Imre emlékiratait* (1880) éppen úgy, mint Degré Alajos *Visszaemlékezéseim* (1883–84) vagy P. Szathmáry Károly *Emlékeim* (1884) című emlékiratát.

Ezen évtized alattában a józan felmérés, a higgadt számvetés és a gyűjtés ideje – mindenféle értelemben. Már a kiegyezés is csaknem történelmi távolba került, szenzációja elcsendesedett; a múlt izgalmasnak, a jelen életkortól függően kissé unalmasnak, illetve nagy dolgoktól terhesnek, a jövő pedig biztatónak, vagy legalábbis nem reménytelennek tűnt a korszak embere számára. Változások után és újabbak küszöbén álltak, és bár persze ez utóbbit nem tudták, azonban a mulandó konzerválásának heves vágyát sejteti a folyamatos kis és nagy leltár.

8. A kilencvenes évek az úgynevezett *budapesti hang* megjelenésének évtizede. Az előző esztendőkre jellemző főváros iránti növekvő szerzői figyelem és fokozódó olvasói érdeklődés ez idő tájt látványosan egymásra talál a magyar irodalomban. A csaknem milliós világvárossá növekedett, kétséget kizáróan kozmopolita Budapest és a vidéki Magyarország információéhségét minden addiginál nagyobb számú hírnap és folyóirat igyekszik kielégíteni. Ezeket lapozva nyilvánvaló, hogy a közönség figyelme változatlanul a fővárosra és az ott történetekre irányult. Minden érdeklő a századvég olvasóját. A budapesti nagy beruházások, a milleniumi készülődések, a politikai és gazdasági sikerek, illetve botrányok, a divat, a technika, az erkölcs, a házasság, a zsidókérdés, a gazdagság, a nyomor, a bűn és a karrier állandó beszédtemája a korszak polarizálódó polgárságának. Semmiképpen sem túlzás azt állítani, hogy az ezeket naponta tálaló fővárosi kiadványok nagy száma „jól érzékelteti azt a nyomasztó fölényt, melyet Budapest sajtója a magyar társadalom tudatformálásában játszott”.⁵³

A szépirodalom a kilencvenes években immáron *látványosan* kielégíti a közönség aktualitás-igényét. Teheti is, hiszen bár a sekélyes és sznob ízlés az érdeklődőket elsősorban a külföldi könyvek vásárlására ösztönözte, azonban a hírlapokban és a különböző folyóiratokban, mindenekelőtt a *Vasárnapi Újságban*, *A Hétben* és az *Új Időkben* szívesen olvasták magyar kedvenceik írásait is.

Hogy ekkoriban valójában kik olvasnak? A kérdésre Surányi Miklós évtizedekkel később így válaszolt: „Nálunk egy időben divat volt, hogy a magyar író Párizsban vagy a német kisvárosokban keresse az apját. Egy időben azzal dicsekedett a magyar irodalom, hogy őt a párizsi lelencházak kapujában szedték föl, és a kávéházak, kabaréék, csapszékek és orfeumok emlőjén fölnevelkedett irodalomban a törvényes gyermeknek kellett szégyenkeznie a sok kitett gyermek között. De irodalom volt az is, és irodalmi világszemléletet teremtett maga körül. Kár, hogy ekkor érte el tetőfokát a magyarok háborúja a magyarok ellen: körülbelül tíz esztendővel a[z első] világháború kitörése előtt. A nemzet szinte eltűnt az államhatalom és a kapitalista-radikális, vagy a marxista-radikális Budapest mögött. Budapest nemzetközi város, és a magyar kormány ide központosítja az ország minden anyagi és szellemi erejét. A vidék elmarad és romlik; a gentryosztály elszegényedik és hivatalokban talál létminimumos menedéket; a középosztály érzéketlen az irodalom és művészet iránt, a parasztság pedig valósággal ellenséges indulattal van mindezekkel szemben. A munkásság fele nem magyar eredetű s a városi polgárság is idegen, legfeljebb, ha megmagyarosodott. Mikszáth Magyarországa már csak a vidéken él, a vármegyeház és a kataszter körül, s a sorsa nem is tragédia többé, hanem elposványosodás. Az igazi nemzet – gentry, hivatalnok, főúr, kisbirtokos, paraszt – nem olvas magyar könyveket. Csak Budapest olvas. Nem csoda, hogy nem magyar, hanem budapesti irodalmi világszemlélet alakult ki. A magyar író pedig vagy ennek a Budapestnek ír, vagy pedig elvész az Akadémia, az irodalmi társaságok és a vidéki kulturestélyek zártkörű társasvacsoráin.”⁵⁴

Surányi szenvedélyes – és sok tekintetben Ritoók Emma és Babits regényeit, *A szellem kalandorait* és a *Halálfiat* idéző – megállapításaihoz érdemes hozzátenni, hogy mivel a magyar szerzők könyvei nem voltak kelendők – az egy Jókaiét, később pedig Mikszáthét és Herczeg Ferencét, illetve egy-két divatos lektűrírót, mint Beniczkyne Bajza Lenkéét és Szomaházy Istvánét kivéve –, ezért íróink és költőink zöme hírlapíróként kereste kenyerét. E tény pedig azt eredményezte, hogy szépirodalmi munkáikban is látványosan jelentkezett mindaz, amivel újságíróként nap mint nap foglalkoztak: a *jelen*.

A millenniumi lelkesedés idején Budapest fejlődését előszeretettel hasonlították össze a Habsburg császárváros növekedésével; a nemzeti érzületet többnyire büszkeséggel töltötte el a Bécs–Budapest modernizációs tengely. Ugyanakkor – érthető okokból – éppen az ezt életre hívó, igenlő, és ennek

előnyeit élvező urbánus polgári kultúra centruma, Budapest egyúttal az aggodalomnak, a bíráltnak és majd a szembefordulásnak is a központja lesz. Az éleződő politikai ellentétek, a szociális feszültségek, a romló közbiztonság és az antiszemitizmus a kilencvenes évektől már nemcsak a közéleti publicisztika állandó témái, hanem a szépirodalomban is markánsan megjelennek. Mikszáth *Új Zrínyiásza* (1898), Kóbor Tamás *Budapestje* (1901), Molnár Ferenc *Éhes városa* (1901), Krúdy regénye, *Az aranybánya* (1901) és Herczeg Ferenc *Andor és Andrása* (1903) a közismertebb példái mindennek.

A korszak szerzői előszeretettel hasonlították írásaikban Budapestet egy romlottságra hajlamos, ám éppen ettől vonzóan rejtelmes bakfishoz. A prosztituált éppen úgy jelképe a száz évvel ezelőtti fiatal Budapestnek, mint a demi-monde a sokat látott Párizsnak. A különbség legfeljebb annyi, hogy amíg ez utóbbit tapasztalt és érett kurtizánként képzelik el, addig a magyar fővárosra jobbra testileg még érintetlen, ám erkölcsében már romlott fiatal leányként tekintenek. Vagyis félszűznek látják – e meghatározást Marcel Prévost magyarul először 1896-ban megjelent híres regénye, a *Demi-vierges* címéből kölcsönözve.

Budapest a közállapotokat tekintve gyorsan felzárkózott Európa nagyvárosaihoz. Az erkölcs értékvesztése a közbiztonság romlását vonta maga után, amihez fokozódó egzisztenciális bizonytalanság járult. Tolnai Lajos egyik elbeszélésében egy cinikus budapesti azt állítja, hogy a fővárosban „mindenki gyorsan él, és jól él, és minden alkalmat megragad, hogy célba jusson. Semmi szemérmeskedés, érzelgés; csak tenni, és gyorsan, erélyesen. S mikor megvan a dolog: odábbállani a szerencsével. Itt az egész város ezt a tempót követi, aki nem bír velünk futni: az megkapja a Dunát s a Rókust”.⁵⁵ Murai Károly egyik tárcanovellájában, *A bűnös Budapestben* pedig egy vidéki ember, egy romlatlan kívülálló számol be hasonló tapasztalatairól, melyek szerint, „ha azt állítom, hogy Budapest a világ legerkölcstelenebb városa, akkor arra mindenki mérget vehet. [...] És, kérem, ez a bűnben fogant haramiaváros a kétszínűt adja. Éjjel s titokban elősegíti az erkölcstelenséget, az iszákosságot s a kártyázást, reggel pedig az erkölcsöst játssza”.⁵⁶

Az efféle budapesti megfigyelések szinte nap mint nap nyomdafestéket kaptak a századforduló magyar sajtójában. Vérmérsékletétől, hangulatától és érdeklődési körétől függően hírlapíró-íróink és -költőink közül ki így, ki úgy nyilatkozik az ország legnagyobb városával kapcsolatban. A Szikra álneven publikáló Teleki Sándorné például „Snobopolis”-nak nevezi első regényében, *A bevándorlóknak* (1898), Ady pedig „Átok-város”-nak századunk elején. Ugyanakkor azok az összeállítások is rendkívül népszerűek, amelyeknek tipikus darabja *A mulató Budapest*; e beszédes címmel 1896-ban Lenkei Henrik, két esztendővel később pedig Wallesz Jenő jelentetett meg kötetet.

Persze a korszak embere számára is nyilvánvaló volt, hogy Budapest ügye nemcsak kulturális vagy szociális kérdés, de a politikától is elválaszthatatlan

probléma. „Szép város és jó benne élni – írta ezzel kapcsolatban Ignotus –, sokkal jobb, mint más nagyvárosokban. A szegénységünkben sok a grandezza s a könnyelműségünkben sok a filozófia. S ha azt mondják, hogy csak ez a városunk van, de országunk nincsen, legalább megvan az a gombunk, amire akármikor hozzávarrhatunk egy országot.”⁵⁷ A századforduló Budapest-jének krónikásai e „gomb” minél jobb megismerését tűzték ki célul. Műveik variációk egy témára. Különbözőek a nézőpontok, más és más az érdeklődés iránya, eltérőek az írói módszerek és a színvonal. Egyvalami azonban közös ezekben a munkákban: aktualitásuk. Budapest kaleidoszkópszerű sokszínűségét tárják olvasóik elé. Az írók többsége egyetértett azzal az általános fel-fogással, hogy Budapest egyrészt Magyarország kicsiben, vagyis társadalma az egész ország tükörképe, másrészt, mint hazánk egyetlen valódi nagyvárosa, mindenkit érdeklő különlegesség. Mint egy szív, melynek állapotától függ a szervezet egészének működése. Voltaképpen ennek átvilágítására törekedtek.

Munkáik között ezért éppen úgy találhatók elbűvölően színes képeslapok, mint fekete-fehér fotográfiák vagy kiábrándító röntgenképek. Számuk miatt lehetetlen ízelítőt adni belőlük, és e rövid áttekintésben felesleges is lenne.

Budapest-irodalmunkban a kilencvenes évek közepétől ugyanis új fejezet kezdődik.

1 PAIS Dezső, *Báró Kemény Zsigmond és az irodalmi élet*, I, ItK, 1911, 32–58.

2 PODMANICZKY Frigyes, *Egy régi gavallér emlékei*, Bp., 1984, 405., sajtó alá rend. STEINERT Ágota.

3 JUSTH Zsigmond *levele Czöbel Minkának*. Szenttornya, 1892. máj. 10. = *Justh Zsigmond naplója és levelei*, Bp., 1977, 616., sajtó alá rend. KOZOCSA Sándor.

4 CSAHIIHEN Károly, *Pest-Buda szellemi élete. 1780–1830*, II, Bp., 1934, 116.

5 TAXNER-TÓTH Ernő, *Széphalom és Pest (Kazinczy és az induló Tudományos Gyűjtemény)*, ItK, 1984/4, 427–440.

6 CSAHIIHEN Károly, *i. m.*, I, Bp., 1931, 75.

7 FÁY András, *Érzélgés és világ folyása = Fáy András szépirodalmi összes munkái*, VIII, Pest, 1844, 10.

8 FÁY András, *Eszme-burkok és szikrák = Fáy András szépirodalmi összes munkái*, X, Pest, 1855, 98.

9 Regélő, 1834/68–70. = MEDVEI Emma Margit, *Budapest a magyar szépirodalomban, kü-*

lönös tekintettel az 1830-as és 40-es évekre, Bp., 1937, 13.

10 VAJDA Péter, *Keleti virág Pesten = Vajda Péter válogatott művei*, Bp., 1972, 50–52., sajtó alá rend. LUKÁCSY Sándor.

11 VAJDA Péter, *Gellérdegye – Városliget = Uo.*, 134–137.

12 [?], *Pesten és körülete, hárman*, Auróra, 1834, 27–65. Ez az írás talán közvetlen ösztönzője lehetett a *Buda-pesti por és sárnak*; Széchenyi ugyanis 1834. június 30-án kezdett hozzá könyve megírásához.

13 = Gróf Széchenyi István *beszédei*, Bp., 1887, 215., sajtó alá rend. ZICHY Antal.

14 = PAIS Dezső, *i. m.*

15 Honderú, 1843. okt. 14., 478.

16 LAUKA Gusztáv, *Grande soirée nemzeti ispán úrnál = Uő, Carricaturák*, I, Pesten, 1847, 5–11.

17 PETŐFI Sándor, *Úti jegyzetek = Petőfi Sándor prózai művei*, Bp., 1976, 463., sajtó alá rend. KISS József.

18 [?], *Fővárosi újdonságok*, Pesti Hírlap, 1846. jan. 1., 1. A kiemelések tőlem – S. G.

- 19 MEDVEI Emma Margit, *i. m.*, 25.
- 20 SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a szabadságharcig*, II, Bp., 1926, 43. és 44.
- 21 PETRICHEVICH HORVÁTH Lázár, *A magyar nyelvről s a magyar irodalom hátramaradásának némely okairól*, Honderű, 1843. nov. 4., 553–562.
- 22 SÓS Endre, *A magyar Sue (Nagy Ignác)* = SÓS Endre, *A nagyváros írói*, Bp., é. n. [1947], 14.
- 23 NAGY Ignác, *Magyar Titkok*, III, Bp., 1908, 365–366. A kiemelés tőlem – S. G.
- 24 SZINNYEI Ferenc, *i. m.*, 59.
- 25 NAGY Ignác, *i. m.*, 275–276.
- 26 NAGY Ignác, *Magyar Titkok*, I, Bp., 1908, 238–243.
- 27 SZINNYEI Ferenc, *i. m.*, 64.
- 28 Uo., 70–71.
- 29 SZINNYEI Ferenc, *Novella- és regényirodalmunk a Bach-korszakban*, I, Bp., 1939, 61.
- 30 Uo., 138.
- 31 KEMÉNY Zsigmond, *Élet és irodalom*, Bp., 1883, 107–108., sajtó alá rend. GYULAI Pál.
- 32 SZINNYEI Ferenc, *i. m.*, 273.
- 33 CSÁSZÁR Elemér, *A magyar regény története*, Bp., 1922, 224.
- 34 BEÓTHY László, *Comedia és Tragoedia*, Pesten, 1857, 44–45.
- 35 TOLNAI Lajos, *Sötét világ = Századvég*, II, Bp., 1984, 5–217., sajtó alá rend. SZALAI Anna.
- 36 DEÁK Farkas, *Dívtos üzletek (Elbeszélés a nagyvilági életből)* I, Fővárosi Lapok, 1866. júl. 29., 693–694.
- 37 [JÓKAI Mór], *Dumas Sándor papa útinaplója Magyarországról*, I, Üstökös, 1860. szept. 1., 2–3.
- 38 [KOMÓCSY József?], *A Károlyi-palota*, Hírmondó, 1869. jún. 16., 573.
- 39 BÁTTASZÉKI [Lajos], *A Hermina tér*, Fővárosi Lapok, 1866. jan. 18., 50–51.
- 40 ARANY László, *A délibábok hőse = Arany László válogatott művei*, Bp., 1960, 126–204., sajtó alá rend. NÉMETH G. Béla.
- 41 SZENTESI Rudolf [KISS József], *Budapesti Rejtelmek*, Bp., 1874, 1. rész, II. köt., második fejezet, 21–22.
- 42 BALÁZS Sándor, *Budapest és a magyar irodalom*, A Petőfi Társaság Lapja, 1877. jan. 7., 24–25.
- 43 VADNAY Károly, *Baross Gáborról = Uő, Irodalmi emlékek*, Bp., 1905, 490–520. Baross Gábor 1886 és 1892 között volt miniszter.
- 44 GYÖRGY Aladár, *Magyarország köz- és magánkönyvtárai 1885-ben*, I, Bp., 1886, 583.
- 45 CSÁSZÁR Elemér, *i. m.*, 282.
- 46 [?], *Fridényi bankja*, A Hon, 1882. máj. 7., 3. A kiemelés tőlem – S. G.
- 47 [KOVALOVSZKY Endre?], *Fridényi bankja (Regény két kötetben. Írta Acsády Ignác. Budapest, Athenaeum, 1882)*, Koszorú, 1882, 563–570.
- 48 BRÓDY Sándor, *Don Quixote kisasszony*, II, Bp., é. n., negyedik kiad., 46.
- 49 PINTÉR Jenő, *A magyar irodalom története*, II, Bp., 1938, 577.
- 50 BRÓDY Sándor, *i. m.*, I, 110.
- 51 RÁKOSI Jenő, *A legnagyobb bolond*, II, Bp., é. n., 4–5. A mára már közhellyé koptatott „cifra nyomorúság” meghatározás nagy valószínűséggel Csiky Gergely azonos című színművére vezethető vissza. Az 1881-ben bemutatott *Cifra nyomorúság* Csiky egyik legnépszerűbb munkája volt. Színműve címét talán Erdélyi János 1843-ban írt azonos című verséből kölcsönözte az író.
- 52 KÁRPÁTI Aurél, *Ambrus Zoltán = Uő, Kultúra – haláltánc*, Bp., 1947, 56–67.
- 53 = *Budapest története*, IV, Bp., 1978, 698., szerk. VÖRÖS Károly.
- 54 SURÁNYI Miklós, *Magyar irodalom = Tömeg és lángész*, Bp., 1932, 203–231.
- 55 TOLNAI Lajos, *A Szentistván Kéry család története = Uő, Elbeszélések*, Bp., 1892.
- 56 MURAI Károly, *A bűnös Budapest*, Pesti Hírlap, 1899. júl. 1., 3–4.
- 57 KORAX [IGNOTUS], *Új Budapest*, A Hét, 1899. nov. 12., 753–755.

Péterfy Jenő és a fiatal Lukács György tragikumelmélete

„Az ember tragikus sorsra született,
és ez – nem tudom, jól van-e így,
de szebben itt e földön nem lehet”

(Lukács György)

„az ember csipetnyi por, s mégis remekmű,
a föld csak egy kopár hegyfok, s mégis
gyönyörű alkotmány.”

(Péterfy Jenő)

I.

A századvégi tragikum-vitáról és Péterfynek az ebben elfoglalt helyéről szinte minden fontosabb gondolatot leírtak már. Ennek tükrében a vitának a lényegét a következőképpen lehetne összefoglalni: a tragédia kapcsán olyan szemléletek ütköztek meg egymással, és olyan értékadási kísérletek történtek, amelyek a valós élet megváltozott viszonyai közepette a tragikum érték-közvetítő funkciójára alapozva fejezték ki azokat a támpontokat, melyek szilárd fogódzókat jelenthettek a hagyományos értékek megrendülése ellenére is.

A három főszereplő (Beöthy Zsolt, Rákosi Jenő, Péterfy Jenő) ennek megfelelően három utat testesít meg, melyet kissé leegyszerűsítve morális, individuális és esztétikai megközelítésként jellemezhetnénk.

Beöthy Zsolt a kiváló egyén és az egyetemes harcaként fogja fel a tragédia magját képező konfliktust, ahol a hősnek mindig el kell buknia az egyetemessel, a világrenddel szemben. Ebből, szerinte, azt a tanulságot vonhatjuk le, hogy az embernek nem érdemes lázadni a fennálló viszonyok ellen, mert küzdelme eleve kudarca van ítélve. Bukása büntetés, s ez a befogadót arra inti, hogy a világ menetét ne akarja saját szabadságára támaszkodva háborgatni, az isteni szándékot beteljesülésében akadályozni, hanem igyekezzék megmaradni középszerűségében.

Rákosi Jenőnél megfordulnak az előjelek, ő az individuum heroizmusát, nagyságát állítja szembe a középszerűek világával. A tragikus hős magában hordja a tragikumot, bukása törvényszerű, de áldozata nem hiábavaló, hiszen az emberiség *köztragikumának*, a halálnak vállalásával megváltói szerepet lát el: „Krisztus a legnagyobb tragikai hős”¹ – írja. Számára az individuum nagyságába, vitalitásába vetett hit a megrendíthetetlen alap, s szerinte a tragikumra éppen azért van szükség, mert a befogadót erre döbentí rá.

Péterfy Jenő kerül a nyílt morális és metafizikai szempontok érvényesítését az esztétikában, ezért óvakodik, hogy túlhangsúlyozza akár a világ-

rend, akár a tragikus hős szerepét: „Tragédiát sohasem csinál maga a kiváló egyén – (s maga a világrend sem, tehetnénk hozzá) –, hanem ketten, ő és az élet”² – írja Péterfy.

Nem kettőzi meg a tragédia világát, amint azt a moralizáló elméletek teszik, hanem feloldja a dualitást, ebből következik nála, hogy a tragikai léthelyzet (heideggeri terminussal szólva) világban-benne-létként értelmezhető. Ezt nemcsak zárt esztétikai térben gondolja el, hanem a befogadás működésében is. A befogadót a tragédia részeseként kezeli, a tragikum hatásának, a katarzisznak az elemzésében ezért lesz fontossá számára a lélektani, pszichológiai megközelítés. Így válik lényegessé a tragikai érzés fogalma, melyet nem uralhat semmiféle ideológiai szemlélet: „a tragikai érzés független a moráltól, és független minden filozófiai rendszertől is.”³ A tragédia nem didaktikus szándékkal nevel valamire, hanem indirekten részesít valamiben. A befogadó egy mély benyomás által az emberi sorsközösséget éli meg, amelyben ő is benne áll, s ebben nemcsak az életet, de önmagát is jobban megérti. Péterfy elmélete szerint a tragédiában valamely reflektálatlan egység jön játékba, melyet titkos hatalmak megnyilatkozásaként ír le, de ezt nem vetíti rá nyílt metafizikai tanításként a tragikumra.

A modernkori tragédia lehetetlenségéről írva éppen azt a valóságálapot és művészi létszerűséget hiányolja, amely a teljesség érzetének eme felkeltéséhez szükséges lenne: „ma az életet igazgató hatalmak számára hiányzik a költőileg eleven szimbólum mely megvolt a görögöknél.”⁴ Emellett és ezzel összefüggésben saját korát azért is alkalmatlannak véli igazi tragédia létrehozására, mert a világnézeti egység és a nemzeti tudat egysége megszűnt, a valóság kettészakadásával a fantázia irracionálitása, másrészt pedig a pozitívista tudományosság megosztotta az emberi tudatot. S mindemellett a demokratizálódó társadalmak emberképe, a mikroszkopikus látásmód sem tud alapot teremteni a tragikus hérosz számára.

A századforduló után ugyanezekkel a problémákkal került szembe a fiatal Lukács György is, aki esztétikai pályafutását szintén drámakritikusként kezdte. Kettőjük között nemcsak ez teremt rokonságot, hanem tragédia-elméletük néhány pontjának szembetűnő hasonlósága is. Mivel viszonyukkal az eddigi szakirodalom, Németh G. Béla néhány megjegyzésétől eltekintve, nem nagyon foglalkozott, a következőkben kísérletet teszünk arra, hogy tragikumfelfogásuk párhuzamait és különbségeit végigkövessük.

II.

„Feltűnő, hogy az ifjú Lukács György, aki kiváló drámamonográfiájában Péterfy után az első igazán esztétikában gondolkodó európai szintű szintetizáló elme Magyarországon, s akinek felfogása oly sokban rokon Péterfyvel, következetesen kikerülte a monográfiájában is, később is Péterfy nevét,

holott Rákosiról magasztaló szavakat talált” – írja tanulmányában Németh G. Béla.⁵

Ha e „feltűnő” hiány által engedjük provokálni magunkat, akkor fölöttébb érdemesnek látszik dialógust teremteni Lukács és Péterfy szövegei között. Ugyanakkor ezzel kapcsolatban néhány problémával is szembe kell néznünk, hiszen amíg Péterfy esetében egységes tragikumfelfogásról beszélhetünk, addig Lukácsnál többféle módon is polarizálódik ennek a jellege. Nézőpontjainak háttérében az életproblémákra adott válaszadási kísérletei állnak, melyeknek ha vannak is közös tartalmi mozzanatai, mégis élesen elválasztandók egymástól.⁶

A jelen dolgozatban főleg két jelentős műre fogunk támaszkodni: *A modern dráma fejlődésének története* című monográfiára (a továbbiakban: *Drámakönyv*) és *A tragédia metafizikája* című esszére; a két írás „különműségére” pedig a fentebbi problémák miatt is, alkalomadtán hivatkozni fogunk.

Hadd kezdjük rögtön ezzel! A *Drámakönyv* világnézeti, formai és szociológiai szempontokat érvényesítő esztétikai vizsgálódás a drámatörténetben, különös tekintettel annak modern korszakára, az esszé ezzel szemben kilépés az esztétikából, pontosabban az esztétikai szférán keresztül a lényeges élet megragadására tett kísérlet a tragikum esszenciájának fenomenológiai elemzésével és felmutatásával, sőt több elemző egyfajta egzisztenciálon-tológiát is lát benne.⁷

Péterfy tragikum-vitához kapcsolódó tanulmányainak és Lukács látensen vagy nyíltan egzisztenciális töltetű írásainak összevetését, dialógusba állítását ennek ellenére is jogosnak érezzük, mert a két látásmód gyökerei nincsenek olyan messze egymástól, mint amennyire ezt első pillantásra gondolnánk. Péterfy tragikumelméletének szintén megvannak azok a pontjai, amelyek túlmutatnak az esztétikain,⁸ habár ő tudatosan inkább csak az utóbit vállalja fel, szemben Lukáccsal.

„A dráma olyan írásmű, mely valamely összegyűlt tömegben közvetlen és erős hatást akar létrehozni, emberek között lejátszódó megtörténések által” – kezdi művét a század eleji esztéta.⁹ Az emberek közötti megtörténés nem más, mint a küzdelem, ami egyedül alkalmas arra, hogy lényegesen és fokozottan tudja szimbolizálni az életet, s ezért kap kitüntetett szerepet a műben a tragédia. „Mert mi más a tragédia – egész általánosan –, mint egy embernek maximális erő kifejtéssel megvívott küzdelme centrális életproblémája körül a kívülről álló világgal, a sorssal? A dráma a tragédiában éri el mindig a csúcspontját, a tökéletes dráma nem is lehet más, mint tragédia.”¹⁰

Lukács elméletében fontos szerepet kapnak a paradoxonok; az egyik ilyen magában a drámai formával kapcsolatban jelentkezik, mivel ennek szerinte „kevés eszközzel végtelen sokat kell kifejeznie”.¹¹ Ezt csak szimbolikusan teheti meg, amiből újabb paradoxon következik: egyszerre kell, hogy élet-szerű és szimbolikus legyen. „A tragédia a lét konkrét szimbóluma – és itt a

fontos szavak bármelyikére tehetjük a hangsúlyt –; a tragédia megjelenési formája az élet egy darabja, amely azonban az egész életet jelenti, a létezés lényegét.”¹² Lukács számára már a *Drámakönyv*ben is a létintenzitás maximumának a megjelenítésében realizálódik a tragédia, de jelentős különbsége a későbbi esszéivel szemben, hogy itt nem törnek szét az esztétikai keretek, a valós és műbeli világ között nincs igazi disszonancia, hiszen egyébként szimbolikusságról sem beszélhetne. Péterfynél a szimbolikusság szintén kulcsfogalom, ám ő ezt a befogadó pszichológiája felől közelíti meg, ami szerintünk nem jelent lényegi ellentmondást kettőjük között. A tragikai érzésről írja Péterfy: „Alapjában szimbolikus, az egyéni érdekek köréből kiható érzelem. A tragikai egyén sorsában nemcsak az ő sorsát, hanem önkéntelen egy darab emberi sorsot szemlélünk.”¹³ Gondolatmenetében a tragikai érzelemnek kulcsfontosságú szerep jut, mert ezáltal válik lehetséggé az összekapcsolódás, a közvetítés a mű és a befogadó között, ugyanakkor ez az érzés nem pusztán lélektani fogalom, hanem drámakonstituáló tényező is: „Megnyilatkozik az életben, a művészetek behatása alatt, s itt különösen a tragédia benyomásaként, mely az élet képét, az egyén szerepét az emberiség sorsában egyenesen a tragikai érzelem szempontjából tünteti elénk, úgyhogy el lehet mondani: *a tragikai érzelem cselekményben tárgyiasítása a tragédia.*”¹⁴ (Kiem. tőlem – K. T.)

Szembeötlő Lukács hasonló gondolata: „A tragikus élmény az egyetlen, ami, bár csak része az egésznek, mégis az egész életet jelenti; az egyetlen, ami szimbóluma lehet az egész életnek. A tragikus ember az egyetlen emberfajta, aki életének egy kalandja által szimbolizálható.”¹⁵ Ha visszakanyarodunk a *Drámakönyv* kezdőmondatához, érthetőbbé válik a hasonlóság, hiszen a tömeghatást tartalmilag az érzelmi vagy akarati, formailag pedig az érzéki, szimbolikus általánosság által éri el a dráma.¹⁶ A vallásos gyökerek is segítenek meglátni, hogy mi is ennek a hatásnak a célja. A dráma „hatásának lényege: a legmélyebb életproblémákat közvetlen szimbólumok segítségével nagy tömegekben tudatossá tenni; a legmélyebb életérzéseket nagyon különböző és – a tömegben-lét által – primitívebbé vált emberekben felkelteni.”¹⁷ Lippset idézve Lukács arról is beszél, hogy a tragédia a fájdalom ellenére is képes örömeztetet okozni, mert „az életben soha meg nem nyilvánuló életgazdagságot és intenzitást foglal bele a tragikus élménybe, s ez egy olyan étellel szemben jelent kontrasztot [ti. a hétköznapi étellel], amelyben kicsinyesen, csúnyán vagy esetleg rettentő fájdalmak és kegyetlenségek között pusztulnak el a legfőbb életértékek.”¹⁸

Péterfy, mint tudjuk, az életnek, a közös sorsnak a megértésében, és az individuum egyoldalú korlátozottságának a megszüntetésében látja a katarzisz felemelő hatását: „Mikor a sors kereke forgását halljuk, fontoskodó törpeségünk megszűnik zakatolni. Innen a tragikai érzelem nemesítő volta, s innen a nyárspolgár borsódzása a tragikumtól, mert az kicsinyes egoizmusa

körét túllépi, megrontja.”¹⁹ Mintha hasonlót fogalmazna meg Lukács is Paul Ernst egy drámája kapcsán – persze nem a hatás szempontjából –: „a dráma minden egyes jelenete sorspillantat [...]. És mindegyiknek [ti. a hősnek] sorsa oly mélyen és általánosan emberi, s oly mélyen érinti ember voltának lényegét, hogy jellemének csak a sorshoz szűkségesre való redukáltsága mégis csak igen keveset vesz el elevenségéből.”²⁰

Úgy érezzük, hogy egy halvány, mégis alapvető különbség rejlik ezekben a megfogalmazásokban, nevezetesen az, hogy míg Lukácsnál az empirikus közösségi (vagy közönségi) létből kiindulva történik meg a mélyebb lényeg felismerése, s mindez egy individualizációs keretbe illeszthető be, addig Péterfynél az egyéniből történik a felemelkedés a sorsközösségbe, az empíria önzőségéből a szellemi emberiség-sorsba. Leegyszerűsítve azt is mondhatnánk, hogy Lukács már a *Drámakönyvben* is az individuumra koncentrál, ezzel szemben Péterfy nem az önmagában állóra, hanem a másokkal való összefonódottságra teszi a hangsúlyt.

A világban megnyilatkozó sors szerepe is ebből a szempontból vonja meg a határt írásaiknak tartalmi mozzanatai között. A sors a legtöbb tragikumelméletnek egyik centrális eleme, s nincs ez másképp a két magyar esztétánál sem, de a végső szerepe mindkettőjükénél más.

Péterfy még mindig a hatás felől értelmezve így ír erről: „A tragikai érzelem egyik eleme tehát a részvét, az a mély, mely emberi voltunk tövén fakadva, lelkünket felrázza önös elszigeteltségünkéből, s mintegy beleolvasztja mások sorsába. De részvétünk csak azért ilyen mély, mert valami bevégzettel, olyan egyénnel áll szemben, kinek sorsa beteljesült; azért nem is szorítkozik az egyén ilyen-olyan bajára, körülményére, hibájára, hanem annak végzetére terjed ki.”²¹ A sors nála „egy titkos hatalom”, mely el-emésztí, megsemmisíti a nagynak, az értékesnek végletekig feszített erejét, monumentalitását, „megdöbbenésünk az emberi kivételesség megalázódásából fakad”.²²

Lukács *Drámakönyvében* a sorsfogalom látszólag ezzel analóg: „A dráma, láttuk, küzdelem [...]. Küzdelem a lehető leghatalmasabb ellenféllel, a szűkségszerűséggel a maga leghatalmasabb formájában, és ebben a küzdelemben [...] az embernek mindig el kell buknia.”²³ Vagy másutt: „Jellem és cselekmény elválaszthatatlan egymástól: a cselekmény a hős sorsa, és a hős mindig azonos sorsával, éppen sorsában válik igazán azzá, ami [...]. Az emberi akarat, az ember [...] mindig a szabadság, a magából kiinduló cselekvés elvét fogja szimbolizálni, és mindaz, ami vele szemben áll, aminek ellenállásán vagy támadásán megtörik ez az erő, a felette diadalmaskodó szükségszerűséget, a sorsot.”²⁴ Felfogásuk rokonsága ellenére a különbség ezen a ponton is nyilvánvaló. Lukács monográfiájában a sors még nem kap olyan központi jelentőségű funkciót, mint az esszében, de egyértelmű, hogy a hangsúly itt is inkább az emberi lényeg megnyilatkozásán van, az individuum felmagasz-

tosul a sors pusztító energiájának az ereje által. Péterfy számára sem ismeretlen ez a gondolat, hiszen a kortárs Hebbelnél is erről van szó, a sors nála mégsem válik ebből a szempontból eszközzé, hanem megmarad mindenki sorsának, mely által nem az emberi lényeg egyéni megélése mutatkozik meg, hanem a közös lét mélyebb pillanatai válnak tudatosabbakká.

A sors mindkettőjük elméletében megőrzi az étellel való összefüggését, még akkor is, ha Lukács *Drámakönyvében* néha úgy tűnik, hogy szakadás van a valóság és a mű világa között: „A drámában tehát a szükségszerűség uralkodik, erősebben, keményebben és következetesebben, mint az életben.”²⁵ A *tragédia metafizikájában* viszont már valóban radikális különbség van a valóságos élet véletlenszerű, kicsinyes eseményei, homályos történései és a tragédia világának misztikus, lényegfeltáró jellege között. A sors itt a gondviselés-nélkülivé vált, vad, kaotikus világ lényege, mellyel a tragikus hős harcra bocsátkozik és veszít, de elnyeri, amire vágyott: önnönmagának lényegét. A sors a lélek lemeztenítője, s ilyen értelemben már nem is ellenség, mert „meztelenítő és meztelen túlon túl idegenül állnak szemben egymással, semhogy ellenségek lehetnének. [...] Meztelen lelkeknek dialógusa meztelen sorsokkal, mindentől meztelenek ők, ami nem legbelső lényegük vala.”²⁶ A hős akarata a sors felvállalásán keresztül önnön lényegének a megtalálására irányul. „Az immanens Isten életre kelti a transzcendentális Istent” – írja Lukács.²⁷ Véleményünk szerint az ilyenfajta tragikumlátás Péterfytől tökéletesen idegen. Több okból is, egyrészt a miszticizálás miatt, amely kivezet az esztétikából, másrészt pedig ennek individualisztikus felhangjai miatt, amit már fentebb is érintettünk. Természetesen ilyen módon ez a fel fogás a *Drámakönyvtől* is távol áll, de annak szövegében mégis találunk olyan pontokat, melyek átmenetet, érintkezést mutatnak a két mű között.

III.

A valóság anarchikus viszonyainak az esztétikában is fellelhetők a nyomai, melyeknek válságos következményeire a monográfia megpróbál valamiféle ellenszert találni. Lukács a modern drámáról írván súlyos következményként értékeli, hogy az új életben felbomlott az egységes világnézet, az élet eldologiasodott, a külső körülmények jelentősége megnövekedett, s az ember és a sors már nem választható szét egyértelműen, felborult az egyensúly az ember és a külvilág között. A küzdelem mindinkább az ember belsejébe húzódik, lelkivé válik, és a múlt szerepe megnövekszik a dráma világán belül. „Az élet közvetlen benyomásai nem kedveznek a tragédiának” – írja Péterfy is.²⁸ Lukács két drámairót lát, akik ezen körülmények között is képesek tragédiát alkotni, az egyik Hebbel, a másik pedig Ibsen. Mivel Ibsen művei Péterfy számára is a XIX. század irodalmának legjelentősebb alkotásai közé tartoznak, a következőkben a két Ibsen-olvasat fedéspontjait és különbségeit próbáljuk meg kimutatni.

A *Drámakönyvben* és az Ibsenről írt esszéjében „explikálódik Lukács legfontosabb kérdése, hogy megmenthető-e az »individualizmus«, az ember teljessége e totális érték-relativizálódásban, összeegyeztethető-e az élet az ideális követelésekkel.”²⁹ Lukács a görögökkel állítja párhuzamba Ibsent, a drámai korszakok közül ezt a két végpontot látja úgy, hogy az akarat szabadságába vetett hit helyett valamilyen fátum uralkodik a hősökön. A modern analitikus drámát a sorstragédiával rokonítja, „ahol vak önkényes vagy rossz-akaratú hatalmak uralkodnak a tehetetlen emberek felett”.³⁰ Péterfy ugyanezt mondja el a *Rosmersholm* kapcsán: „Ez is sorsdráma, mint a Szophoklészé, csakhogy itt a sors szálai tisztán az alakok jelleméből szövődnek ki.”³¹ Lukács szintén ebben az irányban halad, mert a továbbiakban úgy beszél Ibsenről, „e nagy individualistáról”, hogy ő a sorsot nemcsak külső hatalmakban keresi, hanem mélyebben, magában az emberben. Mindketten úgy látják, hogy a modernség tragikumellenes közegében Ibsen a meghatározottság és a lelkiség belső világának a felnagyításával mégis képes tragikus helyzeteket létrehozni, s ezzel a tragikumot, és ami vele együtt jár, felmutatni. A modern élet által okozott következményeknek tulajdonítható, hogy Lukács itt pozitívan értékeli, hiszen a *Drámakönyvben*, a tragédia általános jellemzőiről szólva, még arról ír, hogy a sors csak külső lehet, különböznie kell az ember lényegétől, mert csak így valósulhat meg a cél, a „nagy talákozások *misztikus pillanatában*” való egygyéválás.³² (Kiem. tőlem – K. T.)

A világ relativizálódása viszont már nem teszi lehetőségessé, elfogadhatóvá azt a világnézetet, mely egyensúlyt tud teremteni az emberi energiák és a külvilág erői között, viszont reális talajon áll az analitikus dráma, a „meghatározottság” tragédiája. Péterfy szintén látja azt, amit Lukács, s Ibsen műveiről szólva a valódi környezet, a származás determinatív jellegét emeli ki: „alakjai magyarázatát nem pusztán magában, az egyénben keresi, hanem már az elődök jellemében s a tőlük átszármasztott viszonyok, szokások, nézetek hatásában is.”³³ Az is sokatmondó, hogy a tragikum sorsfogalmának modern megváltozását ő is ugyanúgy értékeli, mint Lukács: „Olvasóm különben szabadon gyakorolhatja kritikáját e pszichológiai darwinizmus fölött, és csóválhatja a fejét a tragikum *misztikus voltának* ilyen realiztikus fölfogásán.”³⁴ (Kiem. tőlem – K. T.)

Ilyen viszonyok között a tragikai küzdelem monumentalitása is degradálódik: „ez a harc – írja Lukács – már csak a végzet ellen vívott sikertelen küzdelem. A modern végzet ellen, amely magukban véve relatív és véletlenül fellépő dolgok (intézmények, egymás és az élet nem ismerése, életviszonyok, öröklődés stb.) közötti szoros és könyörtelenül logikus kapcsolatokból áll.”³⁵ Ugyanakkor Lukács Ibsen-portréjának a nézőpontja világossá teszi a két látásmód differenciáit is. Lukács a személyiség kiteljesedésének a lehetőségeit vizsgálja a modern tragédiában, ezért lesz nagyobb jelentőségű számára Hebbel művészet, mert ott az emberi egzisztencia felértékelő-

déséről, az abszolútért folytatott harcról van szó, szemben Ibsen analíziseivel, amelyekben ugyan szintén központi kérdésként szerepel az emberi individualitás mibenléte a valóság felbomló rendszerében, de a nagyság és a magasztos küzdelem helyett a világ hétköznapi tapasztalata és sokszor kicsinyessége lepleződik le műveiben. „Hebbel pántragizmusa mint *eltont* megoldás áll szemben az Ibsen-portréban rögzített modern kori léttapasztalattal és végső soron terméketlen »heroikus fatalizmussal.«”³⁶ Péterfy ellenben potosan ezt a realizmust értékeli benne, és ebben a realizmusban a tragikumot is megláttatni tudó tehetséget. Azt követeli meg, hogy a mű képes legyen szembesíteni minket a világunkkal és ezen belül önmagunkkal is. Lukácsot ez már nem elégítette ki, mert ő ennél is többet akart, nemcsak egy intenzív léttapasztalatnak a megélését, hanem egy azontúli isteni lényeket, az Én-t.

Mást vártak el tehát Ibsentől, mégis az alapkérdésekre ugyanolyan intuitív érzékenységgel reagáltak mindketten. Péterfy és Lukács is úgy látja, hogy Ibsennél alapkérdés az akarat szabadságának problémája, sőt a pszichológiai, mely Péterfy Ibsen-értelmezésében kulcsfogalom, Lukácsnál is lényeges terminus: „ő még mélyebbre hatol, és patológiából pszichológiába viszi át a végzetel való harcot.”³⁷ „Előtte – írja a norvég íróról Péterfy – az emberi természet szövevényesebb, semhogy egy pontból volna magyarázható, de másrészt pszichológiája a gyökeréig megy. Az emberi egyéniség teljes kifejlése: ez az ő eszménye.”³⁸ S ugyanerről a *Drámakönyv*: „A cél az individualizmus megmentése volt, Ibsen egyetlen életideáljának megmentése [...] az összes veszélyek felismerése után megtisztult lényegének hirdetése.”³⁹

Hosszan lehetne még idézni a kapcsolódási pontokat a szövegek között, ami megerősíti azt a benyomásunkat, hogy nagyon hasonlóan látták az ibseni drámák jelentőségét és értelmét, s a különbségeket sem annyira a gondolatok mássága, hanem elvárásaik mássága jelentik. Péterfy pszichológiailag közelít a művekhez, de így is ugyanazt mondja el, mint Lukács az ő világnézeti nézőpontjából.

Lukács ismerte Péterfy esszéjét. Nemcsak azért mondjuk ezt, mert a fentebbi párhuzamok ezt sugallják (puszta érdekességként azt is megjegyezni kívánjuk, hogy Lukács Ibsenről írt esszéje ugyanúgy a francia romantikusokkal állítja szembe a drámaírókat az írása elején, mint ahogy Péterfy is ezzel a szembeállítással indít), hanem azért is, mert az egyetlen hely, ahol Péterfy neve előfordul a Lukács-életműben, az éppen egy Ibsenről szóló szekunderirodalom-lista *A drámaírás főbb irányjai a múlt század utolsó negyedében* című pályaműben. Lehet, hogy túlzás azt állítani, hogy Péterfy hatott Lukácsra, mindenesetre elgondolkodtatók a párhuzamok, és feltétlenül arra ösztönöznek, hogy továbbgondoljuk ezt a képzeletbeli viszonyt.

IV.

Kettejüknek az egyéniségnek, az individuumnak a drámai műben játszott szerepéről való állásfoglalását tekintve már Ibsen esetében is nyilvánvaló volt, hogy a sors mellett konstruktív szerepet tölt be a hős, illetve a modern drámában éppen ez válik problematikussá, hiszen a szabad akarat megkérdőjeleződik. Mindketten úgy gondolják, hogy a hős csak akkor tragikus igazán, ha van akarata. Péterfy írja Kemény Zsigmond regényhőseiről: „hiányzik bennök a kihívó cselekvés, a dac őseje, az a richardi szó: »én vagyok én«, mely kezdetben Shakespeare minden tragikus hőisében testet ölt. Őket a sors mindig csak befonja, sohasem támadnak. Passzív emberek, kiknek »eredendő« bűne az érzékenység.”⁴⁰ Nála ez, úgy érezzük, hogy mégsem több, mint a drámai hatás létrejöttéhez szükséges tragikai elem, tehát a tragikus hős nem önmagáért és önmagában érdekes, hanem azon helyzet teljes jogú egyéniségeként, amelyben a tragikum megnyilvánul. Az akarat fontosságát Lukács is hangsúlyozza: „a dráma az akarat költészete, mert csak akaratában és akarata szülte cselekedeteiben nyilvánulhat meg közvetlen energiával az ember egész lénye”,⁴¹ de látnunk kell, hogy itt már nemcsak a tragikus konfliktus követelményeként tűnik fel az akarat, hanem az önmagát kinyilvánító egyén nélkülözhetetlen lényegeként, önfelmutatásaként is. Ennek ellenére is érdekes, hogy egy másik helyen még a szóhasználat is szinte azonos a Péterfyével: „Az új dráma hősei – a régiekhez képest – inkább passzívak, mint aktívak; inkább történik velük valami, mintsem ők tennének valamit; inkább védekeznek, mintsem támadnának; [...]. A végső küzdelem [...] mindinkább belül folyik le.”⁴²

Közös elem, hogy a küzdeni tudás akaraterije nemcsak jellemzi a hőst, de meg is különbözteti, el is különíti a többitől: „a hős nagysága abszolút a maga típusának többi példányához képest, mert csúcspontja ennek.”⁴³ A *tragédia metafizikájában* ez még erősebb megfogalmazást kap, hiszen a tragikus messze fölé emelkedik a hétköznapi valóság lényegtelen életet élő embe-
reinek: „a fenséges emberek erősebben vonják meg a határokat, mint az alacsonyok, és nem hagynak ki semmit, ami egyszer életükhöz tartozott: ezért övék a tragédia mint joguk [...]. Az élet ezer sorskapcsolatba fonja össze a fenségeseket az alacsonyakkal, és mégsem tud egy se közöttük összeköttetést létesíteni.”⁴⁴ Mint láttuk, Rákosi Jenőnél is erről van szó, de ugyanerről beszél Péterfy is: „A tragédia az emberiséget megosztja a nagyok, a kivételesek világára, a szenvedély és akaraterő nagybirtokosaira, míg a tömeg, a benne hullámként fölmerülő alakok homályban maradnak, vagy csak az inkább tréfás humor reflexe által világíttatnak meg.”⁴⁵ Ezért látják mindketten (Lukács és Péterfy) úgy, hogy a demokratikus korok (s a modern kor is ilyen) nem kedveznek a tragédiának, mert az alapvetően arisztokratikus szemléletű. „Demokratikus társadalmunk a hős alakokat mintegy a költői mitológia országába száműzte” – írja Péterfy.⁴⁶ S Lukács ugyanerről: „Hiába

akart a mi demokratikus időnk valami egyenjogúságot, a tragikumra, és hiábavaló volt minden kísérlet, hogy a lelki szegényeknek a mennyország megnyitassék."⁴⁷

Első látásra úgy tűnhet, hogy a Rákosi-féle elmélet tragikus hősről vallott nézetei közelebb állnak a Lukácséhoz (s ezt erősíti az is, hogy ő maga is megdicséri Rákosi könyvét), mégis alapos okunk van másképp gondolni. Egyrészt, mert Rákosival szemben sem Lukácsnál, sem Péterfynél nem morálisan nagyobb a hős a többenél, hanem csak az erőviszonyok különbségéről van szó,⁴⁸ másrészt Lukács sem gondolja úgy, hogy a tragikumot egyedül a tragikus ember csinálná: „De mit érnek el ezek a démonikusan nagy emberek? Semmit. A nagy emberek, csak relatíve nagyok; csak valamivel nagyobbak a többenél, csak árnyalatkülönbség vagy köztük. Az a különbség, hogy kiben mennyi a belső szükségyszerűség.”⁴⁹ Ugyanakkor tényként kell elfogadnunk azt is, hogy Rákosi heroikus individualizmusa, mely Péterfytől távol áll, alapkoncepcióját tekintve, Lukács írásaiban folyton visszatérő alapélmény, s maga Lukács is ezt dicséri meg annak elméletében.

A személyiség monumentalítására irányuló vágy az esszében már leplezetlenül tárul elénk, *A tragédia metafizikája* a nagyságot már egyértelműen az abszolút teljesség megélni tudásától teszi függővé: „Az élet e nagy pillanatainak lényege a tiszta önnönmagának átélése [...]. Az emberi egzisztencia legmélyebb vágya a tragédia metafizikai alapja: az ember vágya önnönvalóságára.”⁵⁰ A tragikus hősből összekapcsolódik lélek és sors, a tökéletességet éli, s ezáltal a lényeg lesz formává benne, abszolút bírójává téve őt az életnek. Ugyanekkor ez a jéghideg magány állapota is: „És végül aztán mindenki egyedül áll, és a sors előtt nincsen semmi közösség.”⁵¹ Itt szintén jól érezhető a hangsúlyeltolódás és az ellentét, Péterfynél ugyanis úgy gondoljuk, hogy éppen a közösségben és a sorsban való együttlétben rejlik az egyik leglényegesebb momentum, ami a tragikumot értékessé teszi. Péterfy felfogásában a hős emberi mivolta hangsúlyos, akinek nagysága nem emeli ki őt a világból, hanem éppen ellenkezőleg, sorsa az emberi lét mélységeire és feladatára úgy döbbsenti rá, hogy ezáltal a befogadó is átélje létének jelentőségét, amiben nemcsak ő, de mások is benne állnak. Lukácsnál viszont az az istenülés, az abszolút lét ára, hogy a világ mint a sorsösszefonódás színtere elvész a tragikus hős számára, akinek kárhozata és üdvössége egy – nem lehet többé része valaminek az, aki az egészet éli meg, mert teljessége csak így valóságos.

Ebben a helyzetben már a halál sem a szokásos drámai funkcióját tölti be; nem a végkifejlet, hanem a tragédiába való belépés feltételeként értelmezhető: „A tragédia halálba menő hősei [...] rég nem élnek már, mielőtt meghalnak.”⁵² A transzcendenciában élő ember már nem az időben él, de ugyanakkor léte az immanencia beteljesedése is, ami feltételezi a határoeltságot: „A tragédia számára a halál a magánvaló határ, a minden eseményével

oldhatatlanul összefüggő valóság [...]. A határnak átélése: tudata, öntudatra ébredése a léleknek."⁵³ Mint nyilvánvaló, itt is másról és többről van szó, mint amit egy hagyományos értelemben vett tragikumfelfogás elhordozni képes, mégis azért idéztük ezt ilyen hosszán, mert úgy véljük, hogy a *Drámakönyv* halálról szóló részei közeli rokonságot mutatnak az esszé ezen tartalmi mozzanataival: „A lényeg, mint többször mondtuk, az, hogy elpusztulásban kap kifejezést egy élet, hogy az elpusztulás a tipikus élet, hogy az élet maximuma csak a halálban érhető el.”⁵⁴ Fehér Ferenc írja, hogy ezen a ponton „pontosan lokalizálható a »történetfilozófiai« analízis átcsapási pontja az életfilozófiai metahisztórikus és haláleksztázis irányába.”⁵⁵

Ugyanakkor a *Drámakönyvben* vissza is fogja ennek lendületét, s nem teszi dogmatikus esztétikai törvénnyé a „halál-követelményt”, mint Rákosi. Hebelről írva jegyzi meg, hogy a halál a befejezettség szimbólumaként értelmezendő: „A halál csak szimbólum a tragédiában, annyira az, hogy nincs is mindig szükség rá.”⁵⁶

A végesség ábrázolása – amint már szoltunk róla – Péterfy elméletének is sarkpontja: „Véges az ember: ezt hozza tudatunkba kivételes erővel, mert kivételes példákön a tragikai érzélem.”⁵⁷ A fizikai halál nála sem feltétlen követelmény, bár a végesség ugyanúgy a teljesség iránti igény miatt szükséges, de ez az életteljességben való részesedésre vonatkozik, s nem annyira az individuum-kiteljesedés, a „határmegélés” a funkciója, mint ezt Lukácsnál láttuk, sokkal inkább esztétikai követelménye a tragikus hatás létrejöttének. Az *Antigonéről* írja, hogy halála csak a viszonyok következtése, ezeknek szükséges következtése. [...] Így aztán a hős halála megmarad annak, ami: elsősorban tisztán esztétikai követelménynek [...] esztétikai bevezettségét ad az alaknak.”⁵⁸ Sőt Shakespeare hőseiről írva ő is megjegyzi, hogy a fizikai halál a tragikum létrejöttéhez nem feltétlenül csak csúcspontként értelmezhető: „Macbeth tragikuma már teljes – annak halála előtt [...]. A halál nekik csak a függöny legördültét jelenti.”⁵⁹

V.

Péterfy esszéinek a hajtóerejét a drámákra kényszerített etikai szempont ellen való küzdelem lendülete szolgáltatta. A kortársak többsége nem tudott megszabadulni a morális értelmezéstől, s például a halált is és a hős bukását a világrend elleni lázadás méltó büntetéseként látta. Mint azt az előzőekben már érintettük, az arisztotelészi vétek-fogalom jó alapnak bizonyult ezen séma hitelesítéséhez. Akárcsak Péterfy, Lukács részben szintén elutasítja a bűn-bűnhődés képletet: „A drámából [...] kezd eltűnni az erkölcsi világrend, ahol bűnt büntetés követ, és ez a világnézet szükségképpen magával hozta azt, hogy a tragédiákból is eltűnik a tragikus vétség, és legfeljebb az író esztétikai meggyőződése préselheti be erőszakosan a drámába.”⁶⁰

Lukács szempontja a *Drámakönyvben* mégis más, mint a Péterfyé, mert ő nem a moralitás torzító szerepével foglalkozik, hanem azt vizsgálja, hogy mennyire van helye a vétségnek a tragédia sorsproblémájában, vagyis mennyire funkcionálhat a mű egységes, összefüggő világnézetének rendszerében, az ember és tette, a szabadság és szükségszerűség összekötő elemeként. Ezért lehetséges, hogy amíg Péterfy elítéli a hegeli rendszer esztétikai alkalmazását, addig Lukács megértően próbál viszonyulni a Schopenhauer, Schelling és Hegel koncepciójában található vétség-fogalomhoz. Persze Lippsszel – akit Péterfy is idéz – ő is egyetért: „Mai esztétikai írók (különösen Lipps, de Volkelt is) nagyon nem szeretik a világnézeti kérdés bevitelét a dráma esztétikájába. A dogmatikus német írókkal szemben [...] feltétlenül igazuk van. Itt azonban – újólag hangsúlyozzuk – csak mint formai követelményt tartjuk szükségesnek a drámai világnézetet.”⁶¹

Tehát miközben Péterfy egyfajta élményesztétikára épít, addig Lukács a monográfiájában a mű koherens, világnézeti szempontból metafizikailag is megalapozott vonalvezetését vizsgálja az írásokban. Ez lehet az oka a következő ellentétnek is: „A tragikai érzés mintha megkívánná – írja Péterfy –, hogy *részvétünk tárgya és annak sorsa közt ne verhessünk hidat*; hogy a véget csapásnak, villámnak, igazán katasztrófának érezzük, melynek értelmét a *miért* és a *hogyan* latolgatása teljesen ki nem merítheti.”⁶² (Kiem. tőlem – K. T.) Lukácsot ellenben éppen ez érdekli: „minden drámán való gondolkodásnak legfőbb kérdése ez lett: *hogyan* jut el az ember a tragikus tethöz? Csakugyan ő jut el hozzá? És mi által? Az egész tragikus világszemléletnek igazi háttéré ez a kérdés: csakugyan tevője volt-e a tragikus ember tragikus tettének, és ha nem, tragikus lehet-e ez még egyáltalán? És az egész vétségkonstrukciónak igazi értelmet ez adott: *megépíteni a hidat tett és tevője közt*”⁶³ (kiem. tőlem – K. T.).

A tragikai vétségről vallott álláspontjukat kiegyenlíti, hogy magát a fogalmat gyökeresen egyik sem utasítja el. Péterfy is a kortársi szélsőségekhez képest csak átértelmezi azt: „amit az esztétikusok tragikai vétségnek neveznek, az valójában nem egyedül a főhős vállát nyomja [...], hanem eredmény, melynek tényezői közt a hős egyénisége mellett éppoly fontos az a kényszer, melyet a vele szembenállók cselekvése reá gyakorol [...] nemcsak akció, hanem reakció is.”⁶⁴ Nyilvánvaló, hogy ebben a kérdésben a két szöveg el is beszél egymás mellett, hiszen Lukács globális, átfogó szándékkal lát neki a modern dráma értékelésének, amelyben személyes kérdései mellett főleg az vezérli, hogy utat mutasson a nagy dráma felé, melyben egységes világnézet teremthető a való élet zilált viszonyai ellenére. Ebből kiindulva a bűnt nem morálisan vizsgálja, hanem mint lehetséges konstitutív elemet, mely a mű egységének egyik összetartó kapcsa lehet, ha az adott történelmi korszak és szociológiai szempont erre szintén hiteles alapot szolgáltat. Nem igenli, de nem is utasítja el a vétség szerepét. Péterfy nem ilyen általánosan vizsgálja a

problémát. Ő is elismeri, hogy különböző művekben más és más lehet a tragikum alapja, de a tragikus bűn fogalmát nála szigorúan terheli az az értelmezés, amelyet a korábbi és a kortársi hagyomány örökül hagyott arra; az előzőekben pedig már utaltunk rá, hogy Péterfy elméletében miért nem volt szükség a vétség terminusra. Ezzel szemben Lukács esszéjében immár megint más kontextusban, újra kulcsszerepet kap ez a fogalom.

A *tragédia metafizikájában* a bűn szerepe, hogy elősegítse a lélek „magai-igenlését”: „az ember tud sorsáról, és ezt a tudását nevezi bűnnek [...] formát ad életének azáltal, hogy a tragédiát, amely bűnéből nőtt, határolt teszi élete és a mindenség közé.”⁶⁵ S itt már – mint Péterfynél – nincsen semmi kauzalitás: „Ennek a szükségszerűségnek ez az érzése pedig nem az okoknak oldhatatlan összecsomózottságából eredt; ok nélkül való ez, és az empirikus élet minden okait áttallépő. Szükségszerűség itt annyit jelent, mint a lényeggel való benső összefüggőség, más megokolásra az nem szorul.”⁶⁶

A morális szempontot az esszében és a *Drámakönyvben* is kizárja Lukács a tragédia eseményeinek értékelési tartományából: „az ember és az összesség küzdelme Hebbelnél csak energiák találkozása, egy általános emberi párbaj, és a küzdelem mindig egyformán dől el, tekintet nélkül arra, hogy kinek van igaza, oly szükségszerűségek szerint, amelyek túl vannak minden morális értékelésen [...]. A tragédia szükségképpen a csúcspontokon áll be, és mindegy, hogy jónak-e vagy rossznak csúcspontjairól van szó. Sőt a világrend nagy ereje éppen akkor nyilvánul meg a leghatalmasabban, ha a legjobbnak a maximuma is lehetetlen vele szemben [...] az egész felett uralkodó szükségszerűség [...] amoralis és nem antimoralis.”⁶⁷ Péterfy véleménye pontosan ugyanez: „a tragikai érzés független a moráltól [...] az esztétikai szempont, mely a hősből a kiválóságot, a végzetes erőt keresi, mely akkor is, ha az romboló reá s a világra nézve, élesen elvál az erkölcsitől.”⁶⁸ Úgy gondoljuk, további bizonyításra nem is szorul, hogy ebben a kérdésben látásuk egyező, elfogadhatatlan volt számukra, hogy etikai normákat alkalmazzanak a tragikum jelenségére, s ezzel az esztétikai szférát megbontsák.

A világrendről való nézetük is hasonló és rokona a hebbeli tragikumfelfogásnak. Mint tudjuk, a világ rendjét érzéketlen, közönyös hatalomként írta le Péterfy, amely eltörli a végtelen erővel rendelkező hőst. Lukács ugyanezt fogalmazza meg, de sokkal inkább hebbeli alapon: „az ember csak ütközőpontja nagy erőnek, és az sem az övé, amit tett. Az is belekerül azoknak tőle független, vele szemben örökké közönyös és éppen ezért akaratát szétzúzóan ellenséges rendszerébe. És amiért teszi, az sem egészen az övé soha, és amit legbelső mozgatóenergiának érez, az is része az őt tönkretévő nagy komplexumnak.”⁶⁹ Lukácsnál szintén megszűnik az ember-világ dualizmus, amely végül is minden morális szempontú tragikumelméletben feloldhatatlan marad, de ebben az egységben a hangsúlyos mégiscsak az individuum lesz, mely képes a legmagasabb fokú és számára pusztító következmények-

kel járó energiák elviselésére is. Péterfy ugyancsak feloldja a kettősséget, hiszen az ember része a nagy komplexumnak, de Lukácshoz hasonlóan nem lép tovább az egyén heroizálása felé: „A világ rendje mindent átölelő, tehát a támadó egyén is voltaképpen a világrend, az egyetemes egyik eleme, darabja, megtört sugara, vagy hogy nevezzük. Miként értsük tehát, hogy ellene támadhat?”⁷⁰ Nem szabad „az élet szövedékéből” kirántani a hőst – mondja.

A végletek helyett mindketten a köztes, konkrét helyzetekre fordítanak figyelmet. Ezt érhetjük tetten Péterfynél, amikor a közbülső elemek, „a társadalom, a közállapotok, kivételes viszonyok” fontosságát hangsúlyozza, amelyek a műben összekapcsolják a szubjektum és objektum különmemű szféráját, s a való élet történéseivel állítják párhuzamba a dráma világát az elvont és absztrakt filozófiai spekulációk helyett. Lukácsnál ugyancsak megvan ennek jelentősége: „Kiindulás és cél között azonban ott volt az élet, a maga ezer apró véletlenségével, csak egyéni, csak pillanatnyi sajátágaival.” „Minden történés, a lehető legszorosabban, elválaszthatatlanul hozzá van kapcsolva ahhoz a konkrét helyhez és időhöz, azokhoz a konkrét körülményekhez, amelyek között éppen lejátszódik.”⁷¹

A *tragédia metafizikájában* a cél ugyanaz, mint *A lélek és a formák* című esszégyűjteményben, vagyis abban a kérdésben összegződik, hogy hogyan válhat a lényeg elevenné és az élet lényegivé; ez a kérdés szintén megszünteti a végletek dualitásának problémáját, viszont az egység már a konkrétumok feloldásában, a tragédia misztikus pillanat-idejében és pontszerű helyében valósul meg: „Kezdet és vég egyben ez az élmény; újjászületik és meghal az ember e pillanatban; élete az utolsó ítélet előtt való élet. [...] Ilyen világ valóságának az időbeli létezés valóságához semmi köze sem lehet. Minden realizmus tönkre kell, hogy tegye a tragikus dráma minden életfenntartó, mert formát teremtő értékét.”⁷²

A *Drámakönyvben* is megvan már a pillanat szerepe, de ott még időkoordináták között: „amit a drámában jelennek nevezünk, az a múltból születő jövő magára eszmélésének, tőle különválásának és vele szembefordulásának pillanata.”⁷³

Lukács esszéjében, de rejtetten már a monográfiában is, nyilvánvaló érték-különbség van élet és *élet* tekintetében, ami alapvető szembenállását jelenti a hétköznapi valóság káoszának és a megformált lényeges lét értékének. Péterfy szintén distanciál dráma és valóság között, de úgy véljük, ez a különbségtevés visszafogottabb a Lukácsénál. Shakespeare is csak az „életet ismétli, mely arányosító, rendezgető fogalmaink alól mindig kisiklik” – írja Péterfy.⁷⁴ Ami nála csak másság, az Lukácsnál néha (és az esszében teljesen) ellentét. – Talán itt érkeztünk el ahhoz a ponthoz, amely alapján egymáshoz való viszonyukat igazán megragadhatjuk.

VI.

A fiatal Lukács számára rendkívül fontos volt a művészet és élet közötti kapcsolat tisztán látása, „az esztétikai kérdésfeltevést Lukács majdnem mindig visszavezeti az egzisztenciálisra”.⁷⁵ A forma eszköz önmagunk lényegessé alakításához, „a lét akkor talál rá a lényegre, ha formát ölt”,⁷⁶ az esztétika számára egyrészt ebből a szempontból fontos a metafizikai háttér: „nagy különbség, hogy az életből nő-e ki a metafizika, vagy a metafizikából lesz levezetve az »élet«” – idézi Lukács Hebbelt.⁷⁷ Így nézve: „a dráma csak ürügy”,⁷⁸ a tragikum az egyetlen lehetőség kontingenciánk meghaladására,⁷⁹ s a „megváltáshoz” az esztétikai szféra hétköznapi sallangoktól mentes világa biztosít teret. Az egyik különbség a *Drámakönyv* és az esszé között éppen az, hogy míg az egyik egyeztet metafizika és esztétika között, a másik már nem. A monográfiában a szociológiai és esztétikai kategóriák egyesülése részben azzal magyarázható, hogy a forma anyaga az élet, amely felett egyben ítéletet is mond, hiszen lehetetlen is lenne ezt elkerülnie, ha tulajdonképpen nem más, mint a mű koherenciáját, egységét és lezártágát (amik az életből hiányoznak) biztosító világnézet: „minden forma értékelése az életnek, ítéletmondás az élet felett, és ezt az erejét és hatalmát onnan meríti, hogy legmélyebb alapjaiban mindig világnézet.”⁸⁰ Forma és világnézet összefüggése az, amely a metafizikából levezetett életet valódiként, „sollen”-ként értékeli Hebbel tragédiáiban, szemben a modern élet drámaiatlanságával.

„Az egész modern drámaírást a formáért, az élet legyőzéséért vívott heroikus küzdelem jellemzi, és tulajdonképpen ennek elméleti megfogalmazása Lukács György fiatalkori műve, *A modern dráma fejlődésének története*” – írja Ungár Júlia.⁸¹

Ebből a szempontból teljesen egyetérthetünk azzal a véleménnyel is, hogy a modern drámát Lukács *A tragédia metafizikájának* mércéjével méri meg,⁸² ugyanakkor látnunk kell, hogy az esszében már nem egyeztet metafizikai-egzisztenciális és történelmi-szociológiai gondolatvezetés között, hanem egy tragikus metafizika⁸³ felől írja meg a tragikusság fenomenológiáját.⁸⁴

Péterfy célja az volt, hogy az esztétikai szféra ne sérüljön más területek javára. A tragikum ennek ellenére nála sem egyszerű esztétikai terminusként értelmeződik, hanem a befogadáson és az élményen keresztül az élet egy tényezőjeként, amelyben megnyilvánulhatnak azok az értékek, melyek a való életben már nem működhetnek tovább. Nem nevezi meg nyíltan, hogy mi az a misztikus túlvilági hatalom, mely kinyilvánítja jelenlétét a világban, de úgy véljük, ebben rejlik Péterfy látásmódjának az a metafizikai háttere, amelyet előljáróban már emlegettünk. Ez a műre nézve nem jelent hagyományos értelemben vett metafizikai tragédiaelfogást, mégis magában foglal műalkotáson kívüli értékelési szempontokat. Németh G. Béla ezt a pszichológiában látja, amivel mi is egyetértünk, hiszen a hatás, a befogadói élmény és a lélektani hitelesség azért olyan fontos Péterfy számára, mert ezek

hitelesítik és teszik elérhetővé azt az állapotot, melyben a „misztikus találkozás” és sorsközösség létrejöhet. Ugyanakkor a „pszichológista” jelzővel szemben Péterfy hozzáállását akár fenomenologikusnak is nevezhetjük, részben azért, mert a tragikusságot adottságként, részben pedig azért, mert a tragédia világát egységében szemléli.

Lényeges tehát, hogy Péterfy tragikumértelmezéseit ugyanúgy áthatja a teljesség utáni vágy a „titkos hatalom” megnyilatkozásáért, a „költőileg eleven szimbólumért”, mely képes értékeket hozni a modern élet tragédia- és nagyságellenes világába, mint Lukácsnál. (Érdekes a párhuzam ebből a szempontból Nietzschevel, aki más úton bár, de szintén erre törekszik.) Péterfy irtózott a nyílt metafizikai szempontok érvényesítésétől, ezért megszüntetve őrizte meg azt, amit Lukács már nyíltan vállalhatott. Nem véletlen, hogy a tragédia hatásáról, mely mindkettőjükénél hangsúlyos szerepű, hasonlóan nyilatkoznak, mint ahogy az sem, hogy a vétség, a sorsprobléma, a szimbolizmus és az Ibsen-értelmezés is erős rokonságot mutat írásaikban. Személyes élményükként élték meg a tragikum problémáját.⁸⁵ Ennek természetesen magában a korszakban is megvan a háttere, a közkeletűen elidegenedésnek nevezett folyamat a XX. század első felében különösen erős hatást gyakorolt a szellemi életre. Földényi F. László írja egy dolgozatában, hogy 1910 és 1915 között több alkotó, gondolkodó is (Sesztov, Lukács, Simmel, Unamuno, Scheler) „keresett valamit, aminek fényében a lehetőségek világa, mint borzalom, Istentől elhagyott sivatag, befejezett bűn lepleződik le. A tragédia számukra már nem műfaj, nem művészeti megnyilatkozás, hanem magának a létezésnek az ismérve.”⁸⁶ Erről szól *A tragédia metafizikája*, mint ahogy bámulatos gondolkodói érzékenységevel Péterfy is erre érzett rá. Mindketten kerestek valamit, amivel a századforduló közegében – az értékek relativizálódása ellenére is – szilárd alapra tudtak volna építeni. Lukács a metafizikán keresztül az emberi lét lényegét igyekezett megmenteni, Péterfy pedig a műélményen át az osztatlan egységet és a közösséget vélte megtalálhatónak a befogadásban és a művészetben, ebből fakadóan céljaik nem is választhatók el egymástól.

Péterfy nem különbözteti meg olyan élesen, nem állítja szembe a művilágát és a realitást, részben ezért sem lát valódi lehetőséget a modernkori tragédiára nézve. (Ibsen az ő számára csak egyedi kísérlet.)

Lukács viszont szembeállítja a művet az élettel, számára van kiút a nagy dráma felé, ami még a *Drámakönyv* szerint Shakespeare és a görögök szintéziséből nőne ki, ám később ő maga is belátja ennek lehetetlenségét.

Az eddigieket végiggondolva túlzás nélkül állíthatjuk, hogy Lukács legközelebbi rokona a XIX. század és a századforduló magyar esztétái közül Péterfy Jenő volt. A korszakhatár innenső felén élt az egyik és azon túl a másik. Nem tudhatjuk, mi lehetett az oka, hogy Lukács nem vett tudomást róla. Talán egyáltalán nem ismerte Péterfy munkáját, de az is lehet, hogy ez

szimbolikus gesztus volt a részéről. Hiszen – amint *A tragédia metafizikája* című esszében olvashatjuk – a tragédia hősei mindig idegenül állnak egymással szemben, „mindenki egyedül áll, és a sors előtt nincsen semmi község”.⁸⁷

Az összehasonlítás alapjául szolgáló írások megjelenési ideje: PÉTERFY Jenő, *A tragikum*, Új Magyar Szemle, 1900; LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., 1911; LUKÁCS György, *A tragédia metafizikája*, Logosz II., 1911–1912.

- 1 RÁKOSI Jenő, *A tragikum*, Bp., 1886, 76.
- 2 PÉTERFY Jenő, *A tragikum = P. J. válogatott művei*, Bp., 1983, 26.
- 3 *I. m.*, 28.
- 4 PÉTERFY Jenő, *A tragédiáról*, 50.
- 5 NÉMETH G. Béla, *A magyar irodalomkritikai gondolkodás a pozitívizmus korában*, Bp., 1981, 254.
- 6 Lásd erről: FEHÉR Ferenc, *A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nemtragikus dráma utópiája*, It, 1977/1.
- 7 Ennek az értelmezésnek az elindítója Lucien Goldmann, aki arról is meg volt győződve, hogy az írás hatott Heidegger *Lét és idő* című művére. L. FEHÉR Ferenc, *Lucien Goldmann mint Lukács „egyszerű olvasója” = A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről*, szerk. KARDOS András, Bp., 1995.

8 Erre még vissza fogunk térni, de már most előrebocsátjuk, hogy az esztétikán való túllépést olyan értelemben vesszük, ami egyrészt összefügg azzal az értékkereső irányultsággal, mely szerintünk a tragikum-vita egyik alapja volt, másrészt pedig az elveszett egység és a „rejtett hatalom” megnyilatkozásaival, amire a tragédia a tragikum által lehetőséget teremt Péterfy tanulmányában.

9 LUKÁCS György, *A modern dráma fejlődésének története*, Bp., 1978, 27. (A továbbiakban: *A modern dráma...*)

- 10 *I. m.*, 35.
- 11 *I. m.*, 107.

12 LUKÁCS György, *Két út – és nincs szintézis (Megjegyzések a tragédia stílusproblémájához)* = Uő, *Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., 1977, 527.

- 13 PÉTERFY, *A tragikum*, 19.
- 14 *I. m.*, 35.
- 15 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 33.
- 16 *I. m.*, 29.
- 17 *I. m.*, 43.
- 18 *I. m.*, 62.
- 19 PÉTERFY, *A tragikum*, 20.
- 20 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 548.
- 21 PÉTERFY, *i. m.*, 15–16.
- 22 *I. m.*, 16.
- 23 LUKÁCS, *i. m.*, 35.
- 24 *I. m.*, 45–46.
- 25 *I. m.*, 37.
- 26 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája = Uő, Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., 1977, 495.
- 27 *I. m.*, 494.
- 28 PÉTERFY, *Történeti drámánkról*, PJÖM, 358.
- 29 HÉVIZI Ottó, *Az identifikáció kísérletei = Uő, Alaptalanul*, Bp., 1994, 127.
- 30 LUKÁCS, *Gondolatok Ibsen Henrikéről = Uő, Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., 1977, 99.
- 31 PÉTERFY, *Ibsen*, 392.
- 32 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 45.
- 33 PÉTERFY, *i. m.*, 389.
- 34 Uo.
- 35 LUKÁCS, *i. m.*, 283–284.
- 36 HÉVIZI Ottó, *i. m.*, 127.
- 37 LUKÁCS, *Gondolatok Ibsen Henrikéről*, 99.
- 38 PÉTERFY, *i. m.*, 380.
- 39 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 280.
- 40 PÉTERFY, *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró*, 576.
- 41 LUKÁCS, *i. m.*, 32.
- 42 *I. m.*, 100.
- 43 *I. m.*, 33.
- 44 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája*, 508.
- 45 PÉTERFY, *A tragédiáról*, 49.
- 46 *I. m.*, 47.
- 47 LUKÁCS, *i. m.*, 516.
- 48 L. erről VERES András, *A fiatal Lukács tragikumelmélete és a magyar irodalom = Lukács György és a magyar kultúra*, szerk. SZERDAHELYI István, Bp., 1982, 59–74.

- 49 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 245.
- 50 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája*, 503.
- 51 *I. m.*, 509.
- 52 *I. m.*, 500.
- 53 *I. m.*, 502.
- 54 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 62.
- 55 FEHÉR Ferenc, *A dráma történetfilozófiája, a tragédia metafizikája és a nem-tragikus dráma utópiája = A Budapesti Iskola. Tanulmányok Lukács Györgyről*, I, szerk. KARDOS András, Bp., 1995, 93.
- 56 LUKÁCS, *i. m.*, 228.
- 57 PÉTERFY, *A tragikum*, 17.
- 58 PÉTERFY, *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában*, 58. és 64–65.
- 59 *I. m.*, 65.
- 60 LUKÁCS, *A drámatrás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében*, Bp., 1980, 44. (illetve lásd még *A modern dráma...*, 234.)
- 61 *I. m.*, 26.
- 62 PÉTERFY, *A tragikum*, 18.
- 63 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 99.
- 64 PÉTERFY, *i. m.*, 24.
- 65 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája*, 508.
- 66 *I. m.*, 498.
- 67 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 247–248.
- 68 PÉTERFY, *A tragikum*, 26.
- 69 LUKÁCS, *i. m.*, 101.
- 70 PÉTERFY, *i. m.*, 13.
- 71 LUKÁCS, *i. m.*, 259. és 81.
- 72 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája*, 500. – Lukács írja egy lábjegyzetében ezzel kapcsolatban: „kísérletet tettem arra, hogy a dráma különböző technikai problémáit – pl. a hely és az idő egységét – a tragédia metafizikai lényegéből vezessem le.” Lásd: LUKÁCS, *A „román” esztétikája = Ifjúkori művek*, Bp., 1977, 784.
- 73 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 94.
- 74 PÉTERFY, *A költői igazságszolgáltatás a tragédiában*, 45.
- 75 VAJDA Mihály, *A tökéletes bűnösség korszaka? = Uő, Nem az örökkévalóságnak*, Bp., 1996, 168.
- 76 POSZLER György, *A történetfilozófia műfajelmélete – a műfajelmélet történetfilozófiája. A költői műfajok a fiatal Lukács esztétikájában = Uő, Kétségektől a lehetőségekig*, Bp., 1983, 140.
- 77 LUKÁCS, *A modern dráma...*, 233.
- 78 FÖLDÉNYI F. László, *A fiatal Lukács*, Bp., 1980, 43.
- 79 VAJDA, *i. m.*, 170.
- 80 LUKÁCS, *Megjegyzések az irodalom-történet elméletéhez = Uő, Ifjúkori művek (1902–1918)*, Bp., 1977, 396.
- 81 UNGÁR Júlia, *A forma küzdelme az élet ellenében = A fiatal Lukács dráma- és művészetelmélete*, szerk. BACSÓ Béla és FÖLDÉNYI F. László, Színházelméleti Füzetek 11, Bp., 1979, 154.
- 82 OROSZ István, *A luciferi mű és a szférikus Lukács = A fiatal Lukács...*, 108.
- 83 A kifejezést HELLER Ágnes *A tragédia metafizikájáról* írott tanulmányából vettem át (*A tragédia, mint a meztelen egzisztencia létformája* [kézirat]).
- 84 Lukács későbbi értelmezésében maga is úgy látja, hogy egy filozófiai útról van szó „Kanttól Kierkegaard-hoz”, az antinómiák felől a vallási stádium abszolútuma felé. Lásd LUKÁCS, *Előszó – Uő, Curriculum vitae*, Bp., 1982, 283.
- 85 Lukácsról mondja POSZLER György: „önmagát elemzi, nem a világot. Legfeljebb önmagában a világot, vagy önmagát a világban.” *I. m.*, 126. Ezt alátámasztják Lukács naplójegyzetei is: „csakugyan van egy mélyebb oldala a világot látásnak a drámai tragikusnál? A vallásos talán? – Nem tudom.” LUKÁCS, *Napló-Tagebuch (1910–1911)*, Bp., 1981, 28.
- 86 FÖLDÉNYI F. László, *Lev Sesztov, a radikális optimizmus filozófusa*, Holmi, 1996/11, 22.
- 87 LUKÁCS, *A tragédia metafizikája*, 509.

HITES SÁNDOR

Szini Gyula (visszaírás)

„Minden mese reflexiókat támaszt bennünk, és minél értékesebbek ezek a reflexiók, annál értékesebb a mese, mert magának a mesének nincs önálló értéke.”

Szini Gyula¹

A kilencvenes évek kutatásai olyan új értésmódok jegyében olvasták/alkoták újra a század magyar irodalmának történetét, melyek elsődlegesen poétikai érdekeltséget érvényesítve főként az irodalmi folyamat posztmodern távlatú átrendezését, a korábban kijelölt korszakhatárok kimozdító elhelyezését tették lehetővé. Az új olvasásmódok és a hagyomány dialógusában az egyes életművek is új megvilágításba kerültek, az egyes szövegekhez rendelt jelentések átíródása azonban, úgy tűnik, nem járt együtt a kánon *szereplőinek névsorát* illetően is gyökeres átrendeződéssel. Ha elfogadjuk, hogy a kánon egyaránt tartalmazza a hiteles műveket és a hozzájuk rendelhető hiteles értelmezéseket, akkor elmondhatjuk, hogy a kilencvenes évek átrendező műveletei elsősorban az áthagyományozódott *értelmezések* megkérdőjelezésén és új értelmezések legitimálásán munkálkodtak. A kilencvenes évek kérdésirányai, miközben természetszerűleg előhívták a maguk sajátos értéksorrendjeit, nem a kanonizált nevek radikális lecseréléséhez vezettek, inkább az áthagyományozott kánonon belüli fel-, illetve leértékeléseket szorgalmaztak. Az átrendeződés olyan irányban hatott, amelyben – az irodalomértés dialektikus szerkezetéből adódóan – bizonyos szerzők a megelőző értésmódokhoz képest kevésbé, míg mások inkább megszólaltathatóknak bizonyultak. S míg több példát találunk a kánon „élvonalából” történt kihullásra, addig kevesebb olyan értelmezői törekvést nevezhetnénk meg, amely mára jobbra elfelejtett korpuszokat kísérel meg diskurzusba vonni.² Noha a megújított kérdézhorizontok természetszerűleg egyfajta új termékenységbe hozták az átöröklött műcsoportokat, talán kevesebb törekvés irányult arra, hogy éppen a kilencvenes évek diszkurzív tapasztalatai nyomán jusson olyan belátásokhoz, amely a kánon pereméről is kiszorult, illetve kiszorulóban lévő szövegcsoporthoz hasonlóan indítaná újra az emlékezés folyamatát. Másrészt, a diskurzus hasonlóan termékeny kibővítését eredményezheti a megújított irodalomértés vizsgálódásainak kiterjesztése a hagyománytörténet korábbi időszakaira. A századvég-századforduló (kis)prózája ehhez szolgáthat „anyagot”, s egyúttal a kánon névsorának „felfrissítéséhez” is hozzájárulhat. Hiszen a jelzett időszak „peremhelyzetéhez” elsődlegesen nemcsak poétikai, de intézményes hiányosságok is hozzájárultak.³ Dolgozatunkban amellet

igyekezőnk érvelni, hogy ha Szini Gyula teljes életműve nem elégítheti is ki az ezredvég poétikai elvárásait, egyes novellái néhány ponton markánsan megelőlegezik a magyar próza e századi alakulástörténetének későbbi fejleményeit. Eppen e későbbi fejlemények tapasztalata felől belátható prózapoétikai jegyek alapján Szininek helye lehet a magyar próza huszadik századi alakzatait reprezentáló szűkebb kánonban. Mivel a kánon trópusa mint a diszkurzusként felfogott irodalom önértelmező alakzata nem művek statikus, atemporális jegyzékét vagy ezek csoportját, sokaságát helyettesíti, hanem a hatástörténet meghatározta történetmondást jelöl, így a visszaírás alakzata sem a szerzői név autoritásának visszanyeréseként léphet működésbe, hanem elsősorban mint egy történet el-, illetve újraindítása. A Szini-olvasás kérdései ugyanakkor sohasem voltak *kívül* a kánon mibenlétére vonatkozó kérdéseken. Nemcsak azt értjük ezen, hogy sohasem voltak függetlenek az emlékezés és felejtés összjátékaként leírható kanonizációs folyamaton, hiszen ez valószínűleg minden szövegre igaz. A Szini-olvasás történetének igazán sajátos jegye az, hogy e történetben mindig központinak bizonyult a kánon működésére vonatkozó reflexió. A Szini-életmű kánonban elfoglalt pozíciója visszatérő szempontja a művekhez fűzött értelmezéseknek. A recepció kérdései eredendően az értékelés dilemmáival kényszerültek számot vetni. S ha ezen értékelésbeli dilemmák nem explikáltak is feltétlenül kánonelméleti okfejtéseket, a Szini-olvasás története könnyen a kánoniség hazai felfogásának, illetve a század hazai kánonjainak történeteként ismerhet magára.

Már a recepció kérdésirányait (s így közvetve a lehetséges válaszok körét) alapvetően meghatározó két kortársi közelítés is egyrészt az intézményesült értékelést és a novellák „valós” esztétikai értékét szembeállítva ítélte alulértékeltnek Szinit.⁴ Ady és Kosztolányi Szinivel foglalkozó írásai emellett olyan jellemzését adták e novelláknak, amely megőrizte folytonosságát a Szini-értelmezések egyre lassuló, egyre szakadozottabb történetében: mindketten e próza lírai karakterét nyomatékosították. A líraiság alakzatainak (helyenként pusztán konstatáló s nem applikatív) felismerése a későbbiekben is jórészt egyöntetű: „elbeszélő lírikus”,⁵ „mindig erősen lírai”,⁶ „a lírai novella legegényibb változata”,⁷ „azon kísérletezik, hogy a próza költője legyen”, „költeményt akar prózában”,⁸ „valódi lírikus alkat”.⁹ E megállapítások általában együtt járnak a szerzői személyesség felismerésével, az alakképzés mechanizmusával: „öt magát is megismerhetem”, „nem áll hidegen művészete és érzése fölött, hanem maga is benne van egészen, és a novelláiban is lírát ír”,¹⁰ illetve „nem az önkifejezés szándéka vezeti, hanem a jelenségek lírai átélése”.¹¹ Az értékelés(történet) problematizálása és a lírai hangoltság felismerése ugyanakkor egymást értelmezik. E két szempont annak a távlati felmérésében fonódik össze, hogy a megalkotás módjának poétikai jelentősége hatástörténetileg nem érvényesült: „minden esélye megvolt ezzel az alakítás-móddal [...] a modern magyar irodalom élére törni.”¹² Az idézett kijelentés

épp egy rendkívül pozitív értéktávlal lehetőségének felvillantásával nyomatékosítja a recepció alaptapasztalatát, a Szini-próza beteljesületlenségét. S valóban, a *Nyugat* indulásakor a széppróza közvetlen élvonalába számító¹³ Szini-próza a változó értésmódoknak már nem tudott releváns válaszokat nyújtani. A tízes–húszas évek horizontváltó tapasztalatait követően a Szini-életmű történetét a felejtés „műveletei” határozták meg. A húszas években Kosztolányinál már ennek a folyamatnak a tudomásulvétele intencionálja az értékelést.¹⁴ A későbbi értelmezők pedig már kizárólag elfelejtettségében pillanthatják meg a korpust: nem releváns létértelmező válaszok, illetve termékenyítő poétikai képletek felmutatása, hanem legfeljebb az életmű történeti szituálása vált érdekessé. „A kánon – vagyis az egy közösség által jelentősnek ítélt művek s az érvényesnek elfogadott értelmezések rendszere – mindig föltételezi a felejtést. Ami emlékezetes az egyik, pusztán történeti érdekűvé válhat egy másik közösség számára.”¹⁵

Szini, mondhatni, kiírta magát a kánonból. Ennek okait a kritika egyrészt gyengülő, egyenetlenedő írásművészete, másrészt azon hatástörténeti folyamat számlájára írta, amely során a századforduló szecessziós esztétizmusa kihátrált az irodalmi gondolkodás centrumából. Így születhettek olyan „beismerések” a hatvanas években, amelyek szerint „ma már elsősorban az irodalomtörténeti, művészettörténeti emléket becsüljük ezekben az írásokban; a magyar szecesszió érdekes, szép kivirágzását, de ez nem azt jelenti, mintha csupán kortörténeti vagy stílustörténeti érdekességeket látnánk Szini fiatalkori elbeszéléseiben”.¹⁶ Az idézett kritikusi megnyilatkozás érezhetően önellentmondó. Jelzi azt az értelmezői bizonytalanságot, amely a hagyomány valamely zárványszerű, halott, de valamilyen okból „rokonszenves”¹⁷ „emlékével” történő szembesüléskor lép fel. A történeti érdekűvé válást a hatvanas évek visszatekintése ugyanakkor nem prózatörténeti kontextusban, hanem érezhetően a századelő politikai-társadalmi változásaival magyarázza. Eszerint a szecessziós-esztétista szemléletmód kanonizáló-legitimáló horizontja a háború eseményeivel párhuzamosan, mintegy azok következményeként hullott ki e szövegek mögül: „Annak a kornak a szépségeszménye, amelyben Szini olyan erősen hitt, már meg is ingott [...], s még az ő életkorában szertefoszlott és emlékké vált. Esztétikai ideáljait a századforduló korának művészi irányai ihlették, de ezek az áramlatok már az első világháború idején végképp elvesztették vonzásukat és erejüket.”¹⁸

Az „irodalomtörténeti érdekűvé válás” hangoztatása nemcsak azt a meglátást jelöli, mely szerint a kérdéses szöveg(csoport), életmű az esztétikai tapasztalat számára termékenységet veszített, s ilyen módon a maga esztétikai létmódjában hozzáférhetetlenné lett az időben rákövetkező értésmódok számára, hanem közvetve előhívja a hagyománytörténet statikusságának képzetét is. Az a feltételezés, amely szerint egy mű végérvényesen „beállhat” a hagyománytörténet egy adott jelentés- és értékpontjára, egyszersem az

irodalomtörténet egyirányú, lineáris, önmagát lezáró-megmerevítő mozgásának feltételezésével is együtt jár. Emellett a „történelmi tényre merevedés” kitétel *pejorativ* használata felidézi a „történelem” fogalmának atemporális, jelen és múlt „téryszerű elválasztottságát” valló felfogását.¹⁹ A mű eseményjellegének, az értelmezések és a szövegek dialógusa időbeli meghatározottságának elvétele szükségképp nem lehet képes elvégezni az *aktualizálás* műveleteit a kánonból kiszorult, „irodalomtörténeti jelentőségűvé” lett szövegek esetében éppúgy, ahogy a kanonizált-klasszikus művek esetében sem, holott az irodalom (esztétikai befogadás és alkotási folyamat történeteként felfogott) története épp e műveletek révén konstituálódhat.²⁰ Az „irodalomtörténeti érdekekkel bíró” minősítés ilyenformán eredendően problematikusnak minősül, függetlenül attól, hogy a hagyomány mely szegmensével (klasszikus vagy éppen kánonon kívüli) kapcsolatban alkalmazzák.

Mindazonáltal nem az ellen érvelünk, hogy a hagyománnyal való találkozásnak mint folyamatos megértésnek a hagyomány újrakontextualizálását és az elfelejtést is magában kell foglalnia. Hiszen a Szini-olvasás immár nem teheti meg, hogy ne számoljon e szövegcsoporthoz (relatív) elfelejtettségével. Az emlékezés újraindítása nem hidalhatja át a kánonbéli jelenlét megszakítottóságát. Az újszerű értelmezések újszerűsége nem kis mértékben épp magában az elfelejtettségéből való kiemelés gesztusában rejlik, vagyis nem e gesztus *révén* áll elő. Az értelmezői műveletek újszerűsége és az emlékezet újraindulása nem feltétlenül jár együtt. A kánon történetébe való visszairás – mivel „az irodalmi hagyomány nem hagyományozhatja önmagát” – egyszerűen valóban a befogadói aktivitás felfokozását kívánja meg: „az irodalmi mű csak akkor térhet vissza, ha egy új befogadókészség visszahozza a jelenbe. Ez történhet úgy, hogy a megváltozott esztétikai magatartás szándékosan fordul a múlthoz, vagy pedig úgy, hogy az irodalmi evolúció egy új mozzanata elfelejtett művekre vet váratlanul fényt, s olyasmit is megláttat bennük, amit korábban nem is kerestek.”²¹ Jóllehet a Szini-szövegek *aktívá tételéhez* az értelmezésnek tehát egyfajta „textuális dinamikát” (Barthes) kell megvalósítania, nem szerencsés elfeledkezni arról, hogy a befogadás dialogikus jellegéből fakadóan az újraértés nem hajtható végre az értelmező magánbeszédéként. Az újraolvasás igyekezetének számot kell vetnie a szöveg ellenállásának közbejöttével. Z. Kovács Zoltán a Kemény Zsigmond-életmű bizonyos elemeinek elfelejtettségével kapcsolatban vázolja a „rég” irodalom újraérthetőségének sajátos diszkurzív szituáltságát. „Egy ilyen értelmezés nem a már meglévő jelentések eltörlését vagy átértelmezését jelenti, sokkal inkább olvasatok, szavak *szaporítását*, játékba/olvasásba hozását. Az interpretáció ekkor nem is egyes háttérbe szorított művek rehabilitációját szolgálja, sokkal inkább az olvasás öröme kerül előtérbe, mely az értelmezések sokaságán keresztül gyakorlatilag a végtelenbe tolja a kánon(ok) határait.”²² E passzus szerint, ha az újraolvasást mint a recepció folyamatában aktuali-

zált jelentéspotenciál kifejtését fogjuk fel, akkor nem arra van szükség, hogy törlésjel alá vonjuk (befogadói kompetenciáink köréből kiiktassuk) az áthagyományozódott értelmezési stratégiák adta jelentéseket, hanem, hogy hozzárjünk e hagyományhoz. Felmerül azonban a kérdés: vajon csakugyan a „végtelenbe tolhatók a kánon határai”? Kérdéses, elegendő-e pusztán hozzáírni a hagyományhoz, elegendő-e az „olvasás öröme” az „olvasatok olvasásba hozásához”. A „szavak, olvasatok szaporítása” nem jelent-e kevesebbet az olvasás újraindításánál? Az elfelejtett szövegek kérdező megszólításának sikeressége nem csupán a kérdező odaadásának, az értelmező vágyának, az emlékezés akarásának függvénye. A megszólított korpusz válaszképessége minden bizonnyal feltételezi a válasz *történéssé* alakítását. Az olvasat mint „örömszöveg” koncepciója eltekinteni látszik attól, hogy saját teljesítménye önmagában nem szavatolhatja a megújítani kívánt szöveg visszatérését a *történő* hagyományba.²³ Az olvasatok szaporításaként értett rekanonizáció bármennyire dinamizálni véli is, időbeliségétől eltekintve óhatatlanul egyfajta jegyzékként tekinti a kánont. Ha a kánon megújítását „határainak végtelenbe tolásával” azonosítanánk, akkor épp a kanonizáció *történő* voltát fednénk el. Továbbá távolról sem tűnik magától értetődőnek, hogy a kánon szükségképp *nyitott* alakzat. A kánoniség napjainkban sokat hangoztatott ironikus vagy pluralisztikus kezelése – ha lehetséges egyáltalán – nem annyira adottságként, mint inkább „munkálkodásként”, az értelmezői műveletek eseményeként állhat elő.²⁴ A kánon, megújulásakor, sokszor inkább lebontja, lecseréli, mintsem megsokszorozza magát. Megújítása nem a történet továbbmondása, túl- vagy szétbeszélése, hanem újramondása.

Szini Gyula egyik legtöbbet emlegetett írásának – a *Nyugat* első számában megjelent *A mese „alkonyá”*-nak a megállapításait szokás a századforduló prózapoétikai váltásaira történt reflexióként, azok tudatosításaként értelmezni.²⁵ Szini a „mese” és a „stílus”, az „amit” és a „hogyan” fogalmi párból a „hogyan”-t kiemelve a megformálás mikéntjét hangsúlyozza: „Az elbeszélő művészet valódi súlya tehát nem azon van, amit mondunk és ami általában véve igen véges, hanem azon, hogy hogyan mondjuk, ami viszont végtelen.”²⁶ Érvelésében ugyanakkor nem a két fogalom hierarchiába rendezését érvényesíti, a megkülönböztetés nem szükségképpen értékjellegű különbségtétel. A kimondás „hogyan”-jának *nyitott* távlatba helyezése (vagyis az írás lezárhatatlanságának, a folyamatos szupplementációnak a tudomásulvétele) mellett ugyanis Szini hangsúlyozza a két fogalom el nem különíthetőségét. Ilyenformán nem a „mese”-ként emlegetett történetyszerűség elhárítása, hanem inkább az a meggyőződés olvasható ki e megállapításokból, amely szerint nem a téma hordozza, hanem a *megformáltság mikéntje* hozza létre az „amit”-ként felfogott jelentéseket. Vagyis a „mondottság hogyanja” (az elbeszélésmód, a szövegalakítás, a hangoltság) „poétikailag értelmezi a közlés tárgyát”.²⁷ Szini e szövegének polemizáló modalitása olyan szölamot

képez meg önmaga ellenében, amelynek azt rója fel, hogy „ők a mese alatt azt értik, [...] azokat a [...] mesealkotó elemeket, amelyek némely türelemjáték köveire emlékeztetnek, hogy bizonyos »fejtöréssel« és ügyességgel mindig valami *előre megállapított* formává, »mintává« rakhatók össze”.²⁸ Szini itt azon felfogás ellen érvel, amely szerint bármely szöveg *előzetes* forma-intenciók betöltését hajtaná végre, s rendeltetése egy szöveg *előtti* jelentésmintázatnak való megfelelés lenne. Vagyis Szini írásában kifejtetlenül bennefoglalt az az ellentétes elgondolás, mely szerint „a mondottság hogyanjának” kimeríthetlensége együtt jár azzal, hogy bármely narratíva létesülése közegében képi meg jelentéseit.²⁹

Az, hogy Szini neve valamelyest túlélte³⁰ a recepciótörténet felejtő műveleteit, ezen elméleti megfontolásokat is tematizáló írása mellett jórészt egyetlen novellának tudható be. A recepció elsődlegesen *A sárga batár* című elbeszélést³¹ rendeli a neve mellé, s az értelmezések jó része e novella jelentőségében ragadja meg az életművet. Értelmezéseinek története e novellát egyrészt a lírai hangoltság olyan példajaként szerepelteti, amelynek jelhasználata Ady szimbolizmusával rokonítható. E viszonyítási ponthoz képest helyezi – a társadalmi küldetés fel nem vállalását, illetve a közösségi érvényű megszólalás hiányát felróva – alacsonyabb értékhelyre.³² Más (inkább poétikai) érdekességeket érvényesít, de szintén értékelésbeli kérdések mentén érvel azon értelmezés, amely a képi láttatás szimbolikus-impreszionisztikus hatásformáit veszi számba.³³ Dobos István, aki a korszak kisprózáját tárgyaló könyvében többek között a prózabeli líraiság századfordulós alakzatainak számbavételét is elvégezte, Szini szövegeit szintén a szimbolista próza körébe helyezi.³⁴ *A sárga batár* kapcsán (részben támaszkodva Mándi Ildikónak e novella hatásformáit, a képi láttatás tipológiáját vázoló megállapításaira) bizonyos mértékig kimozdítja az értelmezést a hagyománytörténet rögzítette „lirizáló novella” sémából, és „reflexiók novellaként” közelíti a szöveget. A szöveg-szinten érvényesülő figurativitást a „megmagyarázott allegória” körébe utalja.³⁵ Dobos olvasata szerint *A sárga batár* „konvencionális szimbólumot, sőt inkább állandósult jelentésű, megmagyarázott allegóriát használ, tehát a szimbólum – egy lehetséges felfogás szerinti – négy tényezője (a jelképet használó alany, a jelkép, a fogalom/eszme, a tárgy) közül nála csak három vesz részt a jelentésalkotásban, s ily módon jelentéstani feszültség sem jön létre.”³⁶ Argumentációját arra a meglátásra alapozza, hogy a novella reflexív közlései telítik a jelentéstartományokat, elhárítva a szöveggel való olvasói dialógus jelentésadó műveleteit: „Szini elbeszélése nem teremt öntörvényű szimbólumot, mert megnevezi, *hiánytalanul értelmezi* és nem sugalmazza a jelkép tartalmát. Ezáltal az ikonikus réteg képzetfelidéző erejét is gyengíti.”³⁷

Úgy tűnik, a Szini-értelmezések története leírható szimbólum és allegória dominanciájának vitájaként is. Ebben a recepciót átszövő vitában voltaképp minden értelmező fölébe helyezi a szimbólumot – az önmagát mint kimerít-

hetetlen totalitást megmutató alakzatot – a megfejtettségével kimerülő allegóriának. Az eltérések pusztán abban állnak, hogy egyes értelmezők felismerni vélik Szini szövegeiben ezt a szimbolikus létértelmező potenciált, míg mások a szimbólumalkotás lehetőségének elszalasztását róják fel neki.³⁸ A Szini-novellák líraiságának tételezése szintén magyarázható e költészet-történeti előfeltevéssel. A „lírai próza” alakzata ugyanis leginkább azon olvasási stratégiák számára tűnhet megpillanthatónak, amelyek jól illeszkednek abba a romantikusnak ítélt hagyományba, mely szerint a költőiséget a nyelv szimbolizáló ereje létesíti. E felfogás a szimbólum (allegóriával szembeni) fölerendeltségét a líraisággal azonosítva olvassa „lírai prózaként” a Szini-féle szövegezés-módot. Az értékszempontra ekkor a szimbólum létesülésének, jelenlétének „mértéke” lesz. E mérték dönt annak megítélése felől, mi számít az életmű sikerültebb, illetve kevésbé sikerült (ha a szimbólum allegóriává „silányul”) darabjának. Ha a szimbólum-allegória terében eltekintünk a szimbólum dominánssá tételétől, úgy a „lírai próza” verbinusának is kevésbé vehetjük hasznát. Ha azonban a novella jelentés kiüresítő tendenciáit vesszük észre, akkor az elbeszélés épp a szimbólumot preferáló poétika megkérdőjelezéseként olvasható. A novellának a „mondottság hogyanját” illető eljárásai ugyanis nem annyira – nyitottságát redukálva – telítik, „hiánytalanul értelmezik” a szimbolikus mezőt, hanem inkább retorikailag kiüresítik a novella szemantikai horizontját. Olyan jelentéstani kimeríthetlenségről lehet inkább szó, amely nem „egy lényeg gazdagságának, mélységének, összetettségének kimeríthetlensége, hanem egy bizonyos szegénységé”, amelyet (ellentétben az allegorikus megfejthetőség recepcióban felrőtt „szegénységével”) „anaszemiának”, a „jelentésképződés kiüresedésének” (designification) nevezhetnénk.³⁹ A szöveg halasztódó, szétbomló játékkrendje akkor körvonalazódik, ha fokozottan hagyatkozunk az elbeszélésnek a beszédhelyzet váltogatásából kiolvasható instrukcióira, és azokat visszaírjuk a szöveg olvasói szerepkínálatába.

A szöveg újraközéltésekor a cím szintagmája (*sárga batár*) (mivel krúdy allúziói és a hagyományozott jelentésintenciók révén leginkább ez a szegmens terhelt a szimbolizáció kényszerével) olyan olvasásmód felé orientál, amely a jelölt, az enigmatikus jelentés felfejtésére irányul. Előrevetíti azt a lehetőséget, hogy a befogadói feladat elsődlegesen ennek a metaforikának a referencializálása lehet. Ez a lehetőség ugyanakkor jórészt a korábbi értelmezéseknek a címbe írt jelentéseiből adódik. Az első mondat („Éjfél már rég elmúlt.”) (51.) az elbeszélés idejét kijelölő közlés, a metonimikus történetmondás időkezelését előlegezi. Az olvasás idejében azonban időlegesen (a kezdő mondat tartamára) tartható fönn ez az elvárás, hiszen a bekezdés folytatása metaforikussá és esetlegessé teszi ezt a fajta időkezelést: „Valamelyik toronyóra vörös, kivilágított számlapja úgy vigyorgott rám a magas ködből, mint egy részeg cimborá rezes képe.” (51.) Az elbeszélés időiségének ez

a metaforikussá tétele átfordítja az olvasás figyelmét egyfajta nem időbeli-térbeli, illetve nem kauzális érintkezés szerint szerveződő elbeszélésszerkezetre apelláló horizontba. A megszólalás közvetett szituálásának retorikai eszközével ugyanakkor ez a szövegmozzanat egyszersmind ki is jelöli a beszélő pozícióját. Hiszen az idő „részegsége”, linearitásának felbomlása teszi jelzetté a szintén „részeg” („cimborá”) elbeszélő elfoglalta beszédhelyzet sajátserűségét.

A befogadás előzetes irányainak az elbeszélés idejének metaforizálódásából adódó kiköppenését tovább nyomatékosítja az elbeszélés nyelvének felszabadítása, átfordítása „egy bábeli zűrzavarba”, egy többnyelvű inkoherens közléssorba: „Az a két szigorú vonás a homlokodon, amely kettőt mutat, nekem smafu, je m' en fous, Madame la Lune Rousse! Sprechen Sie vielleicht deutsch, Sie ganz gemeiner Haderlump? Gehört sich's so spat noch auf zu bleiben? That one may smile, and smile and be a villain!” (51.) A szöveg megnyilatkozásai itt olyannyira eloldódnak az elbeszélői kompetenciáktól, hogy az elbeszélés nyelve az uralhatatlanság peremére kerül. Az elbeszélő felméri az ezzel járó diszkurzív veszélyt, azt a lehetőséget, hogy saját történetével sem lesz képes megértetni magát: „Magam is elcsodálkoztam ezen a soknyelvű bőbeszédűségemen, és kissé megijedtem, ..., hogy a legközelebbi pálinkamérésben, ahová éppen szándékoztam, nem fognak megérteni.” (51.) Közvetve megképződik egy olyan távol levő értésmód, amelyet a beszélő „normálisként” felidézhet. Egy stabil, uralt nyelv, amelyből az „alkohol”-metafora⁴⁰ el-helyezte: „És mennél több nyelv jutott éjszaka eszembe, annál jobban megijedtem, mert ez a legbiztosabb mértéke volt annak, hogy mennyi italt szörpöltem le.” (52.) Lezárulóban vannak az artikulált hangnak a megszólalási lehetőségei, a szereplői szólam nem-nyelvi jelhasználatokban jut megszólaláshoz: „tőlem telhetőleg ordítóztam, füttyültem, sőt a kocsisok titkos jelfüttyét is megadtam.” (52.) Az időbe helyezettségnak az időérzékelés metaforizálódásával történő viszonylagosítása (amely egyaránt érvényesül a narratori-szereplői szólam és az elbeszéltség szintjén), valamint a nyelvi játék elszabadulása révén mind a narratori beszédhelyzet, mind az olvasói értésmód elmozdul. Olyan labilis, állandó felbomlással fenyegető dialógus létesül a befogadás e két interakcióban álló szintje között, amelynek terében a szöveg nem képes elhelyezni magát: „Isten tudja, hol lehettem” (52.). A beszélő pozíciójának kiüresítése nyelvileg megy végbe, mivel a beszélő olyan beszédhelyzetbe kerül, ahol maga a nyelv (felfüggesztve eszközjellegű használatát) áramolhat szabadon a szubjektumon keresztül: „A bor szinte felmosta az emlékezőtehetségem kockáiról az odaragadt nyelvemlékeket, és néha még hosszú szanszkrit sorok is eszembe jutottak.” (52.) A nyelv nyomszerűségének felismerése együtt jár a nem-tudatos felszabadításával. A nyomként és intertextusként, vagyis a nyelv eseteként megragadott szubjektum előállása az elbeszélői én megalkothatóságának a szövegben később kibontakozó reto-

rikai nehézségeit előlegezi meg. A batár megjelenésével a narrátori pozíciónak egy jelzetten idegenszerű jelműködés terébe való áthelyeződése és egy idegen jelnek („más világhoz tartoztak, mint mi”) (53.) ebbe a térbe történő behatolása enged majd bepillantást a szöveg számára önnön jelentéseinek ürességébe. Nem a jelentések pluralitását, hanem – a szemantikai horizont át-törésével – redukálhatatlan és generatív multiplicitást felmutató (Derrida) tér textuális aktivitásába, amely a kocsin kívüli, a nyelv szimbolikus rendje (és nem az elbeszélő szubjektuma) uralta horizontból nem belátható: „A kocsi volt csak igazán különös. Sárga volt, mint egy eldobott citromhéj. Az ablakai gömbölydedek voltak, és rajtuk nem sima volt az üveg, hanem kidomborodott, ennél fogva nem lehetett a belsejébe látni.” (53.) Ez a szövegrész visszamenőleg feloldja a cím enigmatikus hangoltságát, a jelző („sárga”) pusztán egy hasonlat eleme lesz, nincs szimbolizáló érvénye.

A szöveg nyelvének problematizálása ezután úgy kerül más szintre, hogy a batár belépésével megsokasodnak az elhallgatás jelei. „– Micsoda kocsis maga? – kérdeztem az öregtől, de rám se hederített.”; „– Pardon! – szóltam, mert valaki már benn ült. De nem kaptam feleletet, úgyhogy hangosabban szóltam: – Pardon! Megint nem kaptam választ, de minthogy fáradt voltam, mégis helyet foglaltam.” (54.) Az elbeszélő olyan diskurzusterbe kerül, amely már eredendően betöltött és éppen a nyelv üressége, a beszéd hiánya tölti ki. A narrátor a jelműködés olyan elbizonytalanodásával szembesül, amely nemcsak felfüggeszti a történetmondást, de e szembesülésben a beszéd helye kimozdul a narrátori horizontból is, és mintegy a szövegen kívülre kerül. Azt mondhatnánk, a textuálisan, vagyis a fikció részeként megképződő és olvasói szerepajánlatokkal a befogadást orientáló „implicit szerző” horizontja válik e helyütt explicitté, éppen – mivel nem töltvén be a szerzői funkciót – nem törli ki, hanem jelzetté teszi önnön figuratív létesítettségét. Ezt jelenti be a metafiktív kijelentés, „Tetszett nekem ez a regényes helyzet” (55.), amely eltávolítja a szólamot a tárgyaként tekintett szövegtől. S ugyanakkor a felfüggesztett cselekményszálban mintegy alkotói feladatával szembesíti: „azt képzelhettem, amit akartam” (55.). Úgy fogalmaztunk, hogy a beszéd helye kerül kívül a szövegen, de azt is mondhatnánk, hogy a szövegen kívüli, az objektív rátekinthetőséget szavatoló horizont számolódik fel. A „külső” „belsővé” tétele – „kint” és „bent” oppozíciójának viszonylagosításával – a szöveghatárok elbizonytalanításához járul hozzá. Mégpedig oly módon, hogy a szerzői beszéd bevonódik a textusba, mivel a metafiktív kijelentést tevő alany egyúttal a szereplői beszéd alanyának helyét is elfoglalja: „egy szófukar, ismeretlen emberrel ültem egy kocsiiban, és azt képzelhettem, amit akartam.” (55.) Külső és belső oppozíciójának kimozdítása kettős aspektusban teszi olvashatóvá szerzői és narrátori szövegezés egymásba bonyolódását. A beszélő helye egyrészt a szövegen belüli hely szövegen kívülre kerülé-

seként, másrészt egy szövegen kívüli pozíció szövegen belülré vonódásaként is megpillantható.

Az a hely, ahová az implicit szerzői beszédhelyzet explicitté transzformálva bevonódott, nem kevésbé jelentésten. Ebben a metafiktív-pszédonarrációban a beszélőt a nyelv hangtalansága megfosztani látszik a szöveg feletti uralmától. Olyan diskurzus terébe vetett, mely diskurzus épp némaságában „ijesztő, rosszindulatú, veszélyes és nyugtalanító”:⁴¹ „Senki nem háborgatott. Mégis folyton valami várakozás-féle érzés nyugtalanított” (55.). A szövegbe vont, omnipotenciáját vesztett, retorikai alakzattá bizonytalanított szerzői szólam nem képes közel férközni saját narratívájához. Nem uralja sem a történetet, sem az elbeszélés alakítását. Mindez olyan *metareflexív* közlések révén válik jelzetté, amelyek tárgya nem a narrátor, akinek helyére a szerzői szólam beíródott. Hiszen e kérdések nem a beszélőről, hanem a *beszélőről való beszédéről* beszélnek: „Mi lesz ennek a vége? Miféle különös kaland fog ebből kikeveredni?” (55.)⁴² E szemantikai üreshelyre bevésődő szólam, amely a szöveg legbelsejébe írva mégis kívül reked a textuson, felidéz szövegalkotói kompetenciákat: „Romantikus fordulatok jutottak eszembe...” (55.) E kompetenciák ugyanakkor pusztán más szövegek nyomai. Jelentésadó, elbeszélésalakító érvényük nem valamely szubsztanciaként fel-fogott szerzői tudatból nyerhetné eredetét. Nem lényegiségek hordozói, hanem a nyelv bármely pontját körülvevő általános szöveg nyomaiba vesznek, intertextuális viszonyok csomópontjait, idegen szövegek kereszteződéseinek mintázatait olvassák: „Romantikus fordulatok jutottak eszembe, amiket valahol már olvastam vagy hallottam.” (55.) Ilyen nyomok olvasása tölti ki a következő két bekezdést. Az egyetlen jel, amely elhárítja ezt a műveletet, a beszélővel szemben helyet foglaló alak arca. Az üres diskurzus terét elfoglaló figura arcát nem lehet kibetűzni. Ennek jelentőségét a szöveg később világítja meg, mi is ott térünk ki értelmezésére.

A külső és belső diskurzusterek felmérését két *metareflexív*, a novella jelentésekkel való feltöltésének lehetőségeit firtató passzus követi. Ezek továbbra is a szövegbe vonódott szövegen kívüli horizont kérdései, amit az tesz jelzetté, hogy fenntartják az objektív tekinthetőség igényét, amelyet a szöveghez illuzórikusan kívülről közelítő nézőpont vélhetne sajátjának: „Honnan jött ez a kocsi? Mi a célja? Ezer kérdést intéztem magamhoz, és egyikre sem tudtam felelni.” (56.) A fikciós anyag alakíthatóságának kérdése felveti azt a lehetőséget, hogy a szerző-narrátor lezárja a terméketlennek bizonyult diskurzust, amelyben a történet és az elbeszélés folyama megrekedt: „A kocsi különben olyan lassan haladt, hogy bármikor kiléphettem volna belőle, anélkül, hogy a rajta ülők észrevették volna.” (56.) Diszkontinuus helyen befejezve a novellát az önmagát olvasó szöveg egy inkompetens szerzői alakzattal rögzítene sajátjaként, illetve a szövegezést berekesztve önmagát szüntetné meg. „Ezzel a megoldással azonban nem voltam megelégedve” (56.), mondja a szöveg,

hiszen a nyelv jelentéstelenségét nem lehet rögzíteni. A jelentés kiküszöbölhetetlenségének felismerése visszahelyez a figuráció kényszerítő erejébe. Ha a beszélő az elbeszélés folyamatosságát, a nyelv figurativitását nem tartaná fenn, úgy saját története önmaga előtt is titoknak bizonyulna: „Miért cipeljek magammal egy titkot, amelynek nem tudtam végére járni, holott ők egyáltalában nem érdeklődnek irántam?” (56.) A diskurzus feletti hatalmat a beszélő átengedi a nyelv öntörvényű alakulásának, létesítő potenciáljának. A nyelvnek kiszolgáltatva – a nyelvre hagyatkozik: „maradtam és vártam, mi fog következni.” (56.)

E ponton felfelzés mutatkozik a textuson, ahol intertextuális vonatkozás-ként Szini egy másik novellája (*Tücsökdal*) szüremkedik a szövegbe; mintegy oltványként (Derrida) ráilleszkedve, elősegíti annak „burjánzását”.⁴³ Töredezett olvasatban létesítve a két szöveg szemlélését egyaránt lehetővé tevő horizontot, e másik novellát úgy tekintjük, mint amely a hang identitásvesztését mutatja meg az egymásra vetülő szövegekben. A *sárga batár* szövegének törése olyan olvasatban jöhet létre, amelyben a két novella egymást értelmezi: az oltvány szövegét olvasva azokat a szövegtapasztalatokat pillantjuk meg, amelyeket a beoltott szöveg elrejtenei, elfelejtenei igyekszik.

A *sárga batár* következő passzusa oltja magába a *Tücsökdal* című elbeszélést: „Úgy éreztem magam mint gyakran álmaimban, amikor a szívemet hirtelen megfogta valami, úgyhogy nem lüktet tovább, akárcsak ha halott volnék.” A *Tücsökdal* kezdőmondata ugyanis: „A tücsök ciripelése megszúrta a szívemet.” A *sárga batár* szövegének a *Tücsökdal*t megidéző mondatába, a szöveg „szívébe”, „szúrnak bele” a *Tücsökdal*⁴⁴ olvasásának azon tapasztalatai, amelyek az én megalkotásának formációit – lacani értelemben a Másik helyén jelölve ki a szubjektumot – az elvesztés momentumához kapcsolják. A megfosztottság belátása e szövegben úgy válik önértelmező poétikai-nyelvi magatartássá, hogy az én tételezhetősége eredendően csak a jóvátehetetlenül elvesztett Másik iránti vágyban lesz lehetséges.⁴⁵ E vágnak a nyelve az a narcisztikus retorika, amellyel a szubjektum – a Másik visszanyerése révén – megszilárdítani kívánja magát.⁴⁶ A vágy tárgyát ugyanakkor maga az elvesztés tapasztalata hozza létre: „Oly könnyű elveszíteni valakit... Az út porában láttam meg kis cipője lenyomatát, sólyomszemmel ismertem meg, ami szemnek fel nem ismerhető... és futottam, bár nappal volt, és az emberek bámultak... »most ment el, most ment el éppen«, mondta mindenki, és láttam a porfelhőt, amelyet a kocsija emlékül hagyott... és még jobban futottam... talán láttam még a szalagját, messze lobogó csücskét... aztán nem láttam semmit, csak az elkanyarodó vonatot, amelyet többé nem lehetett utólérni” (314.). A szubjektum olyan lezárhatatlan jelölőláncban ragadható meg, és önmagát énként csak a szimbolikus rendnek olyan folyamatosan változó, kontextusfüggő, instabil helyében tapasztalhatja meg, amely hely kizár mindenféle pozitív önértelmező választ: „Olyan tétován vagyok beleírva a világ-

ba mint egy kérdőjel." A kérdőjelként értett énre válaszként tételezhető Másik nem megszólítható: „És csak magamtól szabad egyet-mást kérdeznem” (318.). A kérdőjel grafémájaként szövegbe írt szubjektum nem tekinthető egy Bildungként értett folyamat alanyának, nem tételezhető tapasztalatok szukcesszív szintéziseként: „Mert ismerőseim és ismerőim közt nem tudnék egyetlen embert sem fogni, aki elhinné nekem, hogy világot látott ember vagyok, hogy ezernyi és ezernyi mérföldet beutaztam, és hogy nem láttam semmit, csak elmosódó arcokat, kifejezéstelen házhomlokokat, mindig ugyanazokat a fákat, ugyanazokat a mezőket és síneket és táviróoszlopokat. Olybá tűnik fel mindez nekem, mint egy holdbéli utazás, és már kezdem magam sem hinni” (318.). Az én esetlegességének ez a tapasztalata („A legnagyobb kérdés, amelyet magam elé volna szabad tűzni, hogy micsoda »véletlenek« alkották meg az életemet”) (318.) megfoszja a szubjektumot attól a lehetőségtől, hogy ne a tudattalan vágystruktúrájának megsejtése révén, hanem egy történet teleológiájában értse meg magát: „És az én történetem, amelynek nincs lefolyása, ezért olyan szomorú, meddő, hogy egy vékony tücsökciripelés is szomorú dalnak hallatszik benne, amelyet alig ért meg valaki, és megsejt mindenki” (319.).

A *sárga batár*nak az oltás töréspontját követő passzusai továbbra is reflexív hangoltságúak, de a reflexiók ekkor már a közlések alanyára mutatnak: „Honnan jöttem? Hová megyek? Mióta vagyok már úton? Mi a célom? Miért élek?” (57.) Jóllehet a kompetenciák hasonló hiányát tudatosítják, mint a szerző-narrátori beszédhelyzet esetében („Ezer kérdést intéztem magamhoz, és egyikre sem tudtam felelni.” [57.] az itt belépő szólam már nem a meta-reflexív kérdezésmódot érvényesíti. E helyütt nem a beszélőről való beszéd-ről esik szó, e kérdések a beszélőről beszélnek.⁴⁷ Így eltérő diszkurzus részeként íródik vissza a metareflexív szólam beszédének egy korábban általunk is idézett szegmense: „A kocsi különben olyan lassan haladt, hogy bármikor kiléphettem volna belőle, anélkül hogy a rajta ülők észrevették volna. Nem törődtek velem és nem feleltek kérdéseimre” (57.). A novella két pontján felbukkanó, írásképet tekintve azonos mondat eltérő diszkurzív szintek érvényesülését jelzi. A szöveg elfeledkezik saját megelőző szövegezés módjának tapasztalatairól, önnön jelentéstelenségéről. A szegmentum ismétlését a novella további részei felől olvasva, kitűnik, hogy e mondat a figuráció visszanyerésének diszkurzusaként íródik vissza.

Könnyen adódhat az az értelmezés, hogy az implicit szerző pozíciója az arctalan útitárs helyére íródik, hiszen a narrátor a megszólítás áthárító retorikájával a textusról való tudás birtokosaként, a jelentés hordozójaként szólítja meg a szembenülő: „Kedves professzor úr...” (57.) A meginduló beszéd egy már eredendően folyó beszédbe való belépésként igyekszik feltüntetni magát.⁴⁸ A megszólítás, az aposztrophé a dekonstruktív retorikának azon alakzata,⁴⁹ amely felruhazza a jelet a válaszadásra képes hang természetével.

A válaszadás a novella kontextusában a történet alakíthatóságát illető narrátori dilemmák feloldását jelenthetné. A megszólítottat („Kedves professzor úr!”) szubjektumként tételezve a megszólítás olyan dialógus létesítését célozza, amelyben a másik énje – a megszólított te-ként értve – megnyílna annak beszéde felé. Ebben a megnyílásban alapozódhatna meg a megszólító identitása, így nyerhetné el hangként önmagát. A beszélő közlései könnyen értelmezhetők úgy, hogy a történet birtokosának szólnak, s mintegy a szerzői alakítás módozatait bírálják: „az ön metódusa legalábbis rettenetes. Egy szó sem szól az emberhez, akinek magának kell kitalálni, hogy mi történik vele. Miért nem beszél?” (57.) Mindez úgy is olvasható, mint a szereplő kibeszélése a textusból, amelyben felrója a történet jelentésségéért, az elbeszélés folyamatosságáért felelős szerzőnek az alakítás hiányait, nyelvi magáragyagottságát. Elhárítja a kompetenciák számonkérhetőségét: „ön már régóta kóborol ezen az ósdi alkalmatosságon, és többet tudhat, mint én” (58.).

Az aposztrophét a líraisággal azonosító⁵⁰ felfogás fényében újrendezhető a lírai próza alakzatának kérdése. A megszólítás választalansága, sikerületlensége ugyanis dekonstruálja a lírai hang fenomenalitását. Másrészt az aposztrophé ellenáll a narrativitásnak is, mivel nem egy történet reprezentációját nyújtja, hanem diszkurzív eseményként a *megírás időbeliségében* tartja a novellát.⁵¹ A referenciális időbeliséget diszkurzív temporalitással helyettesítve a megszólítás visszavonni igyekszik az irreverzibilitásnak a *Tücsök*dalban előálló tapasztalatát, az *én* megalkotásának az elvesztéséhez, a múltba vesztethez kötött formációját. A lírai hang alapvető karaktereként értett alakzat (Culler) létesítésének szövegbeli kudarca azonban éppen a novella líraivá értelmezését hárítja el. A trópus e novellában nem válik *eseménynyé*, vagyis nem lesz az önmegértés aktusává. A Másik ugyanis csak úgy lehet a megszólító identitását biztosító szubjektummá, ha diszkurzusba vonódik az aposztrophé poétikai aktusával, a poétikus hang létrejöttének performációjával. Mivel azonban a megszólított elhárítja a dialógus létesítésének kísérletét, vagyis nem bizonyul megszólíthatónak, így a Másikkal való viszonyban létesíthető én trópusa sem lehet identikus. Culler emellett az aposztrophének azon vonását mutatja ki, mely szerint az a szolipszizmus és az interiorizáció kettős aktusaként csak látszólag vonatkozik valamely másikra, de voltaképp megszünteti annak idegenségét: vagy magába vonja, vagy kiterjeszti magát e másikra.⁵² A novellában körvonalazódó aposztrofikus tropológia valóban inkább egyfajta „belső” drámát inszeníroz, mintsem én-te dialógust. „Az üres beszéd nem a tulajdonképpeni, hanem [...] az öntükröző, spekuláris magánbeszéd dialektikája értelmében veszi át magába a másikkal a választát: az ilyen beszélgetésnek mindkét szerepét egy és ugyanazon szubjektum játssza.”⁵³ A megszólítást követő passzus a jelentés stabilizálását célzó kísérletnek fogható fel. A beszélő dialógust kezdeményez, amelynek egypólusú voltát úgy próbálja felszámolni, hogy a hangtalan Másik lehetséges válaszait is

megadja, mintegy felkínálja a jelentéseket: „Vagy talán éppen a hallgatásával akar engem megtanítani arra, hogy ön sem tudott meg többet, mint én? Szemléltető oktatásnak hátborzongató ez a batár. Azt akarja ezzel mondani, hogy az élet is ilyen? Hogy beszállunk, magunk sem tudjuk, miért; vele utazunk azt sem tudjuk, miért, és kiszállunk, meghalunk, anélkül, hogy egyetlen kérdésünkre is választ kaptunk volna. Ön talán személyesen a Múlt? A Múlt, amelyből semmi tanulságot nem tudunk levonni? ... A hallgatás nem tanítás. A hal is tud hallgatni, mégsem professzor!” (57.) A megszólítás és a kérdés stratégiái olyan diszkurzív jelentéskényszert rejtenek el, amely a nyelv kérdőre vonásában, a kérdésésben mint stratégiában és mint performatív nyelvi aktusban „elfeledkezik” a nyelv „önkényes létesítő potenciáljáról”, értelem nélküli, véletlenszerű működéséről. A nyelv jelentő és létesítő erejének elválasztását igyekszik a szöveg áthidalni.⁵⁴ A kérdés (de Man „nevében”) a válasz lehetetlenségéről, a nyelv önkényes, jelentéstelen működéséről való megfélekedzésként olvasható.⁵⁵ Annak tapasztalataként, hogy a figuráció, az alaköltés annak ellenére kiküszöbölhetetlen, hogy a szöveg saját potenciáljára való ráhagyatkozása nem teszi lehetővé a jelentés fellelését, vagyis a jelentés nem adott a másik arcában. A kérdésésben a szöveg úgy igyekszik figurálni magát, hogy egyúttal kitörli a nyelv véletlenszerűségét. Mivel a jelentéstér kiüresedése épp az alakok azonosíthatatlansága révén adódik, a nyelv eredendő jelentéstelenségéről való elfeledkezés az identitásképzés, a beszélői önfenntartás alakzatává lesz. A nyelv üres helyét elfoglaló néma szólam megszólítása nemcsak a történet elbeszélhetővé tételéért lép fel, hanem közvetve az egyoldalú diszkurzus résztvevőinek identitására is rákérdez. A szembesülés az arctalan Másik némaságával úgy megy végbe, hogy a jelentések feltételezett birtoklása erre a Másikra ruházódik át. A megértésnek azt a tükör-mozzanatát hozza létre itt a novella, amelyben az Egyiknek nevezhető szereplő-narrátor és a szöveg önmagára tekintésében egyfajta „vakfoltként” értékelhető Másik szembesítése megy végbe.

Az aposztrophé „bensőséges kapcsolatban” (Culler) áll a proszopopeiával: e kettős alakzatban összefonódik a hang és az arc tételezése (positing). A hang nélküli létező fiktív megszólítása, a megszólítottat a beszéd képességével hozná „alakra”, s megteremtené a válaszadás lehetőségét. Az identitásképző arc diszkurzívan adott, s ha a szöveg nem képes önmagát diszkurzusként létesíteni, úgy nem lehet azonosítani a szereplőket. Mivel azonban a figurációban párhuzamosan folyik az alakzatok egységesítő, illetve bomlasztó munkája, ilyenformán az arcadás művelete is együtt jár az arcrongálásával, „éppen annyira megfoszt és alaktalanná tesz, mint amennyire helyreállít”.⁵⁶ A megszólítás épp a megszólíthatatlanság alakzatát írja be a Másik jelébe, vagyis az arcadás együtt jár az arcrongálással, a megszólítás a megszólíthatatlansággal, a jelentésadás a jelentőképeség kitörlésével. A Másik szórabíthatatlansága tehát azt jelzi, hogy megállapíthatatlan a rongált arc

„kiléte”, vagyis a trópus antropomorfizálásának elhárításával a szöveg defiguratív, önfelzárkózó természete nyilvánul meg. Nem rögzíthető a beszédhelyzet, mivel a szöveg eredendően elhárítja a beszéd, az önzonosítás, az arcot öltés minden formáját: az arc felismerhetetlensége az írás, a novella önzonoságának rögzíthetetlenségét, illetve az olvasás retorikájában az olvashatatlanság befogadói tapasztalatát jelzi. Mivel a két (alakvesztett) alak a novella tropologikus rendjében egymáshoz kötött, ezért a beszélő hangjának identitása eredendően bizonytalan: „Egyetlen arcot sem tudok megkülönböztetni, még a magamét sem, amely szintén elfolyik a semmibe.” (56–57.)

A halál arcának létesítése (amely a recepcióban hol szimbolikus erőt, hol allegorikus erőtlenséget jelentett), olyan diszkurzív helyzetben megy végbe („Temetés volt ez”) (58.), amely úgy figurálja az identitásképző másikat, az idegen arcot, hogy kitörli a megnevezés, arcadás műveletének figurativitását. A halál képzete azonban nem egyszerűen (gyenge szimbólumként értelmezhető) allegória, hanem egy lényegesen összetettebb tropológia működését jelzi. A jelentéstől való megfosztottság ugyanis tropológiailag megelőzi a halálképzetet. S mivel a megfosztás a halálnál is biztosabb (de Man), a szöveg alaköltése nem „teszi jóvá”, nem helyettesíti a jelentésadás esetlegességét, az allegória nem „fejt meg” a másik arcának rejtélyét. Ilyenformán a „Temetés volt ez” kitétel, amely a korábbi értelmezőket arra indította, hogy a halállal azonosítsák a batár utasát, más olvasatot kaphat. A szöveg olvasói szerepkínálatában voltaképpen nincs kötelező érvényű utasítás arra, hogy az arcot utast a halál allegóriájaként olvassuk, a „Temetés volt ez” kijelentés a diskurzushelyzetet figurálja és nem az egyes alak(zat)ok nevét, identitását képi meg, ahogy az aposztrophé sem a szójelentés, hanem a dialógushelyzet trópusa.⁵⁷ Hiszen a Másik azonosíthatóságának híján alapvetően eldöntetlennek bizonyult a mindenkor beszélő, az Egyik kiléte. Így az is megálapíthatatlan, hogy kinek a haláláról van szó, amikor ezt olvassuk: „még nem akarok meghalni” (58.). A „nem akarok meghalni” kitétel nem feltétlenül írja elő, hogy a batár néma utasát a halállal azonosítsuk, ezt főként az olvasás szimbólumkényszere indokolhatja. A „nem akarok meghalni” mint performatív kijelentés kikényszeríti (impose) a kognitív jelentést. A szöveg e kijelentésben „visszahanyatlik” a nyelv kognitív rendjébe, másrészt úgy „ölt alakot”, hogy egyszersmind reflektál arra, hogy ez az identitásképző figuráció egyfajta kényszerítő erő, ami elől nem térhet ki. Nem mondhat le a pozitív énképzésről, mert az identitás problematizálása, kérdésessé tétele is csak valamilyen figurációban végezhető el. Vagyis a nyelv jelentéstelenségét is csak jelentő nyelvben lehet képes elgondolni. Az elhallgatás korábban már jelzett stratégiájának modalitása pedig („Egy negyedóra múlva már éreztem, hogy milyen hamar meg lehet szokni ezt a konok némaságot, ezt a hallgatag semmit, amely pereg, pereg tovább nesztelenül, mint a homok, mint maga a világ.”) azt a de Man-i tapasztalatot idézi fel, amely a figuraként értett nyelv-

vet mint a dolog képét eredendően a hallgatagsághoz köti. „A nyelv mint trópus mindig megfoszt. [...] Amennyiben az írás folyamán erre a nyelvre kell támaszkodnunk, úgy [...] mindannyian süketek és némák vagyunk – nem hallgatagok, ami feltételezné a tetszés szerinti hangadás lehetőségét, hanem hallgatagok, akár egy kép, örökre megfosztva hangunktól és némaságra ítélve.”⁵⁸ Azon a ponton, ahol a szöveg nem képes önmagát „alakra hozni”, áll elő a megértés kényszerű figurativitása. A jelentés tételezése olyan kényszerítő erő, amelynek közbejötté teszi lehetővé a halál arcának reprezentációját, (elő)olvasását. A halál-figura ugyanakkor nem több, mint a hasonlítás erőszaktétele, mivel nem az történik, hogy a szöveg felismeri saját jelentéseként, hanem inkább magára kényszeríti annak alakját, a halál alakját ölti magára.

A létesítő beszédaktus úgy válik narratívává, trópasszá, hogy a jelentés rákényszerítődik (impose) a létesítő nyelv jelentésnélküliségére: maga a jelentéskényszerre vonatkozó kérdés definiálja a beszélőt. E nyelvi szorongatottság a megértés figuratív voltának felméréséből fakad. A valamit állítás szorongatottsága (predicament of predication) annak megkerülhetetlenségével vet számot, hogy a jelhez jelentést rendeljen; a tételező nyelv értelmetlen erejét felruházza az értelem és jelentés autoritásával.⁵⁹ A beszélő tehát egyszerre szembesül a nyelv értelem nélküli potenciáljával, jelölőtermészetével és a figuráció, a jelentésadás kényszerítő erejével. Mivel a jelentéstudajdonítás aktus – vagyis nem egy adott jelentés (allegória) felismerése –, ezért e performatív művelet teszi lehetővé a nyelv reprezentációs működését. A beszélő úgy tételezi önmagát *én*ként, hogy a megírás idejében eseményként-elbeszélés-ként leírja ezt az állított szorongatottságot. Saját létesíthetetlenségének elbeszélése olyan logikai ellentmondás, amelyet történetként egy allegória (de nem a szimbólum „elősdíjeként” értelmezett allegória) narratív folyamatában mesél el.⁶⁰ E meglátás arra is rávilágíthat, hogy a novellában megidézett halálképzet nem a szöveg önmegfejtéseként, hanem – az allegória de Man-i értelmében – „egy nyelvi szorongatottság áthelyeződött nevéként”⁶¹ olvasható.

A vázolt értelmezés fényében, úgy véljük, nem tartható az a megállapítás, mely szerint „a történet mindvégig a racionális okság elvén nyugvó epikai hitel poétikai formáin belül marad”.⁶² A látszólag feloldó elbeszélői eljárások inkább az önmeghatározás iránti vágynak az önértés kényszerű rögzítésére irányuló narcisztikus retorikáját tükrözik. Egy ilyen értelmezés összeegyeztethetőnek tűnik azzal a de Man-i megállapítással, amely a szimbólum elsőbbségének romantikus hangoztatása mögött a negatív önismeret előli menekülés gesztusait mutatja ki.⁶³ Ilyenformán annak tapasztalata, hogy a nyelv esetlegességéről való megfélelkezés, az ettől való eltekintés akarása vezet a figurációhoz, éppen azt jelezheti, hogy e novellák a romantika látszólagosan szimbolizáló éntapasztalásának peremére érnek el, a „lélek szimbolizáló

tevékenységének" XIX. századi szabadságát rekesztik be.⁶⁴ A mondhatatlannal, szórabírhatatlannal történt jellegzetesen nyelvi-poétikai természetű szembenezés kiváltotta *Angst* elfojtásában érdekelt műveletről, egy identifikációs válságból történő *nem feloldó* kihelyeződésről beszélhetünk, nem pedig egy szimbólum „hiánytalan értelmezéséről”, amikor a batár diszkurzusából kilépve a beszélő (a narrátor?, a szerző?, a jelentés?, a nyelv?, a tudat?) „lassanként magához tér” (58.). A szignifikációnak abba a rögzítettségébe, a nyelvnek abba a figuratív rendjébe tér meg, amely a batár jelében kimozdult: „Egy lámpaoszlopot tartottam szorosán átölelve. Talán ennek a lámpaoszlopnak köszönhetem, hogy még élek. Ehhez ragaszkodtam szívósan, ehhez kapaszkodtam görcsösen. Különböben talán még most is ott ülnék a sárga batárban” (59.). Az élet jeleinek („éreztem, hogyan enged fel a mellem, hogyan szabadul fel a tüdőm, hogyan tér vissza a vér ereimbe, hogyan kezdenek szemem golyói forogni, hogyan indul meg akadozva az agyam, az elmém”) (59.) visszatéréseivel a nyelvhasználat a megkülönböztetés rendjét érvényesíti az elkülönbözödésé helyett, a diszfiguratív tér útvesztői helyett oksági és időbeli-térbeli koordináták szerint tájékozódik: „Éreztem, ..., hogyan tudom lassanként megkülönböztetni a házakat, a kapukat, a sarki pálinkamérést.” (59.)

A vázolt olvasat ugyanakkor éppen saját felismerései miatt nem tűzheti ki Szini Gyula „rehabilitációját”. Nemcsak azért nem, mert nem tehet többet, mint hogy konstatálja, a Szini-olvasás „örömtelinek” bizonyulhat.⁶⁵ Hanem azért sem, mert ha a Szini-novellák retorikai potenciálját tekintjük a rekanonizáció, az újraértékelés alapjának, arról a de Man-i figyelmeztetéséről feledkeznének meg, mely szerint a legnaivabb stratégiát érvényesítenénk, ha az olvasás elkerülhetetlen működésének tapasztalatát értéként „ünnepelnénk”, hiszen az olvasó vagy a szöveg nem szubjektuma, hanem terméke e tapasztalatnak.⁶⁷ Fel kell ismernünk, mivel a nyelv performatív erejéről való tudás maga is szükségképp figuratív, ezért amikor a haláltól való félelmet a nyelvnek a semmibe helyeződésétől való félelemmel azonosítottuk, akkor – elhárítani próbálván az értelmezés eredendő kudarcát – hasonló „vakságba” esve rögzítettük a mondhatatlant a mondhatóban, mint maga a novella.

A visszaírás alakzata egyébiránt kettős aspektusban léphet működésbe. Minden bizonnyal saját jelenbeli értésmódunkat kell visszaírni e novellákba, hogy azok visszaírhatók legyenek preferált olvasmányaink közé. Vagyis nem annyira a kánonba írhatjuk vissza Szinit, hanem egy lehetséges kánont írunk vissza a két novellába. Írásunk legfőbb dilemmája, nevezetesen, hogy vajon a beszélőt kérdőjelként olvasó, a jelentést kérdésként tételező, a figuráció kényszerítő erejét példázó szövegek a megszakított kánonbéli jelenlétből visszahelyezhetők-e az aktuális olvasási stratégiák érdeklődésére számot tartó szövegek történetébe, nem oldható fel a dilemmát megfogalmazó szövegen belül. A visszaírás ily módon – a novellák bármilyen „dinamikusnak”

vélt olvasása ellenére – nem jelezheti a hatástörténet fejleményeit, nem szavatolhatja az olvasás legitimációját. Az újraolvasás nem úgy tár fel valami elfeledettet, hogy visszanyeri, visszaállítja az elveszettet, hanem úgy, hogy a szövegre való emlékezést mint lehetőséget a jövőbe helyezi. Az olvasás annak a kánonnak a lehetőségébe vetheti bizalmát, amely belekezd abba a történetbe, melynek Szini is szereplője. A visszaírás tehát szükségképp jövő idejű: mindig megmarad a rekanonizáció lehetőségének.

1 SZINI Gyula, *Ambrus Zoltán*, Stúdiomok, 1910, 57.

2 Márai rekanonizációja azért nem igazi ellenpélda, mert életműve nem poétikai okokból szorult a formális kánonon kívülre, s egy informális hagyomány annál inkább számon tartotta.

3 „Nagyon is lehetséges, hogy Bérczy Károly, Toldy István, Iványi Ödön, vagy akár még Petelei munkássága is azért él kevésbé a köztudatban, mert a szakírók nagyon keveset tettek az elismertetésükért.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban = Uő, „Minta a szőnyegen”*, Bp., Balassi, 1995, 85.

4 Ady és Kosztolányi 1909-es írásai.

5 Ady a Nyugat 1909. jan. 1. számában, illetve ADY Endre, *Publicisztikai írásai III. 1908–1918*, Bp., 1977, 152.

6 KOSZTOLÁNYI Dezső, *Szini Gyula = Uő, Írók, festők, tudósok I.*, Bp., 1958, 140. (A szöveg Kosztolányi három különböző időpontban készült írását fogja egybe, idézetünk 1909-esi.)

7 VARGHA Kálmán, *A novellista Szini Gyula*, ItK, 1963, 308.

8 MÁNDI Ildikó, *Hangulat-szimbolikus mese = Uő, Tanulmányok a XIX. század magyar irodalmából*, ELTE, 1983, 195–197.

9 BORBÉLY Sándor, *Szemlélődés Szini Gyula világában = Uő, Tájékozódás*, Bp., 1986, 18.

10 KOSZTOLÁNYI, i. m., 140.

11 VARGHA, i. m., 308.

12 MÁNDI, i. m., 196.

13 „A három legkitűnőbb magyar novellista között Szini Gyula is ott van.” FENYŐ Miksa, *Szini Gyula: Trilíbi*, Nyugat, 1908, I, 43.

14 „Egykor izgalmas élmény. Ma megható emlék mindnyájunknak. [...] egykor irodalmi századváltozást jeleztek [...]. Feladatukat az-

óta elvégezték.” KOSZTOLÁNYI, i. m., 157. (az 1927-es írásból).

15 SZEGEDY-MASZÁK, i. m., 79.

16 VARGHA Kálmán, *Álomvilág és szecesszió = Uő, Álom, valóság, szecesszió*, Bp., 1973, 61.

17 Szembetűnő sajátossága a Szini-recepciónak ez a rokonszenvező hangoltság. Feltehetően ez a mozzanat is Kosztolányi (1910-es) kritikájából „eredeztethető”: „Sokat olvasok szívesen az új elbeszélők közül, de egyet se [...] annyira, mint Szini Gyulát” KOSZTOLÁNYI, i. m., 143.

18 VARGHA Kálmán, *A novellista Szini Gyula*, ItK, 1963, 310.

19 Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Történetiség, megértés, irodalom*, Bp., Universitas, 1995, 5.

20 „Az irodalmi mű nem valamiféle önmagában létező tárgy, amely minden szemlélőnek mindig ugyanazt a látványt nyújtja, nem emlékmű, amely monológ formájában hirdeti saját időtlenségét. [...] Az irodalmi mű dialógusjellege az oka annak is, hogy a filológiai tudás csak a szöveggel való folyamatos szembesítésben állandósulhat, s nem válhat merev tényhalmazzá.” Hans Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, Helikon, 1980/1–2, 17.

21 JAUSS, i. m., 30.

22 Z. KOVÁCS Zoltán, „*De a vágyam teljesülése egyedül a történettől függ*”, It, 1995/4, 543.

23 „a megértés eseménye csakis akkor lesz történő temporalitás, ha [...] túlfut az olvasás intendált szövegközelségének horizontján” KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az én utópitája és létesülése*, It, 1998/3, 365.

24 Ennek nehézségét jelzi a kortárs hazai iskolák, értelmezői közösségek gyakran kiütköző dialógusképtelensége. Hogy ez a dia-

lógusképtelenség oldódhat-e (például a *Literatura 1998-as évfolyamában megnyitott Egy dialógus kísérlete* diskurzusa révén), ma még nem feltétlenül belátható.

25 „A cselekmény trónfosztásától eljutott a cselekmény újraértelmezéséig: a »mese« halála helyett a »mese« lélekvándorlását jósolta” BODNÁR György, *A „mese” lélekvándorlása*, 1988, 7.

26 SZINI Gyula, *Nyugat*, 1908, I, 24–28.

27 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Törvény és szabály között = Uő, Beszédmód és horizont*, Bp., Argumentum, 1996, 69.

28 SZINI, *i. m.*, 26. (Kiemelés tőlem.)

29 Nemcsak a teoretizáló cikk olvasása prefigurálja a novellák olvasását, de nem kis mértékben éppen a novellák olvasásának tapasztalatai felől lettek „felismerhetővé” az „elmélet” meglátásai.

30 A bölcsészkarai magyar szakos vizsgarend mint kánonképző diskurzus ma is megköveteli-feltételezi Szini szövegeinek-nevének ismeretét.

31 A hivatkozott szövegkiadás: *Lelki kalandok*, Bp., 1908, 51–60.

32 Vö. VARGHA idézett elemzéseit.

33 MÁNDI, *i. m.*, 200.

34 DOBOS István, *Alaktan és értelmezéstörténet*, Debrecen, 1995, 127–133.

35 Ez az értékelés talán Ady recenziójában találja (illetve veszeíti el) eredetét, mivel Ady említi Szini szövegét is, naiv parabolákat”. Vargha Kálmán ugyanakkor éppen az ellenkezőjét állítja: „Szimbólumai nem átlátszó allegóriák, hanem az élet, a halál, a szerelem misztikumáról szóló költői példázatok.” VARGHA, *ItK*, 1963, 309.

36 DOBOS, *i. m.*, 129. Felvehető, hogy Dobos értelmezése nem vonatkoztatható-e sokkal inkább saját olvasási retorikájára, vagyis nem éppen saját olvasatának domináns alakzata-e a „megmagyarázott allegória”?

37 DOBOS, *uo.* (Kiemelés tőlem.)

38 Vö. 35. lábjegyzet.

39 Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, Bp., Osiris, 1997, 301.

40 Az elbeszélői tudat alkoholos befolyásoltsága azért fontos mozzanat, mert a karteziánus cogitatio érvénye alól egy „abnormálisként” tételezett tudatállapotban bújik ki.

41 Michel FOUCAULT, *A diskurzus rendje*, Holmi, 1991, 7. sz., 869.

42 Dobos István értelmezésében „narrátor és olvasó dialógusaként” egyműsíti a legáltalábbis problematikus beszélnőket, s ezzel nem lépteti ki azokat egy hagyományos befogadaskor végbemenő dialógus kereteiből. Úgy véljük azonban, e kérdéseket még egy naiv olvasat számára sem a történet hordozza, nem ott keletkeznek, nem a történetben vetődnek fel.

43 „A szövegfelület nyitottságánál és heterogenitásánál fogva teszi lehetővé a beoltás műveletét, mely két különböző felület egymásba metszésének, egymásba írásának aktuálisan dinamizálja mindkét felületet.” ORBÁN Jolán, *Derrida írás-fordulata*, Pécs, Jelenkor, 1994, 174., illetve vö. Jonathan CULLER, *Dekonstrukció*, Bp., Osiris, 1997, 190–200.

44 A hivatkozott szövegkiadás: *Különös álmok*, Bp., 1983, 314–320.

45 „a lacani vágy-fogalom [...] egy eredeti, a Másik által mondott »Nem« nyoma, egy primordiális elvesztés, hiány »emléke«”. FARKAS Zsolt, *Jelentőlánctraverve = Uő, Mindentől ugyanannyira*, JAK-füzetek, 74, Bp., 1994, 70.

46 „A vágy ugyanis nem az a »haszontalan szenvedély«, ahogy az egzisztenciális szándék teoretikusainak értetlensége leírja. A vágy éppen a jelölő (signifiant) szenvedélye, azaz a jelölő hatása a lényre (animal) amelyet megjelöl, s amelyből a nyelvhasználat egy szubjektumot terem – nem egyszerűen decenterált szubjektumot, de olyan szubjektumot, amelynek sorsa az, hogy kizárólag egy önmagát ismétlő jelölőként, azaz megosztottként tartsa fenn magát. Ebből ered a másik formula: az ember vágya (ha mondhatjuk ezt így) a Másik vágya. A vágy oka a Másikban van, ahonnan az ember maradékként aláhullik.” Jacques LACAN, *Rövid előadás a francia rádióban*, Thalassa, 1993/2, 14.

47 Mándi Ildikó elemzésében felfigyel a kérdéssorok mint „szimbolizáló mozzanatok, vezérmotívumok” „refrénszerű” visszatéréseire, de nem tudatosítja a beszélő kimozdulásának, elbizonytalanodásának szemantikai konzekvenciáit. A megszólalás helyének stabilizáltságát mint „belső hangsúlyeltolódást” érzékeli. MÁNDI, *i. m.*, 205–206.

48 „Szerettem volna azt érzékelni, hogy amikor megszólalok, már réges-rég megelőzött egy névtelen hang: így csak tovább kellett volna fűznöm a mondatot, folytatnom, anélkül, hogy észrevennék, befészkelnem magam réseibe, mintha csak egy pillanatra elhallgatva jelt adna. Nem volna kezdet tehát, nem tőlem származna a beszéd, csupán véletlen eleme volnék, apró hézag, az elnémulás lehetséges tere.” FOUCAULT, *i. m.*, 868. Tehát egy modernség utáni értésmód számára vonzó lehet az a beszédhelyzet, amitől Szini szövege még „megretten”.

49 Vö. Jonathan CULLER, *Apostrophe* = Uő, *The Pursuit of Signs*, Ithaca–New York, Cornell University Press, 1984.

50 CULLER, *i. m.*, 137.

51 Uo., 152–153.

52 Uo., 146.

53 Manfred FRANK, *A nyelvi uralhatóságának határai*, *Literatura*, 1991/4, 353.

54 A jelentések kérdező tételezése hasonló retorikát valósít meg, mint Shelley *The Triumph of Life* című szövege („Honnan jössz? és hová tartasz / Utad hogy kezdődött, kér-

deztem, és miért?”). Mindkét szöveg kérdések formájában vet fel jelentéseket, de egyúttal kétségessé teszi a kérdezés értelmességét. Részben ezért tűnt applikálhatónak de Man Shelley-olvasata.

55 Paul de MAN, *Shelley Disfigured* = Uő, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, 118.

56 Paul de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, *Pompeji*, 1997/2–3, 106.

57 CULLER, *i. m.*, 135.

58 de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*, 105.

59 de MAN, *Shelley Disfigured*, 117–118.

60 Uo., 117.

61 de MAN, *Az önéletrajz mint arcrongálás*.

62 DOBOS, *i. m.*, 129.

63 Vö. de MAN, *A temporalitás retorikája* = Uő, *Az irodalom elméletei I.*, Pécs, 1996, 32.

64 Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat, 1984, 75–76.

65 Ezért a bőséges(nek szánt) szövegidézet, hogy e novellák az elemzés olvasója előtt maguk küzdhessék ki „megpillantásukat”.

66 de MAN, *Shelley Disfigured*, 122.

RÓNAY LÁSZLÓ

A francia példa

(A magyar és a francia irodalom viszonya
e század harmincas éveiben)

A Teleki Intézet kiadásában 1946 könyvnapjára jelent meg Sőtér István *Magyar-francia kapcsolatok* című összefoglalása. Ebben századunk kultúrájának francia begyökérezését is áttekinti, természetesen az adott terjedelem korlátai között, elsősorban a *Nyugat* és a nyugatosok ilyenén kötődéseit feltárva, de szól azokról a fordításokról és fordítókról is, amelyek és akik a modern francia líráról adtak képet. Egészen természetes, hogy Sőtér a *Nyugat* körével foglalkozott, hiszen Justh Zsigmondtól kezdve a hazai „regény és költészet... töretlenül, folyamatosan mutatja a francia irodalom hatását”, Toldy István *Anatole*-ja Párizsban fogadja végzetét, Ambrus Zoltán *Midás királya* pedig az első analitikus regényünk, jóllehet írója idegenkedett a francia irodalom akkori modern törekvéseitől, elutasította a *Nouvelle Revue Française* szellemiségét, amely oly termékenyítően hatott a *Nyugatra*. Ady számára Párizs Bakonyinak minősült, de a francia líra – Baudelaire-t kivéve – mérsékelten hatott rá, mint ahogy Babitsra sem, ő a *Romlás virágaiban* inkább a klasszikus költőt, a Semaint ösztönzőjének tudó Tóth Árpád pedig a „pompázatot” tolmácsolta. Az induló *Nyugat* íróit inkább a félmúlt francia irodalma nyűgözte le: Móriczra a naturalizmus hatott, Szabó Dezső Verlaine-ről és Rimbaud-ról írt kiváló tanulmányokat, André Gide csak 1926-ban tűnt föl a *Nyugatban*, tehát nagyjából a második nemzedék indulása idején. Kosztolányi volt talán az egyetlen, aki könnyedén hasonította a francia stílust, számára a világirodalom nem tudatos programok követését vagy honosítását jelképezte, hanem olyan élő organizmusnak tekintette ezt, amelyből hol innen, hol onnan meríthetett (Francis Jammes-ből bizonyosan), írói egyéniségének lett szerves része a franciás elegancia és mértéktartás.

A második nemzedék írói sokkal figyelmesebben követték nyomon a modern francia irodalmat: Illyés Gyula egy ideig „élt” benne, akárcsak Márai Sándor, aki többször is írt arról, milyen sok értékes ösztönzést kapott Párizstól és az új francia irodalmi törekvésektől. Cs. Szabó László egy virtuálisan létező európaiság nyomait tárta föl esszéiben, Hevesi András pedig egyike lett „franciás” íróinknak, mint *Párizsi esője* is bizonyítja. De hogy a modern francia irodalmat nemcsak az írók figyelték, hanem az olvasók is képet kaphattak róla, s e kép épp a *Nyugatban* tárult föl a legérzékletesebben, az első-

sorban Gyergyai Albertnek köszönhető, aki nemcsak Proust-fordításával tett halhatatlan szolgálatot, hanem a francia irodalmat rendszeresen szemmel tartó esszéivel, tanulmányaival és bírálataival is.

Gyergyai Albert küldetése

Valódi küldetést teljesített e szemérmes, visszahúzódó, bámulatosan művelt irodalomtörténész-fordító, aki talán élete végéig a szépíró is rejtegette magában. Nemcsak emlékirata bizonyítja ezt, hanem esszéi is, *A mai francia regényről* írt könyve pedig az egyik legszebb irodalomtörténet, annak bizonyossága, hogy az irodalomról nemcsak szárazon és az elvont tudományosság látszatát keltve lehet képet rajzolni.

Franciás vonzalmait az Eötvös-kollégiumban eltöltött évei is erősítették, ahol az első világháború előtti években lépett színre a kollégium további sorsát meghatározó, a francia tudományosság szellemét közvetítő generáció: Gombocz Zoltán, Horváth János és Szekfű Gyula. Gyergyai 1914-ben utazott Franciaországba, a világháború kitörése után internálták, egy ideig a „Fekete kolostor” vendégszeretét élvezte. 1919-ben tért haza, s egy mesteri Schöpflin-portré után nem kisebb tekintéllyel szállt vitába, mint Ignotus, aki a *Világban* „gyászbeszédet” tartott a modern francia regény fölött (mellékesen Várkonyi Nándornak a *Symposionban* megjelent *A francia szellem* című tanulmányát is bírálta).¹ Ugyanebben az évfolyamban ismertetőt írt barátja, François Gachot novelláskötetéről, s lefordította Cocteau-ról szóló írását.² Ekkor már a *Figyelő*-rovat egyik legtermékenyebb munkatársa, Valéryről írt rövid esszéje Osvát Ernő emlékének ajánlott nagyszabású tanulmányának előhangja.³ Curtius *Az új Franciaország irodalmi úttörői* című könyve, amelyről alapos bírálatot írt 1926-ban,⁴ rendkívüli visszhangot keltett hazánkban, szinte minden fontos folyóiratban jelent meg róla alapos, egyetértő vagy vitatkozó méltatás. Nem érdektelen, hogy német elfogultságát és szűkkeblűségét a francia irodalom másik nagy népszerűsítője, Eckhardt Sándor Gyergyaihoz hasonló módon tette szóvá.

Első nagy, francia tárgyú esszéje François Mauriacról jelent meg a *Nyugatban*, 1927-ben.⁵ Mint később írta, „ifjúi és lelkendező egyoldalúsággal” méltatta az író, akiről bensőségesebb, szebb esszé azóta sem jelent meg nálunk. Esszéjében a forrongó ifjúság írójaként méltatta Mauriacot – aki néhány évvel később a konzervatív kritikusok számára kemény diónak minősült a bűn és az emberi esendőség kendőzetlen ábrázolása miatt, amivel alapjaiban rendítette meg azt az elképzelést, hogy keresztény regény csak az erkölcsi jó győzelmével végződhet. Gyergyai kiváló érzékkel mutatott rá, hogy Mauriac regényeiben is jelen van Pascal rejtőzködő Istene, hősei vergődése és szenvedése voltaképp ennek bizonyossága. „Évezredes hittételek – a szabadságról, megváltásról, kegyelemről, eredendő bűnről, a test félelmetes fontosságáról,

a szenvedélyek rendszeréről, s talán mindenekelőtt a fáradhatatlan önmegismerésről, amely az önvallomástól akár az önsanyargatásig vezethet – oly forrón és közvetlenül élednek újjá Mauriacban, mint annál a misztikusnál, akinek sebe vérezni kezd Krisztus sebeinek szemléletén.”

Az említett Valéry-tanulmányt négy év után követte a *Francia dekameron*, Gyergyai népszerűsítő és közvetítő tevékenységének egyik csúcspontja. Erdemes azonban egy rövidebb portréját is idéznünk, a *Salavin* szerzőjéről, Georges Duhamelről.⁶ Ez ugyanis rávilágít Gyergyai Albert módszerének egyik jellemzőjére: ez a szépen, látszólag könnyedén fogalmazó esszéíró olykor keményen megküzdött a befogadásért, ízlésének, rokonszenveinek korrekciójáért. Gide, Mauriac, Giraudoux és a többiek mellett Duhamelt eleinte szürkének, bölcsekedését fárasztónak érezte, útikönyveit pedig a „társadalmi, józan ész” termékeinek. Így olvasta, idegenkedve, a szentség felé törekvő Salavin történetét, mígnem az utolsó kötetben megint megsapta az írás „csodája”, s felismerte az önmagával mindig elégedetlen hős igazi rokonait: Don Quijotét, Candide-ot és Miskin herceget, a „suta jószág s a szép illúziók e mennyei balekjeit”. Ezek is legalább oly közel álltak szívéhez, mint a nagy bűnösök, s miközben aggodalmasan figyelte Európa válságát, töretlenül remélte, hogy a rossz – mint kedves írói regényeiben – magában hordja ellentétét, s a megújulás reményét a végsőkig őrizni kell.

Nagy tanulmányai közül legtöbbit a Proustról írtat említik.⁷ A fordító vallomását a francia író alkotásmódjának mélyenszántó, beleértő elemzése teszi teljessé. De tévedne, aki ezekkel a korszakértelmező írásokkal mérné csak Gyergyai szerepének súlyát. Kisebb bírálatai, folyóirat-szemléi legalább ilyen fontosak, hiszen a korszak francia művészi törekvéseinek szinte minden mozzanatáról számot adott, érdeklődése még a zenére is kiterjedt. S hogy a kaleidoszkóp színei végül egységet alkossanak, 1937-ben megjelentette *A mai francia regény* című munkáját, amelyben épp akkora beleérzéssel szólt a múlttól és a félmúlttól, mint a jelenről, Stendhalról, mint Gide-ről. Hogy Proust-fordítása mit adott a magyar kultúrának, pontosan jelzik Babits és Halász Gábor méltatásai,⁸ s hogy Proust népszerűsítésének orientáló szerepe volt, bizonyítja, hogy az ugyancsak francia ízlésű, a *Nemzeti Újságban* nagy francia írókkal beszélgető Just Béla *Proust körül* című tanulmányával nyert kitüntetést a *Nyugati* pályázatán (s bebocsájtást a lapba).⁹ A francia regényről írt Gyergyai-mű azonban máig „alappmű”, akárcsak Eckhardt Sándor *Francia szelleme*.

Németh László a franciákról

Gyergyai szenvedélyesen szerette a francia irodalmat, az ember felemelésének, megválthatóságának jeleit keresve. A szépségtől elbűvölten kalandozott benne. Németh László, kivált a *Tanú* korszakában más szemmel, más ízléstől vezérelve olvasta a franciákat, de ugyancsak érzékenyen, talán kritikusat-

ban, mint nemzedéktársa. 1932-ben Romain Rolland *Goethe és Beethovenjét* ismertetve, a következőképp zárta értékelését: „Romain Rolland Goethe és Beethovenje mögött én nemes, de művészetellenes érdeklődést érzek. Mindenáron meg akarja érteni a géniust, de mindenáron az érzelmes »nemes-ség« dajkanyelvére akarja fordítani. Készültsége nagy, tárgyisztelete szinte túlzott, de megköti egy sztereotip humanitás, amelynek, valljuk meg, kissé nyárspolgár szaga van. E könyv, amely egy nagy szellem másodlagos dilettantizmusát védi, érzékletesen leplezi le azt a primer dilettantizmust, amely Romain Rolland-t e nagy szellemről elválasztja.”¹⁰

Ne az értékítéletre figyeljünk, hanem arra a bírálataira, amellyel a fiatal író Romain Rolland humanizmusát illetve. Némi bátorság ehhez is kellett, hiszen a németek és franciák megbékélését szorgalmazó Romain Rolland nagy tekintély volt, Curtius például hosszan méltatta érdemeit. Milyen hát Németh László szerint az igazi humanista író, aki ráadásul nagy író, sőt – szerinte – a legnagyobb huszadik századi francia író? Gide-tanulmányának¹¹ egy részlete válaszol a kérdésre. Arról ír, hogy az emberek nagy többsége erkölcs nélkül éli életét. „Más az az ember – folytatja –, akinek az erkölcsi erőfeszítés az élet. Ez az ember nem törődik a törvénnyel, minden kívülről ráerőszakolt regula értelmetlen ösztöneinek a kétirányúsága mellett. Az ilyen ember hol azt sajnálja, mért nem vagyok följebb, hol azt, mér nem vagyok alantabb. Szentté merevedve, de ellenállhatatlanul vonzza indulatai bozótja is.” Gide nagyságát ebben a kétpólusú életben és irodalomestményben ismerte föl, s talán nem járunk messzire a valóságtól, ha megkockáztatjuk: valamiképp távoli rokonára talált benne, hisz ő is fölfelé tört, s néha nem kis lelkifurdalással szeretett volna „alantabb” lenni, hiszen fent is a lentit akarta szolgálni. Ez a szolgálat Németh László humanizmusának igazi tartalma, írói célkitűzése. Ez fordította szembe a „sztereotip”, „nyárspolgári” humanizmussal. Az ő író-ideálja nem mutatja önmagát, hanem tetteiben hordja igazolását, a tettek megvalósításának sejtetett módja adja értékét. Claudel *Le soulier de satin*-ját is azért bírálta,¹² mert „amit az író bejelent, több, mint amit csinál; a mű nem méltó a műben szuggerált méltatáshoz”.

Hatalmas Proust-tanulmányát 1932-ben írta.¹³ Igen alaposan foglalkozik az író módszerével, időkezelésével, motívumaival, azok osztódásával, jelképeivel, majd rátér világképének elemzésére, de a legizgalmasabb, amit Proust jövőjéről mond el, „a nagyság alkati hibáiról”, amelyeknek az az eredménye, hogy „a bruttó teljesítményt érezzük, de azt is érezzük, hogy túlságosan ki vannak szolgáltatva a jóindulatunknak”.

Németh László szerint problematikus korokban problematikus írók emelkednek föl. Közéjük sorolja Proustot is, érthetően, hiszen alkatától és irodalomfelfogásától is távol áll, s talán ezért is érezzük úgy, hogy analitikus megközelítése nyomán tömördek értékes megfigyelése van az író alkotása felhámjáról, de a mélyben inkább csak problémáit látja „az írói öröklét rom-

lékonyságát”, s azt, hogy voltaképp „egy dilettáns került a céh fölé”, s neki, mint a „céh” képviselőjének, szóvá kell tennie, hogy túlságosan is elragadta az elbeszélői modora felfedező izgalma, lélektani érdeklődése, és közben megfeledkezett az árnyalt, az idő változásait nyomon követő társadalomrajzról, mindent megmagyaráz, de „a forró jelen”-hez közelítve meg kellene feledkeznie az „örökkévalóságról”.

Ismeretlen és elfelejtett francia vonzalmak

Nem teljes a harmincas évek francia irodalmi hatásairól rajzolt vázlatunk, ha kimaradnak belőle azok a felszabadítónak mondható hatások, amelyeket a francia katolikus írók, a neokatolicizmus nagyjai tettek a hazai katolikus írókra, akiknek szemléleti változása elsősorban e hatásokkal magyarázható.

A franciák irodalomfelfogása már csak azért is példaszerűnek minősülhetett, mert a francia irodalomban mindig is meghatározó volt a nemzeti érzés, jeles írók is a sokat emlegetett *gloire* bűvöletében éltek. Épp a franciáknál lett rendkívül fontos kérdés a katolicizmus, azaz az egyetemes világ- és művészet szemlélet összeegyeztetése a modernséggel. Nemcsak az irodalomban, hanem a bölcseletben is felmerült ennek igénye. Részletesen foglalkozott a kérdéssel Maritain *Art et scolastique* című munkájában. E mű részleteiből adott közre Pitroff Pál.¹⁴

Maritain, aki azzal is hatott, hogy skolasztikán edzett bölcseletét Bergson-hatások színezték át, a művészi tevékenységet aszkézisnek mondta: a keresztény író a kegyelem segíti, ez azonban fokozott munkát és elmélyülést kíván tőle. A kort erkölcsstelennek élte át, és „eljutottunk a pogány éjszakába”, mondja. Világosságot a tudomány, a fáradságos képzés és önnevelés gyűjthet. Ennek segítségével találhatunk vissza a szeretet helyes értelmezéséhez és gyakorlásához. A műalkotásban – írja Maritain – „olyan tökéletlenséget kell elérni, amelyet állandóan Isten szelleme mozgat”, s alkalmazkodnia kell az erkölcs isteni törvényeihez. Ugyanakkor ki van téve annak a veszedelemnek, hogy épp az erkölcs részéről érik csapások. „Ez az összeütközés kimeradhatatlan.”

Nyilvánvaló, hogy eltért egymástól a francia és a magyar erkölcsi felfogás, ami az irodalmi művek bírálatában és szemléletében is érezte hatását. Míg a modern francia regényirodalomban a Maritain által jelzett „összeütközés” formáló tényező volt, nálunk felháborodást keltett minden műalkotás, amely az emberi esendőséget vagy a bűnös embert ábrázolta. Épp ezt a merev morális művészet szemléletet oldotta a francia példa.

1929-ben jelent meg Franciaországban a *Les Maîtres Conteurs Hongrois* című novelláskötet, amely Mikszáth Kálmán, Gárdonyi Géza, Tömörkény István, Herczeg Ferenc, Móricz Zsigmond és Kosztolányi elbeszéléseit tartalmazta, Fóti Lajos fordításában. A katolikus sajtóban is elismerés fogadta a könyvet,

már csak azért is, mert annak értékeiről rendkívül méltánylóan nyilatkoztak a francia szellemi élet olyan kiválóságai, mint például René Bazin, neves katolikus író, a Francia Akadémia tagja, Henri Bordeaux, Paul Valéry, a Claudel életében is nagy szerepet játszó Brémond abbé és Abel Lefranc, a Collège de France tanára. A francia katolikus irodalom jeleseinek eszük ágában sem volt hiányolni a gyűjteményből azt a katolikus szellemet, amelynek megvalósításáért oly elszánt szenvedéllyel szálltak síkra a hazai katolikus társaságok, lapok és intézmények. Épp ellenkezően! René Bazin például a következőképpen méltatta a válogatást: „A kötet nagy részét elolvastam már. Sokat hallottam a magyar írók tehetségéről, s ez a kötet megerősíti a hallottakat. A könyvben lévő történetek, úgy érzem, híven fejezik ki a magyar föld költészetét, s azt hiszem, ez a könyv igencsak alkalmas, hogy újra megerősítse a régi magyar-francia barátságot.” Hasonlóan méltányolta az antológiát Henri Bordeaux is: „A legnagyobb örömmel olvastam a Maîtres Conteurs Hongrois-t, amelyben sok költészetet és mély realizmust találtam. Ezek a történetek emlékezetembe idézték magyarországi utazásomat, s felejthetetlen fogadtatásom emlékét.” A híresen szigorú Brémond abbé a többi között ezeket írta: „Nagy érdeklődéssel olvastam a magyar elbeszélőket, és igencsak megörültem, hogy oly elegáns francia nyelven ismerhettem meg ezeket a kiváló tehetségű írókat.”

Az elismerő vélemények¹⁵ legalábbis elgondolkodtatóak lehetnek. A francia katolikus irodalom közismert írói és kritikusai épp a gyűjtemény realizmusát, költészetét és lelkeségét méltatták! Az új francia irodalom kiemelkedő alkotóit ismerhették már a hazai kritikusok és olvasók. Nem a katolikus lapokból, amelyek az első világháborúig inkább a naturalizmus elítélésén fáradoztak, hanem a *Nyugat*ből. De Eckhardt Sándor a budapesti Pázmány Péter Tudományegyetem francia tanszékének vezetője – előadásában is, bírálataiban is, antológiájában is hiteles képet rajzolt törekvéseikről. A hazai katolikus sajtóban leggyakrabban Paul Claudel neve bukkant föl, ám a neokatolikus irodalom fogalma és többi jelentős alkotójának működése kevés teret kapott a honi katolikus sajtóban.

A francia szellemi élet katolikus reneszánszának előfutárait nálunk alig tartották számon, viszont fontosabbnak vélték, hogy harciasan szembe szálljanak Renannal – mert a vallás és az erkölcs fölé helyezte a tudományos megismerést – s Taine determinizmusával, amely világszerte nagy hatást tett. Huysmans-nak a materializmusból és a naturalizmusból való kiábrándulása utáni konverziójáról ugyan megemlékeztek, Verlaine bűneit bánó, ballépéseit sirató hangjaira azonban nem voltak fogékonyak a fordítók. Barrés gondolatai körül inkább az artistikum iránt tanúsított vonzalma foglalkoztatta néhány ismerőjét, semmint etikájának katolikus ihletettsége. René Bazin neve fel-felbukkant mint katolikus alkotóé, s olykor-olykor Leon Bloyra is hivatkoztak, de inkább csak mint „szenvedélyes, féktelen lélekre”.

A húszas évek második felében a rendkívül művelt Kállay Miklós egyre figyelmesebben igyekezett nyomon követni a francia katolikus megújulás irodalmi jeleit a *Nemzeti Újságban*. Ő figyelmeztetett először arra, hogy a kor francia irodalmának meghatározója a katolicizmus. Úgy látta, hogy a francia szellemi élet legjobbjai kiábrándultak a tudományból, mert az nem felelt meg a lélek transzcendentális igényeinek. Kállay Brunetièrre kritikai működésének kezdetétől számította a megújulást, amelyben kiemelkedő szerepet tulajdonított Bergsonnak, hisz „visszalendítette a filozófiát a metafizika felé, amelynek újra tudományos polgárjogot szerzett”. Bergson, Kállay szerint, lehetővé tette, hogy a francia filozófiában megújuljon a tomizmus, s ez új inspirációkat adott a szépirodalomnak.

A *Nemzeti Újság* vasárnapi irodalmi mellékleteiben 1927-től rendszeresen figyelte a francia katolikus irodalom alkotásait és íróinak megnyilatkozásait. Megemlékezett arról, hogy Mauriac a regényről írva az emberi lélek és a katolikus dogmák hasonlóságáról is szót ejtett. Kállay fedezte föl Gaston Baty nagy feltűnést keltett művét, a *Le Masque et l'Encensoir*t, amelyben a szerző arról értekezett, hogy a nagy görög drámaírók ugyan nem ismerhették az evangéliumokat, de öntudatlanul is a katolikus esztétika szellemében írták műveiket.

A hazai katolikus irodalom teoretikusai számára Charles Péguy, a nagy konvertita és Maritain kínálták a legvonzóbb példát. Péguy annak a megalukvást nem ismerő irodalmi agitátornak volt a típusa, amely a magyar katolikus reneszánsz történetében sem ismeretlen. Röpiratai, pamfletjei, levelei, személyes tanácsai nyomán számos jeles művész tért katolikus hitre. Először ugyan egyfajta ideális szocializmus eszményképe lebegett szeme előtt – ennek is van analógiája katolikus szellemi életünkben –, a Dreyfus-per után azonban kiábrándult: úgy látta, hogy Jaurést és társait csak személyes érdekei vezetik, a hitvitázók lendületével fordult hát a francia szocialista vezér ellen. A *Notre Patrie*-ban a szocializmus internacionalizmusával szemben a francia keresztény hazafiság hagyományait idézte vissza, s ugyanezt a gondolatot dramatizálta *Jeanne d'Arc*-ról írt színművében. Ő volt a Mária-kultusz újraélesztője a franciáknál, s ezzel a magyar lírára is hatást gyakorolt. (Gyermekei súlyos betegsége idején gyalog zárándokolt el Chartres-ba, s az itteni Mária-kép előtt könyörgött gyógyulásukért.)

„Notre chér Péguy” (ezzel a címmel írták meg konverziójának és életének történetét a Tharand testvérek) megtérésében nagy szerepe volt Maritainnek. A nagy neotomista gondolkodó *Les trois reformateurs* című műve, amelyben Luther, Descartes és Rousseau gondolatait kritizálta, ismert volt hazai katolikus körökben, mint ahogy népszerű olvasmánynak bizonyult Brémond abbé *A vallásos szellem irodalomtörténete Franciaországban a vallásháborúk óta* címmel kiadott nagy összefoglalása is, amelyben a francia misztikus érzést tárgyalta.

Az új francia katolikus líra legnagyobb képviselője, Paul Claudel úgy élt a hazai köztudatban, mint a világ egyik legnagyobb költője. Verseinek fordításai szinte minden katolikus folyóiratban s a napilapok irodalmi mellékleteiben is szerepeltek; igaz, ezek a kezdeti tolmácsolások aligha segítették megismerését. Konverziójának története az apologetikus művek hatásának diadalmas példája lett, az éjféle misén zokogva önmagára ébredő költő megterése a kegyelem működése bizonyosságának minősült. Többször hasonlították kozmikus igényét a magyar Harsányi Lajoséhoz, aki kritikusan szerint ihletetten igyekezett ábrázolni a lélek útját Istenhez, hiányzott azonban belőle Claudel monumentaritása. Claudel lírája, különösen nagyszabású ódái annak bizonyosságai voltak, hogy az istenhitet korszerű formában is ki lehet fejezni s a költészet tárgyává tenni.

Claudelnél kevésbé volt népszerű, de Kállay figyelmét nem kerülte el a szintén konvertita Francis Jammes sem, aki a magyar lírikusok között alighanem Kosztolányira hatott leginkább. Gyakran próbálták megfejteni egyszerűségének titkát, melyet érdekesen ellenpontozott költészetében az érzés olykor eksztatikus intenzitásával. A hazai középnemzedék katolikus költőit gyakran hasonlították Jammes-hoz. Ez azonban inkább udvarias gesztus volt, azt jelezték így a kritikusok, hogy ezek a költemények igencsak lapidárisak.

Kállay Miklós addigi szemléinek mintegy összefoglalásául 1929-ben jelentette *A katolikus irodalmi újjászületés Franciaországban* című kétkolumnás tanulmányát.¹⁶ Felhívta a figyelmet arra, hogy a francia katolikus lírára elhatározó befolyást gyakorolt a szimbolizmus, amely „a mi irodalmunkban is igen értékes alkotások inspirálója”. Az el- és befogadásnak ez a gesztusa is azt bizonyítja, hogy a hazai katolikus irodalomszemlélet átalakulóban volt, s ebben jelentékeny szerepet játszott az újra felfedezett francia katolikus irodalom.

A hagyományosnak mondható francia–magyar szellemi kapcsolat megújulásában nem kis részt vállalt Pierre Delattre, aki többször megfordult hazánkban, s nem titkolta, hogy komoly előítéletekkel érkezett hozzánk. A francia történelemtanításban ugyanis a Monarchia mint a kis népek elnyomója, jogfosztója jelent meg. Delattre 1927-ben a Notre Dame de Sion zárda lelkigyakorlatos előadójaként járt először Budapesten, ekkor azonban bécsi benyomásai ragadták meg, amelyekről a *La Croix*-ban *Borzalmas események Bécsben – Egy szemtanú közlései* címmel számolt be. 1928-ban egy hónapot töltött hazánkban. Gondosan jegyzetelt, figyelt, hogy elfogulatlanul tanúskodhassék Magyarországról. Ismét Bécsen keresztül igyekezett haza, itt azonban bemutatták Apponyi Albertnek, s az ő tanácsára Szombathelyre látogatott; néhány napot a szemináriumban töltött, majd Körmenden a pannonhalmi főapát vette gondjaiba. Budapest, Esztergom és Vác voltak további állomásai, végül Veszprémben tisztelgett Rott püspöknél, aki elragadtatta kedves ven-

dégszeretetével. A páter kedvező benyomásokkal tért vissza szülőhazájába, s tapasztalatairól 400 oldalas könyvet írt. Munkája közben többször is összekülönbözött honfitársaival, akikben érintetlenül éltek az oktatás és a propaganda által táplált előítéletek (ekkor szilárdult meg a francia-román kapcsolat). Michelet híres mondását idézte nekik: „Ugyan mikor rójuk le már azt a tartozásunkat ennek az áldott nemzetnek, amely a nyugati világ megmentője volt?” A franciák nem nagyon tudtak ilyen tartozásról, annál nagyobb lelkesedéssel ünnepelte a hazai katolikus közvélemény a francia pátert, aki igyekezett kedvező képet kialakítani rólunk.

1932-ben ismét Budapesten járt Pierre Delattre atya. Akkor már mint a hazánkról szóló, azzal rokonszenvező könyv szerzőjét faggatták a riporterek. Változatlan rokonszenvvel és elismeréssel szólt új tapasztalatairól, amit azonban azok összegzéséül mondott, meg nem fogadott jó tanácsnak tekinthetjük: „Intelem az, hogy Magyarország se foglalkozzék háborús tervekkel. Ne reménykedjék abban, hogy fegyverrel visszaszerezheti azt, amit elvesztett. Túl-ságosan nagy volna a kockázat, több vért veszítene az ország, mint amennyi további életképességét biztosíthatná. Bizonyos vagyok abban, hogy a jövő igazságot szolgáltat Magyarországnak, mert lehetetlen, hogy egy nagy múltú, dicső nemzet elveszítse létjogosultságát, egy nemzet, amely négy évszázadon át áldozta föl magát, másokért. Eljő az óra, amikor a Mindenható így szól majd Magyarországhoz: Tibi dico, surge!” (*Nemzeti Újság*, 1932. augusztus 28.)

A gazdasági világválság, a fokozódó nyomorúság joggal táplálta a félelmet: lesznek, akik valóban „felkelnek”. Az irodalomban radikálisabb eszmék kezdtek feltűnedezni, nem kis rémületére azoknak, akik átérték a proletárdiktatúrát, s nem kértek semmiféle forradalomból. Ellenhatásul mind több olyan elméleti írás jelent meg a katolikus napilapok irodalmi mellékleteiben, melyeknek szerzői rosszalló hangsúlyokkal méltatták az irodalom „demokratikus” irányát, mert az „materiális alapokon nyugszik”, s „szigorú determinizmusának láncából kirekeszt minden spontán, minden váratlan és meglepő megnyilatkozást, ami nélkül a természetfölötti erőkből táplálkozó költői ihlet, az egyéni inspiráció el sem képzelhető.” Nagy nyomatékkal figyelmeztettek arra, hogy az igazi költészetnek semmi köze a demokratikus gondolat-hoz. Szerintük még a radikalizmus olyan kiemelkedő képviselői is, mint Ady, tisztában voltak ezzel, ezért „költészetének legszebb hajtásai azok, amelyek metafizikai vágyódásából, konzervatív érzései talaján fakadt inspirációból születtek”.¹⁷

Am a világirodalomban egyre több olyan műalkotás született, amely egyáltalán nem konzervatív életérzést sugallt. Alig áldozott le a naturalizmus napja, a regényben máris feltűnt és irányzattá szerveződött a populizmus, mintegy annak bizonyosságául, hogy hiába nevezte Ortega kiélt műfajnak a regényt, az mindig képes a megújulásra. A katolikus kritikusoknak a populizmusnál is több fejtörést okozott az a tény, hogy a modern regény már nem

törekedett széles ívű társadalomábrázolásra és környezetrajzra, viszont mind több furcsa, különleges figura népesítette be terét. Felmerült a kérdés: vajon a hagyományos regényforma végét jelenti-e a társadalmi érdekű témák kiküszöbölése, vagy a műfaj megújulását jelzi? S ami még izgalmasabb és talányosabb kérdésnek mutatkozott: vajon a műalkotást ösztönző és létrehozó inspiráció, mely Brémond abbé szerint a lélek megtisztult állapota, hogyan működik, amikor torz, megsebzett lelkű figurákkal telíti a művek cselekményét? A hazai katolikus kritikusoknak rá kellett döbbernüik, hogy a nyomorúság – akár a léleké, akár a testé – táplálja a bűnözést. A világválság legelső évétől kezdve rohamosan emelkedett a betörések, rablások és az élet ellen elkövetett bűntettek száma. Netán a művészetekbe is behatol a bűn ábrázolása? Kétségeiket némiképp enyhítette Brémond abbé, aki két könyvben is foglalkozott a költői alkotásmód természetével (*La Poésie pure; Prière et Poésie*). Nagyon egyetértettek fejtegetésével, mely szerint csak az az alkotásmód lehet igazán hiteles, amelynek lázában az inspirációt nyert, tehát kegyelmi állapotban lévő lélek hirtelen kiemelkedik a világ bűnei közül, megéri és átéli a világrendben elfoglalt helyét és küldetését. Ebben a fenséges állapotában mindent tisztán lát s képes rendet tenni a világ kaotikus zűrzavarában. Brémond abbé szerint nemcsak az alkotói lelket hatja át e jótékony, megtisztító inspiráció, hanem a befogadói tudatot is. A hiteles műalkotás az olvasó lelkében is különleges állapotot, büntetlen teret hoz létre. Brémond abbé az olvasó inspirációjának három fokozatát különböztette meg: a műélvezőt, a költőit és a szentet. A legalsó és a legfelső fok közös jellemzője, hogy kifejezésére hiányoznak hiteles, megfelelő szavaink. Ez azonban egyáltalán nem hátrány, mert a szó tökéletlen eszköz, korlátozza az eredeti ihlet élességét, s kivált alkalmatlan arra, hogy teljes képet adjon az inspiráció szent állapotáról, amikor az alkotó és a befogadó lelke Istenhez száll fel. Így jutott el a „tisztá költészet” ideáljához. Ebben a költői állapotban és formálásban ugyan nem érvényesül a descartes-i logika, de az írónak alkalma nyílik arra, hogy kiküszöböljön művéből minden fölösleges szót és hasonlatot, minden olyan elemet, amely által a bűnös valóság megzavarhatja a lélek tiszta szárnyalását.

Brémond abbé esztétikája nagyszerű alkalmat adott arra, hogy a magyar katolikus kritikusok egy része – legalábbis az olyan, aki ismerte fejtegetéseit – lándzsát törjön a konzervatív-traditionalista irodalom mellett. Ezzel azonban nem tudták meggátolni, hogy a pályakezdő fiatal írók, a konzervatív irodalom második nemzedéke ne forduljon mintákért, követendő elvekért a francia szellemi élethez, a harmadik nemzedék írói – többen Eckhardt Sándor neveltjei – pedig minden fenntartás nélkül sajátjuknak érezték a nyugatos irodalmat, annak francia vonzalmát is. E generáció fordításaival és esszéivel a francia irodalom hiteles tolmácsolója, lelkes népszerűsítője lett, s a magyar-francia szellemi kapcsolatokat még intenzívebbé tette.

A második nemzedék

A fiatalok, elsősorban a *Korunk Szava* írói – Chesterton mellett – a francia irodalmi életben keresték s találták meg irodalmi és társadalmi elveik mintáit. Nem véletlenül nevezték magukat reformnemzedéknek. Ennek a generációnak már nem a tekintélyelv volt a mozgatója, hanem a demokratikus berendezkedés ideálja. Gondolkodásukra elsősorban a francia újtomizmus gyakorolt nagy hatást. A francia újtomisták abból a feltételezésből indultak ki, hogy Szent Tamás, ha élne, modern nyelven, modern formában filozofálna, s szembenézne a tudomány és a kor minden problémájával. A francia és a német szellemnek az első világháború befejezése óta egyre élesebb szembenállása is megmutatkozott a német és a francia újtomizmus eltérő törekvéseiben. Utóbbi a világos rendszerezésre, az egyetlen igazság megfogalmazására törekedett, a franciát egyfajta sóvárgás, dac és nyugtalanság jellemezte. A fiatalokban Maritain meglátása visszhangzott: a kor tragédiája, hogy elszakadt Istentől, de él benne még a betegségtudat, lelkében kegyesség és alázat fejlődik ki.

Olvasmányaik közé tartozott Garrigou Lagrange, Sertillanges és Gardeil; ez utóbbi ugyan inkább teológus volt, mint filozófus, mégis nagy hatást tett a modern kérdések iránt tanúsított nyitottságával. Szinte elementáris hatást tett rájuk Sertillanges, aki a gondolkodás organikus fejlődésének elvét hangsúlyozta, s hatása alá vonta a francia egyetemi ifjúságot. Többen ismerték a magyar egyetemisták közül a sokáig általa szerkesztett *Revue des Jeunes*-t és a *La Vie Spirituelle*-t, amelynek hasábjain együtt jelentkeztek a legkiemelkedőbb domonkos és bencés gondolkodók.

1931-ben, tehát a világválság egyik legkeményebb évében jelent meg gróf Széchenyi György szerkesztésében és kiadásában szerény füzetformában „az ifjú katolicizmus” első hazai lapja, a *Korunk Szava*, melynek szerkesztőbizottságában az új nemzedék képviseltette magát: Aradi Zsolt, Balla Borisz, Katona Jenő és Mihelics Vid. A második számban már nem szerepelt Balla Borisz és Katona Jenő, előbbi azonban hamarosan visszatért a lap kötelékébe. Katona Jenő és Mihelics azonban hamarosan végleg kimaradtak a szerkesztőbizottságból. A lap anyagi terhei Széchenyi György vállán nyugodtak. Nem szerepelt ugyan az impresszumában Possonyi László neve, de a kulturális részt voltaképp ő szerkesztette.

A főszerkesztő és lapgazda kereszténypárti politikus volt. Igazi idealista, mélyen etikus lény. Cikkeiben ugyanakkor a retorizmus uralkodik. Hiányzott belőle az a józan racionalizmus, amellyel Mihelics jellemezte meglehetősen keményen elődeik keresztény politikáját, amikor arra figyelmeztetett, hogy a katolikus közgondolkodást egyáltalán nem hatotta át a *Rerum novarum* szellemisége, s akkor sem tesznek semmit ennek érvényre juttatásáért, amikor a politikai hatalmat birtokolják. Ő is, nemzedéke tagjai is, modellértékűnek tekintették Salazar portugál és Dolfuss osztrák berendezkedését, s

talán az sem véletlen, hogy Balla Borisz rendkívüli rokonszenvvel támogatta Gömbös Gyula retorizmusba fúló reformelgondolásait.

Már a *Korunk Szava* első számainak egyikében megfogalmazódott a fiatal katolikusoknak az a törekvése, hogy az egyházban nagyobb szerepet kapjanak a hozzáértő világiak. „A magyar hierarchia mintha önmagát akarná még ámítani – írták a XX. Katolikus Nagygyűlést kommentálva – a biztonságról, az erő képzetéről, amely – nincs többé.”

1932. június 1-jei számában a lap ankét formájában foglalkozott a nemzeti szocializmussal. A hozzászólók közül egyedül Milotay István – az ő képviselővé történt megválasztását egyébként örömmel méltatta a *Korunk Szava* – rokonszenvezett vele, de nem volt egyértelműen elutasító König Antal teológus, Kray István kereszténypárti képviselő és Mihelics sem, Eckhardt Tibor pedig egyenesen a nagy ideálok követőjének vélte látni a hatalom megragadására készülő Führert. Hitler ezen az ankéton mint a bolsevizmus elleni védekezés és ellensúly jelent meg tudatukban. Tévedés volna azt hinni, hogy e vélekedésükkel magukban álltak. Szerte Európában tévováztak a fasizmus megítélésének kérdésében az intelligencia tagjai, köztük olyan nagy személyiségek is, mint Shaw és Benedetto Croce. Az ankét két elítélő, keményen a hitlerizmus ellen érvelő hozzászólója Kéthly Anna és Ignótus Pál volt.

A *Korunk Szava* végzetét, mint a kultúráét annyiszor, a politika, pontosabban a politizálás hozta. Balla Borisz nem leplezve Gömbös iránt érzett lelkes csodálatát, sőt elkötelezettségét, úgy fogalmazott, hogy minden reformerőnek kötelessége mellé állnia. Balla, Aradi és Possonyi azt követelték Széchenyi Györgytől, adja át nekik a lap irányítását. Amikor a gróf erre nem volt hajlandó, kiléptek a *Korunk Szavából* és megalapították ellenlapját, az *Új Kort*. A beteg, magára hagyott Széchenyi egy ideig szüneteltette lapja megjelentetését, amely március 15. után került előfizetőihez ismét, de igazi újjászületése 1935 májusától számítható, amikor szerkesztését Katona Jenő vette át. Az *Új Kor* alapvetése is Mihelics Vidnek köszönhető, aki ekkor is erősen támogatta a központosítási törekvéseket, emiatt azonban a lap nagyon sok katolikus értelmiséginek a rokonszenvét veszítette el, akik még emlékeztek arra, hogy Glattfelder Gyula és Serédi Jusztinián a felsőházban is szót emeltek a diktatórikus politikai törekvések ellen. Balla Borisz mindenesetre hamarosan megvált az *Új Kortól* és diplomáciai pályára váltott. Ebben s a lap látványos zuhanásában része lehetett Bangha Bélának is, aki a *Magyar Kultúrában* igen csak keményen ítélte el a reformer ifjak Széchenyi Györggyel szemben tanúsított magatartását.

A *Korunk Szava* későbbi története azt bizonyítja, hogy Katona Jenő kivételes bátorsággal és judiciummal tájékozódott a nagypolitikában. *Magyar hitleristák* című pamfletjéről méltán írja Vásárhelyi Miklós: „a kor egyik legbriliánsabb politikai-irodalmi műve.”¹⁸

A harmadik nemzedék

Minél fenyegetőbb lett egy újabb világháború közelsége, annál élénkebben fordultak a fiatalok a francia irodalmi törekvések felé. Szabó Lőrinc fellépésük előtt lefordította Villon *Tíz balladáját* és *A szép fegyverkovácsné panaszát*, s ehhez az ő nemzedékéhez tartozott a *Dekameront* összeállító Gyergyai Albert is. Villon körül a magyar fordítástörténet egyik tisztázó vitája robbant ki Faludy György ballada-„átköltései” után (1937), a *Nagy testamentumot* viszont már kiválóan és hűségesen tolmácsolta Vas István. A hűség, hitelesség a fordítások mércéje lett, s ebben nagy szerepe volt a harmadik nemzedék fordítóinak.

A *Vigília* tudatosan vállalta a franciák iránti elkötelezettséget. Claudeltól már a lap indulásának évében fordított Szerb Antal (*Lisieux-i Szent Teréz*) és az akkor nagy tehetségként számon tartott Habán Mihály (*Az idő felajánlása*), majd több nagy verse is következett Horváth Béla és Rónay György átültetésében, de Just Béla is fordította ekkoriban egy költeményét. A harmincas évek hazai folyóiratai közül a *Vigiliában* jelent meg a legtöbb francia vers fordítása, részben azért, mert 1938-tól itt tette közzé az új francia költők később antológiává bővített verseit Rónay György,¹⁹ közöttük Duhamel remekét, a *Florentin Prunier balladáját*,²⁰ amelyet Paul Souchon, Jean-Pierre Calloc'h, Alfréd Droin, Marie Noel, Léon Cathlin és Jules Supervielle verseivel együtt *A franciák háborúja* ciklusba sorolt. (Az antológiának hamarosan második kiadása is megjelent.)

Legalább ilyen gazdag volt a francia művek kritikai szemléje is. Kiemelkedően érdekesek Lovass Gyula írásai (például Martin du Gard *Thibault családjáról*²¹), a később neves Teilhard de Chardin-kutatóvá, -magyarázóvá és -fordítóvá lett Rezek Román pedig sorozatban értelmezte Charles Péguy életművét.²²

„Amit Baudelaire fordítása a *Nyugat*-nemzedék számára, szinte ugyanazt jelentette a fiataloknak Apollinaire-é – írja Sőtér István.²³ – Ez a talányos és barbár költő négy csodálatos magyar tolmácsolást kapott Illyés Gyula, Radnóti Miklós, Rónay György és Vas István fordításaiban. Míg a modern francia prózaírók közül Proust és Gide-en kívül Cocteau, Malraux, Aragon, Giraudoux, Martin du Gard, Saint-Exupéry és Supervielle regényei nyertek nem mindennapi finomságú átültetéseket, a modern francia líra körül talán még élénkebb lett legjobb költőink »fordítás-versenye«.” Mert a francia hatás sokat jelentett a háború előtt és alatt, de nem elhanyagolható ma sem.

- 1 GYERGYAI Albert, *Hadjárat*, Disputa, Nyugat, 1925, I, 496–500.
- 2 François GACHOT, *Jean Cocteau*, Nyugat, 1925, II, 292–294.
- 3 GYERGYAI Albert, *Paul Valéry*, Nyugat, 1925, III, 461–462. Uő, *Paul Valéry*, Nyugat, 1930, II, 633–640.
- 4 GYERGYAI Albert, *Curtius*, Nyugat, 1926, I, 364–367.
- 5 1927, I, 181–192. Később egy részlettel bővítve: GYERGYAI Albert, *Kortársak*, 1965, 219–236.
- 6 GYERGYAI Albert, *Francia irodalom. Georges Duhamel*, Nyugat, 1932, II, 341–343.
- 7 GYERGYAI Albert, *Marcel Proust (1871–1922)*, Nyugat, 1936, II, 341–350.
- 8 BABITS Mihály, *Magyar Proust*, Nyugat, 1937, I, 247–248; HALÁSZ Gábor, *A Proust-élmény nyomában*, Nyugat, 1937, I, 418–426.
- 9 JUST Béla, *Proust körül*, Nyugat, 1938, I, 370–376.
- 10 NÉMETH László, *Európai utas*, 1973, 243–245.
- 11 André Gide = *Európai utas*, 378–388. A tanulmányt 1928-ban írta.
- 12 CLAUDEL, *Le souliel de satin* = *Európai utas*, 456–460. (1931-ből.)
- 13 Proust = *Európai utas*, 313–347.
- 14 *Katolikus felfogás és modern költészet*, Nemzeti Újság, 1931. augusztus 23.
- 15 Nemzeti Újság, 1929. május 7.
- 16 Nemzeti Újság, 1929. március 31.
- 17 KÁLLAY Miklós, *Költészet, ihlet és demokrácia*, Nemzeti Újság, 1930. január 13.
- 18 VÁSÁRHELYI Miklós, *Korunk Szava*, Vigilia, 1986, 6. sz.
- 19 RÓNAY György, *Modern francia líra*, 1939, Eckhardt Sándor ajánlásával.
- 20 Vigilia, 1939, 55–56.
- 21 Vigilia, 1940, 511–516.
- 22 Charles Péguy *világa*, 1939, 405–412; *Charles Péguy életműve*, 1939, 470–479.
- 23 SÓTÉR István, *Magyar–francia kapcsolatok*, 1946, 194.

A beszédmód megújításának kísérletei Illyés Gyula költészete a hetvenes években

A hetvenes évek Illyés „őszikék” korszaka. Az alkotókedv nem apad, hisz a *Beatrice apródjai* (1979) s az újabb színműveket közreadó *Embereljük meg magunkat* című kötetek (1974) mellett két verseskötet is napvilágot lát: a *Minden lehet* (1973) és a *Különös testamentum* (1977). Az utóbbi kötet száz új verse hordozza mindazon jegyeket, amely az öregség testi-lelki élményéből fakadóan szükségszerűen és úgyszólván tradicionálisan tematikus és poétikai alakzatokká formálódnak. Logikus tehát, hogy a korszak lírai termésének recepciójában is ez a fő motívum. Mint ahogy az is „logikusnak” tűnhet, hogy az értő elemzések olyan esztétikai elvárási horizonttal szembesítik ezeket a verseket, ahol a nézőpontokat az évtizedek során kialakult Illyés-vers kritériumai jelölik ki. Ha tehát az újszerűség, a korszak lírai nívója kevésbé igazolódik vissza e recepcióban, az részben azzal magyarázható, hogy az öregkori költészet tematikus toposzait regisztrálja a kritika. Természetesen az életműnek kijáró tisztelet is árnyalja a kritikai nézőpontot, a politika kezdeményezte viták pedig nem a lírikus világszemléletével, poétikai teremtményeivel szembesülnek, hanem a „közügyért” szót emelő költő állásfoglalásait próbálják kikezdeni. Minthogy a *Sorsproblémák* (1971), s még inkább a *Válasz Herdernek és Adynak* (1977) a magyarság- és nemzettudat szétfosztlását, hiányát, illetve a határon kívül szakadtak – kimondatlanul is az erdélyi magyarság – sorsa, tragédiája iránti közömbösséget kéri számon elsősorban a politikán, de a nemzetet is. Azaz a hetvenes évek politikai oldódásában, a hatalommal való csendes birkózásban Illyés, mintegy megörökölve az „utolsó magyar” adys szerepét, az irodalom és politika történelemformáló konstellációjában vállalja azt a feladatot, amelynek állandósága – igaz, különböző modulációkban – az életmű egészében értelmez egy tipikus költőszerepet. „Voltaképpen lírai költő vagyok, s mégis nekem kell beöltöznöm újra meg újra Comeniusnak, minden sors vállalójának”¹ – írja hetvenöt évesen, visszatekintve a magyar irodalmi hagyományra és saját életpályájára. Ez a történelemből érkező, s a XIX. század által oly karakterisztikussá formált irodalomértelmezés szorosan összekötötte az esztétikumot a nemzeti szellem, a nemzeti sors tükröztetésével, képviselésével. Olyan elvárást érvényesítve, amely önmagába forduló esztéticizmusnak tekintette a nem közösségi érté-

kek képviselőjében és egy, a közösség által hitelesnek tekinthető beszédmódban megformált alkotást. A „saját fájdalom és öröm” és a kollektivitás szolgálata irodalmon kívüli konfliktusának modernista feloldása jól követhető Illyés gondolatvilágában. Irodalomtörténeti közhely, de nem árt hangsúlyozni, hogy a korai avantgarde korszaka és alulról-jötteége együttesen óvta meg azoktól az illúzióktól és tévítéletektől, amelyek sors- és nemzedéktársait olykor-olykor veszélyeztették. Egy szisztematikus elemzés pontosan végigkövetheti, hogy már az első kötetek idejének tárgyias népi elkötelezettségétől vagy a *Magyarok* első feljegyzéseitől kezdve az utolsó önértelmező versekig hogyan változik a szerepértelmezés és a jellemző képviselői beszédmód, hogyan szélesíti ki Illyés a nemzetit összemberivé, s a bizonyosságtudatot hogyan cizellálja a tudásba vetett kétely. Ezzel együtt a hetvenes évek a *Szellem és erőszak* politikai vitáiratainak időszaka, az utolsó asszósorozat ideje. A teleologizált, hamis célképzeteken alapuló internacionalizmus és kollektivismus ellen egy másfajta kollektivismus hitével, magyarság és népiség nemzeti tradíciókba nyúló, bár némiképp ugyancsak a feltételezett közösség erkölcsi parancsával pástra lépő vívónak azonban nemcsak az ellenfél, a hatalom állására kellett figyelnie ekkor már, hanem a háttérre, az irodalomban zajló folyamatokra is. Az az utómodern, posztmodern műszemlélet és beszédmód, amely lecserélte/áttörte a szocialista rendszer esztétikáinak nevezett, valójában ideologizált normáit, a közéletiség és a realizmus kategóriáit elvetve, természetes módon távolodott el attól a hagyománytól is, amely az irodalmi megszólalást a közérdek megnyilatkoztatási lehetőségének tartotta és egy feltételezett közösségi nyelvviségre és elvárásra hagyatkozott. A sajátos polgári fejlődésből és irodalmunknak a történeti megkésettiséget kompenzáló szerepéből adódó nagy „diszkurzust”; az úgymond népi-urbánus vitát némiképp átrendezte az irodalmi beszédmódhoz való viszony. „Ha méltánylásra lel a »beszéd elmozdításának« új mértéke, közel kerülhet annak lehetősége is, hogy az úgynevezett »konszolidáció« korának könyvsikerei a maguk valóságos jelentőségéhez mért helyre szorulnak vissza. Publicisztika lesz, ami akkor regénynek számított, s megverselt közírás marad, ami akkor »új típusú« élménylírának tetszett. Ha igazán kedvező fordulat áll be az ezredvég magyar irodalmában, attól sem kell tartanunk, hogy a rákövetkező irodalmiság tükrében akár az elmúlt négy évtized egy lassú, de egyenletes ereszkedésű kultúrlejtő korszakának bizonyul majd. Nyilvánvalóan nem az egyes kiemelkedő életműveket illetően, hanem az irodalom meghatározó állagát tekintve”² – írja Kulcsár Szabó Ernő egy markáns álláspont szemléletét érvényesítve, s ha végiggondoljuk az utóbbi évtized irodalmi történéseit, aligha értékelhetjük másként azt a hallgatást, amely az úgynevezett kollektív elbeszélőmódot övezi mint a recepció egy jellegzetes formáját. Érdemes figyelni hát, hogy a valóban kiemelkedő életművet teremtő Illyés-líra

hogyan tud elmozdulni a tradíciók és maga teremtette koordinátarendszerben: azaz képes-e megújulni, képes-e új reflexiókra?

A hetvenes évek Illyés-líráját reprezentálja az a száz vers, amelyet a *Különös testamentum* ad közre. A fogadtatás és az értékelés felemás. Domokos Mátyás Ady *Az én testamentumom* című versének igazát érzi ebben a kötetben, s a párhuzamokra figyel: „A lírai fogalmazásmód felületi jelzésében is tükröződik tehát, hogy a *Különös testamentum* – hol egyszavas, hol másfél szavas – versmondatai a »szegények lelkületét megőrző« illyési életmű fél évszázadának régi igazát egyszerre visszhangozzák az Ady-életmű sorslatomásainak a puszták népén is be-beteljesedő igazával.” A párhuzam természetesen nem a versszédben, nem a tárgyhoz való viszonyban mutatkozik meg Domokos értelmezésében, hanem a magatartásmódban. „Egy egész közösséget szabadíthat(na) meg emésztő, belső szégyenérzetétől a különös illyési testamentum elfogadása, de hát ez mit sem változtat azon a jól ismert folyamaton, hogy a sókimondó számadó szégyellt-letagadott igazsága előbb-utóbb gyűlöletessé válik, mert belülről s »őszintén« így tud a legcélszerűbben védekezni az önmagát is elnyomó lélek.”³ Jól érzékelhető a kritikus elvárása: az adys ostorozó, a közösséget felrázó költőszerep folytatása. Lengyel Balázs a kötet domináns vonásának az időélményt tartja. „Nemcsak az életérzéssé vált új időélményt, hanem emellett, vele párhuzamosan a személyes intimitás más területeit is.”⁴ Az öregkori líra természetesen fordul a magánlét világába, s bár gyakorta a testi erő fogyatkozása ihleti a verset, az élet tényeit összegző, a napi tapasztalatokkal szembesülő létérzés nyitja tágasabbra a költői szemléletet. Lengyel Balázs ezt a „lírailag termően fellazult” versvilágot érzékeli, ám az illyési alaptónusnak azt a „férfilírát” tartja, „amely a mindennapokra szögezett szemmel – sem nem révedve bele az ontologikusba vagy a metafizikusba, sem nem bonyolódna bele a személyiség mélyrétegeibe – örökösen a közös gondok körül forog.” Görömbei András a kötet szembeötlő jegyének a folyamatosságot tartja, domináns vonásának pedig a magyarság-élményt, amelynek „nincs köze az irracionális-mushoz”. A *törzs szavai* ciklusnak kiemelt jelentőséget tulajdonít, arra hozván ezt bizonyítékul, hogy az egzisztenciális kérdések nem bizonytalanítják el a költői szerepvállalást, mivel Illyés értelmezésében az egyéniség az anyanyelvvel kötődve a közösség integráns része.⁵

Béládi Miklós a „költői közvetlenség” változását, modulációit regisztrálja, s ennek a közvetettségnek az eredményeként tudja be a jelentésrétegek bővülését. Ugyanakkor – (az eredetileg Illyés-monográfiával kecsegtető kritikus) – a *Bemutató*n kívül nem lát más olyan alkotást ebben a kötetben, amely a költői szemlélet karakteresebb változását tükrözné. A régebről továbbélő ismerős alakzatokat üdvözli, mondván: „a vers nem lehet magánbeszéd, a közösséghez kellett szólnia.”⁶

A kötet kritikai fogadtatásából azonban kihallik a változást üdvözlő hang is, bár a poétikai tradíciók visszaigazolása, a jellegzetes tematikus motívumok és versbeszéd megszilárdításának kanonizáló szándéka erőteljesebben érvényesül. Kenyeres Zoltán „a mindmáig uralkodó, egyoldalú Illyés-kép” felülvizsgálatát szorgalmazza.⁷ Az általa megjelölt korszakjelző három vers-típusból (publicisztikus, tárgyias – allegorikus, személyes – nem allegorikus) a személyességet felszabadító, az allegorizáló politikumot elhagyó modellt tekinti érvényesnek az újabb költői korszakra. Kenyeres értékelése hangsúlyeltolódást jelez: a költői erőt a személyes versekben érzékeli. Alföldy Jenő recenziója⁸ ugyancsak észleli a költői alakzatok változását, olykor az artistikum és a téma ellentmondását. Noha az „eszmegyőzelem” ciklusszerző kompozíciós elv, tagadhatatlan szerinte a versforma és a gondolat gyakori egymásnak feszülése. „Illyés hetvenen felül sem röstell tanulni a fiataloktól vagy virtusból utánozni őket” – írja Alföldy, meg is nevezvén azokat a kortársakat, akik másfajta beszédmódot alakítottak ki – s tegyük hozzá –, akiket a lassan változó, a politikus erőszakát magáról egyre jobban lerázó irodalmi köztudat mind erőteljesebben visszaigazolt: Weöres Sándort, Pilinszky Jánost, Csóóri Sándort, Tandori Dezsőt. A hetvenes évek lírai fordulatainak, a korábbi formációk felbomlasztásának, a versbeszéd antipoetizálásának leginkább élenjáró képviselője, Tandori Dezső a „törtformájúan tökéletes Illyésbeszédet” üdvözli a kötetben. Bár Illyés verseszménye csak a korai költészetben alakította a formákat lekerekítetté, a töredezettség mégis inkább az elhallgatásból, a kimondás feszültségéből eredt, mintsem a fragmentaritás műeszményéből. Tandori Illyés-interpretációja – még ha az újabb törekvések öngigazolását szolgálja is – mindenképp figyelemre méltó, mert a valóban érvényesülő poétikai újjító erőt emeli ki: szerinte fontos, jellegzetességei a kötetnek. „Az örök dramatisztizálás: a párbeszédök önmagával, a jelenet-esélyek, az ellen-jelentések, egy-egy eszme vagy eszmélés környezetének fölfejtése, a gondolatjelek, vesszők, felkiáltójelek, zárójelek, kiragadott vagy rátoldott külön sorok, a kettőspontok, a gondolat- és vesszőjelek, a nagy kezdőbetűk.”⁹

Az utolsó évtizedeknek kevesebb helyet szentelnek a monográfiák. Finom distanciával követik tárgyukat, s megállapításaik részben visszautalnak a korábbi időszakokra, részben általánosítva összegzőek, olykor túlságosan is. „Illyés kései lírája: az élet drámai megélése. Az életet folyamatában, változatoságában, sokszínűségében, alakváltozásaiban éli át. A költő hűsége: a folytonos változás, a megújulásra való állandó képesség. Szinte balladák ezek a versek: belső drámák, a nyugtalan lélek vívódásai. A sűrű írásjelek, a sorokon átindázó enjambement-ok, a szaggatott, elnyelt, tört mondatok, a közbeszúrások, az újszerű szóösszetételek a nyelvi burkon is mutatják a küzdelem nyomait”¹⁰ – írja Tüskés Tibor a kötetéről, művekkal nem dokumentálva kijelentéseit

Izsák Lajos e kései költészet meghatározó vonásának a változó időélményt tartja. A visszapillantások s a kontempláció olyan vershelyezetek, amelyek nemcsak az életkorral magyarázhatók, hanem – Izsák értelmezésében – „a lírai megújódás” jeleként is. „A szűknek tetsző témában Illyés egész költői univerzumát tartja mozgásban, nemcsak tartalmilag új és meglepő, amit mond, hanem formai változatossága, oldottsága, egyszóval szerkesztéstechnikája tekintetében is.”¹¹ A monográfus az utolsó évtized lírájáról csak a posztumusz kötet, *A Semmi közelít* kapcsán szól. Ez már nem a költő válogatása, a máskor szigorú rostán áthull szinte minden hátrahagyott vers, rögtönzés és alkotás egyaránt. Az utolsó kötetek pedig láthatóan különböző művészi rangú alkotásokat tartalmaznak, s egyre kevesebb az úgynevezett nagyvers. Tamás Attila így értékeli ezt a korszakot: „...egy olyan megállapítást, mely szerint az új magaslatokra eljutó Illyés-líra a hetvenes évektől már nem emelkedik tovább, föltehetően a későbbi kutatások sem fognak majd megcáfolni. Az utolsó időszak költészetének lassú ívelése inkább lehajló, mintsem emelkedő irányt mutat.”¹² Tamás Attila óvatos fogalmazása egyfelől arra utalhat, hogy az irodalomtörténet túl közelinek érezheti e korszak értékelését, s a kortárs kritika pedig a kellő tiszteletkörökön belül nem merészkedik. Noha egy alapos elemzés valóban feltárhatja az utolsó kötetek beszédmódjában is az újszerűséget, a személyiség válságának nyelvi aspektusait, az egykori montázsstecnika újszerű alkalmazását, a beszéd széttagolását önreflexív betoldásokkal, a tárgyias beszédmódot, mint a kései Illyés líra határozott vonását – az utolsó évek verstermését illetően azonban elfogadható Tamás Attila összegző érvényű megállapítása: „Az öregedésnek, bizonyos fokú távolodásnak a jelei nemcsak a tárgyválasztásban mutatkoznak meg elkerülhetetlenül, hanem a megszólalás módjában is. Kivételes eseteiktől eltekintve az ekkori költő műveinek sem drámaisága, sem a lendülete, sem a színgazdagsága, sem a könnyedsége, sem monumentalitása, láttató vagy képzeletmozdító ereje, intellektuális összetettsége vagy természetessége nem lesz a korábbiaknál jobban jellegadóvá.” Érdemes tehát szemügyre vennünk az utolsó korszak, a hetvenes évek líráját, különösen a beszédmód aspektusából.

Az időszak verseiben egyre nagyobb teret nyert a dialogikus, a vers tárgyát illető különböző nézőpontokat megszólaltató beszédmód. Vannak olyan művek, amelyek párversnek tekinthetők, amikor is ugyanarról a témáról különböző szemléletű művek vallanak, illetve egy-egy alkotáson belül szembe-sülnek az eltérő megközelítési módok. Az egyik leginkább hangsúlyos motívuma ez időszaknak is a szerep, a történeti szükség által kikényszerített vagy vállalt, visszaigazolt vagy méltatlanul megtagadott magatartásmód tisztázó belső vitája. Az egyik póluson helyezhető el a *Várákozások*, ez az élet-történeteket rendszertelenül összegző, nagy lélegzetű vers. A beszéd grammatikai alanya ugyan változik, közelít és távolodik az éntől, a szubjektív ki-

nyilatkoztatástól, ám valójában mégis a verstörténés összes mozzanata az énből származik, s rá vonatkoznak a reflexiók is. A vers nagyobb része az egyén sors- és léttörténetének felidézése. Az élet eseményeinek biografikus sorozata és a lét rendjének (szabadság, rabság, élet, halál) személyre vonatkoztatott érzékeltetése együtt rajzolja meg a létezést. S ebben a történetben helyezkedik el, különböző pozíciókban, a szerep. Az első megfogalmazásban ugyan a moduláció és a mondottak igazságtartalma látszólag ellentétben áll, ám a kérdőjeles forma csak a retorikus beszéd hozadéka, nem kérdőjelezheti meg a kinyilatkoztatást:

De meddig lehet várakozni?
Meddig szabad még várakozni,
ha árulás lehet a várás,
ha várakozni: gyávaság?

A második értelmezéssor ugyanezt az egyértelműséget mutatja, s egy hasonlóan retorikus, egymást erősítő, megnevező metaforikus lánc segítségével:

Várni, az mustból a bor.
Várni, az a kenyér, ahogy kel.
Várni, a rend jut uralomra.
Várni, hisz a rossz is elmaradhat.

Ez a fogalomhasználatában is patetikus, némiképp romantikus beszédmód a várás, azaz a jövő, azaz a „rend” világának bizonyosságát jelzi. A visszavetített, az élettörténetek sorába nem szervesen belehelyezett szereptudatot, és az ezzel ekvivalens jövőképet árnyalja – de nem visszavéve a neki tulajdonított igazságtartalmat – a jelen, az öregedés, a kortársak fogyatkozása:

Csak együtt várni volt vigasz,
tetre készen ama jövendőt!
Egy-egy nemzedék egy közös
várakozás.

Ez az emberileg teljesen átérezhető melankólia a vallomásosság tónusát erősíti fel a korábbi tárgyiasan megnevező beszédhez képest, s az abból kivont én-t most egy szituatív én-képpel helyettesíti, illetve egészíti ki. Ezzel együtt ez a – különben figyelemre érdemes – vers a szubjektum világot birtokló szerepére, tehát egy nagyon is hagyományos lírai szituációra épül.

Bonyolultabb, a szerep és kétely, igazságtudat és negáció, énazonosság és önreflexió összetettebb viszonyára épül az *Allomások hosszán*. A hetvenes évek lírai törekvéseit méltóképp reprezentálni képes vers többféle lírai helyzetet, különböző grammatikai beszéd szinteket és eltérő szerepértelmezéseket egyesít. Egy abszolút hagyományos toposzra, a hazatérés lírai szituáció-

jára épül az egyébként szétzilált szerkezet. „A modern versnek nem árt ha kusza. / Sőt ihlető szerencse” – olvasható ez a nem annyira önironikus, hanem valóban a mű stilizált modernségére visszautaló reflexió. (A „légben elrepülő acéltű” bármely avantgarde szellemiségű mű díszére válna.) A leíróan tárgyias, majd a vers tárgyára és a beszélő személyére visszavonatkozott önironikus beszédmódban némiképp idegen a gyermekkor részleteinek felidéző elbeszélése. Érezhető – s nemcsak a szürrealizmusra, az elme filmvásznára való utalások tudatják az olvasóval – a szemlélet megtöbbszöröződése, a múlt és jelen filmszerű egybejátszatása: „Száguldok, de nem menekülnek. / Noha a kerek: / mit tettek velem, mit tettek!” – sugallja ez az önidézet a költészet egy korábbi szakaszát, a fiatalkori hitvallását, a „nem menekülhetsz” etikai parancsát, de azt mára már átértékelő, az etikumot a lét valóságával szembesítő szemléletet is.

A versben a szereptudatra épülő deklaratív beszéd, és az attól eltávolodó, de még mindig az én biztosságába fogódzó meditáció nem a kinyilatkoztatás–válasz hagyományos oppozíciójára alapozódik, hanem rendszertelenül illeszkedik a szövegbe. A művész, a festő, a költő – mint ahogy híres példái-ként a művész igazságának, a *Bartók*, a *Bevezetés egy Kodály-hangversenyhez*, az *Óda a törvényhozóhoz* kinyilatkoztatásaiban – itt is „fölfedi a bajt”, azaz birtokában van az igazság: „Nézi elménk, mit a költő keze / élénk ró és érteni föl-ad.” Ettől az általános szerepértelmezéstől tér vissza a beszélő a vershelyzethez, a halottak napi megemlékezéshez, mely számára születésnap, s ebben a vallomásos beszédben keverednek a valós halálélmény, a testvér temetésének és torának emlékképei, valamint az eszmék torzulásos pusztulásának kinyilatkozásai. A nyilvánvaló utalás, Ady eltévedt lovasa ugyanúgy a modernség történelemértelmezése, ahogy „a forradalmak” köztérbolyként, hősi hiedelemként való láttatása is. A vers ezen közbülső része meditatív vita, ahogy az emlékező a jelen valóságából vissza-visszatekint a múltba, s bár az alany az önmegszólítás formulájával kívülről tekint történetére („emlékezz, ébredj”) – innen a távolságtartó demitizálás is –, mégis ugyanaz a dikció érvényesül. Nem így a verszárlatban, ahol elébb egy a verstárgyra visszautaló önreflexió („Dől a magyarázat eléd”) távolít el a beszélőtől, majd – tipográfiaiailag is új szakaszként – egy általános művészetelméleti tézis („Hálónk és fegyverünk a kép”) jelzi nemcsak a megismerés egy lehetséges formáját, de a versbeszéd egyik módozatát is. Az utolsó szakaszban a vershelyzet intarziaként épül be a verstárgyba, visszafogva némileg annak retorikus hatását (csak megjegyzésként: igazán kár volt a szöveg egyik részét kurziválni, jelezve különállását, hisz a teljesség így megbomlik, antipoétikusan direktté válik):

Az ott már a lápi Werbőczy-vár –
Legegyszerűbb lesz: félvállra a koszorút.
 Már ami téglá még –
Ki lesz taposva addigra a gyalogút
 a hóból s a múltból kiáll.

Az *Állomások hosszán* a kései Illyés-költészetben ritka szép példája annak, hogy az öregedés élethelyzetét, a bölcs meditációt egy művészileg is sokrétű, valóban összetett beszédmód adja vissza. Ezekben a versekben ugyanis többnyire egy másik líramodell a konzekvens foglalatja ennek a vershelyzetnek. Az persze nemcsak emberileg, hanem alkotáslélektani szempontból is teljesen érthető, hogy a visszaemlékezés, a gyermekkori emlékek idézése és a testnyűgös bajainak felsorolása a leggyakoribb téma és kiindulópont. Ez egyben azt is jelenti, hogy a verstörténés teljes mértékben a szubjektum uralma alá kerül. A relatíve sok ilyen témájú és jellegű versből kiemelkedik néhány, amely a megnevező, felsoroló szerkezet és a beszédmód változásai közti összefüggést pontosan érzékelteti.

A *Búcsú a testrészektől* nem egyszerűen az öregedés leltára, annak számbavétele, ahogyan képességei megcsalják az embert. Az affektív diskurzus egy monologikus beszédhelyzet változata, amikor is az egyén számba veszi testi múltját. Ez a kontemplatív szituáció azonban azáltal erősödik fel, hogy önálló sodnak a testrészek, egy groteszk helyzetet képezve így. A beszélő pozícióját tekintve alapvetően önironikus telítettségű közlés mód azonban el-ellágyul, és másfajta szemlélet, másfajta hangzás is teret nyer:

Ősz jó. Koldulgat gyom-tűzön
 meleget a meredt kenyér
 És jó s didergeti tél
 a lelket is egy tar mezőn.

Ez a későmodern, a harmincas évek lírai beszédmódját idéző forma gyakran eszköze ezekben a művekben annak a szövegformálásnak, amely során a különböző részek más-más grammatikai alanyiséggel, különböző hangnemmel érzékeltetik a nézőpontok lehetséges különbségeit.

A szabadvers, a prózavers – a hetvenes évek verseinek egyik látható törekvése – nem újdonság Illyés költészetében. Némely esetben viszont az egyébként hagyományos formálású versben olyan szövegrészeket találunk, amelyek a laza, az élőbeszéd dikcióját követő szerkesztésmód szerint készültek. A *Bemutató* öt különböző szövegegységéből az első és az utolsó közrefogja a személyes vallomásra épülő múltidézéseket. Az első „bemutató” a természeti. A vacsor, a som, a kőkény dadogó szavai után megszólalnak sorban a növények, hogy hátha szót értene velük az ember. A tárgy pedig a létezés: „Nem ígért rossz látványt a létezés / föl-földerülő hajnalaival.” Ebben a

megnevezés-sorban a jelenségek, a létezők vannak jelen; a beszélő kezdetben kiiktatta önmagát, majd visszacsempészte az összegzésben – jelezve ezzel e poétikai újítás lehetőségét és korlátait. Az ötödik, záró szakaszban egy másfajta versbeszédmód kísérletének lehetünk tanúi. Az „esik” ige uralja a verset, homogénizálva így a világ jelenségeit:

Szital, szemel, csöpög, esik, esik,
szemetel a ködből, köd esik,
az őszi köd permetezik,
az ősz esik,
korom esik, az év esik.

A meglehetősen kaotikus mozaikjelenségek egy része történetiséghez köthető, mások a napi léthez, illetve a létezéshez kapcsolódnak, annak nem minőségét, csak tárgyszerűségét jelzik. A minőséget az „esik” dominanciája képviseli, érzékeltetve így a pusztulást. A vers(részlet)ben ugyanis a beszélő csak a megnevezésre korlátozza szerepét. Azáltal, hogy kiiktatódik a valóságot leképezni akaró logika, teremtődik egy olyan szabadversbe foglalt jelenség-halmaz, amelynek csoportosítása különböző olvasati lehetőségeket feltételez.

A tér és idő dekonkretizálásával teremt Illyés másik kísérleti lehetőséget. A *Mikor már egyenes az út* olyan feltételezés-sorozatot tartalmaz, amely nemcsak megfosztja az olvasót a bizonyosságtól, hanem az aktív olvasatot is lehetővé teszi. Az egyébként szinte klasszikus zsánerkép egy vándor leírását tartalmazza, amit azonban a közlés nem egyszerűen elbizonytalanít, hanem visszavon:

Ott ülne még, botjával lába közt ő,
ha volna még útmenti csárda.
ha egy jó bot még útitárs lehetne.

Maradjon hát csak úton ez a férfi,
hisz oly mindegy már, hol is alszik,
hisz bárhol ébred,
gondja az út, a hátralevő...

Ez az „útvesztő” egyenes irányú, csak épp a konkrétumok hiányoznak, amelyek kijelölnék a teret és az időt. A sziklák közt gomolygó füst „talán betyároké már, vagyis az utolsó majtényiaké” – dezinformál a szöveg, lehetővé téve a történelmi idősíkok fölcserélést, amint a földrajzi nevek is megengednek többféle értelmezést: „Diákok voltunk egykoron Patakon? / Pápán, Utrechtben, Padovában?” A beszélő ritkán avatkozik a szövegbe, s ha igen, megengedő állításaival, kérdéseivel elbizonytalanít. Ez a modernség létélményét már némiképp posztmodern beszédmóddal érzékeltető vers azonban a

zárlatban váratlan fordulatot vesz. A magányt, a kiüresedést az este hazabalagoló paraszt képe foglalja össze egy esszenciaszerű hasonlatban.

A hetvenes évek versvilága a sokszínűséget hozza Illyés költészetében. Kétségkívül hiányzik ebből a korszakból az a verstípus, amelyet leginkább számon tart az irodalomtudat, s amelynek talán utolsó karakterisztikus darabja az évtized elején született *Koszorú*. Az is érzékelhető, hogy bizonyos témák ismétlődnek, más és más hangszerelésű, szerkezetű művekben tűnnek fel. A költő újjító kedvét, az újabb nemzedékek képviselte líramodell, beszédmód iránti tájékozódását, nyitását ugyancsak érzékelhetjük. Nem lehet célja azonban egy mégoly alapos elemzésnek sem, hogy a kései Illyés-költészet és a hetvenes évekbeli irodalmi ízlésváltás között megfeleléseket keressen, ám arról nem mondhat le, hogy ne utaljon a correspondenciákra.

Az évtized elejének verseit összegyűjtő *Minden lehet* egyik különösen figyelemre érdemes verse *A mester gondjai*. A keresztrefeszítés pillanatának megdöbbentően groteszk ábrázolata valóban Babits *Golgotai csárdáját* idézi, amint arra Tamás Attila utal. S némiképp hasonló a versmodell is, a lírai én eltűnik az alakban, s ennek monológja ad egy világtértelemezést. Babits kockázó katonája ugyanúgy nem fogja fel a világtörténelmi pillanatot, ahogy az Illyés-vers „mestere”, akinek gondja csak arra van, hogy rosszak a szögek, s nem bírják el a megfeszítendő súlyát. Az objektivizálásnak egyik lehetséges modelljét jelenti ez a szöveg, hisz a beszélő szempontjából helytálló, ám mégis primitív beszéd nem egyszerűen egy világtértelemezést ad, hanem utal a világok különbözőségére is. Oly módon érzékelteti a megváltás etikumát humanizált mítosszá formáló értelmezés és egy emberi, ám szimplifikált nézőpont közti különbséget, hogy a lírai én felszámolta önmagát. A stilizáció poétikai hagyományait ebben a műben kitágítja a túlságosan szakszerű, az iparosmesterek szókinszét és gondolatvilágát híven visszaadó, fordulataiban is megszerkesztett beszéd. A történelmi pillanat kiteljesedését, Krisztus megfeszítését a *Különös testamentum* egyik négysorosa viszi majd tovább. A poétikai eljárás hasonló, ám most a megfeszített szemszögéből látjuk a verstárgyat, a kontármester munkáját.

„Rossz az ereszték”
 észlelte, hogy a fára fölszegezték,
 az ács fia.
 De késő volt már mester-apját hívnia.

A jelenet deszakralizálása, a megváltás hétköznapisága, emberisége mint-ha Pilinszky világát, s tárgyiasan lecsupasztított, aforizmatikus beszédmódját idézné. A megfeszített azonban nem az Úr-apjához fordulna segítségért, hanem „mester-apjához”. Az ácshoz vagy a kovácshoz.

1 ILLYÉS Gyula, *Szellem és erőszak*, Bp., Magvető, 1978, 69.

2 KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Az új kritika dilemmái. Az irodalomértés helyzete az ezredvégen*, Bp., Balassi, 1994, 52.

3 DOMOKOS Mátyás, *Költői feladvány = Uő, Varázstükrök között*, Bp., Szépirodalmi, 1991, 246–253.

4 LENGYEL Balázs, *Különös testamentum = Uő, Zöld és arany*, Bp., Magvető, 1988, 399–402.

5 GÖRÖMBEI András, *Illyés Gyula különös testamentumai = Uő, „Ki viszi át”*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 28–43.

6 BÉLÁDI Miklós, *Különös testamentum*, Jelenkor, 1978, 10. sz., 964–968.

7 KENYERES Zoltán, *Illyés Gyula: Különös testamentum*, Kritika, 1978, 4. sz., 23.

8 ALFÖLDY Jenő, *Villám és mosoly az Olümposzról*, ÉS, 1978, 1. sz., 11.

9 TANDORI Dezső, *Mégis mindig odafelé-, hogy legyen hova!*, Új Írás, 1978, 3. sz., 403–405.

10 TUSKÉS Tibor, *Illyés Gyula alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 419–420.

11 IZSÁK József, *Illyés Gyula költői világképe 1950–1983*, Bp., Szépirodalmi, 1986, 374–384.

12 TAMÁS Attila, *Illyés Gyula*, Bp., Akadémiai, 1989, 304.

A Másik hangja – Krasznahorkai László: *Sátántangó*

Krasznahorkai 1985-ben megjelent regényét igen kedvező kritika fogadta. Mind a mai napig talán ez a legismertebb, legnagyobb érdeklődést kiváltó műve. Megjelenésétől kezdve folyamatosan újabb és újabb, a mű más és más jelentésvonatkozásait kiemelő tanulmányok születnek róla. Krasznahorkai generáción kívül jelentkezett a nyolcvanas évek közepén. Mikor prózáját a kortárs beszédformákhoz viszonyítják, a szembeállítások nagyobb hangsúlyt kapnak, mint a párhuzamok. A *Sátántangó* történetelvű epikai világa – írja Szirák Péter – a „történetvesztés” idején lépett be az irodalmi kommunikációba, akkor, amikor már az Esterházy, Nádas, Márton és Tandori meg-honosította, az elbeszélésformákat relativizáló beszédmód mellett megjelentek a nyolcvanas évek nemzedékének Garaczi, Németh Gábor, Szíjj Ferenc és Darvasi László a jelentésképződést radikálisan megkérdőjelező írásai.¹ A párhuzamba állítások általában nem a kortárs művekre (Esterházy *Fuharosokjától*, Jeles András filmjeitől és Petri György költészetétől eltekintve²), inkább korábbi hagyományra vonatkoznak. A magyar irodalomban Gyulai, Kosztolányi és Hajnóczy epikai szemléletének hasonlóságait hangsúlyozzák. Többen érzékelnek rokonságot Kafka *A kastély*, García Marquez *Száz év magány*, Bulgakov *Mester és Margarita* című művével, Faulkner és Singer regényeivel.³

Szirák Péter a mű recepciótörténetében három periódust különböztet meg: a nyolcvanas évek elemzői a regionális tematikai és ideológiakritikai jelentéshetőségeket hangsúlyozzák, a kilencvenes évek elején a narratológiai szempontok, elsősorban az elbeszélői kompetencia tanulmányozása kerül előtérbe, majd a kilencvenes évek második felében a koherens jelentésképződést fellazító funkciók vizsgálatát állítják középpontba a szerzők. Szirák a nyolcvanas évek értelmezései közül Balassa Péter és Radnóti Sándor írásait emeli ki, amelyek szerint a történetyszerűség visszaállítását és a messianizmus leleplezését állítják előtérbe, tehát a mű olyan funkcióit, amelyek történetfilozófiai és ideológiakritikai értelmezéseket tesznek lehetővé. A nyolcvanas évek „erős olvasatait” a kilencvenes évek elején annak a vizsgálatai követik, hogy miként helyezkedik el az elbeszélői távlat és a mű *tudása* az egyidejű

történetfilozófiai-ideológiakritikai beszédrendben, majd a kilencvenes évek második felében a jelentéskonstrukció zártságát megkérdőjelező írások, például Palkó Gábor tanulmánya, amely az erős olvasatok átírására vállalkozik.⁴ Szirák írásában talán arra érdemes felhívni a figyelmet, hogy a tanulmányokban az áttekintés azokat a gondolatokat „erősíti” fel, amelyek illeszkednek a rendezés alapjául szolgáló időbeliséget követő narratív sémába, és kevésbé veszi figyelembe azokat, amelyek nem illenek bele. Nem reflektál arra a recepciótörténeti jelenségre, hogy az újabb megközelítések gyakran újrafogalmazzák, új perspektívába helyezik az előző elemzések által felvetett kérdéseket. A történetmondás sajátosságait például a nyolcvanas évek kritikusi is tanulmányozzák. Balassa Péter szerint a *Sátántangó* az írás művelését szöveg-messianizmusként, teremtő rontásként reflektálja.⁵ A sejtetés és előrevetítés narratív technikájának jelentőségére is felfigyelnek a nyolcvanas évek kritikusai. „A démoni realitás elfogadásából fakadó írói beszédmód következetesen a sejtelem sávjában marad, kisebb kilengésektől eltekintve nem rugaszkodik el se a direkt motiváció, se a reguláztalan vizionálás felé.”⁶ Az elbeszélői tudás problematikussága már ekkor a kutatói érdeklődés látókörébe kerül. Radnóti Sándor szerint Krasznahorkai visszatér a „régí nagyepika két alaptörvényéhez, a múltban játszódó elbeszélő történethez és az elbeszélő omnipotenciájához”.⁷ Az egységes értelemkonstrukciónak ellenálló jelzéseket – ahogy erre Hárs Endre felhívta a figyelmet⁸ – egyaránt érzékelik a nyolcvanas és a kilencvenes évek kutatói. Radnóti például a reális és irreális elemek keveredése kapcsán interpretációs feszültségről beszél.⁹

Hárs Endre más koncepcióba helyezi el a *Sátántangó* recepcióját. Szerinte az értelmezések, beleértve például Balassa Péter, Radnóti Sándor, Domokos Mátyás, Szirák Péter 1993-as tanulmányát és Palkó Gábor írását is, alapvetően két aspektusból közelítenek a műhöz: a filozófiai, teológiai, történelmi, illetve szociológiai értelemben vett mulandóság problematikáját és annak narratív megformáltságát emelik ki. A narratívpoétikai szempontokat érvényesítő megfigyelések az elbeszélői kompetencia vizsgálatára koncentrálnak.¹⁰ Hárs Endre hangsúlyozza, hogy a nyolcvanas évek kritikusai is megfogalmazznak olyan sejtéseket, amelyek fellazítják a regény értelmezhetőségének zártságát, ugyanakkor azoknál a szerzőknél sem tűnik el nyomtalanul a mulandóság téma és a homogén narráció egybekapcsolása, akik az általuk implikált zárt értelmezhetőség megkérdőjelezésére vállalkoznak.¹¹

Tanulmányomban a marginalitás és a kirekesztettség kérdéskörének diszkurzív aspektusait igyekszem megközelíteni, egyúttal kísérletet teszek a homogén jelentéslehetőségeknek ellenálló narratív funkciók további feltárására és értelmezésére. Az első részben a teleologikus értelemben elgondolt történet marginalizálódását és a kirekesztett figurák történetének összefüggéseit vizsgálom, a másodikban a marginalitás artikulációjának lehetőségeit elemzem. A harmadik részben a regény textuális topográfiájának működését

tanulmányozom, azt, hogyan ad helyet a textuális tér a regénytérből ki-
rekesztett hangoknak, végül mindezek alapján a mű „későmodern” iro-
dalomtörténeti helyének újragondolására teszek javaslatot.

I. A marginalitás elbeszélése

A történet kirekesztése

Az újabb narratív elméletek hangsúlyozzák az olvasói absztrakció fontos-
ságát a történet létrehozásában, a szöveg diszkurzív egészéből az olvasó
hozza létre az aktuális fabulát. A mű eseményeit, cselekvőit, beszélőit, ok-
sági, időbeli és egyéb viszonyait rendezve akár több különböző fabulát is
alkothat. Eco lehetséges fabuláról, illetve fabulákról beszél: meghatározatlan
számú absztrakció során az olvasó makropropozíciók sorozatát állítja
össze.¹² A fabula összerakása, az összefüggések kialakítása már önmagában
is értelmezést feltételez – írja Ricoeur.¹³

A *Sátántangó*t több elemző is hol megváltástörténetként, hol annak meg-
kérdőjelezéseként értelmezi. A messiásvárást a kirekesztettség problema-
tikájára kiterjesztve és a narrációt szem előtt tartva megfigyelhetjük, hogyan
várják a szereplők a megváltó „szerzőt”, aki értelemmel bíró narratívába ren-
dezi életüket. Nemcsak a város széli elhagyott telep marginális figurái ők,
hanem még saját történetükből is kizárattak. A műből is kiszorul a teleo-
logikus narratíva, jelentős részét ugyanis az tölti ki, hogyan igyekeznek a
szereplők belépni a „nagy történetbe”. A regénytörténet tehát a nagy nar-
ratíva marginalizálódásának történeteként is felfogható. Szerepét átveszi a
számtalan kis narratíva: szűk keresztmetszetű, szereplői nézőpontú mikro-
történetek sorozata. Mindezt a doktor írása foglalja keretbe, új összefüggés-
be helyezve a lényegtelennek látszó kisszerű eseményeket. A doktor az ese-
ménytelenség aprólékos leírásával, a semmiről szóló írással akarja felvenni a
harcot a megsemmisülés ellenében. Az írás aktusa által akar ellenállni annak
a pusztulásnak, amely mint történetíró őt magát is meg fogja semmisíteni.
A doktor heroikus vállalkozása *Az ezeregyéjszaka legszebb meséi* történetmon-
dójának helyzetét idézi. Amíg Seherezáde mesél, csillapul a szultán haragja,
így valójában az elbeszélői tevékenysége alakítja a történet folyását. Mindkét
beszédhelyzet azok közé a ritka narratív jelenségek közé tartozik, amikor a
narráció látványosan előtérbe lép, és dekonstruálja történet és narráció ha-
gyományos hierarchikus oppozícióját.¹⁴

Még összetettebb a kép, ha figyelembe vesszük, hogy a doktor mint az
események egyik szereplője a mű végén az extradiegetikus elbeszélővé¹⁵
válík, vagyis térbeli konfigurációban elképzelve a hanyatlástörténet fölébe
kerekedik. Az utolsó oldalakon kiderül, hogy már maga az egész mű is be-
ágyazott történet, amelynek kerettörténete nem más, mint az, hogy a doktor
regényt ír. Az ellenállás dokumentuma tehát maga a mű, a *Sátántangó*. Ha az

elbeszélői hang a doktornak tulajdonítható, aki az elbeszélésnek szereplője is, akkor már maga a szereplői-történetírói tevékenysége is „meg van írva”. A regényzáró metalepszis és a doktor történetírása elmozdulásos alakzatot hoz létre. Az alakzat másodszori olvasása olyan kontextusba helyezi a doktor regénybeli tudósítását, mely szerint ez az írás egy magasabb szintű írás által már előre ki van jelölve. Az olvasó ekkor azt érezheti, hogy becsapták, elhitették vele, a szereplők maguk írják sorsukat. Ez az illúzió lepleződik le azzal, hogy a mű a fikcionáltságra irányítja a figyelmet. A megelőzöttség tapasztalatával és a megszólalás lehetőségeinek meghatározottságaival való szembesülés Foucault episztémé koncepciójával állítható párhuzamba.¹⁶ Az episztémé megelőzi a szavakat, az érzékelést és a gesztusokat, amelyek nem mások – írja Foucault –, mint az episztémé többé-kevésbé pontos megnyilvánulásai.¹⁷ A metalepszis a regény lezárását hozzákapcsolja a regény újramegzáráshoz, vagyis mintegy felszólít a másodszori olvasásra. A doktor pusztulásnak ellenálló írása ekkor mint lehetséges beszélőpozíció már maga is ki van jelölve az első olvasáskor érzékelt írás által.

Peter Brooks a narratíva előréhaladásának dinamizmusát vizsgálva különösen fontos szerepet tulajdonít a cselekmény befejezésének és a befogadó lezárásra várakozó magatartásának. A cselekmény szerinte a „halandóság diszkurzusának logikáját” követi. Benjaminra hivatkozva úgy véli, hogy a narratív fikciót olvasva tulajdonképpen a halál megismerését keressük, azt az életben elérhetetlen tapasztalatot, hogy a halál szemszögéből láthassuk és értékelhessük életünket. A mű befogadását a visszatekintésre, vagyis az utolsó ítéletre való várakozás irányítja. Végig abban a tudatban olvasunk, hogy az, ami még előttünk áll, elsősorban a mű befejezése, át fogja értékelni az éppen olvasott szöveget.¹⁸

A *Sátántangó* lezárásának metalepszise így többszörösen zavarba ejti a befogadót. Ráeszmél, hogy tulajdonképpen a doktor írása az a mű, amelyet a kezében tart, és így saját pozíciójára is kénytelen reflektálni. Elmarad a befejezés megvilágító hatása is, mert a mű vége egyben a mű kezdete is. Ugyanakkor a regény lezárása alapjaiban értékeli át az addig olvasottakat. Az utolsó ítélet és az utolsó szó helyén e kettő hiánya áll. Az utolsó ítélet tehát nem más, mint az utolsó ítélet hiánya. Ez a hiány elvezet a mű elejére, vagyis elkezdődik az utolsó ítéletre való várakozás narratív folyamata, amely ugyanilyen önmagára való visszautalással fog végződni. Az olvasó így az áttekintő lezárás helyén saját eligazítást kereső vágyait találja. A keresés eredménye pedig nem a cél, a végpont elérése, hanem a keresés elkerülhetetlen újramegzárása. Körtánc a folyamatos leépüléssel és az elmúlással. A táncot megállítani nem lehet, a mű retrospektív nyugvópontja nem más, mint a megállíthatatlanság beismerése.

Az *ellenállás melankóliájának* metaleptikus zárata még egyértelműbben utal az utolsó szó és az utolsó ítélet kérdéskörére.

Felmorzsolta szénre, hidrogénre, nitrogénre és kénre, finom szövetét szétbontotta a darabjaira, széjjelfoszlott és megszűnt, mert felemésztette egy elgondolhatatlanul távoli ítélet – amiként ezt a könyvet emészti fel most, itt, ezen a ponton, az utolsó szó. (386.)

Ezen a ponton a regény a narratív megismerésben megnyilvánuló halál-vágy keresztény kultúrkörhöz kötődő hagyományát feszíti szét, mert nemcsak hogy eléri a halál retrospektív állapotát, hanem az emberi test fizikai megsemmisülésének részletezésében túl is lép az antropológiai szemléleten.

A kirekesztettek története

Ha a regényt üdvösségtörténetként olvassuk, kiderül, hogy a könyv első részében ez a történet el sem kezdődik. A szereplők semmi mást nem tesznek, csak a tervezett esemény kiindulópontjának helyszínére, a kocsmába igyekeznek. A hősök történeten kívüli helyzete egyszerre irányítja a figyelmet a marginalitás artikulációjának és a fabulának a problémájára.

A szereplők: Futaki, a Doktor, Kráner és Kránerné, Halics és Halicsné, Schmidt és Schmidtné felkerekednek, és szerzőt keresnek, akárcsak Pirandello családja. Olyan szerzőt, aki megírja további történetüket, vagyis értelmet ad céltalan létezésüknek. Amikor Irimiás átalakítja életüket, tulajdonképpen klasszikus narratívát konstruál, ok-okozati összefüggésen alapuló cselekményt, amelyben mindenki megtalálhatja a maga szerepét. Az olvasó az előzményekből ismeri Irimiás valódi célját, így kénytelen illúziók nélkül tekinteni a telep kiürítésére és a vállalkozás további sorsára, tehát egy alapjaitól elmozdított történet alakulását kíséri figyelemmel.

Az Irimiás kínálta célelvű narratívában is megfigyelhető a figurák kirekesztett helyzete. Megismétlődik az első rész alapszituációja: a szereplők igyekeznek eljutni a leendő történetük helyszínére, ezúttal nem a kocsmába, hanem a Weinkheim-kastélyba. Várják, hogy Irimiás megérkezzen, és értelmet adjon ottlétüknek. A következő lépés – a várakozásokkal ellentétben – nem ennek a történetnek a kibontakozása, hanem egy újabb történet ígérete. A szereplők újra felszedelőzködnek, és elindulnak az újabb történet színhelyére, a városba. Ám ennek az alakulásáról sem tudhatunk meg semmit, hiszen itt ér véget a regény. Az értelmet adó narratíva és az elérhetetlensége által létrejövő nyitott szerkezet a kiszolgáltatottak kisemmizésének elkerülhetetlenségét sugallja.

A többállomásos, végpont nélküli vándorlás a differancia¹⁹ játékára is rámutat. A telep lakói azt várják Irimiástól, hogy értelmet adjon pusztá létezésüknek, de csak újabb ígéretet, újabb történetet, jelölősort kapnak, az ígéret megvalósulása, jelöltje elmarad. Irimiás az Almássy majossal kapcsolatos tervek véghezvitele helyett újabb tervvel áll elő, informátori tevékenységet kell folytatni a városi emberek körében. A szereplők előtt immár újabb cél, újabb jelölő lebeghet, hiszen egy „olyan ügy kiválasztottjai, melyben a hűség, a buzgalom s a fokozott éberség egyenesen elengedhetetlen”. Az ügy meg-

valósulása pedig már kívül esik a regény látókörén. Minthogy a kívülről jövő értelemadás kétségessé válik, a transzcendens jelölt elérhetetlenségének problémájával is szembesül az olvasó.

Az is jelzésértékű, hogy Irimiásnak nem kell különösebb erőfeszítést tenni, hogy a reménykeltő elképzeléseknek higgyenek az emberek. Talán azért nem, mert az új értelem keresésének a vágya és nem meglétének bizonyossága motiválja döntésüket. Az új meg új tárgyakra irányuló, végtelenbe mutató tendencia hasonló alakzatot mutat, mint Lacan elméletében az emberi egyedfejlődés során kiépülő szignifikációs viszonyok láncolata. Lacan szerint már a csecsemő első vágya, az anya iránti vágy is túlmutat önmagán: azt a kívánságot jelzi, amire az anya vágyik leginkább. A csecsemő nemcsak az anyára vágyik, hanem az anya vágyát is ki akarja elégíteni. Nemcsak arra vágyik, hogy gondozzák, hanem arra is, hogy kiegészítse az anyát, pótolja azt, amit az anya leginkább nélkülöz, a *falloszt*. Ez az a vágy, amelyet soha sem lehet kielégíteni, ez az a jelentett, amit soha nem lehet elérni. Az egyén élete során sokféle jelentő-láncolatot épít ki, mindig új meg új terminusokkal helyettesítve a régieket, miközben egyre nő a távolság a manifeszt jelentő és a látens, az elfojtott, a tudattalanba került eredeti jelentő, az anya iránti vágy és az anya vágya mint jelentő között. A jelentett, a fallosz ugyanaz marad.²⁰

A *Sátántangó*ban a helyről helyre vándorló emberek útja is hasonló jelölőláncolatot alkot, ahogy szinte öntudatlanul, Irimiásban vakon bízva haladnak előre. Már nem tudják artikulálni a boldogulás utáni elemi vágyukat, az igazi mozzogatót, az eredeti jelentőt, mert az, akárcsak az anya vágya, rég elfojtott, tudat alatti rétegekbe süllyedt. Városi sorsuk alakulása már túlmutat a regény lapjain, azt a gondolatot is sugallva, hogy boldogságkeresésük eredeti tárgya, jelentettje elérhetetlen.

A többállomásos remény és kiábrándulás ritmusát követő vándorlásban Futaki ritmusa többször elválnak a többiekétől. Lépéselőnyben vagy lépéshátrányban van a többiekhez képest az Irimiáshoz fűződő bizalom skáláján. A sántikáló Futaki a szó szoros értelmében is másként jár, mint a többiek. A Weinkheim-kastély felé tartó nagy menetelésben lemarad a többiek mögött. Míg „lépéshátrányban” baktat a kastély felé, felidézi Irimiás beszédét. A szereplői gondolkodás az elbeszélői közlést is újraértelmezi, kiderül, nem bízik annyira Irimiásban, mint ahogy azt korábban a történetmondó állította. Az elbeszélő tehát nem uralja teljes mértékben saját történetét, az elbeszélői onnipotencia nem teljes. Futaki kétségei megegyeznek az olvasói elvárással, amely talán nem is arra irányul, hogy igazat mondott-e Irimiás vagy sem, sokkal inkább arra, hogy mi válthatja ki Futaki kétségeit. Az olvasó olvassa, ahogy Futaki újraolvassa Irimiás beszédét. Ekkor már Futaki sem a tematikus állításokra figyel, sokkal inkább arra, hogyan ássa alá a retorika az állításokat.

Meg aztán... ez az egész, tegnap... Hiába akarom, én ezt nem tudom megérteni... Mert hisz tudja, hogy ismerjük jól. Minek volt akkor szükség arra a bohóckodásra? Úgy beszélt, mint valami hittérítő... Lehetett látni, hogy ő is kínlódik, nemcsak mi... Nem értem, hisz tudhatta, mit akarunk! És tudhatta azt is, hogy azért mentünk bele ebbe az egész idétlenkedésbe azzal a hülyegyerekkel, mert azt akarjuk végre hallani tőle, hogy: „na, jó... ebből elég volt. Gyerekek, itt vagyok, megjöttem. Mi ez a nagy bábánat? Kezdjünk magunkkal valami okosat. Halljuk, kinek van valami elképzelése...” De nem! Így hölgyeim és uraim, úgy hölgyeim és uraim, micsoda bűnösök maguk... Az embernek megáll az esze! (239.) (Kiemelés tőlem – Zs. E.)

Futaki beszéde egyenes idézet a narrátori beszédben, amelyen belül ő is idézi Irimiás szavait. Az idézőjelek jelzik, hogy két különböző beszélőről van szó, azt azonban nem, hogy el is hangzanak-e ezek a szavak. Akár belső monológrol, akár kimondott gondolatról van szó, a szöveg megtartja a beszédszerűség illúzióját, fordulatait („Az embernek megáll az esze!”). Azt viszont nem lehet eldönteni, ki is gondolja, illetve „mondja”, azaz nem mondja a három pontot. A kihagyások mintha „a mondjam, ne mondjam” dilemmáját érzékeltetnék. Mintha Futaki maga is vívódna, hogy megfogalmazza-e kétségeit. Két-három soros nekifutás után kihagyás, megakadás, majd újra két-három soros szöveges rész következik. Ez a ritmus is érzékelteti a mű egészére jellemző, más szerkezeti egységekben is megfigyelhető előrelépés-megtorpanás alakzatot.

II. A marginalitás megszólaltatása

A hiány retorikája

A *Sátántangó* olvasója kénytelen a részproblémák fontosságát elfogadni anélkül, hogy szituálni tudná őket. A mű Futaki ébredésével kezdődik, egy október végi nap reggelén. Megtudjuk, hogy Schmidtne Futakival csalja a férjét, majd tanúi vagyunk egy másik családi kísérletnek, végül Irimiás érkezéséről kapunk hírt. Már a legelején szövevényes apró történetekbe bonyolódnunk, bár az alaphelyzettel nem vagyunk tisztában. A *Sátántangó*ban a 17. oldalon szereplői gondolatmenetbe beékelt mellékes közlésben hallunk először az alaphelyzetről. Ez is csupán néhány megjegyzés, több kérdést hagy nyitva, mint amennyit megválaszol.

Hirtelen savanykás ízt érzett a nyelvén, s azt hitte, itt a halál. Mióta feloszlatták a telepét, mióta az emberek ugyanolyan sietséggel futottak szét innen, mint amilyen hévvel idejöttek, s ő – néhány családdal, az orvossal meg az iskolaigazgatóval együtt, akiknek ugyanúgy nem volt hová menniük, mint neki – itt ragadt, nap mint nap figyelte az ételek ízét, mert tudta, hogy a halál előbb a levesekbe, a húsokba, a falakba költözik bele. (17.)

Később egy másik szereplői perspektívában, a doktor gondolataiban is feltűnik a szituációra vonatkozó információ.

Valójában nem is tett mást, csak azon őrködött, hogy emlékezőképességét megóvja a körülötte pusztító enyészettől; attól kezdve, hogy – *miután kimondták a telep felszámolását*, s ő úgy döntött, él a lehetőséggel s itt marad, míg megérkezik a „felüggesztését feloldó határozat” – felment a malomba a nagyobbik Horgos lánnyal, végignézte a lármas rakodást, a rikácsoló emberek lázas kapkodását. (67.) (Kiemelés tőlem – Zs. E.)

Az állítás, hogy valaha egy telep működött, közbeékelésként hangzik el, formailag preszuppozíciója, implikációja egy másik mondatnak (miután kimondták a telep felszámolását). A preszuppozíció gyakori narratív funkciója, hogy létrehozza a történetmondó és történetbefogadó közösségét, kapcsolatának közelségét. Az elbeszélő olyan pozícióba helyezi magát és szövegbeli hallgatóját, mintha közös előismeretük volna.²¹ Ebben a helyzetben a befogadó zavarba jön, az elbeszélő úgy tesz, mintha már elmondta volna a telep előtörténetét. „Csal” a szöveg, szemantikai csúsztatás ejti csapdába az olvasót: úgy utal vissza egy hiányos közlésre, mintha az teljes értékű információ lett volna. A hallgató, elfogadva a megszabott pozíciót, kénytelen elfogadni a „jól értesültség” helyzetét.

Az olvasó és a történetbefogadó pozíciója ekkor elválik egymástól, az olvasó érzékeli azt a feszültséget, amely a szöveg megszólított olvasójának lehetséges tudása és a neki tulajdonított tudás között fennáll. Hozzászokik az információhiányos állapot folytonosságához, másrészt maga is kiszolgáltatottja lesz a szöveg önkényének, amely visszafogja a kiinduló helyzet bemutatását. A befogadó tehát az információhiányból és szövegbőségből adódó megfélemlítési retorikával kerül szembe, ugyanakkor megtanulja úgy érteni és élvezni a művet, hogy fontos perspektívák rejtve maradnak előtte. Ekként átérezheti a telep lakóinak és az elbeszélés hallgatójának kiszolgáltatottságát, de az „élni kell” elv működését is. A történet akkor is halad előre, ha közben nem derül ki, mi is ez a történet. Az egymásba kapcsolódó tagmondatok és mondatok végeláthatatlan folyama is a feltartóztathatatlan előrehaladás képzetét erősíti.

A *Sátántangó* beszélője harmadik személyű, és belelát a szereplő gondolataiba, mégsem mondható mindentudónak, mert ritkán hagyja el a szereplői perspektívát, és ha igen, akkor is legfőljebb az aktuális szituációra vonatkozó narrátori megjegyzést tesz. Az elbeszélő rejtőzködik, mintha elvesztené saját önálló látóterét, ezért nehéz a beszélő hangban egy elbeszélő személyt és egy mindent átlátó, összesítő horizontot feltételeznünk. Az „elbeszélő mond egy történetet” klasszikus narratív szituáció helyett az elbeszélő a szereplők látóköréhez társítja a saját hangját. Az elbeszélő és a szövegbeli olvasó kommunikációját nemcsak háttértudásuk különbségei, hanem az elbeszélő személyének és álláspontjának meghatározatlansága is akadályozza, így a kommunikációs zavar a mű beszédhelyzetének alapelemévé válik. Az információ-visszatartás technikája és az elbeszélői értékelés meghatározatlansága

egyaránt a kommunikációból való kirekesztettség helyzetének felismerésére készíteti az olvasót. Kénytelen hozzászokni a frusztrációhoz, szinte természetessé válik számára, de ez a beszédmód ugyanakkor a frusztráció természetességének paradoxonára is felhívja a figyelmet.

Megszólal-e az alárendelt?

A mű meghatározó közlésformája a szereplői tudat narrátori bemutatása, amelybe egyenes idézetben vagy függő beszédben elbeszélte monológként gyakran beékelődnek a szereplők kimondott vagy kimondatlan gondolatai. Amikor a szereplők egy-egy jellegzetes fordulattal, nyomatékosítással vagy kiegészítéssel „beeszlőnek” a tudatnarrációba, egyrészt megváltozik a történetmondó történettől való időbeli távolsága, az előidejű elbeszélés egyidejűvé válik, másrészt módosul a történet és a narráció alárendeltségi viszonya: a történetből narráció lesz. Így egyszerre halljuk a klasszikus történetmondást és annak elmozdítását: a történet elbeszélése történő elbeszéléssé alakul, és megfordítva: a történet utoléri az elbeszélést, majd újra elmarad tőle.

Alatta szinte teljes volt már a sötétség, csak a nyíláson át szűrődött be – mintha köd gomolyogna – némi fény. Nyugalom vette körül, hátát az egyik gerendának támasztotta, s mert az előbbi örömből maradt még mostanra is, behunyta – „Na most!” a szemét... (136.)

A helyzet bemutatása nem haladja meg a szereplő térbeli elhelyezkedésének látókörét. Azt látjuk kizárólag, amit Estike érzel. Gyors térbeli nézőpontváltással Estikét is látjuk a padlás terében, eufórikus lelkiállapotáról is értesülünk. Az elbeszélő nemcsak térben, hanem időben is közel áll az eseményekhez. Egyidejűvé válik a történetmondás, amikor a beszélő mondatát megszakítja a szereplő („Na most!”). Az előidejű történetmondás tehát gyakran egyidejűvé válik, így nem érthetek egyet Radnóti Sándor már említett állításával, hogy Krasznahorkai visszatér a „rég nagyepika két alaptörvényéhez, a múltban játszódó elbeszélte történethez és az elbeszélő omnipotenciájához,²² inkább a múlt idejű és jelen idejű elbeszélte történet folyamatos váltakozása a jellemző. A narráció és történet viszonyának problematikussága, vagyis a fikcionalitás hangsúlyozása ebben a mozzanatban is megfigyelhető, a történet „beszél”, utoléri a történetmondást. Az elbeszélő olyannyira azonosul a szereplővel, hogy történetmondói szerepkörének biztonságos, távolságtartó pozícióját is feladja. Hasonló szövegjelenséget szinte minden oldalon láthatunk.

A *csapda koreográfiája* című tanulmányában Balassa Péter a szegénység megszólalásának kérdését is vizsgálja. „A megfosztás, az elszegényítés tehát szociológiai-történelmi jelentéssel bír, amelyet az író mintegy helyettük artikulál, hiszen a szegénység egyik legfőbb és legkirívóbb jegye az artikuláció elvesztése, amikor elhagyja őket a beszéd.”²³ Vizsgálataim a fokalizáció és

a beszédmód összefüggéséről összhangban vannak Balassa állításával, mely szerint az elbeszélő mintegy a kirekesztettségben élő elnémított szereplők helyett artikulálja véleményüket. Folytatva a gondolatsort, a kirekesztettség artikulációjának problematikussága is artikulálódik a narratív közlésmódban. Az elbeszélő valóban a szereplők helyett beszél, a mű nagy részében „kölcsonadja” a hangját a figuráknak, és átveszi az ő nézőpontjukat, ami a teljes megértés és pillanatnyi azonosulás viszonyának is tekinthető. Ugyanakkor a rövid szereplői közbeszólások rávilágítanak arra a jelenségre is, hogy mennyire elnyomja a más nevében való beszéd az egyenes beszédet, a szereplői közvetlen megnyilatkozást. Ha rátekinünk a könyv egy-egy lapjára, szembeötlő, mennyire eltűnik az idézőjeles egyenes beszéd a narrátor együttérző elbeszélésében. Miközben a történetmondó a kiszolgáltatottak, az önartikuláló lehetőségétől megfosztottak nevében beszél, az is láthatóvá válik – a szöveg vizuális terében is –, hogy már maga az ilyen beszéd is csak a másik hangot elnyomva szólhat meg. Jellemző, hogy a szereplői párbeszédes részek is a folyamatos szedésű narrátori beszédben vannak. A szereplők saját beszédének írásképe nem különül el a narratív szövegtől, önálló megnyilatkozásuk számára a szó szoros értelmében nincs hely, csak a történetmondói beszédben kapnak teret.

A kirekesztettség artikulációjának problematikusságát veti fel Gayatri Spivak egy más összefüggésben. *Szóra bírható-e az alárendelt?* című tanulmányában azt vizsgálja, miként jelenik meg a nyugati diszkurzusban a harmadik világ szubjektuma. Az indiai özvegyáldozat brit eltörlésének példáján elemzi az alárendelt nő beszédének (illetve a helyette/érte való diszkurzusnak) lehetőségeit. Az özvegyek feláldozásának több brit és indiai interpretációját követi nyomon (rítusként elnézni, tudomásul venni, magasztalni vagy bűnnek nevezni), szövegről szövegre halad, folyamatosan szembesül mind a brit, mind az indiai törvények változásaiban a jelölőként szereplő nő rögzítetlen helyével, és végül megállapítja, hogy az a nő, aki máglyára megy, nem szólal meg, az ő hangja a domináns diszkurzusban nem artikulálódik. Nincs olyan szöveghely, ahol az alárendelt megszólalhat.²⁴

A *Sátántangó* beszédterében sem szólal meg az alárendelt, annak ellenére, hogy az egész mű a kirekesztettek látóterében játszódik. Ha figyelembe vesszük a kirekesztettség szituációjára utaló egyéb, már említett narratív eljárásokat (a folytonos menetelést az élet[történet]be való belépés céljából, valamint az ismétlődő elvétel Balassa által megfigyelt alakzatát²⁵), láthatjuk, hogy a mű jellegzetes beszédmódja is a kirekesztettség problematikus voltára irányítja a figyelmet. A néző- és beszélőpozíciók sajátos megoszlása a szereplők és az elbeszélő között a marginalitás megszólaltatásának kérdésességére utaló jelzésként is értelmezhető. A narrátor az, aki beszél, vagyis kölcsonadja a hangját annak, akinek nincs. A diszkurzusból kirekesztett Másik szemével néz, és a saját hangján szól. A kirekesztettség „hősei” bele-beleszól-

nak a történetmondó szövegébe, legtöbbször csak egy-egy megjegyzés erejéig, összefüggő, többmondatos szakaszok csak elvétve fordulnak elő. A szereplők szaggatott beszéde leginkább dadogásra emlékeztet, ez is a kimondás nehézségeire irányítja a figyelmet. Az alárendelt nem szólal meg, saját nevében és önmagát reprezentálva nem beszélhet, csupán dadog. Nem is szólalhat meg, hiszen a kirekesztettség a domináns beszédmódból való kirekesztettséget is jelenti.

Nemcsak a marginalizált hang megszólalásának nehézségeit érzékelteti a fragmentumokra töredezett egyenes beszéd, hanem az elbeszélői hang – a másik hang töredékeinek befogadása által – maga is állandó megszakításokkal terhelt. Így a narratív kontinuitás folyamatos elmozdításnak van kitéve. Az elbeszélői beszélőpozíció kiközlentése, mint a marginalizált hang töredékes befogadására, illetve annak tökéletlenségére utaló narratív eljárás, összhangban áll azzal a derridai elképzeléssel, amelyet elméletben Spivak követendőnek tart a kirekesztett hang érzékeltetésére. „A gondolatot vagy a gondolkodó szubjektumot áttetszővé vagy láthatatlanná tenni annyit jelent, mint elrejtteni a Másiknak asszimiláció révén történő elismerését. Ilyen elővigyázatosságok miatt Derrida nem arra indít, hogy hagyjuk a másikat beszélni önmaga érdekében, hanem inkább az „egészen más”-hoz (a megszilárduló másikkal szemben a *tout-autre*-hoz) intéz „felhívást” vagy „felszólítást”, hogy delirálja azt a belső hangot, amely a Másik hangja bennünk.²⁶ A *Sátántangó* elbeszélője, miközben helyet ad a Másik beszédének és nézőpontjának, saját beszélőpozícióját mozdítja el, és így a narratív hang is folyamatosan delirál, félre-beszél, vagyis önmagában szólaltatja meg a Másik hangját.

A műre leginkább jellemző beszédforma igen összetett elmozdulásos alakzatot mutat. A szereplői közbeszólások egyidejűvé teszik a történetmondást, és a narrátort kimozdítják történetmondói pozíciójából. Ezt a kimozdítást viszont gyakran instabilizálják a közbeszólásokba ékelődő narrátori jelenlét jelzései. A szöveg a következetes belső nézőpont által a kismimizettek látókörét emeli be a regény terébe, az ő nevükben beszél, ugyanakkor annak a lehetősége, hogy a kirekesztettek beszéljenek, maga is kétségessé, megkérdőjelezhetővé válik. A látó- és beszélőpozíciók felosztása a kirekesztettek és az elbeszélő között ráirányítja a figyelmet a más nevében való beszélés evidenciájának megkérdőjelezéséhez. Az együttérző, a marginalizált diszkurzust befogadó szöveg is megismétli a kirekesztés bizonyos elemeit.

Irimiás, a többi szereplővel ellentétben, megszólal egy különálló szövegterben. Beszédének szövegszedése is jelzi, hogy egyenes idézetről van szó. A belső nézőpont hiánya miatt Irimiás belső világa csak sötét pontként körvonalazódik. Az átláthatatlan üres helyen intertextuális utalással gazdagodik a mű. A *Sátántangó* felidézi az ószövetségi *Jeremiás könyvét*, ám abban a pillanatban, ahogy az olvasó párhuzamokat kezdene keresni, a szöveg máris

elmozdul az összefüggő jelentés kialakításának lehetősége elől. Irimiás alakja (a nevéen kívül a zengő hangja, a sasorra) egyszerre idézi fel Jeremiást, de akár azokat a hamis prófétákat is, akiktől Jeremiás óva inti az embereket. Az utalás a Jeremiás által kiátkozott hamis prófétákra is rámutat:

Prófétáid hiábavaló látomásokkal
 ámítottak téged!
 Nem leplezték le bűnödöt,
 hogy fordítsanak sorsodon.
 Hanem hiábavaló látomásokkal
 vezettek félre téged. (Jeremiás siralmi 2,14.)

Ebben az esetben Irimiás beszédének intertextusa, a *Jeremiás siralmi* az alapszöveg, az *Irimiás beszéde* című fejezet ellen fordul, és egy, a messianizmust kétségbe vonó értelmezést tesz lehetővé. Irimiás beszéde ezek szerint önreferenciális közlésként is olvasható, a beszéd az elmozduló utalásalakzat révén egyúttal a megtévesztő prófécia működését is bemutatja. Megváltás és megtévesztés, igaz és hamis jövődőlés így nem egymással szembeállítható, opozíciót képező fogalompár, hanem egymásra épülő, kimozdított helyzetű alakzat, akárcsak az *Irimiás* és a *Jeremiás* név egymáshoz viszonyított illeszkedő eltérései.

III. A hálózat hálózata

Az informátori hálózat kiépítéséről szóló mű maga is hálózatszerűen szerveződik. A hálózat emberei, a regény szereplői észrevétlenül Irimiás hálójába kerülnek, aki maga is egy átláthatatlan hálózat láncszeme. A fogalmazók köré is felettesek hálózata épül. A háló-, illetve hálózatkoncepció is hálószerűen képlékeny és változó koncepciónak bizonyul. A háló folyamatosan szövődik az olvasó körül is, minél inkább át akarja tekinteni, annál inkább belebonyolódik.

A hálózat hálózatának alakulása legjellegzetesebben az ismétlések rendszerében mutatkozik meg, például a metaforika (nem utolsósorban a háló képzetköréből vett képek), az előre- és visszautalások és a narratív egységek ismétlődésében.

A kocsmái jelenetben a Kerekes poharának felborulása nyomán keletkezett foltok metaforikája felidézi a doktor földtörténeti olvasmányának szövegét:

Ugyanebben az időben az Alföld egész területe is emelkedett, és így az apró tavak vize lefolyásra talált a távolabbi területekről is. A Tisia tömb ezen epirogenetikus emelkedése nélkül nem is tudnánk magyarázatát adni a levantei-tavak gyors eltűnésének. A levantei állóvizek eltűnése után a pleisztocénban már csak kisebb tavak, mocsarak, lápok jelezték az egykori beltenger... (72.)

Pohara felborult, [...] s a helyén egy bizonytalan körvonalú, nehezen meghatározható folt maradt (*fölszívódott? a posztószálak résein lezúdult, s ott terült szét a deszka szakadékos felszínén, hol érintkező, hol elszigetelt tavak rendszerét teremtve meg...* Mindennek azonban nem így volt jelentősége Halics számára, mert...), Halics felszisszent. (100.) (Kiemelések tőlem – Zs. E.)

Hasonló jelenség figyelhető meg egy más helyen. Mikor a doktor elképzeli az őszi esőzéseket, a pocsolókat beborító békalencsákat apró szemekhez hasonlítja. Később szinte ugyanezekkel a képekkel találkozunk, de a hasonlító és hasonlított fordított helyzetben van. Az emberi szem békalencsével benőtt vízfelszínhez hasonlít.

S e pocsolóakra, meg a közelben futó kanális vizére békalencse, sás és hínár telepszik, hogy este vagy késő alkonyatkor, ha a hold halott fénye megcsillan rajtuk, mint valami apró szemek a vidék testén, vakon, ezüstösen nézzenek az égre. (79.)

E közelnézetben Halics petyhüdt arcbőre vágóhidak rideg csarnokaiban egymásra gyűrődött hús- és szalonnarétegekre, hályogszürke szemei elhagyott házak udvarán álló kutak békalencsével benőtt vízfelszínére emlékeztették. (118.)

A képek ismétlődése ekkor is a „már olvastam valahol” érzést válthatja ki a befogadóból. Megszakítják a olvasás előrehaladását, így könnyen összefüggésbe hozhatók a posztmodern regény lineáris olvasást megkérdőjelező eljárásaival. A befogadót visszalapozásra, sőt a szöveg többszörös átlapozására készíthetik. Ezek a finom utalások térszerűséget kölcsönöznek a regénynek, a befogadóban ugyanis azt a benyomást keltik, mintha ezen a szövegbeli *tájon* már járt volna. A vissza- és átlapozások aktusa is gyors, szövegbeli barangolásnak tekinthető, a keresés a szó vizualitására koncentrál. Az ismétlődés alig érzékelhető pókhálószerű finomsága a szöveg olvasó-szobjektumát a „nem most olvasom először azt, amit olvasok” érzésével, vagyis a diszkurzus szobjektum pozíciókat prekondicionáló szerepével is szembeesítheti.

A műben a hajnalodó égbolt képe fejezetzáró vagy fejezetkezdő szituációban gyakran visszatér. Erős vizuális hatást kiváltó leírások ezek, a legkülönbözőbb emberi sorsok mögött hol ugyanaz, hol nagyon hasonló háttér-díszlet jelenik meg.

Az ismétlődő közbeekelt elbeszélések is a szöveghálózat rendszerét építik. Többször hangzik el különböző nézőpontokból, különböző megvilágításban „ugyanaz” a történet. A későbbi változat újraértelmezi az előzőt, és a narráció problémáival szembeesíti az olvasót.

Kelemen is ott ül a városi kocsmában, ahol Irimiás és Petrina jelenetet rendez, és robbantással fenyegetőzik. Ekkor csak annyit közöl velünk a történetmondó, hogy az „utcára nyíló ablak mellett egy kövér, zsíros bőrű ember ül, fején kalauzsapka; döbbenet figyel Irimiást, majd gyorsan felhajtja féldecijét, s az üres poharat ügyetlenül lecsapja az asztalra. »Bocsánat kérem« –

hebegi, amikor látja, hogy mindenki őt nézi.” (48.) Később Kelemen megérkezik a telepre, hogy elmondja Irimiásék feltámadását, és ő is elmeséli, mi történt a kocsmában. Az elbeszélői és a szereplői beszámoló több részletben eltér egymástól. Kelemen szerint Irimiás nem beszél, csak töpreng, őt viszont megismeri, és barátjának nevezi. Ezzel szemben az első elbeszélésben Irimiás hosszú beszédet tart, Kelement meg sem ismeri, és egy szót sem váltanak egymással. A kétféle elbeszélést nemcsak a ténytiszta eltérések miatt érdemes összevetni, hanem a hangsúlyeltolódások, a lényeges és lényegtelen információk különbségei miatt is. Természetes, hogy Kelemen a saját szempontjából adja elő az eseményeket, és nagyobb szerepet tulajdonít magának, mint amilyen szerepe valójában, pontosabban az elsődleges elbeszélői narratívában volt. Érdekesebb viszont, hogy Kelemen olyan részletekről is beszámol, amelyeket az elsődleges elbeszélő figyelmen kívül hagy. Az első történetben nem sokat tudunk meg a presszóban ülőkről.

Odabent alig lézeng néhány ember, a vécés néni ölében déli harangszót sugároz egy zsebrádió; a ragacsos törlőrongytól még vízfoltos asztalok, leendő tanúiként apró feltámadásoknak, most többnyire gazda nélkül biccentek erre-arra; az a négy-öt rákönyöklő, beesett arcú férfi távol egymástól kiábrándultan, vagy a felszolgálólányt lesve, a pohárba bámulva, vagy levelet fogalmazva, megfontoltan hörpölgeti a kávé, a pálinkát, a bort. (49.)

Kelemen a szó szoros értelmében más megvilágításba, más látószögbe helyezi a leírást. Kelemen jobban ismeri a városi presszó látogatóit, mint a történetmondó.

A pimasz népség! Pontosan olyanok voltak, mint ezek itt... Látásból ismerem őket, ott volt a TÚZÉP-fuvaros, két rakodó a fatelepről, aztán a tornatanár az egyes számú iskolából, meg egy éjszakai pincér a restiből, meg még egypáran, na. Komolyan mondom, csodáltam Irimiás önfegyelmét... de hát igazat kell adnunk... adni neki. Mit kezdjen ő ezekkel? Mit kezdjünk mi ezekkel? (115–116.)

A két elbeszélés kölcsönhatásban áll egymással, nemcsak Kelemen pozícióját lehet összevetni az „eredetivel”, hanem az eredeti is kimozdul stabil helyzetéből. Ebből a részletből az is kiderül, hogy a történetmondó nem uralja a regény történetét, a szereplő jobban ismer bizonyos helyzeteket, mint a narrátor, az elbeszélő tehát nem omnipotens, mint korábban állították.²⁷ A szereplőnek alaposabb ismeretei vannak a bent ülőkről, a figurák száma sem egyezik. Kelement is beszámítva mindenképpen többen vannak a helyiségben, mint ahogy arról korábban az elbeszélő tudósított. Így nemcsak az elbeszélői narráció mozdítja ki a nagyotmondó Kelemen történetét, hanem fordítva is, Kelemen beszámolója is viszonylagosítja az elbeszélő történet fölötti hatalmát. A befogadó újra a „valahol már olvastam” olvasói élménnyel szembesül, visszalapozásra és az alig tagolt bekezdések folyamában az ere-

deti keresésére kényszerül, amiből viszont azonnal kiderül az „eredeti” megbízhatatlansága.

Az ügyosztály informátori hálózatot irányító tevékenysége a szöveghálózatot kétféleképpen is alakítja: egyrészt Irimiás újraértelmezésével visszautal korábbi elbeszélői jellemzésekre vagy azok hiányára, arra készítetve az olvasót, hogy összevesse őket a szereplőről kialakított saját képével, és így tudatosítsa saját tevékenységének történetalakító szerepét, másrészt az önreflexív jelzések tovább bonyolítják a szöveghálózat önmagába visszatérő irányultságainak rendszerét.

Krasznahorkai más regényeire is jellemző és a *Sátántangóban* is megjelenő térképszerűen kirajzolódó regénytér ráirányítja a figyelmet a textuális hálózat térszerűségére. A tematikusan kirajzolódó fikcionális tér és a textuális tér alakzata között összhang és feszültség egyaránt érzékelhető. A szereplők a város, a telep, a kocsmá és a kastély közötti térben élnek, bolyongásuk ebben az önmagába visszatérő kiútalan térben játszódik, hasonlóképpen ahhoz, ahogy az olvasó bolyong a szöveglabirintusban, bezárva az ismerős, ismétlődő és kiutat mégsem mutató szöveghelyek között.

A kirekesztettek hangja viszont csakis ebben a szövegtérben szólalhat meg, csakis olyan térben, amely maga is jelzi a megszólalás problematikusságát. A szöveg térszerűsége így teret biztosít annak a hangnak, amely a fikció teréből kívül reked. A szövegtér így ellenáll a fikcionális tér zártságának, a marginalitás kimondhatatlanságának, és létrehozza azt a metadiszkurzív helyet, ahol a kirekesztettség problémája körvonalazható. A szöveg materializálása, a szövegtestre metaszintként ráépülő, térszerűen szerveződő konstrukció ad helyet a fikcionalitás terén és diszkurzusán kívül rekedt artikulálhatatlan tartalmaknak.

Összegzés

A modalitás, a fabulavariációk és a textualitás különböző szempontjainak vizsgálata során világosan kirajzolódik egy ismétlődő forma, egy elmozdulásos metaalakzat, amely meghatározza a narratívpoétikai funkciókat. A mű igen gyakran ajánl olyan kódot, amely önmaga hatókörét kérdőjelezi meg, elkülönöződik önmagától.

Futaki vívódásainak szaggatott, neki-nekilendülő, kihagyásokkal teli beszédmódja az előrelépés és megtorpanás alakzatát követi. A mű domináns beszédformájában, a szereplői-elbeszélői kettős történetmondásban is az elmozdulásos, elkülönöződéses alakzatok sora figyelhető meg. Az alaki közbeszólások elmozdítják a narrátori pozíciót, ugyanakkor ezt az elmozdítást instabilizálják az elbeszélői jelenlét jelzései. Az olvasó, minthogy ismeri Irimiás terveit, a telep kiürítésével kezdődő nagy vállalkozásban egy alapjaiból kimozdított történet alakulását figyeli. Az elmozduló utalásalakzat

az *Irimiás*, *Jeremiás* és a *Jeremiás által kiátkozott próféták* láncolatával létrehozza az intertextus mint ellenbeszéd értelmezési lehetőséget is. A szereplők folyamatos haladása az új történet és az új élet felé, az értelmet adó narratíva és annak megkérdőjelezése elmozdulásos, nyitott szerkezetet hoz létre, amely egyrészt a transzcendens jelölt elérhetetlenségének derridai állítását érzékeltetheti, másrészt azt a vágy által irányított keresési folyamatot, amikor a keresés kénytelen újabb meg újabb tárgy felé fordulni anélkül, hogy igazi célját valaha is elérhetné, anélkül, hogy a vágy kielégülhetne. A textuálitás hálózatában a befogadó ismételten a „valahol olvastam már” tapasztalattal szembesül, ami az első változat keresésére készíti. A megtalált szöveg azonban nyomban rá fog mutatni az „eredeti” megbízhatatlanságára. Az információ-visszatartó diszkurzív stratégiát alkalmazó mű másodszori olvasásakor a befogadó érzékelheti az első olvasás naivitását is, amely az alapoktól kiindulva, tér és idő okozati láncában akarta megérteni az alapjaiból kiközlített történetet, így a közvetlen második olvasat is lényeges értelmezési elmozdulást hozhat létre az elsőhöz képest.

A *Sátántangó* elemzések az olvasó elindul egy értelmezési úton, majd kénytelen visszalépni, mert a koherens jelentésképződést megzavarja valami. Nekiindulás és visszalépés, nekiindulás és visszalépés ördögi tangójának ismétlődő tánclépéseit járhatja a mű az olvasóval a javasolt kód és annak elmozdulása, a differencia és a differencia váltakozásának ritmusában. A befogadó újra meg újra a nekirugaszkodás és visszalépés, az illúzió–kiábrándulás–továblépés logikátlan logikájának tapasztalatát éli át anélkül, hogy illúzióvesztésének folyamatát egy rögzített pont kijelölésével meg tudná állítani. Az újra meg újra nekirugaszkodó értelmezési kísérletet cserbenhagyja a mű, az olvasó ugyanúgy szembesül a cserbenhagyás tapasztalatával és a tapasztalatsorozatnak feltartóztathatatlanságával, mint a regény szereplői a mű során.

Elemzésem olyan narratívpoétikai funkciók működésére mutat rá, amelyek a művet inkább a posztmodern paradigmához, mintsem a későmodern hagyományhoz kapcsolják.²⁸ A mű poétikáját döntően meghatározó, a legkülönbözőbb formákban jelentkező elmozdulásos alakzat az alapok hiányából következő mindenütt jelen lévő instabilitás képzetét teszi láthatóvá. A mű során a befogadó tragikus felhang nélkül, legföljebb némi szomorúsággal tanulja meg alapvető viszonyítási pontok, tehát koherens jelentés-konstrukció megalkotása nélkül is követni és élvezni a narratíva előrehaladását. Vizsgálataim nem támogatják a mindentudó narrátor feltételezését, mert a műben olyan elbeszélések is találhatók, amelyeket nem ural a történetmondó, amelyek a szereplő korrekciójára szorulnak. Az elbeszélő történethez való viszonyulásainak meghatározatlanságai, az előidejű és egyidejű történetmondás állandó váltakozása, valamint a beszélő- és nézőpozíciók alaki és narrátori megosztása nem teszik lehetővé egy történetmondói identitás kialakulását, ahogy azt sem, hogy a történetmondó kívül helyezkedjék saját

elbeszélésén. A művet a metaleptikus zárlat felől újraolvasva a történetírói pozíciók megelőzöttségének, a történetmondói én konstituálódásának problémáival szembesülhet az értelmező. A *Sátántangó* előtérbe állítja a marginalitás problémáját, amelyre a posztmodern és a posztstrukturalizmus különösen érzékeny. A regény textuális hangsúlyozó narratív eljárásai akár a posztmodern irodalom néhány kanonikus alkotásával, például a *Termelési regénnyel*, vagy a *Ha egy téli éjszakán az utazóval* is párhuzamba állíthatók. Az előre- és visszautalások rendszere – amely ugyan nincs lábjegyzettel jelölve, mint Esterháznál, az olvasás során azonban mégis érzékelhető – akadályozza a lineáris olvasást, és ez arra készíti az olvasót, hogy szövegként értelmezze a mű valóságát. A megszakított olvasás lehetőségének ismétlődése folytán – akárcsak Calvino regényében – tudatosíthatja saját befogadói tevékenységét, és felfigyelhet a befogadás konstituáló szerepére. A szövegszerűség előtérbe helyeződése és a marginális helyzetű beszéd problematikájának *együtttes* jelentkezése is posztmodern poétikai gondolkodásmódra vall, a diszkurzusból kirekesztett hang megszólalásának kérdésessége ugyanis csak a mű szövegterében és nem a valóságreferenciák terében fogalmazódhat meg.

A *Sátántangó* korszakolásának vitathatóságán eltűnődve, a posztmodern vagy modern dilemmája közben ugyanakkor szembesülhetünk saját megközelítésünkkel is, azzal, hogy egy mű irodalomtörténeti helyét a kutató preferenciái is konstruálják.

- 1 SZIRÁK Péter, *Látja, az egész nincs.* Krasznahorkai László epikájáról, Alföld, 1993, 7. sz., 44–45.
- 2 BALASSA Péter, *A csapda koreográfiája.* Krasznahorkai László: *Sátántangó = Uő, A látoány és szavak*, Bp., Magvető, 1987, 197.
- 3 ALEXA Károly, *The Waste Land – Magyarország, 1980-as évek.* Krasznahorkai László epikája, Alföld, 1987, 9. sz., 72–73.
- 4 SZIRÁK Péter, *A példázat és a tanúságtétel retorikája.* A Krasznahorkai László-recepció, Bárka, 1997, 1. sz., 78–84.
- 5 BALASSA, i. m., 185.
- 6 ALEXA, i. m., 75.
- 7 RADNÓTI Sándor, *Megalázottak és megszeméltettek.* Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényéről és irodalmi környezetéről = *Uő, Mi az, hogy beszélgetés? Bírálólatok*, Bp., Magvető, 1988, 291.
- 8 HÁRS Endre, *Apokasztázisz.* Krasznahorkai László: *Sátántangó = Lassú olvasás. Történetek és trópusok*, HÁRS-SZILASI, Szeged, Ictus, 1996, 167.
- 9 RADNÓTI, i. m., 293.
- 10 HÁRS, i. m., 166.
- 11 Uo., 167–169.
- 12 Umberto ECO, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, London–Melbourne, Hutchinson, 1981, 27–29.
- 13 Paul RICOEUR, *Time and Narrative (Temps et Recit.* Editions du Seuil, 1983), 1. köt., Chicago–London, The University of Chicago Press, 1984, 65.
- 14 Jonathan CULLER, *Story and Discourse in the Analysis of Narrative = Uő, The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca–London, Routledge and Kegan Paul, 1981, 183.
- 15 Gerard GENETTE, *Narrative Discourse. An Essay on Method (Figures III.* Paris, Seuil, 1973, ford. J. Lewin), Ithaca–London, Cornell University Press, 1980, 228.

16 „The fundamental codes of a culture – those governing its language, its schemas of perception, its exchanges, its techniques, its values, the hierarchy of its practices – establish for every man, from the very first, the empirical orders with which he will be dealing and within which he will be at home.” Michel FOUCAULT, *The Order of Things. An Archeology of the Human Sciences (Les Mots et les choses, 1966)*, New York, Random House, 1994, xx.

17 „This middle region, then, in so far as it makes manifest the modes of being of order, can be posited as the most fundamental of all: anterior to words, perceptions, and gestures, which are then taken to be more or less exact, more or less happy, expressions of it. FOUCAULT, *i. m.*, xxi.

18 Peter BROOKS, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, New York, Knopf, 1984, 22–23.

19 Vö. Jacques DERRIDA, *Az elkülönböztetés* (ford. GYIMESI Tímea) = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi (é. n.), 43–64.

20 Vö. ERŐS Ferenc, *Jacques Lacan, avagy a vágy tragédiája*, Thalassa, 1993, 2. sz., 29–44.

21 Gerald PRINCE, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin–New York, Mouton, 1982, 43–44.

22 RADNÓTI, *i. m.*, 291.

23 BALASSA, *i. m.*, 196.

24 Vö. Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Szóra bírható-e az alárendelt?*, ford. MÁNFALVI Alice és TARNAY László, Helikon, 1997, 450–483.

25 BALASSA, *i. m.*, 196.

26 Spivak idézi Derridát, *uo.*, 469. DERRIDA, *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*, ford. ANGYALOSI Gergely, Gond, 1992, 2. sz., 137.

27 RADNÓTI, *i. m.*, 297.; SZIRÁK, *i. m.*, 45., 47.

28 SZIRÁK Péter, *A példázat és a tanúságtétel retorikája...*, 83. 25. lábjegyzet: „A Sátántangó nem alakíthatóként, hanem kritizálható-ironizálható »megtörtségeként«, meghatározottságként értelmezi a történelmet. Nem a magas- és tömegkultúra egygyeolvasztásának újfajta médiuma érdeklí, mint inkább a kultúra pusztulásáról tanúságot tevő elitárius regiszter későmodern »tisztán tartása«. Lásd e különbségről: Hans Robert JAUSS, *Az irodalmi posztmodernség – Visszapillantás egy vitatott korszakküszöbre*, Literatura, 1994, 2. sz., 125. Ebből a távlatból inkább kötődik a későmodern »katasztrofista« példázatosság szöveg-emlékezetéhez, annak negativista bizonyosság-tapasztalatához, erősen tragizáló akcentusához, például Bulgakov *Mester és Margaritájához*.”

A mai magyar folklór textológia kérdései

A magyar folklorisztika eredményeit sokfelé irigyelhetik – még külföldön is. Klasszikus gyűjtemények újrakiadása, friss terepmunkák eredményeinek kiadása, néprajzi filmek, hangfelvételek egyre újabb technikával való megjelentetése nálunk máig sem szűnt meg. Tarkönyvek, ifjú népművészek és együttesek számára készített tájékoztató kiadványok az utóbbi években még gyakoribbá is váltak. Mindez igen sokrétű textológiai ismereteket is igényel. Általában véve a kiadványok meg is felelnek céljuknak.

Sőt, amiért még inkább irigyelhetik a magyar folklorisztikai textológiát: nálunk (többéves előkészítés után) 1974-ben megjelent a népköltési (folklór) alkotások kritikai kiadásának szabályzata. Ez a maga teljességében világszer- te is ritkaság. És noha nálunk gyakran éppen azok nem használják, akik számára ez készült („akadémiai” kutatók), a szélesebb (és nemzetközi) közvéle- mény ismeri és követi is. Az 1978-as mátrafüredi textológiai konferenciára el is készült a magyar folklór kiadványok textológiai áttekintése. Ez megint csak egyedülálló dolog volt – akár nemzetközi távlatban is. Kár, hogy a teljes szöveg fele sem láthatott napvilágot, sőt a jegyzetek sem, ami pedig egy tex- tológiai áttekintésben igazán nélkülözhetetlen lett volna.

Ha visszatekintünk e majd negyed századdal előbbi eseményekre, azt mondhatjuk, a szabályzatot ma sem kellene átírni. Legfeljebb néhány újabb, technikai lehetőségre is ki kellene térni. A folklorisztikai kiadványok textoló- giai-történeti áttekintését pedig napjainkig kellene kiegészíteni, és így meg is jelentetni. Folklorisztikai textológiánk elgondolásai szilárdaknak látszanak.

Minthogy háromféle forrásanyagot szoktak folkloristáink publikálni, há- romféle textológiai módszert is szoktak követni.

1. Azokat a régi szövegeket, amelyek körülbelül a XVIII. század legvégét megelőzik, a megfelelő *irodalomtörténeti-textológiai* elvek szerint kell kiadni. Az egyes szövegek sorrendjét, a jegyzetek tartalmát illetően azonban figye- lembe kell venni a folklorisztikai (tágabb értelemben még az általános népr- rajzi) szempontokat is. Azt is meg kell jegyeznünk, hogy eszerint itt *nem* a paleográfiai, történettudományi szövegkiadás gyakorlata követendő. (Ezt a folkloristák zöme nem is tudja, de nem is akarja követni.)

2. Már a XIX. század közepétől megjelentek olyan klasszikus folklorisztikai publikációk (például Erdélyi János, Ipolyi Arnold, Kriza János és mások munkái), amelyek újrakiadásakor a klasszikus művekkel kapcsolatban kialakult gyakorlat vált uralkodóvá. Újabban ez hasonmás-kiadások formájában jelentkezik. Itt viszont célszerű egy utólagos kommentár, sőt az eredeti kiadás hibáinak kijavítása. Az előbbire több példánk is van, az utóbbi szinte sosem történt meg. És persze, az újralenyomatokkal még nem oldottunk meg minden szövegkiadási problémát. Ma gyakran ismerjük a régi kiadványok kéziratos előzményeit: itt ezeket is figyelembe kellene venni. Ugyanakkor sajnos e téren nem tudunk igen jó példákat említeni. Kriza János gyűjtésének máig sincs teljes, textológiai „kritikainak” nevezhető publikációja. Az Erdélyi János szerkesztette *Népdalok és mondák* kritikai újrakiadását pedig csak ígértették (gyakorlatilag legalább egy évszázada) – komolyan azonban nem dolgoztak ilyen kiadványon. Annál örvedetesebb, hogy Erdélyi Ilona jóvoltából a neves előd tanulmányait újra kiadták, igazán pontos jegyzetekkel. E második forráscsoportból nem jelentek meg antológia jellegű, műfajonkénti kiadványok sem. Pedig erre is volt kutatási pénz, olykor még jelentkező is. Am *A magyar népköltészet forrásai* című kiadványsorozat (a XVIII. század végétől körülbelül 1872-ig terjedő korszakból) csak terv maradt, egyetlen sor sem jelent meg belőle. Ez műfajonként terveződött, elég széles kitekintéssel: lírai dalok, szokásköltészet, találós kérdések, szólások, hiedelemszövegek kerültek volna sorra. Ez a munka most sem folyik, pedig mind a szövegközlés, mind a csoportosítás és a kommentárok új fényt deríthetnének a leginkább közismert magyar népköltési anyag kialakulására. Sajnos, amikor évtizedekkel ezelőtt „a magyar népköltészeti szövegbázis konstruálása” címmel érintették e témakört, itt (egyébként igaztalan) ideológiakritika született meg, és éppen a textológiai áttekintés (olykor akár a szövegismeret is) hiányzott e javaslatokból.

Amikor, jó néhány éve megindult a régi *Magyar Népköltési Gyűjtemény* új folyamának kiadása, ez voltaképpen már későbbi, és újabb módon gyűjtött anyagot tett (és tesz) közzé. (A tervek szerint is már XX. századi gyűjtéseket.) Kár, hogy olyan lassan készülnek az egyes kötetek. Minthogy ezek egymástól különböztek, esetenként különböző textológiai problémákat vetettek fel. Kár, hogy ezek megvitatására sem került sor.

3. A harmadik forráscsoport még ennél is későbbi korból származik. Ha ezt az eredetileg 1940-ben indult *Új Magyar Népköltési Gyűjtemény* folytatásaként értékeljük, már jeleztük az új gyűjtési technikák (gyorsírás, majd hangfelvételek) megjelenését. Érthető okokból előtérbe került az ekkor már nem-hazai magyar folklór ilyen publikációja. Ez nemcsak nálunk, hanem a környező országokban is folyamatosnak tekinthető. Hamisítványokat alig publikáltak, azonban még mindig előfordul a hangfelvételek utólagos átírása, irodalmiasítása. A jegyzetek (ha vannak) nem mindig térnek ki mindarra, amit a textó-

lógiai szabályzat megfogalmazott. Még rosszabb e kiadványok „nemzetközi” folklorisztikai színvonala. Ha van is idegen nyelvű tájékoztatás (olykor) e kötetekben, ez általában semmitmondó, nem ad nemzetközi tipologizálást stb. Hasonlóan gyenge a hazai nem-magyar népköltési alkotások kiadványainak színvonala is. És – megint csak azt mondhatjuk – e kérdésekről megbeszélés, vita, kritika sem szólt.

Néhány további problémát is említeni kell, amelyek általában mutatkoznak. Sokszor pontatlan a forráskezelés még néprajzi lexikonainkban, kézikönyveinkben, tankönyveinkben is. Fényképek, hangfelvételek pontos leltári száma, egy-egy ballada, mese, dal szövegének pontos eredeti lelőhelye megemlítetlen marad. A nem közvetlenül folklorisztikai, általában véve „néprajzi” kiadványok gyakran textológiai szempontok érvényesítése nélkül idéznek, olykor megtalálhatatlan, jelöletlen forrásokból. Talán most, az egyes megyék népművészetét bemutató kötetek jelentenek némi előrelépést. Megoldatlan a terminológia egységesítése is. Ha egy kiadvány „pásztordal” vagy „történeti monda” névvel illet valamit, nem lehetünk biztosak abban, hogy a következő kiadvány is hasonló értelemben használja e fogalmakat. (Olykor egyenesen kételkedhetünk abban, hogy a kiadó érti is azt a műfaji rendszert, amelyet követnie kellene.) Noha nem kell mindent uniformizálni, azért mégis hiba, ha nincs két falumonográfia vagy szokáskiadvány, amelyekben az egyes részek sorrendje egyezne. Ha egy áttekintés egy évben több mint nyolcvan, majdnem száz „jeles napot” vagy „ünnepi szokást” sorol fel, akkor nem az a baj, hogy ezekről említést tesz, hanem az, hogy miért nem elégszik meg azzal, hogy ezeket „naptári szokások” vagy egyéb névvel illesse. Esetleges a változatok feltüntetése. Olykor kézikönyvek, akár katalógusok sem törekednek erre. Pedig a szabályzat elég világosan elmondja, még különféle jellegű közlések esetén is, milyen megoldás a célszerű és kivihető. Persze, központi adattár, használható katalógusok nélkül az ilyen hivatkozások meghaladnák az egyes kutatók erejét.

Azt, hogy milyen sokféle új lehetőség, egyszersmind probléma is jelentkezik folklór textológiánkban – ha folyik jelentős publikálási tevékenység –, rögtön érezhetjük.

Mindezt nagy népzenei összegezéseink újabb fejleményein a legkönnyebb dokumentálni. Köztudomású, hogy legalább háromnegyed évszázad óta készülni *A Magyar Népzene Tára*, sőt, az első megjelent kötet is szinte fél évszázados. Bartók és Kodály rendszerében a zenei klasszifikáció volt az alapelv: egy-egy *dallam* változatait, az egyes dallamok sorrendjét és csoportjait így állították össze. Meglepő módon mégis a *szokásköltészet* egy-egy témáját (gyermekjátékok, ünnepi szokások, lakodalom stb.) összegezik az első kötetek. Csak a VI. kötettel (megjelent 1973-ban) kezdődik a tisztán zenemorfológiai csoportosítás. A *Népdaltípusok* (ebből eddig 5 kötetet adtak ki) ugyan voltaképpen megtévesztő cím, hiszen nem a népdalok, hanem azok *dallamainak*

típusai szerint halad, ám a közlési elvek kikristályosodtak. Az első kötetek rendszerét Olsvai Imre határozta meg, ezt azonban eredetileg még Járdányi Pál dolgozta ki. Váratlan módon azonban a Vargyas Lajos rendezte VIII. kötet (1992) sokban új megoldást hozott. Nemcsak hogy külön költette a dallamközléseket és a jegyzeteket-mutatókat, hanem egészen másképp sorolta fel a dallamok variánsait. Számos dalt úgy közöl a főszöveg, mint a korábbi kötetekben, ám a jegyzetekben a dallamok változatai egyenként (sorokra bontva) következnek. Ám a jegyzetek voltaképpen háromféle variáns-kezelést adnak. A zenei mutatók (szótagszám-, kadencia-, ritmusmutató) csak minimálisan fejlesztik tovább a már megszokott jegyzetelést. A szoros értelemben vett szövegfilológia nem változott: szövegvariánsokra nem térnek ki, ezeket egyenként kell kikeresni az érdeklődőknek az archívumokból és publikációkból. (Ennek persze van racionális oka is. Csak e kötet több mint ezer-száz „dallamot” hoz. Ha ezek tucatnyi változatainak szövegeit is közzétették volna, egy külön is több vaskos kötetet adott volna.) Meglepő módon azonban ezt az újítást a következőkben visszavonták. A legutóbbi, X. kötet (1997) ismét a régebbi változatfelsorolási módszert közli: egyes változatok dallamát (kottával) közli, a csak hasonló többiekét egyáltalán nem. A mutatók sem mindig egyformák: van, ahol nincs jegyzéke a „dúdolt, füttyült és hangszeren játszott” dallamoknak, másutt a ritmusmutató hiányzik. Egyedülálló eredmény viszont az, hogy a teljes kötetek kétnyelvűek (magyar–angol), és ha néha a terjedelemmel takarékoskodás nehezen olvashatóvá teszi is a jegyzet-apparátust, az a körülmény, hogy ma ez az a magyar folklorisztikai sorozat, amely az egész világ folkloristái számára készül, csak a legnagyobb dicséretet érdemli.

Talán érdemes megemlíteni, hogy nálunk a népdalok zenei rendszerezésének többféle megoldása is született. Bartók „eredeti” rendszerezését újabban elkezdték publikálni. Volt egy Bartók–Kodály-rendszerezés. Ezt Járdányi továbbfejlesztette (többször is és módosulásokkal is). Ezt Olsvai fejlesztette tovább. A *Magyar Népzene Tára* most ezt követi, persze, módosításokkal (mint a legutóbbi kötetben, amely az első „nem keleti eredetű” dallamvilágot hozó dallamcsoport). Azonban van Dobszay László és Szendrei Janka révén egy másik rendszerezés is, amelyet nagy publikációkból ismerünk. (És ha megnézzük például a romániai vagy jugoszláviai nagy magyar népzenei kiadványokat, ott is felfedezhetjük az egyedi eltéréseket.)

Legújabbán a megváltozott technikai és anyagi körülmények hatása is jól érzékelhető. A *Magyar Népzenei Antológia* eredetileg 5-5 hanglemezt tartalmazó, kommentárfüzettel ellátott publikáció volt. Ám az V. lemez-doboz már nem jelenhetett meg, helyette három kazetta (és egy a dobozukba tett kis tájékoztatás) látott csak napvilágot (1993). A IV. hanglemezalbum anyagának kottái és szövegei pedig külön kötetben kerültek kiadásra (1994). Ez így is jobb a semminél, ám a sorozatnak még nincs vége, és csak sajnálhatjuk, hogy

még a nagy (voltaképpen az ilyen rendszerezésre és publikálásra létrehozott) akadémiai Zenetudományi Intézetünknek sincs annyi ereje, hogy a megkezdett munkákat egységes szempontok szerint tudja végbe vinni.

Örvendetes viszont, hogy más, mai vállalkozásoknak van pénzük a korszerű technikára. A Planétás Kiadó sorozatában (*Jelenlévő múlt*) megjelenő kötetekhez (például Lázár Katalin *Népi játékok* című, a pedagógusképzés számára készült antológiája – 1997) adtak CD-ROM lemezt. Tánckiadványban is van ilyen, a *Népzenei olvasókönyv* (Sebő Ferenc műve) pedig két CD-hanglemezt tartalmaz. Amikor tehát az egyik helyen nincs pénz nagy sorozatok folytatására, nemhogy technikai fejlesztésére – másutt még arra is van, hogy „beszélgetések” jelenjenek meg luxuskiadásban.

Az új technika számos folklorisztikai-textológiai problémát vet fel, ezeket azonban az eddigi kiadványok fel sem vetették. Ha szakember volt a szerző vagy szerkesztő, a szövegek hitelessége, az átírás színvonala nem tért el a már megszokottól. (Amivel nem mondtam azt, hogy jobb nem lehetett volna.) Ám a jegyzetelés, a variánsok kezelése, tartalmi és tematikus mutatók készítése igen következtelen, olykor primitív, máskor el is maradt. A magyar népzene- és néptánckutatás háttérében sok tízezer szöveg van. Ezek pontos textológiájával eddig nem törődött senki. Pedig most, ha számítógépes adatbázisokat használnak a kutatók, ilyen szempontból is végig kell gondolni az adatkezelést. Ez egyébként nem ördögösség, ám sok munkát, előrelátást és szakértelmet kíván. Például, amint ezt a Folklore Fellows magyar osztálya számára gyűjtött hiedelemszövegek sajtó alá rendezése során is tapasztalhattuk, új perspektívák nyílnak meg ily módon a kutatás előtt. El kell azonban oszlatnom egy hurráoptimista vélekedést! A számítógép alkalmazása nem rövidíti meg a kutatásra fordítandó időt. Egyáltalán, a gép nem gondolkodik és kutat a szakember helyett. A modern technikával végzett szövegalkészítés és szöveggondozás legalább annyi időt és figyelmet igényel, mint a régi módszerek alkalmazása. Viszont az egyszer így rendbetett anyag később sokféle módon elemezhető, folyton bővíthető. Ez pedig egészen új textológiát jelent a folkloristák számára is.

Legvégül azt sem hallgathatom el, hogy néprajzi áttekintéseink (sajnos) elég „következetességgel” nem ügyelnek a textológiai szempontokra. A *Magyar Néprajzi Atlasz*, vagy a már említett népművészeti kiadványok „jó” példák erre. Még hasonmás-kiadványokban (népi kéziratok publikálásakor) is megtörténik, hogy elemi textológiai ismereteket sem árul el a közreadó. (Nem jelzi: mikori a szöveg, teljes-e a közlés, hol található a kézirat, mit tudunk még a szerző[k]ról, stb.) A most divatos *oral history* szövegkiadási színvonala a folklorisztikában sem jobb az átlagnál – az pedig bántóan alacsony. Mintha e szövegekkel kénye-kedve szerint bánhatna a közreadó, sőt anélkül, hogy erre utalna.

Újabban megelégnék a néprajzi fényképek és filmek kutatása. Az előbbi esetben van néhány, pontosabb kiadvány is, a szükséges technikai és textológiai adatok feltüntetésével. Ám itt maguk az archívumok igazán primitívek.

Technikai és anyagi nehézségek jelentkeznek a néprajzi filmek katalogizálásakor, egyáltalán megőrzésekor. A budapesti Néprajzi Múzeum ugyan elkezdődött egy számítógépes adatbázis kiépítése (egy kiállításához kapcsolódva CD-ROM jellegű tanulmányi anyaggal). Ám ez messze van az elkészüléstől. És itt a tartalmi „mutatózás”, no meg a teljes adatfelvétel egyelőre csak kezdeti tervek formájában létezik. Pedig van jó nemzetközi minta elég.

Mindig (szabályzatunkban is) hangsúlyoztuk, hogy a hazai folklorisztikai textológia nem szorul a magyar nyelv határai közé. Orientalisztikánk, finnugrisztikánk, klasszika-filológiánk ilyen kiadási gyakorlata már hagyomány. Újabban csökkent az ilyen kiadványok száma, Szakmai színvonaluk továbbra is jó, ám a szoros értelemben vett folklorisztikai kommentárok legtöbbször hiányoznak innen. Főként a rokon népek folklórájának, és nemcsak a hazai cigány folklórnak jó kiadását várja tőlünk a nemzetközi közvélemény. Folyamatosan jelennek meg külföldön magyar kutatóktól idegen nyelvű folklór kötetek. (Az egyik legutóbbi ilyen kiadvány éppen a neves szamoszegi mesemondótól, Ámi Lajostól való egész kötet a *Märchen der Weltliteratur* sorozatában.) Ezek textológiai színvonala megfelel az ottani kereteknek. Viszont éppen a hazai folklorisztikai összefüggések említése még ezekből is hiányzik. (Ám például éppen az említett kötetben a *Magyar Népmesekatalógus* adatai is megtalálhatók.) A megoldás itt végül is az lenne – és ez is évszázados ötlet –, hogy mi adjunk ki „világnyelven” nagy, többkötetes népköltési antológiát – legjobb textológiai tudásunk szerint. Ehhez fel kell készülni, mert a feladat nem egyszerű. (Finn kollégáink hasonló kiadványai jó példát szolgáltatnak, talán csak ahhoz nem, hogy ezek több évtized alatt készültek el.)

Talán e feladat megoldására már a legmodernebb technika lesz alkalmas: CD-ROM, adatbázis az interneten, virtuális könyvtár és ehhez hasonló kiadványok. Ha azt akarjuk, hogy mindez ne meglevő munkák másolgatása legyen, fel kell készülni erre is, mind folklorisztikailag, mind textológiailag. Ilyen tervekről már többször hallottam, ám a konkrét előkészületeket és ezek textológiai kérdéseit eddig – tudtommal – még sehol sem beszélték meg. Egyelőre még textológiailag nagyra értékelhető folklorisztikai kiadványaink jegyzéke sem készült el, sem hagyományos, sem modern technikával.

Hogy egy kis távlatot is adjak áttekintésemnek, szeretnék nemzetközi példákat is említeni, természetesen csak utalásszerűen nem is válogatott, inkább véletlenszerű, figyelemfelhívó adatként. Mi gyakran úgy gondoljuk, a magyar folklorisztika világszerte példamutató színvonalú, másfél évszázada töretlen lendülettel folyó kiadványaink mennyisége és textológiai színvonala is

világszerte kiváló. Ez voltaképpen igaz, és folklór textológiánk igényei sem rosszak. Például e szemléhez hasonló ritkán jelenik meg más földön... Ám azt is tudomásul kell vennünk, hogy másutt is van ilyen tevékenység és sok mindenben tanulhatnánk tőlük: folklór textológiát is. Csak néhány példát említenék.

Egészen a közelmúltig (és legalább két-három évtizede) a román folklorisztika kiadványai (szövegek, monográfiák, kézikönyvek egyaránt) mennyiségben (olykor színvonalban is) akár felül is múlták a mi produkciónkat. Néha fantasztikus kiadványok is megjelentek. George(!) Breazul (1887–1961) először 1938-ban kiadott kolinda-gyűjteménye pár éve ismét megjelent: *Colinde. Culegere întocmită de G. Breazul cu desene de Demian*. Postfață de Titus Moiescu (București, 1993. Editura fundației Culturale Române). Ebben 300 szokásdal antológiája olvasható, voltaképpen a nép számára készített kiadvány, színes művészi illusztrációkkal, és nemcsak a megszokott kottás dalképekkel, hanem a bizánci eredetű hangsor-kéjegyekkel. (A szerző egyébként bizantinológus zenetörténész volt.) Itt, amint a cím is jelzi, egy praktikus célból, falusi(!) terjesztésre szánt folklór-kötet nem szokványos (egyébként már a régi kiadás során is szóvá tett) zenei megoldásai érdemelnek textológiai figyelmet: valóban bizánci-e a román kolindák zenéje, ahogy ezt e kiadvány nem is sugallja, hanem egyenesen használati utasításként közli? Azaz, még a népzene kottázása sem egyszer s mindenkorra megoldott automatizmus.

Egy-egy nép folklórját évszázadok óta úgy szeretnénk kiadni, hogy egy többkötetes, definitív antológiát publikálnak. Nálunk ilyen tervek a reformkortól kezdve ismertek, ám népzenei sorozatainktól eltekintve, ilyen sokkötetes kiadványok eddig nem készültek (tudományos igénnyel, ha e megszorítást érdemes itt külön is megjegyezni). Másutt jobb volt a helyzet, és ma is jobb. Hogy egy nálunk szegényebb országot említsünk, a belorusz tudományos akadémia évtizedek óta adja ki folklórjuk antológiáit *Беларуская народная творчасць* címmel. Eddig legalább 30 kötet látott napvilágot, műfaji csoportosításban. A lakodalmi dalok szövegei például hat kötetben, egyenként több száz nyomtatott lapon, egyenként is több száz lapnyi kommentárral. A balladák szövegei két kötetben, több száz „típus” variánsait teszik közzé. E kötetek szövegfolklorisztikai szempontokat képviselnek, a népzenei adatok ehhez képest külön, mintegy függelékként olvashatók.

Köztudott a balti folklorisztika hihetetlenül gazdag szövegkiadási gyakorlata. Mára észtt folkloristák tették közzé a világ egyetlen, teljesnek tekinthető folklór közmondás-antológiáját *Eesti vanasõnad* címmel (Arvo Krikman és Ingrid Sarv szerkesztésében, Tallinn, 1980–1986, Eesti Raamat) öt kötetben, 15 140 típus variánsait adva, kötetnyi orosz és német típusjegyzékkel. A litván akadémiai népdalkiadvány, *Lietuvių liaudies dainynas* címmel 1980-ban kezdődött (Vilnius, Vaga kiadó, előbb Ambr. Jonynas főszerkesztésében,

most Leonardas Sauka főszerkesztésében). Műfajonként és alműfajonként csoportosítják a szövegeket, egyenként is több kötetre tervezett antológiákban. Eddig a gyermekdalok egy kötete (mintegy ezer dal), a lakodalmi dalok négy kötete (mintegy kétezer dal), a katona- és történeti dalok két kötete (mintegy ezerkétszáz dal), a munkadalok első kötete (aratódalok, 464 dal), a családi élet dalainak első kötete (510 dal) jelent meg. Minthogy az eddig közölt több mint ötezer dal voltaképpen típus, amelyhez a variánsokat is felsorolják, kötetenként több ezer, eddig összesen mintegy ötvenezer dalszövegről van textológiaiilag megbízható képünk. Az eredetileg 12 kötetre tervezett dalszöveg-antológia természetesen még ennél is hatalmasabb méretű dalkincsről ad majd képet. A még ehhez képest is hatalmas méretű lett népdalkiadvány (amely Krišjānis Barons nevezetes gyűjteménye, a *Latvju dainas* 217 996[!] szövege alapján készül) főként kommentárjaiban és mutatóiban eddig másutt el sem ért színvonalat képvisel.

Ami „klasszikus” szövegek kiadását illeti, sok-sok országból idézhetünk hihetetlennek tűnő méretű vagy pontosságú kiadványokat. Finn folkloristák most adták ki klasszikus sorozatuk, a *Suomen kansan vanhat runot* 15. kötetét (Matti Kuusi és Senni Timonen gondozásában, Helsinki, 1997. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura), amely a korábban közölt mintegy nyolcvanötezer(!) szöveget 1342 újabb szöveggel pótolja, köztük olyan erotikus tartalmúakkal, amelyeket korábban nem mertek kinyomtatni.

A német folklór-filológusok csúcsteljesítményei között tartják számon a „népszerű” Grimm-mesekiadást. Heinz Rölleke jelentette meg az „Ausgabe letzter Hand” elvének megfelelően a *Brüder Grimm Kinder- und Hausmärchen* három kötetes kritikai kiadását (Stuttgart, 1983, Philipp Reclam Jun.), amely voltaképpen a művelt nagyközönség számára készült. Ennél kevésbé köztudomású, hogy Achim von Arnim és Clemens Brentano korszakos gyűjteménye, a *Des Knaben Wunderhorn* is hozzáférhető, ugyancsak Rölleke mintaszerű kiadásában (Band 1–3, Stuttgart, 1987, Philipp Reclam Jun.). A mintegy ezerkétszáz lapnyi, teljes, gondozott szöveganyaghoz itt majdnem fele ekkora filológiai apparátus társul: kommentárok, mutatók formájában.

Ákár új, akár régi magyar folklór szövegek kiadásához van tehát könnyen kézbe vehető külföldi példaképünk, olyan színvonalon, amit ma még csak irigyelhetünk. Nemegyszer olyan textológiai problémákat is megoldottak e kiadványok, amelyek nálunk igazán fel sem vetődtek. Többezer, többtízezer folklór alkotás persze csak akkor adható ki filológiaiilag pontos „antológiában”, ha megvan az a tudományos szintű és méretű archívum, ahol ezek (és a többi szöveg) „eredetiben” is rendelkezésére áll a kutatóknak, ezen kívül tudományos módon rendezve is van. Egy-egy sok kiadásban is megjelent klasszikus (gondoljunk a Grimm-mesék akár csak még a fivérek életében megjelent, és korántsem változatlan kötetekre) „kritikainak” tekinthető újra

megjelentetését pedig évtizedek szorgos textológiai és filológiai munkája kell, hogy megelőzze.

A magyar folklórszövegek filológiáját és textológiáját sem lehet mintegy varázsütésre létrehozni. Ezt tanítani kell, tudományos műhelyekben pedig művelni is. Ha e meglevő műhelyek között lesz is véleménykülönbség, az sem lesz baj. Most, amikor a számítógépes adatbázisok lehetősége, a számítógépes szövegszerkesztés gyakorlata mindennapivá vált nálunk is, érdemes lenne e lehetőségeket is figyelembe véve újból megfogalmazni folklór-textológiánk alapelveit – hogy aztán, ennek megfelelően, igazán jó szövegkiadványok jelenjenek meg, igazán használható adatbankok készüljenek el.*

* Ez az áttekintés az MTA Textológiai munkabizottsága elnökének, Bíró Ferencnek a fölkérésére készült, régóta emlegetett feladat megvalósításaként. Az 1988. őszi ülésen ezt beszélték meg a jelenlévők. A hivatkozások esetében itt sajnos nem törekedhettem teljességre, mivel ez többívnyi bibliográfiát jelenthetett volna. Ehelyett szolgáljon rövid tájékoztatásul, hogy *A magyar folklór története* című egyetemi tankönyvünk új kiadása (Bp., Osiris, 1998, főként 101–102.) több fejezetében hozzáférhető az itt idézést nem nyert fontosabb magyar munkák jegyzéke.

Szerephagyományok új szerepekben (Dávidházi Péter: *Per passivam resistentiam*)

A szerző pontos, sok tekintetben aprólékos, mindamellett nagyvonalú elemzési módszerét kölcsönvéve el kell gondolnunk a patinás, humán, biblikus, valamint görög-római műveltség hangulatát – és tényét – felidéző címet kiegészítő alcímen: *Változatok a hatalom és írás témájára*. Mármost e megjelölésben, téma-behatárolásban, tartalom-jelzésben van valami enigmatikus, lebegtetett avagy magától lebegő többértelműség. A hatalom és írás – pusztán grammatikailag – összekapcsolódik e megfogalmazásban, egyfajta viszonyt sejtet a két minőség között, ami bizonyára fennáll, mondhatni sokszorososan is, a kötet tanulmányai szerint inkább az írás rovására, negatívan, de elkerülhetetlenül. Erkölcsileg nézve a kényszerű, ám kiküszöbölhetetlen kapcsolat, hiába rendeljük egymás mellé tagjait, valójában az írás függetlenségének óhaját jelzi, ennek fölényét sugallja, sőt a hatalommal szembeni (a mindenkorival, ám azért mégsem egészen azonos módon való) ellenállását fogalmazza meg.

Az „És ki adta néked ezt a hatalmat?” ősi, s mindmáig, valószínűleg örök időkig kétség nélkül, biztonsággal megválaszolhatatlan kérdés. A régi, ősi, boldog, de valószínűleg boldogtalan korok egyértelmű válasza nyilván a hitben gyökerezik, s így mint mindent, a felhatalmazás ősképleteit is tartalmazzák a bibliai szövegek. Amennyiben e szövegek tartalmazzák, nyilván más szövegek is leírják, a felhatalmazás értelmezését maguknak „vindikálják”, s a gondolkozásnak, a tapasztalásnak azt a summáját, a dolgok értelmezésének azt a kötelezettségét, amely egyfajta küldetés-tudatból táplálkozik, az írástudók fogalmazzák meg abban a meggyőződésben, hogy a felhatalmazás ősképleteit, mítoszait, kultuszait meghaladják, s az emberi közösség új szükségleteinek megfelelően rögzítik, újraírják. A felhatalmazás „aktusa”, ténye, isteni vagy emberi eredete, istentől vagy néptől, esetleg mindkét forrásból való leszármazottsága azonban csak az egyik oldala ama bizonyos éremnek. A másik, fontosabb – nemcsak az ábrát, fejet, képet, vagyis a hatalom kultuszának jegyeit tartalmazó – oldalnál végül is nyomatékosabb az, amely az értéket jelöli meg a maga minden stilizáció mellett is dísztelenebb módján.

Az isteni felhatalmazástól a társadalmi szerződésig igen széles a skála, ami egybekötött arra is példa, hogy a tudományt és az irodalmat, a fantáziát és a gyakorlatot egyaránt foglalkoztatta ez a nagy kérdés, amely tulajdonképpen nem más, mint a szervezett közösségben való elhelyezkedés, a jogok és kötelezettségek, a szabadság és a szolgálat tartománya. Az újabb kori társadalomtudományi fejlemények alapján azt feltételezhetjük volna – s ez a tizennyolcadik század végétől a mi századunk utolsó harmadáig szinte evidensnek látszott –, hogy megoldást vagy legalábbis konzisztens végig gondolatot csak a racionalitás biztosíthat, s ebben a felvilágosodás öröksége

nyilvánult meg s hatott tovább, mígnem a kétely, mely mindig megjelenik nagy korszakváltások idején, ezt az önbizalmat meg nem tépázta. Gondolatainkban, érzéseinkben, gesztusainkban eszerint sokkal archaikusabb, az egyes korszakoknál hosszabb múltba nyúló folyamatok munkálnak, olykor az öntudat és a kinyilvánított meggyőződés szintje alatt, mintsem gondoltuk volna. Az eszmélkedésnek, a nyelvnek, a magatartásnak egyaránt vannak olyan mintái, ősmintái, kódjai, ha úgy tetszik, melyek a szellem szerkezetének alapelemei: így a szokásrendek sora, a közösségi hagyományozódás rendje, amely a különböző kultuszokban, szertartásokban jelenik meg.

Dávidházi Péter az irodalmi kultusz kutatás terén jelentős eredményeket ért el, s egész csoportot szervezett az e körbe tartozó témák kutatására. Nem véletlen, hogy a magyar Shakespeare-kultusszal foglalkozó, majd az e témával összefüggő, továbbfejlesztett koncepciót feldolgozó *The Romantic Cult of Shakespeare* című könyvével (Basingstoke–London, Macmillan Press, 1998; New York, St. Martin Press, 1998) a nemzetközi porondra is kiléphetett. E tény önmagában véve, ha nem is kultuszt, de tiszteletet ébreszt a szerző iránt. Fontossága mégsem elsősorban ezzel mérhető, noha manapság az angol nyelvű, sőt angol-amerikai illetőségű publikáció pusztán tényével is dísze lehet bármely bibliográfiai jegyzéknek. E témának az alcímben jelzett vonatkozásai mondhatók kiváltképpen termékenyeknek: az irodalmi recepció és az antropológiai perspektíva valóban izgalmas kérdései.

A hatalom és írás viszonylatából most a hatalomhoz való viszonyt kell kiemelni, annál is inkább, mert a címadó „per passivam resistentiam” egy olyan magatartásformát jellemez, mely klasszikus formát öltött azáltal, hogy Deák Ferenc nevéhez kapcsolódva mintegy politikai koncepcióvá sűrűsödött. E magatartásformának nincsen ugyan tézise vagy programja, de van valaminő erkölcsi magva, mely áthatja a kor gondolkodását, s megjelenik áttételesen, esztétizáltan, stilizáltan, retorizáltan a szövegekben is, noha maga a jelenség inkább az érintett rétegek spontán védekezésének, ellenállásának követhető gyakorlata, morális igazolása. A passzív rezisztencia egyébként nálunk, de mondhatni Kelet-Európában magatartásformaként nem korlátozható egyetlen, sajátos korszakra, hanem ismétlődő helyzetekben újra aktuálissá válhat. Ezért a mégannyira történelmi elemzésnek is mindig van egy más kort idéző áttétele, csak a szóban forgó erkölcsi gonosz, az önkényuralom jellege változik.

A passzív ellenállás és az együttműködés, vagyis a hatalommal kötött informális kompromisszum, amely mindenféle, kivált szellemi tevékenységnek valamiféle előfeltétele, melyet egy kívánt nemesebb cél elérését lehetővé tévő taktika igazol, alternatív magatartásnak minősül Széchenyi és Deák egymással folytatott vitájában. Nyilvánvaló, hogy azon ügyek értéke vagy realitása, melyek az együttműködést indokolják, egyértelműen aligha fogalmazható meg, mint ahogy valamely társadalmi szerveződés erkölcsi minőségét illetően sem rendelkezünk biztos támponttal (a szépirodalom tanúsága szerint a legjobb is elég rossz). Széchenyi és Deák vitájára (*Példázat a hatalomról Széchenyi és Deák vitájában*) végül is egzisztenciák, az előállott történelmi szituáció, a vereség tettek pontot, e tények Deák megfontolásait és taktikáját erősítették meg. E vélekedések, egyáltalán a hatalom és írás dilemmája mint eszme, eszmény, téma az irodalmi alkotásokban is megjelenik, sőt retorikája, érvrendszere e tartományban fogalmazódik meg a leghatásosabban, ezért minősül irodalmi tárgynak, ha netalán történelmi értekezés formájában áll is előttünk.

Abban már kevésbé vagyok biztos, hogy a *Teve, menyét, cethal*, vagyis ama bizonyos felhőalakzatok, amelyeket a *Hamlet*-ben Polonius, a szilárd meggyőződéséről korántsem elhíresült (noha, ki tudja, talán éppen a célszerű szerepjátszás hasznáa a szilárd meggyőződése) udvaronc a dán királyfit próbára tévő, szeszélyes megjegyzéseit követve beleegyezően utánamond, a shakespeare-i szándékat illetően több-e, más-e, mint amaz őstípus mesteri jellemzése, akivel mindennapi életünkben is (gondolom, a kőorszaktól kezdve) gyakran találkozunk. Mindenki előtt ismeretes az olyan ember, aki akár egy mondat kimondása közben változtatja meg valamely állítását, ha beszélgetőtársa (feljebbvalója) tekintetéből azt olvassa ki, hogy véleménye netán nem nyeri el tetszését. Irodalmi alkotás esetén természetes, hogy egy ilyen helyzet, kivált megformálásának érzékletessége esetén, a nagy író kultuszának függvényében példázatnak minősül, jelentése kibővül. A kérdés (s így a kétely) mindig az, hogy melyek, hol húzódnak a metaforizálás valahol mégiscsak megvonandó határai.

A hamleti felhőjelenetet Arany János is felidézi, ám más és szűkebb jelentést tulajdonít neki. Következő tanulmányában Dávidházi nagy erudícióval mutatja be „A Bessenyei fivérek és a *vindicatio* szerephagyománya” alcímmel jegyzett (főcíme: „Az Úrnak útait az emberek előtt igazgatni”) bizonyos régi vallásos-kultikus szerepek működését olyan szövegekben (Pope-tól Bessenyeiig, sőt az utóbbi fivéréig), melyek az aufklérizmus jellegzetesen szekularizált gondolkodásmódjának termékei. Szekularizáció és mítosz, a kétfajta beszédmód s az őket megjelenítő szerepek tekintetében, a régi és az új gondolkodás, tehát a nagy modernizációs áramlatok és a tradicionális gondolkodás között nyelvi-stiláris szinten nincs egymást kizáró ellentét. Az új eszmék megfogalmazása igen sok esetben együtt jár a hagyományos beszédmód rituális-kultikus elemeinek megőrzésével és felhasználásával (lásd a Petőfi-jelenség politikai befogadástörténetét). Ám ezek szükségképpen, sokféle módon és változatban az idők folyamán jelentés- és funkcióváltáson mennek keresztül. Ezeket sorolni nemcsak felesleges, hanem lehetséges módozataikat elősorolni teljesíthetetlen feladat is. Az a tény azonban mindenképpen revelatív, ahogy a szerző figyelmünket erre az elhanyagolt terepre irányítja, s új árnyalatokat vezet be az elemzésbe, s lényeges összefüggéseket tapint ki. Ám mindez az eszmetörténeti kutatások hozadékát nem érvényteleníti, nem írja át, s így nem érzem bizonyíthatónak azt az egyébként tapintatos bírálatot, mely Bíró Ferenc korszakmonográfiáját veszi célba – igaz, inkább csak hangulatilag azt érzékeltetve, hogy az eszmetörténet inkább a múlt, egyébként a maga módján tisztességgel hagyatéka volna. Ha valahol, akkor a mi átmeneti, erkölcsi-gondolati szinten számos vonatkozásban összezavarodott korunkban van jövője eszmetörténeti tisztázásnak. Természetesen integrálni kell azt a sajátos látásmódot is, amely e kötet írásában fogalmazódik meg, tudós elmélyültséggel, szépen és szuggesztívan.

Az antik írói szerepeknek, szerkezeti elemeknek olykor, s talán nem is kevés esetben, mint rögzült formáknak, nem csekély, s mára részben feledésbe merült funkciója van. A feledés oka nemcsak az irodalom, kivált a lírai műformák természetes fejlődésére vezethető vissza, oka a klasszicizmust követő romantika individuális szerephagyománya is, a lírai én predominanciája, a szerzői vers ténye, mely az újabb kori költészet meghatározó tényezője. A *Hymnus paraklétoszi szerephagyománya* szinte újra felfedezett, noha a hagyományban nyilván nem ismeretlen elemet mutat be. Dávidházi finom elemzése értelmében a versben jelen lévő, egyébként immanens

közvetítő, aki egyszerre antik-görög és bibliai eredetű (Károli Gáspár fordításában „szószóló”) olyan modulja a himnuszformának, melynek alkalmazása egy merőben másfajta értelmezési lehetőséget kínál, mint az eddig alkalmazott variációk. Találó és originális megfigyelés annak megfogalmazása (*Őseinket felhozád*), hogy a többes szám első személy használata ebben a kontextusban nemzeti identifikációs tényező.

A fogadtatástörténeti változatok – ahogy Dávidházi írásainak egy csoportját megjelöli – egyik legtanulságosabb munkája *A kitagadástól az irodalmi kánonig* (*A Vanitatum vanitas* és a magyar kritika) című „fogadtatástörténeti” tanulmány. Itt már viszonylag távol vagyunk a hatalom és írás témájától, s inkább a hatalom és az írás értelmességéhez és hiábavalóságához közeledünk. Ez az elemző írás egyként története egy költemény megértésének és félreértésének. A vers eszme- és műfajtörténeti hátterét egyaránt megvilágították alapos és terjedelmes tanulmányaikban Lukácsy Sándor és Borbély Szilárd, s ezeknek is köszönhetően ismerjük jobban azokat a gondolati elemeket, hagyományozódó toposzokat, műfaji szabályokat, melyek a költő ideje előtt és az ő korában az ilyenfajta költeményeket nem csekély mértékben determinálták. Dávidházi inkább azt nyomonza, hogy a különböző irodalmi kánonok s az ezekben megfogalmazódó, az esztétikai értékek felismerését gátló preconcepciók hogyan működnek. Ezek a gátló mozzanatok például Szontágh Gusztáv és Erdélyi János esetében is akadályozzák a vers valóságos üzenetének felismerését, pedig mindketten világos, logikus, fejlett ítélőerővel megáldott elmék. Talán ezért fontos a mérlegelő-megismerő, megengedő-nagyvonalú, a dolgok lényegére irányuló figyelem, s amelyet oly termékenyen alkalmaz e tekintetben, és oly sok más esetben Gyulai Pál és Horváth János. Más kérdés, hogy azután az ő „érett kánonjaik” is akadályáivá lesznek az újabb irodalmi jelenségek befogadásának.

A hatalom eredetmondái című kritikai ismertetés Margócsy István antológiájáról egyebek mellett azért is érdekes, mert arra a némiképp csüggesztő helyzetre mutat rá, hogy a költői életmű gondolati öröksége gyakorlatilag szabad prédája a kisajátításnak. E körülmény nemcsak annak következménye, hogy a hatalom valahonnan leszarmaztatja magát, s felállít valaminő genealógiai összefüggést legitimációja érdekében, hanem annak az elképesztő kisajátító rugalmasságnak is, melynek eredményeként az olyan szellemiség is, mely a maga korában Petőfi ellen hadakozott totális esztétikai és világszemléleti meggyőződéssel, utódaik kezében a Petőfi-örökséget felhasználó, alkalmazó és patetizáló tényező lesz. Leszögezhető, hogy minden sokrétű életmű kínál lehetőséget eltérő értelmezésre, ezek rétegekként, sőt szöveghelyekként bármely irányban meghosszabbíthatók, ám ami a tudományos vizsgálódásban – ha megtartja a tudományos elemzés szabályait – esetleg vitatható is, az aktuálpolitikai síkra áttéve az abszurdumok világába vezet.

Dávidházi viszont nem ezeknek az értelmezéseknek a természetét, politikai színezetét vizsgálja első renden, hanem keletkezésük mechanizmusát, ha úgy tetszik, organikus eredetét, leszarmazásukat, genealógiai jegyeiket. Ám az archaikus szóhasználat alapján történő, egyébként igen tanulságos rokonítás – véleményem szerint – nem feltétlenül érinti a szövegek értelmezésének lényegi elemeit, hiszen a nyelvbe beépült fordulatok jelentős módosulásokon mennek keresztül, ritualizálódnak, formalizálódnak, trivializálódnak, igen sok esetben a közbeszéd alkotóelemeivé válnak. Mindez bizonyára nem újság a szerző számára sem; a mérlegelés, a „ponderálás” tárgya az, hogy megítélésünk kialakulásában mekkora szerepet tulajdonítunk bizonyos

archaikus képzeteknek, alaphelyzeteknek, kultikus képződményeknek. Ebben a vonatközásban, meg kell vallanom, minden más megközelítést méltányolva és az avíttóság bélyegét sem restelve, a felvilágosodás örökségét, demitologizáló módszertanát érzem magamhoz közelebb, még ha – egyebek mellett Dávidházi érvei nyomán – el kell is gondolkodnom Thomas Mann egyébként ironikus szavain, hogy milyen mélységesen mély a múltnak a kútja.

Amennyiben a Petőfi-mitizálásban is felfedezhető a „paraklétszi” szerep és az e körbe tartozó sztereotípiák, mint ahogy bizonyára kimutathatók, úgy a hatalom szétosztása a kötet soron következő tanulmányaiban már nem ilyen primer módon mutatkozik meg, s inkább az új tudományos módszerek, az irodalom és általában a művészetek értelmezésének újabb irányzatairól, ezek befogadásáról és alkalmazásáról van itt szó. A textológia mindeddig a szövegértelmezés olyan eszközének számított, melynek elsődleges célja az autentikus szöveg helyreállítása, a szükségképpen bekövetkező szövegromlások és csonkulások eliminálása. Kor- és szövegértelmezési, különböző tudományágak, történelmi események, életrajzi tények egyben-látása, tehát pozitív és minuciózus s egyben enciklopédikus ismeretek jellemzik e tudomány-szak áldozatos művelőit. Az évezredes tudás summájának múlt századi megfogalmazója, August Böckh szerint megfelelő feltételek létezése vagy megteremtése esetén a filológiatudomány, a „philologische Wissenschaft” képes a hiteles textusok helyreállítására. Ez a körülmény persze ideális állapot, ám mindenképpen alkalmazható mérce, követelmény.

A tudományág tényleges művelői – és Stoll Béla kétségkívül ezek közé sorolható – nem pusztán elméleti meggyőződésből, hanem munkájuk eredményét, értelmét tartva szem előtt, nyilván az imént jelzett felfogást érezhetik magukénak. Igaz, a hermeneutika a szöveg gondozásból fejlődött ki s vált önálló elméletté és szövegértelmezési módszertanná, s tény az is, hogy a textológus – ha úgy tetszik – a maga rekonstruáló beavatkozásával új elemet, saját ismereteit, személyi döntéseit viszi a szövegbe, s ezáltal bizonyos mértékig társszerzővé válik. Ezért a hatalom szétosztása a „klasszikus, modern és posztmodern szövegkritikában” s egy „tudomány önarcképe” – hogy két írás címét/alcímét variáljuk – a lehetséges módszerek mezsgyéit járva fel kell ismernünk, hogy a dolgok e téren sem olyan egyszerűek, mint a múlt századi, netán e század első felének optimista tudománya feltételezné. A genetikus szöveg gondozó filológia például a szöveg keletkezésének egymásra épülő rétegeiből egy evolúciós organizmus működését mutatja ki, amely önmagában sok (például ön-életrajzi és alkotáslelektani) szempontból van olyan érdekes, mint a helyreállított, hiteles szöveg „hipotézise”. Mégis, mindezek mérlegelése – s olyan új szempontok is, mint amelyek a Pilinszky-interjúk irodalomelméleti problémáiról szóló írásban fogalmazódnak meg, hogy tudniillik valamely interjú készítője a maga sugalmaival, kérdéseinek irányával aktívan „szerkeszti” a szerzői szöveget, s ezzel részesévé válik annak – e szofisztikált gondolatok mérlegelése után is tudatunk mélyén makacsul ismételteti egy hang, hogy szükség van az autentikus szövegekre, s bonyolult ugyan, de nem lehetetlen a szaporodó módszertani változatok mellett sem egy ilyen cél megközelítése.

A kötet írásainak egy része óhatatlanul alkalmi jellegű, ám ezeket is összeköti a szerző gondolkodásmódjának, értékítéleteinek azonossága. Stoll Béla textológiai munkássága, Szörényi László munkásságának megítélése vagy Takács Ferenc Eliot-

könyvének elhelyezése a hazai anglisztika fejlődésének folyamatában megannyi, Dávidházi érdeklődéséhez közel álló téma. E sorba illik az Oltványi-díj átvételekor mondott megemlékezés, vagy Kiss József, a szelíd filológus emlékének felidézése. Ezekből az írásokból a magvas és találó észrevételek mellett az is kiviláglik, hogy tárgyilagos tónusuk fenntartása nem zárja ki a szerző határozott, olykor éles ítéleteit, akár aktuális, mondhatni politikai kérdéseket illetően is. Alapélményei közé tartozik a tudás szabadságának korlátozása az elmúlt rendszerben, s így a tudomány területén működő képviselőkkel szemben nem ismer kíméletet, olykor még képességeiket sem méltányolja, noha általában szerzőnk esetében az ilyesmi ritkaságnak számít. A passzív rezisztencia magatartáshagyománya is közrejátszik ebben, s a korváltás olyan elemi élmény számára, melyet az eufóriát felváltó csalódások sem homályosíthattak el, így az a meghökkentő kollektív tapasztalat sem, hogy senki sem szenvedett többet, senki nem állt ellen eredményesebben a gonosznak, mint igen sokan. az egykori kedvezményezettek közül. Olyan szerepjátszó hagyatéka ez emberi nemünknek, melynek antropológiai definíciója még várát magára. A hamleti felhőjáték talán e tartományban a legérvényesebb.

A kritika iskolázottságáról szóló fejtegetések, melyeket kiterjedt irodalomtörténeti és elméleti iskolázottság támaszt alá, nemcsak az írás érdemeit tanúsítják, hanem azt is, hogy Dávidházi mindig szívesebben szól valamely fogalomról, motívumról, kultuszról, módszerről, mintsem az irodalmi alkotásokról. Arany Jánosról írt könyve a költő tevékenységének fontos, de nem a kutatásra legkézenfekvőbben kínálkozó részét taglalja, s e kötetben a *Himnusz* értelmezésének egy lehetőségéről, a paraklétszi hagyományról szól, s a *Vanitatum vanitas* befogadástörténetéről. Munkásságának van valami – bizonynyal tudatosan kijelölt – határa, s így egy sajátos tudomány-szakot művel egyéniségére, érdeklődésére szabva. E maga választotta tárgykörben Dávidházi kitűnő munkát végez, valódi szaktekintély, ám éppen ezzel ébreszt kíváncsiságot arra vonatkozólag, hogyan bánik vajon a nagy művek primer szövegeivel. Erre csak ő adhatja választ, de e választól függetlenül is megállapítható például, hogy a szerző kitűnő stílusza. Stílusza úgy hangulatos, hogy nem használ feltűnő verbális eszközt ennek megvalósulása érdekében, a pontos, mérlegelő beszédmód sajátos, komoly dallama hangzik soraiból.

A tudományos értekezés témája néha már a szépirodalommal érintkezik, így az *Egy tudományos intézmény kisajátítása* című írás esetében. A washingtoni Folger Shakespeare Könyvtár bizonyos tekintetben sajátos „amerikai” intézmény, ama *Memorial*nak nevezett helyek egyike, melyek jellemzője, hogy egyként emlékeztet arra, aki a kultuszt műveli, s a kultusz tárgyára – ebben az esetben Shakespeare hagyatékára, az e körben gyűjtött kéziratokra s egyéb értékes anyagokra. Dávidházi nem pusztán ismerteti az intézmény működését vagy értékeit sorolja, hanem az „animal symbolicum” princípiumának megfelelően az intézményt (mondhatni az épületet) illető tér- és időbeli jelképpalkotás folyamatát, a kultusból sugárzó *aura situális* funkcióját elemzi, megjelenítő-ábrázoló felfogásban. Még a szertartásos kávé- és tea-fogyasztást is elénk varázsolja, s a kultusz ama nyilván önkéntes papnőit is, akik fehér kötényben, múlt századinak tetsző jelmezben celebrálják ezt a szertartást. Van ebben valami furcsa áhítat, ahogy a kéziratokat (ereklyéket) érintő tudósi kéz csak kímélő gyengédséggel, zacskóba varrt babbal nyúlhat az érzékeny iratokhoz, amely

utóbbinak eddig inkább gasztronómiai, mintsem textológiai vontkozásait ismertem. Akárhogy is van: Dávidházi stílusa sötét tónusú, barna, méltóságteljesen hűvös, elegáns textus, mely egyként alkalmas elvont és érzéki benyomások közvetítésére.

Mivel a kötet tanulmányainak vezérlő gondolata az írásnak a hatalomhoz való viszonya, érdemes felidézni Márai sorait, aki az egykori lillafüredi írótalálkozón egyebek közt azt mondja (az írás sajátos módon az örök életűnek látszó *Budapesti Szemle* 264. kötetében jelent meg, 29–46.): az író „tudja, hogy nincsenek steril remekművek, a műveltséget, mint műalkotást nem a gólya hozza. Az író, aki nem adja érzése, lelke, akarata egy hányadát dézsmaként a pillanatnak, ... tehát a szó magasabb értelmében kifejezett politikumnak, titokzatos módon nem tudja megalkotni az örök szép és igaz művészi kifejezést sem.” Márpedig a világirodalom és a mi irodalmunk számos nagyságának példája is azt mutatja, hogy a dézsma tekintélyes, a tévedés, olykor az eltévelyedés kockázata nagy, ám ezt az adót meg kell fizetni. A tudós, aki ezt nem tudja, az az író meg nem értheti. Dávidházit tehát a megértés igénye motiválja. Talán ebből a rokonszenves attitűdből fakad, hogy tanulmányai summájában általában megjelenik valamiféle korrekció. Például arra vonatkozólag, hogy a passzív rezisztencia alapmagatartásként önmagában nem elegendő, elernyeszti a lelket, mint Deák idejében. A szerző bátran vállalja saját történelmi élményét, ám meditatív módon, nincs benne hajlam a mindentudó bizonyosságra. Azt is tudja, hogy nem tévedéseikben, hanem igazságaikban kell követnünk a nagy szellemeket, ám keserves gyönyörűség annak mérlegelése, hogy melyik az egyik és melyik a másik. (Bp., Argumentum Kiadó, 1998, 409 l.)

WÉBER ANTAL

Kálmán C. György: *Te rongyos (elm)élet!*

Így mindjárt az elején (hogy ne a szürke alapon „riszajkling-stíl” borítóval kezdjük) érdemes lenne egy kicsit eltűnődnünk a címen. Többféle olvasata is elképzelhető (így kell hogy legyen: a zárójel miatt).

Az ismert sláger idézett sora a zárójelbe tett „elm”-betűcsoporttal és a borítólapok közé írt tanulmánykötettel együtt meglehetősen gazdag(gá) tehető jelentéshálót tudhat a magáénak. Mert lehet – ugyebár – „rongyos” az élet is, a küzdelmes, de olykor örömmel is kecsegtető mindennapiság. Mindamelllett „rongyos”-ként aposztrofáltatik az „elmélet” is, tudniillik az irodalomelmélet – de ki tudja: talán az elmélet is úgy általában. Van azonban harmadik lehetőség is: az elméleti élet, vagyis a szakma, az elméletekkel foglalkozó élet is a „rongyos” kategóriájába tartozhat. Ennél több szót a címre pazarolni már könnyen a kétségbeesés gyanújába keverhetné a recenzent, ezért tovább nem bonyolítjuk ezt a képletet. Mindenesetre akkor bizonyosra fellesleges szócséplésnek minősíthetnénk a fenti eszmefuttatást, ha nem vonnánk le az egyébként valóban a tanulmánykötet egészére is jellemző következtetést. Már a cím is (nyilván szándékolt) ambivalenciát jelez. Merthogy irodalomelméletről van szó, „criticism”-ről, ugyebár, ami „odakint” azért egy kicsit más, mint idehaza. Az ezzel való foglalatosság, valamint maga a tárgy is vele egyetemben amolyan keserédes

szájizzel, kényszeredett, vagy éppen cinkos mosollyal szemléltetik és mutatattik be. Merthogy jó is ez nekünk, meg rossz is. Szakma is, meg szenvedély is. Szükséges is, és (talán, olykor, itt-ott, néha-néha) szükségtelen(nek tűnik). Valami, ami rabul ejt, elvarázsol, de olykor-olykor nyűg is – tehát „rongyos”. Valószínűleg ezt a gondolatot támasztja alá a cím mellett a koncepció(?) is.

Lássuk tehát a koncepciót! Az első kérdés természetesen az, hogy beszélhetünk-e erről egyáltalán e mű esetében? A válasz nem könnyű, csak néhány feltételezést engedhetünk meg magunknak.

Először is: térbe-időbe vagyunk zárva, úgyhogy akarva-akaratlanul is, de valahonnan mindig elindulunk, és valahová mindig (hogy ne mondjam: megérkezünk) eljutunk. Én a magam részéről ettől a szemponttól nem szívesen tekintenek el. Elképzelhető, hogy a koncepció ilyen tekintetben (a „honnan-hová” tekintetében) szándékolt, de ha nem, kronologikus sorrend akkor is kimutatható a kötetben. A tanulmányok ugyanis 1984 és 1996 között íródtak; az 1984-es került az első helyre, az 1996-os pedig az utolsóra. De azért a helyzet nem ilyen egyszerű. A szerző a kötet anyagát ugyanis témák szerint csoportosította, a kronologikus elv pedig csak ezeken a nagyobb fejezeteken belül érvényesül. A fenti „véletlen”-nek ez lehet az egyik magyarázata. Szép lenne persze azt mondani, hogy íme: a szerző 84-ben még rendszereket, fogódzókat, logoszt keresett, és tessék, 96-ban már nem keres rendszert, fogódzót és logoszt, hanem csak úgy derűsen rábízza magát az eklektikusságot és eleve-irányítotttságot megváltoztatni nem akaró posztmodern lelkület sodrására. Ezt azonban nyugodt lelkiismerettel nem merném leírni (l. 277.), még akkor sem, ha a könyvben szereplő anyag válogatásának szempontjai nem egészen világosak. Úgy látszik, hogy ez a kötet a szabad próbálkozások és a szabad kérdések-kérdések köteté. A témák ezért változatosak, a habitus pedig – valószínűleg – ezért egységes. Az irodalomkritika szükségszerűségével kapcsolatban például a következőket jegyzi meg: „[A kultúráról-irodalomról szóló beszéd] ékített beszéd, szemben az önértékű tényekkel. *De nem ez a szabad játszadozás teremti-e a kultúrát?* Lehetne-e története a kultúrának az értelmezések láncolata nélkül?” (209. Kiemelés tőlem – V. Gy.)

Ami a témákat illeti: Kálmán C. György neve hazánkban – 1983 óta feltétlenül (lásd *Helikon*, 29) – szorosan összefonódik a beszédaktus-elmélettel, valamint az angolszász irodalomtudománnyal való kapcsolattartással. Az pedig ismeretes, hogy beszédaktus-elméletéről – durván – az 1960-as évek elejétől, J. L. Austin 1955-ös New York-i előadásainak kötetbe foglalása és első kiadása óta szokás beszélni. Magyarországi viszonylatban ez nem jelent nagy fáziskésést, különösen, ha azt is fontolóra vesszük, hogy az irodalomtudományra alkalmazott beszédaktus-elmélet a fénykorát körülbelül a hetvenes évek közepén élhette (vagy inkább: a legtöbb kutatót ebben a korszakban mozgatta meg).

Ugyanez a helyzet (vagy még jobb) a rendszerszemléletű irodalomelmélettel – vagyis inkább ennek a lehetőségével. A kánon problematikája ugyanis a kötet másik nagy témája, amelyet a rendszerelmélet – eredetileg természettudományos – felismeréseinek a felhasználásával (is), no és a nyugati (ezen belül főként a Tel-Aviv-i iskola) szakirodalmában való rendkívüli jártassággal tárgyal. Ez utóbbi iskola munkásságát részletezve a rendszerszemléletű irodalomelmélet lehetőségeinek külön fejezetet is szentel. Mindezt – véleményem szerint – sokkal termékenyebb módon teszi, mint a beszédaktus-elmélet bizonyos határkérdéseinek és nehézségeinek (nevesül a

szöveg, a metafora és a tulajdonnév keltette anomáliák) vizsgálatát. Első látásra ugyan kissé kiábrándítóan tűnik a beszédaktus-elmélet ihlette irodalomtudomány e kötetben felvázolt képe. Valószínűleg azért, mert egyetlen, beszédaktus-elmélet ihlette elemzést sem olvashatunk a tanulmányok között, így joggal támadhatnak kétségek az olvasóban ezen elmélet hatékonyságát illetően, az elméleti viták (melyekből van bőven) haszna pedig még közvetve sem tűnik lemérhetőnek. Ennek ellenére két kérdést teszünk fel a kötet e három – a *Beszédaktusok* (63–97.) című nagyobb fejezeten belül – tanulmányával kapcsolatban: mért éppen ezek szerepelnek itt, és egyáltalán, miért olyan fontos a beszédaktus-elmélet Kálmán C. Györgynek?

Kezdjük a második kérdéssel: szakmai körökben nyilván jól ismert tény, hogy az angolszász nyelvterületen művelt Új Kritika által megfogalmazott strukturalista eszmék és irodalomkritikai gyakorlat „nyomása” alól éppen az azzini előadások, majd a Searle munkássága által nevet nyert beszédaktus-elmélet jelentett – többek között (gondoljunk például Frye-ra) – kivezető, felszabadító utakat, lehetőségeket. Az is tény, hogy az autokefál amerikai irodalomtudomány számára éppen ez a lehetőség (is: megint gondoljunk Frye-ra) nyújtott valami „kompakt”, nem-kontinentális választ a strukturalizmusra. Ha nem is euforikus, de igen lendületes módon indult meg az irodalomelmélet-írók tollain ezen elmélet alkalmazása. Félig-meddig „belső ügy” ez tehát, számos vitával, nézetkülönbséggel és rendkívül sokszínű diskurzussal. Az európai kritikus számára azonban az itt ismertetett művek, elképzelések legfeltűnőbb hiányossága az, hogy alig történik bennük utalás más, velük analóg, vagy esetleg a hasonló problémákat már több-kevesebb sikerrel megoldó irodalomelméletekre. Ennek aztán van legalább egy, igen súlyos következménye, amelyet alább részletezünk majd. Azt azonban elismerem, hogy a magyar kritikai mentalitás számára talán idegen, hogy a beszédaktus-elmélet ihlette irodalomtudományban nincsenek (nagy számban) lezárt viták, ez a szellemi pezsgés nem ajándékozza meg a külső szemlélő(dő)t a harmónia és a lezártág, de az egyedül üdvözítő tanok revelálásának megnyugtató érzetével sem. Ez így kellemetlen és nyugtalanító, de feltétlenül termékeny jelenség is egyben. Nekem pedig úgy tűnik, Kálmán C. együtt lélegzik a „kinti” közzeggel, habitusa rendkívül sok szállal fonódik az ottanihoz.

Miért éppen a metafora, a tulajdonnév és a szöveg kérdéseit boncolgatja? Úgy tűnik, azért, mert ezek egyfelől kimaradtak(?) az 1990-es *Az irodalom mint beszédaktus* című kötetéből, másfelől pedig talán ezeken lehet a leginkább illusztrálni a beszédaktus-elmélet néhány alapvető megállapítását. Ezek közé tartozik a szemantikának a pragmatikában való feloldódása, ami azt jelenti, hogy a jel referencialitása és tágabb értelemben vett (társadalmi) kontextusa nem választható ketté, sőt: az előbbit voltaképpen az utóbbi irányítja és határozza meg. Ez rendkívül jelentős megállapítás, mert a strukturalizmussal szemben a szöveg immanenciáját tagadja, és inkább arra irányítja a figyelmet, hogy a szöveg – és így az irodalom is – legfőképpen attól válik azzá, ami, hogy használják, vagyis hogy kontextusba kerül. Voltaképpen a metafora kérdése is ugyanide mutat: „[a] formalitás és abnormalitás, mindennapi és költői nyelv, szó szerinti és metaforikus jelentés közötti különbségtétel [...] elveszíti abszolút érvényét [...]. Nem a nyelv »jelölt« tehát az irodalomban, hanem a »nyelvjáték«, az irodalmi nyelvhasználat, az irodalmi kommunikációs folyamat az, amely különbözik más kommunikációtípusoktól.” (90.) Jóllehet ezek a gondolatok tekinthetők a beszédaktus-elmélet kvintesszenciájának, az a tény azonban ettől függetlenül rejtve marad,

hogy a beszédaktus-elmélet ihlette irodalomtudomány voltaképpen éppen azt a problémát nem oldja meg, amelyet eredetileg – általa az amerikai kritikusok egy része – szeretett volna: nevezetesen azt, hogy az irodalom „igazságát” ugyanúgy a természettudományok logikáján alapuló igazságkritériumoknak szolgáltatja ki, mint azt a strukturalizmus is tette (hiszen a beszédaktus-elmélet eredetileg nyelvészeti teória és módszer is egyben). Talán éppen ez lehet az oka annak is, hogy az ebből a szellemi közegből táplálkozó irodalomtudomány időnként átsiklik más tudományterületek – többnyire a pszichológia – fennhatósága alá, és megfélemledik arról a már például Ingarden óta hangoztatott tényről, hogy úgy az irodalom, mint az irodalomtudomány önálló fenomén, saját kategóriákkal és igazságkritériumokkal.

A kánonkérdéssel kapcsolatban a következő összefoglaló gondolatsort fogalmazhatjuk meg: a szerző szerint kánon(ok!) mindenekelőtt van(nak). Nem maguktól vannak, hanem értelmezői közösségek (és ki tudja, ki és mi minden más) hozzák őket létre, amelyek persze maguk is a kánonokat beszélő nyelv(ek) részese(i), viszont megvan a szabadságuk arra, hogy válasszanak a kánonok között (lásd 112.: „A kánonok rövid idő alatt is jelentősen változhatnak, a kánonok közötti választás talán ezért is könnyebbnek, egyszerűbbnek tetszik. Azt viszont nem hiszem, hogy megtehetnénk, hogy ne válasszunk.”) A szerző ismertet még olyan elképzeléseket is, amelyek szerint a kánonok *langue* jellegűek, vagyis inkább rendszerben kell őket látnunk: valami közös tudást jelen(i)tenek vagy testesítenek meg. Ezenkívül létezik még jó néhány kánonfogalom, amelyeket itt most nem sorolunk fel (a szerző megtette). Azt azonban hiányolom, hogy a kánonproblematikát bevezető tanulmányban (99–100.) egyetlen utalás sem található a kánonfogalom eredetileg szakrális konnotációjára, ami legfőképpen a kultusz által teremtett belső feltételek szerint a kánonoknak afirmatív funkciót kölcsönöz (a latin „cultus” szó eredetileg képzést, nevelést jelent). Ez a szakrális funkció azért fontos, mert a kánon nem csupán a hatalmi körök hatalmi szava által teremtett „egyeduralomra törő mérce” (99.), hanem – szakralitásából adódóan – társadalmi szükséglet is. Még akkor is fontos ez a kitétel, ha Kálmán C. mindezekkel szemben (és talán mindezek tudatában) éppen azt akarja hangsúlyozni, hogy a kánon szó zenei értelemben voltaképpen a többszólamúságot is konnotálja (99.: „A kánon szó zenei értelemben mindig polifonikus művet jelöl”; „sok kánon él egymás mellett, hol békésen, hol kevésbé” [112.]), valamint azt, hogy a kánonok szükségképpen változnak, alakulnak, nem utolsósorban azért, mert *változtatják, alakítják* őket. Még hozzá legfőképpen a szakmabeliek: oly módon, hogy egyszerűen gyakorolják hivatásukat: értelmeznek, interpretálnak, „applikálnak” szakadatlanul – *ideális esetben*. Sőt: voltaképpen az egész tanulmánykötet egyik vezérgondolatának is tekinthetnénk azt, hogy az irodalomkritikusnak *fel kell vállalnia* a kánonalakítással – és az abból adódó – kihívásokat és kényelmetlenségeket is egyben. („A mi kicsiny hazánk inkább hajlik az értelmezés okozta megrázkódtatások elkerülésére, a legyalulásra, a helyretételre – az unalomra.” [207.]

Ehhez a gondolathoz kapcsolódik az a néhány záró megjegyzésem, amely legfőképpen a kötet számomra legkedvesebb tanulmányának, az *Interpretáció-mitológiáknak* a gondolataira támaszkodik és reflektál is egyben. E munka jelenti számomra tulajdonképpen az egész „Kálmán C.”-jelenséget. Nemcsak azért kedvelem ezt az írást, mert eleven és könnyed, játékos stílusú is egyben (no tessék: mégiscsak megérkeztünk valahová?), hanem azért is, mert a hazai kritikáról – szerintem – rendkívül

találó képet fest. Mindenesetre szimpatikus módon jelöli ki az irodalomkritika helyét és szerepét: semmiképpen sem jó, ha a mai köztudatban általában meglévő szakmaellenesség által inspirált „Selbsthaß” – öngyűlölet – fogja le a kritikusok kezét, mondván: hagyjuk, hadd beszéljen a szöveg, ne fecsegjünk bele (lásd pl. 215.: „Korunk értelmezője a betojt értelmező. Nem alakítja a kánont, nem csinál botrányt, utálja saját szakmáját...”), hanem inkább olyan egyenrangú dialógusra kellene törekedni a művel, amely során „nem alárendeltjei vagyunk egy beszédnek, hanem résztvevők vagyunk benne: nemcsak hallgathatjuk, hanem értelmeznünk is kell(!), félreérthetjük, sőt: legorombíthatjuk, helyreigazíthatjuk, kifejezhetjük nemtetszésünket... Az igazi kommunikáció megengedi a veszekedést, a kétségbevonást, tagadást, a helyesbítést is – nem csak a magyarázatot vagy a méltatást. Az értelmezőnek meg kell hogy legyen a felforgatáshoz való vagy a” (212–213.)

Kálmán C. megállapításai rendkívül mély rokonságot mutatnak Radnóti Sándor némely következtetésével, melyeket Radnóti érdekes módon éppen az amerikai Susan Sontag *Against Interpretation* című művének kritikájaként fogalmaz meg (magam is osztom ezt a véleményt): „A kritikának mint intézménynek valóban vannak hatalmi vonatkozásai, és magából a kritikai aktusból csak álszent módon lehet kiiktatni a krinein (ítélni) elemét. Csak a ma dívó hipokrizissal tagadható el, hogy a kritikus kritikus: bíráló, ítész. Minden ítélet az igazságot keresi, de az igazság *birtoklásáról* való meggyőződés nem lehet osztályrésze korunk kritikusának. Döntése nem kötelező, hanem csak javaslattevő erejű...” (*Holmi*, 1998. március, 414.) Úgy tűnik, nem kifizetődő elkerülni az ezekkel járó kényelmetlenségeket.

Italo Calvinóval szólva: „Az irodalom addig marad eleven, amíg óriási célokat tűzünk ki magunk elé, a megvalósítás legkisebb reménye nélkül” – de legalább eleven marad az irodalom(tudomány), és nem unalmas.
(Bp., Balassi Kiadó, 1998, 296 l.)

VATTAMÁNY GYULA

Három Matúra Klasszikus

(Csokonai Vitéz Mihály, *Lilla*, sajtó alá rend., szerk., jegyzetek: Debreczeni Attila, Bp., Ikon Kiadó, 1996 – Kölcsey Ferenc, *Hymnus, Nemzeti hagyományok, Parainesis*, sajtó alá rend., szerk., jegyzetek: Szabó G. Zoltán, Bp., Ikon Kiadó, 1997 – Berzsenyi Dániel, *Versék*, sajtó alá rend., szerk., jegyzetek: Onder Csaba, Bp., Ikon Kiadó, 1998)

A könyvsorozat címe azt ígéri, hogy a magyar irodalmi érettségi anyagához, a klasszikusok elsajátításához ad útravalót. Útravalót, ahogy ehhez a nevezetes vizsgálóhoz illik: szükséges, hasznos anyagot, tájékoztatást, segítséget a véleményformáláshoz, kitekintést, ajánlást a remélt további olvasáshoz. A feladat tehát sokoldalú, megoldásai különfélék lehetnek a kötet anyaga, speciális problémái, a szükséges ismeretek köre és a szakirodalom állása szerint. A Matúra Klasszikusok három XVIII–XIX. századi kötete anyagainak szempontjából is más-más természetű feladatok elé állította a szerkesztőket.

Debreczeni Attila Csokonai *Lilla*-ciklusának szövegét adta ki; Szabó G. Zoltán Kölcssey válogatott verseit, a *Nemzeti hagyományokat*, a *Parainesist*; Onder Csaba Berzsenyi 1816-os versgyűjteményét. A Csokonai-kötet az életmű problematikus szövegegységét közli. A feladat itt az, hogy ezt a verscsoportot formálódása, rendszere, problémái világával úgy mutassa be, hogy mind a ciklus, mind ennek az életműben elfoglalt helye a lehető teljességében világosodjék meg olvasói előtt. Hányatott sorsú kötet volt ez: a költő több fázisban alakította ki végleges formáját, megjelenését 1805-ben már nem érte meg, hiánytalan szövegét csak a második kiadás hozta 1808-ban. Történetéhez tartozik, hogy később, kialakulása illusztrálására, terjedelmi okokból a ciklust szétbontották az időrend szerint, s legközelebb csak 1963-ban jelent meg a költő által összeállított kompozíció.

Szabó G. Zoltán a válogatott versek, a két nagy tanulmány, néhány levél, politikai beszéd közlésével inkább áttekintést, összefoglalót akart adni Kölcssey életművéről úgy, hogy a címben jelzett *Hymnus* költőjének egyéniségét, műveltsége, munkássága európai szintjét is érzékeltesse. Azt írja bevezető tanulmányában, hogy a *Hymnus* kiemelte, de el is takarta Kölcssey életművének sajátosságait, modern, nagy eredményeit, a válogatás épp ezért, jogosan, e jellemző, ma is hatásos művek demonstrációjára törekszik. Ezért hoz a ma már nehezebben befogadható versekből, prózai írásokból jól súlypontozott válogatást.

Onder Csaba a költő Berzsenyit mutatja be egy szintén problematikus verskorpusz alapján. Berzsenyi e verskötetete is hosszú, bonyolult, ma már jórészt rekonstruálhatatlan módon alakult. Az eredeti 1808-as versgyűjtemény az elhúzódnak kiadási munkálatokban Kazinczy, majd a kiadást gondozó Helmecki javításai és Berzsenyi részbeni autorizációja után 1813-ban jelent meg, sok hibával, a szerző akarata ellen tett változtatásokkal. Ezt a könyvet javította és bővítette ki Berzsenyi tíz verssel a második, 1816-os megjelenésre. Több kiadás Berzsenyi életében nem jelent meg. A későbbiek, főként a történeti elv, a fejlődés bemutatása érdekében eltértek a költő eredeti kompozíciójától, indokolatlan és indokolhatatlan sorrendeket alakítva ki. Onder Csaba ezért úgy döntött, hogy az 1816-os versgyűjteményt tekinti a szöveggazdagság alapjának, mint a költő által egyedül hitelesíthető versösszeállítást. Így tehát nem az életmű egészéről kíván összefoglalót adni, céljaihoz igazodva – mint írja – „Berzsenyi 1816-os kompozíciója felől, azt értelmezve közelíti meg Berzsenyi életművének egy nagyon fontos szakaszát”. (19.) A versek körét illetően ez azt jelenti, hogy az 1816-os kiadásban nem szereplő művekből a *Függelékben* hoz válogatást.

Az irodalmi anyag közlését tekintve a fő kérdés az, hogy e Matúra könyvek adnak-e annyi szövegismeretet, amennyiből a választott egységeken túl az egész költői mű is kirajzolódik, jelentőségében megvilágosodik. Szabó G. Zoltán Kölcssey-kiadása igen jó válogatás: a legjelentősebb versekhez csatolt két, korszakos nagyságú tanulmány, a jól választott, informatív és nagyon személyes levelek, a politikai pályára jellemző beszédek, a kort, az irodalmi életet, az elméletírás szintjét megvilágító összképet adnak. A szükséges ismeret mennyisége itt szerencsésen együtt van olyan nagyon jellemző írásokkal, amelyek nemcsak az életmű egészét, jelentőségét reprezentálják, de remélhetőleg arra is alkalmasak, hogy további tájékozódásra indítsanak.

Debreczeni Attila a *Lilla-dalok*-ban Csokonai életművében is összegező, korábbi törekvéseit, költői irányulásait, programjait összefoglaló versciklust mutat be. A bevezető tanulmány megvilágítja ezt a kiemelt jelentőséget s a hozzá vezető költői utat.

Emellett a legfontosabb, az életmű és a ciklus megértése szempontjából nélkülözhetetlen műveket is hozza tanulmánya mellett: filozófiai, létösszegező költeményeket (*Az álom, A magánossághoz*), programkölteményt (*Az ember, a poézis első tárgya*), s szemelvényeket korábbi, a kötetbe fel nem vett dal- és udvarló-versekből. A kötet így szöveganyagában a ciklus középponti helye mellett is teljes képet, informatív összképet ad.

Problematikusabb Onder Csaba anyaga. Berzsenyi versei a mai diák számára nehezen megközelíthető olvasmányok. A kötet naprakészen modern szakirodalmi összképe, szemelvényei ezt a távolságot akarják áthidalni, s nem hagynak kétséget afelől, hogy az összeállítás a recepcióelmélet, a nyitott irodalomértelmezés híve. Nagy kérdés azonban, hogy a legjobb tájékoztatást adjuk-e az életműről, ha csak egy korszaknak, egy korszakig tartó periódusnak a vertermését helyezzük a középpontba? Van-e joga a könyv vagy a sorozat szerkesztőjének húsz évnyi (1816–1836) költői pályát „függelékbe” utalni, s helyeselhető-e Berzsenyi összességében sem sok verséből itt is csupán válogatást adni? Kétségtelen, hogy e húsz esztendő nem hozott új költői arculatot, de e válságokkal, útkereséssel, s néhány nagy alkotással jelzett út hozzátartozik az írói és emberi teljességhez, az alkotóban és a befogadóban is szüntelenül továbbalakuló költészeti felfogáshoz. Az érettségre készülők, Berzsenyi műveit talán utoljára olvasó diák így megismerkedhetett volna néhány alakulást, változtatást kereső törekvéssel. Szerencsés volt-e például *A magyarokhoz* („Romlásnak indult...”) négy kidolgozásából csupán kettőt hozni, nem lett volna-e beszédesebb az alkotás formálódását, a műhelymunkát is megvilágító összes változat közlése? Sajnálni lehet, hogy a kötet a költő kései verseiből nem mutatja be gunyoros, a tömörítő erőt gyakorló epigrammáit (*Herder, A szonett, Egy philologushoz, Platon, Kölcsey, Schiller, A magyar*), s érdemes lett volna legalább megemlíteni a divatos történelmi tárgyak feldolgozásának kísérleteit (*Szilágyi 1458-ban, Wesselényi, a nádor Muránynál*). A nyitott, új utakat kereső pályakép mindenképpen színesebb, pontosabb, teljesebb lett volna.

A Matúra könyvek informatív gazdagságát szolgálja a tördelés. Az irodalmi rész két- vagy háromhasábos: a középső a szövegeké, az egyik oldalon a szó- és fogalommagyarázatokat közlik, s így az olvasók keresés nélkül megkapják a megértéshez szükséges ismereteket személyekről, helyekről, mitológiáról, sajátos szóhasználatokról. A harmadik hasáb a tágabban értelmezett pedagógiai célt szolgálja: megválaszolandó, kidolgozandó kérdéseket sorolnak itt (például, hogy milyen hasonlóság, rokonság köt össze két verset, milyen tanulságai vannak a versek szerkezetének, a versformának?). Ebbe a hasábra kerülnek az esetleges parafrázisok, korábbi kidolgozások (például a *Lilla-dalok* néhány prózai összefoglalása, ezek versváltozatai). Tördelési sajátosság, hogy az egyes oldalakon, keretben hoznak a költőtől, más alkotóktól származó részleteket, szakirodalmi tájékoztatást, találunk képeket a versek szereplőiről, kortársakról, helyszínekről, kéziratokról, korabeli képzőművészeti alkotásokról. A három könyv szerkesztője (vagy a sorozatszerkesztő) különféleképp él e tördelési lehetőségekkel.

Szabó G. Zoltánnál kéthasábos tördelést találunk: a szöveg mellett ő csak szó- és fogalommagyarázatot ad, ezt azonban helyenként elemző kiegészítéssel, a *Hymnusz*-nál például az egyes sorok hivatkozásait, mintáját, jelentését megvilágító értelmezést olvasunk; részletes magyarázatokat történeti fogalmakról (az úriszékről, az urbáriumról, az örökös megváltásról); a fogalom magyarázata mellett tömör összefogla-

lást a sztoikus filozófiáról. A kiegészítő, a keretekben hozott anyagban elsősorban irodalomtörténeti dokumentációra, az ismeretek személyes, emberi hátterének megvilágítására törekszik, élővé, mintegy láthatóvá kívánja tenni anyagát. Ennek jegyében közül több levelet, korabeli leírást Kölcsey környezetéről, képeket a lakóhelyekről, hasonmásokat a művek kéziratáról.

Debreczeni Attila dicsérendő törekvése, hogy a kiegészítő anyagban a költő alkotás-módját, ismeretei sokoldalúságát, egyéni világának gazdagságát érzékeltesse. Ezt világitják meg a már említett prózai és versparafrázisok, az egyes divatos témák kortársaktól (Kazinczytól, Nagy Sámuelről) hozott feldolgozásai, a fordítás (például egy Guarini-vers) mellett az eredeti szöveg közlése. A párhuzamos anyag így plasztikusan érzékelteti, hogy a költő milyen igényességgel, miként kereste, formálta meg a maga alkotói karakteréhez leginkább illő, legjobbnak tartott változatot. A korabeli képzőművészet köréből választott illusztrációk szorosan kapcsolódnak a költemények világához: Canováól az *Ámor és Psyché*, *A halál géniuszának* ábrázolása a látvány erejével világitja meg Csokonai művét (így *A pillangóhoz* című verset); a rokokót demonstrálják Boucher, Füssli képei. Sajnos, itt a papír anyaga sokat elvesz a kép hatásából: míg az utóbbi szerző litográfiájáról aránylag tiszta képet ad a nyomtatás, Boucher, Gainsborough festményei nagyon sötétek, így a rokokóban oly fontos fényárnyék-játékot, a téma és a háttér kidolgozásának beszédes ellentéteit épp csak sejteni lehet.

Képanyagában legszínesebb a Berzsenyi-kötet. Találunk itt metszeteket a bécsi kongresszusról, a waterlooi csatáról, bemutatót a XIX. század magyar képzőművészeitől (Telepy Károlytól, Brocky Sándortól, Izsó Miklóstól), a legtöbb kép azonban Caspar David Friedrich-től való (jó lett volna legalább egyszer a teljes nevet kiírni). A ma (méltán) újra felfedezett XIX. századi festő képei, különösen Nádas Péter elemzése óta (*Mélabú* címen lásd a *Játéktér* című tanulmánykötetben) nálunk is elhíresültek, romantikus, szimbolikus, mélyen filozofikus művei valóban illenek Berzsenyi világához. Csakhogy nagy kérdés, hogy a képekben oly nagy jelentőségű finom színátmenetek, kontrasztok a fekete-fehér nyomtatásban, a gyenge minőségű papíron elérik-e a kívánt hatást? Itt inkább a kevesebb, de a szűkös adottságokban aránylag jobban érvényesülő kép hathatott volna intenzívebben. A *Nő a lemenő nap előtt*, a *Temetőbejárata* hatásos, az eredetit sejtető illusztrációk, némely kép azonban alig kivételően sötét (*Esti séta*, *Esthajnalcsillag*), a színátmenet érzékeltetése nélkül egyenesen csonka a közlés a *Két férfi a Holdat nézi* című festményen, itt a kísértetiesen felszülő holdból semmi nem látszik.

A Berzsenyi-kötet abban is eltér a másik kettőtől, hogy a szövegközlés során sok szakirodalmat hoz, részleteket tanulmányokból, verselemzésekből (*A magyarokhoz*, *Osztályrészem*, *Búcsúzás Kemensaljától*, *Az élet dele*, *Életfilozófia*, *Barátimhoz*). Ez az anyag hasznos segítséget kínál a művek értő befogadásához, egyszersmind áttekintést ad a szakirodalom különféle elemző törekvéseiről Merényi Oszkártól Bécsy Ágnesig. Szerencsés ez azért is, mert a Berzsenyi-irodalom valóban sokszínű, az életrajz és a művek kronológiai, filológiai bizonytalanságai okán is eltérő kiindulópontból, más-más elméleti alapon próbálta megközelíteni az alkotásokat. Debreczeni Attila szintén hoz szakirodalmi részleteket, de ezeket nem az egyes verseknél, hanem a bevezető tanulmányánál. Az eljárás annyiban jogosult, hogy e szemelvények többségükben a ciklus egészére vonatkoznak, ám az egyes műveknél is lehetett volna jó tájékoztató anyagot találni. Meríthetett volna Szauder József rokokó-elemzéseiből; *Az éj és a csil-*

lagok között két kidolgozása mellé szinte spontán kíváncsnak részlet Szauder összehasonlító elemzéséből. Szabó G. Zoltán kötetének szerkesztése is kelt hiányérzetet e téren: ő csak utal a szakirodalom eredményeire, összefüggő szemelvényeket nem ad, pedig a Kölcsey-irodalom örvedetesen gazdagodott az utóbbi időben, s éppen a legfontosabb, a legproblematisabb művek körül. Szabó G. Zoltán, a Kölcsey-versek kritikai kiadásának tudós készítője, alapvető ismereteket közölt a költő címadásairól, a *Hymnusról*; filológiai, filozófiai, sokoldalú elméleti tájékoztatással, s főként gondolatébresztő erővel hatnának itt részletek Lukácsy Sándor, Fried István, Csetri Lajos, Dávidházi Péter, Borbély Szilárd elemzéseiből.

Mindhárom kötet kivethető törekvése ugyanis, hogy a pedagógiai cél mellett képet adjon a művekről szóló szakirodalom állásáról, újabb eredményeiről. Szabó G. Zoltán előszavában, s főként a szövegek mellett közölt jegyzetekben ad zömmel filológiai tudnivalókat, korrekciókat. Így a *Rákóczi hajh...*, a *Zsarnok* eredeti címeiről, változatairól, lapalji tördelésben a *Zrínyi dala* címének kialakulásáról. Bevezető tanulmánya az életműnek és modern értékeinek figyelemfelhívó, tömör összefoglalását adja. Itt van tere szólnia a kötetbe fel nem vett versekről, Kölcsey kritika- és elméletírói munkásságáról. Legfeljebb néhány pontosítást fűzhetünk hozzá: Kazinczy és Kölcsey 1817 utáni, szakítást, közeledési kísérleteket, majd kibékülést hozó kapcsolatáról túl sommásan írja, hogy az „többnyire alkalmi és inkább udvarias, mint baráti lett” (5.); azt olvassuk itt, hogy Berzsenyi a szigorú Kölcsey-kritika után „több verset nem írt” (5.), pontosabban, sokáig nem írt, pályája végén még nagy költeményei születtek: *A poeta, Gróf Mailáth Jánoshoz, A poézis hajdan és most*.

Debreczeni Attila a Lilla-szerelem történetéről, a ciklus alakulásáról, felépítéséről adatgazdag, jó elemzést nyújt, ír a nagy vetélytársról, Himfyről, s a kötet elején egy pályakép olvasható Csokonairól. Debreczeni Attila könyvet írt a szerzőről, érdeklődése középpontjában, újabb írásaiban az érzékenység sokjelentésű fogalma, költészeti variációi állnak. Az életműről szóló fejezetben és a ciklusépítés elemzésében is e problémakörrel kapjuk a legérdekesebb részleteket: az érzékeny magatartás sérülékenységéről, az érzékeny dalok, a dalforma változatainak magatartásbeli, szociológiai háttéréről. Részletesebb elemzés nélkül kevésbé tartom meggyőzőnek azt a tételt, hogy Csokonai pályáján a „nacionális poézis” felé fordulás bizonyos megoldást, kiutat jelentett: a népdalok gyűjtése, tanulmányozása, a töredékben maradt eposz-kísérlet elmélyítésére a költőnek már nem adatott ideje, a népdalok esztétikumából átvett sajátosságok pedig – mint a szerző is írja – összeolvadtak a rokokó, a német dalköltészet sajátosságaival. A tanulmány összegezésénél tragikusabbnak látom a pálya lezárását. Az említett neoklasszikus kiteljesedés, a kert, a kis világ, az anakreóni filozófia kedvelése részben korábbi (1802–1803), a *Főhadnagy Fazekas úrhoz* címzett versben pedig inkább el nem ért eszmény ez – nem mondanám, hogy megvalósítására tör, inkább őrzi, vágyódik utána. Az utolsó művek pedig – mindenekelőtt a *Halotti versek* inkább formálisan, mint lényegében feloldott nagy, filozófiai kételyei, utolsó úrsciklusának, az *Ódáknak* magányba menekülése (*A magánossághoz, Virág Benedek úrhoz*), a Lilla-élmény immár illúziótlan, kendőzetlen fájdalmú lezárása (*Egy háládatlanhoz, Fillishez*), majd az utolsó vers, a *Tüdőgyulladásomról* élet-halál közötti hányódása – a fiatalon megtört nagy tehetség tragédiáját összegezték.

Berzsenyinéél az életrajz és a művek homályos, kibogozhatatlannak tűnő háttere szinte kiprovokálja a modern irodalomszemléletet: a nyitott, az olvasó által aktívan

továbbgondolt befogadást, a szerző-funkció bizonytalanságát, többértelműségét. Onder Csaba az előbbi nézetet Jauß alapvető tanulmányából (*Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*), az utóbbit Foucault nem kevésbé híres írásából (*Mi a szerző?*) jól választott idézetekkel, összefoglalásokkal illusztrálja. Nagy kérdés azonban, hogy a megcélzott olvasóközönség életkora, az összegezést igénylő vizsga szempontjából valóban felfogható nézetrendszer-e ez? Célravezető-e épp e sorozatban, hogy ilyen erős hangsúly esik a bizonytalanságra? Kellő előképzettség, s az idézett, modern tanulmányok részletesebb ismerete nélkül nem válik-e félrevezetően sommássá, félreértelmezhetően tagadóvá, egyoldalúvá az ajánlott szemlélet? Hiszen például a Jauß-tanulmány „elvárasi horizont” tételében benne van az adott mű kor szerinti normáihoz, ízléséhez, igényeihez való mérés követelménye, tehát ezek ismeretének feltételezése is. Foucault a szerző-funkciót a társadalmon belüli működésben, cirkulációban ajánlja vizsgálni, a viszonylagossá tett tények ismerete tehát itt sem mellőzhető. De világos-e mindez az életkoránál fogva szükségszerűen tájékozatlanabb, átlag érettségiző számára? „Az irodalomtörténet impotenciája” tételcímbe is kiemelve nem tolja-e indokolatlanul háttérbe a modern elméletek szerint is szükséges történeti ismereteket? Nem terheli-e meg továbbá az érettségizőt emészthetetlen anyaggal a Gadamer-től hozott részlet az idő relativitásáról? Probléma volt ez Berzsenyi és Csokonai számára is, mondhatni, hogy a filozófia örök nagy dilemmája – kérdés, nem lett volna elég erre inkább csak utalni?

Az 1816-os kiadás kompozícióját Onder Csaba kötetenként taglalja, az áttekinthetésben és az egyes verselemzésekben hasznosítva modern szemléletmódját és a szakirodalom tanulságait. Az első könyv az elvonuló élet, a „tündér Amathus”, a magány, az álmódosítás, az emlékezés költői világát mutatja be. A második könyv az Arcadia (költői lét) másik, közösségi oldalát, a romló és a virágzó közösség képét, erény-értelmezését tárja fel. Részletesebb megvilágításra szorult volna itt, hogy a nagy létösszegező versek: *Az élet dele*, a *Búcsúzás Kemenesaljától* miért, milyen funkcióval kerültek ide? A harmadik könyvben a múzsa, az erkölcs, a szerelem verseit elemzi, *Az est* című költeményt érdemén túl részletesen. Különösen feltűnik ez a negyedik könyv igen csak nagyvonalú, aránytalanul rövid taglalása mellett. A szerző állásfoglalása persze világos: minthogy e könyvbe az 1816 utáni költemények kerültek, kívülrekedtek a választott vizsgálódás körén. Nagy kár, mert mint maga is írja, itt „óriási változást tapasztalhat az olvasó” (36.): másfajta költő-eszmény (elzárttság helyett nyitás), másfajta alkotói magatartás (a tudós, tanító költő attitűdje) jelenik meg itt a Wesselényi-ódában, *A bonyhai grotta*, *A temető* című versekben és az episztolákban. Hálás, s tegyük hozzá, szükséges elemzés, bemutatás készülhetett volna a nyitott, a szüntelenül új utakat kereső, vágyó alkotói világról.

Összefoglalóan elmondható, hogy mindhárom kötet nagyon igényes, hasznos munka: az érettségiző számára összefoglalja a legszükségesebb ismereteket, a szakirodalom legújabb eredményeit, további olvasásra ösztönző vonásait. Úgy látom, hogy mind az anyagközlés, mind az apparátus, mind a kísérő tanulmányok a Csokonai- és a Kölcsey-kötetben felelnek meg leginkább a sorozat pedagógiai céljának; míg a Berzsenyi-könyv elsősorban az új eredmények, a modern irodalomszemlélet színvonalas demonstrációja.

MEZEI MÁRTA

Az Irodalomtörténet 1998 folyamán sok évtizedes létének szokatlan, nehéz szakaszába jutott. Szerzőit nem tudta írásaikért honorálni, s ennek megváltoztatására irányuló kísérletei – külső támogatás biztosítására – mindeddig nem hoztak eredményt. A folyóirat megjelentetésének és szerkesztésének felelősei bíznak abban, hogy – éppen a sokat emlegetett „Európába visszatérés” időszakában – nem fognak egy nyolc évtizedes, rangos hagyományokat magáénak tudó szakmai fórumnak a fokozatos feladására kényszerülni: sikerülni fog valamiképpen az ehhez szükséges anyagi fedezet biztosítása. Addig is köszönetet mondanak azoknak a munkatársaknak, akik ebben az igen előnytelen konkurenciahelyzetben is kitartottak – kitartanak – az Irodalomtörténet mellett.

Számunk szerzői

HITES SÁNDOR doktorandusz, Budapest
N. HORVÁTH BÉLA a szekszárdi
Illyés Gyula Tanárképző Főiskola főigazgatója
KONDOR TAMÁS doktorandusz, Debrecen
MEZEI MÁRTA egyetemi tanár, Budapest
RÓNAY LÁSZLÓ egyetemi tanár, Budapest
SÁNTA GÁBOR főiskolai tanársegéd, Szeged
SZAFFNER EMÍLIA főiskolai tanársegéd, Budapest
VATTAMÁNY GYULA doktorandusz, Debrecen
VOIGT VILMOS egyetemi tanár, Budapest
WÉBER ANTAL egyetemi tanár, Budapest
ZSADÁNYI EDIT egyetemi tanársegéd, 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: 175 Ft
Összevont szám: 350 Ft
Előfizetés egy évre: 700 Ft

Terjeszti a Magyar Posta
Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál,
a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlap-előfizetési és Elektronikus Posta Igazgatóságon
(HELP, 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/A),
közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással
a Postabank Rt. 219-98632 021-02799 pénzforgalmi jelzőszámra
Példányonként megvásárolható
a Kis Magiszter könyvesboltban (1053 Budapest, Magyar utca 40.)
és 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.)