IRODALOMTÖRTÉNET

Bényei Péter, Bitskey István, Fenyő István,
Fried István, Gyapay László, Imre László,
Jászberényi József–Kovács Béla Lóránt,
Knapp Éva–Tüskés Gábor, Kulcsár Szabó Ernő,
Márfai Molnár László, Szajbély Mihály,
Szigeti Lajos Sándor

1999/3.

IRODALOMTÖRTÉNET

A Magyar Irodalomtörténeti Társaság
és a tudományegyetemek irodalomtörténeti intézeteinek folyóirata
Megjelenik a Magyar Tudományos Akadémia
és 1999-ben a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma támogatásával

1999. LXXX. évf., 3. sz. Új folyam XXX. évf., 3. 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, TARJÁN 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 őrzünk meg és nem küldünk vissza.

Tartalom

1999/3. szám

FRIED ISTVÁN
Kassák Lajos zenéje
(Irodalmi és zenei avantgarde Kassák első verseskötetében) 327

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ
Az elidegenített nyelv „beszéde"
– *Az avantgarde hagyomány kérdéséhez* – 347

SZIGETI LAJOS SÁNDOR
Lócsere és költői szárnyalás
(Kassák „hitváltása" és egy motívum „ars poeticája") 365

KNAPP ÉVA–TÜSKÉS GÁBOR
Egy XVII. századi elbeszélésgyűjtemény: az első máriavölgyi mirákulumos könyv és irodalmi utóélete 380

GYAPAY LÁSZLÓ
Kazinczy és Kölcsey kapcsolatának alakulása egy tervbe vett recenzió történetének tükrében 398

SZAJBÉLY MIHÁLY
A rege és rokonműfajai a XIX. század elejének magyar irodalmában 424

BÉNYEI PÉTER
„El volt tévesztve egész életünk!"
Esztétikai alapú létértelmezési kísérlet a történelmi regény műfaji konvenciói alapján (Kemény Zsigmond: *A rajongók*) 441

MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ
A retorika jegyében
(A fiatal Fülep kritikáiról) 466

Szemle

IMRE LÁSZLÓ
Korompay H. János: *A „jellemzetes" irodalom jegyében*
(Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása) 473

FENYŐ ISTVÁN
A *Csokonai Könyvtár. Források* című sorozatról 479

Bitskey István
Kecskeméti Gábor: *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet. A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században* 485
Jászberényi József–Kovács Béla Lóránt
A legújabb Berzsenyi-szövegkiadásról *(Berzsenyi Dániel: Versek)* 490

FRIED ISTVÁN

Kassák Lajos zenéje

(Irodalmi és zenei avantgarde Kassák első verseskötetében)

Uramisten Uramisten
betűim tengerében bolyongok
némán.

Ha egy csellón játszhatnék
egy cimbalmon.
(Kassák Lajos: *Hangszerek nélkül*)[1]

[die] grandiose Idee des ursprünglichen Chaos, in welchem zum erstenmal der Wille des schöpferischen Geistes erklang...
(L. Szabanejev Szkrjábin *Prométheuszáról*)[2]

Jórészt zavar és tanácstalanság fogadta Kassák Lajos első verseskötetét, akár világszerte mind az irodalmi, mind a zenei, nem kevésbé a képzőművészeti avantgarde-ot. Már csak azért is, mert esetleges olvasói – nem feltétlenül konzervatív, olykor csupán egy másik elméleti megfontolás, művészeti irányzat reprezentánsai – a kiáltvány- és kiáltásszerű megnyilvánulások mellett, mögött vagy alatt rejtőző hagyománybefogadási (el)szólásokra süketek maradtak. A leginkább az új grammatika programmatikus meghirdetésének elutasítására fordították a figyelmet. Részint a szimbolista ezoterikus nyelv, részint a harmóniaelvűség, részint a kanonizált és kanonizálódó műfelfogások jegyében kérték számon a tonalitást, a perspektíva elvét, valamint ama „nyelvjátékot", amely (nyelvi) társszerzőségének körébe vonja, (de legalábbis vonhatja) a megosztottság „rémétől" fenyegetett individualitást; ugyanakkor személyiségrontásban marasztalva el a kollektív tudat és tudatalatti kibeszélésének kísérleteit – ellene viszont a tárgyiasságot felmutató szerzői egyéniséget formázták meg. Akit ugyan költészeti számvetésre, a korszakküszöb felismerésére késztetett a nyelvválság és ezzel összefüggésben a mindenekelőtt nyelvi természetű elbizonytalanodás (mintha egy másik művészeti korszak érkezett volna a végére, mely az 1830-as évek fordulójára emlékeztethetett: Apollinaire „véresnyakú Nap"-ja és Kassák „Hannibáli káosz"-a reménnyel elegy szorongást jelez); ám az említett költői egyéniségek éppen a rendszerszerűség ellenében alakítgatták azt a csupán a beavatottak számára ismerőssé válható belső világot (belső világteret, Weltinnenraumot Rilkével szólva), amelyben név és tárgy, statika és dinamika, szám és végtelen, látás és hallás nem szintézisként, hanem az ellentéteket ellentétként tudatosító, „befogadó", „megnevező" költészetként kaphat alakot.

Az avantgarde megjelenése látványosabbá és (meg)hallhatóbbá tette a művészeti válságot, amely párhuzamosan futott végig a világon az életmód, az „európaiság", a nemzeti tudatok és össztársadalmi mozgások terén érzékelhető „tektonikus rengés"-ekkel, a művészeti és politikai mozgalmak találkozása helyenként szélsőségeknek, helyenként „természetes szövetségesek"-nek az együttes fellépését eredményezte (mint ez az olasz futuristák és Mussolini, vagy az expresszionista pacifisták, másutt avantgarde és baloldali irányzatok közös beszédéből kiolvasható). Ám ami a tartósabb és a XX. század művészi arculatára, a modernség alakváltozataira tett hatást illeti, ott mindenekelőtt az új grammatika konstrukciójában jelentkező változásokat méltatták figyelemre. Legalábbis a kiáltványok művész- és polgárpukkasztó kitételein túllépve az értő kritikusok ezt az új grammatikát köszöntötték vagy vetették el, jóllehet a kiáltványok a művek kisebb komponenseiben javasolt (de)formálásaikat hozták föl újszerűségük példáiul (a szófaji funkciók átrendezését, az értelmen túli „szavak": hangcsoportok integrálását a költészetbe, így a hangutánzó szavak jelentésességének növelését, az átstrukturálásra szoruló szó- és mondatrendet stb.), minthogy ezek kezdték ki talán a leggyorsabban a „közérthetőség"-ként értékelt beszédet. Igaz, éppen ezek lettek a leginkább halandók, az újszerűség pillanatának elmúltával modorosságba, „nem-(hagyományosnak bélyegzett) művészet a nem-művészetért" érdektelen gesztusaivá torzultak. Ugyanakkor azok a kritikusok és művészek, akik az újszerűen megalkotott grammatikai szerkezetben műstruktúrát véltek föltárulni, az új művészeti nyelv lényegesebb vonásait hitték fölmutatni; egyben egy új művészeti korszak kezdetét hangsúlyozták, amely az atonalitás matematikai szigorát állította szembe (például a szecesszió és az akadémizmus szerintük fölös) ornamentikájával, vagy az új művészeti nyelv „tisztaság"-át a művészetet (szerintük fölösen) terhelő és valóságteremtő lehetőségeitől megfosztó szimbolista mozgalmak jelbeszédével. Nemcsak Schönberg állt határozottan szemben a látszat művészetével, a játékkal és a szerinte romantikus ornamentikával,[3] a mottóban idézett Szabanejev szerint: miként a (teremtő) géniusz és a (nyitott) Káosz összetartozik, akképpen másfelől a (steril) szellem és a (zárt) rend is.[4] Csáth Géza 1907-ben Wagnert méltatva írja: „ennek a zenének [...] csodás külsőségei vannak",[5] míg Bartókról 1910-ben ezt állítja: „Ő újra konstruálja magának a zenei nyelvet, az ábécét, a grammatikát és a szintaxist. Aki meg akarja őt érteni, meg kell tanulnia a nyelvén. Őserő van a muzsikájában. A magyar ritmusok és harmóniák egészen új életet élnek munkáiban."[6] Juhász Gyula a *Ma* törekvéseit kommentálva mintegy összeolvassa a magyar irodalmi, zenei és képzőművészeti avantgarde-ot, és az expresszionizmus költő-teoretikusaival összhangban az át- és feltörés jelleget hangsúlyozza: „És ebben a romboló és alkotó lelki forradalomban a Mának éppen úgy bajtársa és elvtársa Bartók Béla, akinek zenéjében a komoly lélek ősi borzongásai és modern idegek új remegései ölelkez-

nek a teremtés lázában, mint Gergely Sándor, akinek plasztikájában a primitív formalátás abszolút művészete egyesül a legvégső leegyszerűsítés legújabb eredményeivel, vagy Uitz Béla, aki morális egyszerűséggel a legmélyebb színharmóniákat adja."[7] Kassák pedig előbb a maga konstruktivizmusába integrálja mindazt, amit 1915-ös verseskötete óta létrehozott, utóbb azonosítja ugyancsak mindezt a modernséggel, amelynek kormeghatározó jelleget tulajdonít. Az *Egy ember élete*[8] értékelése pedig mintegy az irodalmi és zenei avantgarde formanyelvét mutatja föl, mint művészetének sajátját, amely részint a Csáth Géza által több helyütt Bartókról írottakkal cseng (egyáltalán nem meglepő módon) egybe, részint érthetőbbé teszi, hogy Kassák számára Bartók[9] mellett miért éppen Schönberg és Stravinsky[10] volt az a két zeneszerző, akiknek zenéje egész életén végigkísérte: „A szavaim keményebbek és zengőbbek lettek, plasztikusabban foglalják magukba fölkívánkozó érzéseimet. A belső dinamika szétfeszítette a megmerevedett formákat, a játékos rímek és a hangulati lebegések helyett a vers testiségét akarom megformálni. Úgy érzem a szavakat, mintha téglák, kockára vágott kövek lennének..."

(Csak zárójelben: Csáth Bartók szvitjéről még csak úgy emlékezik meg, mintha fő érdeme a „szilaj, szinte féktelen ritmusok, érdekes, jellegzetes színek" lennének; 1908-ban újra: „hangzásában csupa izgalom. Új, sohase hallott hangszínek, vad, erőszakos ritmusok." Nem sokkal később pontosabb elemzéssel fogalmaz, a ráismerés izgalmával, amelyben Csáth zenei önmegértésének mozdulatai tetszenek föl: „Szubtilis, elrugaszkodott, az álom és őrület határán mozgó lelkiállapotok ezek. [...] Itt a dinamika sajátságosan idegen életet él. [...] Az oktávákban 12 hang (félhang) rejtőzik, mint közönségesen, de az oktávák elvesztik azt a jellegüket, amellyel még a kromatikus hanglétrát is identikus szakaszokba osztják. Mindebben ráció, zenei tartalom, magyarság és jövő lakozik.")[11]

Hogy a különféle társművészetek képviselői olykor egyetlen folyóirat-(szám)ban publikáltak, átlépve művészeti ágaik határát, ismerős (főleg) az expresszionizmus[12] történetéből. Hasonlóképpen az is, hogy a „valóságteremtés" programja a nagyvárosi-gépi korszak „zajzenéjé"-nek[13] integrálhatóságát hangsúlyozta. Amellett a zenei múlthoz való viszony újragondolása szorosan összefüggött az új grammatika létrehozásának igényével. Ezen a ponton lesz közkeletű kifejezéssel élve „ellentmondásossá", legalábbis ambivalenssé Wagner *Gesamtkunstwerk*jének avantgarde értelmezése. Mivelhogy Kassák első verseskötetének címében, illetőleg a verseskötet egy sorában nem pusztán alkalomszerűen bukkan föl Wagner, a wagneri zenekar – és egyik sem fogható föl egy allegorizáló költői kompozíció merő szövegközi utalásaként –, a következőkben talán nem lesz teljesen fölösleges, ha ennek az ambivalenciának lehetséges forrásvidékét térképezzük föl. Kiváltképpen az bizonyulhat fontosnak (Kassák „zenei" avantgarde-ja körvonalazásakor),

ha Wagner jelentőségére kérdezünk az avantgarde, mindenekelőtt az expresszionista teoretikusok horizontjából.

Ennek előtte nem árt hangsúlyozni, hogy Wagner többféleképpen kanonizálódott zeneszerző volt. Talán nem annyira a színházépületet is magába ölelő összművészeti elképzelései, mint inkább egyfelől zenedráma-elmélete okán (amely a XIX. századi francia nagyoperai hagyománnyal és az olasz operával való szakítást összekapcsolta a színszerűbb és megszerkesztettebb, a zárt számokat és együtteseket mellőző, inkább folyamatszerűséget produkáló, „végtelen dallamú", a naiv befogadást megnehezíteni kívánó zenei-színpadi megoldásokkal), másfelől (szemben az átlagromantikus és „verista" hangzatokkal) a zenekari festéssel szavazott hangzás és „természet" összefoghatósága mellett. Wagnert Európának szinte valamennyi operaszínpadán játszották, voltak már kifejezetten Wagner-énekesek, a zeneművészeti főiskolák wagneriánus tanárokat foglalkoztattak. Az is elmondható, hogy Európa zenei életében megjelentek a Wagner-epigonok (a magyar zenei életben is), akikkel szemben éppen az avantgarde egynémely elméletírójának Wagner-értelmezése igyekezett a külsőleges jelenségeket, a külső kifejezést belső zártsággá fokozni. Kandinsky *A színpadi kompozícióról* 1912-ben közzétett tanulmányában[14] akképpen reagál a Gesamtkunstwerkre, hogy a hangzást, a színt, a szavakat egységben látja: ezek a végső bensőséges alapra helyeződve tökéletesen azonosak – írja. A végső célban feloldódik a külsőleges eltérés, és feltárul a belső identitás. Wagner alapgondolata az volt, hogy az egymástól elváló részeket összekapcsolja egymással, és így monumentális alkotást teremtett. Például a mozgás és a zenei ütem között hozott létre közvetlen művészi kapcsolatot, a mozgást alárendelte az ütemnek. A továbbiakban Kandinsky mérlegeli a zeneszerző úttörését és „XIX. századiságát", egyszerre tartva nagyra kezdeményét és marasztalva el abban, amiben nem szakított eléggé radikálisan a konvenciókkal. Már itt előlegezve a Kassák-kötet és a Wagner-zene egymásra vonatkoztathatóságának kérdését: nem tartom elképzelhetetlennek, hogy ebben az első kötetben az avantgarde bírálta irányzatok egymást másutt feltehetőleg semlegesítő eszköztárának néhány eleme talán azért köszön *vissza*, mivel a Wagner-zenedrámához fűződő ambivalens viszonyulás teret engedett számukra, másképpen szólva: a dekorativitás és ornamentalitás Wagnerre emlékeztető „alakzatai" még nem határolódtak el Kassák költészetében a magyar irodalmi kontextusban jelentékeny szerephez jutó más típusú dekorativitástól és ornamentalitástól. Annál is kevésbé, mivelhogy a Nietzsche-recepció a magyar századelőn sem volt kevésbé ambivalens, mint a Wagner-értelmezés. Ugyanis a reflektálatlan személyiségértelmezés több ízben nemcsak hivatkozott Nietzschére, hanem külső formákat is kölcsönzött tőle. Ugyanakkor jórészt figyelmen kívül maradt a nietzschei figyelmeztetés a pusztán élvezetet adó, illetőleg pusztán élvezetként felfogott zene kiüresedéséről, minek következtében a hagyományosabb

„dalszerűség" tovább élte életét, s még Verlaine lírájából sem az imitációs technikát a lírai iróniára kifuttató *Gáláns ünnepségek* lett igazán népszerű, hanem a szerelem és a megtérés versei mellett a leginkább az az *Őszi chanson*, amely Verlaine első, a parnasszista megoldásokat szem előtt tartó kötetéből való. A „dionüszoszi"-nak nietzschei értelmezése az expresszionisták egy jelentős csoportjának esztétikáját irányította a szecessziós-újromantikus zenétől eltérő irányba.

„Mert ha a zene csak úgy próbál gyönyörködtetni, hogy arra kényszerít, külsőleges analógiákat keresgéljünk az élet, a természet valamely eseménye és bizonyos ritmikus alakzatok, a zene hangfestő karaktere közt, s ha értelmünknek be kell érnie e megfelelésnek felismerésével, akkor olyan hangulatba rántanak le bennünket, melyben a mitikus érzület befogadása lehetetlenné válik, mert a mítosz követelménye az, hogy a végtelenre távlatot nyitó általánosság és igazság egyetlen példázatának lássuk és éljük át." A puszta hangfestéssel szemben – írja a továbbiakban Nietzsche – „a dionüszoszi zene az egyes jelenséget világképpé tágítja, a világkép gazdagságával ruházza fel".[15]

Túlságosan messze vezetne, ha a Nietzsche-idézeteket a Wagner-zenével olvasnám össze. Látszólag egyszerű lenne a feladat, hiszen eléggé jól ismert, hogy *A tragédia születésé*t Nietzsche 1871-ben egy Wagnerhez címzett előszóval gazdagította, az még jobban ismert, hogy Nietzsche később szakított Wagnerral. Az avantgarde felől olvasva talán megkockáztatható, hogy – eltekintve a szakítás közvetlen ürügyétől – ennek lehetősége már ezekben a sorokban is benne rejtőzhet, viszont a XX. század elejének Wagner-kultusza Nietzsche mondatait a Wagner-zenedráma és -zenefelfogás igazolásaként nyugtázhatja. Éppen az avantgarde Wagner-felfogásában, legalábbis Kandinskynak elismerést és bírálatot vegyítő fejtegetéseiben érzékelhető ez a kettős lehetősége, amely nem tudatosodott oly mértékben a magyar zenei gondolkodásban, hogy látványosabb szakításra sor kerülhetett volna. Ugyanakkor Bartók Bélának ráismerése a wagneri és a Richard Strausstól vezető út járhatatlanságára, és már néhány korai kompozíciójának, mindenekelőtt az *Allegro barbaró*nak, majd balettjeinek újszerű tájékozódása jelzi, hogy a zenei avantgarde magyar nyelve is megfogalmazódóban van. Éppen ezért nincs tanulság nélkül, hogy ha az *Allegro barbaro* egy kései interpretációját szembesítem a verseskötet frázisaival. Lendvai Ernő tanulmányából kiragadott mondatok: „a primitív népzene és a 12-hangú zene kapcsolata", „végbemegy a hangközök emancipációja", „dinamikus forma", „sikerült az utóromantikus pátosz helyébe valami keményebb, acélosabb szerkezetet létrehoznia", „a zenei anyag konstruktív egysége", van benne „drámai tartalom"...[16]

S bár Nietzsche teljes joggal intett attól, hogy érzéstartalmakat, benyomásokat, hát még értekező prózai mondatokat, valamint zenét és költészetet

egymásra olvassunk, az a jelenség, hogy Kassák szakít a lírában eluralkodó zeneiség elfogadott formáival („Lieder ohne Worte"), ellenversként annak grammatikájával, valamint hangzáskompozícióival helyzetet szemléltet, és nem utolsósorban összefüggő eseménysorral aligha elbeszélhető „drámai tartalmat" szerkeszt meg, feljogosít erre a kísérletre. Annál is inkább, mivel Herwarth Walden a költészet formájául a *ritmust* nevezi meg, majd a költészet és a zene közös vonásaként a szótestek és szóvonalak (Wortlinien) időiségében hallhatóságát tünteti föl, melyet ismételten ritmusnak jelöl.[17] Azt pusztán kiegészítésül mellékelem, hogy Paul Hatvani szerint az expresszionizmusban a forma lesz tartalommá, a forma lép ki jelentős lépéssel önmaga fölé. Ez nem kerül ellentétbe a zenével, hanem avval, amit schopenhaueri értelemben a *„zenei eszméjé"-nek* (Idee des Musikalischen, az eredeti szöveg kiemelése, F. I.) kíván nevezni Hatvani. Ugyanis a zenében a tartalom is formálissá lesz. De a „formában feloldva".[18]

Talán nem egészen fölösleges ebből, tudniillik az expresszionista elméleti tételek felől olvasni Kassák első kötetének idevonatkozó sorait, amelyek – ugyan nem a wagneri vezérmotívumos szerkesztést követve – mintegy motívumlánccá szerveződnek, és így a szólás zeneiséggé válhatásának esélyeit példázzák, méghozzá az ismétlődés, variációs technika ritmikussága révén, másrészt arra a típusú zenére történik itt utalás, amely Lendvai Ernő Bartók-értelmezéséből bontakozik ki. A szerzői-„elbeszélői" magatartás korántsem mondható teljesen következetesnek, a Bartókot és a kor avantgarde zenéjét megidéző költői helyzetekkel együtt másfajta kijelentések gyengítik ezt a pozíciót, és inkább a címben foglalt műfajjelölést látszanak igazolni, miközben költőnk Franz Werfel *Jetzt sing ich dich...* pózába kényszeríti magát (vö.: „Most téged énekellek"...).

S ha a folklórra utalás Bartók (és gyorsan tegyem hozzá: Stravinsky) zenéjében az expresszionista hangzást fokozni segít, akkor Kassák szintén él ezzel a kontrasztanyaggal:

> A nyelvünk csengőbb beszédű, mint az arany,
> a szavunk illatosabb a tavaszi rózsánál [...]

Ezzel szemben:

> Acélnyelvünk hiába zeng a szürke házak táján [...]
> vad rekedt torkú mozsarak csúfolják csengő énekünk...

Másutt a groteszkbe hajlik a falusi életkép lehetősége, éppen a hallhatóvá tétel segítségével ritmizálódik az egymás mellé rendelt apró jelenetek sora:

szép vérszínű virágot könnyeznek a kandi szemű házak
s a vasalt lábak ritmusán kövér kereskedők
és vén szőrösszívű pálinkamérők is bomoltak a boltban,
a kapuk szája vad, pókhasú cselédeket csikorgott az útra,
a katonák hetykén mosolyogtak a napban
s a hazáról és elhagyott szeretőjükről daloltak gondtalan.

Ami összefogja a kurta jelenéseket, az a hangzás, amelyben zene és zajzene egyként jelen van – természetesen egymás ellentéteiképpen, ám a kompozíció egészében olyan részekként, amelyek jelentősége éppen abban rejlik, hogy pillanatnyi helyzetben ideiglenes formát kapnak, mivel egy következő szituációban már más hangzás révén elevenednek meg.

A daloló katonák előbb „Tüzes nyelvek kedvén" énekelnek, majd „látvány"-ként a ritmus is szétesik, a változó képpel együtt a hangminőség és -jelleg is változik:

A seregnek már csak csonka üteme foszlott
s a párkányokról szinte csöpögött a csönd,
s a cselédek sírtak a zsíros deszkák fölött...

Még inkább a zajzenéhez közelít, és szinte Marinetti csatajelenetét idézi föl a „Brrr... bum... bumbum... bum..." kezdetű rész. Ám Marinettitől igencsak eltérő módon nem a lényegében egy (szerzői) nézőpontból elbeszélt háború (szaggatott) történései töltik ki a kötetnek ezt a darabját, hanem hangélmény és vízió, elbeszélői és „szereplői" aspektus váltakozása; a *valahol* és az *itt* konfrontálódása, a valaha bensőségesnek-idillinek elgondolt jelenések átfordulása az apokaliptikus jelenetbe mind a „drámai tartalom"-nak, mind a „dinamikus formá"-nak „keményebb, acélosabb" hangzást kölcsönöznek. Az „utóromantikus pátosz" itt is érvényét veszíti, miközben nem lazul meg a szerkezet.

Valahol meleg babusgató fészkek
és száz szerelmes asszonyi ágyék várja a katonákat,
de itt mindenütt vér, vér és ők nem tudnak csak ölni.
Fölöttük vad acélmadarak dalolnak a halálról,
pre-pre-pre, pre... rerere... re-re-e-e-e...

Hogy aztán a kötet befejezés felé haladó versében visszavonódjék az első részeknek a népköltészet néhány rekvizitumából építkező és egy derűsebb hangkompozíciót ígérő „avantgarde"-ja, hogy ismét a groteszk hangszerelést igénybe véve jelezze az elbeszélő a változás „modalitás"-át:

Valahol most jajt vet az ördög cifra muzsikája,
valahol most szűz embervért bitangol a halál:
itt megült a csönd, a bánat ezüst méhe,
s rikító új színt se gyújt itt más,
csak a házak vén homlokán két vörös élő kard
s az elhagyott menyasszonyok szíve.

A kötet befejező passzusai a világon túli csönd irányába térnek, a visszavonás kiteljesedik, a személyes és személytelen szembenállása akképpen oldódik föl, hogy az általánosságában is konkrét „ők" eggyé válik a környezettel, amely egy hasonlatot integrálva személyesedik meg. Schönberg egy 1909–10-es aforizmájában[19] elmélkedik a műalkotás labirintusosságáról, amelynek minden pontján a tudó, az értő számára föltetszhet a ki- és a bejárat, méghozzá anélkül, hogy vörös fonál vezetné. Minél szűkebb nyílásúak, minél kuszáltabbak az erezetek (die Adern), annál biztosabban lebeg az értő a célhoz vezető úton. A tévutak, amennyiben adódnak effélék a műalkotásban, a helyes irányba utasíthatják, és minden eltérítő kanyar a lényegi tartalommal hozhatja kapcsolatba. A kaotikuson úrrá lévő megszerkesztettség egyben elfordulás az ornamentikával elfedett labirintusi képzetektől, és a végső leegyszerűsödés szimulációja a geometrikus eszközök révén művé tömörített többrétegűséget teszi átláthatóvá. Ekképpen tárta föl a Bartók-kutatás a Kassák-kötettel nagyjában-egészében egy időben készült *II. vonósnégyes*-ben egyfelől a „külső burok nélkül maradt belső konfliktus ősképé"-t,[20] másfelől az arab népzene, valamint a Schönberg és Stravinsky felé mutató jelek jelenlétét,[21] másutt kiemelvén e vonósnégyes „dramatikus gondolkodásá"-t:[22] „a három tétel *kisterc*-mag köré épül, amely az 1. tételben *dallam*, a másodikban *ritmikai*, a zárótételben pedig *harmóniai* alakot ölt." S bár Kassák kötetében ilyen megosztásban ennyire „tisztán" nem különíthetők el az „alak"-ok, és nála inkább alakváltozatokról, ismétlésformációkról van (vagy lehet) szó, mind a dallam, mind a ritmika, mind a harmónia nem pusztán igényében mozgatja a beszédmódot, hanem részint történésdarabokká szervezi ezt, részint meghatározza zeneiségének természetét. Innen tekintve a följebb idézett rész és a következő passzus jelen ideje nagyon kevéssé lezárulás, az Idő testet öltése, majd – bármely határozatlan formában – konkretizálódása sem a kiegyenlítődés, egy meghatározott hangnembe visszazárulás, hanem éppen ellenkezőleg, az atonalitás felé irányul, a fokozás szabálytalanságát is figyelembe véve *(percenként–Időt–esténként)*, nem kevésbé dallammozaikok fölbukkanását tudomásul véve *(csöppekben csöppenti)*, illetőleg az áhítat és kegyelet hangjait megszólaltatva *(szent halotti verseket énekel)*, amelyekben vers és zene együttesen artikulálódik, valamint az egész versszakot átható és a belső konfliktus (személyes–személytelen) ősképét jelző magas–mély, percnyi–végtelen oppozícióját egybefogva, el*rend*ezve:

Ők még élnek és égnek, de köröttük már
holt télbe hervad Isis csókgyümölcsös kertje,
s a hűs köveken, mint bádogcsuklyás barát,
térdel a templom ferde tornya,
ki perceken tűnődve csak csöppekben csöppenti az Időt
s esténként szent halotti verseket énekel
a mély csillagtalan űrbe.

A kortárs zenei gondolkodással párhuzamosaknak tetszenek Kassák *Éposz Wagner maszkjában* című kötetének versnyelvi törekvései, még akkor is, ha – újra csak egyetértve a kutatással – néhány elemében mintha valamivel korábbi költői korszak eszköztárára bukkanhatnánk rá. Az *Ó élet* „nyitánya" még werfelinek lenne elkönyvelhető, ám a prológ anapesztusos lejtése, a „bánatok árva gubója", a bármennyire a múltba utasított, mégis leírt „könnyek igása", a „tűzteli kín", olyan költői világról tanúskodik, amelyben még meszsze nem dőlt el az irányzatok „harca". A kötet első sora – ismét múlt időbe helyezve a gesztust és ezzel a frázist is, „Volt idő, hogy szent csoda-idézői voltunk a világnak" – újra csak szecessziós vagy újromantikus képzetet idézhet föl, talán még Ady frazeológiájának emléke is fölmerülhet: a „bánat fürge gyöngye", a „Zöld szőnyegén gubóztam a csókkerített háznak", a „szent fekete föld / anyáskezű művelőinek születtünk" stb. a szabadversnek más jellegű zenéje ellenére is azt látszik hirdetni, hogy a kötet avantgarde-ja helyenként integrálni kísérli meg a „Nyugat"-os modernség bizonyos nyelvi megoldásait.[23] Az természetesen nem hagyható teljesen figyelmen kívül, hogy többnyire múlt idejű igék „vonzatai" a századfordulós modernségre jellemző képek, mintha csupán idézetként szerepelnének, amelyektől a kötet beszélője búcsút vesz vagy búcsút kénytelen venni („Előttünk feslik bús visszája a világnak, [...] s nincs itt más csak bús hamuhamva a mának...). Mindenesetre az *Éposz Wagner maszkjában* egyszerre Kassák avantgarde nyitánya és elődeitől, kortársaitól örökölt hangvételének ez avantgarde-ba integrálásának próbája. Nemcsak az ő pályájának fordulata, hanem a magyar irodalomé is, amely a futurista híradások után kötetbe gyűjtve tapasztalhatta meg az igényt és a bejelentést a modernség művészi korszakának lezárására, zárójelbe tételére („Szemembe új szín és új zene zendül / s mi tegnap volt: mind messze, messze sír...). A „Nyugat"-os modernség és az avantgarde ebben a kötetben sem problémátlanul találkozik, semmi esetre nem komplementer jelenségei egymásnak. Kassák beszédes múlt ideje, avantgarde zeneisége (már a prológusban: „de lettem a dac, ki az égre dörömböl": mind az ellentétes kötőszó, mind a futurum perfectum, nem is szólva a kiáltás-zene artikulációjáról, az elhatárolódás jelzése, még ha a kortársi formanyelven is) átértékeli és átminősíti az olykor szervetlennek ható kölcsönzéseket, hogy annál zajosabban jelentse be a másfajta hanghatások költészetét. A Kassákkal együtt emlegetett zeneszerzők avantgarde-ját szintén megelőzte tájékozódá-

suk és megmerítkezésük részint a közvetlen elődök, részint kortársaik zenéjében; mind Bartók, mind pedig Schönberg pályájának elején inkább a kortársi hangverseny-látogatók elvárásait elégítette ki. Bartóknak nemcsak a sekélyesebb magyar átlagízléstől, hanem Richard Strausstól is el kellett szakadnia, Schönbergnek Mahler szuggesztióját kellett leküzdenie, Stravinskynak pedig mestere, az inkább mesterségbeli tudásának virtuozitásával jeleskedő, mint valóban újító elszántságú Rimszkij-Korszakov tanításait kellett részben elfelejtenie, miközben a muzsikusok pályáján korántsem volt kitérő a közeli múlt és a kortársi zene mélyebb tanulmányozása, alkalmazása. S amikor Kassák és említett zeneszerző kortársai teljes művészi fegyvertárukat fölmutatták, nem egy kortárs kritikus azért volt zavarban, mivel még a közvetlen elődök hozta fordulatot sem dolgozta föl, így megeshetett, hogy az egymásra következő kétfajta „modernséget" egybelátta, és inkább az esetleges átfedésekre lett figyelmes (vagy arra, amit átfedésnek látott), mint a lényegi eltérésekre. Egyszerre mulatságos és tanulságos a *Magyar Kultúra* című konzervatív-nemzeti orgánum kurta beszámolója Kassák Lajos verseskötetéről, amely híradásának tetemes részét idézet teszi ki, mintegy tételét bizonyítandó.[24] Előzetesként mindössze annyit: a kritikus értetlensége messze nem váratlan fejlemény, az átlag-esztétikai/irodalmi gondolkodás az Arany-epigonok „népies"–„közérthető" beszédéhez szokva/szoktatva legfeljebb a romantikus pátoszt viselte el. S ha az igazán kiválóan képzett, Párizsban tanult Horváth János a *Nyugat* magyartalanságairól értekezett, s a Kassákéhoz képest némileg visszafogottabb nyelvi szabálysértéseket sem igen látszott tolerálni,[25] aligha mondható meglepőnek a fogadtatás felemás volta, a félrehallás: „Nem tudjuk ugyan biztosan, de azt hisszük, szerző csak paródiát akart írni: ki akarta gúnyolni a Wagneres maszkban vagy még annak is csak hatványozott torzításaiban tetszelgő nyugatosokat."[26]

Az ítész tanácstalansága az igazán beszédes: Kassák kötetének hangvételét egybelátja a „Nyugat"-osokéval, és erre néhány kifejezés erejéig a kötet alkalmat ad. A *Nyugat* szerzőinek wagnerizmusáról szólni azonban elég alapos melléfogás, kiváltképpen wagneres „maszk"-ban fölismerni vélni a „Nyugat"-osokat. Ami azonban megfontolást érdemel: a kötetnek tulajdonított paródia-szándék. Az expresszionisták jó részének túlfeszített, nemritkán „wagneri" zenekarra hangszerelt előadásmódja mai olvasásunkban olykor valóban sugallhatja, hogy a szerző önnön stíluskarikaturistája. Kassák kötetében az igéknek és vonzataiknak nyelvi „szabálytalanságai" árulkodnak a hangzatos erőlködésekről, nem is szólva a tudatos „elrajzolódások"-ról, a groteszk szemlélet érvényesüléséről. Horváth János még Adynak is „affektáltság"-ot ró föl, a többiek: Babits, Gellért Oszkár, Ignotus, Kaffka Margit, Szomory Dezső (szerinte) pedig abban marasztalhatók el, hogy „stílusuk semmiféle élőbeszédet nem követ". Ám amennyiben az élőbeszéd (vajon kié?) poétikai-nyelvi normává avatódik, a Kassák-kötet poeticitása csak az

affektáltság paródiájaként fogható föl, semmiféleképpen nem költői beszédként. Mint ahogy Wagnerhez képest Schönberg tizenkétfokú zenéje, akár Bartók, az 1910-es esztendőktől kezdve semmiféle kötelezően „klasszikus" – akadémiai – szabályrendszer szerint nem értékelhető. Adorno szerint[27] Schönberg nem törődik a hagyományos zenei kifejezési funkciókkal, nem színleli az érzelmeket/szenvedélyeket, hanem a tudattalan, a sokk, a traumatikusság keltette őszinte, igazi rezdüléseket regisztrálja a zene médiumában. Támadja a forma tabuit, mivel ezek az említett rezdületeket a cenzúrának vetik alá, és képekbe transzponálják. Schönberg formai újításai a kifejezés tartalmának megváltozásában érhetők tetten, e tartalom áttörését szolgálják. Az első atonális művek mintegy jegyzőkönyvek a pszichoanalitikus álomleírások értelmében. Adorno megjegyzi, hogy Kandinsky a „Gehirnakte" kifejezéssel él. S bár Kassák első kötetében még nem látszik ily messzire menni, éppen kötetének hanghatásokkal megjelenített háború-leírásában érzékelhető (nem pusztán az elszabaduló képzelet tobzódása, hanem) az éber tudat által immár nem fegyelmezhető, képiségében az ösztönvilágból fegyelmezhetetlenül és cenzúrázhatatlanul áttörő jelenések világot teremtő ereje, amely világban nemcsak élővé, beszédessé válnak a zörejek, hangcsoporttá a háborús zajok, hanem a szakrális profánná, triviálissá, torzzá sérül, majd össze nem tartozó létezőkről tetszik, úgy, hogy egymást magyarázhatják egy hasonlatban. Nyilván megbélyegezhető egy bármilyen XIX. századi szépségesztétika vag, élőnyelvi norma szemszögéből ez a beszéd, kiváltképpen minősíthető paródiának, hiszen még a „Nyugat"-os magyartalanságokhoz képest is merészebben „törvényszegő":

> Zizegő golyóraj... Égő acélüstökösök... Szürke, zömök
> gránát...
> s valahol a tajtos sörényű óperenciákon,
> mint vérmes bronzbikák bogárzanak az U 9 és XII-ők...

Hogy a kritikus a Wagner-maszkot a „Nyugat"-osokon és nem e kötet szerzőjén látta, mintha azt tanúsítaná, hogy (az egyszerűség kedvéért írom így) a konzervatív kritika az Arany Jánost követő modernséget egyetlen egymással összefüggő szakaszokból összetevődő egységként szemrevételezte, nem differenciálván a modernségeknek nem csupán alak-, hanem retorikai változatai között sem. Hiszen a századfordulós modernség például korántsem a Gesamtkunstwerk létrehozásában, illetve átértékelésében volt érdekelt, míg például az expresszionista folyóiratok munkatársai (így Kandinsky és Schönberg) nem érezték az illetékességi kör átlépésének, ha hozzászóltak a társművészeti jelenségek elméleti problémáihoz. Számukra e szólást az a művészetelméleti meggyőződés hitelesítette, mely szerint egy elvontan fölfogott nyelviségben, ama bizonyos új grammatikában például a zene és az iro-

dalom nem egymást kölcsönösen meg/átvilágító jelenségként lesznek korstílussá vagy a „valóságteremtés" tényezőivé. Talán éppen ellenkezőleg, a zenei nyelv és az irodalom nyelve lényegileg azért tekinthető rokonnak (és itt nem a hangutánzó szavak, a hangcsoportok költészeti artikulációjáról van szó), mivel általuk teremtődik meg a „valóság", illetőleg általuk szerkesztődik meg az új grammatika; lényegében idecéloz Kassák egy kortárs recenzense, mikor „zenés novellák"-ként minősíti az *Életsiratást*.[28] Vagy maga, Kassák is erre látszik utalni, mikor a modernségfázisok egymásra torlódását, egymásba érését verseskötete címének három, egymást nem átvilágító, inkább egymástól elidegenítő, mégis egy grammatikai szerkezetbe fogható, nem a hármashangzat szabályosságát, inkább az enharmonikus hangzást érzékeltető főnevét egymás mellé rendeli. Az „Éposz" egyszerre műfaji megjelölés, hagyománytörténésben állás, de az őskép megfogalmazódása is, miként ez az istenek történetét elbeszélő régi történetek verses epikai változatában megtapasztalható. Ám olyan műfaj megidézése, amelynek ideje visszavonhatatlanul lejárt, és amelyet már csak a róla való emlékezet, ilyenformán az interpretáció őriz. Wagner neve ebben a vonatkozásban nem váratlanul bukkan föl, ám valójában egy Wagner-maszkról (feltehetőleg nem *a* Wagner-maszkról) van szó, amely a wagneri orkeszterét imitáló hangszerelést/hangzást nem újra-megszólalásaként, de nem is utánzásként fogja föl, hanem részint az előkép-beteljesülés deszakralizált változatát adja, és ezt hallhatóan, „akusztikusan" is jelzi a regiszterkeverés(ek)nek az eufóniát széttörni akaró megvalósulása, amely egyben tagadja a Wagner-kultusz során létesült, és a Wagner-„szekta" szemében kikezdhetetlennek fetisizált Wagner-zene Gesamtkunstwerk-képzetét; nem is szólva arról, hogy az *Éposz Wagner maszkjában* narrációja kilép a wagneri hangzás kereteiből, s még olyan mértékben sem utal az egykor volt harmóniára – hacsak nem töredékes szóképekkel, olykor a kontraszthatás kedvéért, mindenképpen (említettem már) grammatikai múltat hangsúlyozva – mint például a *Rajna kincse* Thomas Mann által magasztalt, „ősképi" erejű hármashangzata; amely az „őskép" zenei leképződéseként alapozza meg a Nibelung-gyűrűnek az istenek alkonyába vesző történetét. Kassák múlt ideje nem „Egész", inkább emlékidézésként bukkan föl, megsemmisülése azáltal teljesedik ki, hogy elemei, „szóképei" mintegy visszavonódnak, önmaguk ellentéteivé torzulnak.

Egyébként is: a „wagneri" maszk nem annyira a narrációt, inkább a narrátort látszik előtérbe állítani, amely mintha eltávolodna az eposz személyességében érintett, mert előadói szerepben megjelenő „énekes"-étől, „rhapszódosz"-ától,[29] hiszen a maszk felvétele[30] nem egyszerűen a rejtőzködésre utalhat, hanem egy, az eposzitól távolodó (távolító?) magatartásra, amely természetesen felfogható korszerűnek gondolt narrátori magatartásként, nem kevésbé avantgarde gesztusként, a törzsi népek maszkjait beemelve az „elit"-művészetbe; ám ebben a viszonyrendszerben akár a Gesamtkunst-

werk példázataként is állhat: hiszen irodalmi, zenei és „képzőművészeti" jelölés egy szintagmába rántva címez meg egy olyan narrációt, amelyen csak alig kivehetően sejlik át az epikai elem; az erőteljesen megrajzolt, mégis töredékes szóképek tartják a „rokonságot" a „képarchitektúra"-funkciót betöltő „festői" megoldásokkal, s a wagneri orkeszter hangzásának emlegetése hangsúlyozza az eddigi verszeneiségtől jócskán különböző hangmozzanatok jelenlétét. Így a maszk jelentősége nem a szerzői megkettőződésnek vagy az énhasadtságnak a századfordulós modernséget idéző jegyeit viseli, hanem a narrátor manőverezési lehetőségeit növeli meg: tudniillik a maszk viselője számára elmondhatóvá, hangzatossá teheti azt, ami maszk nélkül foglya marad(na) egy korábbi és elfogadottá-„akadémikussá" vált Wagner-képzetnek. Ennek a képzetnek maszkká (át)írása ellenben lehetőséget kínál a Gesamtkunstwerk „szét"-írására: „Az ágyúk acél kórusa értelmetlen dalt énekel a katonáknak, értelmetlenebbet és bolondítóbbat, mint száz wagneri orchester."

A szembeállítások a szókincs síkján fogalmazódnak meg először, hogy az eleve „szak"-nyelvből vett fordulatok kibukjanak szűkebb jelentésükből, s a képtelenig fokozzák a diszharmóniába átcsapó hangzást, a zene „nyelvének" korábbi jelentését mintegy cáfolva, „visszavonva", destruálva. A „dal" az *Éposz*ban első ízben *dajka dal*ként hordoz pozitív érzés- és tudattartalmat, s hogy *December szíve* vonzáskörében *dúdol*ódik el, ennek következtében a szakralitásra is következtethetnénk, míg a följebbi két sor nem egyszerűen deszakralizálja a *dal*t, hanem a pozitív „tartalmat" a negatívba fordítja, és ezt a negativitást (grammatikailag is: vö. középfok!) még fokozza. Olyan módon, hogy a *dal*oló ágyúk antropomorf, megszemélyesítő megnevezésével a korábbi jelölések dezantropomorfizálása is lejátszódik. Hiszen az *Éposz* előző helyén *Acélnyelvünk hiába zeng a szürke házak táján,* majd a hanghatást erősítő, ám a tárgyi világot a megszólalás köréből kizáró fordulattal („Tüzes nyelvek kedvén daloltak a katonák") a regisztervváltást előkészítő passzusban a zeneiség „Ó ember..." típusú nyelvi megformáltságát célozza meg, hogy a kétsoros idézet visszatekintve kirakja kérdőjelét e megformáltság esélyei után. Annál is inkább, mivel a személyesség, a megnevezettség sem maradhat meg változatlanul státusában, az acélnyelvből acél kórus lesz, a katonák énekéből az ágyúk értelmetlen dala. Az idézet záró hasonlata a címre tekint vissza, a Wagner-zenekar(ok) látszólag hirtelen fölbukkanása a zajzene, szinte a bruitizmus feltörésével azonosítja az értelmező közösségekben kanonizálódott wagneri zenekar(i hangzás)t. A már idézett serény kézművesek dala felfogható utalásként *A nürnbergi mesterdalnokok*ra, ám szociolektus-váltásra ugyanúgy célozhat.

A mondottakat feltehetőleg alátámasztja az *énekel* jelentésváltozása az *Éposz* folyamán. A csengő *ének*, a *Most téged énekellek* expresszionista elkötelezettsége a vox humana világot átívelő, harmonikus hangzatát hallatja, amely

részint azáltal lesz torzzá, hogy értelmetlenségbe fúl, mivel dezantropomorfizálódik, részint azáltal, hogy eredendő természetéből kivetkőzve eddig még hallatlan és ezután szinte képzelhetetlen méretűvé növekszik. A „száz wagneri orcheszter", amely az értelmetlen és bolondított dalhoz képest jelentéktelenedik el, egyszerre túlzás és lefokozás; a Wagner-zenekarok közismert zengése lesz súlytalanabb, ugyanis az ágyúkórushoz méretik, amelynek zöreje túl-„énekli" a „világ"-ot. Valójában a wagneri orcheszterre hivatkozó két sor vezeti be az avantgarde zene nyelvén szóló, zajzenés passzust, hogy ott végső torzulásaiban (persziflázsként) elevenedjék meg a modernség jelenségvilága; ha korábban

> A magasból nagy üvegvirág csurgatta rám vérét,
> egy pápaszemes gnóm híg Lehár-muzsikát szántott a zongorán

akkor immár

> Brrr... bum... bumbum... bum...
> zokog az ég és zokog föld
> s a katonák táncolnak a halállal,
> Ssssi... brrrum pa-pa-pa, bum... bum,
> kerge kánkánt zenél a pokol tarackja

majd:

> Nézd, nézd, minden kicsi kincset eltáncolt az ördög:
> a roskadó tornyokból, mint hervadt sárga rózsák,
> porba hulltak a néma, repedt kelyhű harangok...

hogy a csönd, zajzene, a minden visszavonódása, meg az esély, hogy az *Éposz* beszélője „Ez éjszakán sok vágynak lett [...] viselőse", a lehetőségek síkjára transzponálja az új színt meg az új zenét, amelyek valamiképpen a serény kézműves-dalban kelhet(né)nek létre,

> ma fess topánban járják táncuk,
> s a szívük balga szerelemre dobban.

A visszautalás némileg visszafogja a derű áttörését, mintha elbizonytalanítaná a feloldódás, a kiegyenlítődés megteremtődését. Annál kevésbé engedve azt létrejönni, minthogy szinte ok-okozati összefüggésként készíti elő a narrátor annak kimondását: szinte merő elképzelésbe formálódhat csak át a vágy; a pontosan körvonalazott jövőnek hangsúlyozottan feltételes módú ige révén artikulálódhat pusztán az esélye; az előkészületek során nem igével, hanem főnévi igenévvel kevéssé kontúros cselekvési formák akkor csaphatnak át igei alakba, ha képiségként jelennek meg, mintegy fikcióként, amelyet

a narrátor vágya hat át. Így aztán a megtervezett, ám be nem teljesülhető örömóda vonódik vissza abban a világban, amely az örömről énekelőt fenyegeti. Az én-fenyegetettség nem szimbolikus, hanem pontosan leírt létváltozat, nem századfordulós rosszérzés, hanem a történelemből kizárt, a maga „rossz sorsá"-ba kényszerített szubjektumnak a panasza. Annak tudatában, hogy a világban készülő változásoknak immár nem lehet részese. Az Ígéret Földjének határait nem lépheti át. Ebben a zárójelenetben, mint másutt, újra annak szemlélői lehetünk, miként hasonítja át a századfordulós modernség frazeológiáját az avantgarde modernség, kisajátítván jelzőit, jellemző fordulatait, olyan kontextusba illesztve azokat, amely kontextusnak megteremtődésében éppen ez a kisajátítás játszhat – többek között – fontos szerepet. Talán azt kell itt hangsúlyoznom, hogy nem a modernség egyik fázisa nő át a másikba, hiszen ezek a fázisok kronológiailag párhuzamosak. A „Nyugat"-os modernség 1915-ben még nem játszotta el valamennyi lehetőségét, bár a későbbiekben néhány reprezentánsa nem maradt érintetlen Kassák(ék) irodalmi „szociolektusá"-tól. Ugyanakkor Kassák(ék) fokozatosan távolodtak a „Nyugat"-os modernségtől, már az *Éposz Wagner maszkjában* inkább az elhatárolódás, mint az integrálás gesztusaival jeleskedik, még ha a „Nyugat"-os modernség frazeológiáját nem minden esetben sikerül is szervesen beépíteni a kompozícióba. Az esetek többségében azonban a világ meg az irodalmi világ *bús* visszája jelenik meg, feslik föl, s a *bús* jelentéslehetőségeivel való játék mintegy ennek a kedvelt nyugatos jelzőnek lenne értékfosztódása és más jellegű értéktulajdonítása, feltehetőleg a *Nyugat* költői szóhasználatának meg- és kifordítása.

Ennek az „integráló"-átíró eljárásnak szellemében értékelődik át Kassák műve záró fejezeteiben – az utolsó öt részben – a zeneiség, és lesz az „új zene" kizengésévé. A hangzavar pillanatnyinak tetszik („rikolt már a szilaj katonák nyelve"), hogy helyet adjon a beszédes csöndnek, illetőleg az elnémultságnak, majd ismét különféle zajokból születik meg a hangzás („Csak száraz tüdejük köhint még néha, néha [...] Fölöttük lármás ébentollú madarak / húznak nyugat felé [...] Valahol gazdag trénszekerek kerekei muzsikálnak [...] s míg szakadt a csönd, a csámpás szekerek, / mint bélyeges lusta csorda lopakodtak a ködben [...] a tornyokban még zörögtek az órák..."). S csak ezután történhet meg a bejelentés, a szinesztéziás kép óvatosan hirdetheti: „Szememben új szín és új zene zendül", hogy – mint az előzőekben már bemutattam – ennek az új zenének „tartalmi" jellegzetességei legyenek hallhatók. Ami fontosnak tetszik: az előkészületekből összegzés lesz, majd ennek az összegzésnek (mintegy) az értelmezése. Minthogy az (új szín és az) *új zene* a tét, mind az előkészületek, mind az összegzés, nem kevésbé az értelmezés a múlttal, színek és hangok a hagyománnyal szemben artikulálódnak, a tegnapba zárt „régi"-vel történő szakítás egyként történik térben és időben, ahogy az egyik fejezet tér- és időjelölései tanúsítják. A tér továbbrétegződik

fentre és lentre, az érzéki megismerés több formája pedig a *vágy viselős*ének kitörési kísérleteiről árulkodik. Az egybegyűjtött tapasztalatok múlttá válásával lesz csupán lehetővé az összegződés, a zeneiségnek (amelynek csak annyiban van időbelisége, hogy „új") mint az áttörés művészi alakzatának alakká képződése. S míg a történések időbelileg tagolódnak („estig", „Aztán", „holnap", „ma"), a zene „epizódjai" egymásra rétegződnek, hogy a befejező sorokban hang-, szín-, tér- és mozgásélmény (Gesamtkunstwerk?) együttesen érzékeltesse: mi várható a történéseken, a történeten túl, a vágyott „örömóda" mi mindennek a „zené"-je lehet:

> Aztán dalolni örök életörömről, [...]
> s lássam meg én is a kért földi tájat,
> hol boldog ember áll a dombon
> és fehér zászlaját nevetve lengeti
> a bús rokon elé.

*

Az 1910-es esztendők avantgarde modernségének fogadtatásában nem az a meglepő, hogy például a Kassák-líra és -esztétika hol ütközött elutasításba, hol találkozott elismeréssel, ún. meg nem értéssel vagy megértéssel, hiszen lényegében semmi meglepőnek nem lehetünk itt a tanúi. Annál meglepőbb viszont, hogy Kosztolányi[31] és Babits[32] reagálását számos esetben mennyire leegyszerűsítve, és mily mértékben az egyetértés–elhatárolódás naiv oppozíciójában minősítette a kutatás, ennek következtében mily mértékben értékelte felül Kosztolányi rokonszenvező, mily mértékben minősítette tartózkodással, vagy éppen elmarasztalva Babits kritikus állásfoglalását.[33] Igaz, Kosztolányi az *Éposz Wagner maszkjában* olvasásakor szerzett benyomásairól számolt be, és elsősorban a(z olasz) futurista versalkotással vetette egybe Kassák művét, Babits áttekintő jellegű írása *A Tett* hagyománytörténésben állásán gondolkodik el, és a maga erősen visszafogott, első köteteiben szubjektumát rejtő tárgylírájának aspektusából szemlélődik. Kosztolányi Kassák (szerinte) „szimultaneista" versmodorát integrálhatónak tartja a maga (ekkor szecessziós?) esztétikájába, költészete értékéül („nemes és egyszerű ékszer") a *fájdalmat* nevezi meg; és amikor ezt a fajta verset jellemzi, legfeljebb a korszerűség, netán az időnek megfelelés, a külső eseményekkel közösség, az egyidejűség az, amire metaforikus előadásában kitér. Egészen közvetlen kapcsolatot tételez világ és költészet között, amelyből éppen úgy következhet ennek a költészetnek a világszerűsége, mint a *kísérleti* jellege („Észre kell vennünk ezt a becsületes és új kísérletet, mert jóhiszemű és eredeti..."). Egyértelműen expresszionistaként mutatja be Kassák új költészetét, és – dicsérve *vállalkozás*ának *új*ságát és *merész*ségét, a szimultaneitás költészeti lehetőségeit – a festői változatok fölé emeli azt. Az ismertetés jelentős részében

Marinetti és Kassák költészetének tematikáját veti egybe Kosztolányi, Marinetti poézisének teatralitását csekélyebb értékűnek tartva Kassák „tiszta komolyság"-ánál.

Kosztolányi kiállása Kassák mellett feltétlenül tiszteletre méltó, alaposabb esztétikai/irodalmi méltatásnak, elemzésnek azonban aligha nevezhető. Jórészt megmarad a napi kritika „impresszionizmusán" belül, ennek következtében inkább deklarálja, mint amennyire elemzi-értelmezi: a szimultaneitáson kívül akad-e ennek a poézisnek más érdeme vagy jelentősége.

Babits hermeneutikus álláspontja („De a komoly kritika, az érdeklődés melege maga érlel – s dicsérni bűn talán: de megérteni kötelesség") kritikatörténeti indíttatású, nem egyes művekkel, hanem az irányzattal foglalkozik, nem *A Tett*ben található *nevek vagy dolgozatok* foglalkoztatják, hanem egyfelől a *Nyugat*nak és az általa képviselt modernségnek a viszonya a „fiatalok" modernségéhez, másfelől *A Tett* modernségének tágabb, idő- és térbeli kontextusa. Ami Babits téziseit illeti, ő nem egyszerűen a századfordulós modernség esztétikáját mondja föl, hanem ezt a típusú modernséget szinte hagyományok közvetítőjeként és korántsem kizárólagos letéteményeseként nevezi meg, s ezen keresztül a *Nyugat* és az irodalomtörténészek kihívásaira adott-adható válaszoknak a szempontjából mérlegeli. Az *elmélet*et Babits csak annyira veti el, amennyiben az programformában és programban mint tartalomban jelentkezik, irányköltészettel vádolva Kassákékat (miközben ő is elismeri, éppen Apollinaire-verset hozva például, a szimultaneista verstechnika lehetőségeit), azzal vádolván őket: „a program a hagyományok és formák tökéletes elvetését teszi kötelességgé." Babits a futurista kiáltványok hagyományellenességét olvassa rá Kassákékra (és ha eljutott volna hozzá, a *Pofon ütjük a közízlést* idevonatkozó passzusait idézhette volna), miközben a maga és általában a művészet hagyományban-állását hangsúlyozza. S bár érvelése nem mindenütt a legszerencsésebb, (különösen nem a legigazságosabb), a kijátszhatatlan és megkerülhetetlen hagyományt a nyelvhez kapcsolva fontos megállapítást tesz: „A művészet hatása, mint a nyelvé, asszociációkon sarkallik, s az asszociáció már mindig ősi, hagyományszerű beidegzettségeket feltételez." Majd alább: „a hatásoknak emlékekbe kell kapcsolódni, hogy egyáltalán valami érzelmet fölkölthessenek: meg kell rezzenteni valami régit a lélekben." Az új(szerűnek) és a régi(ként hatónak ezt a fajta) együttesét keresi Babits, és éppen ezért fogadja fenntartással Kassákék programos költészetét, mert úgy érzi, hogy az önmagát újként deklarálóhoz hasonló a múltból üzen felé (és itt Babits teljes joggal nevezi meg Kassákék őseként Walt Whitmant, kevesebb joggal Bessenyeit, Petőfit és Vajda Pétert); s bár pozitivista frazeológiával nem irodalmi fejlődéstörténetet körvonalaz ugyan, mégis hitet látszik tenni az irodalomnak olyan megjelenési formái mellett, amelyekben a régebbi átstrukturálása tetszik (gyökeresen) újnak: „Semmiből semmi sem lesz, minden a szoros evolúció törvényei szerint megy végbe,

mely átöröklött irányok és kívülről kapott motívumok által határoztatik meg, s nincs író, ki más íróknak örököse és folytatója ne volna." Babits fő kifogása az „akaratlan harmóniátlanság", a „céllal ellenkező kellemetlenség", s ez részben azért érdemel figyelmet, mert a versbéli „zeneiség" felé céloz, részben azért, mert ezáltal kap hangsúlyt a korábbiakban „komponálás"-nak minősített megszerkesztettség. Fontosnak tartom, hogy ezekre a vádakra igen hangsúlyos választ ad Kassák, kiemelve kompozícióiknak *koncentráltságát*: „Egy tömeggé koncentrálása minél gazdagabb témának, zenének, plasztikának és expressziónak." Majd a harmóniátlanság problémakörére tér rá: „A harmónia: létezés, a minden, a világ belső és külső élete. A káoszt csupán az érdekeltek ismerik. A semleges alanynak csak harmóniát találunk a szótárában! S ha mégis harmóniátlanság, miért föltétlen rokonszenves az a mai ifjúságnak? Mert a mai olvasó fiatalság csakúgy a XX. században él, mint a mai költőfiatalság." És még egy idézet: „s csak az különbség köztünk, hogy mi másfelé érezzük a célba vezető utat, mint ők, és más, színesebb, gazdagabb hangszereléssel akarjuk kidobni magunkból azt, ami művészet!"

Csak mellékesen jegyzem meg, hogy mind Babits elemzése (mert ez valóban elemzés és nem napi kritika), mind Kassák válasza a *Nyugat*ban[34] látott napvilágot; és ha zenei párhuzamokat keresnénk, feltehetőleg a zenei avantgarde ellen felhozott vádakat, elméleti írásokat, válaszcikkeket erősítő párhuzamokul mellékelhetnénk. Juhász Gyula idézett írása jelzi nem pusztán egy összművészeti iránynak az áttörési kísérletét, hanem az olykor külön-külön, másutt együttesen színre lépő társművészetekben is a közöset vagy a hasonlót. Talán ez igazolhatja azt a feltevést, mely szerint Kassák Lajos verseskötete zenei utalásaival, az új zenére célzó transztextuális eljárásaival lényegében kortársa a XX. század első két évtizede időszerű és korszerű zenei törekvéseinek. *A Tett* és Bartók kapcsolata, majd Kassákot egész életén át végigkísérő Bartók-, Schönberg- és Stravinsky-élménye már ekkor sem epizódja a Kassák-(élet)műnek; ellenkezőleg: az 1910-es években megalapozódva, alakítója a kassáki esztétikai gondolkodásnak.

1 A Kassák-verseket az alábbi kiadásból idézem: KASSÁK Lajos *Versei*, Bp., 1969, I–II. Az *Éposz Wagner maszkjában*-citátumokhoz megnéztem az első kiadást is, amely központozásban és egyéb, később említendő mozzanatban tér el a használt kiadástól. Bp., 1915.

2 Wolfgang ROTHE, *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*, Frankfurt am Main, 1977, 263. Szabanejevről Kassák is megemlékezik: *Az izmusok története*, Bp., 1972, 79–80.

3 Theodor W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main, 1975, 46. (Gesammelte Schriften 12.)

4 A 2. sz. jegyzetben *i. m.*, i. h.

5 CSÁTH Géza, *Ismeretlen házban II. Kritikák, tanulmányok, cikkek*, összegyűjt. DÉR Zoltán, Újvidék, 1977, 141.

6 Uo., 243.

7 JUHÁSZ Gyula, *A Ma útja és célja* = JUHÁSZ Gyula *Összes Művei 6. Prózai írások 1918–1922*, sajtó alá rend. GREZSA Ferenc, Bp., 1969, 126–128. Juhász másutt Gergely Sándor és Moholi[!] Nagy László művészetét rokonítja a Bartókéval. Uo., 260–261. Szerinte Bartók az „abszolút zene legkülönb művelője": uo., 424.

8 Az első kiadásból idézek a továbbiakban. Bp., 1928–1935. Bartók versus Wagner: II/2. 198–199., Nietzsche–Bartók: 199–200. Az idézet a II/3. 56. lapon.

9 Kassák és Bartók személyes kapcsolatairól és a Kassák-életmű közvetlen Bartók-vonatkozásairól igen alaposan: CSAPLÁR Ferenc, *Kassák Lajos Bartók-verse*, Bp., 1981; Uő, *Kassák körei*, Bp., 1987, 392–436.

10 Vö. *Kortársak Kassák Lajosról*, Bp., 1976, 8–10., 25., 93–94.; KASSÁK Lajos, *Szénaboglya*, sajtó alá rend. CSAPLÁR Ferenc, Bp., 1988, 274–275., 307., 368.

11 CSÁTH, *i. m.* Az első idézetünk 1907-ből való (66.), a második 1908-ból (172.). A harmadik címe: *Bartók Béla új kottái*. Nem elképzelhetetlen, hogy Csáth több értelemben használja az új jelzőt. Uo., 207–208. Vö. még: uo., 215.

12 *Expressionism as an international phenomenon*, szerk. Ulrich WEISSTEIN, Paris–Budapest, 1973; *Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung*, szerk. Hermann FRIEDMANN és Otto MANN, Heidelberg, 1956; *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, szerk. Hans Georg RÖTZER, Darmstadt, 1976.

13 Kassák egyik betűkollázsán két ízben is feltűnik a bruit(s), amely a futurista „zeneesztétiká"-ban fogalmazódott céllá és elvvé.

14 *Theorie des Expressionismus*, szerk. Otto F. BEST, Stuttgart, 1994, 207–208.

15 Friedrich NIETZSCHE, *A tragédia születése*, ford. KERTÉSZ Imre, Bp., 1986, 142–143.

16 LENDVAI Ernő, *Allegro barbaro (az új magyar zene bölcsőjénél) – Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*, szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., 1973, 275–278. Vö. még: Denijs DILLE, *L'allegro barbaro de Bartók*, Studia Musicologia Ac. Sc. Hung., 1970, 3–9.

17 A 14. sz. jegyzetben *i. m.*, 149–156.

18 Uo., 68–69.

19 ADORNO, *i. m.*, 110.

20 UJFALUSSY József, *Bartók Béla*, Bp., 1976, 181.

21 KÁRPÁTI János, *Bartók vonósnégyesei*, Bp., 1967, 25.

22 LENDVAI Ernő, *Bartók költői világa*, Bp., 1971, 317–318.

23 RÁBA György, *A föllázított valóság poézise* = Uő, *Csöndherceg és a nikkelszamovár*, Bp., 1986 (főleg 202.). Itt jegyzem meg, hogy Kassák kötetének borítólapján karddal átszúrt fa látható, melyből nem teljesen szimmetrikusan ágaznak szét levelek, különféle termések (pl. makk), valamint pávaszerű madarak címerállatra emlékeztető ornamentikája. A bibliofil kiadványban 29 számozott oldalon a szöveg téglalapba van foglalva, a versfejezetek kezdőbetűje más, kövérített betűtípussal van szedve. Belső címek itt még nincsenek. A könyv szecessziós kiállítása és a szöveg között feszültség érezhető.

24 Az egykorú kritikákból bő és alapos válogatást ad FERENCZI László, *Én Kassák Lajos vagyok*, Bp., 1987. A hivatkozott szövegeken kívül támaszkodtam az ő kommentárjaira is, főleg a Babits–Kassák-vita értékelésekor, bár értelmezésem más irányba haladt.

25 HORVÁTH János, *Forradalom után*, Magyar Figyelő, 1912, III, 217. Az utóbbi időben az Ady–Horváth-viszonyt bemutatva barátsá-

gukat szokták hangsúlyozni. Ezt nem tagadva jegyzem meg, hogy Horváth Adyt és Babitsot (még bírálatban is) igyekezett taktikai okokból leválasztani a *Nyugat*ról.

26 SZALAY László, *Kassák Lajos: Ének Wagner maszkjában*, Magyar Kultúra, 1915, I, 378.

27 ADORNO, *i. m.*, 44.

28 FERENCZI, *i. m.*, 47.

29 Az *Ének* „görögösség"-éről – Fehér Erzsébetet követve – némileg talán túlozva vö. G. KOMORÓCZY Emőke, *„Dolgoztam bár nem hagyták hogy dolgozzam". Kassák és a magyar avantgarde mozgalom*, Bp., 1995, 11.

30 Babitscsal hozza kapcsolatba FEHÉR Erzsébet, *A „szintetikus irodalom" első fokozata*, Életünk, 1987, 3, 264–269. A dolgozat megállapítja, hogy „valójában visszavont eposz"-ról van szó; a következő mondatban a „bújtatott eposzi forma csak átdereng a köteten", majd a „klasszikus műfaji formák együttes"-ének tézise is megjelenik. A szerző fölhívja a figyelmet néhány fontos Kassák–Babits-párhuzamra.

31 Nyugat, 1915, I, 625–626.

32 Nyugat, 1926, II, 329–340.

33 Ez jellemzi Bori Imre és Rónay György fejtegetéseit. Ferenczi László könyveikből igen jellemző részeket közöl újra. Vö. *i. m.*, 102–103.

34 Nyugat, 1916, II, 420–424. A vitát Ferenczi is értékeli. *I. m.*, 104–108. Magam a közölt szemelvények közül a Csaplár Ferencéhez érzem legközelebb álláspontom.

KULCSÁR SZABÓ ERNŐ

Az elidegenített nyelv „beszéde"

– *Az avantgarde hagyomány kérdéséhez* –

A káoszt csupán az érdekeltek ismerik. A semleges alanynak csak harmóniát találunk a szótárban!
(Kassák)

...magához a tapasztalathoz tartozik, hogy keresi és megtalálja a szavakat, melyek kifejezik.
(Gadamer)

Nemrégiben egy berlini ülésszakon Herta Schmid tanulságos bírálatban részesítette az általam kidolgozott irodalomtörténeti konstrukciónak azt az elemét, amely láthatóvá teszi, hogy a modernség első nagy korszakküszöbe tekintetében nincs mélyreható szemléletszerkezeti változás az esztétizmus és a történeti avantgarde között.[1] Előadása egy olyan kérdésesnek ítélt folyamatot vázolt föl, amelyben az avantgarde irodalma annak a fokozatosan erősödő kontextualista és recepcióesztétikai hagyománynak esnék áldozatul, amely előbb a kommunikatív esztétikai funkciókban (Jakobson), majd a szociális tények dinamikus rendszerében (Mukařovský), utóbb a retorikában (Renate Lachmann), most pedig a hatástörténeti temporalitásban akarja fölszámolni a poétika autonómiáját. Legyen mégoly megtisztelő is az alkalmi beléptetés e fentebbi hagyományvonalba, a vonatkozó dolgozatnak nem volt célja az avantgarde történeti eliminálása. Még akkor sem, ha Herta Schmid olvasatában alapot adhatott ilyen értelmezésre. A poétika „önállóságának" bonyolult összefüggéseit ezúttal érintetlenül hagyva mégis érdemes utánajárni, miként alakul ki annak látszata, hogy az avantgarde-ok történeti „megkerülhetőségének" – Rilkétől Kosztolányiig – bizonyítható tapasztalata, illetve e tapasztalat költészettörténeti értelmezése egyúttal az avantgarde hagyományok hallgatólagos leértékelését is jelentené.

Az a tény persze, hogy a magyar irodalomtudomány kétszer is komoly fáziskéséssel tett kísérletet a történeti avantgarde szisztematikus értelmezésére,[2] nálunk is joggal kelthetett olyan gyanút, mintha a felemás fogadtatásnak szakmai okai volnának. „Talán a magyar irodalomtörténet-írás az egyetlen Európában – állapítja meg 1974-ben Bori Imre –, amely szégyelli, hogy volt magyar avantgarde..."[3] Ez az állítólagos szégyentudat persze akkor már megrendülni látszott, amikor a hazai strukturalizmus megtette az első lépéseket a párttörténeti avantgarde-értelmezés örökségének fölszámolására. Csakhogy az első fázis mulasztásainak kritikai feldolgozása idején a nemzetközi irodalomtudomány már a múltbeli hatásintenciók, illetve a

jelenbeli olvasástapasztalatok közti közvetítés eljárásaival vizsgálta az avantgarde jelenséget. Ezek a kutatások az avantgarde-ot a modernség olyan tágabb hatástörténeti összefüggéseibe helyezték, amelyek innen fogva nem szerkezeti-morfológiai problémaként jelenítették meg az új paradigma gyanánt színre lépő költészet legjellemzőbb sajátosságát: az öntematizáló beszédmód és az új formai reflektáltság (a formatörés mint forma) kölcsönösségét.[4] Az „utólagosság" tapasztalatának elmélyülésével a nyolcvanas évekre pedig annak a felismerésnek is stabilizálódtak a feltételei, hogy „az újításnak az az átfogó igénye, amelyhez a modernség fogalma kötődik, nemcsak a jövőre irányul, hanem ugyanúgy vonatkozik minden már meglevőre is – és nemcsak annak tagadása értelmében".[5]

Innen tekintve azonban inkább csak kézenfekvő, mintsem termékeny lehetőség a befogadástörténeti hiányok utólagos kárhoztatása. Indokolt tehát föltennünk a kérdést: helyesen ítéljük-e meg az irodalmi avantgarde hagyománylétesítő teljesítményét akkor, ha – egy mégoly indokolt recepciós „jóvátétel" igényétől vezettetve is – éppen rá vonatkozó kérdéseink maradnak kívül a (költészet)történeti horizonton. Vagyis, ha a hagyományátadás képességét azoknak a hermeneutikai premisszáknak a feltárása nélkül vesszük szemügyre, amelyek sokkal rejtettebben íródtak be az avantgarde poetológiai gyakorlatába annál, hogysem azonnal kritikai reflexió tárgyává válhattak volna. Különösen olyan irányzatok kezén – s az irodalomtörténetben elsősorban ez tünteti ki az avantgarde-okat –, amelyek szokatlan kizárásossággal rendezkedtek be a prospektív önmegértés formáira, s így kevésbé érzékelték a hatástörténeti lehetőségek mindenkori korlátozottságát. Ezért valószínűsíthető, hogy az avantgarde hagyománylétesítés körüli nézetkülönbségeket az utólagosság tapasztalatának megosztottsága is táplálja. Mert amilyen nyilvánvaló az avantgarde termékeny beépülése József Attila képalkotásába vagy Szabó Lőrinc versnyelvtanába, nagyjából éppoly kérdéses szövegeinek hatása a kortársi befogadásra.

Az avantgarde „elidegenítés" nyelvi horizontja

Ha – amint azt az avantgarde-szakértők többsége állítja – az irányzat hazai története párhuzamos a folyamatok európai alakulásával, a futuro-expresszionista modellt nálunk is az a dadaizmus követte, amely nemcsak a világ és a művészet egyidejű átalakításának messianisztikus hitéből volt kénytelen kiábrándulni, hanem saját arculatának megformálhatósága is e történelmi kudarc feldolgozásától vált függővé. Hiszen versnyelvének minden modális változata – a cinikus rezignációtól a harsány irracionalizmusig – az idealizált szerepek revíziójával és a művészi kijelentés érvényének viszonylagosságával kellett hogy szembesüljön. Innen tekintve legtöbb joggal a *Tisztaság könyvé*nek Kassákja s mindenekelőtt *A ló meghal a madarak kirepül-*

nek (1922) hozható szorosabb összefüggésbe a dadaizmussal. A poéma recepciójának ellentmondásos története azonban arra vall, hogy a mű nemcsak a maga esztétista, illetve strukturalista értelmezőinek nyitotta meg eltérő módon a jelentéshorizontját, hanem új válaszokat képes adni a modernséget záró korszakküszöb kérdéseire is. Amiből recepcióesztétikai logikával annak kellene következnie, hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* időközben szilárdan kanonizált alkotásává lett a magyar modernségnek. A magyar líra jelenleg viszont olyannyira érintetlen ettől a beszédmódtól, hogy – néhány visszhangtalan próbálkozást leszámítva – úgyszólván az irodalmi tetszhalál állapotában tartja a hazai avantgarde legnagyobb teljesítményét. Miként lehetséges tehát, hogy az a vers, amely – a számozott költemények némelyikével együtt – arculatkölcsönző jelleggel formálta a kései magyar modernség poétikáját is, ilyen felemás hatástörténeti helyzetben várja egy új aktualizálás tervezhetetlen eseményét?

Az avantgarde mérvadó irányzatai közül a dadaizmusra különösen is találó az a megfigyelés, hogy az esztétikai tapasztalat történetében ekkortájt (s főként 1912 után) lép föl szemléletformáló érvénnyel „a »valóságtalanító realizálás« dialektikus alakzata. Annak tapasztalata lehetetlenül el, hogy a természetes életviszony fenntartható..."[6] A valóság fogalmát – hangsúlyozza Blumenberg nyomán Jauß – innen kezdve az ellenállás elidegenítő erejével határozza meg a művészi világmegértés említett alakzata. Éspedig úgy, hogy kihúzza a talajt „az olyan emberi megismerés alól, amelynek megbízhatóságát valamely adott valóság garantálja".[7] E művészetidegen valóság tapasztalatára a századelő „az elidegenült világ második elidegenítésével"[8] kereste a válaszokat, aminek a hátterében utóbb Adorno is azt a bergsoni fölismerést látta meghatározónak, hogy a világ ekkorra vált „a prestabilizált diszharmónia rendszereként"[9] valósággá.

Ezen a ponton azonban fontos különbséget kell tennünk egyfelől Proust, Rilke *(Duineser Elegien)*, Kafka, másfelől az Apollinaire utáni avantgarde válaszok hermeneutikai premisszái között. Mert míg az előbbiek az élet valószerűtlenségét a dolgok tapasztalatának azon a husserli konstrukcióján keresztül reflektálták, amely az érzékelés fenomenalitásában felszámolja – vagy legalábbis hozzáférhetetlenné teszi – létmód és jelentés kettősségét, addig az avantgarde irányzatok egyszerűbb „episztemológiai" keretekbe foglalták ugyanazt a deficites valóságtudatot. Ami nagyjából azt jelentette, hogy míg az esztétista irányok megújulásra kész hagyományvonalában mindinkább fölértékelődött a nyelv jelentéslétesítő potenciálja, addig a létező (nyelvi) létmódját nem problematizáló avantgarde-ok a jelentés radikális semlegesítését tűzték ki célul. Különösen a dada járt élen abban, hogy az „értelemhordozó" nyelv kritikáját olyan premisszák szerint végezze el, amelyek valóság és művészet oppozícióját az értelmezési horizont miléntjétől függetlenül alakították ki. A dadaizmus főbb programadó szövegei ugyanis

meglehetősen egységesek abban, hogy miközben folyvást az esztéta örökség karteziánus elemeit kárhoztatják, a jelentéstelenített nyelv eszményét kísértetiesen hasonló viszonyba állítják a (megértést immár nem szavatoló) valósággal, mint amilyenre a kartezianizmus építette föl az egyetemes grammatika képzetét.

A művészi közlés anyagszerűségéből származtatott „bruitista" szimultanizmus elve tehát nemcsak jel és jelölt távolságát volt hivatott megszüntetni, hanem az avantgarde deszemiotizáción túl benne testesült meg az ember–világ viszony új tapasztalata is: „A zajok [...] egzisztenciája energia tekintetében fölényben van az emberi hanggal szemben. A »poème simultan« a hang értékéről szól. Az emberi szerv a lelket és az individualitást képviseli démoni kísérők közti tévelygésében. A zajok a hátteret jelenítik meg; az artikulálatlant, a fatálisat, a meghatározót. A költemény az embernek a mechanikus folyamatba való belebonyolódottságát akarja megvilágítani. Tipikus kicsinyítésben mutatja a vox humana küzdelmét egy őt fenyegető, behálózó és romboló világgal, melynek üteme és zajainak folyamata elől nincs mód kitérni."[10] Ez a valóságértés a prestabilizált disszonanciát végső soron egy olyan világban vélte fölismerni, amely a maga „fizikai" tapasztalat-voltában adottság, s mint ilyen nincs ráutalva a megértés nyelvi konvencióira. Következésképp esztétikai tapasztalatként is egy – a költői nyelv hagyományáról leválasztott – diszharmonikus nyelvi idegenségben válik hozzáférhetővé. A dadaizmus poétikai világértelmezése alighanem ezért fejeződhetett ki leghívebben egy olyan *nyelvi kontingencia* gondolatában, amely úgy léptet be a „tényleges" valóságba, hogy feltételként e valóság előzetes megértésének felfüggesztését írja elő. „Dada a szenzáció, dada a világ legjobb liliomtejszappana. Dada Rubiner úr, Dada Korrodi úr, Dada Anastasius Lilienstein úr. [...] Olyan verseket olvasok fel – jelenti be mindezt értelmezve Hugo Ball az 1916-os zürichi dada-esten –, amelyeknek nincs egyéb szándékuk, mint: lemondani a nyelvről. Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada Buddha, Dalai Láma, Dada m'dada [...]. Nem akarok olyan szavakat, amelyeket mások találtak ki."[11] A fenti példában úgyszólván transzparens formában lép elénk a dada nyelvi destrukciójának technikája: a „konvencionális" nyelvi jeleket lebontó szétszerelés a hasonlóságok tengelyén először a szemantikai elemeket deformálja („Fuchsgang"), azután a tulajdonnevek egyediség-értékét cáfolja („Dada Stendhal"), majd – a még „értelmes" fonológiai társítások fokozatán át („Dada Buddha") – végül egy jelentés nélküli fordulat („Dada m'dada") jelképes aktusában semmisíti meg a nyelvet.

A művészet–valóság viszonyában rögzített esztétikai önmegértés premisszái a dadaizmust annyiban is ellentmondásos helyzetbe hozták, hogy miközben – Apollinaire „feldarabolt természete"[12] nyomán – provokatív formában hirdette a művészet organikus kódjának elavultságát, úgyszólván

reflektálatlanul vette át a klasszikus-romantikus korszak esztétikai ideológiájának örökségét. (Annak is azt a szemléletszerkezeti kétosztatúságát, amelyben az ember természeti, illetve kulturális-intellektuális konstitúciójának összhangjára vonatkozó kérdés – romantikus antropológiai előfeltevésekkel – megfogalmazódott.) Mert bár az új vers már Kassák értelmezésében sem lehetett „a natúra elstilizálása a megfoghatatlan szimbólumig",[13] a hegeli *összebékítés*[14] alakzata úgy íródik vissza Kassák fejtegetéseibe, mint a „kozmikus tartalom" és „szubjektív megjelenési forma" összhangjának követelménye. Tehát mint az esztétikai érték legfőbb normatív letéteményese. Hiszen az így önálló életre kelt művészeti „csoda a dolgok fölülmúlhatatlan *egységében* rejlik"[15] (kiem.: K. Sz. E.).

Kassák és a dadaista konvenció

Noha *A ló meghal a madarak kirepülnek* poétikai-irányzati hovatartozása körül ma még megoszlanak a vélemények, annyi biztonsággal leszögezhető, hogy a versbeszéd költészettörténeti megújításának retorikai alakzatait a mű döntő mértékben a dadaista nyelvhasználat konvencióiból veszi át. Az a recepció persze, amelynek figuratív-antropológiai olvasásmódja a szöveg fenomenalitására korlátozódott, a vándorlásmotívum tematikai rokonsága okán érthetően inkább az Apollinaire *(Zone)* és Cendrars *(Pâques à New York, La prose du transsibérien...)* felé kirajzolódó összefüggéseket hangsúlyozta.[16] Egy a szöveg fenomenalitásának és materialitásának kölcsönösségéből kiinduló olvasás horizontjában viszont már távolról sem ezek a motivikus hasonlóságok bizonyulnak mérvadónak. Ha ugyanis a dada zürichi és berlini mintáival vetjük össze *A ló meghal...* vagy a számozott költemények némelyikének nyelvhasználatát, sokkal szorosabb rokonság mutatkozik Kassák, illetve Iwan Goll *(Ein Gesang)*, Hugo Ball *(Intermezzo)* Hans Arp *(klum bum bussine, Der gebadete Urtext, weh unser guter kaspar ist tot)*, Serner *(Manschette 9)* vagy Huelsenbeck *(Baum, Flüsse)* között, mint – a párizsi dadával bezárólag – a francia avantgarde irányában. A teljesség igénye nélkül talán elegendő itt csupán a legszembeötlőbb versszerkesztési, képhasználati és modális sajátosságokra utalnunk. Az említett példákban csaknem mindenütt fellelhető az a nyitás- és zárlattechnika, amely Kassáknál a kapuként kinyíló szárnyak motívumával teszi szabaddá a teret a szavak kirajzása előtt s szentenciózus, noha jelentéstelenítő deixisekkel vagy deszemantizált fonikus effektusokkal zárja a kompozíciót (Goll, Huelsenbeck, Schwitters). A modalitás stabilizálhatatlan játéka pátosz és irónia, állítás és cáfolat dikcionális végletei között – a jelentéskölcsönzés kontingenciája miatt – olyan gyakori eljárása a dadának, hogy jószerint tetszőlegesen sorolhatnánk az eseteit.

S valóban, Kassák versének hangsúlyos helyein – többek közt például a költőlétet reflektáló kijelentéseknél – is olyan intermediális feltételek alakul-

nak ki, amikor úgyszólván lehetetlen döntenünk a közlés intonálhatóságának mikéntjéről. A beszéd hatáselemeinek bizarr, groteszk vagy rikítóan „schrill" esztétikai minőségeit pedig definitív motivikus azonossággal hol Huelsenbecknél, hol Gollnál, hol pedig Arpnál *(Der Dadamax)* találjuk meg. S itt nemcsak arról van szó, hogy a dadaisták kedvelt papagáj-motívuma – rokon összefüggésben – leggyakrabban Huelsenbecknél lelhető fel:

Aus den gefleckten Tuben strömen die Flüsse in die Schatten der lebendigen Bäume
Papageien und Aasgeier fallen von den Zweigen immer auf den Grund
(Flüsse)

Sokkal beszédesebb ennél az a tény, hogy a motívum másutt olyan montázsban fordul elő nála, amely *A ló meghal...* záróképének – jóval összetettebb – „ősformájaként" is felfogható:

Oho oho über den Spiegel deines Leibes saust der Jahrhunderte Geschrei
in deinen Haaren sitzen die geputzten Gewitter wie Papageien
(Baum)

A szóba hozott művek közül a legnyilvánvalóbb hatást azonban minden bizonnyal Iwan Goll *Ein Gesang*ja (1921) gyakorolta Kassák versére. Ha ugyanis eltekintünk a konkrét tematikai összefüggések merészebb szimultanista síkváltásaitól (az idézett szerelmi történet aposztrofikus töredékeinek összjátéka a több szólamban beszélő lírai alany úgyszintén fragmentált szerepvilágával), a szöveg grammatikai alanya alapjaiban hasonló tapasztalatsort reflektál, mint a Kassák-vers beszélője. Az *Ein Gesang* alanya ugyan nem keveredik az üdvkeresés gyanújába, ahogyan a Kassákét sem ez jellemzi elsősorban, ám részesülésük az utazás, illetve a(z imaginatív) vándorlás tapasztalataiban egyaránt a lehetőség és válasz logikája szerint szerveződik megszakításos szerkezetekbe. Mindkét vers a nagyfokú tapasztalati feszültségben álló képzetek bizarr és groteszk-ironikus összeszerelésével alakítja ki a maga modális alapkarakterét. Azt azonban, hogy az olvasás oksági összefüggésrendbe állíthassa ezeket a képsorokat, egyidejűleg egy ellentétes hatású poétikai művelet gátolja meg. Az nevezetesen, hogy a kiépülőben levő metonimikus szerkezetet hirtelen egy hasonlóságra épülő metaforikus szekvencia töri meg:

Auf irgendwelcher Hemisphäre schluchzt eine Witwe:
»Ich liebe ihn er liebt mich nicht!«
Mein spöttisches Profil liegt in ihrem Herzen auf rotem Samt
Eventuell könnte die Stadt Ottawa mich zum Bürgermeister wählen
Aber ich kann keine Antrittsrede halten
(Ein Gesang)[17]

Jól látható itt, hogy a szintagmatikusról hirtelen a paradigmatikus tengelyre áthelyezett beszéd most a hasonlóság szervezőelve szerint alakítja ki a szöveg új egységét, jellegzetes példáját adva az olvasási „kód" stabilizálhatatlanságának. Ennek a „kódnak" a rögzíthetetlensége azonban sem Kassáknál, sem Gollnál nem aknázza alá a jelentésképződést, hisz az időközben ismétlődések fölértékelte motívumok (lásd az *én* lehetséges szerepeit tematizáló szöveghelyeket) mindkét esetben értelmezhetővé, a szerepidentitás lebontásának horizontjában pedig érthetővé és beláthatóvá is teszik az egymástól távoli képzetek összekapcsolását. Vagyis: Gollnál a „vörös bársony" mentén a polgármesteri, illetve a partneri alkalmatlanság hasonlóságát, Kassáknál pedig – az üveg-motívum keretezte egységen belül – azt az ironizált, tehát csökkentértékű hasonlóságot, amely a derék köré font combok, illetve a vitézkötés között állhat fönn egy lényegibb identitás távlatából:

sóhajok üvegesednek
virágok virágzanak
ó hát itt vagy te is
én és te
rajtad
én
kösd csak rám a térdeidet
asszonykám
ezüst szalamander
papagáj
vitézkötés az életemen
gyümölcsfa
leszakított csillag
ó jaj ó jaj
mindenki csavarja meg az üvegdugókat
(A ló meghal a madarak kirepülnek)

A befogadási utasításoknak ez a stabilizálhatatlan kettősséggel „szövegesült" inskripciója azért létfontosságú eleme mindkét versnek, mert a dada poétikai gyakorlatában a két ellentétes szövegalkotó elv csak egymásra vonatkoztatva képes jelentésimpulzusokat kiváltani. Bármelyiküket hagyja is figyelmen kívül az olvasás, maga a szöveg tulajdonképpeni poétikai teljesítménye válik hozzáférhetetlenné: a metonimikus értelmezés mindössze egy töredezett történetnek, a metaforikus interpretáció pedig egyfajta szemantikai káosznak jut csupán a birtokába. A szövegalakításnak ez a sajátossága magyarázza azt, hogy – bár a Goll-vers képzeletbeli színtereinek szerveződése inkább a *Zone* térváltásainak motiválatlanságára emlékeztet – a színhelyek és epizódok jelenetezettsége és reflektáltsága mindkét versben nélkülözi a létmód szerinti megkülönböztetés nyelvi jelzéseit. Reprezentáció-

esztétikai fordulattal élve: a beszéd valósága a poétikai „illúzió" valósága is egyben. Ami azzal a következménnyel jár, hogy az inszcenírozott dologiság tekintetében a befogadásnak nincs módja az intencionált látványok hierarchikus rendezésére. A „hosszú parafaorrukkal kelet felé fordultak az elefántok" kijelentés narratív közlésértéke ennélfogva ugyanabban a referenciálisan semlegesített térben helyezkedik el, mint a látványokat hirtelen felülíró „nem jelent semmit" kifejezése. Teljességgel hasonló Goll poétikai eljárása „az Eiffel-torony áldozati szókat okád Nauenba", illetve az „Ember megtiltom neked a Miértet" kijelentések szövegi státusa tekintetében. Az tehát aligha meglepő, hogy a Kassák-vers jelentésképző horizontja nemcsak a szövegszervező elvek fundamentális hasonlósága következtében emlékeztet a Golléra, hanem a szubjektum szereplehetőségeire adott felelete miatt is. Hisz a kölcsönzött identitások lebontását tudtul adó beszédaktusokat[18] mindkét mű hasonló önreflexív alakzatokkal készíti elő. Gollnál a „Wir müssen uns sehr in uns zusammenfalten" sor vezeti be a vers utolsó egységét, Kassáknál pedig az „az a legboldogabb akinek kifordítható a bőre" kijelentés előzi meg a „megérkezés" egyszerre figuratív és defigurált eseményét (a megérkezést Angyalföldre, illetve a tulajdonnévhez).

Ha az olvasásnak ebben a retorikailag is aktivált horizontjában vesszük szemügyre *A ló meghal...* kompozícióját, persze nemcsak az válik belátható, miért komoly mulasztás a művet leválasztani a dada poétikai interpretánsairól s így azoktól függetlenül megítélni. Könnyebb lesz választ adni arra a kulcsfontosságú kérdésre is, hogy a gyakorlatban miként viselkedik a nyelvi jelentéskölcsönzés kontingenciájának elve olyan premisszák uralma alatt, amelyek közvetítésmentes viszonyt tételeznek föl valóság és műalkotás között. Ez a rövidre zárt viszony ugyanis nemcsak a modernség világfogalmának Blumenberg-féle „divergenciáját"[19] iktatja ki az esztétikai tapasztalatból, hanem meglehetősen kérdésessé teszi a programszerűen hirdetett deszemiotizáció lehetőségeit is. Hiszen Kassák e tekintetben ugyanazt vallotta, mint a dada vezéralakjai.[20] Versben[21] és értekező prózában[22] éppúgy elutasította a nyelvi fenomenalitás kulturális jelentésképzetét, mint fő művének leghangsúlyosabb pontjain is. Mert végső soron *A ló meghal...* annak poétikai cáfolataként is olvasható – s a magyar modernség történeti paradigmatikájában ezzel tölt be kulcsfontosságú szerepet –, hogy a dolog létének, illetve észlelt tudati „képének" kérdéses egységéből – a kettejük közé ékelődő kulturális „kódok" változékonysága miatt – érvényes jelentés származnék:

> az a legboldogabb akinek kifordítható a bőre
> mert ki is nézhetne túl önmagán
> amit fölállítunk az föl van állítva
> de amit fölállítunk az nem jelent semmit
> [...]

madarak lenyelték a hangot
a fák azonban tovább énekelnek
ez már az öregség jele
de nem jelent semmit
én KASSÁK LAJOS vagyok
s fejünk fölött elröpül a nikkel szamovár

Materializáció és/vagy történetszerűség?

Az az illúzió, persze, hogy a művészi nyelv fenomenalitása ilyen módon volna kiiktatható az esztétikai alapviszonyból, nem a költő dadaista fordulatának terméke. Már a Babitscsal folytatott vitában állást foglalt az esztétikai tapasztalat áttételmentes formái mellett: „Ahelyett, hogy a született fenyőt a pálmaházban akarnánk megnemesíteni, kint a hegytetőn akarjuk rácsurgatni az éltető napot."[23] S Kassák mindezt egy olyan, a maga idején nagyon is radikális distinkcióval hajtotta végre, amely hamarosan afféle hatástörténeti bumerángként ütött vissza minden avantgarde irányzatra. Legalábbis annyiban, amennyiben az avantgarde-recepció már közvetlenül az esztétikai tapasztalat nyelviségének későmodern korszakküszöbe után gyors hanyatlásnak indult. Kassák ugyanis a Babits-féle esztétikai neoromantika ideológiai elemei közül – a természeti kód szépségfogalma mellett – csak az *etikait* igyekezett kirekeszteni a művészetből: „Elég volt a »jóból, szépből«!"[24] Az a tény tehát, hogy a kontemplatív-organikus esztétikai hagyomány éles elutasításának tétele a klasszikus triviumból az „igazat" őrzi meg, éppen a művészet olyan új megértésének igényéből származott, amely anélkül fordult vissza a hatásesztétika egy cselekvéselvű változatához, hogy fölismerte volna annak elvi korlátait. Mégpedig egy olyan esztétikai alapviszonyban, amely a nyelv leértékelése árán egyszerűsödött művészet és valóság (feloldandó) dichotómiájára.

Mégsem volna szerencsés az avantgarde poétikáknak a – húszas évek Kassákjára nagyon is jellemző – jelentéseliminálló törekvéseit arra az ideológiaesztétikai horizontra korlátozni, amelyet Peter Bürger hatásos könyve Benjamin, de főként Adorno merész egyszerűsítésével kialakított. Mert ha itt mindössze csak arról volna szó, hogy a valóságtöredékek kollázsszerű beléptetése a műalkotásba új státust kölcsönözne a műnek, s – utaló jelfunkcióiktól megfosztva – a már-nem-organikus alkotás részei ekként maguk lépnének be a valóságba, azaz: *valósággá* válnának,[25] akkor az avantgarde jelenségnek csak a polgári társadalomban betöltött szubverzív szerepét tártuk föl. Azt nevezetesen, hogy miként leplezi le ez az eljárás a művészeti autonómiagondolat szociális hatástalanságát. Kassák ugyan kezdetben – jól mutatja a konfliktusa Babitscsal – ehhez az elképzeléshez állt közelebb, de a húszas években már inkább az önálló életre képes műalkotás eszményét hir-

dette. Nagyjából ugyanazokkal a hangsúlyokkal, mint az 1918-as dadaista kiáltvány.

Ahhoz, hogy ne hibázzuk el a deszemiotizáció következményes irodalmesztétikai összefüggéseit, röviden utalnunk kell Wilhelm Emrichnek arra a megfigyelésére, amely az irodalom hatástörténetének látószögébe helyezte a dada tényleges poétikai teljesítményét. Mert amikor ebben a – többnyire csak az öncélú szubverzió miatt vádolt vagy méltatott – irányzatban elsőként ismerte föl egy olyan írásmód jelentőségét, amely az autonómiájára kényes esztétizmus reprezentációs nyelvhasználatában is illúzióként leplezi le az ideológiai infiltrációktól való védettséget, az avantgarde hagyománylétesítés kiaknázatlan potenciáljára sikerült rámutatnia: „A dadaizmusé az a múlhatatlan történeti érdem, hogy átlátta és megszüntette minden tartalmilag rögzített utópia dialektikáját..."[26] Amivel Emrich nemcsak annak differenciáltabb megítélésére késztet, vajon tényleg minden avantgarde irányzatnak sajátja volt-e a nyílt vagy rejtett messianizmus, hanem annak is, hogy vajon végérvényesen megszűnt-e a klasszikus avantgarde hatástörténeti kisugárzása. Emrich fölismerésének poetológiai hátterében ugyanis olyan nyelvhasználatnak rajzolódnak ki a kontúrjai, amelynek mindössze járulékos eleme a nonszensz és a halandzsa provokatív töltete. Az utópiaképzést sokkal inkább az lehetetleníti el, hogy az avantgarde fragmentarizáció maga is olyan kontingenciákból származik, amelyek már eleve alássák a tartós korrelatív jelentés-hozzárendelés műveleteit. Többnyire azzal a performatív eljárással, hogy a fölépített szemantikai kapcsolatoknak nemcsak a tapasztalati valószerűtlenségét bocsátják kalkulálhatatlan véletlenszerűséggel előre, hanem ugyanilyen váratlansággal meg is semmisítik a kiépült korrelációkat. Kassák 6. számozott versében a tornyokhoz például azért lehetetlen tartós („szimbolikus") jelentést társítani, mert amint e művelet tapasztalati megalapozhatóságának megnyílnak a távlatai, a vers nemcsak észleleti alakjukat változtatja el, hanem egyúttal olyan változékony „hasonlóság" jegyében teszi hozzáférhetővé ezt az új fenomenalitást, amelyben leginkább az efféle konnotációk megszilárdíthatatlansága és esetlegessége jön a felszínre. Hiszen a „fölmagasodó" toronyórák tájékozódási funkcióját hirtelen az „összerogyó" tornyok képzetének hímvessző-analógiája érvényteleníti, s ezzel olyan viszonylagosság alakul ki, amilyen a toronyiránt haladásnak egy paradox, mert éppenséggel céljaveszett formájában lehetséges:

> fölállt az üvegtestű óra fordítsátok ki megavasodott irhátokat
> tornyok beletérdeltek önmagukba és elojtották vörös sipkájukat
> előre hát toronyirányba éljen a relativitás nemtudásába
> belehalt apánk éljenek a derék hímvesszők

Innen tekintve úgy látszik tehát, Kassák olyan küszöbhelyzetben írta meg fő művét, amelyben a küldetéselvű expresszionizmustól eltávolodva talán a legközelebb került az irodalom szövegiségének gondolatához, s érthető idegenkedéssel tekintett az értelemhordozó nyelv fenyegető hagyományára.

Egy lehetséges irodalomtörténet szempontjából itt merül föl annak a virtuális fordulatnak a jelentősége, amelyet a magyar avantgarde éppúgy elmulasztott, mint nemzetközi társirányzatainak legtöbbje. Másoké mellett olyan reprezentatív alkotók megtört pályája mutatja ezt meggyőzően, mint a Marinettié, a Majakovszkijé vagy a Becheré, de részben talán még az Apollinaire-é is. Azoknál ugyanis, akiknél a költészet funkcióinak új hatásesztétikai értelmezése – a nyelv leértékelése következtében – fogva maradt egy reflektálatlan valóságviszony *szociális* premisszái között, a valóság *szabad* művészi alakításának naiv programja könnyebben billent át azon a diszkurzív küszöbön, amely a költészet nyelvét a politikáétól elválasztotta. Kassák költői útját ebből a szempontból még ma sem egészen könnyű megítélni. De hogy e küszöbhelyzetre adott művészi válaszok nem voltak hatástörténeti következmények nélkül, azt nálunk az avantgarde tradícióból kilépők közül kontroverz érvénnyel példázza Szabó Dezső, illetve József Attila pályájának későbbi alakulása. Félreértés ne essék, az irodalom diszkurzív területeinek határozott elválasztása az utópiákétól és a világ közvetlen alakításának illúzióitól nem értékítéletet foglal magában, mindössze egy ideológiai szimmetria megszüntetését. Vagy ahogyan Bohrer fogalmazta: „Ha az utópikus horizont [...] mindig is idegen volt az esztétikumtól és csak olyan irodalmi társadalomban volt fontos, amelynek totalitárius struktúrái nem ismerték a kritika más közegét, mindez még nem jelenti azt, hogy az utópia mint a gyakorlati politika regulatívája, vagy mint egy jövőbeli társadalomelmélet spekulatív a priorija történetileg elhasználódott, illetve hitelvesztett volna."[27]

A ló meghal a madarak kirepülnek ebben a kontextusban úgy is olvasható tehát, mint a küszöbhelyzetekre nagyon is jellemző kétirányú tájékozódás alkotása. Hiszen miközben a mű poétikai karakterét szemmel láthatóan a dadaista nyelvhasználat uralja, Kassák olyan narratív szerkezetre nyúl vissza, amely nem az avantgarde diszkurzus terméke. Arra nézve persze meglehetősen megoszlik a recepció véleménye, hogy *A ló meghal...* dekonstruálja-e vagy pedig megőrzi – sőt, formaelvi szinten őrzi meg – a vándorlás nagy irodalmi elbeszélésének struktúráját. Kérdésünk szempontjából most nem is ennek a fogas kérdésnek az eldöntése az elsődleges. Sokkal inkább az, rendelkezett-e Kassák deszemiotizáló poétikája annyi átütőerővel, hogy – a valósághoz viszonyított saját esztétikai premisszák ellenében – érvényre juttassa a szöveg materialitásából kifejlő poétikai lehetőségeket.

A valóság rangjára emelkedő művészi „jel" elmélete értelmében ugyanis a materializáció nem egyéb, mint valóság és művészet „egybeolvadása", jel és

dolog távolságának elvi megszüntetése a „valóság-voltában" érthetővé váló művészi közlés érdekében. Ha Kassák fő műve csak ennek végrehajtására lett volna képes, bízvást valószínűsíthető, hogy legfeljebb annyi érdeklődésre tarthatna ma számot, mint Kristóf Károly *Kar-kár-pir-por* (1925) vagy Barta Sándor *Ave mameluk* (1923) című költeménye. *A ló meghal...* recepciójának történetében azonban több olyan tanulságos ellentmondás is megfigyelhető, amely nem engedi ilyen egyszerű befogadási képletbe foglalni a mű belső hatásösszefüggéseit. Minthogy ez a vers a magyar irodalomtudományi strukturalizmus egyik legnagyobb vállalkozásának is tárgya volt, e keretek között nemigen vállalkozhatunk részletekbe menő recepcióelemzésre. Helyette csupán egy-két olyan tünetértékű jelenségre hívnám föl a figyelmet, amely összefüggésben állhat a dada ellentmondásos önértelmezésével, illetve Kassák ambivalens nyelvhasználatának interpretációs következményeivel.

A vers legnagyobb szabású elemzését kétségkívül Bernáth Árpád és Csúri Károly végezte el,[28] de ugyanott alighanem egyik legszuggesztívabb példáját is adva a fenomenalitás figuratív olvasásmódjának.[29] Ami természetesen amellett érvel, hogy *A ló meghal...* nem zárkózik el, sőt, bizonyos keretek között érthetőnek bizonyul olyan befogadási stratégiák számára is, amelyek nem problematizálják a megjelenés és forma/alak *fenomenális jellege,* illetve annak (intencionális vagy) *szemiotikai státusa* közti feszültséget. Mely utóbbit csupán feltételezhetünk, minthogy a (szöveg)fenoménban magában nincs „ott". (*Abban* tehát semmiképpen sem vagyunk képesek érzékelni, következésképp az önkényesség veszélye nélkül – „jelentés" gyanánt – sem megállapítani, sem leírni nem tudjuk.[30]) Az olvasás retorikai irányultságát kizáró értelmezés azonban még így is csak azon az áron jut el egy „fejlődésregényi" nagy elbeszélés narratív rekonstrukciójáig, hogy nemcsak a dada poétikai szabályrendszerét hagyja figyelmen kívül, hanem gyakran a szemantikailag határolt szöveghelyeket is felülírja. Mégpedig az identitásképző történetszerűség vélelmezett igénye felől. Az előbbit vagy úgy hajtja végre, hogy nem-származtatott allegorézisek segítségével referencializálja a kontingens metaforákat,[31] vagy pedig antropologizálja a szöveg hangsúlyosan defigurált alakzatait.[32] Az utóbbinak nemcsak a hitkeresésen modellált üdvtörténet és a „költővé érés" indokolhatatlan fejlődésregényi azonosítása az egyik legkérdésesebb példája.[33] Talán még ennél is önkényesebb az az értelmezési fogás, amely – a konstrukció kedvéért – irányt is ad a szövegben mindössze *el- vagy tovaszálló* szamovár röptének: „A nikkel szamovár azonban – az Oroszországban megszülető új szimbólum, amely nem romlandó anyagból alkotva, feltartóztathatatlanul, határtalan hatósugárral röpül *Keletről Nyugatra* – a meghatározott tartalmú történelmi idő szimbóluma."[34] (Kiem.: K. Sz. E.)

A folyamatba is rendezhető történéssor értelmezési kódja itt nyilvánvalóan éles ellentétben áll az avantgarde írásmódban mindenütt kitüntetett *diszkontinuitás* elvével. Hisz ez utóbbi éppen azzal tudta megnyilvánítani az eszté-

tikai tapasztalat új történeti formáját, hogy a befogadót a történetszerű olvasás organikus struktúráinak szétszerelésével „kényszeríti rá magának az észlelés szerkezetének a reflektálására".[35] Köztudomású, hogy Kassáknak nemcsak a lírája, hanem az értekező prózája sem képezett kivételt ez alól az eszmény alól. Többek közt Füst Milánt is azzal bírálta, hogy bár „szabad versei megszabadították magukat a kifejezés egyes eszközeitől, hiányt nem éreztetően rímtelenek és melódiátlanok, de megmaradt bennük a kötött folyamatosság és az úgynevezett belső ritmus, az érzések és gondolatok zenei kihangsúlyozása".[36] Ezért van különös jelentősége például annak, hogy a „költővé válás" folyamataként allegoretizált vándorlás csak akkor konstruálható meg célba ért történetként, ha eltekintünk a szöveg közvetlen és idézett kijelentéseinek státuskülönbségeitől. Minthogy *A ló meghal...* pragmatikai szubjektuma sehol nem nevezi magát „Kasikámnak", az általa csupán *idézett aposztrophé* a vers retorikai alanyát sem hatalmazza föl arra, hogy az intonációs értelmezésben eltüntesse az idézet és az alanyi autodeixis („én KASSÁK LAJOS vagyok") közti különbséget. Az idézet ezért még az organikus folyamatképzés kedvéért sem vehető egy olyan konstruált történet kiindulópontjául, amely nyelvileg is szervesen teljesednék ki az „elkomolyított" KASSÁK LAJOS változatban. Nem könnyen tartható tehát a Bernáth–Csúri-elemzésnek ama tézise sem, mely szerint az, hogy a „Kasikám"-ból „KASSÁK LAJOS" lett, „az abszolút költői tudatosulás nagyszerű képe"[37] volna.

A nyelv leértékelésének következményei

Ha a megszakításos folyamatszerűségnek – mint a detrakciós poétikai műveletsor diszkurzív „hordozójának" – mégis van *A ló meghal...*-ban jelentésképző szerepe, akkor az föltehetőleg inkább egy töréseken keresztül elidegenített, külsővé tett szerepidentitás megszüntetésében figyelhető meg. Ha ugyanis az olvasás nemcsak a folyamat megtörésének logikáját, hanem esztétikai észlelhetőségének feltételeit és szerkezetét is reflektálja, azaz, ha a szöveget az olvasás *saját receptív allegóriájaként is* érzékeli, akkor itt nem a „költővé érés" *fölépülő* rendje bizonyul uralkodó formaelvnek. Épp ellenkezőleg: a „kifordítható bőrtől" a dolgok, szerepek és attribútumok kölcsönözte identitás fölszámolásának alakzataiig („mindenki kattantsa be esze fölött a reteszeket", „semmihez sem értek igazán") inkább a *lebomló* konstrukciók paradigmatikája íródik bele a szövegpartitúrába.[38] Éspedig olyanba, amely a diszfigurációs eljárásokkal, a kontingenciák hangsúlyosságával, valamint diszparát képek és grammatikai aszindetonok sorával maga figyelmeztet rá, hogy közlésigénye a retorikai és az antropológiai olvasást egyensúlyban tartó befogadásban bizonyul igazán hozzáférhetőnek. Az ugyanis

nem egészen véletlen, hogy egy ötletes defiguratív inskripció már a nyitányon előre sugallja az értelmezési „kódok" megkettőzését:[39]

> azt mondta elmész Kasikám és én kiszáradok a pódiumokon
> s nádler úr mázolmányaiban

Egy a szöveg igényét megsemmisíteni nem akaró olvasatban az „én KASSÁK LAJOS vagyok" kijelentés tehát sem nem a forradalmárt, sem nem a költőt, de még csak nem is a magánembert „jelenti", hanem – ahogyan azt a „nem jelent semmit" fordulatai előkészítik – mindössze egy *tulajdonnevet* létesít. A jelölésnek azt a változatát, amely jelentés nélkül utal, mutat rá valamire. Vagyis ebben az esetben egy minden külső szerepidentitásától szabaddá lett beszélő alanyra, akihez a vers zárlatán valóban nem is tudunk fenomenális attribútumokat társítani. Az így szituált tulajdonnévnek nem kölcsönözhető „arc", mert miközben megnevezve „azonosítja", egyidejűleg defigurálja is a beszélőt. Produkcióesztétikai nyelven szólva: mindez összefüggésben állhat azzal, hogy a Kassák-líra alanya, a saját beszédmódját átformáló „hangnemváltás" kellős közepén állva mindössze megnyilatkoztatja, nem pedig definiálja önmagát. Ezért van szó itt olyan identitásról, amelynek nem adható meg a „jelentése". „Tudtam – jellemzi maga Kassák ezt a stabilizálhatatlan, tehát éppen *nem célbaérkezési* helyzetet –, hogy nem indulhatok visszafelé a múltba, és nem tudtam, milyen buktatókon kell még átjutnom a jövő felé."[40]

Ez a megoldás egyben fölöslegessé is teszi annak a jól ismert recepciós kérdésnek a terméketlen nyomozását, vajon optimista vagy pedig pesszimista végkicsengésű-e *A ló meghal a madarak kirepülnek*. Szemünk előtt áll tehát annak bizonyítéka, hogy ez az esztétikai reprezentációs szempont lényegében semmivel sem járul hozzá a szöveg tényleges poétikai teljesítményének megértéséhez. Az esztétika rejtett ideológiai igénye itt mutat rá leginkább saját művészetidegen funkcionális eredetére. (Ma e vonatkozásban alighanem ezért *mond* már többet, mint amennyit *kérdez* Martinkó Andrásnak az a megjegyzése, vajon „van-e egyáltalán esztétika, mint autonóm tudományág..."[41])

Ha tehát *A ló meghal...* több-kevesebb ellenállással mégis „kiszolgálja" a homogén formakényszer alatt álló történetszerű olvasást, az részben azzal is magyarázható, hogy, mint láttuk, Kassák műve a kölcsönzött identitást defiguráló alakzatokat[42] nem maradéktalanul fosztja meg a folyamatszerű értelmezhetőség feltételeitől. Megfigyelhető ugyanakkor az is, hogy a szöveg szemantikai feszültségeit feloldani vagy kibékíteni nem szándékozó értelmezések szintén méltányolható „megfejtésre" jutnak, csakhogy a kontrasztív felcserélhetőség kitüntetett hatáselvében nem a folyamat hajtóerejét, hanem egyfajta instabil állapotszerűségnek a megnyilvánítóját látják. Széles Klára

interpretációja ugyan jóval kevésbé artikulált, mint Bernáth és Csúri célelvű modellje, a diszjunkciók jelentésképző funkciójának annyiban mégis valószínűsíthetőbb leírását adja, amennyiben azokat nem önkényesen hozza összefüggésbe a szerepmentesség paradigmájával: „hivatkozhatnánk [...] a vörös szín pátosszal és pátosztalansággal való társulásaira; a legemelkedettebb és legblaszfemikusabb képekben való nyílt és rejtett előfordulásainak egymást váltogatására, a vörös és fehér egymással felcserélhetőségének, történelmi jelentőségüknek ill. cinikus mindegy-voltuknak kifejezett és bujtatott ide-oda billegésére."[43]

Noha *A ló meghal...* mai olvasója nemigen érzékel „cinizmust" a vonatkozó diszjunkciókban, Széles Klára megfogalmazása a Kassák-versnek egy másik belső ellentmondására hívja föl a figyelmet. Éspedig arra, hogy a szövegalakítás disszeminációs stratégiája poétikailag bizonytalan feltételek között valósul csak meg. Tudniillik ha a többértékű kijelentésekhez vagy a diszjunktív alakzatokhoz indokoltan társulhat az értelmezés etikai vagy ideológiai irányultságú reflexiója, az megint csak arra utal, hogy a valóság vs művészet viszonylatba helyezett nyelv másodlagos poétikai „elidegenítése" meglehetős kompromisszumokkal ment végbe. Ha ugyanis az avantgarde disszemináció Kassáknál következetesen juttatná érvényre a szövegnyelv materialitását, a mű nem adhatna okot irodalomidegen kritikai szempontok bevezetésére. Láttuk azonban, hogy a deszemiotizálódás Kassáknál azért nem lesz következetesen végrehajtható művelet, mert poétikájának nyelvi premisszái egy közvetítésre rá nem utalt valóságviszonyból származnak. Aminek aztán az a következménye, hogy a nyelv(i kifejezés) és valóság közti távolság megszüntetésének szándéka a szöveg diszjunktivitásának azt a formáját fenyegeti, amelyben – a kontrollálhatatlan és kiszámíthatatlan jelentésképződés eseményén keresztül – a nyelv valóban nyelvként képes megnyilatkozni. Azaz, ahol a nyelv érvényre juttatja a megértés fölött gyakorolt hatalmát.

A Kassák-féle dadaisztikus montázsban azonban nem mindig „nyelvszerűen" működik a deszemiotizáló közlésmód, hanem az önfelszámoló jelentésképzés, vagy másképpen szólva, a passzív vagy „megfagyott" diszjunkciók formájában. Holott a kollázsban mintegy „újraszemiotizálódó" valóságdarab poétikai hivatása az volna, hogy a másodlagos elidegenítés fokozatán magát az esztétikai érzékelés mikéntjét tegye esztétikai tapasztalat „tárgyává". Ehelyett azonban bizonyos defigurációs alakzatok elvesztik a szemiotikai mozgásterüket – már ezzel is jogosulttá téve az értelmezés etikoideológiai szempontjait – s gyakran az esztétikai észleléstől már eltávolított valóságdarabra képesek csupán visszautalni. Jellemző példája ennek a vörös szín „kiléptetése" a – többnyire élénk és rikító – színek (sárga, arany, ezüst) nem referencializált paradigmasorából.[44] Ezeken a helyeken aztán az allegorézis olyan feltételei jönnek létre, amelyek egyirányú szemantikai meg-

feleltetésekre késztethetik az értelmezőket. A diszfigurációval végrehajtott aszindetonok esetében is könnyen kialakul a megfagyott vagy inkább „elhalt" diszjunkciók veszélye. A vers egyes változataiban például a „csak jól felhúzni a kereplőket a legtöbb baj úgyis anna kisasszony szelességén múlik" sorban az „anna kisasszony szélessége" formula olvasható. Még ha abból indulnánk is ki, hogy a hangtani konnotálhatóság okvetlenül odaérteti velünk az egyik kifejezést a másikhoz, akkor is passzív marad a kettős szemantikai viszonylat, mert a vers interpretációja szempontjából – ellentétben a „Karóval... vs Kóróval jöttél, nem virággal" sorváltozatokkal – egyik megfejtés sem tesz szert jelentésképző relevanciára.[45]

Azt a blumenbergi dilemmát tehát, mely szerint a nyelvnek a modernség poétikájában megjelenő fenyegetettsége abból származik, hogy ez a fenyegetettség „a dadában, a nonszenszben a nyelv poétikai tendenciájaként maga válik normává",[46] Kassáknál nem a nyelvi transzcendenciába, vagy a semmibe való átbillenés veszélye támasztja alá, hanem éppenséggel a nyelv nyelvellenes használatának nyomai. Mert Kassák a dadaista deszemiotizációban rejlő nyelvi materialitás hatáslehetőségeit elvileg olyan beszédmód horizontjában próbálja kiaknázni, amelyet a valósággal létesíthető viszony közvetlenségének illúziója terhel. Így azonban a nyelv – mivel mégsem a „valóságot", hanem csak annak értelmezett alakját „hívja elő" – úgy marad foglya az irodalmi szöveg fenomenalitásának, hogy közben annak anyagszerűségét vélte birtokba venni. Hisz amilyen mélyen hitt ez a nyelvfölfogás abban, hogy a valósággal annak anyagi-fizikai voltában szembesülni lehet, éppoly módszertani naivitással azonosította a szöveg diszjunktív potenciálját a szó puszta vizuális/fonikus anyagiságával. Ha tehát ma csekélynek látszik a magyar avantgarde költészettörténeti kisugárzása, az innen nézve talán azzal magyarázható, hogy a líra kortárs nyelvi tapasztalata szerint a „hordozható" jelentések destrukciója még távolról „sem foszt meg *(deprived of)* egy olyan világ alakjától és értelmétől, amely csak a megfosztásban bekövetkező *(privative)* megértés révén férhető hozzá".[47]

1 Lásd: KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Beszédmód és horizont*, Bp., 1996, 7–26., németül: *Traditionsbruch vs Kontinuität*, Neohelicon, XXII/2 (1995), szlovákul: *Skoncovanie s tradíciou versus kontinuita*, Text. Revue pre humanitné vedy 1994/3–4, 58–73, horvátul: megj. alatt.

2 Azért különös mindez, mert a nemzetközi avantgarde-értelmezésekre ugyanakkor mégis jelentékeny befolyást tudott gyakorolni, lásd például SZABOLCSI Miklós, *Avantgarde – neo-avant-garde – modernism: questions and suggestions*, New Literary History, 3,1 (1971), 49–70.

3 BORI Imre *huszonöt tanulmánya*, Újvidék, 1984, 61.

4 Vö.: Dieter HENRICH, *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart* = Wolfgang ISER (szerk.), *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion*, Poetik und Hermeneutik, 2, München, 1966, 11–32.

5 Karl RIHA, *Prämoderne – Moderne – Postmoderne*, Frankfurt a. M., 1995, 9.

6 Hans Robert JAUSS, *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt a. M., 1990 (2), 243.

7 Uo.

8 Adorno Proust technikájára vonatkoztatott kifejezését Jauß idézi uo., 232.

9 Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur II*, Frankfurt a. M., 1973, 98.

10 Hugo BALL, *Die Flucht aus der Zeit* = Richard HUELSENBECK (szerk.), *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Hamburg, 1984, 150.

11 BALL, *Eröffnungs-Manifest, 1. Dada-Abend Zürich, 14 Juli 1916.* = Karl RIHA–Jörgen SCHÄFER (szerk.), *Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder.* Stuttgart, 1994, 34.

12 Lásd a *Zone* híres zárósorait: „Adieu Adieu / Soleil cou coupé."

13 KASSÁK Lajos *válogatott művei I.*, Bp., 1983, 591.

14 „A művészetnek nincs más hivatása, mint hogy az igazat, úgy ahogyan az a szellemben benne van, a maga totalitása szerint az objektivitással és az érzékletessel összebékítve hozza az érzéki szemlélet elé." G. W. F. HEGEL, *Ästhetik Bd. II.*, Berlin–Weimar, 1976 (3), 16.

15 KASSÁK, *i. m.*, 592.

16 Legutóbb lásd: DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői*, Bp., 1992, 112.

17 Prózai fordításban: „Valamelyik hemiszférán egy özvegy zokog: / »Én szeretem, ő meg nem szeret!« / Gúnyos profilom vörös bársonyon hever a szívében / Esetleg polgármesterévé választhatna Ottawa városa / De nem tudok székfoglalót tartani."

18 „Seien wir einsam / Und einfach", illetve: „Én KASSÁK LAJOS vagyok".

19 Hans BLUMENBERG, *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart, 1981, 4.

20 „A dada szó a környező valósághoz való legprimitívebb viszonyt szimbolizálja, a dadaizmussal egy új valóság lép érvénybe. [...] A dadaizmus az első, amely nem esztétikailag áll szemben az élettel..." Tristan TZARA–Franz JUNG–George GROSZ–Marcel JANCO–Richard HUELSENBECK–Gerhard PREISS–Raoul HAUSMANN u.a., *Dadaistisches Manifest 1918* = HUELSENBECK (szerk.), *Dada* 32.

21 „kerüld a virágos hátuljú szamarakat és a nagyon szép asszonyokat / a szavak nem azért vannak hogy tartalmat hurcoljanak mint a zsákhordók" *(Számozott költemények 12.)*.

22 Lásd: *Az új versről*, 1927.

23 KASSÁK, *i. m.*, 574.

24 Uo., 578.

25 Lásd Peter BÜRGER, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a. M., 1981 (3), 105.

26 Wilhelm EMRICH, *Literatur-Revolution 1910–1925* = H. H. RÖTZER (szerk.), *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Darmstadt, 1976, 183.

27 Karl Heinz BOHRER, *Die Grenzen des Ästhetischen*, München/Wien, 1998, 177.

28 BERNÁTH Árpád, *A motívum-struktúra és az embléma-struktúra kérdéséről*, ill.: CSÚRI Károly, *A Kassák-vers embléma-szerkezete* = HANKISS Elemér (szerk.), *Formateremtő elvek a költői alkotásban*, Bp., 1971, 439–500.

29 RÁBA György szólamokat és rétegeket az én-interferencia felől föltáró mérvadó írására itt azért nem térek ki, mert következtetéseit több lényeges ponton osztom s egy 1987-os Kassák-tanulmányban föl is használtam (lásd KULCSÁR SZABÓ, *Beszédmód és horizont*, Bp., 1996, 124–156.). A magam értelmezésében ugyanis elsősorban Rába írása bizonyult olyannak, amely termékeny kapcsolódási pontokat kínált a rákövetkező interpretációknak. Éspedig úgy, hogy azok nem kényszerülnek osztani vagy átvenni a szerző bizonyos klasszikus-modern irodalomhermeneutikai premisszáit. Vö., RÁBA György, *Párhuzamok és eltérések a két vers struktúrája között*, uo., 31–40.

30 Lásd: Paul de MAN, *Hypogram and Inscription*, Diacritics 11 (1981 Winter), 24–34.

31 „A »mi leharaptuk magunkban a szentimentálizmus hetedik / fejét« kijelentés a 'jámbor' keresztény szemlélet szentimentalizmusával való végleges leszámolásra utal." CSÚRI, *i. m.*, 485.

32 A vándorló hitkeresés nagy elbeszélésében kontextuálhatatlan „keresztülszaladt rajtam egy vörös sínpár" diszfigurált alakzata így lesz az értelmezésben „a metafizikus viszonyokat" megszüntető mozgás pozitív eleme. L.: uo., 495–496.

33 Vö.: uo., 489–493. Holott a vers alanya már jóval e célelvűként értelmezett történet

„kifejlete" előtt többször is költőként aposztrofálja önmagát: „én költő vagyok, / tehát csak tudom / a lámpások azért égnek jól mert kétszer turatámó / és tele vannak petróleummal"; „mert akkor már költő voltam megoperálhatatlanul / rendesen leveleztem a szeretőmmel / s tudtam csak föl kellene hasítani a szügyemet és tiszta arany / csurogna ki a szívemből"; „én csak együgyű költő vagyok csak a hangomnak van éle / mit ér ha valaki papírkarddal leszúrja a tumaromi boszorkányt".

34 BERNÁTH, *i. m.*, 467.

35 Hans-Georg KEMPER, *Appellstruktur und Lektüreprozeß* = Silvio VIETTA–Hans-Georg KEMPER, *Expressionismus*, München, 1990 (4), 221.

36 KASSÁK, *i. m.*, 605.

37 CSÚRI, *i. m.*, 491.

38 Ezt a megfigyelés támogatja a Goll-vers teljességgel hasonló építkezésmódja is, amely ugyanígy a külső szerepekről való leválás folyamattá is összerakható(?) elemeit villantja föl s nemcsak a vándorlás-, a forradalom-, a fa- vagy az Eiffel-motívumot előlegezi meg, hanem a kölcsönzött identitás elvét („ich bin unbegabt für Europa", „wir müssen uns sehr in uns zusammenfalten"), sőt a szerepmentesség parancsát is tartalmazza („Der Klee ist einsam / Und einfach / Seien wir einsam / Und einfach"). De emellett érvel Szegedy-Maszák Mihálynak az a pontos észrevétele is, hogy a költemény tele van „valóságos érték nélküli időmeghatározásokkal". SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Szintakszis, metafora és zeneiség Kassák költeményében* = HANKISS (szerk.), *Formateremtő elvek...*, 421.

39 Úgy, ahogyan ezt az eljárást már Schwitters híres verse, az *An Anna Blume* (1919) megelőlegezte: „Weißt du es, Anna, weißt du es schon? / Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du / Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von / vorne: »a-n-n-a«." („Tudod, Anna, tudod már? / Téged hátulról is lehet olvasni és te, te / Összes közül a leggyönyörűbb, hátulról éppolyan vagy mint / elölről: »a-n-n-a«.")

40 KASSÁK, *i. m.*, 18–19.

41 MARTINKÓ András hozzászólása = HANKISS (szerk.), *i. m.*, 265.

42 Vagyis nem számolja föl mindenütt az olyan oksági-metonimikus kapcsolatok létesíthetőségét, mint amilyen például a „ló", illetve a „szamár"-motívum között – némi önkényességgel ugyan, de – kialakítható. Vö.: „egy kese *csikó* még betolta *fejét* az ablakon és nyerített", illetve: „szomorú voltam mint valami öreg *szamár* s minden pocsolyánál megmostam a *fejem*". (Kiem.: K. Sz. E.) Nyilvánvaló, hogy itt a „fej" szó ismétlődése korlátozhatja a két kép közötti kapcsolat poétikai kontingenciáját s így támogatni képes azt az értelmezést is, amely – mint Bernáth és Csúri elemzése – a folyamatszerűség belső megokoltságából indul ki.

43 SZÉLES Klára, *A Kassák-vers szerkezeti vezérelve* = HANKISS (szerk.), *i. m.*, 88.

44 A „vörös sínpár", a „vörösréz madarak", „a vörös nem vörösebb mint a fehér" alakzatai, illetve a faszobrász megvörösödött szakálla és a „vörös tócsákban" alvó szittya képzetei ugyanis előzetesen már olyannyira „szétjátsszák" a vörös szín referencializálhatóságának lehetőségeit, hogy a „szőke tovaris" szájából virágzó lángok s „vörös galambként" röpködő kezei váratlanul művi módon függesztik föl a polivalens jelentésképzés addigi érvényét.

45 Applikatív kontroll gyanánt szinte tálcán kínálkozik BOJTÁR Endre értelmezése, amely a „költővé válás" antropológiai horizontjában még definitív allegorézissel olvassa az előző sort („még utóbb is költő lesz belőlem"), ezt viszont – nem lévén érdekelt a *szelesség/szélesség* vagylagosságának hasonló referenciális megfeleltetésében – mindenfajta filológiai ellenőrzés nélkül átengedi a „jelentéstelenségnek". BOJTÁR Endre, *A Kassák-vers „tartalma"* = HANKISS (szerk.), *i. m.*, 361.

46 BLUMENBERG, *Sprachsituation und immanente Poetik* = ISER (szerk.), *Immanente Ästhetik...*, 151.

47 de MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, 80–81.

SZIGETI LAJOS SÁNDOR

Lócsere és költői szárnyalás
(Kassák „hitváltása" és egy motívum „ars poeticája")

Bernáth Árpádnak és Csúri Károlynak

„Hát bizony valljuk be, hogy ez a Kassák meglehetősen újszerű jelenség a magyar költészetben, de *az* ő még a mai világirodalomban is, pedig Európa-szerte nagyon messze lendült már a múlt század végi naturalizmustól és impresszionizmustól. Egy *új művészeti hitvallás diadalmas szárnycsapása suhog a levegőben:* az expresszionizmusé."[1]

A mottóként idézett lelkes sorokat Juhász Gyula Kassák Lajos *Világanyám* című kötetéről írta 1922 tavaszán, akkor, amikor *A ló meghal a madarak kirepülnek* című műve született, amely a modern magyar irodalom azon alkotásai közé tartozik, amelynek – bár politikai okokból hosszú időn keresztül kerülni látszott a magyar irodalomtörténet-írás – abban a szerencsében volt része, hogy 1968-ban egy symposion idejére és azt követően számos értelmezése született. A megközelítések azért is érdekesek, mert szerzőik többnyire elméleti-elmélettörténeti meggondolásokhoz, új értelmezési stratégiákhoz is jutottak a vers elemzése révén. Különösen ott lehet érdekes figyelni ezekre az elemzésekre, ahol a szerzők – mint például Bernáth Árpád és Csúri Károly – vissza is térnek később is a maguk megközelítéséhez. Bernáth Árpád például egyrészt csokorba gyűjtötte (a szerzők megnevezése nélkül) az 1968 előtti idevonatkozó megnyilatkozásokat, másrészt – visszamutatva saját értelmezésükhöz – megkísérelte „felülírni" azt. Az utóbbi esetben Gottlob Frege jelentéselméletének irodalomelméleti vonatkozásaiból indult ki, dolgozatának mottóját Kassák verséből állította össze a következőképpen: „Az idő nyerített akkor azaz papagájosan kinyitotta a / szárnyait [...] én költő vagyok [...] én KASSÁK LAJOS vagyok", majd pedig „a jel jelentése a jelölete" tételt bizonyítandó a „pegazus"-t választja ki mint tapasztalati világunkban nem található, és megállapítja: „Bár nem tudunk megfigyelni egyetlen pegazust sem, ismerjük nyelvi leírásukat, amely nominális definíciójukként szolgál. Hogy mennyire pontos ismeretünk van a pegazusokról, csak attól függ, hogy meghatározásuk mennyire pontos (egyértelmű, világos és konzisztens) a forrásnak tekintett szövegben. Azt is mondhatjuk, hogy az ilyen kifejezéseknek nincs ugyan jelöletük, de van értelmük."[2] A mottóra emlékeztetve, annak értelmezését a következőképpen adja meg: „Ha például valami idő és van

szárnya és tud nyeríteni, ami azt is előföltételezi, hogy bizonyos mértékig ló is, akkor föltehetjük, hogy a szárnya az a szárny, ami a pegazus szárnya is, és oly módon és fokig ló, ahogy a pegazus ló, vagyis az idő (következtethetünk joggal, a pegazust meghatározó szövegek ismeretében) valami olyan képességekkel is bír, mint a pegazus. Hogy a föltevésből állítás legyen, ahhoz (többek között) még azt is szükséges megmutatni, hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* című írásban az idő kapcsolatban van valami olyannal, ami költő tulajdonságú is, és az eljut vagy el szeretne jutni egy olyan helyre, amely a költészet s így az »igazi« költők helye, akárcsak a mitológiai Parnasszus."[3] Annak bizonyításához, hogy egy ilyen föltételezés – irodalmi (fikcionális) szövegek magyarázata esetén – értelmes, nem kell feltétlenül mások értelmezését is lehetségesnek vélni, mint például Baránszky Jób Lászlóét, amely – a maga kontextusában szintén eredeti és izgalmas olvasatot kínál, amikor – azt mondja: „Az idő pedig, miután nyerített a kezdő képben, »papagájosan kinyitotta a szárnyait mondom széttárt vörös kapu« – mindez egy égő faló: Trója pusztulása és a faló."[4]

Magam épp azt szeretném láttatni, hogy mind az idő, mind pedig a ló, illetve a szárny képzete-motívuma pegazus-funkciót tölt be[5] a Kassák-műben, mégpedig a költővé válás értelmében.[6] Ilyen módon ugyanis hagyománytörténésről is beszélhetünk, mert értelmezésem szerint nemcsak Berzsenyire mutathat vissza Kassák,[7] hanem Csokonaira is, az elemzés címében szereplő *Lócsere* ugyanis nem egyszerűen csak arra utal, hogy Kassák mintegy „lovat cserél" (értve ezen azt, hogy költői hitet vált), hanem ez a szó egyúttal egy korai Csokonai-vers címe.

Pegazust csak az újkorban kezdték az ihletett költészet megtestesítőjének tekinteni, annak a görög mítosznak a nyomán, amely szerint a csodálatos paripa egyetlen rúgással fakasztotta a Hippukrené forrást a Helikonon, a Múzsák hegyén. De, tegyük hozzá: szárnyas csodaló az antikvitás sok meséjében szerepel. A Pegazus állítólag a Perszeusz által lefejezett Gorgó törzséből született. Bellerophontész szelídítette meg egy gyeplő segítségével, amelyet Athéné istennőtől kapott, és a hátán ülve győzte le a Khimairát. Kultúrtörténészek feltételezik, hogy a Pégaszosz azonos a Poszeidón kíséretébe tartozó szárnyas vízi lénnyel vagy a mennyei villámlóval. A szimbolikában a paripa ereje és élénksége a nehézkedési erőtől való függetlenségével társul, s ezáltal válik a földi akadályokat legyőző költő jelképévé. Alakja tehát a ló pozitív vonásait illusztrálja, amely – másrészről – félelmetes képzeteket is kelthet.[8] A görögségre utaló mitikus hagyomány Pégaszosz származását Poszeidón és Medusza nászából eredezteti, Perszeusznak Gorgóra mért csapása után szökkent ki (testvérével: Khrüszaórral együtt) a holt gorgótestből: anyja nyakából. Hésziodosz és Ovidius szerint az égbe szárnyalva Zeusznak szállította a villámokat és a mennydörgést (innen származik a másik lehetséges értelmezés). Származása és magasba emelkedése az ösztönvilágnak a

tudásba való átváltását fejezi ki, s mitológiai funkciója, a villám (isteni szikra, fény) hordozása szintén ezt a szimbolikus jelentést erősíti. Éosz (Auróra) lovaként a hajnal kezdetét, a Nap égbe emelkedését jelzi.

Hésziodosznál és Pindarosznál (*Olümpiai ódák*, XIII. 63.) olvasható, hogy Bellerophontész az ő segítségével győzte le a Khimairát és az amazonokat, ugyanis amikor Bellerophontész azt a feladatot kapta, hogy ölje meg Khimairát, elment a Peirené forráshoz, mert tudta, hogy Pégaszosz ott szokott inni, s nélküle nem megy semmire. Áldozott Poszeidónnak, az Athénétől kapott arany kötőféket a ló nyakába vetette, és sikerült rápattannia. Ettől kezdve Pégaszosz híven szolgálta gazdáját. Amikor Bellerophontész bosszút akart állni Anteián (Szthenoboián) a rágalmakért, az asszony felpattant a szárnyas paripára, s menekülni próbált, de a ló levetette.[9] Tegyük hozzá, földre vetette Pégaszosz a gazdáját is, amikor az föl akart hágni vele az égbe.[10] Nevének jelentése („forrásparipa") onnan származik, hogy a Múzsák kedvelt tartózkodási helyének, a Helikon hegynek az égbe emelkedését patacsapása akadályozta meg, s ebből eredeztették a Hippukrené forrás keletkezését. (Fulgentius, a VI. századi mitográfus volt az, aki szárnyalása miatt értelmezte a hírnév szimbólumaként.) Az európai kultúrában az ihlet, a költészet, az eszmeiség megtestesítője. Dante például a költészet szárnyalásának jelképeként említi a Pegazuson lovagló Múzsát: „Ó szárnyas lovon szálló lány! Ki szárnyat adsz a lángésznek s halhatatlan éltet" (*Isteni Színjáték. Paradicsom*, XVIII. 82–83.).[11] Schillernél – többek között – épp az az érdekes (s erre utal Bernáth Árpád is[12]), hogy több szárnyas ló is van a mitológia világában, s közülük emeli ki a néki szükségeset a *Pegasus im Joche* (A Pegazus igában) című versében: „Die Rasse, sagen sie, sei rar" („fajtája, mondják, ritka bár").

A magyar költészettörténet érdekes idevonatkozó példáját találjuk meg a már említett Csokonai-versben, amely 1800-ban íródott, akkor, amikor szerzője újra nekivágott az országnak, majd hazatért. „Ő volt – Petőfivel együtt – az a magyar költő, aki a legtöbb mérföldet járta be az apostolok lován. Kegyetlen dolog, de »gyalogolni jó«, sőt üdvös annak, akinek magával a nemzettel kell ismerkednie, sorsát szívén hordania. [...] A borzasztóan hosszú menetelés állomásait a *Visszajövetel az Alföldről* című verséből ismerjük [...] Petőfi sokat emlegetett naplószerű személyességének, lírai realizmusának már-már készen álló, közvetlen előzménye ez."[13] Hasonlóan épül föl a *Lócsere* is: jelzi, hogy szerzője, más költőkhöz hasonlóan, az „apostolok lován" jár:

Igazán hogy nincs Helikon-hegye ezen határnak,
Mert itt a szegény poéták a magok lován járnak.
Te jőjj hát elő, szárnyas ló, te vigyél haza engem,
Hogy majd ha szárnyas hátadon a levegőt kerengem
És meglátom a kún bírót szárnyatlan lovon menni,
Előtte a kalapom se méltóztassam levenni.

Ugyanaz a mindennapira utalás érzékelhető e textusban is: a Debrecenbe készülő poéta legalább Nádudvarig vagy a Veres-tornyig vitetné magát, hogy azután lemondóan megállapíttassék, hogy hiábavaló a posztuláció:

> Jövel! Még egyszer szólítlak. – De nem felelsz szavamra,
> Jaj, a poétaság mellett rászorulok lábamra.
> Vagy én poéta nem vagyok, vagy azok hazudtanak,
> Kik poéta-fővel néked szárnyat s lételt adtanak.

A Debrecenbe készülő költő magatartását meghatározza egy költői pályaszakasz lezárásának és egy újrakezdésnek az igénye, a megtörtség élményének megfogalmazása.[14] Magáról erről az 1798-tól 1801-ig tartó pályaszakaszról Debreczeni Attila így ír: „a pálya immár másodszori, s immár végzetes megtörése olyan sebet ejt a költőn, amely hosszú időre orientációvesztést okoz, s apátiába süllyeszti – a veszteségélmény az, ami annyira kitölti gondolkodását, hogy egyelőre képtelen erőit koncentrálni, s ezáltal új irányt keresni: csak a megtörtség és a menekülés fogalmazódik nagy verssé *(A Magánossághoz, A Tihanyi Ekhóhoz)*. [...] Költőként megpróbálkozik még az alkalmi poéta szerepével, s a polgári (tanári) állás lehetősége is megérinti, de világossá válik számára, hogy irodalmi törekvései és egzisztencia teremtésére irányuló kísérletei véglegesen külön kell hogy váljanak. Mikor a Debrecenbe való hazatérés mellett dönt, már világosan látja ezt, s addigra megérett benne a veszteségélmény feldolgozásának és egyben távolításának, lezárásának is az igénye."[15] Debrecenbe történő hazaindulása, a döntő váltás szükségességének igénye mögött „egyre világosabban feltűnnek gondolkodásában egy új poétai szerep kontúrjai, ami az előző vándorévek szétesettségéhez képest mindenképpen minőségi változást jelent".[16] Az új poétaszerep kialakításában is szerepet játszhatott a lemondás a korábbi szerepről, az egzisztenciális gondok során egy konkrét élethelyzet meggondolása, amikor is az ötlet: dicsérni a költőség lovát: „Derék ló ez, amit adok. Homerus is ezen járt, / Hogy vénecske, az egy szárnyas lóba nem tesz semmi kárt", hogy érte való cserébe ne kelljen legalább gyalog járnia a poétának:

> Egy jó lóért elcserélem, vagy ha nem jó is nagyon,
> Semmi! csak azt adják kentek, ami kenteknek vagyon.
> Nem bánom én, legyen sánta, félszemű avagy görbe,
> Csak a lábát tudja bírni s ne ejtsen a gödörbe.

Szinte nem is érzékeljük a költői magatartás vállalt tragikumát, annyira erős mind a palinódia-, mind a szatírajellege. Humora is igazolja Csokonai „modernségét". Költészet-jelkép a ló motívuma Petőfi Sándor *Az én Pegazusom* című 1847 augusztusában írt versében is: „Nem angol ló az én pegazusom [...] Magyar csikó az én Pegazusom." A harmadik versszak utal Pegaszosz

nevének jelentésére is. A zárószakasz pedig egyértelműen utal Csokonaira is: „Vágtass, lovam, vágtass, édes lovam, / Ha követ vagy árkot lelsz, ugord át, / S lábad alá ha ellenség botlik, / Rúgd agyon az ilyen-olyan adtát!" Érdemes persze figyelni arra is, hogy itt lóról van szó (a pszichoanalízisben a tudattalan, a nem-emberi pszichikum, a vágy, az idő kifejezője[17]), a magyar kultúrtörténetben pedig külön szerepe van, amelyet másként ugyan, de releváns módon felhasznál Ady Endre is.[18] Ami e verseket – az említett képzet ars poetica-megfogalmazására alkalmat adó megjelenítése mellett is – összekapcsolja, az nem más, mint az önéletrajziság, ami releváns a Kassák-mű esetében is. Ezt az önéletrajziságot hangsúlyozza Rónay György kismonográfiája,[19] Bori Imre avantgarde-monográfiájának idevonatkozó kötete,[20] de leginkább Ferenczi László, aki azt írja: *„A ló meghal a madarak kirepülnek* verses elbeszélés, eposz, egy utazás története, önéletrajz."[21] De, tegyük hozzá, egyúttal egy új ars poetica vállalása-megfogalmazása is, éppen ezért lássuk, hogyan nyilvánulnak meg az ars poétikus Pegazus-funkciók a Kassák-műben!

Már maga a cím is utal arra, hogy történeti módon valami térben és időben elhagyatik. A már idézett nyitósor egyértelművé teszi a ló és a madár motívumának együttkezelését, azaz a szárnyas ló képzetének sajátos megformálását, mégpedig úgy, hogy az idő dimenzióját jelölik: „Az idő nyerített akkor azaz papagájosan kinyitotta a szárnyait mondom széttárt vörös kapu", a ló jelképiségét kapják a térbeli és időbeli távolodást (a csavargás folyamatának megkezdődését) érzékeltető következő sorok is: „a város rohant mellettünk / ide-oda forgott és néha fölágaskodott." Egymást váltva és kiegészítve, folyamatosan egésszé, teljessé téve jelennek meg a ló- és a madár-attribútumok: „leveszem rólad a szárnyaimat ó szent Kristóf te sohase leszel az apád fia", majd néhány sorral lejjebb maguk a madarak viselkednek egyidejűleg lovak módjára a metaforában: „galambok bukfenceztek a háztetők felett / jobban mondva galoppoztak a napkocsin." Hogy a lóképzet történeti és ars poetica-váltást – Csokonaira utaló lócserét – is jelent, arra a következő részlet látszik bizonyítékot mutatni: „az ember elhányja csikófogait és néz a semmibe ahol az élet beleharap a saját farkába / a semmibe." E sorok egyúttal azt is jelzik, hogy a ló motívuma – első pillanatra bármily furcsának tűnhet is – nem jelképez mást, mint magát Kassák Lajost, a versbéli költőt. Mindez egybehangozhat azzal, hogy e Kassák-mű az avantgarde költemény poétikájának jogosságát hivatott bizonyítani.[22] Deréky Pál tette föl a kérdést – megállapítva a műnek a *Máglyák énekelnek* című műhöz hasonló „átmeneti" jellegét –, miért lenne szüksége Kassáknak még egy „bevezetésre" az avantgarde költészetbe, amikor ezt a feladatot már megoldotta, csaknem két tucat számozott költeménye jelent már meg. Úgy gondolja, hogy a *Máglyák énekelnek* „az ellentmondás és a meg nem békülés műképző elvvé válásának lehetőségét tudatosította", Kassák 1922 körül újfent „hitet váltott", és az elvont avant-

garde költemény mellett kötelezte el magát. A mű „»hőse« kétségkívül maga Kassák, s az ő kezébe futnak össze a költemény integráló elvei".[23] Ferenczi László is hasonlóan fogalmaz, azzal a különbséggel, hogy ő az életmű belső szervesülését és Kassák önmagát-vállalását tartja fontosnak: „A *Máglyák énekelnek* és a *Világanyám* című köteteket követte *A ló meghal a madarak kirepülnek.* A bukás megéneklése és (vagy) elhörgése után az önéletrajz. A költővé válás folyamatának elbeszélése. A bejárt út egyértelmű vállalása. Stephan Dedalus mondja művészi eltökéltségét fejtegetve, hogy az életre szóló tévedés kockázatát is vállalná. Az önéletíró Kassák Lajosnak még csak eszébe se jut, hogy valaha is tévedhetett."[24]

Szempontunkból mi sem mutatja ezt jobban, mint annak tudatosítása, hogy maga a ló motívuma sem előzmény nélküli a Kassák-életműben. *A Tett* első számában jelent meg – közvetlenül Szabó Dezső beköszöntője után – *Az örömhöz* című, nagy botrányt kavart verse, amelynek éppen a következő sora volt a botrány oka és kirobbantója: „s bolond csikó, tág cimpákkal nyerítek az időbe."[25] A metaforikus visszautalás – úgy tűnik tehát – nem véletlenszerű. A „papagallum / ó fumigó / papagallum" kifejezések egymásutánja juttatja eszébe hirtelen: „a partokon húszas csoportokban vörösréz madarak kukorékoltak / a fákon akasztottak hintáztak s szintén kukorékoltak", ebben a világban a tutajok is „nadrággombbal és madártojásokkal voltak kimintázva", majd pedig „láttuk a sárga üvegbaglyokat, amint áthajolnak a fiatal anyák fölött / ó isten báránya ki elveszed a világ bűneit".[26] Ezt követően ismét a lómotívum lesz relevánsabbá, a közvetlen múlt köszön még vissza egy pillanatra: „egy kese csikó még betolta fejét az ablakon / és nyerített." Ez a metafora már egyértelműen összekapcsolja a poéma elejéről az időt, amely „nyerített akkor" és a költőt. A két kommunikáció (az idő nyerítése és a költői megszólalás módja) átjárhatóvá, természetessé válik. A csavargásokat idézve („2 hétig egyedül vándoroltam") hirtelen – egyébként csak ezen az egy helyen – látszólag csorbul a jelkép, amikor azt olvassuk: „szomorú voltam mint valami öreg szamár", de e képpel, a Gödrös elvesztése miatti panasszal – a megülepedett emlékeket fejéből kimosva – már mint költőt állítja magát szembe, mégpedig a lóképzethez kötve, a ló jelképiségét, az új költőiség megszületésének szükségszerűségét sugallva és vállalva mégis: „mert akkor már költő voltam megoperálhatatlanul / rendesen leveleztem a szeretőmmel / s tudtam csak föl kellene hasítani a szügyemet és tiszta / arany csurogna ki a szívemből." A belga parasztok értetlenségét pedig a következőkkel súlyozza: „hiába állok előttük / egyik sem látja meg homlokomon a csillagot." Érdemes talán elidőznünk egy pillanatra e képnél: a soviniszta belga parasztok nem lát(hat)ják, nem érez(het)ik meg Kassák politikai meggyőződését, elkötelezettségét,[27] internacionalizmusát, ugyanakkor csillagnak a lovak homlokán látható fehér vagy világos foltot szokták nevezni, tehát ez a csillag az, ami összekapcsol(hat)ja a költőt és a lovat, ez már egy

bonyolultabb viszonyt mutat. A megjelöltség, a kiválasztottság azonban nemcsak az új eszmékkel, hanem az új poétikával, az új költőiséggel is összekapcsolható, így lesz a pegazus-funkció az új idők és az új költőiség hordozója, hiszen – mint Deréky is megjegyzi – „az önvizsgálat jellege határozza meg az én szituáltságát a műben".[28] Az „új költőiség" funkciója – újabb és újabb politikai elkötelezettségektől függetlenül – feltehetően hosszú ideig tárgya lesz még irodalomértelmezésünknek, hiszen mind a megírás időszaka, mind az értelmezéstörténet hordoz magában olyan jellegű kérdéseket, amelyek mind a mai napig nem tekinthetők lezártaknak.[29] Ez annál inkább is érthető, hiszen maga Kassák is többszörösen megéli választott motívumának sorsát. Ezt azzal is alátámaszthatjuk, hogy a ló motívuma hosszan kíséri az életművet. Ott van mindjárt a következő esztendőben, 1923-ban az *Összetört idő vallomása* című versében,[30] amely mintha csak folytatása lenne a költeménynek, hiszen ismét az új idők másságára figyelmeztet, amikor ezt olvashatjuk: „de a modern lovaknak vasból vannak a fogaik." Ez a kép sem új, használta már a költő az 1918-as *Séta a perifériákon* című versében is, de ott „vasfogai" a gépeknek voltak.[31] A ló képzete ettől kezdve motívumként húzódik végig a Kassák-ouvre egészén, de míg a tízes–húszas évek fordulóján az új költőiség hordozója, addig a későbbiekben keserű változásokon megy át. A *Szombat este* című kötetben (1942) kapott helyet az *Őszi kép*, amelyben egy paraszt ütlegeli a lovát, s az emberek meg sem hallják, hogy „a roskadó állat még egyszer felnyerít / Istenek igazságát kéri a földre". Egyetlen – bár releváns – motívum sorsa is láttatja mind a világ, mind pedig a költő belső változásait: Kassák fokozatos elszigetelődését, magányosságát. Az 1958-ban szignált *Költemények – Rajzok* kötetből való a beszédes című *Egy ló hullája*, amelyben már a magába forduló, sérelmeit-sebeit feltáró Kassák hangja szólal meg a lónekrológban: „se jó párja, se csikója nem volt." Egy egészen kései, akár számadásnak tekinthető, összegző versben is találkozunk még a motívummal, 1964-ben, *A ló* címmel, amely mintha csak önértelmezését adná az egykori 1922-es költői éneknek: „Egy szép pajkos lóról beszélek / s ha róla beszélek akkor a tökéletes életet dicsérem / a mozgás variációit / formák harmóniáját / a gátlások nélküli fiatalságot." Mindezek után, talán még inkább érthető, hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* című költemény vége felé, az orosz gyűlést megemlítve ismét a madárképzet válik erőteljesebbé, mintegy a költői szárnyalás ígéreteként (is): „egy szőke tovaris beszélt még egészen gyerek / lángok virágoztak ki a szájából s a kezei röpködtek mint vörös galambok." Metonimikusan ugyan, de nem sokkal később is visszatér a képzet: „9-féle tojást találtam a madárfészekben", majd pedig egészen szó szerinti, a néven nevezés fordulatában jelenik meg, amikor a „villanyos madarak" képzetével él, hogy mindezeket – mintegy a repülni tudó, következésképpen mindent fentről látó és átlátó szemléletével súlyosbítva mondhassa ki: „én láttam Párist és nem láttam semmit." A zárórészből derül

ki azután egyértelműen, hogy a költői látásmód kísérleteit követhettük eddig nyomon és a bevallott „vereséget": azt, hogy hiábavaló minden szándék, sem a megidézett idő, sem a tér nem volt alkalmas arra, hogy bennük olyan világra leljen a költő, amelyben vágyott költői elképzelései talajt remélhetnének.[32] Pedig – mint a zárórész is mutatja – minden, a kor avantgarde elképzelései szerinti kísérletnek eleget próbál(t) tenni a mű szerzője, tudván, hogy posztulációként is megfogalmazhatja, amit számozott költeményeinek egyikében tesz: „ROMboljatok / HOGY / ÉPITHESSSETEK / ÉS / ÉPITSETEK / HOGY GYŐZHESSETEK." Tulajdonképpen valami egészen hasonlót fogalmaz meg a költő *A ló meghal a madarak kirepülnek* zárásában is:

> bizonyos hogy a költő vagy épít magának valamit amiben kedve telik
> vagy bátran elmehet szivarvégszedőnek
> vagy
> vagy
> madarak lenyelték a hangot
> a fák azonban tovább énekelnek
> ez már az öregség jele
> de nem jelent semmit
> én KASSÁK LAJOS vagyok
> s fejünk fölött elröpül a nikkel szamovár[33]

A zárásban és a mű több részében következetesen érvényesülő életrajziságra, a *közlés* erejére-szándékára és fontosságára hívja fel a figyelmet Ferenczi, amikor azt írja, hogy a versben „tárgyilagos, szűkszavú, egyértelmű (szövegösszefüggésükből kiszakítva is értelmes) híradások váltogatják egymást metaforikus kifejezésekkel, olykor önállósodott szavakkal, sőt hangsorokkal. A történet mindazonáltal szigorú keretbe foglalt: utazás Budapestről Párizsba és vissza Budapestre, elszakadás az apától és visszatérés az anyához és a szeretőhöz. Az utazás epizódjai versben és prózában lényegileg azonosak. Csak míg a versben Kassák egy-egy metaforába sűríti az egyes epizódokat, és ezek látszólag szervetlenül követik egymást, addig a *Csavargások*ban részletezően-naturálisan beszéli el őket. Az egyetlen lényeges különbség, hogy míg az apával való szakítás a versben sűrítetten és drámaian érvényesül, addig az *Egy ember életé*ben szinte hangsúly nélkül jelenik meg."[34] Ezt az életrajziságot követi a klasszikus modernség is, véletlenszerűen találhatunk példát, akár a hangot váltó Illyés Gyulánál is, a *Rend a romokban* költőjénél, akinek még közbeszédszerűbb verseiben is felismerhető a ló- és madárképzetre bontott verbalizált pegazusában a kassáki képlet: „Oh, éltetőm, pegazusom, / Aki még röpíthettél volna / Magas és hősi régiókba, / Melyekről már csak álmodom: / Szabadság – kilőtték alólam? // Emlékem annyi, mint e rőt / Ligetben a madár. Csipegnek. / Ó, szálljatok, fürödjetek meg / Délen, a tengerek fölött / Új dalt tanuljatok fülemnek!" *(Avar)*

Hogy *A ló meghal a madarak kirepülnek* című modern eposzi kellékekkel felruházott alkotás poétikateremtő életrajzisága és megújulás-önmegújítás szándéka milyen fontos hozadéka volt a modern magyar költészetnek, az avantgarde poétikának, annak megfogalmazásához segítségül hívhatunk egy újabb költőt. Ugyanis, hogy milyen módon jelenik meg – immár hagyományként – az a poétika, amelyet Kassák 1922-ben megteremtett, arra kitűnő példát jelent az a Zalán Tibor, aki saját hosszúverse létrehozásával tulajdonképpen – akaratlanul – értelmezte és követte is a kassáki megoldásokat. A mű 1977-ben íródott[35] (biográfiai szempontból is Kassákra utaló módon: Zalán is utazását – sajátos, ugyanakkor kassáki önéletrajziságot mutató – „csavargásait", mégpedig moszkvai élményeit formálja lírává), címe egyértelműen alludál a Kassák-műre, némi iróniával, önirónia és pátosszal: *Ének a napon felejtett Hintalóért*. A címbéli Hintaló egyszerre költészeti jelkép és a gyermekkor idézése is, a motívumok is párhuzamosulni látszanak: ahogy Kassák is felidézi Kasit és visszatekint a múltba, szembesül apja alakjával („láttam az apám kajla szalmakalapját amint úszkál a hóüveg fölött a patikából"), ugyanúgy Zalán is megénekli az első kötetben még gyakran szereplő apa motívumát („Apám a kubikos / a kupolában kifeszített sárga selyemzsinóron / tolja izzadó taligáját"). Tudatos a Kassák-idézés, még akkor is, ha látszólag éppen tagadásról van szó: „hetvenöt éve született Kassák Lajos / akihez semmi közöm tisztán empirikus megközelítések / lehetségesek", hogy nem sokkal később egy gesztus kifordításában is újra megcsillanhasson mind a látszattagadás, mind pedig a nonverbális vállalás (tudható, hogy a fiatal Zalán, költői estjein – Kassákot követve – fekete inget vett föl), itt a versben erre utal, amikor azt mondja: „eladtam egy fekete ingemet / maradt kettő / a bőrömre varrott gombok csilingelnek délben", majd – megint a Kassák-poéma szerkezetét (is) követve megjegyzi: „nevet kellett cserélnem..." E sor nemcsak arra utal, hogyan lett Lipák Tiborból Zalán Tibor, hanem sokkal inkább arra, hogyan teremti meg magában az új költőt KASSÁKhoz hasonlóan, hiszen „az Idő keresztbe metszett spirálján" a Hintaló-poéma is eljut a kimondás törvényének érvényesítéséig, a nagybetűs önmegnevezésig: „de mi néhányan óriások vagyunk / ZALÁN TIBOR / a MESTER utolsó ringbe küldött boxolója / még állja és visszanevet rátok." S az sem véletlen, hogy ezt követően többszörösen él a lóképzettel: előbb a „lóZUNG"-ban, amely a kor szellemét, terét és idejét, az eszme áruvá válását látszik idézni, a folytatás azonban egyértelművé teszi, más jelentésekkel is felruházza a motívumot: „lóZUNG konyZUNG pferdZUNG horseZUNG / füvesZUNG szelesZUNG földesZUNG vasZUNG fasZUNG / zungZUNG." A költészet mibenlétével ugyanúgy megküzd, mint elődje, Zalán is szembesül a kimondás törvényének lehetetlenülésével, amikor például azt mondja: „megírtam a monodrámát amely semmiről sem szól / így is több / a legtöbb" vagy „nem segít az ÍRÁS / NEM SEGÍT AZ írás sem." De, ami szempontunkból a

legfontosabb, ugyanúgy építkezik a mű a pegazus-funkciókat illetően, váltogatva a két szférát: a földit és az égit, a lovakét és a madarakét. „Ki / kell válogatni a galambok közül az üveggyöngyöket / eljön a hó" – írja, majd nem sokkal alatta hirtelen hozzáteszi: „felteszem a szemüvegem / 6353 dioptriás / zöld és fekete és legel / elmegy a hó is", azaz földre vonja az eredetileg madár-képzetet, hogy utána a szabadversek megáldását Gabriel Garciától várva – „Peregnek a lepkék részeg szememből a szabadverseket kellene megáldanod" – ismét felrebbentse őket az újjáéledés szimbólumának visszafogottan kassáki megjelölésével: „A kupolában / Fénix-madár költők öreganyja lebbenti piros farkát / »a világon minden változó« / írta egyik versem szerzője / majd szégyenében elégette magát / hamujából tajtékzó csalánmadarak keltek ki." Majd egy hirtelen ötlettel rákérdez önmagára. „Őszirózsa vagy sárga hintaló akarsz lenni / ezt a püspök gyomorbajos kézfeje kérdezte / mikor hatévesen meg kellett csókolnom." Ami a legkevésbé sem meglepő, az az, hogy mindeközben az idő végtelenjét szűkíti-tágítja – ismét Kassákra emlékeztetőn – úgy, hogy benne marad a pegazus-körben: „az IDŐ szövetét / már szorgalmasan összeöltögette a 67-es BRL-es / varrógép", majd később „annyira mennyire ennyire kellene / ellene az Idő / púpozódik a hegyek hasa rugdossák véres lábak / tisztára csókolt vaginákba könyörögjük / VISSZA / magunkat kegyelemért". Az idő képzete újul meg akkor is, amikor mintegy hétköznapivá porlasztja a pegazus motívumát egy képzeletbeli, mégis valóságosnak mutatott sakktáblán:

elkövetkezett a LÓ LÉPÉSE ezért mintha lineárisan
haladnánk az Időben
pedig d
e
h
o
g
y

És megfordítva is igaz a tétel: az időmenzió versbe hívja a ló és lovas motívumát: „megint szaporodnak a halottak / kiperegnek az Idő hüvelyéből / zölden mint a borsó / lám az Osztályfőnök is / az angyalokat tanítja latinul lovaglásra." Mintha ebből következne, puszta formállogikai alapon – hasonló megoldásokkal Kassáknál is találkoztunk –, megállapítja: „a dolgok összevissza látszólag / miként a denevér visszasuhan a napba / megértettem az összefüggéseket de már csak nagyon / visszafüggésekben nyílik az értelem", s amikor – még mindig a képzeletbeli sakktáblán maradva – „a FUTÓ következett LÉPÉSRE / a múlt mágneses lova / magához rántott minden szöget a keresztfából", hogy – ismét Kassákra mutatva vissza – a Krisztus-emblematikát is bekapcsolhassa a versépítkezésbe, abba a versvilágba, amelyben „egy

levél / megkantározta az agyamat", hogy – részben Adyra emlékeztetve – megjelenhessen egy másfajta magatartásforma is (még mindig a ló motívumot idézve): „biztatott a Páfrányos lovag s itta a boromat / de szegedre gondolt s kicsordult szeméből / ? az éjszaka ekkor adott vissza bennünket a vizeknek?" Amikor a költői szélmalomharc(?) [maga a költő írja: „Kinek a harca ez!"] tolul fel e kisvilágban, a költői kiáltás áttöri „az álszentül pislogó baglyok kék-arany fedezékeit" s „a szarkák kiröhögik" a kritikusokat, hogy azután Kassákot mintegy megcsúfolva egy olyan költői világban, amelyben „hópelyheket emelnek erejüktől részeg daruk magasba", az is lehetségessé váljék, hogy a fölső szint visszatérhessen a földihez, az alsóhoz, kissé fura, gyermeki, de – akárhogy is, mégis – pegazus-képzetet hozva létre: „mert a denevérek visszaszálltak a hintalovak szívére." Logikus, hogy éppen ezt követően kapcsolódik egybe a Krisztus- és a ló-embléma: „persze tudtam amit megértettem sohasem fogom tudni / a vágyakozástól kigyulladt Veronika kendője / a háromlábú ló átbicegett a Kongresszusi Palota termein / MZ kiskatona temetésén elmaradtak a díszlövések", majd ismét belépünk az időbe: „a vákuumba állított órák lekésték a hajnalt / emiatt esett teherbe Ő", s a vándorlásra utalva ismét a két pegazus-funkció lép be: „még Londonban megszakadt bennem valami / darvak jöttek s leleplezték ártatlanságom [...] akkor / amitől / lerogyott a ló a virágoskertben / feszülj meg / állítsd föl / a horizonton felejtették a karosszéket." Az a poétikai narratíva, amelyben mozgunk, láthatóan egyfajta temporalitást kényszerül diktálni, de előbb „az Időnek nem volt többé jelenre értett / reálhabitusa", később pedig – míg (mint már láttuk) körbe-körbe forog, azaz: se föl, se le – „az Idő a múltban sem kapott jelenre vonatkozó / reálhabitust". S mielőtt a végső kiábrándultság és vágyvesztés, illúziórombolódás hangja szólalna meg, még visszaidéződik Kassák, újra többszörösen is: egyrészt reminiszcenciaként: „jajgattak rám a nemzetiszínű papagájok", másrészt, mintha ebből következne természetes logikával, az individuum hangsúlyozásával és hangsúlyozott megkérdőjelezésével: „elveszítettem árnyékomat / közben beláttam / tulajdonságaim határértéke magam vagyok / s csak addig érvényes / míg magam / a denevérek csörögve visszaszálltak a szívemre / s már magamabb voltam mint valaha." A kimondás klasszikus törvényének érvénytelenségét fájlaló tagadó és hiánytudatot panaszló rész után a két részre – földhöz ragadt lótestre és repülni nem mindig képes madártestre – szakadt pegazus keserű újraszervesüléséről ad fájdalmas hírt a térben visszatérést (Oroszországból Magyarországra), időben és szellemiekben mégis a megkezdett csönd mint a jövő kontinuumából kiszakított diszkontinuum ad a költői létet biztosítani látszó – bármennyire is kínzó – lehetőséget:

éjszakám vakító napja
alatt tapogatóztam
s a megérintett tárgyak összerándultak
hasonlítottam a villamosrájához
csak kifosztva fegyvertelenül
nem volt már irány
a csillagképek örökre elforogtak
nem volt már vezetőm
a szélben madár kiáltott
egyre messzebb egyre távolabb
szeretőm gyönggyé hűlt könnyei verik az agyamat
mellemig érő végtelen hóban
ziháló számba dagadt nyelvvel
a vizek visszaadták lótuszaikat az éjszakának
a denevérek visszaszálltak a holdba
valahol felnyerített a csontjaira fogyott Hintaló
– elsírtam magam
– elkáromkodtam magam
tétova léptekkel elindultam hazafelé

Úgy tűnik, megismétlődött a kassáki helyzet – nemcsak a hazatérés motívumában, de az új költői indulás szándékában is –, nemcsak a zárást, de az egész életművet illetően is. Az már más kérdés és újabb tanulmányt érdemelne, mennyiben tekinthető Zalán Tibor egy sajátos hagyománytörténésben Kassák igazolásának, megújítójának, illetve mennyiben jelenti az *Ének a napon felejtett Hintalóért* című mű egy új korszak, a Zalán-életmű és a későmodern vagy a posztmodern – avantgarde-ra tudatosan visszautaló – színvonalas nyitányának?![36]

1 Vö. JUHÁSZ Gyula, *Kassák Lajos: Világanyám.* (A kiemelés tőlem: Sz. L. S.)

2 Vö. BERNÁTH Árpád, *Fikcionalitás és értelmezés, avagy a nyelv mint a költészet nyelve. Egy sokrétű probléma vázlatos megközelítése* = *Építőkövek. A lehetséges világok poétikájához,* DeKON-KÖNYVek 12, ICTUS, Szeged, 1998, 211–212. (Eredetileg = *Szöveg és stílus,* szerk. PÉNTEK János, Kolozsvár–Babes-Bolyai Tudományegyetem, 1997, 74–79.)

3 Uo. 216–217.

4 Vö. BARÁNSZKY JÓB László, *A stíleklekticizmus kérdése Babitsnál és Kassáknál* = *Formateremtő elvek a költői műalkotásban,* szerk. HANKISS Elemér, Bp., Akadémiai Kiadó, 1971, 52.

5 Maga a kérdésfeltevés – úgy gondolom – a szöveg természetéből magából fakad, eleget téve a „megértendő szöveg *igényének* ráhallgatására" mint igényre. Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A megértés mint feladat és történés* = Uő, *A megértés alakzatai,* Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, 15.

6 Itt utalhatok ismét Bernáth Árpád és Csúri Károly értelmezésére, amennyiben ők úgy gondolják: „a nyitó kép szoros összefüggésben van a zárással: az új típusú, a klasszikus (a »parnasszusi«, a műben közelebbről keresztény szellemiségűként meghatározható) költővel szembeállítható proletár költő megszületésével. A vers utolsó sorában a csupa nagybetűvel írt név, KASSÁK LAJOS, ennek az új költőnek a neve." (Vö. BERNÁTH Árpád, *i. m.,* 217.) Magam úgy gondolom, hogy itt *egyetemesen* a költői létbe való indulásról van szó, a megszorítások – „pro-

letár költő" – is érvényesek lehetnek, de csak időben korlátozottan.

7 Ferenczi László hívta fel a figyelmet a Berzsenyi-helyekre akadémiai doktori értekezésében és Szegeden elhangzott elhangzott előadásában. Vö. FERENCZI László, *Önéletrajz vagy apológia?* (Kassák Lajos: *A ló meghal a madarak kirepülnek*) = *„Modernnek kell lenni mindenestül"(?) Irodalom, átértelmezés, történetiség*, szerk. SZIGETI Lajos Sándor, Szeged, Modern Magyar Irodalmi Tanszék, JATEPress, 1996, 131–141.

8 Vö. Hans BIEDERMANN, *Szimbólumlexikon*, Bp., Corvina, 1996, 214–215.

9 Vö. SZABÓ György, *Mitológiai kislexikon I–II*, Merényi Könyvkiadó (é. n., a Kriterion, 1973 reprintje), 239.

10 Vö. *Antik Lexikon*, Bp., Corvina, 1993, 449.

11 Vö. *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*, szerk. PÁL József és ÚJVÁRI Edit, Bp., Balassi Kiadó, 1997, 377.

12 BERNÁTH Árpád, *i. m.*, 211.

13 JULOW Viktor, *Csokonai Vitéz Mihály*, Bp., Gondolat, 1975, 193–194.

14 Így fogja fel Debreczeni Attila, az 1798–1805 közti időszakot „Lezárás és újrakezdés", az 1798–1801 közöttit „A megtörtség élménye" címmel tárgyalva. Vö. DEBRECZENI Attila, *Csokonai, az újrakezdések költője (A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1993.

15 *I. m.*, 238–239.

16 *I. m.*, 135.

17 Vö. *Szimbólumtár*, 311.

18 E szempontból különösen gazdagnak mondható KIRÁLY István, *Ady Endre II*, Bp., Magvető, 1972 és TAMÁS Attila, *Költői világképek fejlődése Arany Jánostól József Attiláig*, Bp., Akadémiai, 1964. Magam is utaltam erre az Ady-újraolvasás konferencián (*Az eltévedt lovas* világának, a „kipányvázott ló" stb. motívumának értelmezési lehetőségeiről van tehát szó). Vö. SZIGETI Lajos Sándor, *Háborús téli éjszaka (Baka István Ady-maszkjai)*, Hitel, 1998, 8, 87–97., valamint: SZIGETI Lajos Sándor, *„Minden egész eltörött" (A csonkaság verse)* = *Modern hagyomány*, Lord, 1995, 32–46.

19 Vö. RÓNAY György, *Kassák Lajos alkotásai és vallomásai tükrében*, Bp., 1971 *(Arcok és vallomások)*.

20 Vö. BORI Imre, *Az avantgarde apostolai. Füst Milán és Kassák Lajos. A magyar irodalmi avantgarde III*, Symposion Könyvek, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1971, 176–177.

21 Mindehhez Ferenczi László hozzáteszi megszorító magyarázatként: „De hogy valóban önéletrajz, és hogy Szittya (a mű helyesírása szerint: szittya) nem embléma, hanem konkrét személy, azt az *Egy ember élete* bizonyítja. *A ló meghal a madarak kirepülnek* ugyanazt az 1909-es csavargást beszéli el, mint az *Egy ember élete*, az előbbi versben, az utóbbi prózában. [...] Ugyanerre a nyugat-európai útra a második világháború után visszatér. Nem írja le többé Szittya, azaz az egyik főszereplő nevét. Az értékelés is radikálisan megváltozik: »...*egy út végére értem, s egy kapu kinyílt előttem.*« *A ló meghal a madarak kirepülnek* az önéletrajz viszonylag rejtett változata. Utalásai – például apjával való kapcsolatára – többértelműek, gyakran meglepőek, és majd az *Egy ember élete* folyamatos, szinte ráérős prózájában világosodnak meg. A *Csavargások* végső soron öntudatlan versmagyarázat, anélkül, hogy önértéke ezzel csökkenne. A vers és próza közt gyakori – ha nem is mindig érvényes – különbség tetten érhető: a vers metaforái és lazább szerkezete miatt kevesebb szóval és gyorsabban mondja el ugyanazt, mint a próza." Vö. FERENCZI László, *i. m.*, 133. Itt egyúttal Szittyáról még annyit: „jó lenne, ha kiderülne, hogy nem egyszerűen létező személy volt, hanem a nemzetközi szakirodalomban ismert (bár az ÚMIL-ba valamiért föl nem vett) mondhatni sokkönyves szerző." – Vö. TAMÁS Attila hozzám írt levelét.

22 Vö. DERÉKY Pál, *A vasbetontorony költői. Magyar avantgárd költészet a 20. század második és harmadik évtizedében*, Bp., Argumentum Kiadó, 1992, 111.

23 Uo., 112–113.; itt jegyzem meg, hogy állításaihoz Deréky Pál is Bernáth Árpád és Csúri Károly munkáira hivatkozik az idevonatkozó nagyszámú szakirodalomból.

24 FERENCZI László, *i. m.*, 135.

25 Arról a versről van szó egyébként, amely „azért tartozik Kassák legnagyobb, egyszersmind a magyar lírai avantgarde legjelentősebb alkotásai közé, mert – ha csak szemantikailag is, de – megtette az első lépéseket a lírai alany mibenlétének újragondolása útján. Esztétikailag érvényes példáját adva annak, hogy a nem fixált, az indító műbeli helyzetéből kimozdítható versalany készen áll a deperszonalizáció poétikai fordulatának végrehajtására. E tényt azért kell külön kiemelnünk, mert Kassák 1919 előtti verseiben nagyon ritka jelenség a versszubjektum helyzetének effajta elmozdítása. [...] még a kivételességszámba menő *Örömhöz* sem tudott szakítani a magyar lírai esztétizmus individuum-centrikusságával. Az *Örömhöz* poétikai alapszerkezete ugyanis még mindig több szálon kötődik az 1919-ben egy lezárult korszak reprezentánsaként búcsúztatott Ady vallomáslírájához, mint az expresszionista költészet valóban klasszikus darabjaihoz." KULCSÁR SZABÓ Ernő, *„...ki üdvözöl téged születő pillanat" (Alanyiság és deperszonalizáció a húszas évek Kassákjánál)* = Uő, *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*, Bp., Argumentum, 1996, 143.

26 Itt jelzem, hogy a bibliai-vallási emblémák kitűnő feldolgozását írta meg – többször, több formában is – Csúri Károly. Előbb a már idézett 1968-as symposionon előadott dolgozatában (vö. CSURI [sic!] Károly, *A Kassák-vers embléma-szerkezete = Formatermtő elvek a költői alkotásban*. Bp., Akadémiai, 1971, 469–501.), később pedig 1989-ben, a bayreuthi egyetemen tartott konferencián elhangzott Bernáth Árpáddal közös előadásában. Az utóbbinak – többek közt – az az újdonsága, hogy a műnek, illetve a szerzői énnek, a beszélőnek az emblematikán belül egy apostoli beszédmódot tulajdonít, s ezt vizsgálja, értelmezi. – Vö. Árpád BERNÁTH–Károly CSÚRI, *Die sozialistische Avantgarde und der Problemkomplex „Postmoderne". Zu einem Gedicht von Lajos Kassák = Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, Klaus SCHWIND, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1991, 161–191.

27 Ferenczi László, összekapcsolva a két „eposzt" – a *Máglyák énekelnek* és *A ló meghal a madarak* kirepülnek címűt – ezt mondja: „Jellemző a két műre egyfajta, talán a csavargó öntudatból fakadó belgaellenesség is, s ez azért is érdekes, mert a világháború idején volt valami rejtett rokonszenv Belgium iránt, még Tisza István sem helyeselte lerohanását. Egyébként *A ló meghal a madarak kirepülnek* idején Kassák Bécsből tartott kapcsolatot a belga avantgarde-dal. De a csavargó viszolyog a belgáktól, mert nem tudja őket megpumpolni." FERENCZI László, *i. m.*, 133.

28 DERÉKY Pál, *i. m.*, 113.

29 Csúri Károly és Bernáth Árpád például említett előadásukban – többek között – a következőképpen nyilatkoztak a műről a rendszerváltás évében: „Es könnte gezeigt werdenm dass Kassáks Gedicht *Das Pferd stirbt die Vogel fliegen hinaus* nicht nur stilistisch analysiert werden kann. Kassáks Gebrauch der Sprache und des sprachlichen Materials führt weder zur Sinnlosigkeit des Sprechens, noch drückt es die Sinnlosigkeit der dargestellten Welt aus. Zwar sind die strukturierenden Prinzipien des Gedichts schwer erkennbar, sie sind aber nicht vage oder wiedersprüchlich. Es wird eindeutig die Geburt des Dichters als Individuum im Zeichen einer erlösenden Idee dargestellt. Damit gehört dieses Werk einer Strömung der Avantgarde an, die Grundwerte eines möglichen Wertsystems für eine zukünftige Gesellschaft anbietet. Was problematisch bleibt, ist der historische Wert dieser Grundwerte in der Welt des Autors zur Zeit der Entstehung des Gedichts und in der Welt des jeweiligen Lesers. [...] Indem der Weg nach »paris« als heuristischer Weg der Erkenntniss dargestellt wird, bleibt Paris als Symbol der bürgerlichen Revolution, als Symbol der skulasierten Welt autonomer Individuen unbeachtet." *I. m.*, 181–182.

30 Megjelent a *Ma* VIII. évfolyamának 4. számában.

31 A fog motívumról részletesen szól BERNÁTH Árpád, *i. m.*

32 Itt jegyzem meg, hogy Ferenczi László szerint a két önéletrajzi eposz fordított időrendet mutat: „Az időrendben későbbi mű, *A ló meghal a madarak kirepülnek* a *Máglyák énekelnek* előtörténete. Egy fejlődés története, melynek következménye a forradalmakban

való részvétel. A mű egyik sajátossága, hogy Kassák száműzetésben írta meg külföldi csavargása történetét. A csavargó útja során száműzöttekkel is találkozott. És a korábbi csavargást felidéző bécsi száműzött minden érzelgősség nélkül rokonszenvvel szól (inkább csak utalásszerűen) a hajdani száműzöttekről." FERENCZI László, *i. m.*, 138.

33 Ha egészen konkrétan értelmeznénk az életrajziság fogalmát, akkor itt akár arra is utalhatnánk, hogy a fejünk felett elrepülő nikkelszamovár a költőnek Simon Jolánnal történt veszekedésének emlékét őrzi, mint ahogy erre utal Rónay György, őt követően pedig Ferenczi László is, aki ugyan másként értelmezi a mű befejezését. Vö. FERENCZI, *i. m.*, 134. Magam nem gondolom, hogy ennyire konkrét filológusi magyarázatát kellene adni szükségszerűen a jelenségnek.

34 FERENCZI László, *i. m.*, 134.

35 Először a *Mozgó Világ*ban (1977) jelent meg, később pedig az *OPUS N³: KOGA* című kötet első ciklusának három Ének-et tartalmazó első műveként. Bp., Magvető, 1984, 9–30.; a mű jelentőségére elsőként Mányoki Endre hívta fel a figyelmet.

36 Készült a miskolci Kassák újraolvasó konferenciára (1999. április 21.).

KNAPP ÉVA–TÜSKÉS GÁBOR

Egy XVII. századi elbeszélésgyűjtemény: az első máriavölgyi mirákulumos könyv és irodalmi utóélete

A XVII. századi elbeszélő próza egyik jelentős, ám összefüggően eddig nem vizsgált forráscsoportját a különféle elbeszélésgyűjtemények alkotják. A prózai elbeszélés műfajai gyűjteményes keretben ebben az időszakban Magyarországon csak szórványosan jelentkeztek, Európa nyugati felében azonban a forma valósággal virágkorát élte. Beszédes adat, hogy például a „VD 17" korántsem lezárt elektronikus nyilvántartásában jelenleg ezernél több, „elbeszélésgyűjtemény" tárgyszóval jelölt nyomtatvány található. Az európai gyűjteményeknek ugyan csak elenyésző része jelent meg Magyarországon, példányaik azonban, ha szórványosan is, de eljutottak ide, s nem elhanyagolható szerepet játszottak a mindennapi elbeszéléskultúra alakításában és a barokk szépprózа formálódásában.

A népszerű XVI. századi gyűjtemények (például Johannes Pauli, Pedro Mexía) új kiadásai és fordításai, valamint a formailag egynemű összeállítások mellett a kiadványforma fő jellemzői a különféle elbeszélő kisformák (apoftegma, trufa, anekdota, história, maxima, prodigium, mirákulum, látomás, legenda, mese stb.) gyakori keveredése, közös gyűjteménybe, esetenként külön elbeszélő vagy más keretbe foglalása. További fontos vonás a tárgyalt témakörök kibővülése és specializálódása, a változatos előadásmód és a gyűjteményeknek szánt feladatkörök kiszélesedése. Jelentősen megnő és túlsúlyra jut a nemzeti nyelvű, illetőleg a világi témájú összeállítások aránya. Német nyelvterületen például tematikus összeállítások sora látott napvilágot a különféle jogi esetekről, a gyilkosságokról és egyéb bűntettekről, a bolondokról és a halottakról szóló elbeszélésekkel. Önálló gyűjteményekben jelentek meg a szerelmi-erotikus, a tragikus kimenetelű, az egzotikus, valamint a szellem- és hazugságtörténetek is, s mindegyik gyűjteménytípusnak megvannak a maga sajátosságai. A szórakoztatás és a didaktikus-morális célkitűzés mellett az összeállításoknak fontos feladata volt a társasági beszélgetések ösztönzése, a társas viselkedés csiszolása és a stílus fejlesztése, melyhez alkalomszerűen társadalombírálat és a megnövekedett kuriozitásigény kielégítése társult.

Az elbeszélésgyűjtemények elterjedését segítő társadalmi tényezők közül említést érdemel az utazások szerepének és a szabad időnek a megnövekedé-

se, a diákság számának és mobilitásának növekedése, továbbá az enciklopédikus formák iránti igény fokozódása és az ún. „melankólia-divat" terjedése. A gyűjtemények gyakran több kiadásban és fordításban jelennek meg, részletes utasítást adnak a történetek szóbeli előadásmódjára, s különféle kéziratos kiegészítéseket tartalmaznak. Irodalmi jelentőségüket mutatja, hogy összeállítóik és fordítóik között olyan nevek találhatók, mint például Georg Philipp Harsdörffer, Julius Wilhelm Zinkgref, Matthias Abele, Erasmus Francisci, Martin von Cochem, Michael Kornmann és Johann Christoph Beer, s olyan szerzők is felhasználták őket forrásként, mint például Shakespeare és Grimmelshausen. Ugyanakkor keveset tudunk ezeknek az összeállításoknak a tipológiájáról, tartalmi, szerkezeti és műfaji sajátosságairól, a szerzői önértelmezés módozatairól, a forráshasználatról és az irodalmi feldolgozás eszközeiről, a tanítás és a szórakoztatás mindenkori viszonyáról, valamint a gyűjtemények felekezeti meghatározottságáról és hatástörténetéről. A továbbiakban egyetlen elbeszélésgyűjteményt, az első máriavölgyi mirákulumos könyvet vizsgálva mutatjuk be a kiadványtípus sajátosságait.

A mirákulumirodalmat az irodalomtudomány és az összehasonlító elbeszéléskutatás viszonylag későn ismerte el önálló témaként, s még ma is gyakran hol az exemplumok, hol a legendák kutatásának illetékességi körébe sorolják.[1] Ehhez járul, hogy a barokk kori zarándokhelyek mirákulumos könyveit általában nem számították a mirákulumirodalomhoz, noha azok mind témájukat és motívumaikat, mind szerkezetüket és funkciójukat tekintve kétségkívül beletartoznak ennek az irodalomnak az antikvitástól a korai kereszténységen át a középkorig tartó hagyományába.[2] A tárgy- és motívumtörténeti tanulmányok, kutatástörténeti áttekintések és műfajmeghatározási kísérletek alapján ma már határozottan állítható, hogy a mirákulum írott formában egy tudatosan alakított, meghatározott szabályoknak engedelmeskedő, önálló elbeszélő műfaj, s a tömegesen előállított, terjesztett és fogyasztott mirákulumirodalom mint a vallási tárgyú szakirodalom vagy a használati próza egy formája egyértelműen a didaktikus, morális, illetőleg az egyházi irodalom körébe tartozik. A mirákulumelbeszélést a jelentős formai különbségek és a más műfajokhoz fűződő, szerteágazó kapcsolatok ellenére jól meghatározható szerkezeti típusok, közös cselekvési modell, tipikus keletkezési, kiadási és használati összefüggések, valamint jól elkülöníthető funkciók jellemzik.[3]

A magyar irodalomtörténetben a mirákulumelbeszélés önálló formában az Árpád-házi Margit szentté avatása ügyében 1276-ban készített tanúkihallgatási jegyzőkönyvben jelenik meg először.[4] Időben ezt követik a Kapisztránói János újlaki sírjánál 1456 után, ugyancsak a szentté avatás érdekében feljegyzett csodák jegyzékei.[5] Egyes szent- és Mária-mirákulumok gyakran előfordulnak a különböző késő középkori kéziratos és nyomtatott legenda-, exemplum- és prédikációgyűjteményekben. A magyarországi zarándok-

hellyel kapcsolatos első nyomtatott mirákulumos könyv, amely európai viszonylatban is korainak számít, 1511-ben látott napvilágot a Remete Szent Pál budaszentlőrinci ereklyéjénél feljegyzett csodákról Velencében.[6] Ezt a zarándokhelyet az egyetlen magyarországi alapítású szerzetesrend, a pálos rend gondozta. A dalmáciai Terzátóról 1648-ban kiadott gyűjteményt leszámítva az első XVII. századi nyomtatott mirákulumos könyv, melyről a továbbiakban szó lesz, ugyancsak egy pálosok által gondozott zarándokhelyhez, Máriavölgyhöz (ma Marianka, Szlovákia) kapcsolódik. Ezt követően a különféle zarándokhelyek kéziratos és nyomtatott összeállításai mint a kultuszpropaganda eszközei vezető szerepet játszanak a mirákulumirodalom fejlődésében, s a gyűjtemények között több irodalmi igényű feldolgozás található (például Esterházy Pál, Dugonics András).[7]

Az 1648-tól a XIX. század közepéig terjedő, kétszáz éves időszakban a történeti Magyarország területén harminchat, többségében szerzetesrendek által gondozott zarándokhelyről összesen több mint ötven nyomtatott, s csaknem ugyanennyi kéziratos mirákulumgyűjteményt ismerünk.[8] Ez azt jelenti, hogy a jelzett időszakban katalogizált zarándokhelyeknek több mint 20 százalékáról rendelkezünk mirákulumgyűjteményekkel. A nyomtatott gyűjtemények számát tekintve a műfaj virágkora a zarándokhelyek kialakulásának némi megkésettsége miatt a XVIII. századra esik. További sajátosság a nemzeti nyelvű összeállítások megkésett megjelenése; az első nyomtatott gyűjtemény magyar nyelven csak 1698-ban látott napvilágot. A magyarországi anyag műfaji sajátosságai lényegében megegyeznek a másutt – így elsősorban délnémet, osztrák, olasz, cseh és lengyel területeken keletkezett mirákulumgyűjtemények fő jellemzőivel, s a fő kiadványtípusok – néhány kivételtől eltekintve – a magyar anyagban is megtalálhatók. Ez egyben jelzi, hogy a nemzetközi kapcsolatok és példák fontos szerepet játszottak a műfaj magyarországi elterjedésében.[9]

A máriavölgyi kolostort I. Lajos király alapította 1377-ben. A pálos rendet és a máriavölgyi kolostort – a Remete Szent Pál ereklyéjének Velencéből Budára történt átvitelét (1381) követően – a magyar királyok és a főnemesség jelentős támogatásban részesítették, s ez a folyamat nem szakadt meg az ereklye 1526-ban bekövetkezett pusztulását, illetőleg külföldre kerülését követően sem. Máriavölgy jelentősége Budának és az ország jelentős részének 1541-es török megszállása s a reformáció terjedése következtében nagymértékben megnövekedett. Ehhez hozzájárult a hely kedvező fekvése: az 1541 után az országgyűléseknek otthont adó Pozsonytól mindössze 13 km-re és az akkor az ország katolikus egyházi központjának számító Nagyszombattól 45 km-re található. A XVI. század végétől egészen a rend 1786-ban bekövetkezett feloszlatásáig Máriavölgy volt az ország legfontosabb pálos kolostora és egyik legjelentősebb zarándokhelye. A XVII. században először III. Ferdinánd császár, majd 1659-ben I. Lipót is felkereste a helyet. A pozso-

nyi országgyűlések alkalmából az ország számos főméltósága rendszeresen ellátogatott ide, jelentős ajándékokat adott, s a hely csaknem száz éven át szerepet játszott az udvari reprezentációban. Az itt őrzött középkori Mária-szobor speciális tiszteletének első biztos nyoma 1634-ből való, amikor Lippay György veszprémi püspök zarándoklatot vezetett Máriavölgybe. S bár a templomot és a kolostort többször elpusztították, ezeket mindig újjáépítették, a kultusz intenzitása folyamatosan nőtt.[10] Máriavölgy 1721-től rendfőnöki székhely volt, s a kolostor könyvtára a XVIII. század első felében az ország egyházi könyvgyűjteményei között a jelentősebbekhez tartozott.[11]

Mindezek alapján nem tekinthető véletlennek, hogy a zarándoklatok kezdete után közel harminc évvel, I. Lipót látogatása körül felvetődött a kultuszt szélesebb körben ismertté tevő mirákulumos könyv kiadásának igénye. Az 1661-ben Bécsben negyedrét alakban megjelent latin nyelvű összeállítást az ajánlás és a nyomtatási engedély szerint Ferdinand Ignaz Grieskircher pálos szerzetes készítette.[12] Grieskircher életéről nagyon keveset tudunk, mivel a XVII. századi máriavölgyi kéziratos források nagy része elpusztult. A hely történetét 1733-ban utólag összeállító Orosz Ferenc szerint Grieskircher Bécsből származott, s mivel 1660. március 29-én, 32 éves korában hunyt el Máriavölgyben, 1628 körül születhetett.[13] Eszerint tehát könyve megjelenését nem érte meg. Orosz „pater historicus Thallensis"-nek nevezi Grieskirchert, aki a máriavölgyi szobor eredetéről és a mirákulumokról „stylo historico-oratorio elegantissime et facundissime" írt munkájával jelentősen előmozdította Mária tiszteletét. Egy másik forrás szerint Grieskircher Sopronbánfalván tett rendi fogadalmat, majd a lepoglavai kolostorban filozófiát tanított, ami arra utal, hogy életének jelentős részét Magyarországon és Horvátországban töltötte.[14] Mirákulumos könyvén kívül más nyomtatott munkájáról nincs tudomásunk, s három kéziratos traktátusát az örökkévalóságról, a pokolról és a szerzetesi életről csupán címük alapján ismerjük.[15] A könyvben Grieskircher személye teljesen háttérben marad, neve a címlapon sem szerepel, ugyanakkor különféle stiláris eszközökkel törekszik az olvasóval való kapcsolat megteremtésére (például álláspontját egyes szám első személyben fejti ki, többször megszólítja az olvasót, saját magát a mirákulumok tanújaként szerepelteti). A szövegben előforduló 1660-as évszám arra utal, hogy művén haláláig dolgozott.[16]

A könyv szerkezete nagy vonalakban megfelel a műfaj általános követelményeinek, ezen belül azonban egyéni elgondolást, igényes irodalmi törekvést tükröz. Az egész oldalt betöltő cím első része megjelöli a mű tárgyát és központi gondolatát, második része utal a szerző célkitűzésére és rendi hovatartozására. A keretkompozícióhoz tartozik a címlap hátoldalán található és a könyv második részét bevezető belső címlap hátoldalán megismétlődő rézmetszet a kegyszoborról, a képkeretben Mária fő titulusainak és a magyar uralkodó jelvényeinek megjelenítésével. Az Elias Wideman bécsi rézmetsző

által készített lapon a díszesen felöltöztetett szobor alatt középen a kiadvány mecénásának, Lippay György esztergomi érseknek (1642–1666) a címere látható, a címer mellett kétoldalt a mecénásnak szóló rövid ajánlással. Az ezt követő tulajdonképpeni ajánlás a bevezetők szokásos toposzaival dolgozik: kiemeli az érsek kegyességét, a rekatolizációban játszott szerepét, valamint a jezsuitákat és a papnevelést támogató tevékenységét. Dicséri bölcsességét és ékesszólását, általánosságban említi a zarándokhelyet támogató adományait, s címerét magyarázza. Más forrásból tudjuk, hogy Lippay 1648-ban malmot vásárolt a Lajta folyón a máriavölgyi pálosoknak, s 1650–1661 között a Lippay család több tagja is adományaival támogatta őket.[17] Az ajánlást követi a rendi generális facultása, a bécsi egyetem teológiai kara dékánjának approbatiója és az egyetem rektorának imprimaturája. Ezek közül a második a gyűjtemény műfaját „tractatus historico rhetoricus"-ként jelöli meg. A keretkompozícióhoz tartozik a kötet végén található *Index* a fejezetek címének és a kisebb szerkezeti egységeknek a felsorolásával. A kötetet ún. *Tabula monasteriorum* zárja a magyarországi pálos kolostorok jegyzékével.

A gyűjtemény két könyvre, azon belül változó számú fejezetre és folyamatosan számozott bekezdésre (ún. numeróra) tagolódik. A 88 lap terjedelmű első könyv hat fejezetre, azon belül nyolcvan numeróra, a 178 lap terjedelmű második könyv húsz fejezetre, azon belül 132 numeróra oszlik.[18] A mirákulumelbeszéléseket tartalmazó második könyv néhány fejezetét Grieskircher két–öt paragrafusra, ún. exemplumra osztotta, melyekben egy vagy több történetet ad elő. Az első könyv ismerteti a kultusztárgy eredetét és a pálos rend történetét, a második középpontjában a mirákulumok állnak. A bevezető fejezet beilleszti Máriavölgyet a már ismert neves magyarországi és külföldi Mária-zarándokhelyek sorába, a második az eredetlegendákat rögzíti. Eszerint a szobrot a máriavölgyi pálosok készítették I. Lajos király idejében. A más zarándokhelyek eredetlegendáiból ismert elbeszélő motívumok közül feltűnik például a szobor forrásban való elrejtése és csodás megtalálása, valamint a szobrot rejtő forrásnál történt csodás gyógyulások elbeszélése. Grieskircher eredetlegendákkal szemben tanúsított kritikai megközelítését mutatja, hogy közli: a szobor eredetéről terjesztett különféle, egymásnak részben ellentmondó történetek hitelessége kétséges, s megítélésük bizonytalan („inerat ratio"). A harmadik fejezet röviden áttekinti a pálosok magyarországi történetét, a negyedik a szobor eredetlegendájának további változatait ismerteti. Eszerint a szobrot maga I. Lajos király adta volna a pálosoknak, s a fatörzsben elrejtett szobor megtalálását fénysugarak segítették. A kultusztárgy kapcsolatba hozása az alapító I. Lajos királlyal és a király által ugyancsak támogatott Máriacellel az eredetlegendák fontos hitelesítő motívumai.

Az ötödik fejezet a zarándokhely nevének betű szerinti és allegorikus kifejtését adja. Grieskircher szerint a hely földrajzi fekvése nyomán először magát a kegyszobrot nevezték „völgyi Máriá"-nak, amit később kiterjesztettek

az egész kultuszhely megnevezésére. Az allegorikus szómagyarázat mint egyfajta vallásos elmélkedés ismerteti a különféle „völgyek" bibliai előfordulását, s az erdős völgyet (vallis silvestris) a bűnös földi világgal, a királyi völgyet (vallis Regis) a győzelem helyével, Máriával, illetőleg Mária völgyével állítja párhuzamba. A hatodik fejezet folytatja a névetimológiát, s a Bibliából merített további völgy-említéseket (például convallis illustris, vallis gigantium, vallis benedictionis, vallis Bethulia, in valle Terebinthi) következetesen Máriára, illetőleg Máriavölgyre vonatkoztatja. Az allegorizálást aktuális utalások egészítik ki Máriavölgy török ellen védő szerepére, a kultuszhelyen tett uralkodói látogatásokra, valamint a főrangú egyházi és világi személyek támogatására vonatkozóan. Az első könyvet Grieskircher azzal a következtetéssel zárja, hogy a máriavölgyi Mária Magna Ungariae Domina, a hely Magyarország dicsősége és kincses tárháza, ahol egyaránt megfordultak „Principes Austriae, Caesares mundi, Orbis monarchae".

A második könyv első fejezete mintegy átvezet a mirákulumokhoz, amikor a máriavölgyi Máriát ismételten Magna Ungariae Dominának nevezi. A műfaj belső reflexiójához tartozik, hogy a mirákulum szinonimája Grieskirchernél a beneficium, mirabilium és prodigium, írott változatát historiának és exemplumnak nevezi, amelyek tanúsítják, hogy Mária „semper gratia plena". A következő fejezetekben Grieskircher tematikusan meghatározott csodatípusok, illetőleg szükséghelyzetek szerint csoportosítva adja elő az elmúlt közel három évtizedből megőrzött mirákulumokat. A második fejezetben a szobor csodálatos könnyezését (sudat sacra statua) beszéli el. A nemzetközileg elterjedt motívumot, amely többnyire negatív jelentést hordoz, a harmincéves háború pontosan meg nem nevezett eseményével, minden valószínűség szerint I. Rákóczi György erdélyi fejedelem 1644-es felső-magyarországi hadjáratával hozza összefüggésbe, mondván: Mária akkor azért sírt, mert a magyar testvére ellen harcolt. A harmadiktól a tizenkilencedik fejezetig mintegy 130 oldal terjedelemben összesen 78 mirákulum leírása és mintegy 100 további csoda összesített említése található. A fejezetbeosztás alapjául szolgáló szükséghelyzet-típusok és egyéb tárgyi csoportok a következők: pestis, víz, tűz, lenyelt tárgyak, vérfolyás, halálos ítélet, leesés szekérről, ellenségtől való megszabadulás, vakság, bénaság, szülés, gyermekek különböző szükséghelyzetei, konkrétan meg nem nevezett vegyes betegségek, halálos veszély, démonok kínzása (két fejezet), eretnekek megtérése. Az utolsó fejezetben Grieskircher könyörgésben fordul Máriához Magyarország megsegítéséért.

Ez az elrendezés azt mutatja, hogy a szerző nem az egyes mirákulumokra helyezte a hangsúlyt, ezek csupán példaként szolgálnak Mária kegyelmeinek illusztrálására. A konkrét esetet vagy azok egy csoportját következetesen irodalmi keretbe illeszti, csak annyit mond el belőle, amennyit szükségesnek tart mondanivalója kifejtéséhez, s a keret idézetei, szentenciái, metaforái és

allegóriái értelmezik a történetben rejlő üdvtörténeti jelentést. A történeteket nem időrendben adja elő, bár néhány fejezetben kronologikus rendet követ. A pestisről szóló fejezet azért kerülhetett a sor elejére, mert itt a legkorábbi évszámmal jelzett, tekintélyes egyházi személyhez és egyben a könyv mecénásához kapcsolódó történetről van szó. Az öt fő szükséghelyzettípus a betegségek, szerencsétlenségek, külső erőszak, démonok kínzása és az eretnekek megtérése, de ezek nem egymás után következnek a könyvben. A 78, többé-kevésbé részletesen elbeszélt mirákulum közül Grieskircher közel hatvan alkalommal közli a szükséghelyzet alanyának, hozzátartozójának vagy a zarándoklatot szervező egyházi személynek a nevét. Pontos életkort nem ad sehol, de az esetek csaknem felében utal a csoda alanyának hozzávetőleges életkorára, korcsoportjára. Ezenkívül fontosnak tartotta közölni, mi az esetek alanyainak a társadalmi hovatartozása vagy a foglalkozása. Ezek az adatok arra utalnak, hogy a szerző reprezentativitásra törekedett az összeállításban, s a nemeseket, jelentős egyházi és világi hivatalviselőket, valamint ezek családtagjait részesítette előnyben. A csoda alanyának származáshelyét, tágabb lakóhelyét, nemzetiségét vagy a csoda helyszínét a történetek több mint felében közli. A helynevek jól mutatják a kultuszhely vonzáskörzetének kiterjedését Északnyugat-Magyarországra, illetőleg a szomszédos osztrák és lengyel területekre. Az elbeszélések mintegy kétharmadában évszám is szerepel, amelyek a hitelesítő funkción kívül jelzik a zarándoklatok intenzitásának növekedését az 1634–1660 közti időszakban.

Egy mirákulumos könyv szövege mindig a tények, a korban általánosan érvényes felfogás, a szerző sajátos nézetei és szándékai, valamint a műfaj hagyományos formái és adottságai közti kölcsönhatás eredményeként jön létre.[19] A műben közvetlenül vagy közvetve megragadható, egymással szorosan összefonódó szerzői szándékok címszószerűen a következők: 1. Mária magyarországi tiszteletének növelése, 2. a máriavölgyi zarándoklatok fellendítése, 3. a kultuszhely történetének és a csodáknak a megörökítése, 4. a zarándokhely és ezen keresztül a pálos kolostor, illetőleg a pálos rend felvirágoztatása, 5. erkölcsi és vallási tanítás, 6. szórakoztatás, 7. rekatolizáció, 8. az ország felszabadítása a török alól.

A Mária-kultusz növelésének szándékát jelzi, hogy Máriának mint Patrona Ungariae-nek, Virgo Ungariae-nek és Magna Ungariae Dominának a dicsőítése az egész munkán végigvonul. A Mária mint úrnő és patrona gondolat a XVII. század katolikus egyházi irodalmának is meghatározó eszméje.[20] Nemcsak a címnek és az ajánlásnak, hanem a hely és a szobor történetét tárgyaló első könyvnek is központi eleme, s állandóan jelen van a mirákulumokban is. Grieskircher szerint a csodákat Mária mint Magyarország patronája és úrnője az ő völgyi szobrában vitte véghez, s a szobor állandó jelzője a Magna Ungariae Domina. A gondolat eredetét Grieskircher a magyarországi hagyománynak megfelelően visszavezeti I. István király országfelajánlásáig Máriá-

nak. Egyéni leleménye azonban, hogy a máriavölgyi szobrot azonosította a Magna Ungariae Domina alakjával, aki mint Magyarország királynője a pietas, a clementia és misericordia erényeivel viszonyul az országhoz. A Mária-tisztelet a törökellenesség gondolatával kapcsolódik egybe a zárófejezetben, melyben a szerző Mária segítségét kéri az ország stabilitásának fenntartásához és a török kiűzéséhez I. Lipót császár vezetésével. Ugyanitt a római katolikus egyházhoz való hűségre buzdít.

A Mária-kultusz középpontba állítása mellett a gyűjtemény felekezeti meghatározottságát jelzi az is, hogy az ajánlásban Grieskircher a könyv mecénásának erényeként értékeli annak kiterjedt rekatolizációs tevékenységét. Másutt arról ír, hogy Mária a kereszténység minden ellenségétől meg fogja tisztítani az országot, s ez a megjegyzés a törökökre és a protestánsokra egyaránt vonatkozhat.[21] Mint említettük, a második könyvben Grieskircher külön fejezetet szentelt az „eretnekeknek".[22] Ebben először általában szól a másvallásúak megtéréséről, melyről szerinte a legkülönfélébb csodákat beszélik. Rájuk itt az „in Carybdi haeresum", „in tenebris errorum et haeresis" képes kifejezéseket alkalmazza. Ezután azonban csupán egyetlen reprezentatívnak szánt, konkrét megtéréstörténetet ad elő, mondván, hogy ehhez az illető maga hozzájárult. Az elbeszélés középpontjában az ország egyik legjelentősebb protestáns családjának tagja, Thurzó György nádor lánya, Thurzó Mária áll, aki 1618-tól Vizkelety Mihály alnádornak volt a felesége. Grieskircher a történetet egy olyan személytől hallotta, akinek az asszony azt maga mondta el. Az elbeszélés a kegyhelyeken oltáriszentség-látomás nyomán bekövetkezett megtérések szokásos menetét követi, jelentőségét az eset alanyának magas társadalmi rangja és a korábbi hiábavaló térítő kísérletek toposza hangsúlyozza.

A mirákulumelbeszélések többnyire gondosan megformált szövegkörnyezetbe illeszkednek, s az ott kifejtett gondolatok igazolását szolgálják. Az erkölcsi és vallási tanítás mellett fontos a szórakoztatás szándéka, az utóbbit az elbeszélő azonban többnyire az előbbi alá rendeli. Grieskircher a bibliai példák mellett mitológiai elemeket és számos más forrásból származó idézeteket használ, s jelentős tudásanyagot és retorikai eszköztárat mozgósít. Maga a mirákulum rendszerint csupán egy a felsorolt példák között és szorosan beépül a gondolatmenetbe. Az eljárás bemutatására két példát idézünk.

A második könyv tizenegyedik, vakokról szóló fejezetének második paragrafusa az asszony mibenlétének meghatározására irányuló költői kérdéssel indul.[23] Grieskircher először Szent Maximus felsorolásokkal és ellentétekkel tarkított, metaforikus meghatározását idézi, mely szerint az asszony a férfinak hajótörés, a ház veszedelme, a nyugalom akadálya, az élet fogsága, szeretetre méltó kár, gyűlöletes szerelem, telhetetlen ellenség és kifogyhatatlan veszekedés. Ezzel szembeállítja a Prédikátor könyvének megállapítását, mely szerint a jó asszony olyan, mint a felkelő nap a világban. Ezután a ha-

sonlatot Máriára vonatkoztatja, aki kegyelmével szétoszlatja a sötétséget. Állítása igazolására egy vak gyermek 1651-ben történt csodás gyógyulását idézi, s közli a meggyógyult gyermek nevében írt, Mária fényhozó hatalmát dicsőítő disztichont. Az elbeszélés végén Grieskircher az asszony–nap analógiát Pliniusra hivatkozva kiegészíti a gyógyszer–egészség párhuzamával, s Mária magasztalásával zárja a történetet.

A második példa ugyanennek a fejezetnek negyedik paragrafusából való.[24] A bevezető antik szerzőkre hivatkozva felidézi Cicero villájának képét, melyben ő a műveit írta, s ezáltal „szemet gyógyító forrás tört fel". Ezután a szerző meglepő fordulattal Máriavölgyet Cicero villájához, annak „forrását" a máriavölgyi forráshoz hasonlítja, s állítását János evangéliumának prológusából vett idézettel erősíti. Majd költői kérdéssel és felszólítással fordul az olvasóhoz, s példaként felidézi egy szembajban szenvedő, névvel megnevezett férfi csodás gyógyulását a máriavölgyi forrásnál.

A mirákulumok forrását Grieskircher a 78 történetnek valamivel több mint a felében nevezi meg. Nem eldönthető, hogy állítása, mely szerint korábban kötetekben feljegyezték a csodákat, de azok elégtek, csupán hitelesítő toposz, vagy megfelel a valóságnak.[25] A megnevezett források mintegy fele valamilyen fogadalmi tábla (anathema, tabula, tabula picta, tabula argentea), amely tartalmazhatott szöveges feliratot is. Mintegy tíz alkalommal szóbeli közlésre (a csoda alanyára, tanújára, a pálosokra) hivatkozik. Egy esetben Grieskircher maga tanúsítja a történet hitelességét, míg írott forrásra (testimonium, carmen) mindössze háromszor hivatkozik, ezek szövegét rendszerint szó szerint közli. A gyermekekkel történt csodák sommás említésének forrása a zarándokhelyen őrzött gyermekruhák 96 darabból álló gyűjteménye. Egy alkalommal több különféle forrásra (fogadalmi tábla, fogadalmi tárgy, tanúsító levél) hivatkozik.

Felhasznált irodalmi forrásait Grieskircher rendszeresen jelezte. Nincs nyom arra, hogy kompendiumokból dolgozott volna, s valószínű, hogy anyagának nagyobb részét első kézből merítette. Forráskezelése gyakorlott kézre utal, jól kiválasztott idézeteit változatosan alkalmazza és gördülékenyen építi be a szövegbe. Az idézetek felhasználásának fő célja a hitelesítés mellett az volt, hogy szemléletessé tegye, kiteljesítse a mondanivalót és továbbgondolásra ösztönözzön. A nagyszámú bibliai idézet felhasználása az egész műre jellemző. A zsoltárok és az Énekek éneke mellett számos ószövetségi könyvet idéz, az újszövetségi hivatkozások száma viszonylag kevés. A kötelező antik tekintélyek (Arisztotelész, Philostratos, Plutarkhosz, Plinius, Suetonius, Seneca) mellett Grieskircher klasszikus költőket (Homérosz, Horatius, Martialis, Ovidius) is idéz; igaz, mindegyiküket csupán egy-két alkalommal. A legtöbb idézetet középkori szerzőktől merítette, s a mariológiai irodalom tekintélyes részét mozgósította. Az egyházatyák és egyháztanítók közül leggyakrabban Clairvaux-i Bernát neve szerepel, s számos idézetet találunk a

keleti egyház szerzőitől is. Emellett Grieskircher számos ismert és kevéssé ismert középkori prédikátort, szerzetes írót, teológust, misztikust és világi papi szerzőt idéz, akik közül elbeszélő vonatkozásai miatt csupán Caesarius von Heisterbach nevét, továbbá Guillelmus de Alvernia (Guillaume d'Auvergne) retorikáját emeljük ki. Az idézett késő középkori egyházi szerzők közül Kempis Tamás érdemel említést, emellett Grieskircher többször hivatkozik különféle liturgikus szövegekre, antifónákra, himnuszokra. Nem volt teljesen járatlan a humanista irodalomban sem, amint azt Marsilio Ficino és a filológus Johannes Ravisius idézése tanúsítja. A kora újkori egyházi szerzők közül Grieskircher csupán Ludovicus Blosius, a Baronius művét folytató Henricus Spondanus és Lovro Grizogon (Chrysogono) horvát jezsuita mariológus műveit idézi forrásként. Végül külön csoportot alkotnak a magyar történelemmel és a pálos rend történetével kapcsolatos szerzők, akik közül Sigismundo Ferrari, Gyöngyösi Gergely és Istvánffy Miklós érdemel említést. Mindezek alapján megállapíthatjuk, hogy Grieskircher forrásai a kor igényes rendi szerzőinek megfelelő, széles körű irodalmi ismeretekről tanúskodnak, sőt néhány ponton felül is múlják azokat. Másrészt a mirákulumok csupán az egyik forráscsoportot alkotják, amely az irodalmi forrásokkal együtt nyersanyagként szolgált az összeállításhoz.

Grieskircher sajátos forráskezelését a Ficino-idézet példáján szemléltetjük, amely a második könyv tizenötödik fejezetében kapott helyet, középpontban különféle bajokkal, betegségekkel. A meglehetősen hosszú fejezet négy paragrafusra osztva összesen huszonhat exemplumot tartalmaz a Máriavölgy mint Mária gyógyszertára, Mária mint gyógyszerész és gyógyszer gondolat köré csoportosítva. A Ficino-idézet a hat exemplumból álló első paragrafus harmadik darabja.[26] A bevezető a legjelesebb orvosnak és filozófusnak nevezi Ficinót, aki a betlehemi háromkirályok ajándékaiban az ember megfiatalításának hatásos eszközét látta. Ezt követi a közel egyoldalas idézet a *De vita libri tres* második, *De vita producenda* című részének *Magorum medicina pro senibus* című 19. fejezetéből. Ficino itt a három elemet, az aranyat, a tömjént és a mirhát az antik hagyomány alapján három bolygóval, a Jupiterrel, a Nappal és a Szaturnusszal állítja párhuzamba, s pontos utasítást ad a meghatározott arányban vegyített anyagok borral történő bevételére. Az idézet értelmezése a következő bekezdésben található, melyben Grieskircher először összegzi Ficino receptjét, majd az Énekek éneke alapján az aranyat, tömjént és mirhát azonosítja Máriával, illetőleg Mária kegyelmével. Végül felszólítja az olvasót Mária völgyi gyógyszertárának felkeresésére, ahol szerinte hatásosabb gyógyszer található, mint a Ficinóé.

A mirákulumelbeszélés típusának meghatározásához lényeges megkülönböztetés, hogy míg némely mirákulumszöveg „barokkos" jellege a műfaj sajátosságaiból adódik, a barokk stílusjegyek mintegy kívülről kapcsolódnak hozzá a mirákulumhoz.[27] Magukat a mirákulumokat Grieskircher különböző

részletességgel adja elő, ami az eltérő forrásadottságok mellett elsősorban irodalmi célkitűzésével függ össze. A mirákulum szokásos cselekvési modellje – 1. szükséghelyzet, 2. kérés vagy fogadalom, 3. természetfölötti beavatkozás, 4. a hiány megszüntetése – gyakran redukálódik és a formulaszerűség irányába mutató megoldások kerülnek előtérbe. A tulajdonképpeni csodatörténet bemutatásában az előzmények szemléletes ábrázolása, a belső összefüggések feltárása, a motiválással való értelmi összefüggésteremtés és az egyénileg alakított eseménysor viszonylag ritka, ezzel szemben a mirákulumirodalomra jellemző elbeszélő motívumok és toposzok számos változata megtalálható. Grieskircher többek között a következő mirákulumtoposzokat alkalmazta: büntetés a nem teljesített fogadalom miatt, a csoda váratlan bekövetkezése, az orvosi tudomány és az orvosságok hiábavalósága, a csoda rendkívülisége, számtalan sok csoda története. Ezek egyben a mirákulum igazolását szolgálják. Az utalásszerű említéseknél gyakoribb a tudósítás- és a história-forma, míg a szövegek novellaszerű alakítása nem vagy alig fordul elő.

Történeteit Grieskircher következetesen a retorika törvényei alapján alakítja. Távolságot tart a bemutatott eseménytől, annak értelmezőjeként lép fel, és a mirákulumot a helyes keresztény életmód bemutatására használja. A mirákulum többnyire nem az események részletező bemutatása révén válik elbeszéléssé, mint majd oly gyakran a XVIII. században. A történéseket különféle retorikai eszközök foglalják keretbe, s ez a mitológiai, bibliai, hagiográfiai és allegorikus elemekből álló, gondosan megszerkesztett keret mintegy „elnyeli" a mirákulumot. Amit Grieskircher a bevezetőkben kifejt és ami az épületes gondolatok tárgyát alkotja, azt a lényegre összpontosító, összegző jellegű, átformált mirákulum szemléletes képben ábrázolja. Az egyes eseteket a szerző mint érveket és megerősítő példákat használja, következetesen alárendeli sűrített elbeszélő stílusának és szerkesztői elgondolásának, kapcsolatba hozza az egyházi irodalom más műfajaival és szövegtípusaival, s mindezzel Mária segítségének sokféleségét és mindenhatóságának gondolatát („Mater Dei suo modo omnipotens") állítja előtérbe. A retorikai-allegorikus megformálásnak ezzel az eljárásával mintegy üdvtörténeti távlatba helyezi a jelen és a közelmúlt eseményeit, ugyanakkor korlátozza a mirákulumok narratív előadásának lehetőségét.

Példaként a második könyv harmadik, pestisről szóló fejezetét említjük, melyben Grieskircher két mirákulumot ad elő exemplumként.[28] Az 1634. évi Somogy megyei pestisjárvány felidézése után Lippay György máriavölgyi zarándoklatára tér át egy antik párhuzammal, mondván: ahogy a messinaiak pestis idején Minervához fordultak a szelek eltérítéséért, ugyanígy fordult Lippay a csodatévő völgyi Máriához. Grieskircher Lippayt egyes szám első személyben, költői kérdés formában beszélteti, majd további példákat idéz: Plinius szerint a vadkecske vére hatásos méreg ellen, s mivel az Énekek éne-

ke szerint Mária melle két kecskegidához hasonló, pestis idején érdemes hozzá fordulni segítségért. A kígyók elől vízbe menekülő szarvas antik példáját Grieskircher Augustinusra hivatkozva idézi, s mivel Mária egyik jelzője a szarvas, hozzá lehet fordulni.[29] A jó pásztor bibliai hasonlatára utalva ezt követi a máriavölgyi zarándoklatok dicsérete és Mária segítségének, a pestis megszűnésének közlése. A második exemplum elején Grieskircher visszautal Lippay példájára, majd egy pestis idején tett fogadalmának teljesítésére Pozsony környékéről családjával együtt ugyanabban az évben Máriavölgybe ment férfi zarándoklatát említi. Epiphaniusra hivatkozva ismét utal a már említett szarvas-hasonlatra. Közli, hogy Borromei Károly az „una salus" lemmával kiegészítve a vízbe menekülő szarvas képét választotta szimbólumául, s a forrásra mint az örök gyógyulás forrására vonatkozó Damaszkuszi Szent János-idézettel zárja a történetet. A fejezet végén még egyszer utal Lippay zarándoklatára, s felszólítja az olvasót példájának követésére.

Már ennyiből is látható, hogy Grieskircher kedvelt retorikai eszközei közé tartoztak a mitológiai párhuzamok, költői kérdések, ismétlések, a bibliai és más képek, hasonlatok, szimbólumok, valamint az olvasó felszólítása. Képeinek, hasonlatainak többsége a kor általános tudásanyagából való (például Phaeton szekere,[30] az emberi élet mint színpad és zarándoklat[31]), ami egyben jelzi a megcélzott olvasói rétegek műveltségét. További gyakran alkalmazott stíluseszközök az alliteráció (például „votum vovit"[32]) és a különleges metafora („mollificatum melle misericordiae"[33]), a felsőfokú melléknevek (például „illustrissimum dicerem",[34] „hoc in gravissimo vitae periculo"[35]) és azok halmozása (például „semper infensissimi egregia tyrannide, ausu audacissimo"), valamint a hasonló igenévi alakok ismétlése (például „armata manu involant, diripiunt, cruentant, occidunt"[36]). Többször használt eszköz a felkiáltás (például „Eu subitam ex hominem perniciem!"[37]) és a mondanivaló kiemelése közmondással (például „Hunc omnes coecum coeci sequamini; homo homini lupus est"[38]). Grieskircher kedvelte a concetto különböző formáit, az ellentétet, az etimologizálást, a fokozás különféle formáit, így például a tagadást és ismétlést, a különböző stíluseszközök összekapcsolását (például kérdések és válaszok ritmikus ismétlése, költői kérdések és ellentétek halmozása), valamint az egyes fogalmak értelmezését nyelvi játékkal.

A különféle retorikai eszközök változatos alkalmazására jó példa az első könyv bevezető fejezete, amely nem más, mint az egész műre ráhangoló allegorikus könyvcím- és helynévmagyarázat az amplificatio segítségével.[39] A tizenhárom számozott bekezdésre tagolt fejezet állítások, azok hitelességét kétségbe vonó kérdések, hatáskeltő szó- és gondolatkapcsolatok, ellentétek, halmozások, felszólítások, bibliai, mitológiai és földrajzi utalások egyetlen ívben, láncszerűen összekapcsolódó sorozatából épül fel, középpontban a hegy–Isten, illetőleg völgy–Mária párhuzammal, valamint Isten és Mária

nagyságának, mindenhatóságának gondolatával. A rövid mondatok gyors váltakozása, a kulcsszavak gyakori ismétlése sajátos lüktetést eredményez, amely fokozott várakozást kelt és egyben ráirányítja a figyelmet a Mária-zarándokhelyek, azon belül Máriavölgy jelentőségére. A kultuszhely történetét elbeszélő fejezetekben és a mirákulum-részben más a mondatszerkesztés, a mondatok hosszabbak, az okfejtésben megfigyelhető a tárgyszerűségre törekvés, ami egyben jelzi a gyűjtemény szövegeinek különböző szintű retorizáltságát. Grieskircher stílusbeli tudatosságára utal az is, amikor a zarándokhely nevének allegorikus értelmezésében közli, hogy ehhez nem elegendő a „stylus brevis" alkalmazása, ezért itt más eszközöket vesz igénybe.[40] Mindezek a retorikai sajátosságok a bemutatott szerzői célkitűzések egyidejű jelenlétével együtt a műfajtörténet késő manierista, kora barokk szakaszának jellegzetes, az argutiát sem nélkülöző, elsősorban a latinul olvasó, művelt világi közönségnek szánt darabjaként határozzák meg az összeállítást.

Grieskircher munkája jelentős ösztönzést adott a műfaj magyarországi elterjedéséhez, Máriavölgyben pedig egy több mint száz éven át tartó hagyomány kiindulópontjául szolgált. Az 1700–1789 közti években folyamatosan feljegyezték a mirákulumokat, s ebből az időszakból négy latin nyelvű kéziratos gyűjtemény mellett nyolc nyomtatott mirákulumos könyvet ismerünk.[41] Máriavölgy mellett csupán egyetlen zarándokhely volt Magyarországon, melyről ennél több, összesen tizenegy nyomtatott mirákulumos könyv készült. A kéziratos gyűjtemények egyik része ma ismeretlen XVII. századi kéziratokat is felhasznált, másik része csupán az adott időszakban feljegyzett mirákulumokat tartalmazza időrendben, néha a kolostor történetének más aktuális eseményeivel együtt.[42]

A kéziratok összeállítói közül kettő, Kollenicz András és Orosz Ferenc egy-egy nyomtatott könyvet is szerzett, illetőleg fordított. A nyomtatványok 1714–1773 között jelentek meg latin, német, magyar és szlovák nyelven, egy Bécsújhelyen, a többi különböző magyarországi nyomdahelyeken. Ezek a kiadványok már a műfaj történetének új szakaszát képviselik. Szerzőik valamilyen formában mind forrásként használták Grieskircher művét. A nyolc könyv közül öt korábbi gyűjtemények fordítása, illetőleg bővített kiadása, három többé-kevésbé önálló műnek tekinthető. Jellemző vonás a korábbi kiadványok anyagának ismétlése, rekapitulációja, a metaforikus és a bibliai helyekhez kapcsolódó címadás *(Der in dem Acker Verborgene-Schatz; Puteus aquarum viventium)*, valamint az eredetlegendák és a mirákulumok összekapcsolása. Különféle áhítati szövegek (imádságok, tanácsok), teológiai fejtegetések, mutatók és illusztrációsorozatok bővítik az anyagot, s ezzel ezek az összeállítások a gyűjteményes művek jellegzetes típusát képviselik.

A mirákulumos könyvnek mint irodalmi formának az átalakulását jól mutatja a Kummer László által 1734-ben németül kiadott, majd 1742-ben Nunkovics József által latinra, 1743-ban szlovákra és ugyanebben az évben Orosz

Ferenc által magyarra fordított összeállítás és Grieskircher könyvének rövid összevetése.[43] A történeti részt kibővítették az 1661 óta eltelt időszak eseményeivel, s az eredetlegendák további, átszerkesztett változatait közölték.[44] A már korábbról ismert elbeszélő motívumok összeolvadtak egymással, újabbakkal egészültek ki, s a hitelesség kérdésében a „felvilágosult" XVIII. századi szerzők Grieskircherrel is vitába szálltak. Az eredetlegenda elbeszélő elemeit a szent kút fölé 1697-ben emelt kápolna freskóin is megörökítették, s az 1742-es és 1773-as latin kiadások mottóval ellátott rézmetszetek sorozatában reprodukálják ezeket az ábrázolásokat.[45] A kötetek közlik a freskók rövid leírását, amelyek az illusztrációk nélküli kiadásokban is szerepelnek, s utalnak arra, hogy a bemutatott esemény részletes elbeszélése a könyvben hol található. A mottókat bibliai idézetek, Mária-allegóriák és a *Salve reginá*ból vett részletek alkotják, amelyek megegyeznek az előképül szolgáló freskók feliratával, s az ábrázolt eseményen túlmutató, szimbolikus értelmet adnak a képeknek. Az eljárás következtében az olvasó nem csupán a szöveg valamely részéhez, hanem annak egészéhez tartozóként is észleli az illusztrációkat, s így a sorozat aktív cselekvésre, kép és szöveg együttes továbbgondolására ösztönöz. A sorozat – más mirákulumos könyvek illusztrációsorozataihoz hasonlóan – lényegét tekintve a kegyelemközvetítés vizualizált narratív teológiáját adja, egy komplex elbeszélő, ikonográfiai programot közvetít, s elsődleges szerepe az elbeszélő tartalmak megvilágítása, értelmezése és bizonyítása.

Grieskircher részletesen leírt mirákulumainak mintegy fele megtalálható Kummer könyvében, amely ezen felül közel száz újabb esetet tartalmaz. Az 1660-ig terjedő időszakból Kummer által közölt további mintegy tíz eset pontos megfeleltetése nem lehetséges az eltorzított, elhallgatott nevek és körülmények miatt. Az azonos mirákulumok összevetése azt mutatja, hogy Kummer nemcsak kiválogatta és átcsoportosította, hanem át is dolgozta Grieskircher szövegeit. Ez a tartalmi megfelelés mellett jelentős formai különbségeket eredményezett. A legfontosabb eltérés az, hogy Kummer önálló elbeszélésként közli a mirákulumokat, más irodalmi forrásokat használ és az idézetek alkalmazási módja is eltérő. Az adott esetre jellemző tárgyi adatok egy részét gyakran egyszerűen elhagyja vagy átrendezi. Magát a történetet többnyire részletesebben, toposzszerű bővítésekkel adja elő, a szórakoztató elemek helyett azonban a szükséghelyzet érzékletes megjelenítését, a morális tanulságot és a hitelességet állítja előtérbe.

Grieskircher XVIII. századi utódai között különleges hely illeti meg Koptik Odó 1744-ben megjelent latin nyelvű verses összeállítását.[46] Az 1692-ben a dél-csehországi Klattauban született Koptik bencés szerzetes volt St. Lambrechtben, s hosszabb máriacelli pasztorációs tevékenység, filozófiai és teológiai tanárkodás után 1736-ban jött Magyarországra.[47] Itt a pannonhalmi főapáttól a dömölki apáti címet kapta, majd a máriacelli kegyszobor magával

hozott másolatának először kápolnát, később templomot és kolostort épített Dömölkön, s a hely az 1740-es években páratlan gyorsasággal az ország egyik legjelentősebb zarándokhelyévé, bizonyos szempontból Máriavölgy riválisává vált. Koptik már Magyarországra jövetele előtt is kiterjedt irodalmi működést fejtett ki: rend- és családtörténeti, bölcseleti műveket, alkalmi beszédeket és elmélkedésgyűjteményeket írt. Ezenkívül hét ívrétű kéziratos kötetben feldolgozta Máriacell történetét, s nyomtatásban is megjelentette egy másik stájerországi zarándokhely, Spittal am Semmering mirákulumos könyvét.

Gróf Esterházy Imre pálos prior 1743-ban meghívta Máriavölgybe, ellátta a hely történetére vonatkozó forrásokkal, s egy Máriát és Máriavölgyet dicsőítő munka megírására ösztönözte. A Zichy Ferenc győri püspöknek ajánlott mű a következő évben jelent meg Hauszer Lőrinc soproni plébános költségén. A könyv címét Koptik a zarándokhely nevéből alkotta *(Thalleidos liber)*, szerkezete emlékeztet Grieskircher művének két könyvre tagolódó beosztására. Fő jellegzetessége, hogy Koptik versben, mintegy kétezer heroikus metrumú hexameterben adja elő mondanivalóját. Míg a versek elszórt alkalmazása viszonylag gyakori az európai mirákulumos könyvekben, a reprezentatív kifejezést és a kor formaideáljához való alkalmazkodást szolgáló verses mirákulumos könyv viszonylag ritkábban fordul elő. A címlapon carmen heroicumnak nevezett összeállítás első könyve húsz éneket (ún. Paraphrasis poeticát) és hozzájuk tartozó történeti magyarázatot (ún. Exegesis historicát) tartalmaz, míg a második könyv tizenhat éneke és magyarázatai az előkelő máriavölgyi zarándokokat, köztük a császári család tagjait dicsőítik. Az énekek egyes soraihoz fűzött jegyzetekben Koptik folyamatosan hivatkozik Grieskircher művére, amely egyben az énekeknek is fontos forrása volt.

A munka makroszerkezetét tekintve a XVIII. századi mirákulumos könyvek hagyományos felépítését követi, forma tekintetében azonban a panegyricus eposz antik mintáira és a versbe szedett Mária-mirákulumok középkori hagyományára nyúlik vissza. Az előszó az ajánlás címzettjének és családjának ősiségét, vitézségét és Mária-tiszteletét dicsőíti, s a család címerét emblematikusan magyarázza. A nyomtatási engedélyből megtudjuk, hogy Koptik művét Máriavölgyben írta tizennégy nap alatt, ami pusztán a terjedelmet tekintve is bizonyos kételyt ébreszt. Az előszó szerint a valóságban megtörtént dolgok (res gestae) parafrázisát nyújtja, s igyekszik mellőzni a csodás elemeket és a pátoszt. Az epikus kompozíció fő sajátossága, hogy „egy Mária-kegyhely történetének felhasználásával az egész magyar történelem tengelyébe helyezte Mária oltalmazó szerepét".[48] Egymás után feltűnnek a magyar történelem jeles eseményei, s a munkát hiteles történeti és földrajzi adatok, locus amoenus-toposzok, mitológiai, legendai és emblematikus elemek, hasonlatok és képleírások sajátos keveréke, kombinációja alkotja. Az al-

legorikus képek egy részénél hiányzik a kapcsolat az élet valóságával. A későbbi kultuszhely völgyében például Koptik szerint eredetileg Diana nimfái laktak, majd a szobrot készítő szerzetest Praxitelészhez, a szobrot ellenség elől elrejtő szerzetest Aeneashoz hasonlítja. I. Lajos király Mária-látomása nyomán Koptiknál úgy pattant ki ágyából, mint az Alecto által feltüzelt Turnus, s a csodatévő szobrot tisztelői úgy akarták elrabolni, mint Helénét Párisz. A Habsburg-ház uralkodóit Koptik – kora gyakorlatának megfelelően – magyar nemzeti színben tünteti fel, s Mária Teréziának külön éneket szentel. A cselekményt a pogányság–kereszténység, illetőleg a remetei szegénység–barokk hierarchikus pompa kettős ellentéte mozgatja. Mint Szörényi László megállapította, Koptik a panegyricus eposz claudianusi mintát követő változatába dolgozta be az ovidiusi *Naptár* nemzetiesített változatát, miközben a vergiliusi modell néhány döntő vonását is alkalmazta. A mirákulumelbeszélés önálló szövegegységként megszűnik, s egy másik műfaj, a dicsőítő ének részévé, illusztrációjává válik. Az utolsó ének a csodára váró tömeg érzékletes rajzát adja, s itt először kerül be a „nép" olyan epikus kompozícióba, amely az egész magyar történelmet tárgyalja.

*

Ebben a tanulmányban a mirákulumos könyvek irodalmi formáját vizsgáltuk egyetlen gyűjtemény és annak utóélete alapján. Az áttekintés lehetőséget adott a mirákulumelbeszélés és a mirákulumos könyv néhány típusának és esztétizálódási folyamatának, valamint a műfajfejlődés néhány jellegzetességének bemutatására. Világossá vált, hogy más elbeszélésgyűjteményekhez hasonlóan a mirákulumos könyvek is beilleszkednek a kora újkor eszmetörténeti és irodalmi folyamataiba, s ezek a gyűjtemények nemcsak a zarándoklatok történetének, hanem az elbeszélő irodalomnak is fontos forrásai. Sajátos keverékét adják a kor egyházi tudásanyagának, retorikai eszköztárának és a szóbeli hagyományoknak, irodalmi szintre emelik a kéziratos feljegyzéseket és a szóbeli hagyomány bizonyos szövegeit, s maguk is alapul szolgálnak e szövegek folklorizálódásához. Az adott keretek között nem volt lehetőség a különböző kéziratos forrástípusok irodalmi feldolgozásának, átalakításának bemutatására, pedig a kéziratos előzmények és a nyomtatványok összevetésével a szerzők alkotásmódja, a mirákulumszövegek genezise és a kézirathoz képest végrehajtott nyelvi, retorikai, tartalmi, szerkezeti módosítások is jól nyomon követhetők.

A mirákulumos könyvekre is érvényes a megállapítás, hogy a retorikai feldolgozás alapvetően a szerző rendi hovatartozásának, célkitűzésének, képzettségének, tudásának és irodalmi képességeinek megfelelően történik. Az áttekintés mutatja a műfaj szoros kapcsolatát az épületes irodalommal, a legendával, a mondával, az exemplummal és az exemplumgyűjteményekkel.

Megvilágítja a folyamatot, melynek során a mirákulumot a XVII. század közepétől kezdve következetesen alárendelték a nyomtatott gyűjtemények épületes célkitűzésének és propaganda szerepének, s a kompozíció, elbeszélő magatartás, motiváció és a valósághoz fűződő viszony megváltozásával a mirákulum egyre gyakrabban vált exemplummá. A bemutatott anyagban nincs példa a gondosan kidolgozott mirákulumnovella és a tíz, húsz oldal terjedelmű mirákulumelbeszélés típusára, mint például az 1645-ös bogenbergi és az 1664-es altöttingi mirákulumos könyvekben.[49] Annyiban azonban mindenképpen reprezentatívnak tekinthető, amennyiben a barokk mirákulumos könyvek többsége csak bizonyos megszorításokkal nevezhető szorosabb értelemben vett elbeszélésgyűjteménynek, mivel bennük néhány kivételtől eltekintve az elbeszélés öröme helyett a reflexió, az értelmezés és a könyvekből megszerzett tudásanyag bemutatása lép előtérbe. A mirákulumelbeszélések modelljének kultusztörténeti, teológiai összefüggéstől elszakított, tisztán irodalmi felhasználására számos példa található többek között Georg Philipp Harsdörffer, Adam Olearius, Johann Balthasar Schupp és Abraham a Sancta Clara műveiben – ez azonban már egy másik történet.

1 Ingo SCHNEIDER, *Mirakelliteratur = Enzyklopädie des Märchens*, 9. köt., szerk. Rolf Wilhelm BREDNICH, Berlin–New York, 1998, 691–702.

2 Gábor TÜSKÉS, *Books of Miracles about Shrines in Hungary from the Baroque Period = The 8th Congress for the International Society for Folk Narrative Research, Bergen, June 12th–17th 1984. Papers*, IV, szerk. Reimund KVIDELAND–Torunn SELBERG, Bergen, 1985, 379–392.; TÜSKÉS Gábor–KNAPP Éva, *Egy feltáratlan forráscsoport: barokk kori mirákulumos könyvek magyarországi búcsújáróhelyekről*, ItK, 1985, 90–100.

3 Ingo SCHNEIDER, *Mirakel = Enzyklopädie des Märchens* (lásd 1. jegyzet), 682–691.

4 *Inquisitio super vita, conversatione et miraculis beatae Margarethae virginis = Monumenta Romana Episcopatus Vesprimiensis*, I, szerk. Vilmos FRAKNÓI, Bp., 1896, 162–383.

5 FÜGEDI Erik, *Kapisztránói János csodái. A jegyzőkönyvek társadalomtörténeti tanulságai*, Századok, 1977, 847–898.

6 VALENTINUS de HUNGARIA, *Vita divi Pauli*, Venetia, 1511; vö. Matthias FUHRMANN, *Decus solitudinis*, Viennae, 1732; Gábor TÜSKÉS–Éva KNAPP, *Die Wunder des heiligen Paulus des Einsiedlers. Analyse der Mirakelaufzeichnungen bei der Reliquie in Budaszentlőrinc* = Uők, *Volksfrömmigkeit in Ungarn. Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturgeschichte*, Dettelbach, 1996, 143–171.

7 Gábor TÜSKÉS–Éva KNAPP, *Mirakelliteratur als sozialgeschichtliche Quelle. Eine qualitativ-quantitative Untersuchung* = Uők, *Volksfrömmigkeit in Ungarn* (*i. m.*, lásd 6. jegyzet), 251–277.

8 TÜSKÉS Gábor, *Búcsújárás a barokk kori Magyarországon a mirákulumirodalom tükrében*, Bp., 1993, 387–395.; KNAPP Éva, *A barokk kori nyomtatott mirákulumos könyvek jellemzői = Az Egyetemi Könyvtár Évkönyvei*, 7–8 (1995–1997), 123–159.

9 TÜSKÉS, *i. m.* (lásd 8. jegyzet), 41–59.

10 *Documenta Artis Paulinorum, 1, A magyar rendtartomány monostorai*, Bp., 1975, 278–364.

11 KNAPP Éva, *A máriavölgyi pálos kolostor könyvtára a 18. században. Rekonstrukciós kísérlet. I–II*, Magyar Könyvszemle, 1992, 193–212., 313–331.

12 Ferdinandus Ignatius GRIESKIRCHER, *Magnae Ungariae Dominae, unici Dei matris admirabilis mirabilia, quae in statua sua sacra,*

super Posonium in Thal, sub cura FF. PP. Paulinorum locata, mirabiliter operatur, Viennae, 1661.

13 Franciscus OROSZ, *Liber historicus ecclesiae Thallensis thaumaturgae beatissimae matris*, Budapesti Egyetemi Könyvtár, Kézirattár, Ab 179. 7.

14 GYÉRESSY Béla, *Boldog magyar pálosok, I*, Kézirat. Bp., é. n., 452.

15 VINCZE Gábor, *A pálosok irodalmi munkássága a XIV–XVIII. században. Egy XVIII. századbeli könyvészeti kimutatás nyomán*, Magyar Könyvszemle, 1878, 29.

16 GRIESKIRCHER, *i. m.* (lásd 12. jegyzet), Liber II, 117., 126.

17 *Documenta Artis Paulinorum* (lásd 10. jegyzet), 282., 306., 312.; OROSZ, *i. m.* (lásd 13. jegyzet), 5.

18 Az I. könyv VI. fejezetében a lapszámozás téves: a 79. lap után ismét a 60. lap következik.

19 Matthias ZENDER, *Mirakelbücher als Quelle für das Volksleben im Rheinland*, Rheinische Vierteljahrsblätter, 1977, 108–123., itt: 122.

20 Vö. Klaus SCHREINER, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München–Wien, 1994, 304–409.

21 GRIESKIRCHER, *i. m.* (lásd 12. jegyzet), Liber I, 65.

22 Uo., Liber II, 211–213.

23 Uo., Liber II, 118–120.

24 Uo., Liber II, 123.

25 Uo., Liber II, 80–81.

26 Uo., Liber II, 164–165.

27 Dieter HARMENING, *Fränkische Mirakelbücher. Quellen und Forschungen zur historischen Volkskunde und Geschichte der Volksfrömmigkeit*, Würzburger Diözesangeschichtsblätter, 1966, 25–240., itt: 65.

28 GRIESKIRCHER, *i. m.* (lásd 12. jegyzet), Liber II, 86–91.

29 Vö. Michael BATH, *The Image of the Stag. Iconographic Themes in Western Art*, Baden-Baden, 1992.

30 GRIESKIRCHER, *i. m.* (lásd 12. jegyzet), Liber II, 106.

31 Uo., Liber II, 71–81.

32 Uo., Liber II, 134.

33 Uo., Liber II, 130.

34 Uo., Liber II, 109.

35 Uo., Liber II, 114.

36 Uo., Liber II, 114.

37 Uo., Liber II, 114.

38 Uo., Liber II, 118, 110.

39 Uo., Liber I, 1–13.

40 Uo., Liber I, 40.

41 TÜSKÉS, *i. m.* (lásd 8. jegyzet), 392–393.

42 Vö. uo., 69.

43 Ladislaus KUMMER, *Puteus aquarum viventium cant. 4. Marianischer [...] Gnaden-Brunn*, Pressburg, 1734; Josephus NUNKOVICS (ford.), *Puteus aquarum viventium Marianus, jam a quingentis et pluribus annis miraculose repertus*, Tyrnaviae, 1742; OROSZ Ferenc (ford.), *Puteus aquarum viventium. Cant. c. 4. v. 15. Élő vizek kuttya*, Nagyszombat, 1743.

44 PÁSZTOR Lajos, *A máriavölgyi kegyhely a XVII–XVIII. században*, Regnum, 1942/43, 563–600.; itt: 564–566.

45 Gábor TÜSKÉS–Éva KNAPP, *Die Illustrationsserien barockzeitlicher Mirakelbücher* = Uők, *Volksfrömmigkeit in Ungarn* (*i. m.*, lásd 6. jegyzet), 443–470.

46 Odo KOPTIK, *Thalleidos liber, I–II*, Sopron, 1744.

47 Gábor TÜSKÉS–Éva KNAPP, *Frömmigkeit zwischen Aufklärung und Gegenaufklärung. Eine personengeschichtliche Untersuchung* = *Das achtzehnte Jahrhundert und Österreich* 9 (1994), 56–73.

48 SZÖRÉNYI László, *Mária, a magyar történelem tanúja. Koptik Odo* = Uő, *Hunok és jezsuiták. Fejezetek a magyarországi latin hősepika történetéből*, Bp., 1993, 123–130.

49 Hermann BACH, *Mirakelbücher bayerischer Wallfahrtsorte (Untersuchung ihrer literarischen Form und ihrer Stellung innerhalb der Literatur der Zeit)*, disszertáció, München, 1963, 72–91.

GYAPAY LÁSZLÓ

Kazinczy és Kölcsey kapcsolatának alakulása egy tervbe vett recenzió történetének tükrében*

Mindig meglepő, hogy néha mennyi ideig kell a könyvtár polcán hevernie egy kéziratnak, míg a megérdemelt figyelem feléje fordul. Még meglepőbb, hogy ezt a sorsot sokszor igen jelentős szerzők írásai, akár könnyen hozzáférhető kézirattárban, sem kerülik el. Ez történt azzal az öt és fél fóliónyi jegyzettel is, melyet Kölcsey 1815 júliusában vetett papírra Kazinczy munkáinak tervezett recenziójára tett előkészületként. A még értelmezésre váró forrás szavakat, szószerkezeteket és mondatokat tartalmaz, melyeket a fiatal kritikus Kazinczy Gessner-fordításából írt ki, és csak nagyon kevés magyarázatként használható kommentárral látott el. E néhány lapot 1947 óta őrzik az Országos Széchényi Könyvtár páncélszekrényében, annak az irategyüttesnek a részeként, amely egyéb fontos művek mellett a *Himnusz* egyetlen autográf kéziratát is tartalmazza.[1] Az elmúlt ötven év alatt azonban ez a szöveg elkerülte a szakirodalom figyelmét.[2] A kritikai kiadás teljességigényére volt szükség, hogy publikálásra előkészítsük ezt a dokumentumot, és kísérletet tegyünk annak számbavételére, milyen körülmények között, feltehetően milyen szándékkal merült fel Kölcseyben a kritika megírásának gondolata, valamint miért jutott a recenzens csupán az előkészületekig. Ez az eset azért is tanulságos, mert a bírálat megírásának elmaradását csak igen kis mértékben magyarázhatjuk Kölcsey alkotói válságával, hiszen ő 1815 júliusa előtt is, meg utána is készített kritikákat, és Kazinczy személye nagyon jól beleillett abba a recenzióírási programba, melyre 1836-ban úgy célzott, hogy az általa felállított kritikai elveket „parányi költőkre alkalmazni: hálátlan feladás" lett volna.[3] Nyilvánvalóan e koncepció jegyében készült 1815 első hónapjaiban a Csokonai-, 1817 elején pedig a Kis- és a Berzsenyi-recenzió. Idetartozik még, hogy Kölcsey megállapodott a Tudományos Gyűjteménnyel egy Virág Benedekről szóló bírálat megírásában is, de időközben a Berzsenyi-recenzió miatt összezördült a szerkesztőséggel, és jó időre megszakított minden további együttműködést a folyóirattal.[4] A jelentős írók bírálatának soro-

* Ez az írás Kölcsey Ferenc összes munkáinak az OTKA támogatásával készülő kritikai kiadásához készült műhelytanulmány (OTKA szám: T 018294).

zatába tartozik az 1817 nyarán elkezdett, de töredékben maradt Daykarecenzió mellett[5] a Kazinczyról tervezett is. Az alábbiakban a kritika tervének történetét kísérjük végig, arra törekedve, hogy eközben árnyaljuk Kölcsey és Kazinczy kapcsolatának a szakirodalomban megrajzolt képét úgy, hogy figyelmet fordítunk mindkettőjüknek a fordítással és az irodalmi közélettel kapcsolatos nézetére.

Kölcsey kezdeményezése és vitája Döbrenteivel

1815 tavaszán a Csokonai-recenzió befejezése után Kölcsey továbbiak megírását vette tervbe. Erről feltehetően már abban a levélben írt az *Erdélyi Muzéum*ot szerkesztő Döbrentei Gábornak, mellyel együtt a kész kritikát is megküldte.[6] A levél vonatkozó része nem maradt ránk, de Döbrentei reagálásából arra következtethetünk, hogy Kölcsey Kazinczy akkoriban megjelenő munkáinak[7] recenzeálására vállalkozott. Döbrentei válaszában Kazinczy (és Kölcsey meg Szemere) stiláris elveiről írva túlzottnak ítéli a széphalmi mester fordításaiban előforduló xenologizmusokat. Elismeri, hogy Marmontel-fordítása „sokkal feljebb való, csínosb tónusu a' Báróczyénál" de kifogásolja (Kazinczy legszűkebb körének tulajdonított) azon állítását, hogy ott is célravezető lehet germanizmussal élni, ahol van helyette „jó magyar csínos Szollásformánk".[8] A jó francia stílus az – érvel tovább –, ami „jól van franczióul. Így a többi Nemzetek' Stylusa. Ezekhez csak akkor kell folyamodnunk, mikor a' magyarban semmi ollyant nem találunk." Kazinczy 1788-as Gessner-fordítását összehasonlítja a frissen megjelenttel, és megállapítja, hogy az újban „sok jobban van az első fordításnál: de némelly jobb az elsőben. Nem szebb kifejezés e a' »vérrel befecskendezett bajnok« a' *vérrel mocskosnál?* Osztán a' csermely csergedez, 's nem *csácsog;* a' csácsogást únom, a' csergedezésben gyönyörködöm. Ezeket mind említened kell Kazinczy' fordításában."[9] Az utolsó mondat akkor nyeri el értelmét, ha feltételezzük, hogy Kölcsey megemlítette recenzióírási tervét Döbrenteinek, aki – tőle szokott módon – szerkesztői instrukciókkal látta el barátját.[10] Kettejük fennmaradt levelezésében nincs többé szó erről a recenzióról, de az, hogy az ifjú kritikus válaszában igen határozottan megvédte a xenologizmusok alkalmazását, és fejtegette e gyakorlat elvi alapját, eligazít a tervbe vett írás szemléletével és céljával kapcsolatban.

Kölcsey barátjával szemben azzal érvel, hogy a magyar nyelv természete hajlik a xenologizmusok befogadására, hiszen a megelőző korokból is számos példa van arra, hogy az írók gyakorlata révén ilyen módon gazdagodott a nyelv. E tekintetben nem Kazinczy vagy Báróczi az úttörő, hiszen éltek ezzel az eljárással „minden régebbi Íróink, mint Illyés Püspök, Molnár Albert, Zrínyi, Gyöngyösy István". Egyetért Döbrenteivel, hogy a „jó franczia Styl az, melly jól van franczióúl", de kiemeli, hogy „hála az égnek", a magyar

lényegileg eltér e neolatin nyelvtől, mert míg az irodalmi nyelv területén létezik normatív erővel bíró „franczia Constructio", addig sem a magyarban, sem a németben nincs ilyen, s éppen ezért tartja e két nyelvet „szerencsésebbeknek a' többi európainál, 's magánál a' régi Rómainál is." A nyelvi változásokkal kapcsolatban a fejlődés öntörvényű és nehezen kiismerhető jellegét hangsúlyozza, mert mint mondja, „a' nyelv maga meghatározza magát, 's hogy ez a' Szó vagy Szollásforma bevétessék, vagy ne? sem Grammatika sem Syntaxis nem határozzák meg: hanem Valami-Más, a' mit nevezni nem lehet". Példaként felhozza, hogy Révai Miklósnak „sok[,] rend szerént formált Szavai el vagynak felejtve; 's a' *czím* megmaradt. Mi okon? Ki tudja megmondani? Mert a' miket Garve mond is az illyenekről, jól vagynak ugyan mondva; de minden kérdésre meg nem felelnek."[11] Kölcsey úgy látja, hogy az íróknak alapos filológiai felkészültséggel kell a nyelv műveléséhez fogni,[12] de eközben számolniuk kell a nyelv természetében rejlő olyan kiismerhetetlen tényezőkkel is, melyek – egyéb kiszámíthatóbb összetevők mellett – befolyással vannak arra, hogy az új, vagy idegenszerű megoldást a nyelv befogadja-e vagy sem.[13] Az íróknak tehát mintegy a nyelv ítélőszéke elé kell bocsátaniuk újításaikat, melyeket az majd maga kirostál. A nyelv fejlődésének lényegi vonásaira éppen ennek a szelekciónak az eredményéből következtethetünk. Ez a szelekció mutatja meg legjobban a nyelv természetét, ami nem más, mint „a nyelv képzékenységének (Bildsamkeit) útja". Ennek megismeréséhez pedig azt kell tudni, hogy a nyelv miként „képeztethetik", illetve „eleitől fogva képeztetett". „Milyen szintaxis az, melyet a nyelv elfogadhat és eleitől fogva elfogadott?"[14] A szintaxis ebben az összefüggésben tehát nem csupán a nyelv szerkezetének grammatikai módszerekkel való kifejezése, hanem – mai terminussal élve – a nyelvi kompetencia *megismerésének eszköze* is. Gyakorlati téren tehát az segíti elő legjobban a nyelv gazdagodását, ha minél több filológiailag alaposan megfontolt újszerű megoldással tétetik próba. A magyar nyelv története arra mutat, hogy a neo- és xenologizmusokat a nyelv számottevő arányban befogadta, így nincs ok azt gondolni, hogy az ilyenekkel való gondos kísérletezés a magyar természete ellen, és ezért kárára lenne. Sőt az a tény, hogy az újítások fő ellenzőjeként számon tartott Debrecen közreműködésével összeállított új énekeskönyvből is sok neologizmust lehetett kigyűjteni, azt igazolja Kölcsey számára, hogy a neologizmusok magából „a' Nyelv' Természetéből" erednek, hiszen a magyar nyelvnek ez a szokott konstrukcióktól eltérő megoldásokat teremtő hajlama erősebb, mint az ezeket elkerülni akaró tudatos purista törekvés. A nyelv tehát érvényesíti önnön természetét. Az ezzel szembeszegülő tudatos nyelvművelés – mint a francia esetében látni fogjuk – tehet ugyan nagy károkat, de a hosszú távon érvényesülő folyamatokat nem akadályozhatja meg. Ezért mondja Kölcsey olasz példára hivatkozva, hogy a magyart a „maga útjából elvenni épen úgy nem lehet, mint Marini az Olasz nyelvet el nem vehette".[15]

A Döbrenteihez írott levélben Kölcsey utal a „franczia nyelv' rosz" útjára, ami arra hívja fel a figyelmet, hogy a nyelv természetével szembeszegülő törekvések sok kárt tehetnek. Az 1830–31 fordulóján keletkezett *Kritika* című összegző tanulmányában részletesen kitér erre a kérdésre. Mint mondja, a Richelieu kezdeményezésére létrejött akadémia a politikai világ „despotai" elveit érvényesítette az irodalmi életben, és „a nyelvet legelőször is birtokába vette s számtalan szavaitól megfosztván s békóba vetvén elszegényítette". A tagok üldözték mindazokat, akik „saját fejeikből mertek gondolatokat formálni", és így az „ideák kifejlését s a tudományos mélységre és nagyságra törekedés utát bezárták". Kölcsey egyéb példák között felhozza, hogy „Voltaire, D'Alembert, Diderot s mások a geniális Rousseau ellen öszveesküdtenek, mivel nem tőlök, hanem saját szívétől kért tanácsot". Ennek az intézményes szellemi diktátorságnak lett szerinte a következménye, hogy a francia nyelv „örök poétia szegénységben" maradt „még akkor is, midőn saját legnevezetesb íróik az ellen panaszolkodni felállottak".[16]

Számos megjegyzés bizonyítja, hogy Kölcsey már a tízes évek közepén kialakította ezt a véleményét. Amikor 1814-ben arról hall, hogy Kassai József a saját nyelvtani koncepcióját szeretné minden királyi iskolában elfogadtatni,[17] azonnal az Académie Française-re hivatkozva utasítja el Kassai szándékát: „Én a francia akadémiának diktátorságával sem valék soha megelégedve, annyival inkább egy embernek az nem adathatik."[18] A Kazinczyhoz írott, a nyelvújítás elveit tárgyaló 1815-ös híres levelében is érinti e kérdést, amikor megállapítja, hogy xenologizmus „nélkül nincsen egy nyelv is. A franciát elrontotta az akadémia, de a revolúció sok újításokat hozott be, valamint az új kémia is. De Lille és a marseillei ének szerzője már sokkal szabadabbak, mint a XIV. Lajos írói."[19] Egy évvel később Döbrenteinek küld fejtegetéseket a francia nyelv fejlődéséről: „Meg van mutatva, hogy a' Ronsard' és Malherbe' nyelve jobb úton indult el, mint a' Voltairéké; s' erről többé senki nem kételkedhetik, minekutána az újabb időkben De Lille is kénytelen volt azon szabadabb útra visszacsapongani, mellyen a' szeretetre méltó Marot eröltetés nélkül járdalla. 'S nem sokkal okosabb e a' De Lille' cselekedete a' Voltairekénál, kik szüntelen panaszoltak a nyelv' igája ellen, a' nélkül hogy azt kinevetni igyekeztek volna?"[20] A korabeli német szakirodalom részletesen foglalkozott a kérdéssel. A Döbrenteihez írott már tárgyalt levélben Kölcsey Karl Wilhelm Kolbéra hivatkozik,[21] a *Jenisch pályairata* címen kiadott, feltehetően 1814 augusztusában készült összefoglalásban pedig több helyen foglalkozik a problémával.[22] A Jenisch-tanulmány onnan eredezteti a francia költői nyelv szűkösségét, hogy a „nyelv már messze ment a míveltetésben, mikor az írók fellépni kezdettek, s a beszélő publicum újságokat többé nem szenvedett el".[23] Ez nagy baj, mert általános szabályként az fogalmazódik meg, hogy a különböző dialektusokon kívül a lexikális gazdagodást az segíti elő, „ha a nyelv *eleinte* sok oldalról veszen az *íróktól* mívelést, mert egy, már

az állapodás bizonyos gradusát elért nyelv nem könnyen fogja a mívelést, mint ez a francia nyelvvel történt". (Kiem. tőlem – Gy. L.)[24] Ronsard, Jodelle, Theophil és Montaigne írásaiban lehet merész és újszerű összetételeket találni („sommeil charme-souci, vent chasse[-]nue, l'abeille suce-fleur"), de az ezeket létrehozó kreativitás a későbbiek során nem vált követendő példává, „s innen van, hogy az újabb francia poeta, Voltairenek s d'Alembertnek nyelvén nem röpülhet úgy, mint Ronsard és Malherbe röpülhetenek". Az Akadémia bűne, hogy „kevesítések és tisztogatások által sok jótól megfosztotta magát a francia nyelv", mivel a szinonimákat „megkevesítette".[25] Összefoglalásban Kölcsey nem említi, de Jenisch kitér arra is, hogy a görög és a latin szabad szórendje nagymértékben növeli a nyelv nyomatékát, energiáját, míg a francia a kötött szintaxis miatt ebből a szempontból is hátramarad más nyelvekhez képest.[26] Jenisch könyvéből minden bizonnyal sokat merített Kölcsey, amikor a „franczia Constructio"-ról kialakította véleményét,[27] mely igen fontos eleme a nyelv művelésével kapcsolatos felfogásának. Arról van ugyanis szó, hogy az olyan közegben, melyben valamilyen intézmény, vagy tekintély az egyszer már megvalósult nyelvi megoldásokat, vagy az azokból elvont szabályokat normatív erővel érvényesíteni tudja, nagyon lecsökken annak lehetősége, hogy a nyelv kifejezőkészségét és sokszínűségét az írói lelemény révén lehessen fejleszteni, hiszen az írók arra vannak kényszerítve, hogy igazodjanak a szabályokhoz, és így kevés újítást bocsátanak a nyelv természetes ítélete elé. Az újítások sorsát egyébként az is megpecsételi, hogy a normatív elvárások erőssége miatt az olvasóközönség is nehezen fogadja be azokat. Ez a megfontolás rejlik Kölcseynek azon gondolatmenete mögött, melyet a „magyar szollás" természetéről mond. Úgy véli, annak eldöntésére, hogy valami „eredeti magyar szollás"-e, a magyar szintaxist kell meghatározni. Erről azonban kijelenti, hogy az „mindezideig nincsen, és jövendöljük, s akarjuk, hogy magyar szintaxis soha se is legyen".[28] Ezáltal lehet ugyanis elkerülni, hogy a megvalósult nyelvi aktusokból elvont grammatikai törvények akadályozzák az írói invenciók útján történő nyelvbővülést. Mivel ezeket az elveket Kazinczy stílusa kapcsán, és Kazinczy védelmében fejtegette Kölcsey, joggal feltételezhető, hogy 1815 tavaszán a tervezett recenziót is ezek szellemében készült megírni. Ez tehát nagyon határozott állásfoglalást jelentett volna a neológia oldalán abban az értelemben, hogy a purizmussal szemben filológiailag megerősítse az elvi jogalapot a Kazinczy képviselte nyelvművelés számára, mely az idegen szépségek magyarra való átültetésében látta a nyelvvel kapcsolatos aktuális teendők legfontosabbikát, és ezért az emelkedett műfajokban bőven alkalmazott neo- és xenologizmusokat. Az eddig tárgyaltak tehát abban adnak eligazítást, hogy Kölcsey milyen szándékkal láthatott neki Kazinczy műveinek olyan alapos átolvasásához, mely egy recenzió megírásához szükséges. Ez a munka feltehetően módosította Kazinczy műveiről korábban kialakult véleményét.

A recenzió tervéről Kölcsey Kazinczyt is értesítette. Abban a levelében, melyben beszámol az *Erdélyi Muzéum*nak elküldött Csokonai-kritikáról, kilátásba helyezi, hogy mestere munkáiról is fog írni: „Időm, 's elegendő csendem ha leszen a' nyáron Kazinczynak munkájit fogom recenseálni, 's Grammatikál dolgokat firkálok. A' Múza pedig hallgat, 's félő hallgatni fog igen soká." Kazinczy munkái felől érdeklődve pedig sejteni engedi, hogy a fordítások egyik értelmét a magyar irodalmi nyelv különböző stílusárnyalatainak megteremtésében látja. Ezért írja az Ossian-fordításról, hogy Poesisünk 's nyelvünk ezen Caledonicai *Némettel* még legtöbbet fog nyerni', majd utána rögtön „a' Marmontel' franciázás szellemét", és az „Angol Yorik" hazai követésének esélyeit latolgatja.[29] Nincs adatunk arra, hogy Kölcsey ekkor ismerte-e a Sterne-fordítást,[30] de a másik kettőt minden bizonnyal forgatta, hiszen 1814 októberében együtt dolgozott Kazinczyval, amikor ő az utolsó simításokat végezte Osszián-fordításán,[31] Marmontelt pedig, ha az átdolgozott változatban esetleg nem is, az 1808-as kiadásban mindenképpen olvasta. A későbbiek szempontjából fontos kiemelni: ekkor Kölcsey láthatóan úgy ítélte meg, hogy Kazinczy ezen munkái eleget tesznek a kitűzött célnak, vagyis az eredetinek megfelelő, egymástól eltérő stílusban hozzák a külföldi műveket. Mindazonáltal az elismerés nem volt töretlen, hiszen 1817-ben úgy emlékezik vissza, hogy Szemerével együtt a Gessner-fordítást már akkor cifrának, azaz túlfordítottnak ítélte.[32]

Az idézett, Kazinczyhoz írott 1815. áprilisi levélből az is látható, hogy Kölcsey a recenzióírást olyan literátori tevékenységnek tartotta, melyet nehéz életkörülményei mellett, a költői ihlet elapadásának korszakában is képes sikerrel művelni. Még májusban is ebben a szellemben magyarázza helyzetét Kállay Ferencnek: „Elroncsolt szívvel s eltépett gondolatokkal, emellett ily ingereltetésben mint minden hozzám hasonlók ily környülményekben vagynak, lehet-é egyebet írnom recenzióknál?"[33] Ugyanezen a napon Kazinczyhoz intézett soraiban a kedvezőtlen külső körülményeket konkrétan is megjelöli: „Ez a sok út, s az építések még mindég rendetlenségben tartanak, s idők olta nem készíthettem egyebet, a Csokonai recenzióján kívül. Én most recenzióknál egyebet nem adhatok, mert szüntelen ingerlésben vagyok, s más dolgozásokra következésképpen nem alkalmatos. De recenziókat írhatok ingereltetve is."[34] Mivel Kazinczy ez idő tájt Bécsben tartózkodott, csak késve reflektált Kölcsey tervére, melyet örömmel nyugtázott: „Valóban édes Uram Öcsém, nekem felette kedves volna ha Uram Öcsém a Kazinczy munkájit recenseálná, még pedig úgy, mintha Uram Öcsém Kazinczyt soha nem látta volna, mintha őtet nem szeretné, az az irgalom és kémélés nélkül. Én abból tanulnék, s úgy hiszem hogy engem senki sem taníthat más mint Uram Öcsém és társa Szemere. – Oda számlálván magno sed proximum intervallo [távol lévő, de közel álló; célzás feltehetően Horváth Istvánra és Helmeczy Mihályra] a két pesti barátot."[35] Mint erről a fennmaradt kézirat

dátuma (1815. július) tanúskodik, a Széphalomról kapott megerősítés birtokában Kölcsey júliusban hozzáfogott az előmunkálatokhoz, és *Készületek a' Kazinczy munkájinak Recensiójokra* címen papírra vetette jegyzeteit. Ezt követően azonban sem saját levelezésében, sem a róla szóló forrásokban hosszú ideig nem találunk utalást a bírálat tervére.

1816 tavaszán Kazinczy utal művei recenziójára. Ekkori leveleiben a neologizmus apológiájaként többször beszél egy tervezett antológiáról, melyben külföldi és magyar szerzőknek a nyelvújítással kapcsolatos fontos szövegeit közölné. A kiadandó művek sorában szerepel fordításainak recenziója, anélkül, hogy annak szerzőjét megnevezné: „Diesen[!] soll die Recension der IX Bände Übersetzungen folgen, welche Trattner in Pest 1815. herausgab."[36] Nem sokkal később Kölcseynek már múlt időben számol be a kötettervről, de a recenzióról mint megírandó műről úgy beszél, mintha azt maga akarná elkészíteni: „Én Segédek a' Magy. Nyelv és Liter. ismeretére czím alatt akartam eggy Kötetet nyomtattatni. Ebben ezek álltak volna: [...] Recensiója az én IX Köteteimnek nem magasztalva, hanem a' botlásokat kimutatva (Osziánomnak mind a' két Kötete előtt ez áll: HÁROM KÖTET. holott csak KETTŐ; de mit gondol azzal Tr.[attner], inkább hiba legyen, mint hogy ő új titulust nyomtasson. – A' Karthon' végéből 2 lap ki van hagyva. Tr.[attner] azzal sem gondol.) Megjavítanám ezen Recensiómban azon botlásokat is, quas aut icuria fudit, aut humana parum cavit natura [melyeket vagy a hanyagság szült, vagy melyektől az emberi természet kevéssé őrizkedett]."[37] Mivel semmilyen más forrásból nem tudunk arról, hogy Kazinczy fordításait maga készült recenzeálni, nem kizárt, hogy így akarta Kölcseyt a bírálattal kapcsolatos ígéretre emlékeztetni. Ezt a sejtést az is megerősíteni látszik, hogy a levéllel együtt egyebek között megküldte munkái újabb köteteit.[38] Válaszában Kölcsey helyesli a neologizmussal foglalkozó kötet megjelentetését, és megjegyzéseket tesz annak tartalmáról, de a recenzióra nem tér ki. Kazinczy fordításai közül kiemeli Goethe *Egmont*jának betétverseit, melyeket egyszerre dicsér és illet súlyos kritikával: „A nyomtatványokat hálás örömmel vettem, legelébb is Egmontot ragadtam s az isteni két dalt kerestem ki, mely reám szokatlan hév érzeményeket borít minden újabb látáskor. A *Die Trommel gerühret* úgy van fordítva, minél jobban nem lehet, de a másikat *freudvoll und leidvoll*, jól tudtam én, hogy azt lehetetlen fordítani. Megengedjen [itt: megbocsásson] édes Uram Bátyám, de midőn a magyart akartam olvasni, kénytelen voltam csak a németet mondani el magamnak."[39] Az idézett levélváltásból kitetszik, hogy Kölcsey feltehetőleg azért tért ki Kazinczy célzása elől, mert ekkor már nem volt szándékában a fordításokról megírni recenzióját. Indokait sehol nem fejtette ki, ezért csak valószínűsíteni tudjuk azokat. 1815 kora őszétől sok energiáját kötötte le a *Mondolat*-vita esetleges folytatására való felkészülés és az ekkor elkezdett *Iliász*-fordítás.[40] A legfontosabb oknak azonban azt véljük, hogy a megjelent kötetek áttanul-

mányozása során komoly fenntartásai alakultak ki Kazinczy fordítói gyakorlatával szemben. Ennek jelét látjuk a *Készületek* számos jegyzetében, a Goethe-vers fordításáról mondott kritikai észrevételben, és ezt igazolják a később tárgyalandó, 1817-es lasztóci levelek is. 1816-os leveleiből egyértelműen kiderül, hogy mélyen egyetértett Kazinczy neológiájának céljával, és változatlanul szoros személyes kötelékek kapcsolták őt Széphalomhoz. Ebben a helyzetben nagyon kényes feladatnak tűnhetett, hogy olyan bírálatot írjon, melyben a nyomtatott nyilvánosság előtt fejti ki a nem csupán elismerésből álló kritikáját mestere addigi életművét összegző köteteiről. További nehézséget jelenthetett, hogy Kazinczy munkáit nem lehetett közönséges fordításoknak tekinteni, mert azok a közreadó szándéka szerint is nem kis részben egy nagyszabású irodalmi, stilisztikai, nyelvi és ízlésbeli program, a neológia létjogosultságát és kizárólagosságát voltak hivatva igazolni.[41] Kölcsey megjegyzéseiből kiderül, hogy e szándékkal ő is egyetértett. Kritikai észrevételeinek egy része – mint látni fogjuk – azonban éppen azt állapítja meg, hogy a Kazinczy fordítói *gyakorlata* során megvalósult nyelvi megoldások nem hitelesítik a kívánt mértékben a neológia elméletét. Ennek az ítéletnek a közzétételével Kölcsey nemcsak Kazinczy neheztelését vonhatta volna magára, hanem az általa fontosnak tartott törekvéseknek, a neológia ügyének is sok kárt okozhatott volna.

Az irodalmi közélet és a recenzió terve

A recenzió ügye 1817 májusában bukkan fel újra Kazinczy és Kölcsey levelezésében. A helyzet megértéséhez azonban újabb kitérőt kell tenni. Saját munkái kilenckötetes gyűjteménye folytatásaként Kazinczy Klopstock *Messiás*át fordította le prózában. A megjelent sorozat azonban nem volt kelendő. Trattner János Tamás, a kiadó, a fordítás neologizáló nyelvében látta a sikertelenség okát, és a stílus megváltoztatásához kötötte a folytatás megjelentetését. Trattner „declarálja – írja Kazinczy Kölcseynek –, hogy ha a' Messziást nem úgy fordítom a' mint azt a Publicum óhajtja, ő nekem soha semmit nem nyomtat többé". A sértett fordító hangot ad neheztelésének a Messiásról megjelent hirdetés miatt is, melyben Kultsár István és Trattner „azt ígérik, hogy a Messziás érthetőleg lesz dolgozva. – Ez annyi, hogy a' IX Kötet tehát nincs érthetőleg dolgozva." A sértődöttséget növelte, hogy Trattner, mint kiadó és nyomdász, Kazinczynak számos kívánságát nem teljesítette.[42]

A Trattner által 1817 januárjában megindított *Tudományos Gyűjtemény* megítélése további problémákkal terhelte Kazinczy és a pesti kiadó viszonyát. Széphalom számára elfogultan nemzetinek tűnt az új lap iránya: „A' Pesti Journal' tendentiája, a' mint veszem észre még eléggé nevetséges vignettjéből is, a' nemzetiség. Szent czél. De én irtózom az olly nemzetiségtől, melly a' külföldi szépet és jót irtózza, mert az külföldi."[43] Ugyanakkor 1817 januárjá-

ban Kazinczyt nagyon fájdalmasan érintette a hír, hogy Döbrentei újra komolyan fontolgatta az *Erdélyi Muzéum* kiadásának abbahagyását.[44] A széphalmi mester korábban arra kérte szerkesztő barátját, hogy ne hagyja „a' Nemzetet Folyó-írás nélkül",[45] most pedig Pápay Sámuelnek azt hangsúlyozza, hogy a két folyóirat termékeny vitáknak adhat fórumot: „Én mind a' Tud.[ományos] Gyüjteménynek, mind az Erd[élyi] Muzéumnak kívánok Istentől jó egészséget és boldog fenn maradást [...]. Higyj nekem, [...] nem rossz az ha korholódunk, ha vetélkedünk, csak alacsony emberiségek ne gyúlasszanak erre."[46] Az *Erdélyi Muzéum* megszűnésének lehetősége azért is érzékenyen érintette Kazinczyt, mert a *Tudományos Gyűjtemény* az ő külföldi mintakövetést hangsúlyozó stílus- és ízléseszményével[47] nem harmonizáló irányelvet látszott követni. Ehhez járul rossz előjelként, hogy a folyóirat kiadója Trattner volt, aki a fordítások ügyében éppen a kelendőséget akadályozó neologizálás miatt különbözött össze a széphalmi mesterrel. Ugyanakkor a pestiekkel szemben Kazinczy és Kölcsey 1816-tól úgy tartotta számon Döbrenteit, mint aki a neologizálás kérdésében megtért hozzájuk.[48] Kazinczy és támogatói úgy érzik, hogy az erdélyi folyóirat megszűntével olyan fórumot vesztenének el, mely hathatósan képviselhetné ügyüket, míg az új folyóirattól ezt ekkor nemigen remélték.

1817. május 1-jén Szemere Széphalmon járt, és hírül adta, miként zördült össze Kölcsey a pesti szerkesztőséggel a Berzsenyi-recenzió miatt,[49] 6-án pedig Trattnertől érkezett levél, mely szintén beszámolt ezekről az eseményekről. Kazinczy úgy látta, hogy mindez igazolja sejtését, mely szerint elfogult nemzeti szellem uralkodik a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztőségében. E felfogás egyik hangadójának Horvát Istvánt tartotta. A hírekről több barátjának nyomban beszámol: „Horvát István azt kívánta Kölcseitől, hogy a' Berzsenyi Verseinek Recensiójokból húzzon ki két §-t, mellyekben az állott, hogy a' Magyar eddig nem bírta a' Dalok lelkét [...], mellyben a' Ráczok megett áll. Ez az én tisztelt barátom Horvát hongrais[!] enragé [megveszekedett magyar], még a' nem valót is ránk szeretné raggatni, mihelytt általa fénylünk. Én azt hiszem magam felől, hogy én is a' dühösségig Magyar vagyok, de nem vagyok az a' hazugságig. Poetai Berkemben áll eggy ének Azzan Agáról. Azt Morlach nyelvről fordítá Gőthe [...]. Kivévén az eggy Zrínyit, nézzük-meg a' XVIII. század közepéig van e Magyarban öszveséggel [...] annyi poetai becs mint ebben az eggy dalban. Bizony nincs."[50] Az ugyanez nap Döbrenteihez írott levélben is elmondja az idézettek lényegét, melyet egy kérdéssel told meg: „Abban áll e a' Haza és Nemzet szeretete hogy hazudjunk annak magasztalására? 's Kölcseinek szava nem azt tehette volna e, hogy piruljunk-el 's igyekezzünk ezen *puszta mezőkön* is virágokat termeszteni."[51] Ezek a szenvedélyes megnyilatkozások érthetővé teszik, hogy Kazinczy nem örült a hírnek, hogy Horvát István készült fordításai kilenc kötetéről recenziót írni: „Trattner írja, de talán csak titokban,

hogy IX Köteteimet Horvát István akarja recenseálni. Bízvást. De én Kölcseit szeretném Recensemnek."[52] Kazinczy láthatóan nem sok jót remélt a Révai-követő Horváttól, akiről nyilván nem tételezte fel, hogy az ő idegen szépségeket meghonosítani törekvő fordításait nagyra értékelné. Sokkal megértőbb és a neológia ügyét jobban szolgáló kritikát remélt Kölcseyitől, kiről tudta, hogy neheztel a pesti szerkesztőségre. Igaz, tőle már egy éve nem kapott levelet, és 1816-ban Kölcsey sokatmondóan nem reflektált Kazinczy recenzióval kapcsolatos megjegyzéseire, de 1815-ben mégiscsak maga ajánlkozott a fordítások bírálatára, a magyar irodalmi nyelv állapotáról és a xenologizmusok alkalmazásáról pedig egyetértettek, és a tőle eddig megjelent két recenzió nagyon tetszett a széphalmi mesternek.[53] Némileg új helyzetet teremtett Szemere május 6-i levele, melyben megerősíti, sőt részletezi a kilenc kötetről a *Tudományos Gyűjtemény* körében felmerült terveket, majd saját grandiózus elképzelésével áll elő: „Minap [máj. 1.] elfeledém megsúgni, hogy Uram Bátyám munkájit többen szándékoznak recenseálni. Prof. Fejérnek volt először gondolatjában; 's van e még? 's lesz e? nem tudom. Horvát Pista előttünk, Vitkovics, Kölcsey 's magam előtt jelentette ebbeli szándékát. O tempora! Ezen készületek engemet arra határoztanak, hogy a' próbát én tegyem, ne más. [...] Kazinczy Ferencznek Literatori pályája – mint Theatralische Laufbahnja Ifflandnak, mellyet Uram Bátyám ismerni fog – ez tehát czélom."[54]

Kazinczyra nem volt hatás nélkül Szemere terve. A 6-án kelt levélre mindent félretéve 7-én reggel terjedelmes válaszban küldi a kért adatokat, és erősen biztatja Szemerét: „Ha Uram Öcsém megteszi a' mit készűl, nagy szolgálatot teszen Nyelvünknek, nagyot nekem, s' magának és a' mi szép barátságunknak nagyon szép emléket állít: [...] Segélni fogom én a' miben lehet és illik. – Mi lehet ezen Munkájából Uram Öcsémnek, ha azt legelébb én, a' históriai dátumok miatt – azután Kölcsei, végre Szent Miklósi olvassuk-meg [...] Ollyan forma lenne az mint a' mit Jénisch írt Gőthének Írói érdeme felől. [...] Gőthe és K[azinczy]? Ezt lehetne kérdeni. De kevélység nélkűl, ha Gőthét csak úgy tekintjük mint Nyelvmívészt, én vagyok, lehetek, az a' *Magyarnak* és *most*, a' mi 1800 körűl Lessing és Klpostock után Gőthe a' Németnek."[55] Kazinczy úgy ítéli meg, hogy a vállalásaiban nem mindig megbízható Szemere terve nem teszi szükségtelenné egy másik elvbarát recenzióját, és május 14-én ebben a szellemben ír Kölcseynek. Dicséri a már megjelent Kis- és Csokonai-kritikát, elmondja, hogy egyetért a Berzsenyi-recenzióban kifejtett értékeléssel a magyar költészet múltbeli eredményeiről, és beszámol a Trattnerrel folytatott levélváltásáról: Trattner „kéri Uram Öcsémet általam, dolgozzon számára továbbá is". Kazinczy közvetíti ugyan Trattner kérését, de láthatólag nincs szándékában rábeszélni Kölcseyt arra, hogy a *Tudományos Gyűjtemény*nek továbbra is dolgozzon. Ehelyett az *Erdélyi Muzéum* számára igyekszik munkatársul megnyerni. Hangsúlyozza tehát,

hogy „Döbrenteinek nem szabad az Erd.-[élyi] Muz.[éum] kiadását abbahagyni", és beszámol a Horvát István recenzensi tervével kapcsolatos véleményéről: „Tr.[attner] írja hogy Horv[át] István az én IX. Köteteimet [itt és a továbbiakban értsd: mind a kilencet] recenseálni fogja. Talán úgy jobban fognak kelni, *úgymond Trattner.* – Költek volna, ha követte volna a tanácsomat, melly az volt, hogy a' darabokat külön is árúlja. Mert 25 ftot nem minden ember ád Magyar könyvért. – Szeretném ha Uram Öcsém is recenseálná Horv.[át] István után az Erd[élyi] Muzeumban, még pedig úgy, mintha engem soha nem is látott volna, a' legszabadabban."[56] Kazinczy megfogalmazása azt sugallja, hogy nem bízik Trattner és Horvát István segítő szándékában, sőt – okkal, ok nélkül – azt sejteti, mintha ellene egy összeesküvés lenne kibontakozóban, és újra hangsúlyozza a recenzens kritikusi szabadságát. Néhány héttel később Kölcsey megerősíti Kazinczy ebbéli aggodalmait. Határozottan lebeszéli mesterét arról, hogy a frissen elkészült *Erdélyi levelek*et saját költségén adja ki: „Ne, Édes Uram Bátyám! Ha az Erdélyi levelek a' publicumnak hizelkedő tonusban volnának is írva, mindent véghez fog vinni a' factiói [pártos] lélek, hogy azok ne keljenek, 's akkor még inkább ha megtudják, ki fog abban veszteni."[57]

Szemere június 6-i beszámolója szerint Kazinczy érvei nem érték el céljukat: Kölcsey ugyan elment barátjához Lasztócra, de onnan Pestre készült, hogy az irodalommal szakítva ügyvédi vizsgát tegyen. Mint Szemere írja: „Feri vonogatódzik a' IX. kötet körül dolgozni. Azonban segédet mégis ígére. ő most habozásban van."[58] Kölcseynek ez valóban kétségekkel teli nyara volt, és az év első felében is kijutott neki a megpróbáltatásokból. Igaz, hogy 1817 első hónapjaiban a Homérosz-fordítás valamint a Kis- és a Csokonai-recenzió miatt volt része Pesten elismerésben, lelki nyugalmat azonban mégsem talált. Korábban legfőbb panasza vidéki lakhelyére volt,[59] 1817 elején azonban néhány hónapos pesti tartózkodás után – önmaga számára is nehezen megmagyarázható módon – visszavágyott a Tisza mellé. A különböző írói társaságokat kisstílűnek tartotta, magát pedig idegennek érezte körükben.[60] Ehhez járult, hogy komoly elvi vitába keveredett a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztőségével a Berzsenyi-recenzió kapcsán. Csekébe visszatérve gazdasági ügyeiben álltak be sorsát nehezítő fordulatok. Szemerének szóló önéletrajzi levelében is mint gondokkal teli időszakról beszél a kérdéses hónapokról: „1817. április. Pestről hazamentem; jószágkontraktusom semmivé tétetett, és így a terv is, hogy Pesten lakhassam. Annyi szíváldozat után, az ifjúság első éveitől fogva, ez kínosan ért. Anélkül, hogy a jövőre kinéztem volna, visszamentem hozzád Lasztócra; hol egy egész hónapig semmit sem tettem, csak magamba mélyedve napról-napra éltem. Azalatt K[azin]czy háromszor volt nálunk, mi ott (tudod miért?) egyszer sem. Mi akkor vele literátori pörbe jöttünk. Újításait nem javallottuk, mert azáltal a nyelvbeli sokszínűséget elvesztené. Ő minket nem értett. Ekkorból való a lasztóci három

leveleim."[61] Kazinczy május 14-i levele, melyben Kölcseyt a kilenc kötet fordítás recenzeálására buzdította, nem a legszerencsésebb pillanatban érkezhetett. Kölcsey ugyanis nyomasztónak érezte saját sorsának bizonytalanságát és perspektívátlanságát, kisszerűnek tartotta a magyar irodalmi életet, nem bízott a hazai literatúra kiteljesedésében, és ezért kétségesnek gondolta, hogy ehhez igazítsa saját életprogramját. Nemcsak a nagy történelmi eseményekhez, hanem a XVIII. századi német vitákhoz képest is olyan jelentéktelennek minősítette a hazai irodalmat, hogy – mint mondja – „ha felségsértés nélkül lehetne, méltán csak néhány kevés s privat emberek Steckenpferdjének [veszszőparipájának] kellene gondolnunk. A kifejezés egy kicsit komisch, de az istenség tudja, hogy ezen bohóskodásnál senkinek a szíve nem vérzik úgy, mint az enyém."[62] Ez az elkeseredés is ott áll az úgynevezett lasztóci levelek hátterében.

Ez idő tájt az is megterhelte Kazinczy és Kölcsey kapcsolatát, hogy eltérően vélekedtek az irodalmi életben való részvétel módjáról. A nyelv természetével kapcsolatban Kölcsey azt a már 1815-ben megfogalmazott tételét hangsúlyozza, hogy a „nyelv maga meghatározza a' maga pályáját, 's maga meghatározza egykor ezen pályának végczélját 's korlátjait is, 's valamint zúgolódás nélkűl lett a' *halálnek*-ből *halálnak*, úgy lettek volna a' mostan kezdődő változások is minden lárma nélkül szokottakká, vagy elfelejtettek volna, minden lárma nélkül, örökre."[63] Ebből persze nem azt a következtetést vonja le, hogy az írónak nincs feladata és felelőssége a nyelv alakításában, hanem azt, hogy a szükségesnek érzett újítások meggyökeresedéséről „egyes ember, sőt az egész nemzet is nem ítélhet, mert az újat sokszor egészen ismeretlen okok fogadtatják el".[64] A változások mozgató okai megismerésének ezen szkeptikus felfogásából következik, hogy Kölcsey a filológiai felkészültség mellett a nyelvvel szemben alázatot vár el az íróktól. Pesti tartózkodása során azonban ennek hiányát tapasztalta. Azt látta, hogy a nyelvkérdésben különböző elveket valló írók csoportokba tömörültek, hadállásokat foglaltak el, és eszközökben nem válogatva küzdöttek saját álláspontjukért, melyet gyakran anyagi és presztízs szempontok mellett az intézményesülő irodalmi életben betöltött pozíciókért folyó küzdelem is erőteljesen befolyásolt. Elkeseredetten írja Kazinczynak, hogy az év elején alkalma „volt látni és megítélni, miben feküdjenek a' Litteraturai dolgok". Nem az újítást tartja károsnak, hanem az ehhez kapcsolódó olyan vitákat, melyek a különböző álláspontok megnevezésével hozzájárultak a szemben álló frontok önazonosságának tudatosodásához, és így az ellentétek állandósulásához: „A' változásokat, mellyek magokban jöttek 's előmentek volna, nagyon kiismertetni, siettetni 's végre oltalmazni, 's nekiek nevet adni, ez a' mi a' dolgot elrontotta. Már most ott áll túl a' dunán a' hatalmas (pénzzel és számmal) klub, kik nem vesznek könyvet, ha benne *jota* van; kik az Universitas Typographiája factorát pénzzel megvesztegették, hogy minden *jotás* imádságos 's énekes

könyvet *ypsilonnal* nyomtattasson; kik Abauj Vármegye Universitásához kérelmet akartak küldeni 's azt kicsinálni, hogy közönséges végzés által Kazinczynak az Írás megtiltassék. 'S mind ezen, 's több bohóságok csak azért, mert ezek a' szerencsétlen nevek *jotista, ypsilonista, Neolog, Neologismus* ('s Isten tudja még mi?) feltaláltattak, 's oltalmaztattak." E helyzetértékelésből ered az a vágyként megfogalmazott program, mely szerint Szemerével együtt a legjobbnak azt hiszi, hogy a *neologizmus* név „töröltessék-el, soha egy szó a' nyelvnek ezen oldaláról ne tétessék, 's ingerlés által a' factiók ne gyúlasztassanak".[65]

Fordítási elvek és gyakorlatok

A lasztóci levelek jól mutatják, hogy Kölcsey ekkor „a nyelvi evolúcionizmus álláspontját vallja" a Kazinczy képviselte „nyelvrevolúciós és irodalmi csatákat provokáló" irányzatával szemben,[66] és azt is jól dokumentálják, hogy írójuk szerint milyen fordítási gyakorlatot célszerű követni a magyar irodalmi nyelv fejlesztése érdekében. Az önéletrajzi levél fent idézett részletével összhangban általános tételként Kölcsey megállapítja, hogy „igazságtalanság az újtól annyira elkapni magunkat, hogy a nyelv ideáljában egyedül csak azt láttassunk szemmel tartani, s csak az után törekedni. Mert nem hanyatt-homlokkal rohanunk-e az egyoldaluságra?"[67] Ebben az érvelésben fontos szerepet kap a nyelvideál, mely a Kazinczy újítási törekvéseit meghatározó célképzet egyik legfontosabb eleme, sőt az 1814-ben megjelent *Báróczy Sándor élete* című tanulmányban az egyetlen alaposan jellemzett eleme. Itt ugyanis a nyelvművelés fő célképzeteként pusztán a nyelvideált nevezi meg Kazinczy, melynek tartalmát úgy írja körül, hogy segítségével a nyelv az lehet, „aminek lennie illik: *hív, kész és tetsző magyarázója mindannak, amit a lélek gondol és érez*".[68] Kölcsey tehát nem kevesebbet állít, mint hogy a túlzásba vitt neologizálás megfelejtkezik a művészi nyelvvel szemben támasztott, Kazinczy által hangsúlyozott kommunikációs, valamint esztétikai elvárásokról, és öncélúan egyedül az újszerűségre törekvést tartja szem előtt, ezáltal nem szolgálja a nyelvújítás legfontosabb célját, az irodalmi nyelv sokszínűségének megteremtését. Ebben a szellemben fogalmazza meg Kazinczy kilenc kötetével szemben alapvető fenntartásait is. Legfőképpen azt kifogásolja, hogy az újítás vezére a különböző szerzők műveit azonos stílusban fordította le, és hogy az eredetitől sok helyütt önkényesen tért el. Észrevételeihez magyarázatként hozzáteszi: „Pedig mit ohajtottunk annyira a IX. kötettől, minthogy a nyelv egyszerre mennél több oldalt vehessen magának?"[69] A *Készületek*ben több olyan Kazinczy fordításából kijegyzett részlet található, melyet Kölcsey a túlzásba vitt neologizmus eseteként tart számon. Az *in der schattigsten der Lauben* szintagmát Kazinczy a genitivus partitivust megtartva *az ernyők' legárnyékosabbikában* szerkezettel fordítja. Ehelyett Kölcsey *a' legárnyékosbb ernyőben*

megoldást tartja szerencsésebbnek, mondván a „neologismus szertelenül meghosszítá a szó".[70] Meg kell ugyanakkor jegyezni, hogy Kölcsey ebben az esetben nem értékeli Kazinczy fordításának hűségét, ami – mint látni fogjuk – alapvető elvárása a fordítással szemben. Ezek a kritikai megjegyzések tehát a széphalmi mester fordítói működését a saját, sokszínűségre törekvő nyelvújítási céljai alapján ítéli meg, és kritizálja, de értékelésébe a teória szempontjából önkényes mozzanatok is keverednek, mikor saját ízlése alapján dönt egy-egy megoldás sikeres vagy sikerületlen volta felől. Az idézett példában a nyelvújítás két, egymásnak nem alárendelt eszköze kerül egymással szembe, hiszen az „idegen frázesekkel való élés" és a „szókurtítás" között nincs prioritási sorrend megállapítva; Kölcsey pedig az utóbbi jegyében ítéli túlzottan neologizálónak Kazinczy megoldását, amely pedig az előbbi elvárásnak tesz eleget.[71]

Kazinczy a fordítások jelentőségét nem elsősorban abban látta, hogy az adott idegen nyelvet nem ismerő olvasók számára is hozzáférhetővé tegyenek jelentős műveket, hanem sokkal inkább abban, hogy az idegen szövegek rákényszerítsék a jó fordítót arra, hogy megteremtse az eredeti alkotásoknak megfelelő különböző nyelvi árnyalatokat a stilárisan nem eléggé rétegzettnek tartott magyar irodalmi nyelvben.[72] Ezért tesz maga is próbát a mások által már lefordított művekkel. Így például Kónyi János és Báróczi Sándor után ő is előáll saját Marmontelével, melynek kapcsán Dessewffy Józsefnek szót ejt fordítási elveiről – a Pestről érkezett azon vádra reflektálva, hogy művét nem lehet érteni: „Hogyan légyen az illy munka mindennek érthető? Én azt csak azoknak akartam érthetővé tenni, a' kik a' franczia Conversátio stylusát ismerik."[73] Ezzel összhangban Kis János egyik munkáját azért értékeli nagyra, mert – mint írja – „A Magyart olvasván, a' Németnek, mellyet csak nem könyv nélkül tudok, minden zengzete rezgett füleimben."[74] A fordításoknak tehát szerinte sokkal inkább nyelvet formáló, mint közvetlen kultúrmissziós funkciójuk van. Ez irányú hatásukat két módon fejtik ki: egyrészt a fordítási gyakorlat, illetve az eredetivel való összehasonlítás során az íróknak és olvasóknak rá kell ébredniük, hogy a magyar nyelv kifejezőképessége még hiányos, és ezért tudatosan törekedni kell annak bővítésére, másrészt a sikeres megoldások folyamatosan gazdagítják, árnyalják és sokszínűvé teszik az irodalmi nyelvet. Kazinczy saját elképzelését magyarázandó sokszor állítja párhuzamba az irodalmat a képzőművészettel: „a' melly hazában még nem virágzik a' festés és faragás – mondja –, ott a' Gypsabguszoknak a' Copiáknak nagy a' haszna. A' fordításnak nagyobb mint a' copiáknak, mert a' Copia merő (hibás) originalis; de a' fordítás lassanként az idegen nyelvek szépségeit hozza a' miénkbe, és éreztetvén, hogy hol maradánk sokkal hátrább az idegennél, végre meggyőz a' felől, hogy ha eggy lineában akarunk valaha ezeknek irójikkal állani, újítani kell nyelvünkön."[75] Saját gyakorlatában arra figyelt, hogy jelentős művészi értéket képviselő, egymástól eltérő stílusú

alkotásokat fordítson. Ez utóbbi szempont miatt, mint fordítói programja erényét, hangsúlyozza, hogy „minden szakaiból vannak mustráim a' Stylisticának".[76] A tízes évek közepén éppen a kilenc kötet megjelenése alkalmával céloz arra Berzsenyinek, hogy a fordítások milyen nagy szerepet játszhatnak a művészi nyelv sokszínűségének kialakításában: „Az a' bajunk [...], hogy sok ember nem akarja érteni, hogy a' Magyar Nyelv eggy nyelv, de minden charakternek más meg' más a' nyelve."[77] A *Báróczy Sándor életében* pedig kiemeli, hogy „a gondos fordítás minden nyelvnek igen sokat használ", majd azt fejtegeti, hogy az újítások teszik lehetővé, hogy az egyes szerzőket különböző stílusárnyalatban lehessen magyarra átültetni, mivel „nyelvünk *többszínűséget* (Vieltönigkeit) kapván, Homért és Horácot, Liviust és Tacitust, Klopstckot és Voltairet egy nyelvben fognánk ugyan, azaz magyar szókból fűzött beszédben, de nem *egynemű* beszédben, s mindenikét a *neki tulajdon színben-tónban*, fordíthatni".[78]

A tízes évek közepén már Kölcsey is alaposan végiggondolt elképzeléssel rendelkezett a klasszikusok fordításáról. 1809. február 3-ára datálható az első versfordítása.[79] Ettől kezdve időről időre kísérletezett ezzel a műfajjal, és tudatosodtak benne a feladat nehézségei. 1815 őszén Szemere biztatására hozzáfogott az *Iliász* fordításához, melyen kisebb-nagyobb megszakításokkal 1817 tavaszáig dolgozott, és a munka befejezését még 1820 novemberében is fontolgatta.[80] A nagy vállalkozás megkezdése előtt már számos nehezen megoldható probléma rajzolódott ki előtte. Többeknek írt a hexameter és az epithetonokban különösen gyakran előforduló szóösszetételekből fakadó nehézségekről: „Próbáljuk darab időtől fogva a görög s német komponált szavakat követni, de annyit mégsem tettünk (s tenni mikor fogunk?) hogy Homért fordíthassuk, s kivált hexameterekbe fordíthassuk. [...] Én csak [...] [a homéroszi Apollón-]himnuszt próbáltam [...]. S nem tudtam semmire menni. Igy jártam Bionnal is s úgy vettem észre, hogy a nehézség a kompozíciókon kívül a dactylusok nem létéből származik."[81] Vályi Nagy Ferenc ekkoriban készülő *Iliász*-fordításáról is nagyon kritikusan ítélt. Szerinte a pataki professzor „nagyon francziásan fordít, kivált az öszve tett szavakban, mellyeket interjectizál".[82] Nem sokkal a munka megkezdése után arról számol be Szemerének, hogy várakozásának megfelelően nagy nehézségekkel kell megbirkóznia: „Iszonyú küzdéseken kell keresztülmenni a Homér fordítójának. Én szóról-szóra fordítok, mert úgy fordítani, mint Révai, nem poétai fordítás, hanem parafrázis. A participiumokkal is régi módon élek. Az újabb írók a participiumi formációkat mind elfelejtették. Kéntelen vagyok sokat a Latiatuc-ból venni vissza."[83]

E kétségek és nehézségek mögül kirajzolódik Kölcseynek az a fordításokkal kapcsolatos 1815-re nagyon határozottá vált célkitűzése, hogy az eredetinek minden sajátosságát érzékelhetővé tegye magyar nyelven. Követni próbálja a versmértéket, a szószerkezeteket, és figyelemmel van arra, hogy

archaikus fordulatok révén érzékeltesse a homéroszi szöveg régiségét. Ezért jegyzeteket készít a *Halotti beszéd*ből és Révai Miklós történeti nyelvtanából. A filológiai kísérletnek is számító munka kezdetén mintha némi bizonytalanság lenne hangjában, mikor az elkészült sorokról úgy ír, hogy „Képtelen újításokat, vagy inkább régítéseket" visz a magyar Homéroszban véghez.[84] A fordítás szorosságának tervbe vett mértékét jelzi az az 1816-ból származó levél, melyben Szemere aziránt érdeklődik, hogy Kölcsey a dialektális változatosságot is törekszik-e a magyar szövegben érzékeltetni. „Kívánnád-e – kérdi – Homérnak ezen oldalát is festeni? De miképen? Ime, most emlékezem, hogy az adnája-félék ide tartoznak, t.i. a régibb dialectusba. E részben Vig Lászlót olvasd meg és Révait, s használd mindazt, a mit használhatónak vélsz. Nyelved colossalisabb legyen, mint péld. Kazinczyé »Ossiánban«."[85] Úgy tűnik, Kölcsey nagyon komolyan vette Kazinczynak a Báróczi-tanulmányban megfogalmazott és feljebb idézett azon célját, hogy a külföldi nagy írók az ő saját tulajdon színükben, „tónjukban" legyen magyarra fordítva, és elképzelhetetlennek tartotta ezt az eredeti mű nyelvi megoldásainak aprólékosan hű követése nélkül.

Kazinczynak a fordítási gyakorlatra vonatkozó elképzeléseit nagyon jól megvilágítja Vályi Nagy *Iliás*zára tett megjegyzése, melyben egyrészt deklaráltan átveszi Kölcsey már citált véleményét, de azonnal megmutatja a kettejük közti nézetkülönbséget is: „V[ályi] N[agy] szorosan akar fordítani, de a sok componált szókat feldarabolja, mint a' franczia szokta. Hova lesz csak így is Homér? Homért úgy kellene épen fordítanik mint Virág a' Horátz Epistolájit: szabadon de a Horátz lelkével, az pedig több mint csak szorosan fordítani."[86] Kazinczynak a fordítással kapcsolatos normája lényegesen megfoghatatlanabb, mint Kölcseyé. Az előbbi ugyanis megengedi a nyelvileg szabadabb fordítást, az író lelkének, a mű atmoszférájának visszaadását tűzve ki célul. Ezáltal azonban könnyen önkényessé válhat annak megítélése, hogy mely nyelvi jegyek milyen hű megjelenítése hozhatja meg a célnyelvben a kívánt eredményt. Figyelembe kell venni azt is, hogy az ő gyakorlatában elvi jelentőséggel nem felruházható praktikus megfontolások is igen gyakran fontos szerepet játszanak. Van arra példa, hogy az eredeti tökéletes követésének igényét nem a feladat megoldhatatlansága miatt iktatta ki a fordítás művészi hitelességének feltételei közül. A nyelv gazdagítására törekvő céljainak megfelelően hasznot hajtó eredménynek tartotta már azt is, ha az eredeti mű hangulatát valamilyen mértékben visszaadja a fordítás. Ő maga például a *Messiás*t prózában fordította, de hangsúlyozta, hogy a mű mégis „poetásan" van dolgozva és „meg van tartva, ha szabad élni a' Festők szavával, a' Kirchenstil". A prózafordítás oka azonban merőben gyakorlati: „Ha én a Messziást hexameterekben fordítottam volna – írja –, reá ment volna tíz esztendőm, azt pedig a' Messziás nem kívánhatta volna. Vers nélkül is adhat az hasznot."[87] Kazinczy tehát lényegileg azt állítja, hogy a szabad fordítás is

hasznos, hiszen az adott példa szerint hozzájárul a magyar „Kirchenstil" megteremtéséhez, és így elősegíti a művészi nyelv gazdagodását.

A probléma megközelítésének ezen nagyon gyakorlati módja nemcsak elvileg állt távol Kölcseytől, hanem – ha tudomást szerzett róla – nyilván irritálta is őt, különösen akkor, amikor fáradságot nem kímélve a látványos sikereket egyhamar nem ígérő *Iliász*-fordításán dolgozott. Ingerültséget váltott ki belőle az a Széphalmon 1817. június 11-én kelt levél, mely darabosnak ítélte fordítását, és sok kisimítani valót látott benne. Az elismerő szavakat azonban alig hallotta meg. Pedig Kazinczy azt is megjegyzi, hogy „mennyi erő van" a fordításban, „'s nyelvünknek melly szép új útat" nyitott benne a fordító. Sőt az archaizálásokat sem hagyja méltatás nélkül, kiemelve, hogy „az *a' látnája* melly szépen emlékeztet a' Jóniai genitivuszra".[88] Kölcsey az ítélet elmarasztaló részét annyira szívére vette, hogy három év múlva is visszatért rá, amikor azt fontolgatta, hogy *Iliász*a milyen fogadtatásra számíthat a nagyközönség részéről. „De ha embereink úgy fognak köztem és Voss közt ítéletet hozni, mint Kazinczy Ferenc, úgy valóban nem méltó izzadni, midőn a pályát izzadás nélkül is megfuthatjuk. Csínos, bájoló szépségű Homért én ezerszer könnyebben adhatok, mint olyat amelyet Kazinczy Ferenc durvának kiáltott."[89]

1817-ben Kölcsey csak röviden reflektál Kazinczy véleményére, és sem akkor, sem később nem ír apológiát *Iliász*-fordítása mellett, de mintegy válaszként ekkor már (szemben 1816-tal) elmondja Kazinczynak, a kilenc kötet-fordítással kapcsolatos fenntartásait úgy, hogy e szövegekkel szemben érvényesíti a nyelvi sokszínűségre törekvés programját, megállapítva, hogy „Gessnernek stílusa egyforma lett a Marmontellel 's Yorick stílusával, s az originállal egybehasonlítva némely elhajlásoknak szerző okát hiában" keresi. A fordításokat pedig oly módon értékeli, hogy egyetértőleg idézi Kis Jánosnak az *Erdélyi levelek* dicséretekor hangoztatott véleményét, mely szerint Kazinczy „vétett maga ellen mikor fordítóvá lett", és barátja szándékának ellentmondva nem tartja „elmúlhatatlanúl szükségesnek" a kilenc kötet újbóli kiadását.[90] Kazinczy válaszában elismeri, hogy a három szerző stílusa a magyarban egyforma, de mint saját elveire nem reflektálva mondja, nem is képzeli „mint lehetett volna nem egyforma". Az eredetitől való indokolatlan eltérésre szeretne példákat kapni. Maga pedig magyarázza, hogy a gessneri *Idillek* elején a Kölcsey által megjelöl *kühler Bäche* jelzős szerkezetet, melynek az 1788-as kiadásban a *tiszta patakok* fordulat felel meg, miért fordította *tiszta csermelyék*nek: „Ha nem a' *patak* és *csermelye* a' jegyzés czélja, hanem a' *kühler* és a' *tiszta*, úgy vigasztalva vagyok; nem vala kötelességem úgy fordítani, hogy épen semmi változást ne ejtsek, hanem hogy el ne rontsam az Originált. A' *csermely* szebb mint a' *patak* 's a' tisz | tă cser | mělyék' jambizál. [...] Az egész dolgot kell adni; minden vonást nem kíván a' fordítás." Saját eljárását

igazolandó antik példákra hivatkozik: „Virgíl, Horátz, Catull Homérnak és Sapphónak darabjaikat fordíták. *Miként* fordíták?"[91]

Kölcsey nem késik a viszontválasszal. Az *Erdélyi levelek*et ismételten a fordítások fölébe helyezi, mondván, hogy ha irodalmunk a jövőben virágozni fog, „akkor ezen levelekről fogják a' Kazinczy nevét emlegetni, midőn sok más dolgozásai elfeledtetnek". Csodálkozva veszi, hogy Kazinczy most nem tartja szükségesnek a különböző szerzőket különböző stílusban fordítani. „Én úgy vélekedem – folytatja –, hogy a' fordítás úgy jó, ha az írót a' maga eredeti színében tehetjük által a' mi földünkre. Ezért fordítják a' Verselőt versben, szorosan megtartván még a' versnemet is." A Kazinczy említette antik fordítói gyakorlatot pedig határozottan elutasítja: „Virgíl, Horatz, Catull követtek, nem fordítottak. Nincs könnyebb követni, az Originált megszépíteni, ezt Stolberg is tehette Homerral, de az Originalnak minden sajátságait – a' lehetségig – felfogni, ezután küzde Voss; 's ezért az ő míve jobb a' Stolbergénél." Mindezt azért ítéli meg így, mert úgy véli, „a' nyelv csak olly fordításokkal gazdagúlhat, mellyek az Originál' színét megtartják. Újabb oldalt, hajlékonyságot, színt kap a' nyelv." Emlékeztet arra, hogy a Gessner-fordítást már 1814-ben cifrának tartották Szemerével, Sterne művének (Yorick) magyar változata pedig azért veszt értékéből, mert nem az angol eredetiből, hanem franciából lett átültetve. Végezetül pedig leszögezi alapelvét, hogy „a' hol az Originálban hűves van, ott a' fordításban se álljon egyéb. Mert rosz könyv nem érdemel munkát, a' nagy Irót pedig úgy kellene minden kicsinységeiben előnkbe állítani, mint a' Koronaőr Telekit a' mente alatt által vett pálczával."[92] A hivatkozás minden bizonnyal Teleki Józsefnek (1738–1796) Josef Kreutzinger által festett képére, vagy inkább az arról Jakob Adam által készített metszetére vonatkozik,[93] amelyen valóban látszik, hogy a gróf prémes mentéje jobboldalt kidomborodik, feltehetőleg az alatta viselt pálca miatt. A metszet egyébként Kazinczy műveinek 1816-ban megjelent nyolcadik kötetének élén is megtalálható. A fordítási elvekre vonatkoztatva Kölcsey utalása világos: a felület művészien pontos ábrázolásának a felszín alatt rejlő dolgokat is érzékelni kell, azaz a nagyon szoros fordításra való törekvés nem jelenti a mű szellemének visszaadásáról való lemondást, sőt, igazán csak a lehetségig pontos fordítással lehet érzékeltetni a mű, illetve a szerző szellemét. A fordításoknak az irodalom fejlesztésében betöltött szerepéről Kazinczy és Kölcsey hasonlóan gondolkoztak. Mindketten elsősorban azért tartották fontosnak, mert jó és hatásos eszközt láttak benne a művészi nyelv különböző árnyalatainak megteremtésére. Gyakorlatuk és elvi álláspontjuk azonban ekkor olyan jelentősen eltért egymástól, hogy Kölcsey 1817-ben úgy ítélte, Kazinczynak a kilenc kötetben nyújtott teljesítménye összességében nem váltotta be a neológia hozzá fűzött reményeit.

Kazinczyban láthatóan csak lassan tudatosodott, hogy Kölcsey milyen jelentősnek tartotta kettejük nézetkülönbségét. Pedig a fiatal barát meglehetős

nyíltsággal fejtette ki véleményét. Az esetleg általa írandó recenzióról a következőket mondja: „Én magam, ha az Uram Bátyám munkájit recenseálni szerencsés lehetnék, sokakat fognék azokban is kimutatni, mellyekről az O testamentum legjobb prophetájihoz hasonló bizonyossággal merném jövendölni, hogy azok a' maradékra nem mennek-által."[94] Egy nappal később pedig Kazinczy fordítási programjának aktualitását is határozottan megkérdőjelezi, mert – mint magyarázza – a közönségnek való elvtelen hízelkedés nélkül tekintettel kell lenni a nemzet irodalmi elvárásaira, és „mikor ez a' mi publicumunk most fordítást épen nem szeret, bizony fordítások nem is fognak úgy kelni, mint Originálok [...]. A népet a' maga gyengéinél fogva lehet a' jó útra leghamarabb vinni."[95] Barátságuk és talán a *Tudományos Gyűjtemény* körével szemben érzett közös ellenszenvük tudata[96] vezetett oda, hogy Kazinczy nem mérte fel eléggé Kölcsey kritikai észrevételeinek mélységét. Ehhez járult az önmagába vetett hit, hogy ő a bírálatot jól viseli. Mindez azt eredményezte, hogy Kölcseyt, most már Szemerével együtt, ismételten a kilenc kötet recenzeálására kérje, első érvként megint Trattnerre és a Horvát István tervezte bírálatra hivatkozva: „Hogy H[orvát] I.[stván] recenseálja [a kilenc kötetet], nem óhajtom, de hogy Uram Öcsém és Szemere mind kimutassák a' mit ezen IX. Kötetben nem szeretnek, azt nagyon óhajtom; mert valóban szándékom azokat újra nyomtattatni. Ha korunk 's ez a bohó Közönség nem szereti is a' nagy darabokat fordításban, 's inkább akar rossz (Dugonicsi etc.) originálokat mint nagy fordított míveket: ezek a' darabok és a' fordító gondjai érdemlik hogy újra nyomtattassanak."[97] A felkérés egyik jellemző vonása – mint már korábban is láttuk – a kritikusok szabadságának hangsúlyozása. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy Kazinczy saját értékszempontjait is megírja barátainak, és rájátszik arra, hogy Horvát István személyében olyasvalaki készül munkáiról írni, aki az ő közös törekvésükkel szemben fejt, illetve fejthet ki hatásos ellenállást. Míg májusban arra kérte Kölcseyt, hogy Horvát István recenzióját ellensúlyozandó, az *Erdélyi Muzéum*ban írjon munkáiról,[98] a mostani levél egy Horvát helyett készítendő bírálatról beszél. Ennek elérése a közös ügy érdekében teendő fellépést és így némi cinkosságot tételez fel, ami szükségszerűen a kritikus szabadságának korlátozását vonja maga után. Kazinczy azt sem hallgatja el, hogy ő maga a közreadott műveket jelentőseknek és gondosan lefordítottaknak tartja. Ha Kölcsey hagyja magát belevonni egy ilyen közös ügyért történő fellépésbe, minden bizonnyal nehezen térhet ki a sugallt értékszempontok méltánylása elől, ami pedig szemben állna mostani véleményével. Míg két évvel korábban büszkén hangoztatta a mestere elveivel és törekvéseivel való azonosulást, mondván, hogy a „nem rettegő neologizmus részén" csupán Kazinczy, Szemere, Helmeczi és ő állnak,[99] addig most nem sértően, de határozottan kitér a felkérés elől: „Hogy a' IX K.[ötet] Horvát által recenseáltassék, azt mi nem szeretjük. Pali tett holmi készűleteket, 's akartam én is kezdeni, de most

mi nem nagyon jól fogunk lenni az írói kedv tekintetében. Várnunk kell időtől."[100]

Ez a visszautasítás az utolsó ismert adatunk, mely a Kölcsey által egykor tervbe vett recenzióra vonatkozik. Lasztóc és Széphalom vitája az irodalmi élet viszonyairól és a fordításról minden bizonnyal szóban folytatódott. Kölcsey önéletrajzi levelében utal erre a literátori pörre, és elmondja, hogy Kazinczy háromszor járt náluk anélkül, hogy ők viszonozták volna látogatásait. Június 15. és július 2. közé kell tennünk ezeket a lasztóci utakat, melyek nélkül valószínűleg sem Kölcsey befejezetlen Dayka-recenziója, sem az *Idilleknek* a *Művészi vetélkedés Gessner fordítójával* címen publikált fordítása nem jött volna létre. Ez utóbbi autográf kéziratára Kazinczy rájegyezte, hogy „Kölcsei így fordította volna Gessnert. Dolgozá ezt Lasztóczon 1817. júniusában minekutána én azt állítám, hogy Gessnert sem nem lehete, sem nem kelle igen híven fordítani, 's e' végre igen híven lefordítám neki és Szemerének az I. Idyllt."[101] Érdekes, vitával vegyes kísérletezés zajlott Lasztócon: a két egymással szemben álló fél azért készítette el saját szoros fordítását, hogy az eredménnyel a maga igazát bizonyítsa: Kazinczy azt, hogy a lehetségig hű fordítás a magyar változat kárára, Kölcsey pedig azt, hogy előnyére válik. Kazinczy fordítását nem ismerjük, de még annak birtokában sem lehetne eldönteni, hogy a két fél miként ítélte meg az eredményt. Kölcsey változatlan véleményére csak az évekkel később kirobbant Iliászi pör alapján következtethetünk. 1826-ban Kazinczy úgy emlékszik, ő mutatott példát arra, hogy „a nagy karakterű, idegen, s annál inkább a régi írókat nem franciásan, a mi korunk színében, kell általhozni".[102] Kölcsey válaszában tagadja, hogy mesterétől tanulta volna meg, „mint legyen legjobb a' régi írókat fordítanunk", és azonnal hozzáteszi: Kazinczynak „(a' magok nemében gazdag szépségekkel ragyogó) kilencz kötetei közt egy darab sincs azon szellemben fordítva, mellyben Voss, 's a' hasonlók dolgoztak". Egyetért az 1824-ben megjelent Sallustius-fordítás bevezetőjében kifejtett elvekkel,[103] de leszögezi, hogy „1817-ben [...] a' Sallust' előbeszédében álló principiumok K[azin]czynak principiumai nem voltanak".[104] Ezek az utolsó dokumentálható reflexiók a vitáról. Mikor Kölcsey 1832-ben emlékbeszédet mond barátja felett, inkább irodalomtörténeti szerepét, mint egyes műveit méltatja; fordításaira pedig egyáltalán nem tér ki: „prozája – hangzik az értékelés –, minden fogyatkozási mellett is, örökre szép lesz ugyan; versein művészi kéz fog ismerszeni, 's kivált epigrammjai a' költés' koszorújában hervadatlan virágok maradnak: de a' nemzetet nem ezek által tevé hálaadósává. Szellem vala ő, melly a' tespedő egészet olly sokáig csak nem egyedűl eleveníté; 's lépcső mellyen egykorúji magasbbra hághassnak, 's a' szerencsésebb maradék tetőre juthasson."[105]

Összegzés

1817-es lasztóci tartózkodása alatt – mint láttuk – Kölcsey az irodalommal, a kritikával való szakítás gondolatával foglalkozott. Bő két évvel később Kazinczy úgy emlékezik vissza, hogy barátja „nevette mind azokat a' kik várnak valamit Nyelvünk 's Literaturánk eránt, 's feltevé magában, hogy ő többé semmit nem ír".[106] A széphalmi mester lendülete és személyes varázsa azonban minden bizonnyal hatással volt rá. Enélkül ugyanis nehezen tudnánk megmagyarázni, hogy az, aki ennyire el volt keseredve, és a magyar irodalmi élet adott viszonyai között reménytelennek tartotta a normális kritikusi megszólalás lehetőségét, pártcsatározásokra pedig nem volt hajlandó, miért kezdett el recenziót írni Dayka Gáborról. Kazinczy szerepére utal az a cinkosság, mely Szemere és Széphalom között jött létre Kölcsey háta mögött. Szemere úgy számol be a recenzió alakulásáról, mintha kettejük fontos ügye lenne, hogy közös barátjuk elvégezze a feladatot: „Feri elkezdte Daykát már két ízben; – írja – de mind a' kétszer elakadott",[107] majd egy nap múlva leküldi a titokban lemásolt, már elkészült részt.[108] A következő év elején pedig Kazinczy sokatmondóan sóhajt fel, hogy „Bár csak [Kölcsey] Daykát recenseálta volna még!"[109] Az idősebb barátnak egy régi vágya látszott teljesedni, mikor Kölcsey nekikezdett a Dayka Bírálatnak, hiszen Kazinczy még 1813-ban Döbrenteit kérte meg, hogy írjon kritikát, a nagy jelentőségű Dayka-kötetről.[110] Az a tény, hogy Kölcsey nekilátott az általa még később is tisztelt és nagyra tartott költő[111] bírálatának, arra int, hogy gondosabban megvizsgáljuk, milyen álláspontot foglalt el Kölcsey a lasztóci levelek megírásának idején Kazinczyval és neológiájával kapcsolatban. Az eddigi kutatások ugyanis nem szenteltek kellő figyelmet annak, hogy Kölcsey hajlandónak mutatkozott arra, hogy feltehetően egy a neológiát támogató recenziót írjon 1817 június végén. Mindebből arra is következtethetünk, hogy Kazinczyról részben azért nem készítette el kritikáját, mert nem látta célszerűnek, hogy a nyomtatott nyilvánosság előtt fejtse ki műveivel kapcsolatos fenntartásait.

1 KÖLCSEY, *Készületek a' Kazinczy' munkájinak Recensiójukra*, Cseke, Juliuszban 1815. OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 832, 123–128. fólió (a továbbiakban: *Készületek*).

2 Mivel a kézirat máig kiadatlan, a vonatkozó monográfiák és cikkek mellőzték a téma tárgyalását. Szöveggondozóként Szauder József említi a munkát, és idéz belőle, amikor számba veszi az általa publikálásra nem érdemesített kéziratokat (KÖLCSEY Ferenc *Összes művei*, I–III, sajtó alá rend. SZAUDER Józsefné, SZAUDER József, Bp., 1960 [a továbbiakban KÖM2], I, 1279.), illetve kitér rá a *Művészi vetélkedés Gessner fordítójával* című Kölcsey-fordítás jegyzeteiben (KÖM2, I, 1299.) is. E fordítás kapcsán Szabó G. Zoltán idézi a vonatkozó részt a készülő kritikai kiadás verseket tartalmazó (kéziratban lévő) kötetének jegyzeteiben. Ezúton köszönöm, hogy a kéziratot Szabó G. Zoltán rendelkezésemre bocsátotta.

3 KÖLCSEY, *Emlékbeszéd Berzsenyi Dániel felett*, KÖM2, I, 731.

4 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1917. jún. 12. KÖLCSEY Ferenc *Levelezése: Válogatás*, sajtó alá rend. SZABÓ G. Zoltán, Bp., 1990 (a továbbiakban: KölcsLev), 76.; TAXNER-TÓTH Ernő, *Kölcsey és a magyar világ*, Bp., 1992, 147.

5 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. júl. 2. KAZINCZY Ferenc *Levelezése*, I–XXI, sajtó alá rend. VÁCZY János, Bp., 1890–1911; XXII, sajtó alá rend. HARSÁNYI István, Bp., 1927; XXIII, sajtó alá rend. BERLÁSZ Jenő, BUSA Margit, Cs. GÁRDONYI Klára, FÜLÖP Géza, Bp., 1960 (a továbbiakban KazLev), XV, 259.; Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. júl. 3. KazLev, XV, 260–261.

6 Kölcsey–Döbrenteihez, Álmosd, 1815. márc. 6. Élet és Literatúra (a továbbiakban: ÉLit), 1827, 113. Döbrentei és Kölcsey levelezésének kiadásáról l. GYAPAY László, *A Csokonai-bírálat keletkezése és hatása Kölcsey pályájára (A feladat meghódítja emberét)*, ItK, 1996 (a továbbiakban GYAPAY 1996), 232.

7 KAZINCZY Ferencz' *Munkáji: Szép literatúra*, I–IX, Pest, 1814–1816.

8 Meg kell jegyeznünk, hogy Döbrentei itt olyat tulajdonít Kazinczy körének, amit ők – tudomásunk szerint – nem állítottak. Kazinczy maga többször kiemeli: akkor szerencsés az újítás, ha érződik rajta, hogy *„mulhatatlanul szükséges"* (KAZINCZY, *Báróczy Sándor élete* [megjelenés: 1814] = KAZINCZY Ferenc, *Művei*, I–II, kiad. SZAUDER Mária, Bp., 1979 [a továbbiakban KAZINCZY 1979], I, 794.), vagy más megfogalmazás szerint *„a szükség múlhatatlanul parancsol"*-ja. (KAZINCZY, *Ortológus és neológus nálunk és más nemzeteknél* [megjelenés: 1819], KAZINCZY 1979, I, 832.). A szükségesség kritériumának hangsúlyozása arra utal, hogy a neológia szerint a megfelelő nyelvi formula hiánya elengedhetetlen az új megoldást létének igazolásához.

9 Döbrentei–Kölcseyhez, Kolozsvár, 1815. márc. 17. ÉLit, 1827, 116–117.

A kérdéses szöveg eredetije és Kazinczy két nyomtatott fordítása: „Nicht den blutbesprützten kühnen Helden, das öde Schlachtfeld singt die frohe Muse; [...] Gelokt durch kühler Bäche reiselndes Geschwäze, und durch der heiligen Wälder dunkeln Schatten, irrt sie an dem beschilften Ufer," (Salomo GESSNERS *Idyllen*, I–II, Mit der italiänischen Uebersetzung von Matthäus Procopio, Stuttgart, 1790, I, 3.)

„Nem a vérrel bé-fetskendezett bátor Bajnok, nem az Ütközet' puszta hellyét énekli a' víg Músa: [...] A' tiszta patakok' lassú tsergedezése, és a szent erdők' susogó homálya által tsalogattatván, a' sásos partonn tévelyeg," (GESZNER' *Idylliumi*, ford. KAZINCZY Ferencz, Kassa, 1788, 1.)

„Nem a vérrel-mocskos bajnokot, nem a' csatáknak dúlt piaczát énekli enyelgő Múzsám: [...] Elszenderítve a' tiszta csermelyék' édes csacsogása 's a' szent erdők' setéte által, a sásos vízszélen tévedez," (KAZINCZY Ferencz', *Munkáji: Szép literatúra*, I–IX, Pest, 1814–1816, III, 1.)

10 Vö. Döbrentei–Kölcseyhez, Kolozsvár, 1814. febr. 25. ÉLit, 1827, 110.

11 Kölcsey–Döbrenteihez, Álmosd, 1815. máj. 3. ÉLit, 1827, 121–122.

12 Lásd: Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölcsLev, 59.

13 Lásd: Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. okt. 16. KÖM2, III, 209; Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1815. okt. 24. KÖM2, III, 220.

14 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölcsLev, 59.

15 Kolcsey–Döbrenteihez, Álmosd, 1815. máj. 3. ÉLit, 1827, 121. Az énekeskönyvvel kapcsolatban l. még: Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölcsLev, 60.

16 KÖLCSEY, *Kritika*, KÖM2, I, 673–674. A francia nyelv szerencsétlen fejlődésére és az Akadémiának abban betöltött szerepére Kölcsey az *Új szók* címen ismertté vált recenziójában is kitér (KÖM2, I, 920–921., 923–924.). Szauder József 1814-re teszi e mű létrejöttét (KÖM2, I, 1315–1316.), magam azonban úgy gondolom, hogy a szöveg 1824 körül keletkezett. Kazinczy részt vett a Puky Ferenc és Balla Antal által kiírt pályázaton, melyre a *spiritus*, az *universaliter* és az *universitas* szavakra kellett magyar megfelelőt találni (Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1811, ápr. 21. KazLev, VIII, 464–465.; Kazinczy–Szemeréhez, [Széphalom], 1811. febr. 24. KazLev, VIII, 349; TOLNAI Vilmos, *A nyelvújítás: A nyelvújítás elmélete és története*, Bp., 1929, 93–95.) A pályamű, mellyel Kazinczy nem

nyert, Szemerénél maradt (A Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Gyűjteménye, Szemere-tár, VIII, 19–23.), aki azt a húszas évek elején a Kölcseyvel közösen tervezett folyóiratban akarta kiadni. Ekkor kérte fel csekei barátját, hogy írjon a pályaműről recenziót. Kölcsey 1825-ben úgy nyilatkozott, hogy a recenziót az előző évben megírta (Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1825. máj. 18. KÖM2, III, 311.). Kazinczy és Kölcsey írása végül 1833-ban jelent meg (Muzárion, 1933, 247–258., 267.).

17 Szemere–Kölcseyhez, Pécel, 1814. febr. 6. Szemerei Szemere Pál *Munkái*, I–III, szerk., SZVORÉNYI József, Bp., 1890 (a továbbiakban: SZEMERE P. 1890), III, 187.

18 Kölcsey–Szemeréhez, Ámosd, 1814. márc. 3. KölcsLev, 35.

19 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölcsLev, 62.

20 Kölcsey–Döbrenteihez, Cseke, 1816. máj. 11. ÉLit, 1827, 131.

21 Kölcsey–Döbrenteihez, Álmosd, 1815. máj. 3. ÉLit, 1827, 121–122.; Karl Wilhelm KOLBE, *Über den Wortreichtum der deutschen und französischen Sprache und beider Anlage zur Poësie; nebst anderen Bemerkungen, Sprache und Litteratur betreffend*, I–II, Leipzig, 1806.

22 Kölcsey ezen írása nem más, mint az alábbi mű lényegre törő és arányos összefoglalása: Daniel JENISCH, *Philosophische-kritische Vergleichung und Würdigung von vierzehn ältern und neueren Sprachen Europens, namentlich Griechischen, Lateinischen; Italienischen, Spanischen, Portugiesischen, Französischen; Englischen, Deutschen, Holländischen, Dänischen, Schwedischen; Polnischen, Russischen, Litthausichen*, Berlin, 1796 (a továbbiakban JENISCH 1796).

23 KÖLCSEY, *Jenisch pályairata*, KÖM2, I, 879.

24 KÖLCSEY, *Jenisch pályairata*, KÖM2, I, 876.

25 KÖLCSEY, *Jenisch pályairata*, KÖM2, I, 880. Vö. JENISCH 1796, 84–87.

26 Vö. „Die freie Wortstellung in der Griechischen und Lateinischen Sprache macht einen der beneidenswürdigsten Vorzüge derselben in Rücksicht des Nachdrucks aus; unter den neuern hat die Polnische und Russische allein diesen Vorzug. Der Franzose ist unter allen am meisten durch seine Syntax gebunden." JENISCH 1796, 27.

27 Kölcsey–Döbrenteihez, Álmosd, 1815. máj. 3. ÉLit, 1827, 121–122.

28 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölcsLev, 60.

29 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. ápr. 8. Ráday Gyűjtemény, Szemere-tár, V, 14., ill. KÖM2, III, 171.

30 Vö. Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1815. aug. 6. KazLev, XIII, 57.

31 Lásd Kazinczy–Gr. Dessewffy Józsefhez, Széphalom, 1814. okt. 23. KazLev, XII, 136.; Kazinczy–Helmeczy Mihályhoz, Széphalom, 1814. nov. 9. KazLev, XII, 159.; Kazinczy–Helmeczy Mihályhoz, Széphalom, 1814. nov. 13. KazLev, XII, 177.; GYAPAY 1996, 236.

32 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 246.

33 Kölcsey–Kállay Ferenchez, Nagy-Károl, 1815. máj. 30. KölcsLev, 52–53.

34 Kölcsey–Kazinczyhoz, N.[agy] Károly, máj. 30. KÖM2, III, 183.

35 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1815. jún. 12. KazLev, XII, 564.

36 Kazinczy–B. Retzer Józsefhez, Széphalom, 1816. márc. 27. KazLev, XIV, 80.

37 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1816. ápr. 14. és 16. KazLev, XIV, 131.

38 Vö. Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1816. máj. 22. KazLev, XIV, 209.

39 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1816. máj. 11. KÖM2, III, 242., 243.

40 L. Kölcsey–Kazinczyhoz Surány, 1815. szept. 1. KÖM2, III, 202–203.; Kölcsey–Kállay Ferenchez, Cseke, 1815. okt. 7. KÖM2, III, 208.; Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1815. okt. 16. KÖM2, III, 213–215.; Kölcsey–Szemeréhez, Pozsony, 1833. márc. 20. KÖM2, III, 510.

41 Ezt bizonyítja a *Munkák*ról megjelent kritika (Tudományos Gyűjtemény, 1818, IV, 96–115.) és Kölcsey megjegyzése saját *Iliász*-fordításáról: „Az új ellenségei mit fognak benne találni, ami ellen öklelőzzenek? Nem régi-e minden szó, minden fordulat." (Kölcsey–Szemeréhez, H. n. 1816. máj. KÖM2, III, 246.)

42 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1816. ápr. 14. KazLev, XIV, 130–131. Váczy János a

3162. számú levél jegyzetében közöl egy hirdetést a *Messiás*ról, mely a Magyar Kurir 1816. ápr. 12-i számában jelent meg: KazLev, XIV, 520–521. Vö. Kazinczy–Helmeczy Mihályhoz, Széphalom, 1816. ápr. 2. KazLev, XIV, 93.

43 Kazinczy–Pápay Sámuelhez, Széphalom, 1817. márc. 8. KazLev, XV, 107. A vignett egy puttót ábrázol, aki jobb kezében egy fáklyával világít, ballal pedig a magyar címert tartja. L. még: Kazinczy–Szabó Jánoshoz, Széphalom, 1817. nov. 13. KazLev, XV, 354.

44 Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. jan. 25. KazLev, XV, 36. Vö. Döbrentei–Kölcseyhez, Kolozsvár, 1817. máj. 12. KazLev, XV, 190.

45 Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1816. márc. 26. KazLev, XIV, 72.

46 Kazinczy–Pápay Sámuelhez, Széphalom, 1817. márc. 8. KazLev, XV, 107. L. még: Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. márc. 13. KazLev, XV, 114.

47 GYAPAY László, *Kazinczy a debreceniségről: (Kölcsey Csokonai-recenziójának hátteréhez)*, ItK, 1998, 37–51.

48 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1816. ápr. 14–16. KazLev, XIV, 132.; Döbrentei–Kölcseyhez, Kolozsvár, 1816. ápr. 23. ÉLit, 1827, 128–129.; Kölcsey–Döbrenteihez, Cseke, 1816. máj. 11. KÖM2, III, 239.; Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1816. máj. 11. KÖM2, III, 242.

49 Kazinczy–Gróf Dessewffy Józsefhez, Széphalom, 1817. máj. 2. KazLev, XV, 173.; Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. máj. 6. KazLev, XV, 177.; Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. máj. 14. KazLev, XV, 196.

50 Kazinczy–Kis Jánoshoz, Széphalom, 1817. máj. 6. KazLev, XV, 175. A hivatkozott verset lásd: KAZINCZY, *Kazinczynak poetai berke*, Pest, 1813, 211–216. Észak-Dalmácia és a dalmát szigetek horvát-szerb ajkú lakóinak nyelve a morlach nyelv.

51 Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. máj. 6. KazLev, XV, 177.

52 Kazinczy–Kis Jánoshoz, Széphalom, 1817. máj. 6. KazLev, XV, 176.

53 Kazinczy véleményét lásd: Kazinczy–Szentgyörgyi Józsefhez, Széphalom, 1817. ápr. 19. KazLev, XV, 166.; Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. ápr. 19. KazLev, XV, 168.; Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 231.

54 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. máj. 6. KazLev, XV, 179.

55 Kazinczy–Szemeréhez, Széphalom, 1817. máj. 7. reggel. KazLev, XV, 182.

56 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. máj. 14. KazLev, XV, 196, 197. Kazinczynak Trattnerhez intézett itt említett levele nem ismert.

57 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 234.

58 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 6. KazLev, XV, 222. Vö. Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1817. jún. 10. KazLev, XV, 227.

59 Lásd: Kölcsey–Döbrenteihez, Álmosd, 1814. márc. 22. KÖM2, III, 136–137.; Kölcsey–Kazinczyhoz, Álmosd, 1814. dec. 22. KÖM2, III, 165.; Kölcsey–Kállayhoz, Nagykároly, 1815. máj. 30. KÖM2, III, 178.

60 Lásd: Szemere–Kölcseyhez, Pécel, 1816. okt. 17. SZEMERE P. 1890, III, 202–203.; Kölcsey–Szemeréhez, Pest, 1817. febr. 24. KölcsLev, 73.; Kölcsey–Szemeréhez, Pest, 1817. márc. 23. KÖM2, III, 253.; Szemere–Kazinczyhoz, Pest, 1817. ápr. 5. KazLev, XV, 143–144.; Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KÖM2, III, 256–259.

61 Kölcsey–Szemeréhez, Pozsony, 1833. márc. 20. KölcsLev, 144. Vö. Kazinczy–Berzsenyihez, Széphalom, 1817. okt. 12. KazLev, XV, 331.

62 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KölcsLev, 74.

63 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 232.

64 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KölcsLev, 75.

65 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 232–233.

66 CSETRI Lajos, *Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában*, Bp., 1990, 286.

67 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KölcsLev, 75.

68 KAZINCZY, *Báróczy Sándor élete*, KAZINCZY 1979, I, 790.

69 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KölcsLev, 76.

70 Sal.[amon] GESSNERs *Schriften*, I–IV, Zurich, 1770, I, 47.; KÖLCSEY, *Készületek*, OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 2832, f. 123v.

71 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KölcsLev, 59. L. még: „Mind azon Idegenségek[et] és Szokatlanságokat, mellyekkel Iróink vádoltathatnak, talán így lehetne öszvevonni." kezdetű kiadatlan autográf Kölcsey-kézirat. OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 4361.; KÖLCSEY, *A szókurtításról*, KÖM2, I, 900–907.

72 Vö. Halász Ignácz, *Kazinczy mint fordító*, Magyar Nyelvőr, 1883, 158–162.; 205–211.; 253–258.; 302–313.; 396–403.; 447–454.; 535–542.

73 Kazinczy–Gr. Dessewffy Józsefhez, Széphalom, 1808. márc. 12. KazLev, V, 349.

74 Kazinczy–Kis Jánoshoz, Regmec, 1801. nov. 21. KazLev, II, 445.

75 Kazinczy–Kis Jánoshoz, 1805. jan. vége körül, KazLev, III, 256. Vö. Kazinczy–Budai Ezsaiáshoz, Ér-Semlyén, 1805. márc. 31. KazLev, III, 309–310.

76 Kazinczy–Cserey Farkashoz, Ér-Semlyén, 1805. márc. 31. KazLev, III, 302.

77 Kazinczy–Berzsenyihez, Széphalom, 1815. jan. 10. KazLev, XII, 314.

78 KAZINCZY, *Báróczy Sándor élete*, KAZINCZY 1979, I, 787., 792.

79 Kölcsey–Kazinczyhoz, Debrecen, 1809. máj. 9. KÖM2, III, 29.

80 Vö. Kölcsey–Szemeréhez, Pozsony, 1833. márc. 20. KölcsLev, 144.; Szemere–Kazinczyhoz, Pécel, 1821. jún. 24. KazLev, XVII, 488.; Kölcsey–Szemeréhez, Pest, 1817. febr. 24. KölcsLev, 73–74.; Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1820. nov. 25. KÖM2 III, 271.

81 Kölcsey–Kazinczyhoz, Álmosd, jan. 22. KÖM2, III, 123–124. L. még: Kölcsey–Szemeréhez, Álmosd, 1814. jan. 22. KÖM2, III, 125–126. A túl sok spondeuszról: Kazinczy–Kölcseyhez, Cseke, 1815. okt. 16. III, 209.; Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1815. okt. 24. KÖM2, III, 220.

82 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1814. nov. 9. KazLev, XII, 157–158.

83 Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1815. okt. 16. KölcsLev, 67.

84 Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1815. okt. 16. KölcsLev, 67.

85 Szemere–Kölcseyhez, Pécel, 1816. máj. 4. SZEMERE P. 1890, III, 198.

86 Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1815. jan. 10. KazLev, XII, 321.

87 Kazinczy–Pápay Sámuelhez, Széphalom, 1817. márc. 8. KazLev, XV, 107.

88 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 231. L. még: Kazinczy–Berzsenyihez, Széphalom, 1817. okt. 12. KazLev, XV, 332.

89 Kölcsey–Szemeréhez, Cseke, 1820. nov. 25. KÖM2, III, 271.

90 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KölcsLev, 75–76. Vö. Kis János–Kazinczyhoz, Sopron, 1817. máj. 31. KazLev, XV, 219–220.

91 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 243.

92 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 245–246. A rómaiakról l. még: „A római fordítani sem merte szóról szóra a görög nagyobb míveket, új koncepteknek nem adott új szavakat, sőt még csak nem is származtatott azon képző szótagok segédjénél fogva." KÖLCSEY, *Jenisch pályairata*, KÖM2, I, 879.

93 L. [TELEKI József], *Egy erdélyi gróf a felvilágosult Európában: (Teleki József utazásai 1759–1761)*, sajtó alá rend. TOLNAI Gábor, Bp., 1987, 397.

94 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 233.

95 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 12. KazLev, XV, 237.

96 Vö. Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 231.; Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 11. KazLev, XV, 234.; Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 240–241.

97 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 243.

98 Kazinczy–Kölcseyhez, Széphalom, 1817. máj. 14. KazLev, XV, 197.

99 Kölcsey–Kazinczyhoz, Cseke, 1815. júl. 5. KÖM2, III, 188.

100 Kölcsey–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 14. KazLev, XV, 246.

101 MTAK Kézirattár, KAZINCZY, *Régi levelek gyűjteménye*, II, 59–60. K 635/II. A kéziraton található rájegyzés szerint nem helytálló Szauder József feltételezése, hogy a *Művészi vetélkedés* és a *Készületek* egy időből származnak (KÖM2, I, 1299).

102 *Az Iliászi pör, 8. Kazinczy nyílt válasza*, KÖM2, I, 465.

103 Sallustius „fordítójának mernie kell a' maga nyelvében, a' mit Sallust mere a' magáéban; úgy neki azon apróságoknak nézett nem-apróságokat másolnia kell, valahol nyelve' körében talál valamit a' mi hasonlító hatást tégyen, 's mind ezt épen nem azért mivel az Írónál úgy találta, hanem mivel ezek a' nagy Írót igaz arczában festik, 's beszédére, megmagyarázhatatlanul, és még is mélyen érezhetőleg, fényt öntenek. Minél hűbben ragadja meg a' Másoló, és minél nagyobb számban, az előkép' saját vonásait, a' mi az előképet minden egyéb dolgozásoktól, 's annak korát a' miénktől megkülömbözteti, dolgozása annál hasonlóbb lesz, csak osztán ezeket a Művész' szellemében mosdalja-eggyúvé, hogy dolgozásán az előkép igazi színe ömöljön-el." KAZINCZY' *Előbeszéde az általa fordított Sallustiushoz. A' Cicero' első catilinariájának első fejezetével*, Kassa, 1824, 8.

104 *Az Iliászi-pör, 10. Végszó Kölcseytől*, KÖM2, I, 476. Először megjelent: Tudományos Gyűjtemény, 1826, X, 122.

105 KÖLCSEY, *Emlékbeszéd Kazinczy Ferenc felett*, KÖM2, I, 721.

106 Kazinczy–Döbrenteihez Széphalom, 1820. jan. 19. KazLev, XVII, 24.

107 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 2. KazLev, XV, 259.

108 Szemere–Kazinczyhoz, Lasztóc, 1817. jún. 3. KazLev, XV, 260–261. (A recenziótöredéket csupán ebből a levélből ismerjük.)

109 Kazinczy–Pápay Sámuelhez, Széphalom, 1818. jan. 4. KazLev, XV, 414.

110 Lásd: „Jó volna, ha az Úr Daykát 's Berzsenyit recenzeálná a' Muzéumban, mind a' kettőt teljes szabadsággal, vagdalva a' hol érdemlik, és minél hosszúabban." (Kazinczy–Döbrenteihez, Széphalom, 1813. júl. 8. KazLev, X, 481.) „Csak sok egyéb elfoglaltatásaim engedjék, Berzsenyi és Dayka recensiója megfog jelenni. Dayka iránt tisztelettel vagyok, de nekem úgy látszik, hogy Dayka nem nyithat Himfynek Olympust. Azt neki egy épen úgy elragadó, genialis, de classicitásra épen úgy mint Dayka, figyelmező Poéta mondhatta volna." (Döbrentei–Kazinczyhoz, Andrásfalva, 1813. szept. 12. KazLev, XI, 56.)

111 Vö. „Szánom az embert, aki nem érezheti, mely kincset bír a nemzet Daykában és Virágban, Kisben és Berzsenyiben, a két testvér Kisfaludyban s még némelly kevesekben" (Kölcsey, *Egyházi beszéd* [1825], KÖM2, I, 482.).

SZAJBÉLY MIHÁLY

A rege és rokonműfajai a XIX. század elejének magyar irodalmában*

Amikor 1826 vége felé az öreg Goethe elkészült a furulyaszóval szelíddé tett oroszlán történetének megformálásával, majd többszörösen megmerítkezett Eckermannjának egyszerre értő és rajongó csodálatában, famulusa szerint szóba hozta a címadás kérdését is. A novellának ugyanis még üresen állt a fejléce, és sehogyan sem sikerült megtalálni az odaillő szót vagy kifejezést. „Tudja mit – mondta Goethe –, adjuk neki a *Novella* címet, hiszen mi más a novella, mint valamilyen megtörtént, szokatlan esemény. Voltaképpen ez a fogalma, és az a sok mindenféle, ami Németországban novella címen fut, korántsem novella, hanem csupán elbeszélés vagy bármi más, ahogy önnek tetszik."[1]

Az idézett mondatok annak az évtizednek a közepe táján hangzottak el, amelyet a magyar novellairodalom serdülőkoraként tart számon az irodalomtörténet-írás. Jeles képviselője, Szinnyei Ferenc, sorolja is mindjárt a gyermekbetegségeket: „...tökéletlen, vagy semmi korrajz, érzelgősség, romantikus és valószínűtlen fordulatok, üres bonyodalmak lélektani alap, igazi motiválás nélkül."[2] E szavakkal Szinnyei a kor átlagos történeti novelláit jellemezte, de Wéber Antal még Kisfaludy munkájáról, a kiemelkedőnek tartott *Tihamér*ről is nagyon hasonlóan vélekedett: „Voltaképpen nem is marad más a történeti valóságból, mint a cselekmény kerete, de az újabb Walter Scott-féle iskola erényei [...], az elmúlt idők jellegzetes atmoszférájának, szokásainak aprólékos és mégis meggyőző, költői ábrázolása nélkül."[3]

Az egymással összecsengő szakirodalmi idézeteket lehetne szaporítani, de már így is adódik a következtetés, hogy a kor magyar történeti novellái a Goethe által említett általános követelményeknek éppoly kevéssé felelnek meg, mint a történeti témák szépirodalmi feldolgozásával szemben támasztott speciális, Walter Scott nyomán kialakult elvárásoknak. Jósika Miklós, még inkább Jókai vagy Kemény munkáihoz viszonyítva a húszas évek termése valóban magán hordja a műfaj minden gyermekbetegségét, s az akkori

* Előtanulmány egy, a történeti tárgyú epikus formák ez idő szerinti alakulásáról szóló monográfiához. Szakmai tanácsaikért különös köszönettel tartozom S. Varga Pálnak, Tóth Péternek és Zentai Máriának.

szerzőknek érthető módon nem jut több az úttörőket mindig megillető, nyájas vállveregetésnél. A korszakkal foglalkozó irodalomtudósok ugyanakkor mindmáig nem vetettek számot azzal a ténnyel, hogy e munkák sem képeznek őstojást, maguknak is van előtörténetük, azaz beilleszkednek a történeti epikus formák alakulásának történetébe.

Az én kérdésem mindezek után úgy hangzik, hogy vajon milyen képet kapunk a húszas évek történeti novelláiról akkor, ha nem a későbbi (nálunk legelőbb Jósikánál felbukkanó) kritériumokat kérjük számon rajtuk, hanem a saját előzményeikhez viszonyítva próbáljuk értelmezni őket? Nem azt szeretném bizonyítani természetesen, hogy azok a művek, amelyekből az első magyar történeti novellák kinőttek, még náluk is kezdetlegesebbek voltak, hanem a műfajok alakulásának logikáját megérteni. A Horváth János által kidolgozott nemzeti klasszicizmus fogalmának tiszteletteljes újragondolására irányuló törekvésekkel[4] egyetértve úgy vélem ugyanis, hogy az irodalom története nem *fejlődés-*, hanem *alakulástörténet*. Csúcspontokat ugyan ízlésének (amely persze megint csak saját kora által determinált) megfelelően bárki kijelölhet, s a megelőző eseményeket tárgyalhatja felívelésként, a későbbieket pedig hanyatlásként, az irodalomtörténész feladata mégis más. Az alakulás logikáját kell feltárnia, annak tudatában, hogy minden az előzménye valaminek, s minden kiteljesedés is egyben. A formák, a műfajok ilyen értelmű alakulásának a történetét megérteni és leírni csupán az adott kor által meghatározott szempontok, célok és lehetőségek (lehetőség szerinti) rekonstruálása nyomán lehet.

A rege mint a magyar történeti novella előzménye

A húszas évek ma történeti novellaként számon tartott alkotásainak jelentős részét a korabeli szerzők nem a novella, hanem a rege műfaji megjelöléssel illették.[5] Erre a tényre már Szinnyei Ferenc is felhívta a figyelmet, sőt még azt is kijelentette, hogy „Történeti novelláink legnagyobb része nem más, mint prózában írt Kisfaludy-rege."[6] Arra azonban a jelek szerint nem gondolt, hogy ha ez így van, akkor nem csupán a novellával szemben később kialakult, hanem a regével szemben már létező elvárások szerint *is* meg lehetne ítélni őket. Ezeket az elvárásokat tisztázni természetesen nem egyszerű feladat. Mindjárt bonyolítja a helyzetet az, hogy a kor regei vonásokat mutató (és részben szerzőik által ugyancsak *rege*nek nevezett) darabjai között verses és prózai darabokat egyaránt találunk, sőt vannak példák a vegyes (prózából versbe és versből prózába) váltó kísérletekre is. Kisfaludy Károly *Az éjjeli mennyekző* című munkáját például versben, prózában és verssel vegyes prózában is kidolgozta, vagy legalább nekilátott kidolgozásának. De az általa prózában feldolgozott Dobozi-történet mellett szintén megtaláljuk a verses feldolgozás töredékét, csakúgy, mint *Sándor és Gunda* című munkája esetében.

Előbb említett munkái mellett nem találunk műfajmeghatározást, *Vérpohár* című prózáját viszont Kisfaludy maga nevezte *novellának*. E műről, valamint *A viszontlátás* című, hasonlóképpen prózai írásáról ugyanakkor joggal állapította meg Szinnyei, hogy „kevéssé emelkednek ki az akkor divatos prózában írt »regék« közül."[7] Kérdésként vetődhet fel ezek után, hogy vajon a prózaforma nem volt-e már önmagában elegendő egy többé vagy kevésbé fikciós történet novellává való minősítéséhez. Erre utal, hogy a verses és a prózai epika különbségéről még P. Szathmáry Károlynak jó néhány évtizeddel későbbi, *A beszély elmélete* című, a Kisfaludy Társaság 1868-as pályázatára benyújtott díjnyertes munkájában is a következő sorokat olvassuk: „A költői vagy kötött beszély és a novella annyira édes testvérek, hogy szerintünk bármely novella azonnal amazzá alakul, amint kötött, verses alakba öntetik, s megfordítva amabból novella lesz, mihelyt prózában adják elő."[8] Tény ugyanakkor, hogy éppen a húszas évek második feléből lehet ezzel éppen ellentétes nyilatkozatot olvasni, mégpedig Bitnitz Lajostól. *A' magyar nyelvbéli előadás' tudománya* című, először 1827-ben megjelent könyvében a következő mondatokat találjuk a regéről és a novelláról: „Azon költői elbeszélés melly a' polgári élet' szerelemmel 's csudálatossággal vegyes eseteit adja elő, ha tárgya az előidőből vétetett, regének; ha a' későbbi időből, *novellának* neveztetik. [...] Ha a' tárgy nagyobb kiterjedésű, a' versmérték helyett prósával élhetni; de ez nem mivolti jegye a' regének és novellának."[9] Itt tehát a rege és a novella között éppen nem formai, hanem tartalmi, vagy ha úgy tetszik, kronológiai különbségtételről van szó.

A rege és a novella között egyébként különbséget tesz P. Szathmáry is, de ő a kérdést nem a tárgy régi vagy új volta szerint közelíti meg. Úgy véli, hogy a beszély, illetve novella (e két szót szinonimaként használja) lényegi vonásait a rokon műfajok világos elkülönítésével határozhatja meg. Először a regényről és az eposzról, majd az anekdotáról beszél, végül a mondára és a regére kerít sort. Utóbbiakat azonban nem egyszerűen rokon műfajoknak, hanem előfutároknak nevezi: „A *beszély*nek van még két (ezer meg ezer éves) ősanyja is; egyik a *monda;* másik a *rege.*"[10] A monda és a rege általa adott definíciója nyomán azonban kiderül, hogy voltaképpen csak egy „ősanyával", a regével kell számolnunk. A mondát valón alapuló, de szájhagyomány útján terjedő történetnek tartja, melyben „jellem, s szenvedély-festéseknek általában *regényes érzelmeknek* nincs helyök, s épen ez az, mi a regétől megkülönbözteti".[11] A rege lényege ugyanis az, hogy érzelmek és szenvedélyek által előidézett eseményeket ábrázol „egyszerű ódon naívsággal".[12] A regényes elemeket kizáró mondának Szathmáry szerint nincsen köze a beszélyhez, ellentétben az érzelmeknek széles teret biztosító regével, amely ódon naivságát levetkezve azonnal novellává válik: „E szerint a regét beszélyeinktől csakis korának sajátságai: az ódonság és gyermekded egyszerűség különböztetik meg."[13] E ponton persze mégiscsak meglehetősen közel jut Bitnitz

vélekedéséhez, hiszen az ódonság és gyermekded egyszerűség végső soron a rege tárgyának régiségéből származik.

A novella és a rege, illetve általában a verses és prózai beszély közötti kapcsolatokat és különbségeket tehát a kortársak nem egészen egybehangzóan írták le; P. Szathmáry nyomán pedig újabb problémaként jelentkezik a monda és a rege közötti kapcsolat tisztázása. Ez annál inkább érdekes, mivel a rege szó megfelelőjét (amennyiben nem tekintjük a monda szinonimájának) a nyugat-európai nyelvekben nem találjuk meg. Greguss Ákos(!) például a regéről és a mondáról értekezve utóbbi mellé a német *Sage* szót írta oda zárójeles magyarázatul, míg a regéhez a következő lábjegyzetet fűzte: „Eddig az volt a szokás, hogy idegen szavaknál kelle kérdeznünk: hogyan van ez magyarul? A regénél azonban, mely költői nem egészen magyar, azon szerencsés állapotban vagyunk, hogy azt kérdezhetjük: hogy van ez más nyelven?"[14] A főszövegben pedig arról beszélt, hogy a regét Kisfaludy Sándor lángelméje teremtette meg, és „e nemet a magyaron kívül egy irodalom sem birja".

Ma már persze jól tudjuk, hogy Kisfaludy regéi Veit Weber[15] *Sagen de Vorzeit* (1787) című munkája nyomán keletkeztek, s e tényből első pillantásra akár azt a következtetést is levonhatnánk, hogy a rege és a monda között mégsem kell különbséget tennünk. Tény azonban, hogy a Veit Weber munkájában található „romántos" történetek és a Grimm testvérek *Deutsche Sagen* című kötetének népmondái között a közös műfaji megnevezés ellenére sem igen lehet egyenlőségjelet tenni. Az általuk közölt népmondákat a Grimm testvérek bevezetőjükben a meséhez viszonyítva jellemezték, mondván, hogy „a mese költőibb, a monda történetibb".[16] Ez a megfigyelés cseng vissza Arany Jánosnál, aki így fogalmazott a *Széptani jegyzetek*ben: „A monda kiválólag abban különbözik a népmesétől, hogy ez már helyhez, időhöz, vagy történeti személyhez van kötve."[17] Történeti kötöttsége azonban nem zárja ki a csodás elemeket; csakhogy amíg a nép tisztában van a mesebeli csodás kitalált voltával, addig a mondabeli csodás megtörtént voltáról esze ágában sincsen kételkedni, éppen ellenkezőleg, azt mint megtörtént dolgot adja elő. „A monda tehát a nép *története*, a mese *költeménye*" – vonta le a végső következtetést Arany, melyet egyébként megfogalmazott *Naiv eposzunk* című tanulmányában is.[18] Ebben az írásában azonban nem emlegette a regét. A *Széptani jegyzetek*ben viszont a mondát nem csupán a mesétől, hanem (a mítosz és a legenda mellett) a regétől is igyekezett elkülöníteni. P. Szathmáryval és Greguss-sal lényegében egybehangzóan a rege líraibb voltát hangsúlyozta, ugyanakkor világossá tette a rege mondai alapjait is: „A csodásból kivetkezett monda szolgál alapul a *regének* úgy, mint azt nálunk Kisfaludy Sándor alkalmazta. A rege tehát a hősi korból vett elbeszélés, mely külalakjában inkább líra, mint az eposz felé közelít. Ilyenek: *Csobánc, Tátika, Somló s.t.b.*"[19]

Amikor P. Szathmáry arról beszélt, hogy a regével ellentétben a monda többnyire valón alapuló, regényes elemeket kizáró történet, melyben nincsen helye a szenvedélyek ábrázolásának, akkor nem csupán a rege líraibb, hanem fikcionálisabb voltára is utalt. Ez a különbségtétel egészen egyértelműen mutatkozik meg a Czuczor–Fogarasi-féle értelmező szótár[20] *monda*, illetve *rege* szócikkeiben:

MONDA: „Szájról-szájra menő hír, melynek nincsen teljes történelmi hitelessége, hacsak némi történeti adatokkal nem támogattatik; mesével vegyes történetecskék, vagy oly történeti adatok, amelyekhez a nép ivadékról ivadékra némi csodás eseményeket kötött."

REGE: „[...] akár versekben, akár kötetlen nyelven eléadott elbeszélés, mesebeszéd valamely régi eseményről, mely vagy költött, vagy ha némi történeti alapja van is, de költőileg van eléadva, s jobbadán a költői képzelődésnek leleménye, milyenek Kisfaludy Sándor regéi a magyar előidőkből."

A rege és a monda közötti különbséget meghatározni igyekvő vélemények ismertetése nyomán úgy tűnik tehát, hogy a rege nem más, mint a Kisfaludy Sándor (illetve Veit Weber) tevékenysége nyomán népköltészetből műköltészetté alakult, lírai vonásokat mutató, a valósnak hitt csodást a fikcionálissal fölváltó monda; csakhogy amíg a német irodalomban a műköltészetté vált és egyben a líra felé közelítő mondát éppen úgy *Sagé*nak nevezik, mint a Grimm testvérek által közreadott népmondákat, addig magyar nyelven a két erősen eltérő típus jelölésére két külön szó vált ismeretessé.

Ami viszont a novellát (beszélyt) illeti, annak Czuczor–Fogarasi-féle meghatározásban a tárgy érdekessége, újdonsága, sajátos (azaz fikcionálisnak is teret engedő) formálása áll az előtérben, míg történetírói művek esetében a szerzők a valós események írásba foglalásának követelményét hangsúlyozzák.

BESZÉLY: „[...] költői elbeszélés neme, melynek tárgyát valamely újdonság, adoma stb. teszi, s melyet az előadó vagy író sajátos, kedveltető modorban öszveszőve a szépészet szabályai szerint érdekessé tesz a hallgató, vagy olvasó előtt."

NOVELLA: „Költői kisebbszerű elbeszélés neme, mely nem annyira a tárgynak fontossága, mint meglepő újdonsága, vagy kalandszerűsége által érdekel, s főleg némi időtöltő mulattatás a czélja."

TÖRTÉNETÍRÁS: „Szellemi foglalkozás, midőn valaki bizonyos történeteket, illetőleg történelmet írásba foglalt. Használják történetirat helyett is."

TÖRTÉNETIRAT: „Irat, melynek tárgyát és tartalmát történelmi események, változások teszik, megírt történelem."

Mindennek alapján P. Szathmáry korábban idézett véleményét úgy lehetne kiegészíteni, hogy amíg a rege a novella előfutárának tekinthető, addig a monda a tudományos történetírás megelőzője. Ez utóbbi megállapítást egyébként indirekt módon megerősíti Arany János is, aki *Naiv eposzunk* című tanulmányában arról panaszkodik, hogy nálunk az események mondai felidézését és sajátos formába öntését túlságosan is korán felváltotta a tények puszta egymásutániságának rögzítése. Gondolatmenetének lényege persze nem a monda és a történetírás, hanem a monda és az eposz összefüggésének érzékeltetése: ha a mondák nem alakultak volna át idejekorán szárazon tényközlő históriás énekekké, akkor a nemzeti eposz építőanyaga válhatott volna belőlük.

Tehát: *novella, rege, monda, naiv eposz, történetírás.* Egygyökerű, egymásba átjátszható és mégis divergáló fogalmak; a magyar történeti tárgyú művészi próza az általuk bezárt képzeletbeli ötszögben jött a világra. Az idézett elméletírók már szétválasztásukra, a közöttük lévő különbségek világos megfogalmazására törekedtek. A XVIII–XIX. század fordulója körüli évtizedekben azonban még a fikciós és nem-fikciós formák közelítése, egymásba való áttüntetése volt napirenden.

Mi lehetett ennek a sajátos műfajkeveredésnek az oka?

A feltett kérdésre kétféle módon kereshetjük a választ: egyrészt a monda műfaji sajátosságait, másrészt a korabeli történetírás helyzetét és jellemzőit kell körüljárnunk.

A monda műfaji sajátosságai

A mondával foglalkozó kiterjedt, de jórészt a motívum- és stíluskutatás, valamint a katalogizálás speciális kérdéseire összpontosító néprajzi szakirodalomnál[21] számomra a mostani vizsgálat nézőpontjából hasznosíthatóbbnak bizonyult André Jolles gondolatmenete *Einfache Formen* című, először 1930-ban megjelent könyvének megfelelő fejezetében. Az ő kérdésfeltevése ugyanis nem speciálisan az etnográfia, hanem az irodalomtudomány, közelebbről a műfajelmélet, illetve -történet területére vezet.

Jolles az általa képviselt módszert és szemléletmódot *morfológiai*nak[22] nevezi, lényegét pedig az irodalomhoz való hagyományos közelítésmódok: a szépség mindig érvényes, elvont fogalmát tisztázni igyekvő esztétikai, illetve a zseni szerepét és a saját korához fűződő kapcsolatainak feltárását célzó történeti vizsgálódások viszonylatában írja körül. Míg az utóbbi kettő mindjárt a befejezett, már létező műalkotást veszi szemügyre és belőle vonja le következtetéseit, addig a morfológiai kutatás számára ez csupán a végső, már csaknem szemhatáron kívül eső állomás. A kiindulópont maga az alapanyag, a műalkotás születését lehetővé tevő közeg: a nyelv. E vizsgálódási iránynak is vannak XVIII. századi előzményei (Hamann, Herder), a köz-

vetlen hivatkozási alap pedig Goethe természettudományi formatana.[23] Jolles célja végső soron annak tisztázása, hogy mikor, hol és miként lesz a nyelvből irodalom: „zu beobachten, wann, wo und wie Sprache, ohne aufzuhören *Zeichen* zu sein, zu gleicher Zeit *Gebilde* werden kann und wird."[24] Véleménye szerint ezt a pillanatot lehet tetten érni az úgynevezett egyszerű formák (legenda, monda, mítosz, rejtvény, mondás, eset, emlékezés, mese és vicc) tanulmányozása során, melyek – Kanyó Zoltán megfogalmazását idézve – „mind kronológiai, mind strukturális szempontból elemi szintet képviselnek".[25]

A mondáról szóló fejezet elején Jolles arról beszél, hogy mindaz, ami egy bizonyos szellemi szinthez tartozik, s az e szintnek megfelelő formában mutatkozik meg, érvényességét veszíti, amint egy másik szellemi szinthez tartozó forma nézőpontjából vesszük szemügyre. Példaként a Grimm-szótárnak a Czuczor–Fogarasihoz nagyon hasonló monda-meghatározását idézi: „Kunde, Bericht über Vergangenes und zwar besonders über weit in der Vergangenheit Zurückliegendes, wie es von Geschlecht zu Geschlecht sich fortplanzt. [...] mit der wachsender Kraft der Kritik entwickelt sich der moderne Begriff von Sage als Kunde von Ereignissen der Vergangenheit, welche einer historischen Beglaubigung entbehrt."[26] Jolles kommentárja szerint e sorok a monda (Sage) szónak nem a jelentését adják meg, hanem egyféle definícióját, mégpedig a történettudomány nézőpontjából, negatív konnotációval: olyan formának nevezik, amely nélkülözi a történeti hitelességet.

A monda azonban csak e tudományos elvárás kizárólagos érvényesítése esetén hordoz negatív előjelet. Az oxfordi szótár például, mely nem esik a későbbi nézőpont abszolutizálásának hibájába, a *Saga*ról szólva csupán második helyen, mint *incorrect use*-t említi a szó 'bizonytalan hitelességű történet' jelentését, míg elsőként egy meghatározott helyen és időpontban létrejött műfajra utal mindenféle értékszempont érvényesítése nélkül: „any of the narrative compositions in prose that were written in Iceland or Norway during the middle ages"; kortól függetlenné váló, átvitt értelemben pedig olyan epikus formáról beszél, amely magán viseli az izlandi mondák valóságos vagy feltételezett jellemzőit.

A fejezet hátralévő részében azután Jolles az izlandi mondák legősibb rétegének keletkezését mutatja be, majd jellemző vonásait írja körül. Véleménye szerint e művek kizárólagos tárgya a család. Szereplői a norvég bevándorlók, de amiről szólnak, az nem Izland norvégokkal való betelepülésének története. A középpontban mindig egyes személyek állnak, akik egy-egy családhoz tartoznak. Miként telepedtek le, kerültek kapcsolatba más családokkal, építettek házat stb. Mégsem egyszerűen családtörténetek sorozatáról van szó, hanem annak az időszaknak és állapotnak a megjelenítéséről, amikor a történelem csak a családok történeteként létezett, amikor a történelem alanya, mozgatója és megjelenítője egyaránt a család. Az iz-

landi mondákról beszélve legjobb a történelem szót nem is használni, és azt mondani: e művek tárgya egyszerűen a család. Olvasásuk közben minduntalan azt tapasztaljuk, hogy a későbbi történeti tudat által a néppel, nemzettel összekötött fogalmak (mint például a hódítás, vereség, elnyomás, felszabadulás) itt mindig egy törzs, egy nemzetség, egy család kapcsán merülnek fel. A nemzeti tudat itt a családhoz való tartozás tudatát jelenti. A jogokat és a kötelességeket nem a társadalom, hanem a törzs határozza meg. Amit később polgári kapcsolatoknak nevezünk, azoknak itt vérségi kötelék a neve. Vérrokonság, vérbosszú, testvérháború, házasság, örökség képezik az alapfogalmakat. A jóság és a gonoszság, a bátorság és a gyávaság éppoly kevéssé ez egyén tulajdonsága, amint a tulajdon sem az egyéné, hanem minden a családból következik, az egyén sorsa mindig a család által meghatározott és a családra hullik vissza. Jolles fejezetvégi összegzéséből idézve: „Es gibt eine Geistesbeschäftigung, in der sich die Welt als Familie aufbaut, in der sie in ihrer Ganzheit nach dem Begriff des Stammes, des Stammbaums, der Blutsverwandschaft gedeutet wird. Diese Geistesbeschäftigung und ihre Welt sind auch an anderen Stellen als in Island im 10. und 11. Jahrhundert deutlich erkennbar; und diese Welt meinen wir, wenn wir das Wort Sage gebrauchen. [...] Bei der Sage deuten wir die *Geistesbeschäftigung* mit den *Kennworten Familie, Stamm, Blutverwandschaft* an."[27] Mindez már önmagában is érdekes szempontokat kínálhatna Vörösmarty *Két szomszédvár* című epikus alkotásának (regéjének?) értelmezéséhez – szövegelemzés helyett azonban egyelőre maradjunk az elméleti kérdések tisztázásánál.

Erich Peuckert a mondáról és a regekutatásról szóló, összefoglaló tanulmányában tágít ugyan a Jolles-féle műfajmeghatározáson, de a monda mögött álló, modern értelemben vett történeti tudattal még nem rendelkező világszemlélet alapvető voltát nem vitatja. Véleménye szerint a monda kétségtelenül egy olyan régmúlt világ műfaja, amelyben a család mint szociológiai tényező igen nagy szerepet játszott. Mellette azonban léteztek más fontos tényezők is: egyféle misztikus alapozású gondolkodásmód, a szántóföld, a ház körüli gazdaság mint speciális érték stb. Mindennek alapján Jollesnek azt a megállapítását, hogy a monda a történéseket kizárólag a család nézőpontjából ítéli meg, így módosítja: „ich möchte lieber sagen: von einem ihr eigentümlichen, nirgends in dieser Art sonst aktiv werdenden geistigen Sein aus."[28]

*

Mivel saját tanulmányom problémafelvetése és módszere a Jolles által leírt három vizsgálati lehetőség közül egyértelműen a *történeti* körébe tartozik, ezért a továbbiakban a kifejezetten *morfológiai* irányba vezető gondolatokat félretéve nem az egyszerű forma esetlegesen fellelhető nyomait fogom keresni

a XIX. század elejének magyar regéiben. A morfológiai kutatások eredményeit azonban hasznosítani igyekszem a történeti vizsgálódások területén, s ennek jegyében mindenekelőtt azt a kérdést szeretném fölvetni, hogy mi lehetett az oka a monda regévé alakulásának, illetve a rege-műfaj felívelésének Magyarországon a XIX. század elején, továbbá mi volt az a bizonyos akkor (és csak akkor) aktív szellemi lét, amelyből ez a sajátos forma kinőtt, és melyek voltak azok a különös feladatai, melyek nyomán a később Czuczor–Fogarasi által megfogalmazott, a regét a történetírás fényében meghatározó értékítéletek kialakulhattak.

Kérdés helyett egész kérdéscsokor tehát, melyek először a korabeli magyar történetírás helyzetével való számvetésre késztetnek.

A történetírás helyzete Magyarországon a XVIII–XIX. század fordulóján

A magyar történetírás történetének feldolgozása e periódus vonatkozásában meglehetősen elavult. Flegler Sándor *A magyar történetírás története*[29] című könyvecskéjének, illetve Koszó János *Fessler Aurél Ignác, a regény- és történetíró*[30] című monográfiájának vonatkozó oldalain kívül csupán Lékai Lajosnak *A magyar történetírás* (1790–1830)[31] című, egyébként igen alapos és jól használható könyve áll rendelkezésre. Annyi azonban e nem egészen friss feldolgozásokból is kiderül, hogy a helyzet az adott időszakban meglehetősen érdekes volt: míg a fikciós jellegű (azaz mai fogalmaink szerint inkább a szépirodalom körébe tartozó) történeti művek létrejöttét kifejezetten elősegítette, addig a későbbi elvárásoknak megfelelő szaktudomány művelése szempontjából holt időszaknak tekinthető.

E sajátos helyzet megértéséhez a XVIII. századi előzményekre kell vetnünk egy pillantást.

A nemzeti történelem iránti érdeklődés megalapozói Magyarországon a jezsuiták (Hevenesi Gábor, Timon Sámuel, Fridvalszky János, Kaprinai István, Katona István, Pray György) voltak a XVIII. század közepétől kezdve. Eleinte csupán egyháztörténettel foglalkoztak, később azonban fokozatosan áttértek a világi történet forrásainak összegyűjtésére és kommentálására is.[32] E komoly forráskritikán alapuló, latin nyelvű történetírói iskolának azonban végét jelentette egyrészt a jezsuita rend feloszlatása 1773-ban, másrészt a magyarnyelvűség programjának és a nemzeti identitás kérdésének hirtelen előtérbe kerülése II. József halála után.

A nemzeti azonosság gondolatának felerősödését a nyugat-európai nemzetek esetében többnyire a francia forradalomra, illetve a napóleoni háborúkra való visszahatás következményének tekinti a szakirodalom. Markus Schwering például erre az időszakra teszi a kora romantika univerzális középkorkultuszának nemzeti irányba történő elmozdulását,[33] Padrag Matvejevitch pedig arról beszél, hogy a reneszánsszal kezdődő és a felvilágosodással

záruló évszázadok nemzetek fölött átívelő, univerzális európai kultúráját ekkor váltotta fel a nemzeti művelődés gyökereinek keresése.[34] Ő azonban mindjárt árnyalja is álláspontját, és különbséget tesz a nemzeti önállósággal rendelkező, illetve az idegen uralom alatt álló nemzetek ilyen jellegű törekvései között. Míg az első esetben a nemzeti kultúra kialakítása és ápolása mintegy állami programmá válik, addig a másodikban az idegen államisággal szemben a nemzeti önállóságért vívott harc fegyvere lesz.

Magyarország természetesen a második csoportban lévő nemzetek közé tartozik, s ennek tulajdonítható, hogy nálunk a nemzeti azonosság érzése nem a franciák általi fenyegetettség hatására erősödött fel, hanem már korábban, II. József intézkedései nyomán. Ami a történetírókat illeti, az ő munkamódszerüknek az átalakulása megerősíteni látszik Jörg Rüsennek azt az elméleti szinten megfogalmazott tézisét, hogy a történetírás jellegének megváltozása nem csupán passzív alkalmazkodást jelent a mindenkori jelen új viszonyaihoz, hanem az aktív részvétel igényét is ezen viszonyok alakításában.[35] Az identitást kereső magyarságnak kétségtelenül nem volt szüksége többé a nemzeti történet jezsuiták által művelt tárgyszerű és latin nyelvű feltárására. Sokkal inkább igényelte a nemzeti múlt mítoszának a megteremtését, s a történetírók ezt az igényt nem csupán kiszolgálni, hanem felerősíteni is igyekeztek.

A tárgyválasztás, a szemléletmód és a stílus egyaránt ehhez alkalmazkodott. A magyar nyelvű történeti munkák létrehozói ez idő tájt leginkább írók voltak, s a későbbi, tárgyszerűségre törekvő történettudomány nézőpontjából Lékai Lajos nem minden ok nélkül fogalmazott úgy, hogy: „Dugonics, Gvadányi, Pálóczi Horváth Ádám, Horváth István, Kultsár István, Aranka György, Decsy Sámuel, Szaitz Leó, Szekér Joachim, Verseghy Ferenc, Virág Benedek nevével valójában az irodalomtörténetnek és nem a tudománytörténetnek kellene foglalkoznia. Történeti témákhoz a nemzeti múlt és a nemzeti nyelv fanatikus szeretete vezeti őket, vagyis ugyanazok az eszmények, melyek a szépirodalomnak is ihletői voltak. [...] a történettudományt egy lépéssel sem vitték előbbre..."[36] Álláspontját erősíteni látszik az a tény is, hogy Virág Benedek magyar történetének modern kiadását az irodalomtörténész Mezei Márta rendezte sajtó alá, aki utószavában Lékai véleményével összecsengően állapította meg, hogy e munka nem annyira tudós történeti krónika, mint inkább regény a történelemről; szerzőjének „...nem arról volt elmélete, hogy merre tart a történelem, hanem sokkal inkább arról, hogy mi végre kell történelmet írni. A nemzeti öntudat, a nemzeti egység aktuális eszméjét akarta erősíteni, a történelmi nagyság és hanyatlás kritikus rajzával egy erős magyar állam ideálképét rajzolgatta..."[37] Ugyanakkor megfigyelhető, hogy amíg a korabeli történetírók a szépirodalom, addig egyes regények szerzői a történetírás felé közelítettek. Lékai felhívja például a figyelmet arra, hogy Dugonicsnál a fikciós és a tudo-

mányos próza között nincsen nagy különbség: az *Etelkát* tudós munkába illő jegyzetekkel kísérte, őstörténeti értekezéseiben viszont nagy szerep jutott a költői képzeletnek és a szépírói stílusnak.

Történetírás és irodalom ilyen jellegű és mértékű közeledésére azért kerülhetett sor, mert közös volt a cél, a nemzet sorsának aktív befolyásolása a nemzeti múlt népszerűsítésének, a nemzeti identitás erősítésének jegyében. Az imént már idéztem Lékai Lajos véleményét arról, hogy az ekkortájt született történetírói munkák a szaktudomány művelését egy lépéssel sem vitték előbbre. A történetírás XX. századi történetírójának a maga szempontjából természetesen igaza is van – igazsága azonban könnyen elfedheti azt a másik igazságot, hogy a XVIII–XIX. század fordulójának Magyarországán éppen az ilyen sajátosan fikciós művek bizonyultak időszerűeknek.

Rege, monda, történetírás, történeti novella

Amíg az annalesek, krónikák átgondoltan sorolják a történéseket, érdekeseket és unalmasakat vegyesen, ahogy azok kronologikus vagy ok-okozati rendben követik egymást, fejtegeti Erich Peuckert, addig a monda kiragad egy eseményt, egy helyzetet, csak arra összpontosít, amit elmondani akar, hozzátesz és elhagy, azaz úgy dolgozik, mint a költő. A későbbi történészek ítélete szerint meghamisítja a történelmet – holott valójában a *mondai idők történeti tudatát tükrözi*, míg mondjuk a pozitivista történetírás a pozitivizmus korának történeti tudatát. E fejtegetés, mellyel Peuckert a monda sajátos helyzetét igyekszik megvilágítani, nem csupán Arany János már idézett véleményével („A monda... a nép *története*") vág egybe, hanem a társadalom evolúcióját elméleti szinten vizsgáló, azt operacionálisan zárt autopoietikus rendszerként leíró szociológus, Niklas Luhman nézetével is. Luhman a történetírást az önábrázolás (Selbstbeschreibung) fogalmának körében tárgyalva állapítja meg, hogy a múlt ábrázolása voltaképpen nem más, mint hozzájárulás a rendszer elkülönülését biztosító identitás megjelenítéséhez egy adott pillanatban – s e hozzájárulás milyensége mindig a rendszer éppen aktuális állapotának a függvénye.[38]

A magyar társadalom önábrázolási igénye a XVIII–XIX. század fordulóján a múlt megjelenítésének fikciós irányba való fordulásához vezetett, és természetes módon ítélte feledésre a korábbi, még latin nyelvű, nemzetközi közönségnek szóló történetírás módszereit. Másként fogalmazva, a történetírás sajátos módon találkozott össze és keveredett ez idő tájt a szépirodalommal, melynek a felvilágosodás korában amúgy is tudományközvetítő funkcióját hangsúlyozták, figyelmét pedig a XVIII. század végi események (osszianismus terjedése, a Rát–Révai-féle felhívás megszületése stb.) az antik hagyománnyal szemben alternatívát kínáló nemzeti felé irányították.

Ebben a közegben magától értetődő módon keltek új életre azok a legendák, mondák és egyéb bizonytalan eredetű történetek, amelyektől a korábbi feldolgozók mint szavahihetetlen forrásoktól még elfordultak. Hormayr birodalmi patriotizmust felkelteni szándékozó, népszerű kiadványai *(Oesterreichischer Plutarch, Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, Taschenbuch für die vaterländische Geschichte)* rengeteg ilyen anyagot közöltek, s az ő törekvéseinek a sodrában született egyik magyar munkatársának, Mednyánszky Alajosnak az *Erzählungen, Sagen und Legenden* (Pest, 1829) című könyve, mely nem sokkal később magyar fordításban is megjelent.[39] E munkát, amelyet ma inkább szépirodalomként olvasunk,[40] Bajza történetírói teljesítményként méltatta, mondván, hogy a későbbi korok kutatói hálásak lesznek az általa összehordott anyagért. Hozzátette ugyanakkor: „De báró Mednyánszky nemcsak mint historikus igyekezett korára hatni, hanem segédül vevén a művészség bájait, a magyar históriát poetai beszéletek, mondák és legendák formájában törekedett az olvasókkal megszerettetni, jól tudván azt, hogy a komolyabb és szigorúbb pályát járdaló historiai Musa nem minden rendű és osztályú olvasóknál kedvelt vendég. A mi érdekes történetet talált olvasásai alatt, vagy hallott a nép szájából utazásai közben, azokat kellemes alakba öntve regéli el olvasóinak, úgy hogy a tárgyaknak megmaradjon historiai alapjok, csak az előadás legyen költői bájjal ékesítve. Előnkbe állítja a hajdankor való és meséig csodás képeit, bevezet őseink gót alkotmányú regényes sziklaváraiba, lefestegetni házi és polgári életöket béke és külharc vagy pártmozgalmak idején; itt egy kegyetlen úr és atya, ott két szerencsétlen szerető, itt egy győző szerencsés, amott egy atyai átok üldözte fiú bal történeteit festegeti, oly ügyesen és kellemmel, hogy az olvasó magát gyakorta egészen a régi korokba látja visszavarázsolva; s mindezt világos, tiszta előadással, csinos és költőileg virágos, de legkevésbé sem mesterkélt nyelven."[41]

Bajzának a történetírás és a művésziség egymásba való olvadása felett való lelkesedését azonban az utókor irodalomtörténészei éppoly kevéssé osztották, mint a tudománytörténet művelői. A későbbi értékítéleteket számba véve elmondható, hogy furcsa helyzet alakult ki így: ami a Walter Scott nyomán született történeti novellák ismeretében kezdetleges belletrisztikának tűnik csupán, az a későbbi történetírás fényében éppen túlzott szépirodalmi vonásai miatt kap erős kritikát. E köztes állapot, vagy ha úgy tetszik, műfajtalanság sajátos műfaja a rege, azaz a monda ez idő tájt kialakult műköltészeti mutációja.

Tévedés lenne azonban Bajza szavaiból arra következtetni, hogy a történeti tárgyú epika művelőinek szeme előtt mindig és kizárólagosan pedagógiai célok lebegtek volna. Éppen ellenkezőleg, a nemzeti identitás érzése a tanult, műfajokhoz rendelt stílusszinteken és az utile et dulce gondolatkörében mozgó költőtől az ihletett költő felé való elmozdulást is elősegítette. Világosan tanúskodik erről a műfaj magyarországi meghonosítójának, Kis-

faludy Sándornak ez előszava a *Regék a magyar előidőből* (1807) című könyvéhez. Kisfaludy itt elsősorban nem irodalmon túli (nemzetnevelői) feladatokról beszél, hanem arról az életérzésről, ihletről ad számot, mely regéi megszületését lehetővé tette. Kifejti, hogy a régiség a legkülönfélébb okokból érdekelheti az embert. Megfoghatja a régiek testi és lelki erővel, nagysággal vegyes durva szilajsága; lehetséges, hogy a távolság festi szebbé, jobbá, nagyobbá a hajdani korokat, de az is lehet, hogy a mulandóság képe az örökkévalóságra vágyó lelket édesbús érzeményekkel tölti el. Majd hozzáteszi: „Lelkemnek illy meg-ihletése szűlte, a földi bajok elől megszökhetett némely óráimban, e jelenlévő Regéimet a magyar előidőből..." Ihletője volt lakóhelyének „romántos köre", a váromladékok, amelyek az arra utazó képzeletét minduntalan a múltba vezérlik. Magáról a műfajról szólva pedig arról beszél, hogy „a poézisnak ez a neme" nagy divatban van a kulturált nemzeteknél: „Érdekelheti is valóban az illyen költemény, ha jól elsült, az olvasót, ki nyers, és erős előji eránt nem idegen; és a magyart kiváltképpen, aki a Nemzetét, és Hazáját, mint a Franczia, és Ángol a magáét, szeretni és becsülni tudja." Következő mondata pedig a klasszicizmusban gyökerező műfaji szabályok és elvárások szinte kihívó elutasítását tartalmazza: „Verseimnek neme felől azt mondom: akinek tetszik, tartsa azokat verseknek; akinek másként tetszik, tartsa azokat másnak, miattam versképpen írt prózának."

Kisfaludy elméleti tájékozottságának alapos túlértékelését jelentené természetesen, ha e kijelentésének gyökereit mondjuk a kora romantika elméletíróinak munkáiban keresnénk. Voltaképpen nem történik itt több annak a felvilágosodás korábbi évtizedeiben már közhellyé vált gondolatnak az elismétlésénél, hogy nem a formai szabályok követése, hanem a gondolatok ihletett, magával ragadó kifejtése teszik az igazi költőt. Kisfaludy e gondolatot Pope-ot idézve ismétli el, majd hozzáteszi: „Azt tartom én is Poétának, a'ki ezt cselekszi – akár rhitmusokban, akár görög, vagy római lábakon járó versekben, sőt ha csak Prózában is." Az idézett mondatban, a némileg lekicsinylő *csak* szócska ellenére is, már egyértelműen benne van a próza retorikából poétikába való átemelésének, azaz a költői formák közé való sorolásának a lehetősége. Ez az annak idején egyébként már mások által is hangoztatott nézet[42] a történeti témák feldolgozása esetében annyit jelent, hogy a prózában írt rege nem (vagy nem csupán) a történetírás körében lesz számon tartható, hanem a legitim szépirodalmi formák között is, alakulástörténetének következő szakaszában pedig történeti novellává válhat.

Trivializálódás és a rege-műfaj alakulási irányai

A XIX. század elejének regeirodalma mögött tehát kétségkívül ott áll az identitását kereső nemzetnek a Jolles és Peuckert által leírt hajdani közösségi költészet mögött felfedezettre emlékeztető naiv történelem- és világszem-

lélete, mely közösségi költészetet nem teremtett ugyan, de a hajdani közösségi költészet monda-műfaját regeként föltámasztó műköltészetet igen, és megfelelő közönséget biztosított ezen alkotások számára. Kétségtelen ugyanakkor az is, hogy e műköltészet már nem az egykor valóban mindenki számára közös világlátást, világérzékelést fejezte ki, hanem az attól már eltávolodott, kívülálló embert igyekezett a közös nemzeti múlt iránt érzékennyé tenni, s művelői maguk is (mint erről Kisfaludy Sándor számot ad) a kései utód nosztalgikus visszapillantásából nyertek ihletet. Sikerük pedig éppen azért lehetett, mert kielégítették e befogadói réteg érdekesség-, olvasmányosság- és nosztalgiaigényét. Felhívja erre a figyelmet a rege-műfaj magyarországi népszerűvé válásához nagyban hozzájáruló Veit Weber *Sagen der Vorzeit* című munkája kapcsán a német szakirodalom,[43] és ugyanezt észrevételezi Lékai Lajos is: „Az érdeklődés első tárgya természetesen nem a múlt, hanem a kispolgári élet unalmas óráit elűző érdekes, szórakoztató esemény, mely hátborzongató rémségeivel, kalandos fordulataival, bizarr színezésével némiképp pótolja azt, ami olvasója életéből teljesen hiányzik."[44]

A nemzeti identitás érzésének feltámadásából ihletet merített Kisfaludy-regék mindenesetre a kor egyik legnagyobb könyvsikerének számítottak Magyarországon, és maguk is jelentős szerepet játszottak a nemzeti érzés terjesztésében. A szépirodalom és a történetírás egymás felé való közelítésének köszönhetően született, népszerűségre törekvő művek esztétikai értékét azonban sok esetben már a kortársak is megkérdőjelezték. Kazinczy például egyenesen úgy fogalmazott Kis Jánosnak 1807. augusztus 28-án írott levelében, hogy Kisfaludy „...a' sok nyomorult Rittergeschichte-ket lopdostameg, s' eggyből is, másból is kiszedvén holmit, a' sok rosszakból egy új roszszat gyártott minden mesterség nélkül".[45] Érdemes eltöprengeni azon, hogy értékítéletét mennyiben befolyásolták ízlésbeli ellentétek, személyes ellen- és rokonszenvek, esetleg a sikeres pályatárs iránti szakmai féltékenység,[46] az azonban kétségtelen tény, hogy a nemzeti történelem népszerűsítése nyomán született művek nagymértékben hozzájárultak a puszta szórakoztatásra törekvő közönségirodalom kialakulásához.

A trivializálódás kérdése a XVIII–XIX. század fordulóján szorosan összefügg a klasszicizmusnak a műfajok értékhierarchiáját valló szemléletével. Az epikus műfajok rangsorában a rege eleve nem állt a csúcson; világosan kitűnik ez Csokonainak *Az epopoeiáról közönségesen* című munkájából. Regéről ugyan itt nem esik szó, de az eposz három nemének jellemzésére figyelve nem nehéz meghatározni e forma helyét sem a töredékben maradt tanulmány által kínált rendszerben. Csokonai a három eposzi nemet hármas szempontrendszer alapján különíti el: az ábrázolt személy milyensége (heros, bajnok, közönséges személy), az ábrázolt cselekedet milyensége (halandók képességeit meghaladó tettek, „bajnoki nemes cselekedet", alacsony, esetleg

nevetséges cselekedet), valamint a poétai előadás milyensége (fenséges, középszerű, nevetséget keltő) alapján.

A hármas szempontrendszer különböző elemeinek különböző szintű összekapcsolása során alakul ki az eposz három fajtája. *Vitézi epopoea* születik, „Midőn egy valóságos herosnak igazi herosi cselekedetét egy olyan poéta írja le, aki azon dolgoknak nagy voltát elméjébe béfoghatja, a poésisnak mind belső, mind külső ajándékival bír, az óriási dolgoknak emelése alatt meg nem rogyik, és maga is a maga nemében és mesterségében a jóság és helybenhagyhatóság pontján felülemelkedett, egyszóval a poesisben maga is heros, akkor az epopoea megérdemli a herosi nevet." Erre mindössze hat példát kínál a világirodalomban: az *Iliast*, az *Aeneist*, Tasso *Megszabadított Jeruzsálemét*, Milton *Elveszett paradicsomát*, Voltaire *Henriade*-ját és Klopstock *Messiasát*. *Bajnoki epopoea*, vagy a német terminussal élve Ritterepopée jön létre, ha „...valamely derék ember, vagy jeles cselekedet, fellengős stilussal úgy íródik le, hogy az olvasótól mind a dolog, mind a versezet eránt helybenhagyást és dícséretet érdemel ugyan; de őtet az álmélkodásig fel nem emelheti. [...] Ama három tárgyak közül, melyeket az epopoeának vizsgálásában előnkbe tettünk, mihelyt az egyik nem éri el a heroismust, azonnal az epopoea ebbe a második classisba bukik le. [...] Az epopoéának ezzel a második nemével rakva a világ Parnassusa..." Végül *furcsa epopoea*, azaz *vígeposz* születik, ha „...vagy a heros, vagy a viselt dolgok, vagy a poétai előadás elveszti a maga herosi nagyságát és tréfássá válik, hogy az olvasót nevetésre fakassza".

A rege nyilvánvalóan a Csokonai által a második kategóriába sorolt bajnoki (Ritter)epopoeiával, azaz lovagi költeménnyel hozható kapcsolatba; ezt támasztja alá Kazinczy imént idézett véleménye is, amelyben Kisfaludy regéit Rittergeschichtének nevezte. Ha mármost végigtekintünk a kor epikáján, akkor azt tapasztaljuk, hogy egyrészt folyamatos volt a törekvés a Csokonai által első kategóriába sorolt hőskölteméný létrehozására, másrészt a második kategóriába bajnoki epopoeiával, mely leginkább a rege műfaji ismérveit viseli magán, megindult az átalakulás és vele a trivializálódás folyamata.

A nemzeti eposz létrehozásának sikertelen története még Arany Jánosnál is kísért, és lényegében végigkíséri a XIX. századot. A másodikból három irányban történik elmozdulás: a *János vitéz/Toldi* típusú verses epika, a ballada, és a történeti novella felé. A regék természetesen nem tekinthetők e műfajok kizárólagos előzményeinek: feléjük nem csupán a regétől vezettek utak, de vezettek feléjük utak a regétől is. Nagyon leegyszerűsítve azt lehetne mondani, hogy a *János vitéz/Toldi* típusú elbeszélő költészet létrejöttéhez a rege a népiesség és a hétköznapiság áramával érintkezve járulhatott hozzá az 1830-as évek elejétől kezdve. A regék cselekményének tömörítése és töredékessé, szaggatottá tétele a ballada, míg annak kibontása, lélektani motiválása és történeti hitelesítése a novella alakulástörténetének a része.

Ami ez utóbbit illeti, az 1820-as években a regei részletezés átalakítása, a hiteles történelmi környezetrajz kimunkálása, a fekete-fehér típusú, semmit sem változó hősök helyett összetett jellemek[47] kimunkálása, illetve a jellemfejlődés ábrázolása még éppen csak megkezdődött. Novellaként olvasva ezért érezzük tehát gyengének az akkortájt született prózai formájú, de alapvetően még korábbi elvárásoknak megfelelni igyekvő regéket.

1 *Beszélgetések Goethével*, Bp., 1989, 255–256.

2 *Novellairodalmunk Jósikáig*, ItK, 1911, 15–31., 143–169. Id. hely: 152.

3 *A magyar regény kezdetei*, Bp., 1959, 79.

4 Vö. legújabban: IMRE László, *Műfajok létformája XIX. századi epikánkban*, Debrecen, 1996; SZILI József, *Bevezetés* = Uő, *„Légy, ha birsz, te »világköltő«…" A magyar líra a XIX. század második felében*, Bp., Balassi, 1998, 7–29.

5 Néhány példa: JAKAB István, *Az adonyi éjszaka*. Eredeti rege (Felső-Magyarországi Minerva, 1825), MERITZAY, *Az isteni végzés*. Napkeleti rege (Aurora, 1825), BALLA Károly, *Csővár*, GAAL György, *Régi szokás megmarad*. Perzsa rege (Aurora, 1829), *Erdőd*. Rege a XIV. századból (Szépliteraturai Ajándék, 1824), BAJZA, *Rege a hableányról* (Aurora, 1830), VÖRÖSMARTY, *A kecskebőr*. Pórrege (Aurora, 1834).

6 SZINNYEI, *i. m.*, 153.

7 SZINNYEI, *i. m.*, 30.

8 Budapesti Szemle, 1868, 12. köt. 15–66. Id. hely: 17.

9 Pest, 1827, 416. Könyvének második, átdolgozott, *Magyar nyelvtudomány* címmel 1837-ben megjelent kiadásában Bitnicz(!) valamivel bővebben szól a regéről és a novelláról, idézett gondolatai azonban változatlanok maradnak.

10 P. SZATHMÁRY, *i. m.*, 22.

11 Uo., 23.

12 Uo.

13 Uo.

14 *A szépészet alapvonalai*, Budapest(!), 1849, 120.

15 Felvett név, valójában Leonhard Wächter.

16 Idézi: DÖMÖTÖR Tekla, *Monda* = *A magyar folklór*, szerk. VOIGT Vilmos, Bp., 1998, 281–302. Id. hely: 281.

17 *Összes művei X. kötet (Prózai művek 1.)*, sajtó alá rend. KERESZTURY Mária, Bp., 1982, 532–565. Id. hely: 548.

18 *I. m.* 264–274. Id. hely: 268.

19 *I. m.* 549.

20 CZUCZOR Gergely–FOGARASI János, *A magyar nyelv szótára 1–6.*, Pest, 1862–1874.

21 A nemzetközi és a hazai kutatások összefoglalása bőséges bibliográfiával: PEUCKERT, *Sage = Deutsche Philologie im Aufriss*, szerk. B. Wolfgang STAMMLER, III, Berlin, 1979, 2641–1676. (2. kiad.); *Eredetmagyarázó monda* (NAGY Ilona), *Hiedelemmonda* (NAGY Ilona), *Történeti monda* (LENGYEL Dénes) = *Magyar Néprajz V.*, főszerk. VARGYAS Lajos, Bp., 1988, 102–166.; *Monda* (DÖMÖTÖR Tekla) = *A magyar folklór*, szerk. VOIGT Vilmos, Bp., 1998, 281–302.

22 A morfológiai szemléletmód egyébként nem maradt hatás nélkül az etnográfiai munkákra sem; vö. PEUCKERT, *i. m.*, 2654–2662.; VOIGT Vilmos, *A mondák műfaji osztályozásának kérdéséhez*, Ethnographia, 1965, 200–220. (különösen: 202. és 207.), valamint uő, *A mondák strukturális-morfológiai vizsgálata*, MTA I. Oszt. Közl., 29 (1974), 309–326.

23 *Einfache Formen*, 6., jav. kiad., Tübingen, 1982, 6., 8–9.; vö. VOIGT Vilmos, *A mondák strukturális-morfológiai vizsgálata*, MTA I. Oszt. Közl., 29 (1974), 310.

24 JOLLES, *i. m.*, 9.

25 *Az irodalmi elbeszélés kezdetei* = KANYÓ Zoltán, *Szemiotika és irodalomtudomány. Válogatott tanulmányok*, Szeged, 1990, 247–272. Id. hely: 252.

26 JOLLES, *i. m.*, 63.

27 JOLLES, *i. m.*, 74–75.

28 PEUCKERT, *i. m.*, 2659.

29 Budapest, 1877.

30 Budapest, 1923.

31 Budapest, 1942.

32 TARNAI Andor, *Latin nyelvű egyházi, jezsuita irodalom*, valamint uő, *Az egyházias tudományosság alkonya = A magyar irodalom története*, II, szerk. KLANICZAY Tibor, Bp., 1964, 407–421., illetve 551–570.

33 Markus SCHWERING, *Romantische Geschichtsauffassung = Mittelalterbild und Europagedänke = Romantik-Handbuch*, szerk. Helmut SCHANZE, Tübingen, 1994, 541–555.

34 Predrag MATVEJEVITCH, *Begriffe von „Nationalkultur" und Diskurse der „Nationalliteratur" = Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, szerk. Bernard CERQUIGLINI–Hans-Ulrich GUMBRECHT, Frankfurt/M., 1983, 405–420.

35 *Die Kraft der Erinnerung im Wandel der Kultur. Zur Innovations- und Erneuerungsfunktion der Geschichtsschreibung = Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, szerk. Bernard CERQUIGLINI–Hans-Ulrich GUMBRECHT, Frankfurt/M., 1983, 29–46.

36 LÉKAI, *i. m.*, 7–8.

37 *Magyar századok*, Bp., 1983, 423.

38 *Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie = Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, szerk. Hans-Ulrich GUMBRECHT–Ursula LINK-HEER, Frankfurt/M., 1985, 11–33. Id. hely: 25–26.

39 *Elbeszélések, regék s legendák a magyar előkorból*. Németből báró Mednyánszky után szabadon fordították Nyitske Alajos és Szebenyi Pál nevelők. Pesten 1832.

40 Modern fordítása és kiadása: MEDNYÁNSZKY Alajos, *Regék és mondák*, vál. FRIED István és Hana FERKOVÁ, Bp., 1983.

41 BAJZA József, *Mednyánszky regéi magyarul* = BAJZA József *Összegyűjtött munkái*, sajtó alá rend. BADICS Ferenc, 4. köt., 136–142. Id. hely: 136–137.

42 Vö. SZAJBÉLY Mihály, *Költészet és próza viszonya Csokonai Vitéz poetikájában és szépírói kísérleteiben = Folytonosság vagy fordulat*, szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 1996, 318–328.

43 E kérdéskörről valamivel részletesebben írtam *Vörösmarty Mihály Toldi-történetei* című tanulmányomban, ItK, sajtó alatt.

44 LÉKAI, *i. m.*, 11.

45 KazLev., V, 132.

46 FENYŐ István, *Kisfaludy Sándor*, Bp., 1961, 283.

47 Mindez nem sokkal később már természetes követelménnyé vált. Kazinczy Gábor *Dal leánya* című novelláját például így bírálta a 32 szignójú kritikus: „...el van hanyagolva Marchesa Linari belsőleges megismertetése, mi által a mű egy nem jól beszélt történetté aljasul"; ugyanott Kuthyt megdicséri „psychologiai tartalmasság" miatt. *Figyelmező*, 1840, 51.

Bényei Péter

„El volt tévesztve egész életünk!"

Esztétikai alapú létértelmezési kísérlet a történelmi regény műfaji konvenciói alapján

Kemény Zsigmond: *A rajongók*

I.

Kemény Zsigmond szépirodalmi munkásságának megítélésében, kritikai értésében a különböző korszakokban egyaránt központi szerepet kapott *A rajongók* című regénye. Sokan ezt tartották az életművet leginkább reprezentáló alkotásnak, Kemény legegységesebb művének,[1] s a Keményről szóló legutóbbi monográfia szerzője, Szegedy-Maszák Mihály egy közelmúltban megjelent tanulmányában is éppen ezt a regényt tartotta méltónak az „újraolvasásra".[2] A recepció eme kitüntetett figyelme ellenére azonban úgy gondolom, van lehetőség egy olyan olvasat felvázolására, mely ha nem értelmezi is át radikálisan az őt megelőző interpretációkat, képes néhány lényeges pontban kiegészíteni vagy újragondolni azokat. E lehetséges olvasat kiindulási alapját a Kemény-életműre rendkívül jellemző műfaji homogenitás motiválja. Az 1851 és 1854 közötti rövid időszakot leszámítva ugyanis – amikor Kemény kisregényeket, elbeszéléseket publikált – elsősorban történelmi regényeket írt, tehát esztétikai alapú létértelmezésre elsősorban ennek a műfajnak a keretein belül tett kísérletet. Az életmű egésze inspirálja ezért az idetartozó Kemény-regények műfaji kiindulású megszólítását, így a recepcióban csak részkérdésként felvetett probléma tárgyalása új kérdéshorizontot nyithat *A rajongók* értelmezésében is. E műfaji szempontú megközelítés két lényeges kérdésre mindenképpen választ adhat: egyrészt tisztázni tudja az „utánképzett"[3] múlt szerepét *A rajongók* szövegének a szerveződésében és jelentésképzésében; másrészt nagyon jó perspektívát nyújt a regény tragikumának az értelmezéséhez, amely talán a leginkább ellentmondásosan tárgyalt problémakör a Kemény-recepcióban.

Egy műfaji kérdezőhorizontú olvasási stratégia kidolgozása természetesen megkívánja a történelmi regény műfaji jellemzőinek a konzekvens felvázolását. Mivel ez önmagában is összetett kérdéskör, korábban külön tanulmányban már kísérletet tettem a sajátos műfajkonstituáló elemek ismertetésére.[4] Itt csak néhány, a konkrét szövegelemzés szempontjából is meghatározó gondolatot ismertetek, ezen belátások tágabb kontextusa, viszonyítási alapjai nélkül. A történelmi regény legfontosabb jellemzője, hogy a történelmi múlt egy

megfelelő szerzői stratégia által kiválasztott történéseit vagy egy korszak átfogó, általános jellegzetességeit különböző szövegszervező eljárásokkal, nyelvi-poétikai eszközökkel „újraírja", „utánképezi": egy esztétikailag megalapozott és csak belső szükségszerűségeinek engedelmeskedő kompozíció részévé teszi azokat. Ez döntően meghatározza az utánképzett történelmi tények, események irodalmi folyamatban betöltött szerepét, hiszen nem azok visszaadása vagy értelmezése, hanem esztétikai funkcióba helyezése, valamilyen jelentésadás szolgálatába állítása a történelmi regény célja.

A XIX. századi történelmiregény-hagyományban, illetve az azokat kommentáló értelmezésekben a „hitelesség" kategóriája vált az egyik legfontosabb műfajmeghatározó és szövegalkotó tényezővé. Kemény és kortársai természetesen nem a történettudomány által objektívnak tételezett „történelmi valóság" mechanikus újramondását értették ezen a fogalmon. Számukra ez az elmúlt korok szokásait, evidenciáit, létmagyarázó elveit stb. bíró világ felállítását jelentette, melynek esztétikai utánképzése révén a szerző jelenének horizontjából feltett kérdések megválaszolhatók. A jelentésképzés alapjává ezért éppen a különböző irodalmi konvenciók révén utánképzett múlt mássága („hitelessége"), önmagában állása, jelentől eltérő idegensége vált: a jelen horizontjából megalkotott múltbeli cselekmény és a múlt felől nézett jelenbeli kérdések sajátos dialógusában bontakozik ki valamilyen értelem a történelmi regény olvasása során. *A jelen érdekű kérdezés és a múlt másságának* (ami persze a hagyományban való mindenkori benneállás és a megírás jelenének mindenkori perspektiváltsága miatt mindig részben azonosság is!) *jelentésképző szerepe* a történelmi regény két fő műfajkonstituáló tényezője és az egyes szövegek hatásstruktúrájának az alapja.

A történelmi regényről széles körben elfogadott és bevett vélemények közé tartozik, hogy elsősorban társadalmi, politikai, nemzeti jellegű kérdésekre keres választ a történelmi múlt utánképzése révén. *A rajongók* ugyanakkor nagyon jó bizonyítéka annak, hogy a történelmi regény kérdésfelvetése, maga a szöveget szervező jelen érdekű kérdezés ezeknél jóval általánosabb problémákat is a jelentésadás centrumába állíthat: a múlt esztétikai jellegű faggatásának köszönhetően lehetséges általánosabb létértelmezésre szert tenni. Ez a történelmi regény két másik fontos szövegstrukturáló jellegzetességének köszönhetően válik lehetségessé. Egyrészt a történelmi regény – például a történetírói munkákban konstruált múltképpel szemben – képes egy olyan teljes világot[5] felállítani és azt esztétikai funkcióba helyezni, mely az adott korabeli létezés történeti evidenciái mellett reflektálni tud az egyén és a világ közösségi, metafizikai meghatározottságára is. A műfaj másik lényegi jellemzője, hogy minden más regénytípusnál alkalmasabb különböző válságszituációk modellálására: a megírás jelenének az érdekeltsége, horizontja mindig láthatóvá és a maga számára jelentésessé tudja tenni a köztudatban, a befogadói előítéletekben már eleve ismert és értelmezett formában élő tör-

téneti korszakok folytonosságát és egységességét megbontó szakadásokat, diszkontinuitást. A bevezető szakasz további részében ennek a két tendenciának a működését és a szerepét fogjuk részletesen tárgyalni *A rajongók* szövegének szerveződésében és jelentésképzésében.

A rajongók mimetikus igényű, realista jellegű szövegszervező eljárásai rendkívül tudatosan törekszenek a XVII. század közepi Erdély történeti adottságainak az utánképzésére, és segítségével egy lehetőleg teljes, adott korabeli életvilág felállítására, ahol a szereplők a lehető legtágabb létösszefüggésben jelenhetnek meg. Ennek az igénynek a megvalósulását a szöveg narratív struktúrájában tetten érhető kettősség igyekszik elősegíteni.

Szegedy-Maszák Mihály mindkét *A rajongók*ról szóló tanulmányában hangsúlyozta a „közvetlen és közvetett belső magánbeszédek" gyakori előfordulását és így a korlátozott távlat elvének érvényesülését a szöveg történetmondásában.[6] A regény láthatatlan harmadik személyű elbeszélője valóban nem törekszik mindentudásra a jellemteremtés tekintetében: a nézőpontot és a beszédet gyakran átadja a szereplőknek, akiknek világlátása, önértése a saját, illetve mások megítélő távlatainak függvényében bontakozik ki. A jellemek és részben az események tudatszerű közvetítettsége azonban egy ugyanilyen következetesen érvényesülő, de látszólag ezzel ellentétesen működő narratív logika jelenlétére is ráirányítja a figyelmet. A narrátor ugyanis sok tekintetben uralja a történetmondást, és állításai a világról, a történésekről és azok okairól a „valóság" problémátlan elbeszélhetőségének hitét sejtetik, vagy legalábbis ezt akarják az olvasóval elfogadtatni. Mindez sokszor olyan mindentudó pozíciót sugall, amely fölötte áll a történéseknek és bízik abban, hogy az általa felállított világot a befogadó „valóságosként" – vagy annak analógiájaként – fogja felfogni.

A narrátor magabiztosan kalauzolja olvasóját az esztétikailag teremtett világban (25., 31.),[7] és a regény kezdő fejezeteiben a vallásháború tág történeti horizontjának részletes felvázolásával, a gyulafehérvári események leírásával, Báthory Zsófia személyes lelki problémáinak és a „beteg asszony" irracionális látomásainak az elmesélésével lépésről lépésre vezeti be olvasóját az életvilág különböző releváns életszféráiba: a később részleteiben is megmutatkozó adott korabeli létezés történeti, személyes és transzcendens szintjeire. Sok esetben él tehát a valószerűség felkeltésének legfontosabb eszközeivel, a magyarázattal és a leírással,[8] valamint nagyon komolyan veszi a történelmi regények elbeszélői metapozíciójából adódó „kötelességeit": a megírás jelenének befogadói horizontja számára javarészt ismeretlen események, jelenségek „hiteles" felvázolását, és a történelmi változások során átértelmeződött fogalmak tisztázását. Ennek szellemében a történész beszédhelyzetét és nyelvi evidenciáit imitálva számol be a harmincéves háború eseményeiről, művelődéstörténeti részletességű leírást ad a fejedelmi palotá-

ról (26–31.); hosszasan értekezik a korabeli társadalmi hierarchia párkapcsolatokat kizárólagossággal szabályozó érvényességéről (130–131.) stb. Az elbeszélő nagyon sok esetben szentenciákban kommentálja az eseményeket és a jellemeket.[9] Ezt a bölcselkedői hangnemet részben értelmezhetjük egy stabil értékbizonyosságot és valóságfogalmat bíró pozícióból való beszédnek, de ennek alkalmazása is jelzi, hogy mennyire más elbeszélői magatartás alá esnek a jellemek ábrázolása és az életvilág felállítására és az események elrendezésére tett kísérletek. A narrátor ugyanis látványosan destruálja sokszor szentenciaszerű véleményét a szereplők megítélésében. A börtönben életelveit gyorsan feladó Laczkó Istvánról például azonnal ironikus állítást tesz, később viszont már nem a szombatos pap jellemének hiányosságával, hanem a körülmények kényszerével magyarázza a sorsát.[10] Így, mint már utaltunk rá, a szereplőkről tett megjegyzései, akár nyíltan, akár személytelen szentenciázó hangnemben fogalmazza is meg azokat, mindig viszonylagossá válnak a szövegben érvényesülő más távlatok, értékítéletek sokaságában.

A rajongók narratív struktúrájában megjelenő kettősség természetesen fontos funkcióval bír: a szövegnek egy meghatározott szerzői stratégia érvényesítése érdekében szüksége van e kettős narratív elvre, melyek azonban így nem ellentmondásban, hanem egymást kiegészítő harmonikus viszonyban állnak egymással. E feltételezett odaértett szerzői stratégiának ugyanis érdeke, hogy a viszonylagosított értéktávlatokban megjelenített, saját szólammal bíró szereplők egy jól körülhatárolható világban álljanak: egy minden lényeges evidenciájával, szokásaival, gondolkodásmódjával jellemzett adott korabeli életvilág tágasságában lépjenek egymással dialogikus kapcsolatba. Ez utóbbi nagy részének a megvalósulását az elbeszélő ebben a tekintetben mindentudást imitáló pozíciója igyekszik szavatolni, míg a szereplők szólamainak tudatszerű közvetítettsége világlátásuk és önértésük önállóságának biztosításán túl még egy fontos szerepet tölt be ennek a teljes világnak a konstituálásában: főként az ő révükön nyilvánulhat meg ugyanis a világ később értelmezendő transzcendens relevanciája is.

Az így létrejött életvilágnak két, a regény értelmezését döntően meghatározó jellegzetessége van. Egyrészt a mimetikus igénnyel és összetett narratív struktúrával megkonstruált történeti világ nem történelmi jellemzőinek puszta felmutatása miatt jött létre, hanem egy jellegzetes világ- és létállapot megtestesítőjeként válik jelentésessé. Már a tisztán krónikaírói beszédmódban leírt vallásháborúnak a kereszténység eszmeiségével alapjában ellentétes eseményei egy olyan világot sejtetnek, melyben a korábban meghatározó fogalmak elvesztették létjogosultságukat. A szenvedélyes indulatok felfokozottsága és elszabadulása jellemzi a tömeglélektani kommentárokkal leírt gyulafehérvári jelenetsort, majd a későbbiekben a szombatosok viselkedését és a szereplők egymáshoz való viszonyát is. A maga saját fogalmai alapján felállított, zárt, adott korabeli életvilág tehát egy eligazodási pontjait vesztett

világ- és létállapot jelölőjévé válik, melyet később, a fogalom tisztázása után a „rajongás létállapotának" fogunk nevezni.

Az esztétikailag utánképzett világ másik lényegi jellegzetessége abban a sajátos viszonyban ölt testet, mely az életvilág empirikusan igazolható eseményei és az eddig csak érintőlegesen említett irracionális, metafizikai jellegű léttapasztalatok között áll fenn. A transzcendens szféra a teljes életvilág reális és jelenvaló részének bizonyul, hiszen az irracionális jellegű történések állandóan átjárják, befolyásolják a mindennapiság tapasztalatában zajló eseményeket és az egyes szereplők sorsát, önértéseit. A férje embertelen kivégzésének rettenetét pokoli vízióiban napról napra újraélő Géczyné egy nyugodtabb álmában az utcán Kassai intrikái miatt éppen akkor átkozott Pécsi Simont látja férje helyett az elítéltek ketrecében, a huszonöt évvel ezelőtti tragédia megismétlődésének a lehetőségét érezve meg ezzel. A szélsőséges létszituációba sodródott egyének énen kívüli állapotba kerülve metafizikai fogalmakkal értelmezik léthelyzetüket: ez főleg Laczkóra jellemző, de Deborahtól, Elemértől, sőt a sokáig tisztán racionálisan gondolkodó Kassaitól sem áll távol az ilyen jellegű helyzetértékelés. Sokkal harmonikusabb kapcsolat lehetősége nyilvánul meg a két szféra között Pécsi Simon és Bodó Klára alakjában: Pécsi asztrológusként állandóan olvassa (igaz, tragikusan félreolvassa) az égi jelek üzenetét, Laczkó felesége pedig minden evilági történést képes a gondviselő istenképzet jelenvalóságának a kontextusában értelmezni.

Ebből a felsorolásból is látszik, hogy ez a szféra nem teljes egyértelműségében rajzolódik fel a világban, hanem elsősorban az egyéni léttapasztalatok szintjén (hit, őrület, látomás stb.) jelenik meg, melyek a különböző irracionális jelenségeket saját világfelfogásuk fogalmaival (gondviselés, végzet stb.) értelmezik. Ezek a szólamok és a narrátor kulcsfontosságú kommentárjai[11] azonban így is lehetővé teszik egy leginkább keresztényi fogalmakkal leírható metafizikai meghatározottság egész világra vonatkoztathatóságát; ugyanakkor azt is jelzik, hogy nem eredendő összhang, hanem valamifajta szakadás, eltávolodás jellemzi az empirikus világ és az azon túli közötti viszonyt. A mindennapiság realitásából száműzött transzcendens ezért elsősorban a szélsőséges létállapotokban (őrület, látomás) és a tragikus eseményekben (balázsfalvi tragédia) sejlik fel, és bontja meg váratlanul és visszafordíthatatlan következményekkel az életvilág és az egyes szereplők önértésének látszólagos egységét és nyugalmát.

Az eddigiekben felvázolt jellemzőinek köszönhetően a múlt esztétikailag utánképzett világa az individuum és a személy[12] mindenkori létbe és világba vetettségének modellálására, egy sajátos válságszituáció értelmezésére válik alkalmassá.[13] Egy adott korabeli életvilág felállítása lehetővé tette, hogy az egyén sorsa a legtágabb létösszefüggésben váljék értelmezhetővé: egyrészt egy meghatározott közösségi rend tagjaként, ahol a társadalmi-hatalmi hiearchia által meg van szabva lehetséges szerepe és hivatása; másrészt egy

korabeli fogalmi relevanciájában jellemezhető metafizikai meghatározottságában, melynek függvényében egyes cselekedeteknek transzcendens konzekvenciái is adódnak; és utoljára az egyén önértésében és arra irányuló próbálkozásai formájában, hogy saját énjét az adott keretek között minél inkább megvalósítsa, kiteljesítse. Mindez rendkívül nagy szerepet kap *A rajongók* értelmezésében, ugyanis a szöveg befogadásakor meghatározóvá válik az a felismerés, hogy a történések középpontjában az önálló szólammal, világképpel, nyelvi horizonttal bíró szereplők önértelmezése és egymáshoz való viszonyuk áll. Az is szembetűnő, hogy a regényhősök nagy része[14] úgynevezett válsághősként értelmezhető: állandó meghasonlások, elbizonytalanodások jellemzik őket, s a legtöbbjük önértelmezése a történések egy bizonyos pontján tévesnek bizonyul, személyiségük összeomlik.[15] A különböző válságszituációk és személyiségképletek néhány egzisztenciális jellegű kategória (bűn, szabadság, hit, személy stb. fogalmai) alapján értelmezhetők a leginkább.[16]

E belátások révén egy olyan olvasat lehetősége körvonalazódik, mely a személy meghatározott válságszituációjának a modellálását, egyfajta egzisztenciális kérdésfelvetés meglétét és dominanciáját tartja *A rajongók* legfontosabb létértelmező sajátságának. Mi adja a személy vagy az individuum öntételezésének az alapját, az egyén létének értelmét és metafizikai igazolhatóságát egy olyan történeti szituációban, amikor is az otthonosságot biztosító hagyományos fogalmak érvényüket vesztik? – ilyen és ehhez hasonló kérdésekre született válaszként olvassa ez az értelmezés *A rajongók* szövegét.

A regény felhívó struktúrájának néhány kevésbé feltűnő eleme is alátámasztani látszik egy ilyen kiindulású interpretáció lehetőségét. Hangsúlyos helyeken problematizálódik többek között az öngyilkosság kérdésköre. Először a Géczyné sorsát kommentáló elbeszélő szentenciaszerűen nyilatkozik róla (58.), majd később Laczkó (111–112.) és Elemér (166.) adott létszituációjának a megoldásaként vetődik fel ez az egzisztenciális és ontológiai problémát egyaránt magában rejtő lehetőség. A lét végességének és kiismerhetetlenségének tragikus belátása is a különböző szinteken megfogalmazódó világ- és önértelmezések meghatározó elemévé válik. Ilyen értelemben metaforizálja „színházként" a világot az elbeszélő Elemér szerelmi csalódásának az értelmezésekor (166.), „arasznyi térként" Deborah elbeszélt monológjában megtagadott szerelmi kapcsolatán bánkódva (315.), és csak a végsőkig kiélezett egzisztenciális helyzetben feltáruló „lét mélyebb titkairól" beszél az őrület állapotát megtapasztaló Laczkó István (422.).

Az egyén létbe és világba vetettségének tragikus élményét a legtömörebben azonban Dajka püspök elbeszélt monológja fogalmazza meg. Több sajátos körülmény is központi jelentőséggel ruházza fel ezt a rövid szövegrészt. Egyrészt Dajka feltűnése nagyon szervetlenül illeszkedik bele az Elemér sorsát tárgyaló történetmondásba, így látszólagos idegensége kiemeli az adott

kontextusból, tágabb értelmet tulajdonítva neki. Másrészt az elbeszélő itt törekszik egyedül látványosan arra, hogy elbizonytalanítsa a beszélő kilétét, elmossa a határt a szereplő és saját állításai, gondolatai között: „A nap még nem hunyt le egészen, s már a hold mosolygott, fénylett, hódított és andalgott. Nézte a komoly székesegyházat, bekacsintott a dévaj hercegkisasszony ablakain, sugarainak bűbájával rábeszélte a vén Dajka püspököt, hogy rókaprémes tógáját felöltve, a tornác elébe üljön, s mellén összefogva karjait, a csillagos égre tekintsen és a földi lét rövidségéről elmélkedjen. Perc az élet, de e percbe mennyi öröm, csalódás és bánat nincs összpontosítva! Örökkévalóság vár reánk, s a koporsó azon szekrény, melybe minden terhet, mit magunkon hordánk, leteszünk és elzárunk; de hány ember van, ki tántorgó léptekkel is ne ajánlkoznék a sír párkányától visszafordulni, hogy tovább hordhassa a tehert, mely alatt már alig tud lélegezni? [...] Miért tapadunk annyira a végeshez, midőn a végtelent hitünk biztosította?" (228.) A több tekintetben kulcsfontosságúnak bizonyuló idézet alapján „az ember végtelenség és végesség, a mulandó és az örök, a szabadság és a szükségszerűség"[17] szintéziseként való antropológiai felfogása meghatározó szerepet kap a regény egészének kérdésfelvetésében és így értelmezésében is.

Az eddigiekben hangsúlyoztuk *A rajongók* szövegszerveződésében a mimetikus igényt és a realista formaelvek dominanciáját, mely eljárások igyekeznek az esztétikailag megkonstruált világot „valóságosként" elfogadtatni. Következetesen érvényesül ezért a kauzalitás elve, a kompozíció egy központi esemény köré szerveződik, és a jellemábrázolás lélektanilag motivált és kidolgozott. A metonimikus történetmondás hangsúlyozott jelenléte mellett azonban fontossá válik a szöveg néhány eleméből összeálló asszociációs rendszer, a metaforikus történetmondó formaelv részleges érvényesülése is: ez a regény „világszerűsége" mellett „szövegszerűen" is értelmezi a szöveget strukturáló központi kérdést, a személyiség válságának, végső kérdéseinek a problémáját. A börtön, tükör, fény-árnyék, sivatag, hajó motívumának különböző megjelenései[18] egy külön összefüggő történetet bontanak ki, megerősítve azt, hogy a történetben az egyén létére megy ki a játék, és a szereplők önértésének a módozatai: bukása vagy érvényesülése központi jelentőséggel bírnak.

A továbbiakban először a több szálon futó események és a szereplők szólamainak dialogikus érintkezése, viszonya alapján az úgynevezett „válsághősök" téves önértelmezéseinek közös, illetve egyéni okait próbáljuk meg felvázolni (II.), majd ebből kiindulva kísérletet teszünk annak a kérdésnek a megválaszolására, hogy milyen létértelmező funkció tulajdonítható a regény tragikumának (III.).

II.

Az egyes szereplők téves önértelmezéseinek közös okát egymáshoz való viszonyuk és a megkonstruált életvilág történéseinek, jellemzőinek három általános tendenciájával lehet magyarázni: az individuális érdekek dominanciája az egymáshoz való viszonyban, a „közösségből kiesettség" létélménye és a vallási fogalmak, elvek devalválódása vezetnek – az eseményekből következtethető lehetséges okokként – a legtöbb válsághős személyiségének a meghasonlásához, majd széthullásához.

Az egymással a mindennapiság közegében találkozó és kapcsolatba lépő szereplők cselekedetének fő motivációját az egyéni érdekekben, a hatalmi ösztönben és érvényesülési vágyban jelölhetjük ki. A válsághősök nagy része legfőbb életcéljának a hatalmi előmenetel, az „emelkedés", vagy annak elérése után a hatalom gátlástalan kihasználása bizonyul. Kassai és Pécsi sokszor alattomos eszközök érvényesítésével, alacsony sorból emelkedtek fel a hatalmi hiearchia legfelső közegébe; Gyulai Ferenc alakja az emelkedés filozófiájának és gyakorlatának a megtestesítőjeként kap fontosabb szerepet a történetben;[19] Pécsi Deborahnak Gyulaihoz fűződő érzelmeit is az arisztokrácia vér szerinti kötelékébe való fölemelkedés motiválja; a mellékszereplők közül Kassai titkárának a könyvtárosi állás minden áldozatot megérő elérése a célja és – mint majd később látni fogjuk – a szombatosok vallási gyülekezetétől sem idegenek a hatalmi ambíciók.

Az individuális érdekek korlátlan érvényesítési vágya és az egoisztikus öntételezések természetesen feszültséghez, ellentétekhez vezetnek, ezért a bosszú, a gyűlölet és az átkozódás létminőségei válnak mindennapossá a világban és a másikhoz való viszonyban. *A rajongók* cselekménybonyolításának a középpontjában Kassai és Pécsi ellentéte áll. Kassai – „aki előbb csak ártani akart Pécsinek, és miután sokszor ártott gyűlölni kezdé" – végtelen bosszúvágyának beteljesítése érdekében minden eszközt: törvényt, hatalmi pozíciót, korrupciót és – ha kell – emberi egzisztenciákat is felhasznál az őt szintén gyűlölő Pécsi végleges megbuktatására. A szélsőséges létszituációba sodródott Laczkó érthető kétségbeesésében „a gyűlöletnek szervezne hitfelekezetet", és a szombatosok nyelvi világa is az átkozódásra épül. A „beteg asszony" halálakor „kimondott" néma átka az egész világra érvényes lesz; férjének sorsa, kegyetlen kivégzése pedig szinte elidőtleníti a bosszú és gyűlölet féktelen szenvedélyeit. Ezek a jellemzők az individualizáció kényszerához vezetnek a legtöbb válsághős sorsában, és a szereteten alapuló közösségkapcsolat helyett az elidegenedettség létélményét teszik meghatározó tapasztalattá az emberi viszonyrendszerben, még a nyíltan nem ellenséges érintkezésekben is. Mindezt Kassai Elemér sorsa alapján igazolhatjuk a leginkább, aki teljesen mentes az individuális értékrend dominanciájától, fokozódó elhagyatottságérzetének, tehetetlen sodródásának egyik fontos ténye-

zője mégis éppen az, hogy mások saját érdekmotivációiknak megfelelően viszonyulnak hozzá. Kassai István végtelen hatalmi ambíciói, Pécsi Kassai elleni gyűlölete, Deborah kacérsága és felemelkedési vágya érvényesül döntő, a végkifejlet felől nézve tragikus módon az Elemérhez fűződő viszonyban.

Az individualizálódás itt körvonalazott folyamata meghatározó eleme lesz az önértelmezések kudarcát okozó másik fontos jelenségnek, melyet korábban a közösségből kiesettség sajátos léthelyzeteként neveztünk meg. Azért kell ezt külön is hangsúlyoznunk, mert *A rajongók* szövege által konstituált XVII. századi életvilág egyik meghatározó jellegzetessége, hogy még eredendően egy folytonosnak tételezett nemzeti hagyomány által legitimált szerves és hierarchikus közösségi keretekben alapozódik meg. Az ilyen patriarchális típusú társadalmi forma kijelöli minden egyén születésének megfelelő szerepét és pozícióját a társadalomban, azokat a létlehetőségeket, melyek közül személyes adottságai alapján választhat és beteljesíthet. Az ettől való eltérésnek súlyos következményei lehetnek mind az otthonosságot biztosító közösségi-társadalmi forma érvényessége, mind az egyének tekintetében. Az egyes hősök válságszituációjának, meghasonlásának egyik forrása – legalábbis sorsalakulásuk visszatekintő perspektívája alapján – éppen az adott társadalmi keretekből való tudatos, vagy éppen reflektálatlan kiszakadásban rejlik. Pécsi Simon és Kassai István úttévesztésének – előbb a közösségi ítéletekben, majd idézett monológokban általuk is reflektált – oka alacsony társadalmi sorból való fölemelkedésük, és az így a szerzett hatalommal való visszaélésük. Laczkó István tragikumának a gyökere pedig az, hogy elhallgatott alacsony származásának tudatában egy adott szokás- és vallási rendszerrel egyaránt szembehelyezkedő vallásnak lett vezető képviselőjévé.

A harmadik válságkonstituáló tényezőnek – a vallási fogalmak devalválódásának, érvényességük elbizonytalanodásának – a fontosságát a történések és a jellemek egzisztenciális alapú értelmezésében maga a szöveg jelöli ki. Már az életvilág korábban leírt legtágabb keretei is ennek az állapotnak a kaotikus következményeit mutatják. Az „egyre sötétebb és kétségbeejtőbb színt öltő" vallásháború tombolása, majd a vallásszabadságot és a hitbéli másságot képviselő szombatosok kiirtását egyszerre követelő indulatos tömeg bemutatása egyértelműen jelzik, hogy valami nincs rendben a kor evidenciái alapján a vallási fogalmaknak központi szerepet tulajdonító konszenzusos létmagyarázó elvekkel. A „hitben eltévelyedés", a számukra relevánsként elfogadott vallási jellegű elvekkel szembeni következetlenség a legtöbb szereplő személyes sorsát jellemzi valamilyen formában, és hozzájárul személye egységének megbomlásához. Az egyéni, hatalmi érdekek által leginkább motivált Kassai sokáig teljesen a maga racionalizált világlátásának megfelelően devalválja a vallásos fogalmakat;[20] Pécsi úttévesztését – még a tragédia előtt – metafizikai kapaszkodók nélküliségként, Isten hiányaként éli

meg a XXII. zsoltár éneklésekor (232.); Elemér szerelmének beteljesedettségére épülő ingatag hite is kártyavárként dől össze Deborah hűtlenségekor.[21] Látványosan zuhan ki látszólagos metafizikai otthonosságtudatából Laczkó is, és veszti el bizonyosságát a gondviselésben, s fordul egyfajta emberidegen metafizikai világmozgató elv képzete felé (130.). A hit elvesztésének vagy feladásának megvan a regény cselekményének idején túlmutató távlata is: Géczyné éppen a világot uraló gyűlölség miatt adja fel hitét valamifajta működő világrend tételezésében.[22]

A rajongók szövege által utánképzett múlt tágabb életvilágában ezek a jelenségek az otthonosságot teremtő megszokott (közösségi és vallási alapú) fogalmak elbizonytalanodását és a bennük való eligazodás nehézségét vonják maguk után; az egyéni sorsok tekintetében pedig a személyiséget megalapozó létmagyarázó elvek érvénytelenné válását és működésképtelenségét okozzák. Az individuális érdekek előtérbe állítása, a gyűlölet, a bosszúvágy vagy az elidegenedettség dominanciája a másikhoz való viszonyban, a közösségből és a vallásos hitből való kiesettség létélménye mind-mind a „rajongás" mint az adottól és otthonostól való önpusztító, romboló eltérés egy-egy létmóduszát jelenítik meg. Ilyen értelemben beszéltünk már az értelmezés elején a rajongás lét- és világállapotáról az esztétikailag utánképzett világ egésze és a szereplők nagy többsége tekintetében. Ezért nem véletlen, hogy „a regény szövegében a címszó makacs ismétlődése teremti meg a legerősebb folytonosságot".[23] Az ugyanis – ahogy ezt már Szegedy-Maszák Mihály részletesen kifejtette – nem kizárólag a szombatosok fanatizmusát, szélsőséges magatartásformáit jelöli: Dajka püspök „rajongó beszéde", a tömeg irányíthatatlan szenvedélyessége,[24] Kassai és Pécsi ellenségeskedése egyaránt a rajongás állapotát testesítik meg. „Kassai Elemér is »rajongó«-nak bizonyul, amennyiben bálványozza Pécsi Deboraht"[25] és szerelmi meghasonlottsága miatt saját énjét adja fel, sőt még a közösség egységét biztosítani hivatott fejedelmi pozíció várományosának jellemében is szerepet kapnak a rajongás létmóduszai. (17–20., 306.)

Az egységképzeteit kontúrjaiban még őrző világ hagyományos alapjainak kimozdultságát igyekszenek modellálni tehát a regény történései. Nem az elmozdulás konkrét okai, hanem ennek a *köztes állapot*nak a megragadása, értelmezése kerül a középpontba, mely leginkább a szombatosok fanatizmusában és a főhősök téves önértelmezéseiben nyilatkozik meg: ezek részletesebb jellemzésével folytatjuk interpretációnkat.

A szombatosok a közösségben adott transzcendens világmagyarázó elvek és az ezen alapuló szokásrend elégtelenségét és működésképtelenségét nyilvánítják ki akkor, mikor a bevett vallásokkal szemben egy új keresztény hitgyakorlat meghonosításával próbálkoznak. Elsősorban a Jelenések könyvének nyelvi evidenciáit beszélik, és ennek szellemében keresztelik át saját neveiket és városaikat, értelmezik a világ történéseit. Valójában azonban

minden célkitűzésük és próbálkozásuk ellenére sem képviselnek semmilyen alternatívát az életvilágban meghatározónak mutatkozó „kizökkent" létevidenciákkal szemben, sőt felerősítik azok negatív tendenciáit a különböző egyéni sorsok alakulásában. Tetteiket ugyanúgy az individuális érdekeiken alapuló cél motiválja, mint az életvilág más, hasonló jelenségeit: „...mi élni, terjeszkedni és jogokat szerezni akarunk." (94.) A szombatosok fanatikus magatartása ennek érdekében a „magasabb rendű értékeket is a maga egocentrikus öntételezésének az eszközévé változtatja".[26] A Biblia nyelvét egy hatalmi diskurzus szolgálatába állítják, prófétai hangnemük, nyelvük visszaél a metaforikussággal: vértanúsági vágyuk vagy az egyes emberek iránt táplált gyűlöletük fejeződik ki általuk. Mindezek miatt világlátásuk és nyelvük tragikusan kirekesztővé, „süketté" válik a gondolkodásmódjában sok tekintetben velük tartó Pécsivel és más mérsékeltebb hívővel szemben a balázsfalvi tragédiakor, és ha az apokalipszis fogalmát eredeti jelentésében – tehát a felfedés, „a Messiás feltárulása" értelmében – vesszük alapul a történések értelmezésékor,[27] akkor a szombatosok magatartása valóban apokaliptikus jellegű eseményhez vezeti el a történéseket. A balázsfalvi gyűlés tragédiája ugyanis valóban az életvilág mindennapiságában devalválódott, elfedett transzcendens evidenciák, meghatározottság feltárulását eredményezi. A szombatosok végtelen gyűlölete, szeretetlensége, az isteni kegyelmet elutasító fanatizmusuk jelentősen hozzájárul a tragédia bekövetkezéséhez, de nem az Élet könyvébe felírtak üdvözítő szerepét, hanem sokkal inkább a másokra ráruházott (Pécsi, Kassai) antikrisztusi funkciót töltik be ebben a felfedési folyamatban.

Azt, hogy a szombatosok létmagyarázó elvei az egyéni élet szintjén is érvénytelennek bizonyulnak, Laczkó István sorsa példázza a leginkább. Laczkó szombatos hite – mint személyisége egységét biztosítani hivatott, felvállalt létfelfogás – börtönbe kerülése után szinte azonnal semmivé foszlik. Elfogatása pillanatában még fel tudja idézni a Jelenések könyve saját léthelyzetére aktualizálható részét („– Most üt a kísértés órája! Légy hív mindhalálig, s neked adom az életnek koronáját, mondja a szentírás."), de ahelyett, hogy a szöveg kontextusának megfelelő módon viselné el sorsát, kivonja magát alóla,[28] és Krisztus Gecsemáné kertbeli monológja kulcsmondatának szintén csonka megidézése követi első gondolatát („Atyám! Ha lehet, maradjon el tőlem e keserű pohár! szól a Megváltó" – 99.).[29] Így ez a valódi szövegkörnyezetéből kimozdított mondat – szinte szentségtörésként – inkább az önmentség, a saját sors alóli kibúvás vágyaként, vagy esetleg az önmagáért valóan felvett „mártírszerep" vállalásának a „kötelességeként" hangzik el, semmiképpen sem a krisztusi áldozat önkéntelen elfogadásának a szellemében. A személye szerepekre hullását három neve által már eleve magában hordó Laczkó árulása révén feladja saját létértelmező evidenciáit, a gondviselésbe és az isteni kegyelembe vetett feltétlen bizalmat. A felelősség teljes

vállalása helyett – mintegy tetteinek önigazolási kísérleteként – egyfajta emberidegen felsőbb hatalom, a végzet általi eleve elrendeltségre hivatkozik: „Hol van, aki küzdhet végzete ellen?" (115.) Bár megérzi a saját hitelveinek megfelelő választás lehetőségét („Adjátok vissza a börtön békóit, s vegyétek le a bilincseket, melyek szellememet az öntudat pellengérére szegzik, hogy öröktől magam legyek magam előtt megszégyenítve" – 115.), végül csak a fokozatosan megélt bűntapasztalat szembesíti Laczkót saját sorsának kötelességével és felelősségével: az áruló szerepének elviselhetetlensége az őrület, a látomásosság tébolyába taszítja, ami tettének és tévesnek bizonyuló döntésének a metafizikai következményeit tárja fel.[30]

Laczkó gyenge lábakon álló ön- és világértése a leghamarabb lepleződik le a történések során, a regény kulcsfigurájának, Kassainak köszönhetően, akinek viszont hatalmi pozíciója, racionális életelvei és személyiségének egységessége teljesen töretlennek tűnik az események végső kibontakozásáig. Az „antikrisztusi" vonásokkal asszociált külseje és magatartása ellenére rendkívül összetett és árnyalt jellemként megnyilatkozó Kassait[31] egyéni érdekeinek érvényesítése motiválja a történet egészében. Ebben nem befolyásolja közösségi kötődés („Erdély..., melyet hazájának nem tekint"), és cselekedeteinek jogosságát igazolni kívánó idézett monológjaiban a bűn és a gondviselés fogalmait is a maga céljainak megfelelően deszakralizálja, megfosztva azokat minden (később általa is megtapasztalt) metafizikai relevanciájuktól. (180., 381.) Bosszújának sikeres beteljesítése azonban az ő sokáig következetes világlátását és személyiségét is megbontja: ekkor döbben rá azon értékrendszer paradox voltára, melyre tetteit, életét építette. A „bosszú nem nyújtá azon élvet, melyet ígért" a számára,[32] hiszen Elemér elvesztése váratlanul életének végtelen magányára, a szereteten alapuló emberi kötődés immár teljes hiányára ébreszti rá Kassait. Már-már megbomlott elméjű párbeszéde az elhunyttal céltévesztettségének végső bizonyságát adja (474.), s addigi életelveinek zsákutcájára, értelmetlenségére ébred rá megszerzett vagyona hiábavalóságának a felismerésében (479.), majd hatalmi pozíciója gyors elvesztésében.

A hatalmi ambíciójában Kassai alteregójának, sok más tekintetben ellentétének bizonyuló Pécsi Simont önértésének és személyiségének két lényeges eleme különbözteti meg a regény többi „válsághősétől". Egyrészt a Deborahhal folytatott párbeszédében még a balázsfalvi tragédia előtt reflektál élete céltévesztettségére („El volt tévesztve egész életünk, Deborah!") és személyiségmodellje összeomlásának legfontosabb okát téves hivatásválasztásában jelöli ki. A számára társadalmi pozíciója, tehetsége és létlehetőségei „predesztinálta" tudományos pálya helyett a hatalmi emelkedésnek értelmetlen szerepjátszásra kényszerítő útját választotta (393., 396–397.). Másrészt Pécsi az, aki az életvilág mindennapiságából „száműzött", empirikus valóságon túli „realitással" közvetlen kapcsolatba tud lépni az asztrológiába való

beavatottsága révén. A világmindenség (makrokozmosz) és az ember (mikrokozmosz) egylényegűségét és korreszpondanciáját valló asztrológiai gondolkodás lehetségesnek tartja a világmindenség meghatározott jelenségeinek, így többek között a csillagok állásának és az emberi sorsok lehetséges alakulásának analógiás megfeleltethetőségét. Az ebbe a tudásba valóban beavatott Pécsi saját világlátásával szembeni tragikus következetlensége azonban éppen az égi jelek egyéni érdekek miatti félreolvasásában rejlik. Kassai iránti gyűlölsége miatt taszítja el magától a csillagállások sugallata és emberi okok miatt egyaránt megkedvelt Elemért: a létlehetőségeit felrajzoló égi jelek ezt követő fenyegetőre fordulását még téves önértésére való reflektálása után sem saját tettének következményeként értelmezi, hanem Elemért okolja és vele helyettesíti be a csillagképekben megjelenő áruló alakját (229–230.). Személyes elvakultsága miatti téves olvasatának központi szerepe lesz teljes bukásában és a tragédia bekövetkeztében: felkiáltása Elemér belépésekor („– Ó, a csillagzatok nem csalnak! ők előre megmondák, hogy veszedelmem tőle jön!" – 457.) is motiválja a feldühödött szombatosokat annak legyilkolásában.

Kassai Elemért a Kemény-recepció egy része a jóságukban, nemességükben elbukó hősök közé sorolja, akiket a „náluknál zordabb sors" elsodor és megsemmisít.[33] E felfogással teljes mértékben már csak a regényben konstituálódó tragikumképlet miatt sem lehet egyetérteni (mely ebben az olvasatban nem a végzetként vagy fátumként értett sorsot tartja a tragikum forrásának), ráadásul Elemér jelleme sem támasztja alá teljes mértékben ezt a vélekedést. Kassai fogadott fia becsületessége és őszintesége révén valóban mentes a legtöbb szereplő tetteit motiváló egyéni érdekek általi meghatározottságtól, és így részben kívül is áll az általuk konstituált értékrenden. Azonban az ő önértelmezése is tévesnek bizonyul, mert bár felismeri a világot és a legtöbb egyén ön- és világértését meghatározó elvek terméketlen és önpusztító voltát, képtelen azzal szemben önálló világmagyarázatot adni és egy önelvű személyiséget felépíteni, és tetteit ezeknek megfelelően alakítani. Tisztán látja Pécsi és Kassai egymással és vele szembeni magatartásának a mozgatórugóit,[34] valamint Deborah elhidegülésének valódi okát, egy tévesen értelmezett etikus magatartás szellemében mégis a megfelelő cselekvés helyett minden tettét a bizonytalanság és a kétely hatja át (260.). Idézett monológjaiban saját maga által is reflektált gyengesége, tétlensége (165.) végül teljes énfeladáshoz vezet: képtelen önmagát mint személyt értelmezni, feladja az ember magasabbrendűségébe és az élet értelmességébe vetett hitét, és többször kinyilvánítja halálvágyát mint a problémáinak végső megoldását kínáló lehetőséget (166., 226.). Természetesen nem a hagyományos értelemben vett „tragikus hős" Elemér: nem vétke bűnhődéseként leli halálát, de a balázsfalvi tragédia bekövetkezéséhez maga is hozzájárul, s mivel „minden

emberi önmegértésnek a halál az abszolút határa",[35] ezért önértésének újragondolására már nincs lehetősége.

Ezek a személyiségképletek természetesen nem egy rajtuk vagy a világukon kívüli, értéktelítettnek tételezett etikai-ontológiai horizontból ítéltetnek bukásra. Szélsőséges létszituációba keveredés vagy a tragikus események katartikus hatására maguk reflektálnak erre, illetve a felsorolt téves motivációk is negatívan ütnek vissza, amivel önmagukat is minősítik. Feltűnő ugyanis, hogy valamennyi hősnek – a későbbi visszatekintő szemléletben hibásnak minősülő – vágya beteljesül valamilyen formában, de ez a „beteljesülés" nem a személyiség kibontakozásához, hanem annak meghasonlásához, szétesésséhez járul hozzá. Kassai István bosszúterve végül – a világi törvények által is igazolt keretek között – tökéletesen sikerül, Pécsi elveszejtése mégsem okoz elégedettséget a számára, sőt bukását eredményezi; a szombatosok mártírhalál iránti vágya (Laczkó, Kádár) is teljesül (460.), és a megjövendölt (igaz, nem a saját fogalmaik szerint vett) apokaliptikus esemény is elkövetkezik Elemér meggyilkolásakor, vallási közösségük tulajdonképpeni megszűnését és az emberi indulatok féktelen elszabadulását vonva maga után (470–471.); Pécsire korábbi hatalmi tevékenysége – elsősorban az általa megalkotott honesta custodia törvénye – üt vissza; Pécsi Deborah Gyulai felesége lesz, igaz, nem korábbi kacérsága és hiúsága kielégítéseképpen és nem a vér szerinti arisztokrácia közegébe emelkedés motivációja révén; a történet végén Gyulai előtt is megnyílik az annyira vágyott emelkedés útja, de a Klárával való találkozás után átértékelődnek erre irányuló motivációi. A titkár is megkapja a könyvtárosi állást, de Elemérhez írt levele miatt, Kassai bosszújától rettegve kimenekül Erdélyből, és végül Elemér halálvágya is sajátos körülmények közt teljesül. Valamennyi tett, mindezeken túl, kivétel nélkül hozzájárul a balázsfalvi végzetes események bekövetkezéséhez: ezzel pedig tulajdonképpen önmaguk idézik elő – a tragédia a létezés nem evilági relevanciáit feltáró jelensége révén – katartikus jellegű megvilágosodásukat, életük céltévesztettségének a lelepleződését.

A válsághelyzetbe sodródó hősök közül mindössze egynek a létértelmező evidenciái maradnak töretlenek a szélsőséges létszituációban is: Bodó Klára szólama ezért sajátos értelmező perspektívát nyit a többi szereplő személyiségképletére és a történet egészére is. Laczkóné ön- és világértése egy olyan jellegű keresztény hitfelfogásban gyökerezik, melynek lényege, „hogy az Én, azáltal, hogy önmaga és az is akar lenni, áttetsző módon Istenben alapozza meg magát", tehát „abban a hatalomban", amelyik őt „létrehozta".[36] Klárának a világhoz, annak történéseihez és saját létéhez való viszonya feltételezi tehát egy empirikus valóságon túli, világot elrendező elv realitását, és tetteiben, értékítéleteiben ez szolgál viszonyítási, eligazodási alapul. Ezért tartja a bűn elkövetését – annak metafizikai következményei miatt – a legvégzetesebb eseménynek férje sorsában (121., 262.), és részben ennek függvényében

formál véleményt az emberi szabadság adott létszituációban fontossá váló kérdésére is. Az akaratszabadságon, a jó és a rossz választásának a szabadságán túl – léthelyzetének (és férje sorsának) szorító kényszerében – felismeri az emberi szabadság mibenlétének és érvényesítésének másik, valódi bizonyosságot nyújtó változatát: a „végső szabadság" lehetőségét és egyben kötelességét is, amely minden világi szenvedés ellenére „a Krisztusban való szabadság"[37] végtelenségét biztosítja.[38] A „személy így értelmezett szabadsága kötelesség, az elhivatás teljesítése, az emberről alkotott isteni eszme megvalósulása, felelet Isten hívására".[39] A bűnnek és a szabadságnak ezt az értelmét nem ismeri fel, illetve képtelen a kellő időben saját sorsára applikálni a személyiségét szintén keresztényi módon megalapozni kívánó Laczkó (115., 130.), és hite megtagadásával egy időre a könyörtelen determináció, a végzet felé fordulással teremt önigazolási alapot. Bodó Klára viszont a szabadságfogalom ezen értelmének belátása alapján építi fel a személyiségét: a nő eredendő földi hivatásának megfelelően tölti be az anyaság szerepét, és férjéhez is a hűség, az alázat és az ösztönös összekapcsoltság köti. Intuitív, „a lét mélyebb titkaiba" való ösztönös beavatottsággal érzékeli Laczkó árulása utáni jellemváltozását: harmonikus egylényegűségük megszakadását azonnal saját válságként tapasztalja meg (118–120.). Tisztán keresztényi gondviseléselvű világfelfogásban (198–199.) megalapozott személyének köszönhetően végig megőrzi aktív és cselekvő magatartását: mindent megtesz bűnbe esett férje megmentése és a család egységének helyreállítása érdekében, majd Laczkó halála után az akarata ellenére ráruházott földbirtokosnői szerepben is hitelveinek megfelelően tölti be hivatását.

Mint már említettük, Bodó Klára személye – mint az egyetlen működőképes személyiségmodell – közvetetten sajátos értelmező perspektívát nyit a regény „válsághőseinek" különféle téves önértelmezéseire, és a bukásokhoz vezető létevidenciákra. Természetesen mindez nem azt jelenti, hogy a regényt egyfajta vallásos üdvtörténetként kellene olvasnunk, vagy hogy a különböző értéktávlatok és szólamok közül egyet kiemelnénk és követendő példaként állítanánk a többi önelvű világértés elé. Bodó Klára végig egységes személyisége mindössze arra utal, hogy lehetséges a rajongás állapotában egzisztáló világban is olyan ön- és világértés, mely a létezés abszolút realitásában képes megalapozni magát. Szerepét és helyét ebben a világban a regény tragikumának tisztázásakor fogjuk pontosítani.

Jellemének, világnézetének relevanciáját más elemek is analógiásan megerősítik. Nemcsak Laczkóné szólama, hanem a nőiség általában vett princípiuma is meghatározó létmagyarázó elvvé válik ugyanis a szövegben. Szembetűnő, hogy az úgynevezett „válsághősök" szinte kivétel nélkül mind férfiak. Egyedül Pécsi Deborah sorolható feltételesen közéjük, de mind az ő, mind a szeszélyes Báthory Zsófia alakja sok tekintetben osztozik Bodó Klára világlátásában. Nem véletlen, hogy mindkettejüket imádkozva látjuk először

(31., 61.), mintegy a nőiségben rejlő, és a világban való mindenkori otthonosságukat biztosító ösztönös vallásosság megtestesítéseként, a magukat eredendő egységességben való megélés képességének jelzéseként, mely lehetővé teszi a nőiségben rejlő megtartó, megváltó erők aktivizálását.[40] Meghasonlása ellenére Deborahban is az „odaadás és az önfeláldozás"[41] ösztöne bizonyul erősebbnek egocentrikus öntételezésénél: intuitív módon megérzi apja életének fenyegetettségét (213., 233.), majd annak teljes bukása után minden szerepjátszást nélkülöző alázattal vállal sorsközösséget vele. Fontos szerep jut még egy nőalaknak a regényben, aki nem „nőiségében", hanem elsősorban hitbeli következetességével és személyének megingathatatlanságával emelkedik ki a válsághősök közül. A fejedelemasszony, „a legerősebb nő" protestáns racionalizmusa, szigorú és következetes életelvei jól árnyalják Klára (és részben Zsófia) inkább katolikus jellegű miszticizmusát, szeretetközpontúságát.

III.

A történet és az egyes szereplők sorsának alakulása – a regényben következetesen érvényesülő realista eljárásoknak köszönhetően – egy meghatározó eseményben fut össze: a balázsfalvi gyűlés és Elemér brutális legyilkolása az a kompozicionális középpont, mely értelmező perspektívát nyújt a legtöbb hős sorsának értelmezéséhez, és a benne megnyilatkozó tragikum miatt a szöveg létértelmező stratégiájának is meghatározó elemeként olvasható.

Northrop Frye *A kritika anatómiája* című munkája a tragédia műfaji konstituenseit vizsgáló fejezetében a tragikumértelmezések két lehetséges felfogását vázolja fel.[42] „Az egyik elmélet az – írja Frye –, amely szerint minden tragédia a külső végzet teljhatalmát mutatja be." A tragédiák szövegei által megkonstruált világokban „a személytelen erők hatalma érvényesül [...]. A sors gépezetét távoli, láthatatlan istenek egy csoportja működteti, kiknek szabadsága és kénye ironikus, mert az embert kizárja, s akik főleg azért avatkoznak bele az emberi ügyekbe, hogy saját előjogaikat biztosítsák."[43] Ez a tragikumfelfogás az antik görögség világfelfogására alapozódik, mely szerint „a létezés mélyéről sorsszerűen föltörő bűnösség"[44] áll a tragédiák világképének a hátterében. A végzet, a fátum, a vaksors fogalmai ebben az összefüggésben egy olyan metafizikai rendet jelölnek, amely az ember számára kiismerhetetlen és felfoghatatlan, ezért megsértése és a tragikus hős bukása nem az egyéni felelősség, hanem eme „világrend" könyörtelenségének a kontextusában értelmezhető.

„A tragédia másik leegyszerűsítő elmélete szerint a tragikus folyamatot megindító tett mindenekelőtt az erkölcsi törvény megsértése, akár emberi, akár isteni ez a törvény. Vagyis röviden arról van szó, hogy az arisztotelészi hamartia, avagy »tévedés« feltétlenül lényegi kapcsolatban áll a bűnnel vagy

a rossz cselekedettel."[45] Ennek a keresztény kultúrkörben meghonosodott morális tragikumfelfogásnak a legfontosabb jellemzője, hogy a „rossz cselekedet" elkövetésében a személyes azonosság és a szabadság kap központi szerepet, így az egyéni felelősség hangsúlyozódik a mindenkori (megkonstruált) életvilágban jól körülhatárolhatóan egzisztáló morális vagy vallási világrend megsértése esetén: a bűnt a jogos és kiérdemelt bűnhődés követi.

A rajongók lehetséges tragikumképletének felvázolásához elvileg mindkét szélsőséges felfogás kiindulási alapul szolgálhat. A Kemény-recepció eddigi olvasatai a Kemény-regények tragikumáról elsősorban a végzetszerű képlet felé hajlottak, bár sok tekintetben elbizonytalanították ezt a felfogást. Péterfy Jenő vázolta fel először ezt a tragikumértelmezést: „Kemény hősei a sors prédái, rabszolgái, kik mindenöket odaáldozták uroknak; hátra csak szerencsétlenségök vagy tehetetlenségök tudata marad. [...] Kemény világában ezért az egyén küzdelme csak látszólagos, mert hiábavaló; valójában nem is harc, hanem vergődés."[46] A Kemény-művek tragikumáról átfogó és meghatározó tanulmányt író Barta János is a görög tragédiák végzetfelfogásában alapozta meg értelmezését: „...a valódi görög tragédiával vele jár, benne adva van egy ősi tragédiai világkép, rejtettebben vagy nyilvánvalóbban megmutatkozó háttér, ahonnan kaotikus erők fenyegetnek. [...] Kemény Zsigmond az, aki ezt szépirodalmi alkotásaiba beépítette. Gondoljunk a két Elemérre: Kassaira és Komjáthyra. Az ő sorsukból kiolvasható ez a váratlan betörés, ez a villámszerűen lecsapó katasztrófa, mely által nagy egyedi értékek semmisülnek meg a sors vagy a »vak véletlen« keze alatt."[47] A végzet és a fátum egyéni sorsokat semmibe vevő működése különböző „szekularizált" formáiban is megjelenik a Kemény-recepció tragikumról vallott felfogásában. Sőtér István a XVII. századi Erdély történelmi szükségszerűségével azonosítja a végzet (nemezis) fogalmát Kemény-tanulmányában („Kemény a történelmet alakítja át olyanná, hogy annak égboltjáról tüstént a végzet villámcsapása válaszoljon az egyéni hibákra, kihagyásokra"[48]), több tanulmányíró pedig a Kemény-hősök végzetszerű biológiai-fiziológiai determinációjáról beszél.[49] A szakirodalom nagy részének tragikumértelmezése tehát abban lényegében egységes, hogy a Kemény-hősök ki vannak szolgáltatva egy determinisztikus fensőbb hatalomnak: „az értelmetlenül lecsapó sors élménye" olyan léttapasztalatnak minősül a Kemény konstruálta világokban, mely kérlelhetetlenül elsöpri, főleg az ártatlan, tiszta hősöket.[50] A különböző elmozdulások a végzet értelmezésében azonban jelzik, hogy közel sem egységes ez a felfogás. Sőt, a talán legkonzekvensebb véleményt megfogalmazó Barta János is (akárcsak más módon Sőtér) több alkalommal utal valamifajta „morális kozmosz" jelenlétére a Kemény-regényekben, mely mindenképpen felveti az egyéni felelősség kérdését is, és egyben elbizonytalanítja, ellentmondásossá teszi a végzetfelfogás létjogosultságát.[51]

A „bűn és bűnhődés képletre" alapozódó morális tragikumértelmezésnek tehát a Kemény-recepcióban is vannak kétségtelen nyomai. Relevanciájának felvetését *A rajongók*kal kapcsolatban ezenkívül még az is indokolttá teszi, hogy a regény megírásának korabeli irodalmi tapasztalatában ez a tragikumfelfogás teljes konszenzussal bírt. E felfogás szerint a tragédiák középpontjában egy pozitív jellemű, cselekvő hős áll, aki valamilyen tettével megsérti az adott társadalmi, erkölcsi vagy vallási „világrendet",[52] mely elsöpri őt, és ezzel a befogadó felé közvetített katarzis révén kinyilvánítva e rendképzet abszolút érvényét és erejét. Hogyan lehet (lehet-e egyáltalán) e két szélsőséges felfogás fogalmai alapján meghatározni *A rajongók* tragikumképletét és mint fontos létértelmező szereppel bíró elemet funkcióba helyezni a jelentésadásban?

A sors, a fátum mint „a világ kérlelhetetlen törvénye" jelenlétét az én olvasatomban nem igazolja vissza a szöveg. Nem konstruálódik meg egyértelműen ilyen jellegű világkép sem az esztétikailag utánképzett világ egészére vonatkozóan, sem a különböző egyéni világértésekben. A végzet mint kérlelhetetlen felsőbb hatalom egyedül Laczkó István szólamában jelenik meg, egyértelműen a gondviselésre alapozódó világmagyarázó elv tagadásaként.[53] Ez a szabad akaratot elvető felfogás azonban – mint láthattuk – csak téves önigazolásnak bizonyul Klára létértelmező evidenciáival és az őrülettel szembesülve, és nem legitimálja azt a regény egyetlen más tendenciája sem. A végzet fogalma ugyanis, bár több önértelmezés és az elbeszélő nyelvi evidenciájává is válik, bármilyen nézőpontból hangzik is el, mindig behelyettesíthetővé válik a keresztényi gondviselés fogalmával. Ebben az értelemben használja a csillagok jeleit olvasó Pécsi saját sorsára a végzet fogalmát (232., 312., 314.), hiszen az asztrológia a világegyetem teljes harmóniáját valló felfogása ehhez áll közelebb. A gondviselés szinonimájaként említi meg (igaz, saját racionális világnézetének megfelelően) Kassai is egyik idézett monológjában (180.), és az elbeszélő is ezzel kommentálja Klára sorsának jobbra fordulását, Rákócziné hoz való bejutását (289.). Ha tehát a különböző szólamok alapján körvonalazódik is valamilyen felsőbb hatalom képzete *A rajongók*ban, annak lényege a tisztán keresztényi jellegű gondviseléselvű világképben mutatkozik meg. Egy másik kifogás a végzetszerű felfogással szemben, hogy a tragédiát elszenvedő hősök mindegyikének az önértelmezése tartalmaz olyan elemet, illetve mindegyikük elkövet olyan tettet, mely hozzájárul a tragikus eseményhez: az ártatlanokra kérlelhetetlenül lecsapó sors élménye mint eredendő tragikus léttapasztalat tehát ezért sem lehet kizárólagosan jellemző a regény világára. Az viszont valóban kérdéses, hogy ezek a „vétségek" mennyiben tartoznak (a mindenképpen jelen levő) egyéni felelősség hatáskörébe mint morális bűnök, illetve mennyiben tudhatók be az utánképzett világ jelenségeinek, a létezés eleve adottságának. Hiszen valamifajta világban, létben gyökerező eltévelyedettség nyomait (gondoljunk a vallásháború-

ra, vagy a „rajongás állapotára") mindenképpen konstatálhatunk a történések kapcsán. Ez azonban semmiképpen sem azonosítható a görög végzetszerűséggel, a létben gyökerező rettenet élményével: a szöveg teremtette világ jellemzőinek a figyelembevételével fogjuk később meghatározni ezt a jelenséget.

Ez utóbbi belátás egyben már azt is sejteti, hogy tisztán bűn és bűnhődés képletre sem redukálhatjuk *A rajongók* tragikumának értelmezését. Annak ellenére, hogy látszólag ez a megoldás sokkal közelebb áll a regény történéseihez. Mint már korábban említettük, szinte valamennyi főbb szereplő később valamilyen szempontból hibásnak bizonyuló önértése és ezen alapuló tette, „vétke" szükséges ugyanis ahhoz, hogy a tragédia bekövetkezhessék. Kassai bosszúja, Pécsi égi jeleket rosszul interpretáló magatartása; Deborah „hűtlensége" és kacérsága; Laczkó saját hitelveit megtagadó árulása; Kassai Elemér énfeladása, tetteinek bizonytalansága, Gyulai felszínességre hajló jelleme; a titkár Elemérhez írt levele és a szombatosok fanatizmusa mind-mind a balázsfalvi tragédia apokaliptikus pillanatában keresztezik egymást. Ezt természetesen nem értelmezhetjük véletlenként, vaksorsként: a felsoroltak közül ha csak egyetlenegy is hiányzik(!), a tragédia nem következik be. Ezek a tettek így a tragédia visszatekintő szemléletéből „vétkeknek" foghatók fel, hiszen kivétel nélkül mindegyikre szükség volt, hogy a tragikus esemény megtörténjék. Mindezek ellenére több lényegi probléma adódik a morális alapú tragikumfelfogással is. Mint az előző fejezetekben láthattuk, ezek a vétségek nem minden esetben konkrét tettek, és morálisan a legtöbb esetben nem ítélhetők meg: mindegyik mögött egy szuverén személyiség világlátása és önértelmezése áll, s a legtöbb esetben csak maga a tragédia világít rá azok tévességére. Kérdéses az is, hogy ki tragikus hős és milyen értelemben? Egy bizonyos logika alapján mindenki annak nevezhető, aki valamilyen szinten hozzájárult az eseményhez és elszenvedte azt, más nézőpontból viszont senki, hiszen nincs közvetlen bűn-bűnhődést kiváltó okozati összefüggés a tettek és a bűnhődés között. Halála révén leginkább Elemér áll legközelebb ehhez a lehetséges szerepkörhöz, de tragédiájához mások tévedései is kellettek (sőt, elsősorban azok okozzák), ezért halálát is inkább áldozatként, mint bűnhődésként értelmezhetjük. Kérdéses, hogy milyen formában körvonalazódik az a „morális világrend", amely a tragikus eseményben úgymond megnyilatkozik. Egyértelmű, hogy nem találhatunk ilyet: Bodó Klára szólama, világlátása nem képez mindenkire kötelező etikai horizontot, melyből a világ és a jellemek alakulása megítélhető, hanem csak önértelmezésének következetessége alapján emelkedik ki a válsághősök közül; az említett gondviseléselvű világkép pedig csak olyan – az egész világra érvényesíthető – relevanciaként bontakozik ki, mely Klára és a nőalakok kivételével a legtöbb hős életében elsősorban hiányként jelenik meg.

A két tragikumképletnek *A rajongók*ra vonatkoztathatósága kapcsán felmerült problémák megválaszolásához nagyon fontos a műfaji meghatározottságból adódó következmények tisztázása, hiszen a regény és a dráma (tragédia) műfaji konstituensei alapjaikban különböznek. A tragédia középpontjában a legtöbb esetben egyetlen tragikus hős áll, aki a világrend ellen elkövetett vétsége miatt elbukik, egyben láthatóvá is téve ezt a világ egységét legitimáló rendképet. Így formaprioritása révén „a létezés a dráma számára kozmoszszerű létezést jelent, a lényeg megragadását, teljessége birtoklását",[54] és egy ilyen értelemben vett teljesség modellálására a regény sohasem képes. Lukács György regényelméleti írása szerint a regény mint „a transzcendentális hajléktalanság kifejezője", „formájánál fogva sohasem léphet túl a történetileg adott élet szélességén és mélységén, gazdagságán és rendezettségén".[55] A regény tehát egy mindenkori történeti adottságában esztétikailag megkonstruált világ totalitását, az élet „extenzív teljességét" bontja ki, melyben a világ transzcendens meghatározottsága csak az egyéni léttapasztalatok részeként jelenhet meg, tisztán önmagában nem. Mit fed fel tehát *A rajongók*ban a tragikus esemény, ha nem közvetlenül egy tragikus hős által megsértett „világrend" nyilatkozik meg a maga egyértelműségében rajta keresztül? A regény esztétikai teremtettségénél fogva a világ totalitását helyezi az érdeklődés középpontjába, ezért a balázsfalvi tragikus esemény elsősorban a világ egészéről tesz állítást, és csak ennek a függvényében bontakozik ki a személyek tragikus létélménye: „az ember legsajátabb lényegének, önnönvalóságának megvilágosodásszerű felébredése",[56] tehát az egyes hősök katartikus megvilágosodása, téves önértelmezéseik lelepleződése.

A balázsfalvi események apokaliptikus pillanata ugyanis, a maga rettenetével, nem evilági relevanciák felsejlésével elsősorban az adott korabeli világ, létezés eredendő meghasadtságát, szakadását tárja fel. Az úgynevezett valóságos életvilágból, a mindennapiság realitásából és az erre épülő egyéni értékrendszerekből kiszakadt a létezés, a világ, a személy magasabbrendűségének tételezettsége és a transzcendencia realitása. *A rajongók* tragikumának lényege, hogy ez a szakadás a külső világ és a létezés metafizikai meghatározottsága között eredeti formájában már helyreállíthatatlan. Ez a szakadás és az ebből következő hiány nyilvánul meg a már részletesen elemzett individuális érdekmotivációk egyeduralmában, a közösségi keretek felbomlásában és a vallásos fogalmak devalválódásában; és ezért beszélhetünk a rajongás állapotáról a világ egészének kapcsán.

Nem a görögség végzetelvű világképe, hanem a romantika korának meghatározó létélménye konstituálódik meg tehát *A rajongók* utánképezte világ kérdezőhorizontjában, a történelmi regény műfajkonstituáló tényezőinek és a realizmus szövegszervező eljárásainak köszönhetően. Ennek lényege, hogy tragikus elidegenedés következik be az ember és a természet, az ember és a közösségi alapú létezés, az ember és a transzcendens szféra között. A min-

denkori világ a maga adottságában képtelen közvetíteni a létezés eredendő egységességét. Az egyes hősök ön- és világértésének kudarca javarészt ebből a „világállapotból": a külvilág idegenné válásából, az egyértelmű kapaszkodók, eligazodási pontok elbizonytalanodásából fakad. De nyilvánvalóan ők is állandósítják ezt az állapotot, amikor a rajongás különböző létmóduszaira építik fel személyiségképletüket. Ennek a köztes helyzetnek az értelmezésében válik fontossá Bodó Klára alakja, aki ösztönös választ ad erre a válságszituációra, amikor a külvilágban kérdésessé vált egységképzeteket a saját személyiségén belül teszi megélhetővé. Ez a kísérlet azonban minden tágabb közösségi és metafizikai konszenzust nélkülöző egyéni lehetőség marad: a működőképesnek bizonyuló létmagyarázó elvek sem képesek helyreállítani a kimozdult rendképzeteket, akárcsak a tévesnek bizonyuló önértések apokaliptikus metszéspontján bekövetkező tragédiák ismétlődése, a transzcendens állandó felsejlése, megnyilatkozása sem képes erre. *A rajongók* tragikus léttapasztalatának a lényege tehát az, hogy *a létezés eredendő egysége helyreállíthatatlan.* Ezért nem lehet morális alapon megítélni, egyfajta „bűn-bűnhődés képletre" redukálni az egyes szereplők tetteit, hiszen egy ilyen megalapozottságú tragikumfelfogás viszonyítási pontja, az egyértelmű világrend hiánya lesz a tragédia alapja. Ugyanakkor nem végzetszerű determinizmus uralkodik a világ és a szereplők sorsa felett: az új léthelyzetnek megfelelő magatartásformák lehetőségének felismerése, a belsőben megélt egységképzetekre alapozott személyiségképletek megélhetővé tehetik ezt az eredendő otthonosságát végleg elveszített világot is.

A rajongók tragikumának ilyen jellegű olvasatát analógiásan megerősíti és alátámasztja Hegel tragikus bűnfelfogásáról szóló korai írása.[57] Nyilvánvalóan szó sem lehet közvetlen kapcsolatról a két írás között, hiszen a fiatal Hegel későbbi filozófiai rendszerének logikájától távol álló munkája németül is csak 1907-ben jelent meg, a kapcsolódási pontok azonban így is rendkívül érdekesek. Hegel ugyanis elveti a Kant nevéhez fűződő morális bűnértelmezés kizárólagosságát, és felfogásában a tragikus korszakbeli görögség, az ószövetségi zsidóság és az evangéliumi kereszténység belátásai egyaránt jelentős szerepet kapnak. Hegel írásának központi kategóriája a „tiszta élet" fogalma, és ez az élet terminus olyasmit jelöl meg, amit filozófiai fogalom szerinte nem ragadhat meg: ember és Isten, véges és végtelen eredendő egységét. A tragikum alapja ennek az eredendő egységnek a megsértése a másokkal szemben elkövetett bűn révén. A bűnös szükségképpen csalatkozik – állítja Hegel –, hiszen idegen életet vél sérteni csupán, ám ezáltal valójában a maga életét is szétzúzza. A bűn így nem más, mint a magunk életének a másokétól való szükségképpen erőszakos elhatárolása, vagyis az eredendően egységes élet szétválasztása. Ezzel a tragikus bűnfelfogással is kitűnően értelmezhető *A rajongók* történéseinek és a szereplők egymáshoz és saját magukhoz való viszonyának az alakulása. Kassai, Pécsi, Laczkó, Deborah stb.

tetteikkel akarva-akaratlan mások ellen vétve saját önértelmezéseiket állítják hibás alapra, és ezzel személyiségük meghasonlását, majd teljes összeomlását készítik elő: Hegel szavaival „sorsot idéznek magukra". Ez azonban ebben az esetben sem világtörvényszerű végzetet, vaksorsot jelent, hanem olyan belső, személyes léthelyzetet, mely állandóan a bűn állapotának életet sértő folytonosságába kényszeríti az egyént. Ez a sors éppen ezért kiengesztelhető a keresztényi szeretet közvetítésével érvényesülő isteni kegyelem révén. Ennek a lehetőségét képviseli *A rajongók*ban Bodó Klára alakja és a nőiség princípiuma, és a megbocsátás gesztusának fontosságát hangsúlyozza Mikóné, Pécsi Simon és a fejedelem is a történések kulcsfontosságú pontjain (144., 401., 413.). Hegel értelmezésében azonban a bűn is sorsszerű, elkerülhetetlen az egyének számára. A bűnösség állapota ennek megfelelően egy olyan vállalandó kényszert jelent a személyekre, amelynek hatására felismerik létük értelmét és a „tiszta élet" erendendő egységességét. Ez a belátás is, igaz, csak feltételesen, applikálható a Kemény-regény hőseinek egy részére: mintha így értelmezett „sorsuk" kényszerítené az égi jeleket olvasni képes Pécsit, a szeretetlen magányban élő Kassait, a börtönbe kerülésekor szélsőséges létszituációba keveredő Laczkót vagy a szerelmében csalódott Elemért, hogy felismerjék adott léthelyzetük és önértelmezéseik korlátait és a rá adható pozitív válaszlehetőségek mikéntjét. Ez azonban nem történik meg, és a tragikus esemény után számukra (Deborah és talán Pécsi kivételével) már nincs mód saját önértelmezésük újragondolására, személyiségük új alapokra helyezésére.

IV.

A történelmi regény bevezetőben felvázolt általános jellemzői figyelembevételével a következőképpen összegezhetjük olvasatunk lényegét.

Már a szöveg befogadásának első fázisában, az észlelő megértés során egy olyan esztétikailag utánképzett világ bontakozik ki, melynek középpontjában a jellemek mint válsághősök állnak. Olyan személyiségükben meghasonlott alakok ezek, kiknek téves önértelmezése fokozatosan lepleződik le a történések során, vagy a konzekvens létmagyarázatot felmutatni tudó személyekkel való találkozásban vagy a tragikus események következményeivel való szembesüléskor. E céltévesztettség esztétikai világon belüli oka is nyilvánvalóvá válik: a közösségi, vallási fogalmak, létmagyarázó elvek devalválódása a működő életvilágban, illetve tagadása vagy figyelmen kívül hagyása az egyes önértelmezésekben az, ami az individualizálódás kényszeréhez és válságához vezet. A szöveg fő tendenciái mögött, ebben az olvasatban, egy olyan kérdezést lehet feltételezni, mely Kemény korának legalapvetőbb válságszituációját, a személyiség új helyzetének a következményeit igyekezett modellálni. A megváltozott társadalmi-közösségi viszonyrend-

szer, illetve a világnézeti relativizmus következtében az egyén önmeghatározását, világértését új alapokra kellett helyezni. A regényben ezért egy olyan szövegszervező-értelemadó stratégia bontakozik ki, mely az egyén (személy) válságának jellemzésén és a romantikus létélmény rögzítésén túl igyekszik a főként a vallásos egzisztencializmus gondolatkörében megfogalmazódó választ is adni e kihívásra a történelmi világ esztétikai utánképzése révén. *A múlt felé fordulás érdeke* tehát ebben jelölhető ki: ebből a nézőpontból ez az a valószínűsíthető kérdés, melyre válaszként születhetett a regény.

A múlt másságának a jelentésképző szerepe a személyiség válsága okainak, a szakadás egzisztenciális mélységének láthatóvá tételében nyilvánul meg. A XVII. századi Erdély világát egészen más evidenciák, más mentalitás, szokásrend jellemezte, mint a XIX. századi Magyarországot. Itt még nem relativizálódtak, nyelvileg nem lehetetlenültek el bizonyos vallási-metafizikai fogalmak (hit, szeretet, babona), és létezett, működött egy közösségi hierarchiára épülő társadalmi rend is. Egy ilyen világban láthatóvá tehetők a személyiség meghasonlásának az okai: a közösségi értékrendről való leszakadás, az egyéni érdekek dominanciája, a vallási értékrend devalválódása, és egy viszonyítási alapként felsejlő metafizikai szféra is relevanciát nyerhet, hiszen a hősök egyaránt tételezik (előbb vagy utóbb) a világ ilyen jellegű meghatározottságát. A pozitivista világkép valóságfogalmát és nyelvi evidenciáit beszélni kezdő világban élő Kemény számára a válság problematizálása a múlt felé fordulás segítségével, az egységképzetek viszonylagos meglétét, paradigmáit hordozó utánképzett világban vált lehetségessé. Így ezt a művét – akárcsak mindegyik történelmi regényét az *Özvegy és leánya* kivételével – mint egyfajta válsággal szembenézés gesztusaként születő esztétikai létértelmezést olvashatjuk, ahol is az adott válságszituációt szem előtt tartó jelen érdekű kérdezés horizontjában utánképzett múlt mássága lett a jelentésképzés alapja.

1 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény Zsigmond*, Bp., 1989, 230.

2 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás kényszere (A rajongók)*, It, 1996, 1–2, 30–49.

3 Kemény Zsigmond és Arany János egyaránt használta az utánképzés fogalmát a történelmi múlt esztétikai „újraírásának" a megnevezésére. Mivel ez a fogalom egyszerre utal arra, hogy a történelmi regény valami adotthoz igazodik a múlt történéseinek elbeszélésekor, ugyanakkor a képzelet és az esztétikai önelvűség szerepét is hangsúlyozza, meghatározó fogalomként fogom a továbbiakban alkalmazni.

4 A tanulmány a *Studia Litteraria* 1999-es számában (Tomus XXXVIII.) fog megjelenni.

5 Teljes világon természetesen a regény műfaji jellemzőinek megfeleltethető fogalmat értünk, nem az eposzok konstituálta világok abszolút szervességét. „Az eposz eleve zárt életteljességet formál, a regény keresi a módját, hogy formálva felfedje és felépítse *az élet rejtett teljességét.*" LUKÁCS György, *A regény elmélete*, Bp., 1975, 518. (Kiemelés tőlem – B. P.)

6 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény...*, *i. m.*, 253–254.; Uő, *Az újraolvasás...*, *i. m.*, 34., 41–42.

7 Az idézeteket és a hivatkozásokat a következő kiadás alapján közlom: KEMÉNY

Zsigmond, *A rajongók*, Bp., 1969, sajtó alá rend. NAGY Miklós.

8 ANGYALOSI Gergely, *A próza poétikája* = Uő, *A költő hét bordája*, Debrecen, 1996, 228.

9 33., 58., 98., 103., 106., 139., 145., 146., 165., 203., 366.

10 „Új Jeruzsálem angyalai között pedig, ha nem is a leghiúbb, de a legcsekélyebb akaraterejű Szőke Pista volt." (106.); „A szegény szombatos pap eljárása valóban oly rendkívüli, mint megrendítő sorsa. Erényre volt teremetve, de a viszonyok nyomása miatt bűnössé lőn." (384.)

11 A narrátor gyakran hivatkozik a jellemek vagy az események értelmezésekor a keresztényi hit evidenciáira vagy a gondviselésre (főleg 58., 139., 198., 289., 366.). Nem ő rajzolja fel a teljes világot (hiszen szólama ebben a tekintetben egyenrangú a szereplőkével), de állításai megerősítik a szereplők világlátásának a horizontján körvonalazódó metafizikai relevanciák létjogosultságát.

12 A két fogalmat Nyikolaj BERGYAJEV *Az ember rabságáról és szabadságáról* (Bp., 1997) című művének kategóriái értelmében használom. Bergyajev szerint a személy az önmaga isteni teremtettségét felvállaló ember, aki „a magasabb rendű lét képét hordozza magában – önmagában tartalmazza a középpontot és joga van..., nem csupán az élethez, de az élet egyetemes tartalmának a birtoklásához is." (*I. m.*, 11.) „Az individuum természeti, biológiai, társadalmi lény..., aki az elszigeteltséget éli meg, egocentrikusan magába mélyed, és arra hivatott, hogy gyötrelmes harcot folytasson az életért..." (*I. m.*, 44.)

13 Egy a történelmi meghatározottságnál általánosabb probléma modellálását sejteti a történet ideje is. Az ugyanis 1638 karácsonyától kb. 1639 húsvétjáig tart, és ez még akkor is szembetűnő, ha a szakrális napok nem kapnak különösen hangsúlyos szerepet a történetben.

14 Pécsi Simon, Kassai István, Laczkó, Kassai Elemér, Pécsi Deborah, Gyulai, Kassai („névtelen") titkára.

15 Erre már SŐTÉR István (*Világos után*, Bp., 1987, 517.) és SZEGEDY-MASZÁK Mihály (*Az újraolvasás... i. m.*, 43–46.) is felhívta a figyelmet.

16 Ezért igyekszik ez az olvasat Kemény szövegét dialógusba léptetni néhány vallásosperszonalista filozófiai írással, főként Bergyajev és Kierkegaard műveivel.

17 S. KIERKEGAARD, *A halálos betegség*, Bp., 1993, 19.

18 Az egzisztenciális alapon értelmezhető mitopoetikus, archetipikus elemek tárgyszerű vagy narrátori közlésekben való megjelenése – teljes összhangban a metonimikus történetmondás szintjén formálódó jelentésképzéssel – szövegszerűen értelmezi a történet egészének az alakulását. Jelen dolgozat keretei között nincs lehetőség ennek részletes kifejtésére, ezért csak a hivatkozásokat közlöm (tükör: 112., 130., 271.; 145., 148. börtön: 58., 68., 104. fény-árnyék: 111., 139., 366. sivatag: 105., 201., 266., 397. hajó: 130., 225., 307., 397.).

19 „...s ha szíve szerelemre képes lett volna még e szerelmet is föláldozná a befolyásért, az emelkedésért." (209.)

20 „Nincs panaszom a gondviselésre! Az események folyama vallásosságra szoktatja az embert! A haza és hit ellenségei saját magokat semmisítik meg. Kicsoda buktatta meg Pécsit? Ne nevezzetek senkit a kicsiny eszközök közül! Csak egy rosszakarója van: a bűne." (381.) Vö. 180.

21 „...most miután Deborah, kit istennőként imádott, maga rombolta le az oltárt, melyet számára az ifjú rajongó emelt; most... nemesebb, fensőbb természete iránti hitét is néhány kedélytelen szavával meggyilkolá;" (158.).

22 „Ne emlékezzem-e az iszonyú gúnykacajra, az állati ordításra, mely Fogaras piacán ezer torokból hangzott, s megölte bennem a vallást, észt, érzést és a test erejét?" (65.)

23 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás..., i. m.*, 39.

24 „A templomba tódult nép ifja és véne mély áhítattal, sőt azon sötét rajongással hallgatja, mely a hitújítás korszakának jellemvonásához tartozott." (14.)

25 SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az újraolvasás..., i. m.*, 39.

26 BERGYAJEV, *i. m.*, 164.

27 Vö. DERRIDA, A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről KANT–DERRIDA, *Minden dolgok vége*, Bp., 1993, 37–38.

28 A bibliai kontextus egyértelműn *próbatételként* értelmezi a börtönbe kerülést. Laczkó az erre vonatkozó részre nem reflektál: „Semmit ne félj azoktól, a miket szenvedned kell: Ímé a Sátán egynéhányat ti közületek a tömlöczbe fog vetni, hogy megpróbáltassatok; és lesz tíz napig való nyomorúságtok. *Légy hív mind halálig, és néked adom az életnek koronáját.* (Jel. 2,10.)

29 Itt a bibliai idézet második, az első mondandóját döntően befolyásoló tagmondata marad el: „Atyám! ha lehetséges, múljék el tőlem e pohár; *mindazáltal ne úgy legyen a mint én akarom, hanem a mint te.*" (Máté 26,39.)

30 „Igen én Júdás Iscariotes vagyok. Nevemet és célomat az ég jelentette meg neki. Ez a bűn átka!" (270.)

31 Vö. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kemény...*, *i. m.*, 238., 246–247., 255–256.

32 „Minő példátlan igazságtalanság ez! Hát ilyen a bosszú?" (474.)

33 Vö. BARTA János, *Sorsok és válságok. Kemény Zsigmond tragikus emberalakjai* = B. J., *A pálya végén*, Bp., 1987, 207.

34 Kassai esetében főleg 169., 183. Pécsi esetében 225–226.

35 H.-G. GADAMER, *Igazság és módszer*, Bp., 1984, 359.

36 KIERKEGAARD, *i. m.*, 97., 152.

37 BERGYAJEV, *Dosztojevszkij világszemlélete*, Bp., 1993, 81–83.

38 „Menjünk a sivatag világba! Tévedezzünk ösvénytelen utakon! Aludjék ki előttünk melege a hívogató tűznek, távoli mécsvilága a csendes kunyhónak és végcsilláma az elhamvadt reménynek! [...] De a bűnt taszítsd el magadtól, ha pénznek, tekintélynek hívják is..." (262.)

39 BERGYAJEV, *Az ember...*, *i. m.*, 58–59.

40 „A női lény egész mélysége és szépsége, amelynek révén a férfi szem előtt mint megváltása és megbékélése jelenik meg, ezen az egységességen alapul: a személyiség és megnyilvánulása közvetlen és szerves összefüggésén az én oszthatatlanságán..." Georg SIMMEL, *A kacérság lélektana*, Bp., 1996, 29.

41 KIERKEGAARD, *i. m.*, 60.

42 „A tragédiát gyakran két redukáló formulával magyarázzák. Egyik sem elég jó, de mindegyik majdnem kielégítő, s minthogy ellentétek, a tragédia végletes, illetve behatároló felfogásait képviselik." Northrop FRYE, *A kritika anatómiája*, Bp., 1998, 177.

43 FRYE, *i. m.*, 126., 178.

44 Paul Ricoeurt idézi TENGELYI László, *A bűn mint sorsesemény*, Bp., 1992, 265.

45 FRYE, *i. m.*, 178.

46 PÉTERFY Jenő, *Báró Kemény Zsigmond mint regényíró* = P. J., *Válogatott művei*, Bp., 1983, 575.

47 BARTA János, *i. m.*, 198. (Vö. 188–189., 206.)

48 SŐTÉR István, *i. m.*, 516. (Vö. 515., 518., 523.)

49 MARTINKÓ András, *Töredékes gondolatok Kemény Zsigmond palackpostájáról* = M. A., *Teremtő idők*, Bp., 1977, 350.; RÓNAY György, *A regény és az élet*, Bp., 1947, 47.

50 BARTA, *i. m.*, 199.

51 „Kitartok ama nézetem mellett, hogy a tragikum végső fokon nem morális gyökerű, nem egyszerűsíthető le tiszta morális képletre, mondjuk a bűn és bűnhődés mérlegserpenyőjében. De azt sem tudnám tagadni, hogy Kemény világképének egyik övezete, hatóeleme az, amit morális kozmosznak lehet nevezni." BARTA, *i. m.*, 194.

52 „S midőn az egyén, kit részvétünk – mint éltető lég a földet – átfogott és mindig körülövezve tart, meghajlik egy bűn, egy csáb előtt anélkül, hogy eltörpülne, vagy kesztyűt dobott a jogos viszonyok, a társadalmi és világrend ellenébe, s e két botlás valamelyike által a nemezist fölidézvén, megbukik." KEMÉNY Zsigmond, *Eszmék a regény és dráma körül*, Bp., 1904.

53 „...öltözzék zsákba, és hintsen hamvat a fejére az, ki a szabad akaratról tud a világ nagy szolgaságában álmodni. [...] Minden cselekedetünk tükör, melyben a végzet mutatja meg képét. [...] Ó, gondviselés! Miért nem hirdethetem létedet a gonosz bukásában s az erény ünnepnapjain? [...] S miért fosztott meg uralkodó székedtől fattyútestvéred, a kényszerűség?" (130.)

54 LUKÁCS György, *i. m.*, Bp., 1975, 507.

55 LUKÁCS, *i. m.*, 503., 507.

56 HÉVIZI Ottó, *Az identifikáció kísérletei* = H. O., *Alaptalanul*, Bp., 1994, 129.

57 Hegel gondolatait TENGELYI László összefoglalása alapján ismertetem (*i. m.*, 39–52.).

MÁRFAI MOLNÁR LÁSZLÓ

A retorika jegyében
(A fiatal Fülep kritikáiról)

Fülep irodalmi kritikáiról méltatói elsősorban a felfedezés érdeme és a bírálat bátorsága miatt emlékeznek meg, amely érdem leghatásosabb módon az emlékezetes Ady-kritikában jelent meg. A Fülepet irodalomkritikusként is gyorsan nevezetessé tevő írás 1906 tavaszán azonban Vekerdi László szerint[1] Fülep egész későbbi szemléletére kiható élmény bekövetkezésének dokumentuma is. Hogy az ilyesféle felfedezés és élmény bekövetkezése mennyire függött az előzetes beállítódástól, azt talán árnyaltabban láttatja néhány levélszöveg bevonása Fülep irodalmi kritikáinak megközelítésébe.

Fülep Lajos levelezésének gyűjteményes kötete tartalmazza azokat a leveleket, melyeket a szerző Dutka Ákossal, az ígéretesnek mutatkozó fiatal nagyváradi költővel folytatott 1904 tavaszától. „Ama kis verseknek egyszerűsége, közvetlensége és őszinte hangja – mindaz, amit oly régóta keresek –, annyira megkapott, hogy szeretnék a többivel is megismerkedni"[2] – írja Fülep a Dutkához címzett első levelében. A kritikus lelkesedéséből gyanítható, hogy erős volt benne a várakozás a nagy költészet, a nagy költő megjelenésére. Ady „felfedezése" előtt egy évvel már Dutkában sejtette ezt, de a levelekből az is kitűnik, hogy ekkor még Fülepnek csalódnia kellett: „Általában azonban nem találok elég forradalmat a kötetben. Vagy talán titkol? Ég a tűz, csak a füstje nem látszik?"[3] A szigorú kritika után sem szakadt meg kapcsolatuk, de az a fajta költői kibontakozás, amelyet Fülep is remélt, úgy tűnik, Dutkánál nem következett ekkoriban be. Ő maga így ír másfél évvel később Fülepnek: „Keresem a helyem, de nem találom. Keresem a hangot, az őszintét, a tisztát, az enyémet... egyedül az enyémet."[4] Dutka előtt Fülep Kaffka Margit verseskötetéről írt hasonló módon, egyrészt az eredeti tehetségnek szóló elismeréssel: „az igazi poézis kristálytisztán felbukkanó forrása... a lélek bensejében élő művészet erőteljes érvényesülése, a színes álmok s rajongva dédelgetett ábrándok verőfénye, mindaz, ami tisztább, érintetlen élvezetbe ringat."[5] Másrészt pedig őszinte bírálattal arról, ami miatt még nem az a művészet, amelyre Fülep vár: „Az egymásra festett színek nélkülözik az egyszerűséget, s bár a tehetségnek jelenlétét érezzük, a sorok közül nem tűnik el az erőltetettségnek megérzése. Ez azonban, úgy hisszük, egyelőre csak a kiforratlanságnak a hibája, az a máz, amely a belső

tűz szabad lobogásától le fog pattogzani."[6] A kritikus számára mindkét alkotó egyelőre csak lehetőség, ígéret, amely azt a fajta új művészetet jelzi, amelynek szerinte létre kell jönnie. Fülep Kaffka és Dutka esetében is a kritikának a *bizonyítás-modelljét* alkalmazza, azaz a tudományos módszertanban *regresszív dedukciónak* nevezett eljárást, amelyben a konklúziót vezeti vissza premisszákra. A költőnő esetében: „az egymásra festett színek nélkülözik az egyszerűséget – erőltetettség, kiforratlanság"; mégpedig az alkotó személyiségé, ahogy Dutkánál is: „ha túllépi egyéniségének fentebb meghatározott körvonalait, ha gondolkodó, elvont és filozofáló, akkor jóval alatta marad a közepes mértéknek is."[7] Ahogyan tehát Fülep következtet az alkotói személyiségre a művek értékeiből és értékhiányaiból, úgy lehet következtetni kritikáiból szemléletének néhány vonására alkotó és mű viszonyát, illetve a (leendő) magyar költészetet illetően. Ugyanezek a kötetek jelzik Fülep számára azt is, hogy a szerzőknél jelzett értékhiány, amely tehát személyiségfüggő, végső soron az alkotói személyiség kiforratlanságát jelzi, megszüntethető, hiszen az értékes művek a személyiség már meglévő értékeit jelzik, például Kaffkánál „a lélek bensejében élő művészet erőteljes érvényesülése...",[8] Dutkánál: „az érzés nem elvontan ölt benne alakot, hanem mindig az élet közvetlen hatásából fakad..."[9] Mindez: a megismételhetetlennek tekintett személyiség csak rá jellemző értékeinek, élményeinek közvetlen, eredeti és természetes kifejeződése, amely Fülep szemléletében a fenti költők bírálati szempontjait megadta, de nemcsak az övékét, hiszen ugyanezt érvényesítette ekkoriban írt színházi és képzőművészeti kritikáiban is. Egyfajta ki nem fejtett alkotásesztétika sejlik fel Fülep irodalmi kritikái mögül, melyben a mű és a nyelv problémáit az alkotóra vezeti vissza. Így tehát megfelelően kiérlelt, mély és önmagában bizonyos személyiség megjelenése a költészetben az, amire Fülep kritikusként várakozhat ekkor.

Így talán érthetőbb lesz az a sajátos retorika, az a himnikus hangvétel, amellyel Ady kötetét, az *Új verseket* üdvözli és bemutatja. Míg az előzőekben a kötetek egészéről, illetve az egyes művekből levont következtetések nyomán alakult ki Fülep horizontján az alkotó személyiség néhány fő vonása, esetleges hiányosságaival, addig itt nyoma sincs efféle módszernek, az egész írást áthatja az emelkedett, ünnepélyes beszédmód, amely a keresés beteljesedését, a várva várt rátalálás, ráismerés pillanatát rögzíti. Hangsúlyos és félreérthetetlen a szöveg retoricitása, és olvasása már-már felébreszti azt a kételyt, vajon fokozható-e még ez a retorika, ha már a felütés is szuperlatívuszokkal indul: „A tilinkós álparasztok és a finom kultúrlegények sivár zsivaja után és között egy ősmagyar arisztokrata lélekben (Nem kellenek itt úri álmodók, menekülj, menekülj) fogamzott meg az új magyar vers, a jelené és a jövőé, a szuverén, az exkluzív, a választottaké, az elragadó erejű dal, az ősi ritmus új melódiája. Evoé, szent ősláng, Napisten, hát mégis maradt annyi erő a sugaraidban, hogy kicsíráztattál egy új és nagy magyar költőt e mi

földünkön; már azt hittük, csak pondrókat keltesz ki mindig e mi halott földünkön."[10]

Olyasféle affirmatív kritikai gyakorlat jelenik itt meg, amely a tárgyával való szinte izomorfikus azonosságot célozza meg, melyben tehát (abszurd) célként a kritika szövege olyannyira eggyé kíván válni azzal, amiről beszél, hogy ez az azonosság a kritika szövegének akadálytalan transzparenciáját eredményezze, és ezáltal az olvasó a kritikus szövegén keresztül jusson el a műhöz. A kritikus itt olyan közvetítő, akinek hangsúlyozott azonosulása a műalkotással a műnek az akadálytalan és minél teljesebb befogadását célozza. A logikai alapviszonyokra építő metonimikus kapcsolatok háttérbe húzódnak a szövegben, helyüket bőven ömlő metaforák veszik át. E metaforikusság nem a bizonyítást szolgálja, amelyben „az önmagukban álló tények vagy igazolják, vagy cáfolják az értelmezéseket".[11] Úgy tűnik, hogy Fülep ezen irodalmi tárgyú kritikái esetében szinte példaszerű módon láthatjuk viszont a kritikai gyakorlat Stanley Fish által felvetett két modelljét. Fülep Ady-kritikája eszerint a második (Fish szerint az eredendőbb)[12] modellt képviseli, a *meggyőzését*, melyben a „hivatkozott tények csak azért válhatnak hozzáférhetővé, mert egy értelmezést (legalább nagy vonalakban) már magunkévá tettünk".[13] Ez az összefüggés más oldalról világítja meg az Ady-kritika szövegét, hiszen transzparenciája azt az értelmezési mezőt kívánja kijelölni, amely által a szóban forgó művek hozzáférhetővé válnak. Ezért nem túlzás az a (némiképpen paradoxnak tűnő) kijelentés, mely szerint a meggyőzés-modellben „a kritikai tevékenység az, ami megteremti tárgyát".[14]

Fülep tehát már kimunkált magának ekkorra egy perspektívát, egy értelmezési horizontot, még mielőtt Ady költészetét megismerte volna, és e horizont előfeltevéseinek, úgy tűnik, Ady költészete hiánytalanul megfelelt. Az értelmezési stratégiának azonban – amely tevékenységével életre hívja, és elemzés tárgyává teszi a szövegeket – ez az azonosulásra törő változata Fülepnél nem bizonyul egyértelműen folytathatónak. Az a tény, hogy Fülep 1906 tavasza után közel tizenkét évig nem publikál magyar irodalmi kritikákat, nem feltétlenül csak az életrajz, illetve az alkotói pálya összefüggéseivel magyarázható. Az okok között ott lehet az is, hogy kritikai gyakorlatának természete alakult olyanná, mely e tevékenység rendszeres folytatását függesztette fel. A retorikának ez a formája lehet az egyik ok, amely lezáruláshoz vezet, hiszen míg az egyetlen szövegegészen belül a már jellemzett szólam ugyan fenntartható, de újabb szövegben tovább már nem fokozható, legfeljebb ismételni lehet, s ez visszalépésnek is tekinthető (hiszen lényege éppen a fokozás), mint ahogy ezek után visszalépés lenne egy diszkurzívabb, értekező-kifejtő kritikai beszédmód is. Ez utóbbi azért is visszalépésként jelenne meg, mert távolabbra vinné a beszélőt a művészet vágyott közegétől, az érzékiségtől. „Minden alakzat az érthetőségből az érzékel-

hetőbe vezet vissza minket, a retorika tehát voltaképpen az emelkedő dialektikus mozgás ellentettjének mutatkozik, amely mozgás az érzékeléstől (percepció), a fogalmiság (koncepció) irányába halad, s amely Szókratész óta meghatározza a filozófiát."[15]

Ezért is lehet, hogy közel tizenkét év szünet után, amikor Fülep ismét irodalmi kritikákat bocsát közre, azt az általa alkalmazott másikfajta hangvételt viszi tovább, amely 1906 tavaszán egy rövid kis írásában egyszer már megjelent. Ebben az előlegző írásában a kezdő kérdés retorikája más közelítést jelez: „vajon hány olyan írónk van, aki művész?"[16] A szóalakzatok itt már alárendelődni látszanak a művészet egyetemesnek tekintett feltételének, a stílus követelményének, amely eszmeiségében mintegy vezérli, alakítja a szöveg retoricitását, a szövegalakulási irány tehát az elvontságtól az érzékiség felé halad, hasonlóan az Adyról írott kritikához, ahol az értelmezői horizontban képződő művészi tény és alkotói személyiség képzete töltötte be ugyanezt a vezérlő szerepet. Itt viszont a művészi tények értelmezése is az abszolút követelményhez (a stílushoz) képest alakul, és meg nem felelésük a kritikust mérhetetlen fölényre jogosítja. A glossza-kritika *(Apróságok az írásról)* szarkasztikus hangnemét talán a záró bekezdés idézi fel a legszemléletesebben: „Olvastam igen művelt embereket, akiknek a görög és a latin stílus a kisujjukban volt: Baróti Szabó Dávidot, Virág Benedeket, Dugonics Andrást, Gvadányit, és rájöttem, hogy valamennyiök közt leginkább kultúremberben, Kazinczyban, nincs annyi stílus, mint egy hatsoros japán versben, vagy egy görög szobornak a lába ujjában."[17]

Fülepnél a későbbiekben, 1917–18 folyamán ez a fajta eljárásmód jelenik majd újra meg, pontosabban ez alakul tovább. Hiszen ezekben az időkben már nem egy művészetbölcseleti kategória feltétlennek tekintett fogalma teszi lehetővé az ítélkezést – mivel közben a stílus abszolútnak tételezett kategóriáját feladta már –, hanem egyéb instanciához fellebbez, vagy ennek a képviseletére vállalkozik. Ekkori kritikái egy kivételével epikus művekről készültek, meglehetős kíméletlen, alkalmankénti rövidségük (mint például Móricz *A fáklya* című regényéről) ellenére is alapos bírálatok. A kritikai narratíva alapját azonban itt már összetettebbnek is tekinthető szempontrendszer alkotja, melyből csak az egyik összetevő a művészi törvények érvényesülése, illetve számonkérése. Török Gyula és Kortsák Jenő *(Két új író)*, valamint Szemere György köteteiről írva ezek a szempontok még ugyan hangsúlyosan szerepelnek – „Török Gyula »nagy regénye« (így nevezték, pedig csak terjedelmében az) alapján véve nem regény, hanem hosszú lére eresztett novella. Ez a formátlanság, mint ahogy általában a mai magyar írókat, őt is jellemzi"[18] –, de a két kezdő író, Török és Kortsák összehasonlításakor a „formát" jobban ismerő Kortsákot marasztalja el: „Az ő feladata épp ellenkezője a Törökének: neki a formához kell megtalálnia az élményt. Ez a nehezebbik."[19] Szemere regénye *(Két leány)* kapcsán pedig már az új

kommersz regény természetrajzát adja meg, amelyben, az olajnyomathoz hasonlóan „Nagy dolgokat akar kifejezni, még nagyobbakat sejtetni az író. És bejelenti, mint a mozi változatainak föliratai: most itt a nagy dolog. És erről színhatásokat akar kelteni, és odatesz néhány kiáltó színt."[20] De hogy itt többről van szó, mint műfaji törvények megsértéséről az olcsó hatásvadászat érdekében, azt Fülep félreérthetetlenül jelzi: „Ujjal lehet rámutatni minden oldalon a helyre: itt ezt kellett volna megcsinálni – de az író átugorja, s néhány oldal után úgy beszélteti alakjait, mintha a lényük legmélyét megrendítő, kiforgató, újjáalkotó, hosszú és bonyolult folyamat az olvasó előtt ment volna végbe."[21]

A kritikai hivatkozás alapja itt már nem műfaji kategória, amely érvényességét a művészet megtapasztalásának sokrétűségéből egyként sugárzó jelenlétéből nyeri, nem is elvont esztétikai instancia, amelynek igazságigényét egyetemesnek tételezett létéből eredezteti, hanem olyan értékek együttese (lényük legmélye, szín, cselekvés, élmény), melyek nem a megismerés, hanem az ontológia dimenziójában értelmezhetők. A kritikai tevékenység összefüggésében érthetőbbé válik, hogy Fülep éppen ezeket az epikus – félig sikerült, vagy jelentéktelen, később nyomtalanul elfelejtett – műveket vette észre a korszak irodalmából. Ha a kritikus teremti tárgyát, azok a művek, amelyek ilyen módon a horizontjában megjelennek, nyilván jelentést hordoznak a kritikus narratívájában. Ez az értelemösszefüggés összegződik az *Ami hiányzik a magyar irodalomból* című tanulmányban, amely visszafelé is magyarázza, miért ezek a művek képződtek ki Fülep kritikusi horizontján.

Ez a tanulmány, amely a magyar irodalom létmódjának sajátosságára kérdez rá, alapvető hiányt jelöl meg ebben a nyelvi tradícióban: „E vizsgáló és megismerő lélek híján hiányzik a magyar irodalomból a nép lelke legmélyebb rétegeinek megragadása egyfelől, s az emberi szellem legvégső kérdéseinek vizsgálata, a filozófia és a metafizika, másfelől. E két hiány kétségkívül közös forrásból fakad. Nem a »tehetség« kérdése ez [...]. Ez, amit nem írtak meg, ez, ami hiányzik a magyar irodalomból – oka annak, hogy a magyar irodalom annyi idő alatt nem tudott kivergődni lokális jelentőségéből, nem tudott egyetemes értékké válni."[22]

A „hagyomány történésének" ez az összefüggése Fülepnek azt a felismerését jelzi, mely szerint az alkotó személyiség mindenhatóságába vetett hit legalábbis megkérdőjelezhető. Ezek után a művészi omnipotencia egynémely illúziójával való leszámolásként is értelmezhető az 1919 őszén megjelent terjedelmes kritika Szabó Dezső *Az elsodort falu* című regényéről, amelyet úgy is lehet tekinteni, mint „az 1906-os Ady-írás negatív ellenpárját".[23]

Leszámolás egy illúzióval, amelyben, úgy tűnik, összegződnek az eddigi kritikai gyakorlat tapasztalatai, technikái is. A kritikai narratívát az a retorika uralja, amely valóban az Ady-kritika negatívja lesz, mint ahogy Fülep

számára a regény is Ady művészetének ellenpólusa: „A lelke pedig az egésznek Ady egyetlen nagy lírai gesztusának és kiáltásának gesztikulálásokkal és recitatívókkal való megismétlése, prózailag, publicisztikailag, didaktikusan."[24] Az alkotó személyiség illuzórikusnak bizonyult képességeivel való leszámolás egyben a retorika bizonyos formáinak kritikáját is eredményezi: „Az író valami nagyot, nagyszerűen egyszerűt akar mondani, rendüljenek meg tőle a milliók, álljanak talpra, kövessék a harsonát, melytől Jerikó falainak le kellene omlaniok. De emberi tüdő fújtatása nem pótolhatja a csodát. Buffan a dob, pukkan a nagy ágyú, felsistereg a görögtűz, és hangos huj-jujjal nyargalász a rétor emlékdíszes, szavalatáztatta régi csatamezőkön."[25]

Sajátos módon alakul itt át a kritika narrációjának összekötése az általa horizontba helyezett regény megfelelő rétegeivel. Bár itt azzal a bizonyos azonosulással teljesen ellentétes mozgás zajlik a szövegben, a diszkurzus koherenciáját a regény lehetőleg minden rétegére kiterjedő leépítő technika hozza létre, amely így a műhöz való lehető legteljesebb közel jutást célozza, hogy aztán a lehető legmesszebb távolodjon tőle. Az idézési technika is diametrális ellentéte az affirmatív kritikainak. Míg például az Ady- vagy Lesznai-kritikában az értelmezői narráció izomorfikus azonossága, a saját és a művészi szöveg egybeolvadására való törekvés feleslegessé tette az idézés hagyományos módját, addig ebben a szövegben jellegzetes vonás a jól megválasztott és bőséges idézés a regényből, miközben retorikailag élesen el is válik a kritikusi szólam és az idézett szöveg. Közben az idézés módja persze egy határozott olvasatot jelöl, a mű kritikus általi (újra)teremtését, olvasatot, amely demonstrálja a bíráló értékítéletét. A lehető legteljesebb elválás a kritika tárgyától a sajátos ellentét miatt is törvényszerű itt, hiszen mindketten ugyanazzal az alkotói diszkurzussal akartak azonosulni; egy lírai szövegvilággal, vagy kritikusként, vagy epikusként. A Szabó Dezső-féle retorikának ezt a rétegét is teljes csődként aposztrofálja Fülep: „A regény nemcsak éthoszában akar az Ady éthoszának epikai transzponálása lenni, hanem közvetlen megszólaltatója is Adynak, a magyar pusztulás prófétájának. Magyar prófétasága itt az, hogy végigszavalja az életét, mint valami nappali színész, és folyton azt kiabálja: Magyar vagyok! Külön bekezdés dukál neki, mert benne a retorika paroxismusát éri el."[26]

Miközben a regényt illetően teljesen a kritika szövegére kellene bíznunk magunkat, az irányítani kívánt olvasó és maga a mű is a kritikus olvasatának, fragmentáló idézeteinek és az újraolvas(tat)ás ellenőrizhetetlen mozgásának van kiszolgáltatva. Ez a mozgás azért ellenőrizhetetlen, mert a fülepi retorika alapját az a viszony alkotja, amely az ő szólama és a regényvilág általa értelmezett negatív, értékhiányos dimenziója között feszül. Mondhatnánk, Fülep kritikájának generálója ez a viszony, amely végső soron éppen úgy működik, mint amikor a „rossz mű" helyett a „nagy mű", egy esztétikai

törvény, vagy egy ontológiai probléma áll. Így ha a kritikát a „művet megteremtő, első olvasás" rangjára apelláló műveletnek tekintjük, mely a grammatika (re)konstruálására irányul, hogy jelentéssel lásson el egy adottnak tételezett, valójában meggyőzéssel fenntartott szövegvilágot, akkor az ilyen első olvasás retoricitásának következményeként itt is elmondhatjuk, hogy „az olvasás olyan negatív folyamat lesz, melyben a grammatikai megismerést mindig annak retorikai kimozdítása számolja fel."[27]

(Készült az OTKA támogatásával, nyilvántartási szám: F 022570)

1 VEKERDY László, *A fiatal Fülep* = *Fülep Lajos Emlékkönyv*, Bp., 1985, 135.

2 Fülep Lajos levele Dutka Ákosnak, Bp., 1904. V. 21. = *Fülep Lajos levelezése*, Bp., 1990, 15. (a továbbiakban: FÜLEP, 1990, I).

3 Fülep levele Dutka Ákosnak, Bp., 1904. V. 25. előtt = FÜLEP, 1990, I, 19.

4 Dutka Ákos Fülep Lajosnak, 1905. X. 15. után = FÜLEP, 1990, I, 35.

5 FÜLEP Lajos, *Kaffka Margit: Versek* = FÜLEP Lajos, *Egybegyűjtött írások*, I, Bp., 1988, (a továbbiakban: FÜLEP, 1988), 47.

6 FÜLEP, *i. m.* = FÜLEP, 1988, 48.

7 FÜLEP Lajos, *Dutka Ákos, Vallomások könyve* = FÜLEP, 1988, 49.

8 FÜLEP Lajos, *Kaffka Margit: Versek* = FÜLEP, 1988, 47.

9 FÜLEP Lajos, *Dutka Ákos: Vallomások könyve* = FÜLEP, 1988, 49.

10 FÜLEP Lajos, *Ady Endre* = FÜLEP, 1988, 238.

11 Stanley FISH, *Bizonyítás vagy meggyőzés: a kritikai tevékenység két modellje* = *Az irodalom elméletei*, III, Bp., 1997, 17. (a továbbiakban: FISH, 1997).

12 FISH, 1997, 20.

13 FISH, 1997, 18.

14 Uo.

15 Jean COHEN, *Alakzatelmélet* = *Az irodalom elméletei*, I, Bp., 1996, 211–212.

16 FÜLEP Lajos, *Apróságok az írásról* = FÜLEP, 1988, 275.

17 FÜLEP, *i. m.* = FÜLEP, 1988, 276.

18 FÜLEP Lajos, *Két új író* = FÜLEP Lajos, *Egybegyűjtött írások*, III, Bp., 1998 (a továbbiakban FÜLEP, 1998), 79.

19 FÜLEP, *i. m.* = FÜLEP, 1998, 80.

20 FÜLEP Lajos, *Szemere György: Két leány* = FÜLEP, 1998, 95.

21 Uo.

22 FÜLEP Lajos, *Ami hiányzik a magyar irodalomból* = FÜLEP, 1998, 128.

23 CSŰRÖS Miklós, *Fülep Lajos irodalmi tanulmánya* = *Fülep Lajos Emlékkönyv*, Bp., 1985, 215.

24 FÜLEP Lajos, *Szabó Dezső regénye* = FÜLEP, 1998, 151.

25 FÜLEP, *i. m.* = FÜLEP, 1998, 158.

26 Uo.

27 Paul de MAN, *Ellenszegülés az elméletnek* = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., é. n., 110.

Szemle

Korompay H. János: *A „jellemzetes" irodalom jegyében*
(Az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodása)

Korompay János könyve mind a vállalt feladat jelentőségénél és méreténél fogva, mind nagyszabású és időtálló eredményei révén a jelen magyar irodalomtudomány kiemelkedő teljesítménye. Sok más (egyébiránt becses) monografikus feldolgozáshoz képest, amely valamely, idővel kétségessé válható, illetve szükségképpen háttérbe szoruló iskola közvetlen hatását mutatja, jelen munka (csaknem bizonyosra vehetően) nincs kitéve (vagy csak igen kis mértékben) az elavulás veszélyének, mert szerves és szintetikus irodalomtudományi jártasság birtokában kiérlelt, nagyon is tartósnak mutatkozó megállapításokat tartalmaz. Melyek haszna és fontossága annál is inkább szembetűnő, mert (szólván az 1840-es évek irodalomkritikai gondolkodásáról) a magyar irodalom történetének kulcsfontosságú évtizedét tárgyalja. Megelőző évtizedekkel (s különösen évszázadokkal) összevetve kivételes mértékben nő meg ekkoriban az irodalom öndefiníciójának szerepe: teória és szépirodalom egymást segítve bővül, gazdagodik.

Ez az a korszak, amelyben az *Athenaeum*hoz viszonyítva határozza meg magát Henszlmann és Erdélyi, Petőfi és Egressy Gábor, s új ízlés dokumentumai kapnak helyet a *Regélő Pesti Divatlap*ban, az *Életképek*ben, a *Honderű*ben, a *Pesti Divatlap*ban. Bajza visszavonulása (akinek következetlenségeiről bőven szól Korompay János) után Toldy Ferenc kritikusi szerepe is csökken, tevékenységének lényegesebb vonulatává a szövegkiadás (Kisfaludy, Csokonai, Kármán stb.) válik. (Benne egyébként is több volt a klasszicizáló, mint a francia romantikus drámát pártfogoló Bajzában.) Pulszky és Henszlmann elsősorban frissebb képzőművészeti és elméleti tájékozottságuk birtokában olyan ízlésváltozást hoznak, mely a régiség és (Erdélyi esetében) a népiség kultuszához vezet el, a klasszicizmus örök szépségeszménye helyett a „jellemzetes"-hez (Henszlmann kulcsfogalma), ami egyénit, eredetit, egyszersmind nemzetit jelent.

Korompay János szemléletesen csoportosítja a kor népiességkoncepcióit: Császár Ferenc és a *Honderű* a népköltészetet alacsonyabb rendűnek tartja; Bajza és Toldy (Kölcsey nyomán) a műköltő által felemelhetőnek, Henszlmann, Erdélyi, Petőfi és Arany a magasabb poézissel egyenrangúnak, a fiatal Pulszky és Erdélyi mindennél tökéletesebbnek. A *Magyar Szépirodalmi Szemle* világirodalmi szemhatárának tisztázása is szerzőnk érdeme, ahogy a Petőfi-fogadtatás megszabadítása is a korábbi elfogultságoktól, amikor óvásokkal él: „a kritikatörténész tudatában reflexszerűen érvényesülnek a költő nagyságáról és bírálóinak igazságtalanságairól beépült képzetek." (393.) Joggal hívja fel a figyelmet arra, hogy voltak kortársi magasztalói, s utóbb olyan filológusok, akik minden kritikai észrevételben szentségtörést láttak. S végül

voltak, akik elmarasztalták Petőfit „korábban azért, mert eltékozolta tehetségét, később pedig, mert nem eléggé korszerű lévén, a népiesség, a népnemzetiség zsákutcájába került, mely voltaképpen a primitivizmus egyik változata. Áttekintésünk számára az a közbülső csoport lesz a legérdekesebb a kritikusok között, amely a jórészt polarizált áttekintésekben rendszerint háttérbe szorult (nem utolsósorban azért; mert Petőfi műveiben nem hagyott könnyen észlelhető nyomot)." (394.)

Ha arra a kérdésre kellene válaszolnunk, miben haladta meg Korompay János az eddigi álláspontot, akkor az említettek mellett arra a tézisére kellene utalnunk, melynek megfelelően Petőfi „műveinek fogadtatása nem elindító mozzanata, hanem inkább betetőzője volt az irodalomkritika területén már kibontakozóban lévő fordulatnak... A költői ábrázolás tárgyainak kiterjesztéséről, az ábrázolásmód hagyományos stílusrétegeket áttörő újdonságairól és az önmagát nem eszményítő személyiség bemutatásáról folytatott vita már Petőfi első költeményeinek megjelenése előtt a kritika lényeges és mindenkire érvényes normáit érintette." (510.) További fő újdonság Bajza kritikai munkásságának az eddiginél differenciáltabb jellemzése, amely szerint az új nemzedék „egy új kritikai felfogás kezdeményező és megerősítő erejével túlnőtt az *Athenaeum* szerkesztőjének látókörén, akinek érzékenysége és normái már nem voltak elégségesek ahhoz, hogy megítéljék annak fő jellegzetességeit. Ezek kívül kerültek az 1830-as évek rettegett kritikusának irodalomszemléletén, hiszen Petőfi és az új költészet folyvást túllépett annak tilalmain." (510–511.) Szerzőnk figyelme ezen túl arra is kiterjed, hogy merő ideológiai megfontolásból helyezték fölébe Jókai és Petőfi *Életképek*jét a Frankenburgének, s hogy a *Honderű*ről is az indokoltnál elítélőbb kép rögzült „Petőfi-ellenessége" miatt, holott Kemény és Vörösmarty is publikált itt, arról már nem is beszélve, hogy Petrichevich Horváth Lázár – Chateaubriand és Byron rajongója – meg a világfájdalom iránti megértése miatt érdemelne több megbecsülést.

Természetesen *A „jellemzetes" irodalom jegyében* nemcsak koncepcionálisan módosítja az 1840-es évek irodalomszemléletéről alkotott eddigi képünket, hanem számtalan részletkérdésben is, hiszen (páratlan anyagismeret birtokában) szinte az évtized minden egyes kritikájáról vagy tanulmányáról szót ejt. Az ismertetések legtöbb esetben túlmutatnak önmagukon, hiszen az okfejtésekből kiviláglik például, hogy az elveszett aranykor nyomait kutató Erdélyi a szerves fejlődés utólagos megteremtésén fáradozik (433.), vagy hogy a múltszemlélet idealizálásának dokumentumai tartósan fennmaradó nemzetkép elemeivé válnak utóbb (441.). Sőt: szerzőnk textológiai apró-munkától sem riad vissza: a 84. lapon például kimutatja, hogy Pulszky *A falu jegyzője* bírálatának második részét nem Pulszky írta, még csak nem is Erdélyi, hanem Gondol Dániel. (Hasonlóan gondos „nyomozó" munkával tisztázza az *Egyéni és eszményi* szerzőségét.)

Legalább ilyen mértékben kiemelendő Korompay János erudíciója a világirodalommal foglalkozó kitekintésekben. S nemcsak kivételes tájékozottságára gondolunk, hanem arra az óvatos, tapintatos anyagkezelésre is, mely a komparatisztikában másoknál oly gyakran hiányzik. Tisztában van azzal, hogy például Hegel (és mások) hatása Henszlmann-nál (és másoknál) milyen nehezen körvonalazható, hogy mennyi közvetítő, sőt szinte „hallomás" útján való inspirációt kell számba venni. A szöveg kivételes értéke, hogy egy-egy elejtett megjegyzés is mily nagyszámú továbbgondolást ösztönöz. A 488. lapon a *Magyar Szépirodalmi Szemle* cikkét ismerteti: „Gautier és Banville »ifjú« iskolájáról több fenntartással mint rokonszenvvel nyilatkozik a cikk

írója, s a képzelet túlsúlyát ellensúlyozó gondolatiság és a sablonoktól őrizkedő, a lélektani hitelességet egyszerűséggel egyeztetni tudó ízlés követelményeivel tart szemlét a ma már alig ismert kisebb költők mezőnyében." Ez a finom jellemzés magába rejti annak lehetőségét, hogy ennek szellemében a később parnasszistának nevezett iskola előzményeinek hazai befogadását kísérjük figyelemmel. Eddig viszonylag bátortalan kísérletek történtek arra, hogy Arany ötvenes–hatvanas évekbeli lírájában láttassuk ennek hatását. Gautier, aki kezdetben Hugo táborába tartozott (részt vett az *Hernani* csatájában is), másfelől Baudelaire-nek volt mestere, nagyjából azt az utat járja be, amelyik a magyar líra alakulástörténetében a Petőfi–Arany-féle fordulatnak felel meg. (Théodore de Banville emlegetése viszont meglepő, mert a magyar cikk megjelenésének évében, 1847-ben mindössze huszonnégy éves poétát úgy tartja számon a hagyományos francia irodalomtörténet-írás, mint aki csak 48 után ment át a romantikus táborból a „tiszta művészet" hívei közé.) Korompay János útmutatása nyomán ilyen módon nyomába lehet eredni a magyar líratörténet keveset emlegetett, árnyalatnyi módosulásának, illetve e módosulás okainak.

Sosem vész el az oda- és visszautalgatásokban kritika és irodalom viszonylatában, pontos fogalmazásai mindig eligazítóak. Jelzi, hogy Erdélyi tanulmányai miképpen hatottak a „népies eposz" gondolatával foglalkozó Aranyra (219–220.), illetve az eposzi hitel koncepciójának kialakítására (239.). Kölcsey *Nemzeti hagyományok*jának inspirációját meg *Az elveszett alkotmány* első énekéből mutatja ki (448.), s számtalan más helyen is kapcsolat létesül elméleti nézetek és költői gyakorlat között. Ezen viszonylatokat különlegesen bonyolulttá teszi a terminusok azonosításának vesződséges műveletsora. Henszlmann és Bajza dramaturgiai vitájával kapcsolatosan olvassuk: „Ahhoz, hogy a polémia érvrendszerét saját történeti kontextusában s kibontakozásának fokozatait nyomon követve vizsgálhassuk meg, föl kell idéznünk a kérdés eddigi szakirodalma alapján kialakult összképet a vitázók egymást követő felszólalásainak kronológiájáról." (114.) Nos, nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy (legtöbb esetben) már a vitázók sem ugyanazt vélték egy-egy fogalom jelentésének, s különösen nem időben eltérő pontokon. S ehhez még „a kérdés eddigi szakirodalma" megint csak eltérő jelentéstulajdonításokkal járul hozzá, szinte tökéletesen elbizonytalanítva a korabeli szóhasználat mai értelmezését. (Arról már nem is szólva, hogy lehet ugyan érvelni ilyen vagy olyan jelentéstulajdonítás mellett, de teljes bizonyosságunk sosem lehet ezek felől, hiszen jól tudjuk – aktuális tapasztalat gyanánt –, hogy az elmúlt félszázad kritikusainak és költőinek, íróinak fogalomhasználata is milyen kontúrtalan, holott módunkban állt vagy állt volna egyes nyilatkozókat kérdőre is vonni, hogy miképpen definiálnák kategóriáikat.) Semmiképpen nem volna szabad eljutni, persze, az eligazodás csődjének deklarálásához, vagy akár valamely bénító szkepszishez. Ugyanakkor illik komolyan vennünk Korompay János figyelmeztetését: „A megszülető terminusok többértelműsége az elméleti tisztázatlanság tükröző-je volt. Különböző nézőpontok és értelmezések együttélése és párbeszéde jellemezte a kort, azonban az egyes felfogások egyéni változatokkal tarkított saját nyelvhasználata tetemesen megnehezítette egymás megértését." (468.)

A korabeli fogalomhasználat mai rekonstruálhatatlansága, vagy legalábbis a rekonstrukció problematikussága, természetesen, az egykori elvárási horizont meghatározását is nehezíti, sőt kétségessé is teheti. „A kérdés feldolgozását tovább bonyolítja, hogy az irodalomtörténet is elkötelezi magát nép- és műköltészet viszo-

nyának megítélésében, s alapelve meghatározza értékítéleteit; emellett nemegyszer megfeledkezik a szövegértelmezés egyik legfőbb akadályáról, saját fogalmaink visszavetítéséről, s lemond az akkori terminológia rekonstrukciójáról. Pedig e jelentésváltozások lényege olyan átrendeződés, amelyek fő jellemzője az egyértelmű terminusokra törekvés volt, hiszen a negyvenes éveket még a többjelentésű és csak részben differenciált megnevezések jellemezték. A *népköltészet* szó mást jelentett Petőfi és Arany nyelvében (az utóbbiban meg is változott), a *népszerű* és a *népies* sokak számára szinonima volt: egyszerre jelenthetett régit és népit, közérthetőt és demokratát, mások számára pedig, mindezek ellentéteképpen, vulgárisat." (468.) Ám Korompay János kedvét nem szegik a már-már leküzdhetetlen nehézségek. A sokféle jelentést elkülönítve, ezerféle mellékjelentést számba véve-tisztázva tesz rendet, s igazít el a korszak irodalomszemléletében: „A nép egyszerre volt inventor és befogadó, közvetítő és kritikus ebben a felfogásban, a népköltészet pedig mint történeti és esztétikai alap, mint kollektív alkotás és önfelmutatás, mint kiszűrő hatalom és mint egészséges olvasmány kapott szerepet. Mindehhez az irodalmi eszmények transzponálására volt szükség: előbb volt meg a nép idealizálásának célja és módja, mint az idealizált nép közkinccsé tett képe és költészetének ismerete; előbb volt meg a külföldről ismert történeti példa, mint a hazai gyakorlat." (469.)

A monográfia további nehézségei (sőt, bizonyos fokú következetlenségei) azután az egymást követő kritikatörténeti feldolgozások számára sok éve kialakított alapelvekből következnek, abból tudniillik, hogy évtizedek szerint, mintegy szeletenként jött létre a XIX. század első felének irodalomkritikai gondolkodásáról kialakítandó kép. Szerzőnk elegánsan kerüli el a folytonos előre- és hátrautalgatás veszélyeit, több esetben azonban ez egyszerűen mellőzhetetlen. Nem teheti meg, hogy ne célozzon rá: Pulszky gondolatai miképpen térnek vissza Arany János *Naiv eposzunk*ról írt tanulmányában, hiszen már Pulszky az elveszett, „eredeti ősrege" nyomára bukkan Anonymusnál (75.). Hasonlóképpen Pulszkynak az asszonáncról szóló elmélkedése is mintegy Arany dolgozatának előképe (90.). Az is természetes, hogy Arany negyvenes évekbeli irodalomszemléletének jellemzése egyszerűen elképzelhetetlen ötvenes–hatvanas évekbeli megnyilatkozásainak figyelmen kívül hagyásával. (Többek között azért – és ez más esetekre is érvényes lehet –, mert minden jel szerint már a korábbi periódusban vallja utóbb megfogalmazott, illetve közzétett téziseit.)

A terjedelmes monográfia olyan körültekintő és kimerítő magyarázatokkal szolgál, hogy csak nagyon kevés esetben vethető fel továbbgondolás, további értelmezés lehetősége. Igazán példaszerű az az érvelés is, mely Bajza kritikusi elhallgatásának okaira vonatkozik. A korszak kritikai életében a szerzőéhez messze nem fogható jártasság birtokában is megkockáztatható azonban egy már-már vulgáris megoldás. (Nem Korompay János megfontolásai helyett, inkább mellett, vagy még inkább után.) Arról van szó, hogy a rendszeres és módszeres kritikaírás pontosan ebben az életkorban szokott megritkulni vagy esetleg megszűnni. Szerzőnk feltevésként kockáztatja meg, hogy Bajza „az új nemzedékkel szemben már nem szívesen folytatta volna párviadalait". (23.) Valójában majdnem törvényszerű, hogy amikor másfél–két évtized, vagy ennél több lesz az életkori differencia, a legtöbb bíráló ösztönösen megérzi, hogy az új generációnak, az új generációknak már nem ő az adekvát megítélője.

Az egyenletesen magas szintű és elnagyoltsággal semmiképpen nem vádolható munkában csak nagy fáradsággal lehet apró tévedéseket, inkább tollhibákat találni,

hiszen szerzőnk, aki a romanisztikának éppoly jeles művelője, mint a magyar irodalomtörténetnek, nálunknál jobban tudja, hogy nemcsak Nervalt, hanem Stendhalt is „a franciák is csak jóval később fedezték fel maguknak" (284.) annál, mintsem hogy magyarországi tudomásulvételét 1847-ben elvárhatnánk.

A kötet főcímének kiválasztásával kapcsolatban is hangot lehet adni némi fenntartásnak. A szövegből a nem hozzáértők számára is egyértelművé válik, hogy a „jellemzetes" Henszlmann kifejezése, mely elsősorban élettelíséget, konkrétságot, egyediséget jelent. (Erdélyi János Jean Pault fordítva a „Charakteristische" megfelelőjének tekinti a jellemzetest.) Címbe emelése teljesen indokolt, hiszen valóban ez a legnagyobb horderejű fordulat: Henszlmann (és mások) szembeszállnak azzal a voltaképpen neoklasszicista nézettel, mely szerint „a művészetnek nincs hazája, nincs saját nemzetisége" (98.). Nem kisebb tekintély, mint Wellek (a maga kritikatörténetében) az univerzalizáló tendenciákkal szemben fellépő individuális és nemzeti konkretizáció, egyedítés felé tett lépésekben látja a XVIII. század végének és a XIX. század elejének legnagyobb szabású fordulatát. A „jellemzetes" a maga ma már egyáltalán nem, s talán régen sem igazán egyértelmű és eleven jelentéstartalmával azonban talán mégsem a legszerencsésebb választás abból a célból, hogy az olvasót a címlapon tájékoztassa az alapgondolatról.

Meglehet, azért ragaszkodott Korompay János eme címhez, hogy ezzel is a korhűséget demonstrálja. Valóban őrizkedik mindenféle aktualizálástól: a kor irodalomkritikai gondolkodását nem visszavetítésekkel, hanem egykorú kontextussal kelti életre. Ennek ellenére finom célzásai nyomán kirajzolódik a kötetben azoknak az öndefinícióknak a rendszere, amelyek az 1840-es éveket sokkal megelőző, valamint jóval későbbi korok szemléletével hozhatók összefüggésbe. Amikor például arról értekezik, hogy Erdélyi Jánost (Boileau és Berzsenyi Horatius-allúzióiról szólva) az érdekli, hogy „a vers alapjául szolgáló »mageszme« mennyire saját; ha bizonyíthatóan mástól való, akkor tehetség és nyelv érdemei ellenére is csökken annak értéke" (222.), akkor nemcsak a klasszicizáló krédóktól különül el ez az alapvetően romantikus önmeghatározás, hanem a XX. század végén ismét sokat emlegetett „újraírás", „átírás" koncepcióval is szembeállítható. A „szerzőelvű" irodalomfelfogással újabb és újabb korok más-más, de némileg rokon érveléssel szállnak szembe, háttérbe szorítva a mindig eltérő módon felfogott eredetiségből levezethető kritériumokat: vajon egy szöveg elsősorban más szövegekből származtatható, vagy mégsem így áll a dolog. Henszlmann újdonsága éppen az eredetiség vállalása, mely szerint műből „új mű nem eredhet". (359.)

Egészen másfajta aktualizálás lehetőségét rejti magában Korompay Jánosnak az a megállapítása, hogy Erdélyi János „lényeges szerepet tulajdonít a befogadásnak". (250.) (Bár végeredményben ugyanarra mutat, arra tudniillik, hogy bizonyos öndefiníciók időről időre elavulnak, aztán újra produktívvá válnak, megelevenednek, majd megint háttérbe szorulnak, azaz nem valamiféle „fejlődés" mentén jut az irodalomról való gondolkodás mindig magasabb és magasabb rangú eredményekhez, hanem számtalan körülmény közrejátszása folytán egyik korban ilyen, másik korban olyan norma jut szóhoz, hogy egy idő elteltével „korszerűtlen"-nek, majd még több idő múltán ismét „korszerű"-nek minősüljön.) Nos, a drámai szövegek olvasása kapcsán írja Erdélyi, hogy az egyes olvasóknál „alanyiság és egyediség sajátsága szerént, különböző képzetek hozatnak elő, és így azon állapot, melyhez az olvasó együtt re-

pülni gondoltatik a költő szellemével, szorosan magán viseli az egyediség bélyegét, és az alanyiság színét, s éppen azért nehezen tarthat számot az objektivitásra." (*Cáfolat Vachott Sándor cikkére: A színi hatás mint drámai becsmérték* – 1838 és 1840 között) (251.)

Sőt, az ugyancsak legújabban megélénkülő kultuszkutatás is felismerheti a maga szempontjait Korompay János művében, amikor is például szó esik Erdélyi János széphalmi látogatásáról: „Ez már az irodalmi kultusz kezdetének jele: az utód emlékhely állításának, a szülőház és a sír megjelölésének, megemlékezésnek, sőt zarándoklásnak hiányát érzékeli s jelöli meg belső szükségszerűségként a közös feladatot. Három évvel később Petőfi írja Széphalomról: »szent hely, szent az öreg miatt, kinek ott van háza és sírhalma«." (294.) Ezen XX. század végén (vagy akkor ismét) markánssá váló érdeklődési irányoknak megfeleltethető XIX. századi kérdésfeltevések csakugyan elevenebbé tehetik számunkra a múlt tanulmányozásának folyamatát. Mégis megelégedéssel kell konstatálnunk, hogy (a művek számunkra-valóságának kétségbevonása nélkül) elsősorban az 1840-es évek perspektívája érdekli szerzőnket. Annak az irodalmi „aranykor"-nak kritikatörténeti rekonstrukciója, mely valóban sosem látott felvirágzáshoz vezetett. A sokat emlegetett nemzethalállal való szembenézés Erdélyi esetében például a „másodrangú nép" önszemléletét jelenti (1845-ben, Párizsban írja naplójában): „És ha nem leszünk többé a nemzetek sorában, mit fog mondani a történetíró azon időről, melyet fajunk a Duna–Tisza-közén már eddigelé ezer év óta tölte, s ki tudja, meddig töltend még? Vagy egy gondolatvonással meg fog elégedni; s kitalálják az utóbbiak, hogy ez hiány, hogy ez üresség? az időt e nép nem bírta betölteni tettekkel, s a nép, mely e földön oly sokáig élt, meghalt örökre, mint utolsó napszámosa." (199.) Eme fájó hiány betöltésére irányul a XIX. század közepének magyar élete és irodalma, s már csak azért is nyilvánvaló, hogy eme korszak kritikatörténeti feldolgozása önmagán túlmutató becsű.

A Pulszky-fejezetben szerepel Friedrich Schlegel nevezetes mondása: „a történetíró hátrafordult próféta". Nos, Korompay Jánosban az égvilágon semmi prófétai allűr nincsen, mégis, eme kiemelkedően fontos művét olvasva gyakran jut eszünkbe: az értékfogékonyságnak, a felelősségérzetnek, a tudásnak ennél a múltat faggató, mértékkel intuitív tanulmányozásánál lehet-e többet tenni a jövő szempontjából? Hisz a múltnak eme komoly és tárgyilagos feltárása nélkül az adott kultúrának a jövője is kétségessé válhat. Az adott kor valóban sokszorosan sugallja: a nemzet lényege a múltja, s a múlt lényege a remélt jövendő. Korompay János monográfiája tehát azon tartózkodóan és szigorúan körülhatárolt módon tudományos művek közé tartozik, melyek szinte aszketikus önkorlátozással csak a múltról szólnak, s éppen ennek révén vannak ezen túlmutató sugallataik. Az irodalomszemlélet tényeinek változására korlátozza magát, s éppen ezáltal szól hozzá átfogóbb gondolkodás- és kultúrtörténeti kérdésekhez.

(Bp., Akadémiai Kiadó, 1998, 549 l.)

IMRE LÁSZLÓ

A *Csokonai Könyvtár. Források* című sorozatról

Hat év óta egyre nagyobb érdeklődéssel olvassuk a *Csokonai Könyvtár* köteteit – egész sor kiváló irodalomtörténeti munka jelent meg már e sorozatban. 1997 óta a *Csokonai Könyvtár. Források* című gyűjtemény egészíti ki a sorozatot, mely a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Textológiai Műhelyének vállalkozásait adja közre. Olyan forrásokat, amelyek nem, vagy csak igen nehezen hozzáférhetők, jóllehet fontos szerepük volt koruk hazai irodalmában.

Bolyai Farkas: Drámák

(Sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányt és a jegyzeteket írta Borbély Szilárd)

Az 1810-es évek fordulóján – a romantika és a liberalizmus, a polgári nacionalizmus és a népiesség irányzatainak hazai feltűnésekor – fontos gondolkodástörténeti, tudattörténeti szerepük volt Bolyai Farkas drámáinak, mindenekelőtt a *Pausániás*nak. A híres Döbrentei-féle pályázatra készült *Öt szomorújáték* (1817), illetve *A párisi per* (1818) első megjelenésük óta együttesen mostanáig sohasem került újra a közönség kezébe. Csupán a *II. Mohamed*et adta ki Heinrich Gusztáv 1899-ben és *A párisi per*t Nagy Péter a *Magyar drámaírók. 19. század* I. kötetében 1984-ben.

Már a *Pausániás* szerzője a tömegek fölé emelkedő rendkívüli egyéniség sorsértelmezésével viaskodott, s vívódó szava elhallatszott Petőfiig, Madáchig. Pausániás, a spártaiak királya, a coriolanusi típusú hős, előbb a szerelem, majd népbarát eszméinek hatására új időt akar kezdeni az emberi nem történetében, a megbékélés szellemében szeretné egyesíteni az emberiséget. Újfajta közösségeszményt hirdet: az egyetemesség ideáját, melynek révén leomlanak a nemzeteket elválasztó falak, „hogy egy boldog háznép legyen az emberi nem". Bolyai hőse az emberszeretetet előbbre helyezi a hazaszeretetnél – ez okozza tragikus bukását is. Fellázítja a spártai helótákat, meg akarja szüntetni az osztálykülönbségeket: az író nem kevesebbre vállalkozik, mint hogy rabszolgák lázadását jelenítse meg – velük rokonszenvezve! – a színpadon. Hasonlóképpen új vonás a tragédiában, hogy az egyéni emberi autonómia szembeállítható a korlátozottan értelmezett közösség előírásaival. Bolyai Farkas megalkotja drámairodalmunk első magányos, a közösségben helyét nem találó romantikus hősét. Pausániás sorsában – amelyet e főalak a világmindenség rendeltetésén töprengő reflexiókban tudatosít – benne rejlik a hatalom múlékonysága is. S nemcsak e magatartás és a filozofikus általánosító jelleg romantikus a drámában, hanem időnként a költői képek világra táruló horizontja, a természet kozmikus arányainak idézése, a már-már szimbólumerejű metaforák is.

A sajtó alá rendező, Borbély Szilárd, példás gonddal végezte szövegrekonstruáló-jegyzetkészítő munkáját. Utószava azonban átgondolatlanságot tükröz. Egyfelől hibáztatja az eddigi irodalomtörténeti gyakorlatot, azt állítva, hogy „kényszerűen vak" volt Bolyai drámairói jelentőségével szemben, „részben elfeledett"-nek vagy „filológiai adalék"-ként kezelte azokat; az eddigi kutatás szerinte módszertanilag korlátozott volt. Ugyanakkor Bolyai méltatói közül senki olyan csekélyre nem szállította le drámáinak értékét, mint az utószó szerzője. Századunkban pedig az utószóban hivatkozott Nagy Imrén és Rohonyi Zoltánon kívül Horváth János, Kerényi Ferenc, Nagy Péter és Pándi Pál is foglalkozott Bolyai drámáival. Horváth János például így ítélt: „A rendkívüli ember keze nyoma minden munkáján meglátszik."

Az utószó szerzője viszont kifejti, hogy Bolyai drámái „szenvedhetetlenül hosszú monológok, orációk füzére", „Az éthosz idealizáltsága statikus alakokat eredményez, a tragédia erőltetett módon lesz »szomorú játék«-ká, az orációk nem a színpadi játék öntörvényű és önalakító terében hangzanak fel, hanem a közönség informálására és meggyőzésére szolgálnak." A teológiai és az erkölcsfilozófiai diskurzus vitája Borbély Szilárd szerint lerombolja a drámai világalkotás egységét, az antik-bibliai toposzok kiválasztása közhelyes. Hasonló a *II. Mohamed* és a *Kemény Simon* megítélése is.

Az utószó szerzője szerint Kisfaludy Károly irodalmi jelentősége „viszonylag szerény", mert a lírában csak epizódszerepet játszott. Kisfaludy Sándornál pedig a lírai teljesítmény értékelése „történeti szempontból esendővé vált". Úgy hiszem, ha Kisfaludy Károly a *Mohács*on kívül, annak befejező négy sora nélkül, mely a reformkor emblematikus értékű jeligéjévé vált, mást nem írt volna, jelentősége akkor sem lenne „szerény". De írt. Négy műfajt, a további fejlődés szempontjából alapvetőeket honosított meg idehaza – a népdalt, a balladát, a novellát és a vígjátékot. S társaival együtt irodalmi életet teremtett. Ő volt az első valóban nemzeti írónk, akit az országnak szinte minden zugában ismertek, s ugyancsak az első írónk, aki az írást minden olvasó kezébe szánta.

A Kisfaludy Sándor „esendő" teljesítményeivel kapcsolatos vitában szólaljanak meg helyettem a költő pályatársai. Öccse, Károly, aki különben nem túlzottan szerette bátyját, így írt róla: „Empfänglich für das Schöne, beseelte mich zuerst mein ältester Bruder Alexander; hätte er (Himfy) nicht geschrieben, schwerlich hätte ich je daran gedacht." Jókai „Magyarország legkedvesebb költőjé"-nek nevezte, balatonfüredi szobrát Eötvös többek között a következő szavakkal avatta fel: „Irodalmunk tükör, melyben a nemzet önmagát találja föl, s ez az, miben hatalmának titka rejlik. S hogy irodalmunk azzá lett, azt elsősorban Kisfaludy Sándornak köszönhetjük." Arany pedig így szólt róla: „...midőn Himfy lantja megzendült, minden bokor, minden völgy Kárpátoktól Adriáig visszhangozta énekét."
(Debrecen, 1998, 344 l.)

Kisfaludy Sándor: Szépprózai művek

(Sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányt és a jegyzeteket írta Debreczeni Attila)
Örömmel tölt el, hogy a „Himfy szerelmei" költőjének immár minden szépprózai alkotását új, korszerű és gondos kiadásban olvashatjuk. Örömömet fokozza, hogy a kötet sajtó alá rendezője, Debreczeni Attila kiemeli tanulmányában e próza magas művészi értékét, s munkájában felhasználja negyven évvel ezelőtt írott Kisfaludy-monográfiám egyes megállapításait. Még teljesebb lett volna az örömöm, ha az ezekre való hivatkozást nem mulasztja el. (Például a *Napló és francia fogságom* irodalmi értéke; a Himfy-ciklus sikerének titka; az élet irodalommá szublimálódása; a románok szerepe az életmű ösztönzésében; a regék történeti kulisszái; az érzékenység szerepe; az új élmények a *Napló*ban; Rousseau hatása; az érzékiség előtérbe kerülése.)

Debreczeni tehetséges, felkészült és szorgalmas irodalomtörténész. Jelen tanulmányának is megvannak az értékei. Finom megállapítások olvashatók benne az eszményi valóság megalkotásáról, a vágyott aranykori világról, a szerelmet és barátságot legfőbb életértékké emelő érzékeny világlátásról, a lélek belső történéseiről, a más szövegek önértelmezésként való felhasználásáról. Teljesen igaza van abban, hogy a

Napló a világgal való szembesülés, az új élményekkel találkozás folyamatos rögzítése. Annál meglepőbb, hogy ezután Debreczeni kizárólag az irodalmi élményeket veszi számba. Nem szól arról, hogy a *Napló és francia fogságom* a napóleoni háborúk forgatagában született és a korszak magyar történelmének egyfajta képét adja, benne egy életformájából kibillent ember válságának bemutatásával. Nem említi a költő írói eszközökkel itt megörökített, mély tájélményét (például a tendai havasok, a tenger), a várromok megismerését. Hallgat Kisfaludy színházélményéről (Bécstől Milánóig kilencszer járt színházban!), a muzsika fontos szerepéről, az itáliai zene és képzőművészet, a páratlan építészeti alkotások önfeledt élvezéséről, az ausztriai hadseregből való mélységes kiábrándulásáról, a rendi nacionalizmus tudattartalmainak jelentkezéséről. Megismerkedhetünk a *Napló*ban az osztrák és a magyar falvak szociografikus összehasonlításaival, a néptánccal és népdallal való újbóli találkozásaival is. Ő ír le nálunk először festményeket, leskelődik a milánói Corsón, gyönyörködik a dómban. S éppúgy elundorodik a Habsburg-monarchiában való katonáskodástól, mint ez idő tájt Fazekas, utóbb Kisfaludy Károly, Széchenyi, Jósika, Batthyány és mások. Az érzelmeknek, az ízlésnek, az életstílusnak is tudvalevőleg megvan a polgárosodása, s Kisfaludy Sándor az első magyarok egyikeként éli ezt át Nyugaton. De a halál közelségét is át kell élnie, a nyomorékká válás veszedelmét, a lakosság megaláztatásának látványát.

Meglepő módon az utószó szót sem ejt a *Napló* nyelvi értékeiről sem – periódusairól, vibráló halmozásairól, ellentéteiről, amelyek a költő végletes érzelmi hullámzásait visszaadják. Nem szól monumentalitást sugárzó jelzőiről, igéinek képfelidéző erejéről, szimmetriaigényéről, időmértékes prózaritmusáról – azaz a költői „másik világ" teremtéséről. Ehelyett filozófiájáról olvashatunk, noha Kisfaludy minden inkább volt, mint filozófus.

Debreczeni Attila magasra értékeli Himfy levélregényét, a *Két Szerető Szívnek Történetét*. Ugyanakkor ő maga szállítja le ennek érdemét olyan megjegyzéseivel, hogy a mű második része ellaposodik, a félreértések mesterségesen gerjesztettek, a költői megszólalás elerőtlenedik, nem talál rá a megfelelő nyelvi normára stb.
(Debrecen, 1997, 258 l.)

Arany János: Tanulmányok és kritikák
(Válogatta, szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta S. Varga Pál)

Az Arany János-i értekező próza ritka értékű opusz, már korában normának, kánonnak tekintették, akárcsak negyedszázaddal korábban Kölcseyét. A nemzeti polgárosodás folyamatában sok vonatkozásban hasonló rendeltetést töltött be, mint a Körner-bírálat szerzőjének szövegei, hozzávéve azt, hogy a császári abszolutizmus idején íródtak, amikor is a nemzeti lét védelme a szélsőségek lehető kerülésével, a megfontoltság, komolyság, erkölcsi felelősségtudat ajánlásával múlhatatlan feladattá vált. Ezt a funkciót teljesítette ugyanekkor Eötvös államelmélete, Szalay történetírása, Kemény regényei, Gyulai kritikái – mintegy aládúcolták a nemzeti tudatot az idegen veszedelem ellenében.

S. Varga Pál kiadása majdnem a teljes értekező gyűjteményt adja, sőt két olyan idegenből fordított cikket is *(A hindu dráma, A francia költészet 1861-ben)*, amelyeket azelőtt válogatáskötetben még nem tettek közzé. Terjedelmi okokból csupán két bírálat maradt ki: a *Trencséni Csák* és a *Malvina költeményei*. A szövegközlés sorrendjével

annál is inkább egyetértek, mert az Arany János elrendezését követi, a kötet élére helyezve *A magyar irodalom története rövid kivonatban* című összefoglalást, amelyben már jelen van a költő irodalomszemléletének számos eleme. A bírálatok sorrendjét a bírált művek műfaja szabja meg, a *Széptani jegyzetek* beosztása szerint. A sajtó alá rendező jegyzetei imponálóan pontosak, ugyanakkor tömörek.

S. Varga Pál utószava is szűk terjedelemben igen sokat tár fel Arany kritikai gondolkodásából. A nemzeti költészet programját jelöli meg – helyesen – a kritikus-elméletíró Arany törekvései meghatározójaként. A nemzetiséget, azaz a közös tudás, a közös nyelv, szokások hagyományértékét, kohéziós erejét, közösségteremtő funkcióját, mely Arany és nemzedéke számára otthonossá tette a világnak ama hazai szeletét, amelybe beleszülettek. Valóban Herdertől örökölte ezt Arany – az ő nyomán jelölte meg célul azt a nemzeti különösséget, amely nála mindig az egyetemes emberi kultúra egyik arca. Mindazzal, amit az utószó nyelv és néplélek, költői forma és nemzeti géniusz, kompozíció és nemzeti szellem kapcsolatáról kifejt, egyetértek. Csak azt tenném hozzá nála is hangsúlyosabban, hogy Arany szerintem túl nagy jelentőséget tulajdonított a közmeggyőződésnek, a művek közvélemény általi hitelesítésének.

Arany János szorongó alkat volt – félt a túlzott újításoktól szintúgy, mint a viszonyok megmerevedésétől. Horváth János az igazságnak pontosan megfelelve nevezte Arany normatíváját nemzeti klasszicizmusnak: a minősítés mindkét tagja fundamentum- és védfalteremtő rendeltetésű volt, körülbástyázása ízlésnek, mentalitásnak, erkölcsnek, eszményeknek, formáknak a felmerülő veszedelmekkel szemben.

Aranyban erős volt a sóvárgás az elképzelt ősi, aranykori viszonyok közé. Legszívesebben az ókori görögök világát, annak zavartalan harmóniáját teremtette volna újjá, de tudván tudta, hogy ez lehetetlen. Ezt pótolta nála – Kölcseynél is hangsúlyosabban – a népköltészet kultusza. A költészet egykor az egyetemes nemzet sajátja volt, a közös érzület kifejezője – írja egyik cikkében –, e szolidaritás költő és hallgatói között már csak a nép alsóbb rétegei között áll fenn. Ezért reménykedik az eposz újjáéledésében. Huszonöt évvel Toldynak az eposz műfajt elavultnak nyilvánító megnyilatkozása után Arany János kiadja a jelszót: „Teremtsetek jó eposzt, – s az eposz korszerű!" Miért e ragaszkodás? Mert a nemzetiséget semmi alak sem képes annyira kifejezni, mint az eposz. Múltba vágyása legkifejezőbben az Orczy Lőrincről írott portréban figyelhető meg: „Népiessége a még romlatlan magyar érzetben s annak oly naiv kifejezésében áll, mely akkor közös vala még a nemzet minden osztályával." Többé-kevésbé hasonló reményeket táplált magában Michelet, Arnim és Brentano, a Grimm testvérek, Augustin Thierry, Erdélyi János – szintúgy hiábavalóan.

A harmónia megteremtése Arany esztétikájában sine qua non – jóllehet viszolyog minden olcsó, külsőséges, „kelmei" megoldástól. A benső idom teljességére, kerek egészre, műegészre, kerekdedségre, gömbölyítésre vágyódik, ezért hirdeti, hogy „Minden igaz költészet eszményi", hogy minden igaz költészet ideál.

Egyetértek S. Varga Pállal abban is, hogy Arany nemzetiköltészet-koncepciója némineműleg merev volt. Amit ugyanis a hindu drámáról szólva kifejt, hogy a mű életerejét közvetlenül a nemzeti jellemből nyeri, legyen összeköttetésben a nemzet szíve vérével; hogy nemzeti dráma csak úgy lehetséges, ha nemzeti jellemet fejez ki – túlságosan szűk és normatív.

Az utószó szerzője úgy véli, hogy Arany Pontmartinnek az egykorú francia költészetről írott cikkével aligha értett egyet teljesen. Ez lehetséges. De az is elképzelhető, hogy azért fordította le, mert a francia kritikus olyanokat mondott ki cikkében, amelyeket ő maga is szeretett volna, de a nemzeti konszenzus őrzése jegyében visszariadt. Amit itt Pontmartin szavaival kimond – a természet szépségeire kell a költészetnek törekednie, a mezei élet harmóniájára a tűzhely csendes örömeivel – bizony nem túlságosan lelkesítő. S az sem, hogy nem kell engedni a pesszimista hajlamnak. (Debrecen, 1998, 601 l.)

Kemény Zsigmond: Kisregények és elbeszélések

(Sajtó alá rendezte, a kísérő tanulmányt és a jegyzeteket írta Bényei Péter)

Kemény Zsigmond életművének kutatása eddig jobbára a regényírói remeklésekre, a történeti tanulmányokra és az irányjelző politikai publicisztikára, valamint az irodalomkritikai esszékre összpontosult. Bényei Péter figyelme viszont újabban a viszonylag kevésbé elemzett és kiadott művek, az 1851–1854 között alkotott novellák, kisregények felé fordult. Az alkotói válság produktumai felé, amelyekben egyedül a szerelem ígért valamelyes harmóniát az író számára, végül – mint azt Bényei Péter meggyőzően elemzi – az sem.

Bényei Péter kísérő tanulmánya kivételes tehetségről tanúskodik. Jelentős műérzék, poétikai műveltség, közösség és egyén viszonyát elemző hivatástudat, a korviszonyokat érzékenyen kitapintó kutatói figyelem jellemzi. Műve nemcsak a Kemény-szakirodalom, hanem a századközép kutatásának is jeles alkotása.

Mindenekelőtt abban van igaza, hogy ennek az alkotói szakasznak a novelláiban az elidegenedés létélménye a központi mozgatóerő. Az előtörő polgárosodási hullámmal és az önkényuralom erősödésével – az első alkotás, *A szív örvényei* című kisregény akkortájt született, amikor megkérdőjeleződtek azok a hagyományos értékek, amelyeknek közepette Kemény felnövekedett. „Kizökkent az idő." Meginogtak a liberalizmus hagyományos elvi értékei, a pozitivizmus és a materializmus eltörölni látszott azt az idealista-poétikus tudatszférát, amely az élet kijavíthatóságának volt a letéteményese, s ami abból maradt, a romantika, kevés volt ahhoz, hogy világmagyarázatul szolgáljon.

Bényei Péternek abban is igaza van, hogy kibontja S. Varga Pál gondolatát az elbeszélések többszólamúságáról, dialogicitásáról. Kemény ekkori szépprózájában valóban önálló, egymástól elváló világképek szembesülnek egymással. Másképpen szólva: az író nem tesz szereplői között igazságot, relativálja ön- és világértelmezésüket, kétségbe vonja az emberi megismerés érvényét. A jelzők, periódusok romantikus bűvöletébe menekül, a szózenébe, a szólamok muzsikás lejtésébe („...minden mozdulat, minden szó fölülemelt a szokotton és köznapin" – írja *A szív örvényei*ben). S a természet színváltó, mozgalmas kaleidoszkópszerű látványaiba („Kertünk háta megett kanyarodva dél felé, előbb galagonyával beszegett rétekre érkeztem, hol a virágok felett tarka pillangók, fátyol-szárnyú száskák s majdnem átlátszó testű kis bogarak lebegtek; míg a bokrok gallyai közt vadgalamb búgott, és az élő sövény megől néha egy félénk nyúl ugrott ki" – olvassuk az *Alhikmet, a vén törpe* lapjain.)

A romantika azonban nemcsak beszédmód – mint az értekező írja –, hanem annál sokkal több: gondolkodásmód, világkép-meghatározó erő is. Ettől eltekintve: újabban meglehetősen divatozik a „beszédmód", „diskurzus" műszavak használata a

„műfaj", „műnem" helyett. Szavakon nem érdemes lovagolni, mégis megjegyzem, hogy az új terminusok használata szűkíti az irodalom funkcióját. Az irodalom ugyanis nemcsak szöveg, hanem cselekvés, változtató akarat, a világrend korrekciója is. Abban az esetben is, ha – mint Kemény Zsigmond elbeszéléseiben – a cselekvésképtelenségről szól, a valóság kényszerei és kötöttségei előli menekülést panaszolja.

Bényeinek teljesen igaza van abban, amikor a Másik idegenségét, másságát, áthatolhatatlanságát jelöli meg Kemény szerelemfilozófiájának központi problémájaként. Kudarcélményét, reményvesztettségét is e keserű szerelemfilozófiában tükrözteti. Ő még kiábrándultabb lehetett ekkor, mint társai, hiszen röpirataiban, a *Forradalom után*ban, a *Még egy szó a forradalom után*ban (akárcsak Eötvös *A jogi kérdés*ben, de még *A magyar forradalom történeté*ben is) reménykedett, reménykedni akart valaminő észszerű politikai kibontakozásban. Kemény 1851 után eljut – időlegesen – az emberi kapcsolatok meddőségének ideájához, ahhoz a gondolathoz, hogy az emberi együttműködés, bárminemű társulás, közös szándék hiábavaló. Agatha kulcsát Anselm nem használja fel – nincs kulcsunk a többi ember életsorsához, a jövőhöz. A megértés lehetetlen. Már csak azért is, mert igazság sincs, mindenkinek megvan a maga igazsága. Kemény e felismeréseivel – mutatis mutandis – Schopenhauer és Nietzsche társává válik. A hiány költészete ekkor az övé: a teljes élet utáni vágyé, a szenvedély megidézéséé, a „nincs menekvés" kiúttalanságáé – mint azt Bényei Péter is érzékelteti.

A jelentéktelenség, a köznapiság mélyen taszítja az írót – ez vezeti vissza majd a történelemhez, melyben a nagyság, a fenség, a tragikum emberi lehetősége még adott volt. Hősökhöz, akik elbuktak, de küzdeni, vállalkozni tudtak és mertek, amikor az egyén még megtalálta helyét a kollektívum szolgálatában. Tulajdonképpen fonákjáról *A szerelem élete* című elbeszélés a klasszikus értékű Kemény-regények előkészítője. Ilyen a jelen, ilyen keveset ér – mondja az író, „puhaságra serényebb ifjak álltak elő az erősebb, jámbor apáktól", jöjjön hát a régmúlt, ígéreteivel és igézeteivel. Az érzelmeinktől idegen világ helyére lépjen az otthonos. Tragikus bár, de a miénk.

Olvasói óhajom: Bényei Péter nevét szívesen olvasnám a Kemény-regényeket, regényelméletet elemző tanulmány, vagy akár egy új monográfia előtt.

Kiváltképp, ha azok jegyzeteit az eddiginél is nagyobb gonddal készíti majd. Jelenleg ugyanis azokban kijelenti, hogy Kemény 1851–1854 között írott regényeit az elmúlt évtizedekben csak egyszer adták ki (1968-ban), majd három sorral később közli, hogy azok nemrégen új kiadásban is megjelentek az Unikornis Kiadónál. Ez, persze, csak tollhiba. A jegyzetek általában célravezetők és hitelesek. Mindazonáltal – a *Jelenkor* nem a cenzúra miatt nem vált liberálissá. A *Pesti Hírlap*ot is akadályozta a cenzúra, mégis azzá lett. Metternich nem a Habsburg-belügyeket irányította (az Kolowrat reszortja volt), hanem a külügyeket. Az albatrosz nemcsak tengeri madár, hanem allegóriák csodás-mitikus madara is. A legitimista nem annyira a fennálló jogfolytonosságot, mint inkább a trónörökösödés szabályszerű folytonosságát képviseli. Radetzky nem tábornok volt, hanem marsall. De nem folytatom, mert ez méltánytalan lenne a jegyzetelésben is lelkiismeretes sajtó alá rendezővel szemben. Inkább azt tenném szóvá, hogy a *Szómagyarázatok* különválasztása a *Jegyzetek*től fölösleges, nehezíti az olvasó munkáját. S a magyarázatok terén kevesebb több lett volna. Aki Kemény Zsigmond elbeszéléseit olvassa, az feltehetőleg tudja, mi az értelmük a következő szavaknak, fogalmaknak: *Allah, Korán, Mekka, gyaur, archeológia* stb. Külö-

nösen az olyasfajta szómagyarázatok fölöslegesek, mint refrain – refrén, pelengér – pellengér stb. No, de százszor inkább ilyen apró hibák legyenek a jegyzetekben, mint hiányok, felületesen odavetett értelmezések.
(Debrecen, 1997, 314 l.)

*

A *Csokonai Könyvtár. Források* című sorozat a közeljövőben egy *Retorikák a humanizmus és a reformáció korából* című kötet megjelentetését ígéri. Kíváncsian várjuk a gyűjteményt, mint ahogyan célszerű lenne a forrásközlést kiterjeszteni a XX. századi magyar irodalom (esetleg történelem, politikai publicisztika) körére is.

FENYŐ ISTVÁN

Kecskeméti Gábor: *Prédikáció, retorika, irodalomtörténet. A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században*

Kecskeméti Gábor könyvének főcíme ígéretesen tágas témakört jelöl meg: a régi egyházi írásbeliség egyik legelterjedtebb műfajának, a prédikációnak a vizsgálatát tűzi ki célul, nyilvánvalóan a szövegeket kialakító retorikai rendszerekkel történő szembesítés révén, s abban a reményben, hogy általánosabb irodalomtörténeti tanulságok is megfogalmazhatók lesznek a tüzetes elemzések eredményeképpen. Az alcím már szűkít és pontosabban is meghatározza a vizsgálandó szövegkorpuszt: eszerint egy évszázad magyar nyelvű halotti prédikációit veszi számba a monográfia, s innen kívánja a szélesebb érvényű műfajspecifikus, retorika- és irodalomtörténeti megállapításokat megtenni.

Az értekezés hat nagy fejezetre tagolódik, s ezek mindegyike más-más nézőpontból szemléli anyagát s veti fel az abból adódó kérdéseket. A *Bevezetés* adja meg azokat a koordinátákat, amelyek között a vizsgálat mozog. Először is a témaválasztást indokolja a szerző (I. 1.). Joggal emeli ki, hogy a magyar kutatás kevés figyelemre méltatta a XVII. századi prédikáció műfajának azt a speciális változatát, amely a magyarországi egyházi írásbeliségnek jelentős hányadát tette ki, ugyanakkor viszont a nemzetközi művelődéstörténet az elmúlt egy-két évtizedben igen sokrétűen kamatoztatta a halotti prédikációk által kínált tanulságokat. Az ilyen funkciójú szövegek elterjedtségét érzékelteti a Marburgban felállított kutatóintézet statisztikája, amely szerint a XVI–XVIII. század németországi nyomtatott halotti beszédeinek száma mintegy 250 000-re tehető, így elterjedtsége miatt ez a műfaj tekinthető a legnagyobb hatású mentalitásformáló tényezőnek a barokk korban. A számszerű adatok ismeretében érthető, hogy különösen az idevágó német szakirodalom gazdagsága imponáló, s Kecskemétinek köszönhető, hogy – Tarnai Andor kezdeményezése nyomán – erre a magyar kutatás figyelmét ráirányította.

A bevezető fejezet további vizsgálati szempontokat is tisztáz. Arra utal többek között, hogy a szerző az „irodalomalkotó, illetőleg az irodalmi alkotás számára keretet

adó kompetenciák birtoklását és működtetését kíséri nyomon, e kompetenciák talán legfontosabbikaként és a rendszerszerű működésüket megalapozóként elsőként a retorikaira kérdezve rá" (24.). Eszerint bizonyos (szűkebb értelemben vett) irodalomszociológiai nézőpont is érvényesül tehát a szövegek megközelítésében, viszont sokkal erőteljesebb a retorikatörténeti szempont jelenléte, amelyhez ismét csak szilárd támpontot nyújtott a szerző számára az utóbbi időben Európa-szerte nagy ütemben fejlődő és igencsak terebélyesedő szakirodalom. Ennek megfelelően Kecskeméti Gábor a különféle felekezetű és típusú temetési szónoklatok textusainak korpuszát mint működő retorikai rendszert tekinti, s ezáltal a retorikatörténet számára is fontosakká válnak megállapításai.

Ami a téma forrásadottságait illeti, világos és elfogadható a szerző álláspontja (I. 5.), mely szerint csak a nyomtatott anyagot vonta be vizsgálódási körébe. Nem mintha a kéziratos halotti beszédek jellege különbözne a kinyomtatottakétól, s valami külön kategóriába tartozóknak kellene vagy lehetne őket tekinteni. Azt viszont mégiscsak fel kell tételeznünk, hogy a legjelentősebbeket (a halotti szónoklatok javát) nyomdába adták, s azokat sokszorosították nyomtatott formában, amelyek leginkább reprezentálták a műfajt. Kivételek természetesen voltak, ezek feltárása és közreadása tovább árnyalhatja majd azt az összképet, amely Kecskeméti vizsgálódásai nyomán meglehetősen határozott kontúrokkal rajzolódott ki s megbízható alapot teremtett a műfaj kultúrtörténeti kontextusának megteremtéséhez, magyarországi helyzetének megvilágításához.

Első olvasásra meglepő és elgondolkodtató a szerző statisztikája, amely kimutatja, hogy a vizsgált anyag mintegy nyolcvanöt százaléka református, s csak körülbelül tíz százalék a katolikus szerzőtől származó, az evangélikus és unitárius beszédek száma pedig gyakorlatilag elhanyagolható. Ennek megfelelően az elemzések túlnyomó részében a „17. századi protestáns diskurzusrendről" esik szó, a katolikus szövegek inkább csak kontrollanyagként szerepelnek. A szerzővel egyetértve jelezzük, hogy minden valószínűség szerint a szentekről szóló, igen nagy bőséggel sorjázó katolikus prédikációk *(de sanctis)* töltötték be azt a helyet a barokk kori egyházi reprezentáció igényeinek kielégítésében, amelyet a halotti beszédek vállaltak fel a protestáns egyházon belül.

A második fejezet a Bacon és Descartes elvei nyomán kibontakozó – Howell által „új retorikának" nevezett – kommunikációs módszer érvényesülésének kérdését veti fel a magyar protestáns prédikációs gyakorlatot illetően. Eredeti és újszerű Kecskeméti Gábor válasza. Eszerint az egyszerűségre, populáris beszédmódra törekvés még korántsem tekinthető barokkellenes tendenciának, a karteziánus hátterű elméletek is végső soron „a propaganda, meggyőzés, elhitetés elérésére alkalmas vagy alkalmasnak hitt irányba formálták a közlésmódot, a műfajt" (53.), s ezzel az ilyen szövegek is „barokkhoz tartozásukat" bizonyítják. Ha pedig ez így van, akkor – fűzhetjük hozzá most már a magunk számára levonható tanulságot – nem érvényes a továbbiakban a dekoratív katolikus barokk prédikációk és a dísztelenebb, szürkébb, racionálisabb protestáns beszédmód szembeállítása, mivel mindkét fél törekvései mögött azonos mentalitás húzódott meg: a kommunikációs lehetőségek hatásosságába vetett hit, a meggyőződést eredményező előadásmód produkálása, a konfesszionális propaganda retorikai eljárásokkal történő erősítése. Csupán az alkalmazásban, a gyakorlatban volt eltérés, ez viszont (Kecskeméti fejtegetéseinek értelmében) nem kérdő-

jelezi meg a protestáns szövegalkotó eljárásoknak, az „új retorikának" a tágabb értelemben felfogott barokk kultúrkörhöz kapcsolódását.

A harmadik fejezet *(A prédikáció műnemi besorolása és a prédikációelméleti gondolkodás korszakai)* talán túlzás nélkül nevezhető a fejtegetések egyik alappillérének. Rendszerező műfajtörténeti áttekintését kapjuk itt az egyházi beszédnek, kezdve a kora középkori homiliától a skolasztikus sermón át a humanista oráció hatására létrejött új típusú szónoklatokig, a tanító célzatú protestáns *conció* kialakulásáig. A fejlődésben fordulópontot jelentett a XIV. század legvégén (a Pier Paolo Vergerio által írt szövegekben) a klasszikus retorika humanista újrafelfedezése és összekapcsolódása a középkori beszéd tradíciójával, így természetes módon felmerült az a kívánalom, hogy a keresztény műfaj az antik retorika valamely genusa alá besoroltassék. Az ókori *laudatio funebris* és a középkori *ars praedicandi* előírásai a pápai udvar 1455–1534 között rendezett gyászszertartásaira készült beszédekben ötvöződtek, ekkoriban fogalmazódott meg a halotti prédikációk retorikus szerkesztettségének igénye. A klasszikus beszédnemek *(genus demonstrativum, iudiciale, deliberativum)* mellé a reformáció teremtette meg az oktató beszédnemet *(genus didascalicum)*, amely azután kisebb-nagyobb hangsúlyváltozásokkal az egész konfesszionális korszakra jellemzővé vált. A melanchthoni indíttatású protestáns szónoki elmélet nagy súlyt helyezett az antik-humanista, illetve a reformátori gyökerű szemlélet elemeinek szintetizálására, olyannyira, hogy még a bibliai exegetikában is nagy szerepet juttatott a retorikának (erről részletesen szólt Imre Mihály, *Credo*, 1997, 3–4. sz., 29–37.).

Mint Kecskeméti fejtegetéseiből kitűnik, ettől az időponttól vált a prédikációtörténet retorikatörténeti érdekeltségűvé, ezt követően mind a halotti beszédek, mind az általános prédikációszerzési gyakorlat elméleti tudatosságú műveletté vált, a szövegek a retorikai kézikönyvek regulái és útmutatásai alapján jöttek létre. A továbbiakban Kecskeméti Gábor a protestáns ortodoxiák közlési rendszerét, a puritán prédikációeszményt, valamint a katolikus elvek érvényesülését vizsgálja egyrészt a kiterjedt nemzetközi szakirodalom, másrészt hazai szövegpéldák alapján.

A negyedik fejezet ismeretelméleti és kommunikációelméleti irányultságú megfigyeléseket tartalmaz, bemutatja az emberi tudás performáltságáról kialakult, történelmileg és földrajzilag változó nézeteket, a racionalizmus és empirizmus változatait, azokat a felismeréseket, amelyek *res* és *verba* különbségét regisztrálják. A prédikációkban közölt állítások igazságtartalmát illetően ugyanis köztudottan számos vita zajlott le a XVII. század folyamán mind interkonfesszionális szinten, mind az egyes felekezeteken belül, s ezek a nézetek is befolyásolták a prédikációszerzés gyakorlatát. E ponton a szerző Alvinci Péter véleményét idézi a tudományos gondolkodás korlátairól, világi tudás és teológia kettősségéről (130–131.), amihez viszont hozzátehetjük, hogy a Kassa prédikátoráéhoz teljességgel hasonló nézetet vallott nagy ellenfele, Pázmány is, aki erről így vélekedett: „Noha azért a világi tudományokban és Mathematica Demonstratiókban sok igazságokat nyilván világos okoskodásokkal tudhatunk, úgy hogy aki erejét a bizonyságoknak érti, lehetetlen, hogy azokat el ne hidgye; de amit hittel vallunk, azt nem látásból vagy emberi okosság tanításából tudgyuk, hanem Isten szaván és bizonyságtételén építtyük..." (PÖM VII, 515.)

Hit és tudomány kettősségét tehát egyaránt hirdették protestáns és katolikus oldalon, mindkét fél úgy vélte, hogy a világi tudás értékes, de korlátozott, a materiális vi-

lág empirikusan csak részben ismerhető meg, az abszolút bizonyosság emberi ésszel, világi tudományossággal nem érhető el.

„A tudott és kimondott dolgok" közötti különbség tudatosodása érezhető nehézséget okozott a halotti búcsúbeszédek szerzőinek is, ez a feszültség nem kis mértékben meghatározta a protestáns halotti beszéd kommunikációs helyzetét a XVII. században. Mindez már a könyv ötödik fejezetének tárgya, itt kerül sor a *prédikáció* és az *orácio* műfaji elkülönítésére is. A szerző szerint: „Míg a halotti prédikáció a gyülekezet valamennyi tagját megillette, halotti orációt, azaz világi szónoklatot csak az előkelők temetésén volt szokás tartani. Valamennyi retorikai kézikönyv a *genus demonstrativum*hoz sorolja ezt a műfajt, természetesen megengedve, sőt javasolva, hogy a *hypothesis* tárgyalása a *thesis*re tett kitérőkkel egészüljön ki, amelyeket persze a *genus didascalicum* előírásainak megfelelően kell elkészíteni" (162.). Kecskeméti itt a magyarországi gyakorlatból a Georgius Beckher nevével kiadott (valójában a jezsuita Michael Radau által összeállított) *Orator Extemporaneus* (Várad, 1656) álláspontját említi példaként, többek között ez a könyv is utalt arra az alkalmazkodási kényszerre, amelyet a temetési ceremónián jelen lévő család és egyéb világi hatalmasságok tekintélye idézett elő. Ebből adódik a szerzői következtetés, mely szerint „mivel abszolút igazság közlésének követelményéről nincs szó a világi szónoklat esetében, a szónok csakugyan választhat olyan invenciós módszereket, hogy beszéde valóban a reprezentációs igény megkövetelte relatív igazságok elhitetésére legyen alkalmas" (163.). A világi halotti beszéd tehát a reprezentációs igényekhez alkalmazkodva alakította át az igazságot, míg az egyházi homilia a temetési alkalmat is arra használta, hogy az abszolút érvényű isteni igazságokat közvetítse s ezáltal tanítson. Így tehát „a világi szónok is, a prédikátor is teszi a dolgát: az egyik a valóság tényeinek finom átalakításával elhitet, meggyőz, befolyásol, a másik kétségbevonhatatlan igazságokat megmásítatlanul közölve tanít és a belőlük következő feltétlen erkölcsi elvek követésére buzdít" (168.).

E magyarázathoz e helyütt legfeljebb annyit tehetünk hozzá, hogy a szónok rendelkezésére álló *materia* kettős jellege többé-kevésbé a szónoklattan valamennyi korszakában megmutatkozott, s így szinte természetes, hogy a régi magyar halotti beszédek szerzőinek és temetési szónokainak is a prédikáció és oráció határán állva kellett nemegyszer kényes és nehéz feladatokat megoldaniuk. Jelen értekezésnek nagy érdeme, hogy ennek a dilemmának feloldási lehetőségeibe nyújt betekintést, s az *evitatio, distinctio, inconvenientia, variatio, exemplum-teremtés, mitisatio* és *vituperatio* eseteit szemléletes szövegillusztrációkkal mutatja be. Mindennek figyelembevétele a prédikációk irodalomtörténeti kontextusban történő elhelyezése során a későbbiekben nemcsak hasznos, hanem elkerülhetetlen lesz.

A hatodik fejezet a *Kitekintés,* amely több summázó megállapítás mellett példák alapján bemutatja a halotti beszédek történeti forrásként való működését is, s utal arra a szerepre, amelyet e műfaj a történeti köztudat megkonstruálásában játszott. A történeti személyiségek ábrázolásában, az események interpretálásában, a nemzeti sors értelmezésében, múlt és jelen képének megrajzolásában igen nagy hatással működtek közre a prédikációk, az általuk közvetített eszmék igen széles recepciós bázisra számíthattak. Különösen a dicső múlt (Szent István, Mátyás király, majd később a jeles erdélyi fejedelmek, Bocskai, Bethlen s az öregebb Rákóczi György) gyakori emlegetése, exemplumként történő alkalmazása volt alakító hatással a magyar történeti

tudat és önértelmezés kialakulására. Joggal utal arra a szerző, hogy az ilyenfajta eszmetörténeti tanulságok valamelyest is rendszeres feltérképezése további érdemleges feladatot jelent s a múlt megismeréséhez máshonnan nem pótolható tanulságokat tud szolgáltatni.

A *Kitekintés* zárópasszusa az elméleti tanulságok összegzésére vállalkozik. Miután a szerző egy irodalomfolyamat működését mutatta be részletes elemzéssel, igen figyelemreméltó distinkciót tesz az *irodalom* fogalmának a hazai gyakorlatban következetlen, differenciálatlan használatát illetően. Kazinczy Ferenc és Bessenyei György szavait idézve mutat rá a magyar nyelvű fogalomhasználat kettősségére. Míg ugyanis az előbbi a *literatura* terminuson az „imaginatív irodalmat" értette, addig az utóbbi az írott szellemi produktumok összességére gondolt, amikor irodalomról beszélt. E kettősség mindmáig él nyelvhasználatunkban, s nemritkán idéz elő félreértéseket, vitákat. A Szili József könyvében (*Az irodalomfogalmak rendszere*, Bp., 1993) exponált problémakörhöz kapcsolódva Kecskeméti Gábor is arra az álláspontra helyezkedik, amely szerint az irodalom fogalmának nem történeti fejlődését vagy rétegződését célszerű hangsúlyozni, hanem sokkal inkább párhuzamosan futó irodalmi folyamatokról lehet beszélni, e folyamatok ugyanis „különböző ontológiai tárgyakra terjednek ki" (243.), ilyen értelemben az irodalom fogalmának pluralitását kell tudomásul vennünk. Egyetértéssel idézhetjük a könyv zárómondatát, amely szerint „az itt tárgyalt irodalomfolyamat esetében indokolatlannak és felettébb problematikusnak mutatkozik többek között az irodalmi megértésnek az esztétikai megértéssel, az irodalmi tapasztalatnak az esztétikai tapasztalattal való azonosítása" (243.). Fontos figyelmeztetés ez, amely nyilván még további eszmecserékre fog alkalmat adni, de egyben tisztázását is jelentheti annak a terminológiai zavarnak, amely a fogalom körül jelenleg is érezhető. Ez természetesen nemcsak magyar probléma, a latin szavak *(litteratura, litterae)* német, angol, olasz, francia nyelvű újkori alakváltozatai is hordozzák azt az ellentmondást, amely a magyar kifejezést terheli.

Kecskeméti monográfiája a halotti prédikációk vizsgálatát tűzte ki célul, azonban megfigyeléseinek nagy többsége túlmutat a műfaj határain s a teljes prédikációirodalomra is érvényesíthető. Ez egyfelől érdem és nyereség, másfelől azonban olykor el is bizonytalanítja az olvasót, mivel nem minden esetben egyértelmű, hogy a megállapítások csupán a halotti beszédekre avagy a műfaj minden darabjára vonatkoztathatók-e. Az viszont bizonyos, hogy kora újkori prédikációkról, különösen pedig halotti búcsúztatókról Kecskeméti megállapításainak ismerete, mérlegelése és hasznosítása nélkül nem lehet érvényes megállapítást tenni a jövőben.

Az értekezést impozáns méretű bibliográfia egészíti ki, ebben különösen szembeötlő a német és angol szakirodalom igen erős jelenléte. Ezt kellőképpen indokolja, hogy a magyar kutatók előtt nagyrészt ismeretlen (s mindmáig jórészt hozzáférhetetlen) szaktanulmányokról van szó, s ezek ismeretében a hazai kutatás horizontja jelentékeny mértékben kiszélesedhet. Ez egyfelől természetesen hasznos előrelépés, másfelől viszont nem lenne jó, ha a hazai szövegek feltárása és megszólaltatása csökkenne vagy korlátozódna a külföldi szakirodalom árnyékában. Kecskeméti Gábor többnyire jó arányérzékkel ágyazza be a nemzetközi kutatási eredmények kontextusába a magyar jelenségeket, csupán néhány helyen érezzük úgy, hogy a magyar szakirodalom háttérbe szorult. Ilyen eset például Bodonhelyi József műve (*Az angol puritanizmus lelki élete és magyar hatásai*, Debrecen, 1942), amely a névmutatóban

sem szerepel, holott – régisége ellenére is – mindmáig érvényes mondandója van a magyarországi puritanizmusról, több megfigyelése ma is hasznosítható s az általa tárgyalt XVII. századi prédikációszerzők idézésével tovább árnyalható a puritanizmusról rajzolt kép.

A további kutatás számára felbecsülhetetlen értékű a függelékben közreadott adattár, amely 103 halotti beszéd valamennyi fontos adatát tartalmazza kronológiai rendben (RMNY és RMK-szám, szerző, cím, kiadás helye, éve, a halott neve, felekezete, társadalmi helyzete, életkora, a róla szóló beszédek száma stb.). A nyomtatványok megjelenési rendjét grafikon is szemlélteti (292.).

Az értekezés egyértelműen jelzi, hogy szerzője sikerrel követi azt a kutatói irányt és magatartást, amelyet Tarnai Andor képviselt. Az impozáns méretű külföldi szakirodalom használata mellett is mindig világos és jól követhető marad értelmezői nyelve, e téren is követve egykori mesterének stílusát. Külön is említést érdemel az a kiadói gondosság, amelynek segítségével elkerülhetőknek bizonyultak a sajtóhibák.

A könyv eredményeinek tömör summázatát teljesen indokoltan adja közre a szokásosnál valamivel bőségesebb német nyelvű összefoglalás, hiszen főként a német szakirodalom szentelt különös figyelmet a téma kutatásának, s Kecskeméti fejtegetései nemzetközi vonatkozásban is hoztak új eredményeket. Érdemes ugyanis külföldi szakmai fórumok előtt is tudatosítanunk, hogy a magyar nyelvű nyomtatott halotti beszéd a Kárpát-medence jelentékeny konfesszionális tradíciókra épült egyházi kultúrájának egyik értékes műfaja, információkban különösen gazdag forrásanyaga, nemritkán szubtilis finomságokat is felvonultató, európai kontextusban is figyelemre méltó produktuma, amely egyben a barokk kori, sokfelekezetű magyar egyházi műveltségnek és reprezentációnak szerves része, jellegzetes mentalitásformáló tényezője volt a korai újkorban.

(Bp., Universitas Kiadó, 1998, 326 l. [Historia Litteraria 5.])

BITSKEY ISTVÁN

A legújabb Berzsenyi-szövegkiadásról

(Berzsenyi Dániel: Versek)

A *Matúra Klasszikusok* sorozat huszonhetedik darabjaként jelent meg az a Berzsenyi-verseket tartalmazó kötet, amelyet Onder Csaba szerkesztett. A felvilágosodás és a korai romantika magyar irodalmából e kiadvány a sorozatban a negyedik, a Kerényi Ferenc *Bánk bán*-kiadás, a Debreczeni Attila szerkesztette *Lilla* és Szabó G. Zoltán Kölcsey-könyve után.

A Berzsenyi-kötet követi a sorozat előző könyveiben megszokottá vált struktúrát, ami erénye, hiszen így megkönnyíti az olvasó tájékozódását. (A sorozat könyveit a középiskolai oktatásban sűrűn használják, átláthatóságuk ezért is fontos.) A munka három nagy részre tagolódik, ezek pedig további alfejezetekre oszlanak. Az *Előszó* elsősorban filológiai kérdéseket vet fel, utána az *Életrajzi vázlat* következik, majd Berzsenyi kötetkompozíciójának történeti változásait és az értelmezés alapkérdéseit vizsgálja a szerkesztő, végül egy lehetséges kötetértelmezést olvashatunk a munka

első nagy részében. Minderre következik a szövegközlés (amelyet marginálék egészítenek ki). Ezután kezdődik a harmadik nagy rész. Itt, a *Függelék* című alfejezetben olyan Berzsenyi-versek szerepelnek, amelyek kapcsolódhatnak a kiadáshoz, majd *Értelmezéstörténet* címmel néhány karakteres Berzsenyi-interpretációt olvashatunk, mindezek befejezéséül pedig a *Válogatott bibliográfia* című rész áll. A Matúra-kötetek hagyományát követi az is, hogy a könyvhöz egy speciális könyvjelző tartozik, amelyen a mindenkori szerkesztő összefoglalhatja azokat az adatokat, amelyeket a tárgyalt életműről a legfontosabbnak tart.

Az *Előszó* szövegének első mondata a következő: „A *Matúra Klasszikusok* jelen kötete Berzsenyi Dániel verseinek második, 1816-os kiadását tartalmazza." Ezt olvasva megnyugodhatunk afelől, hogy a kiadás egy jól körülhatárolható szöveget tesz olvashatóvá, ami nem vet fel filológiai problémákat. Ezt a kijelentést azonban felülbírálják az *Előszó* további mondatai, hiszen nem az 1816-os kötetet közli a könyv, mivel az csak *alapszövege* volt az Onder-féle kiadásnak.

A bevezető mondat után arról értesülünk, hogy az 1816-os Helmeczi-kiadás azért lehetett csak alapszöveg, mert Berzsenyi – 1813-ban megjelent első kötete után – több módosítást javasolt leveleiben 1816-ig, majd a második kötet megjelenése után is. A szöveggondozó ezért arra törekedett, hogy a Berzsenyi által indítványozott javításokat *minden esetben* figyelembe véve átírja a kötet verseit. Ezzel vélhetően Berzsenyi *intencióit* kívánta rekonstruálni, amit szövegközlési gyakorlatként el lehet fogadni.

Ha megvizsgáljuk az Onder Csaba által említett ama hat levelet, amelyekben Berzsenyi javításról szól, láthatjuk, hogy a módosítások mennyisége elenyészően csekély. (Ez a könyvben megjelölt levélkeltezéseket olvasva nem derül ki, sőt az olvasó a sok levelet látva esetleg jelentős javításokra gondolhat.) Éppen ezért a szövegközlések lapjainak szélén, ahol erre bőven volt hely, lehetett volna jelölni az egyszeri javításokat.

A Berzsenyi által javasolt módosítások közül azonban meglepő módon egyre nem volt tekintettel a szerkesztő. Figyelmen kívül hagyta Berzsenyinek azt az 1815. július 7-én, Helmeczinek írott levelét, amelyben neve helyes közlésére kérte a kiadót. A költő arra hivatkozott, hogy atyja „halálos véteknek tartja a donatio ortographia megsértését", s kérte, hogy *Ber'senyi*ként szerepeljen neve az új borítón. Helmeczi ezt nem vette figyelembe. Onder Csaba a versciklus elejére mégis épp az 1816-os kiadás borítójának fotókópiáját tette. Ez a szerkesztői eljárás nehezen indokolható.

A filológiai bevezető után az *Életrajzi vázlat* című rész következik. E szegmentum a könyv egyik legalaposabban megírt egysége, és hatásos az a technika, amely az életrajz főszövegéhez annak állításait elbizonytalanító szemelvényeket fűz. Éppen e fejezet alapos megírtságát látva meglepő azonban az, hogy a hasonló témákat is emlegető könyvjelző mennyire más *adatokat* közöl. Például eszerint Berzsenyi 1793-ban *megszökik az iskolából és Keszthelyen katonáskodik*, míg apja haza nem viszi. Ezzel szemben a könyv ötödik oldalán arról értesülünk, hogy Berzsenyi *néhány hetes katonáskodás után hazaszökött*, s 1794 őszén apja visszavitte iskolájába. A Berzsenyi-életrajzokból tudjuk, hogy a könyvbéli állítás a helyes, a könyvjelző tehát pontatlan. (E locus szövegzavarát egyébként csak fokozza az, hogy az előtte lévő sorokban Berzsenyi diáksága 1788 és 1795 közöttre datálódik.)

Az életrajzi vázlat után Berzsenyi költeményeinek versformáiról is olvashatunk a kis lapon, azonban egy probléma itt is akad: az időmértékes verssoroknál a közlő ki-

írta az alapjeleket, de – a kortárs magyar nyelvű verstani munkákkal ellentétben – nem írta ki az ütemhatárokat, és nem is magyarázta el a verssorok felépítését.

A könyv talán legizgalmasabb része egy új kompozíciótörténet bemutatása. Onder Csaba meggyőző filológiai adatok alapján elmondja a Berzsenyi által megírt versek alakulástörténetét, majd bemutatja azt, hogy Toldy Ferenc közlése komolyan eltért Berzsenyi terveitől. A kiadástörténetben sajnálatos módon ez élt tovább. Toldyval szemben a szerkesztő vizsgálata egy „eredetibb" szerkezetre irányul. Ezt Berzsenyi kötetkompozíciójának nevezi. Onder Csaba könyvének nagy erénye az, hogy Toldy örökségétől eltávolodik. Ez jól illeszkedik azokhoz a törekvésekhez, amelyek a korszak fiatal kutatóit is jellemzik (például Szilágyi Mártont és Milbacher Róbertet).

A *„...tündér világtükör..."* című fejezet már az újonnan konstruált kötetkompozíciót elemzi. Onder Csaba itt először elméleti előföltevéseit próbálja tisztázni az *Intenciók az olvasáshoz* című részben. (Sajnos, arra később sem kapunk választ, hogy az „intenciók" szó itt mit jelöl. A legvalószínűbb az, hogy az „instrukciók" szinonimája.) A teoretikus bevezetés először Berzsenyi egyik legjellemzőbb „poétikai" eljárásának leírásába kezd, a „tündérítés" értelmét kísérli megvilágítani. Ennek során megkérdezi: „Hogyan tündérít Berzsenyi?", de választ nem ad, hanem már az ez irányú tudakozást is illegitimnek minősíti. Szerinte „kérdezni csak az olvasás után kérdezhetünk, és hogy mit kérdezünk, az egyedül tőlünk függ, Olvasóktól". Ez az állítás a recepcióesztétika két belátásával is ellentétes (ami azért sajnálatos, mert a beszélő *többször is deklaráltan* Jauß olvasáselméletét követi). Amikor Onder Csaba azt állítja, hogy a kérdezés *egyedül* tőlünk függ, „Olvasóktól", akkor nem vet számot a befogadóknak a hagyományok általi megelőzöttségével, ami túlmutat szubjektumukon. A mondat azt is tagadja, hogy a szövegek értelme egy kérdés-válasz szerkezetet mutató dialógusban tárul fel. Jauß az 1912-es korszakküszöbről készített tanulmányában meggyőzően érvelt amellett, hogy a kifejezetten hagyományellenes avantgarde is rámutalt volt arra, amit tagadott, így még ezek a műalkotások sem szolgáltatják ki magukat az interpretációk teljes önkényének. Szintén Jauß írt magyarul *Horizontszerkezet és dialogicitás* címen megjelent tanulmányában arról, hogy Bahtyin óta az irodalmi hermeneutikának is számolnia kell „a megértésnek a »szó dialogicitásában« való megalapozásával", ahogy a teológiai és a filozófiai hermeneutika vagy a popperi művészetfilozófia is számol valami hasonlóval. Emiatt Jauß a *Spleen II* értelmezésében már az esztétikai érzékelés progresszív horizontján kérdéseket intéz a vershez, amelyeket aztán később részben megválaszol, részben nyitva hagy. A Berzsenyi-kötet idézett kijelentése tehát pusztán arra bizonyul alkalmasnak, hogy a „tündéresítés" mibenlétének megválaszolását végleg elodázza.

Bevezető szövegében ezután a kötet szerkesztője Foucault nyomán a szerző fogalmának magyarázatába kezd. Megkísérli az életrajzok alanyát, a művek szerzőjét, a lírai szubjektumot és a kötetfikció hősét elkülöníteni. Az életrajzok alanya szerinte „élő vagy valóságos" személy, míg a szerző a költő maga. Szerintünk vitatható, hogy egy életrajz alanya mennyire „valóságos", s mennyire nem, de afelől nincs kétségünk, hogy a szerző-funkció foucault-i értelme nem szűkíthető le a „költő" fogalmára. Az még kétségesebb, hogy a lírai szubjektum és a szerző különbsége időbeli fejlemény volna, azaz létezett az *eredet pillanata*, amelyben idilli egységük még nem bomlott fel, mint ahogy Onder Csaba állítja. Idetartozó probléma az is, hogy a szövegben a szerző-funkció az intencionalista irodalomtörténet-írás szerzőképével mo-

sódik össze. Ez utóbbi irányzat, Kulcsár Szabó Ernő szavaival „a szövegek eredeti létokának egyedül és kizárólag a szerzőt" szokta tekinteni, aki nem az az „élő vagy valóságos személy", aki – Onder Csabát idézve – az „életrajzok alanya". Ez a zavar *A mű és a szerzője* című részben már olyan, egyértelműen intencionalista vélekedéshez vezet, amely szerint a „mű olyanná alakul, amilyenné szerzője formálja". Ez a kijelentés a befogadótól a poiészisz funkciót teljesen elvitatja, holott Onder Csaba korábban csak neki adta azt meg.

Ezt követően már nincs mit csodálkoznunk azon, hogy a kötetben a legkisebb ismeretelméleti kétségnek sem találhatjuk nyomát akkor, amikor Berzsenyi poétikai elképzeléseinek és szándékainak feltérképezhetősége kerül szóba. Sőt, *Az olvasó és az olvasás* címet viselő rész abban jelöli ki egy lehetséges értelmezés feladatát, hogy „Berzsenyi intencióinak megfelelően [...] az olvasási folyamat természetes ritmusát követve" próbáljon meg „valamiféle naiv olvasatot adni". Ebben az sem gátolja meg, hogy az általa itt hivatkozott Jauß, a *Jónás könyve* vagy a *Spleen II* elemzésekor sem próbált meg pusztán naiv olvasatot adni, hanem „történeti olvasó"-ja mellé egy „tudományos kompetenciával bíró kommentátort" is állított, akinek megjegyzéseit dőlt betűvel elkülönítette. Arról pedig sem a szakirodalom, sem Onder Csaba szövege nem szól, hogy milyen lehet az olvasás természetes ritmusa.

Mivel elméleti tekintetben tisztázatlan marad az, hogy milyen elvek alapján elemzi majd az „1816-os kötetet" a szerkesztő, az előzményekhez képest nem jelent meglepetést a szövegmagyarázat módja. Onder Csaba az *Egy lehetséges értelmezés* című fejezetben Berzsenyi könyvének tematikus olvasatát adja. (A cím azt *deklarálja*, hogy többféle jelentés megképződésének lehetőségét hagyja nyitva az utána következő interpretáció, ezzel viszont ellentétes az, amit az alatta szereplő szöveg nyelvezete *figurál*.) Barthes terminusaival szólva az értelmezés „olvasható" vagy „klasszikus" szöveget állít elő, vagyis nagy szerkezetekben kényszeríti a versanyagot. Onder Csaba nem számol az egyes költemények disszeminatív erejével, inkább befagyasztja „különbözőségük szabad játékát" (S/Z). Általában gyors allegorézisek segítségével egy-egy jelentést rendel a versekhez. Erre számos példát lehetne idézni, a rövidség kedvéért azonban csak egyet említünk. *A közelítő télről* ezt írja: „Az Amathusban szemlélődő amathusi költő felismeri az idő természetét. Végkövetkeztetése, létélménye elégikus: mivel az idő folyásának iránya személyre szabott, az elmúlás folyamata visszafordíthatatlan: »Itt hágy, 's vissza se tér majd gyönyörű korom. / Nem hozhatja fel azt több kikelet soha! / Sem béhunyt szememet fel nem igézheti / Lollim' barna szemöldöke!«" A záróstrófa valóban tudósíthat az élet lezárultáról, de másról is. A beszélő szemei nemcsak azért lehetnek „béhunyt" szemek, mert már halottak, hanem azért is, mert emlékeznek, tehát befelé és korábbra pillantanak. A költemény olvasható úgy is, mint ennek az emlékezésnek a terméke. Eszerint a versnek kölcsönzött hang nem kizárólag a pusztulás természetét jeleníti meg, hanem cselekszik is annak ellenében, a tovatűnő idő nyomaiba az emlékezet teremtette múltat állítja. Erre is utalhat a második sortól a tizedikig tartó leírás, amely az ősz kopársága helyett a nyár gazdagságát mutatja be a maga ott nem létében. Ezek figyelembevételével azonban a költemény értelme nem szűkíthető le az „Ó jaj, meg kell halni, meg kell halni!" gondolatra, hanem eltől különböző felismerésekhez is vezethet. Amennyiben az utolsó előtti sor „béhunyt" szemei nem halottak, úgy az elmúlás folyamata a versben nem „visszafordíthatatlan és megállíthatatlan", mivel a vers megszólaltatása maga is

olyan aktus, amely ez ellen hat. Eszerint a költemény beszélője éppen a múló idő segítségével tudja emlékezetét, ezáltal pedig saját szubjektumát megteremteni.

Az itt láthatóvá tett problémák a Matúra-sorozat egy, már korábban említett vonása miatt is lényegesek. Mint említettük, ezek a könyvek elsősorban középiskolás diákok és tanárok számára készültek. Nekik kellene módszertani segítséget is nyújtaniuk amellett, hogy a szövegeket közlik. Minden erénye ellenére kétséges, hogy így a könyv képes-e erre.

JÁSZBERÉNYI JÓZSEF–KOVÁCS BÉLA LÓRÁNT

A *Magyar Irodalomtörténeti Társaság* vezetősége, az *Irodalomtörténet* és az *Irodalomismeret* szerkesztői nevében köszönetet mondunk mindazon tagjainknak, akik személyi jövedelemadójuk 1%-át 1998-ban a Társaságnak felajánlották. Őszinte köszönettel nyugtázzuk, hogy az így befolyt 154 587 Ft összeget a gyulai konferencia többletkiadásainak fedezésére fordítottuk.

Előkészületben:

NEMZETISÉGI MAGYAR IRODALMAK AZ EZREDVÉGEN

Szerk.: *Görömbei András*
Csokonai Könyvtár-sorozat. A/5, kb. 300 old., 650,– Ft.

ELSŐ FOLYÓIRATAINK: URÁNIA

Szerk.: *Szilágyi Márton*
Csokonai Könyvtár Források-sor. B/5, 350 old., 850,– Ft.

KI KICSODA FINNORSZÁGBAN?

Szerk.: *Maticsák Sándor*
B/5, 152 old., 600,– Ft.

IN HONOREM CZINE MIHÁLY

Szerk.: *Görömbei András* és *Kenyeres zoltán*
B/5,340 old., 800,– Ft.
Második kiadás, megjelenés: október hónap

KOSSUTH EGYETEMI KIADÓ

A kiadó kötetei megrendelhetők:

4032 Debrecen, Egyetem tér 1., 4010 Debr., Pf. 87.
Telefon: 52/512-900, 316-666/2583-84, fax: 2583

KOSSUTH EGYETEMI KIADÓ

A kiadó kötetei megrendelhetők:

4032 Debrecen, Egyetem tér 1., 4010 Debrecen, Pf. 87.
Telefon: 52/512-900, 316-666/2583-84. Fax: 2583

Gyökeres Könyvtár-sorozat

Imre László:
Műfajok létformája XIX. századi epikánkban
348 old., 480,– Ft

Deréky Pál:
„Latabagomár ó talatta…"
Tanulmányok az avantgárdról.
308 old., 650,– Ft

Dobos István:
Alaktan és értelmezéstörténet
236 old., 450,– Ft

Folytonosság vagy fordulat?
Tanulmányok a felvilágosodásról
Szerk.: Debreczeni Attila
424 old., 500,– Ft

Imre Mihály:
„Magyarország panasza"
332 old., 480,– Ft

Horváth János:
Tanulmányok I–II.
752 old., 900,– Ft

Lőkös István:
Zrínyi eposzának horvát epikai előzményei
236 old., 480,– Ft

Gróf Széchenyi-sorozat

Bényei Tamás:
Apokrif iratok
Mágikus realista regényekről
420 old., 550,– Ft

Abádi Zoltán:
Világregény – regényvilág
Amerikai íróinterjúk
252 old., 450,– Ft

Halász Katalin:
Egy műfaj születése
A középkori francia regény
348 old., 550,– Ft

D. Rácz István:
Költők és maszkok – Identitáskereső versek az 1945 utáni brit költészetben
184 old., 350,– Ft

Egyéb kiadványok

Rácz István:
Protestáns patronátus
Debrecen város kegyurasága
252 old., 450,– Ft

Arany János:
Tanulmányok és kritikák
604 old., 880,– Ft

Számunk szerzői

Bényei Péter doktorandusz, Debrecen
Bitskey István egyetemi tanár, Debrecen
Fenyő István c. egyetemi tanár, Budapest
Fried István egyetemi tanár, Szeged
Gyapay László az irodalomtudomány kandidátusa, Budapest
Imre László az irodalomtudomány doktora, Debrecen
Jászberényi József doktorandusz, Debrecen
Knapp Éva az irodalomtudomány kandidátusa, Budapest
Kovács Béla Lóránt egyetemi hallgató, Debrecen
Kulcsár Szabó Ernő az MTA levelező tagja, Budapest
Márfai Molnár László egyetemi adjunktus, Sopron
Szajbély Mihály egyetemi docens, Szeged
Szigeti Lajos Sándor egyetemi tanár, Szeged
Tüskés Gábor tudományos tanácsadó, 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 budapesti Magiszter könyvesboltban (1052 Budapest, Városház utca 1.)
és az Írók Boltjában (1061 Budapest, Andrássy út 45.), valamint
a Magyar Irodalomtörténeti Társaságnál
(Eötvös Loránd Tudományegyetem, 1052 Budapest, Piarista köz 1. I. em. 59.)
Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat
(H-1389 Budapest, Pf. 149.)